

la rivista di **en**gramma  
**2015**

**123-126**

La Rivista di Engramma  
**123-126**

La Rivista di  
Engramma  
Raccolta

numeri 123–126  
anno 2015

direttore  
monica centanni

**La Rivista di Engramma**

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

Raccolta numeri **123–126** anno **2015**

**123 gennaio 2015**

**124 febbraio 2015**

**125 marzo 2015**

**126 aprile 2015**

finito di stampare febbraio 2020

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

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

©2020  
edizioni**engramma**

ISBN carta 978–88–31494–10–6  
ISBN digitale 978–88–31494–11–3

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	<i>123 gennaio 2015</i>
100	<i>124 febbraio 2015</i>
214	<i>125 marzo 2015</i>
342	<i>126 aprile 2015</i>

**123**

gennaio **2015**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 123



Aymonino | Bergamo | Calandra di Roccolino | De Laude | Dell'Aglio | Mucci  
Pavan | Suriano

## ENGRAMMA123

A CURA DI MARIA BERGAMO, GIACOMO CALANDRA DI  
ROCCOLINO, FRANCESCA ROMANA DELL'AGLIO

DIRETTORE  
monica centanni

REDAZIONE  
simona dolari, emma filipponi, alberto giacomini, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, danielle  
pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

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

© 2019

edizioni **engramma**

La Rivista di Engramma n. 123 gennaio 2015

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

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

*this is a peer-reviewed journal*

ISBN 978-88-98260-68-3

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

- 7 | MEMORIA DEL GIUDIZIO  
Maria Bergamo
- 15 | VERS UNE CONSISTANCE DE NOTRE HISTOIRE. CE QUE M'ÉVOQUE  
ALFREDO JAAR  
Presentazione di Silvia De Laude
- 27 | TOPOGRAFIA DEL RICORDO  
Aldo Aymonino\*
- 37 | IL MONUMENTO "ASSURDO" DELLA RISIERA DI SAN SABBA A TRIESTE  
(1966-75)  
Massimo Mucci
- 49 | LA LINEA ANALITICA DELL'OLOCAUSTO  
Luigi Pavan
- 63 | LA TESTIMONIANZA DELL'INVISIBILE. IL MEMORIALE DELLA SHOAH DI  
MILANO  
Stefano Suriano
- 75 | BERLINO SACHSENHAUSEN, LA MEMORIA RITROVATA  
Giacomo Calandra di Roccolino
- 89 | ARCHITETTI IN GUERRA  
Francesca Romana Dell'Aglio



## MEMORIA DEL GIUDIZIO

### Architetture della memoria (con uno sguardo al Memoriale dell'Olocausto di Peter Eisenman a Berlino)

Maria Bergamo

La memoria del giusto è benedetta, ma il nome degli empì svanirà  
Proverbi 10, 7

Esiste un sottinteso, inespresso in tutti i riti celebrativi della memoria civile e tuttavia importante, che va sempre tenuto presente, pena l'appiattimento a un' enfasi retorica astratta e, al fondo, genericamente pietistica: il ricordo non è un' azione neutra e puramente commemorativa, ma una presa di posizione. Sulla storia, sui fatti si opera una scelta, si definisce il giusto e l'ingiusto. Si compie un giudizio, insomma. In questo senso ricordare è azione di risarcimento di una giustizia violata, condanna contro l'iniquo che non sarebbe giusto lasciare sepolto nell'oblio, né cancellare nell'oscurità della *damnatio memoriae*, ma che è urgente mettere in evidenza. In questo senso la memoria – e soprattutto la memoria civile – è un atto di accusa.

La coscienza individuale e pubblica si configura però per vie complesse e profonde, e non può trovare alimento né rigenerazione solo nella ripetitiva trasmissione di film e documentari sull'Olocausto – come da palinsesto mediatico. La memoria ha processi linguistici e simbolici esigenti, che non si accontentano di facili ritualità, e non si lasciano catturare nella griglia consolatoria dei calendari prestabiliti.

E se l'atto del ricordare è cosciente e intenzionale gesto politico, è vero anche e i sentieri della memoria sono imprevedibili e labirintici. E attraversano ciascuno di noi. “Nous sommes tous des monuments a la mémoire” scrive l'artista Ramuntcho Matta in questo stesso numero di Engramma: non è un pensiero molto distante dall'idea di costruire luoghi, immaginare palazzi e “stanze della memoria” interni alla mente, secondo

gli esercizi mnemotecnici dei retori classici e medievali; né è lontano dalle teorie psicanalitiche e neuro-psicologiche per cui la memoria individuale e collettiva, o inconscio, è un bacino di ricordi, scosso da onde mnestiche, da impulsi elettrici che illuminano come engrammi, o che confondono piani diversi come *lapsus* – a dire che rispetto al visibile e all'espresso c'è un sottosuolo di energie, non sempre incanalabili, non tutte dicibili in forma lucida. La memoria si nutre di eventi, ma anche di figure, di simboli personali o collettivi, e li organizza e ri-organizza in una rete di significati densi e stratificati. L'arte, più di ogni altra cosa, ha il potere di far emergere questa latente carica semantica, e riplasmare la materia dei ricordi in nuove forme, che spesso, più o meno volontariamente, si fanno prossime alle antiche.

In questo senso, uno dei dispositivi con cui la memoria si accende e si rigenera, creando cortocircuiti tra forme e simboli antichi e contemporanei, si trova nel Memoriale dell'Olocausto di Berlino di Peter Eisenman. Proviamo a leggere questo monumento sotto la luce inedita di una proiezione di Berlino verso Gerusalemme, e verso la fine dei tempi\*.



## Berlino

Nel 2005 si inaugura a Berlino il Monumento per l'Olocausto, e precisamente il *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, situato nel pieno centro della città, e non a caso su un'area che avrebbe dovuto essere oscurata dall'ombra della Kuppelhalle e scomparire di fronte alle dimensioni della Grossen Platz progettate da Albert Speer, accanto alla Cancelleria di Hitler, a poche decine di metri dal Reichstag, della Bradenburger Tor e di Pariser Platz.

Il progetto, che porta la firma di Peter Eisenman, è un'opera grandiosa: una distesa di 2711 stele, tutte anonime, tutte grigie e uguali, poste secondo una griglia ortogonale, appena increspata da un moto ondulatorio. Non c'è celebrazione o eroismo, non c'è consolazione e patetismo, non c'è nemmeno rievocazione o narrazione storica, solo un Campo – Stelenfeld – con un numero sterminato di blocchi ordinati. Eppure per chi giunge dall'alto della strada, già al primo sguardo la ripetizione ossessiva nello spazio enorme (19.000 mq), la razionalità della distribuzione e l'afasia delle stele senza nome suscitano un grande impatto.

Le immagini che si agitano nella memoria non sono quelle dei sacrali della Prima guerra mondiale – montagne di nomi dei “caduti per la patria” – ma quelle viste nei documentari e nelle foto ritrovate dopo la Seconda guerra mondiale: file di deportati davanti ai treni, folle di prigionieri ordinati nei campi di concentramento, mucchi di abiti e cadaveri, resti umani e di umanità, catalogati con agghiacciante scrupolo. La morte rende tutti uguali, certo, ma è la privazione di identità individuale che fa di una vita un numero perso fra tanti, l'orrore forse più spaventoso della stessa morte.

Addentrandosi tra le stele, però, ci si rende conto che non si tratta di una spianata uniforme: il terreno cambia di livello, si scende e si risale, perdendosi sempre più tra i blocchi di cemento, che da lastre di qualche decimetro di altezza diventano imponenti monoliti. Le stele infatti sono tutte uguali in larghezza (2,375 m) e lunghezza (95 cm), ma l'altezza varia da 20 cm a 4 m. Il cielo grigio di Berlino si chiude sopra le strette vie, i rumori della città si fanno ottusi, lo spazio opprimente, labirintico e senza tempo. Molto è stato detto e scritto sull'effetto metaforico, ma anche emotivo, della discesa e dello spaesamento dello Stelenfeld. Ma ciò che si vuole sottolineare in questa sede è che, proprio attraverso la digradazione

del suolo, i blocchi apparentemente uguali risultano di altezze sempre diverse. Ogni stele diventa unica, e dalla loro diversità prende origine il movimento visibile in superficie. Si potrebbe dire che Peter Eisenman crea un'operazione simile alle costellazioni di Anselm Kiefer, o alle "Pietre d'inciampo" di Gunter Deming, restituendo a ogni singolo blocco un'unicità dimensionale. Una sua propria, muta, individualità. La tragedia si sposta così dal piano dello scontro ideologico a quello individuale e quotidiano, e, proprio come avviene nello spazio espositivo e documentario sotterraneo del Centro Informazioni collocato proprio sotto lo Stelenfeld, nei racconti delle migliaia di storie di uomini e donne, rivive la Storia.

Ma un'altra immagine riporta a un piano sovra-storico, escatologico, e funge da *imago agens* nella "stanza della memoria". L'interpretazione simbolica si arricchisce di un ulteriore riverbero di senso, spostandosi nella dimensione, ancora più complessa, della tradizione religiosa giudaica, mentre le coordinate geografiche si spostano verso oriente: verso la città di Dio, verso Gerusalemme.



## Gerusalemme

Pochissimi studiosi – e comunque soltanto come suggestione rapidamente accennata e mai approfondita – hanno notato la incredibile somiglianza tra il Memoriale di Berlino e uno dei più importanti cimiteri ebraici,

quello che si estende alle pendici del Monte degli Ulivi lungo la Valle di Giosafat, appena fuori dalle mura di Gerusalemme.

Anch'esso si presenta come una distesa di stele tutte uguali, poste in orizzontale, senza ornamenti, digradanti lungo la collina. Colpisce anche qui il rigore geometrico, la ripetizione del modulo, la spazialità che sconfinata a perdita d'occhio. Nel cimitero di Gerusalemme il movimento ondulatorio che il dislivello naturale del terreno conferisce all'insieme delle stele, corrisponde "in positivo" a quello creato artificialmente da Eisenman sul fondo del Memoriale: il saliscendi tra i sepolcri sul Monte degli Ulivi crea un effetto di straniamento simile a quello che si avverte tra le stele berlinesi, e se il chiarore della pietra tipica di Gerusalemme amplifica il riverbero della luce e la sensazione di astrazione, il grigio cupo dei blocchi tedeschi riproduce un effetto analogo, per contrappunto e per distanza. L'immagine simbolicamente posta 'a fronte' è chiara, la citazione evidente.

D'altronde, il cimitero del Monte degli Ulivi è il più vasto e il più importante cimitero ebraico del mondo: si estende per oltre 250 dunam (250.000 mq) a est del Monte del Tempio e costituisce una sorta di *temenos* sacro, insieme nazionale e religioso, per tutto il popolo ebraico, poiché da più di 3000 anni accoglie le tombe dei figli più illustri di Israele. I grandi dell'antico popolo giudaico e del moderno stato israeliano sono tutti sepolti lì: secondo la tradizione sono lì le tombe dei profeti biblici Aggeo, Zaccaria e Malachia; lì è anche il mausoleo di Assalonne, figlio del re Davide; lì sono i sepolcri dei capi delle dinastie israelitiche e dei più importanti rabbini e interpreti delle Scritture; e ancora poeti, letterati, uomini politici, sionisti, industriali, costruttori di Gerusalemme e delle città nuove, distribuiti in sezioni bukhare, georgiane, ashkenazite, hassidiche. Tutte insieme costituiscono la spina dorsale storica del popolo giudaico. La citazione di quel luogo a Berlino non ha quindi soltanto una valenza estetica o culturale: è anche un dispositivo simbolico che avvicina le stele anonime per le vittime dell'Olocausto a quelle dei più importanti correligionari, dando a quelle vite e a quelle morti che stanno esposte al cielo sopra Berlino una dignità pari alle vite e alle morti poste sotto il sole di Gerusalemme.

Ma è possibile cogliere nel luogo anche un ulteriore livello semantico, grazie all'interpretazione che la tradizione ebraica fornisce alle parole pronunciate dai Profeti:

"Poiché, ecco, in quei giorni e in quel tempo,  
quando avrò fatto tornare i prigionieri di Giuda e Gerusalemme,

riunirò tutte le nazioni  
 e le farò scendere nella valle di Giosafat,  
 e là verrò a giudizio con loro  
 per il mio popolo, Israele, la mia eredità,  
 che essi hanno disperso fra le genti.  
 Si affrettino e salgano le genti  
 alla valle di Giosafat,  
 poiché lì siederò per giudicare  
 tutte le genti all'intorno".  
 (Gioele 4, 1.12)

Per via di etimologia, un sottile discrimine semantico separa il nome Giosafat, "il Signore giudica", dalla toponomastica del luogo prescelto per il più importante tra i cimiteri ebraici: è la Valle di Giosafat, ma anche la Valle della Decisione. Tuttavia, senza perdersi nel raffinato gioco della lettura esegetica, è fondamentale rilevare che secondo la tradizione più diffusa e tuttora conosciuta, *quello* è il luogo dove Dio darà inizio al Giudizio Universale. Là Dio, nell'Ultimo Giorno, siederà a giudicare i popoli, e in particolare – un tema molto ricorrente nella letteratura biblica – si vendicherà contro coloro che hanno osato toccare il "suo" popolo – Israele.

Il cimitero nella Valle di Giosafat assume quindi un ruolo critico nell'escatologia ebraica, mentre le molteplici letture dei testi si complicano fino ai limiti dell'ortodossia: essere seppelliti in quel luogo significa essere fra i primi che prenderanno parte al Giudizio e alla vita eterna e, secondo alcune esegesi, essere addirittura esonerati dalla "separazione dell'anima alla tomba" e dalla "migrazione attraverso passaggi sotterranei" nel giorno della resurrezione dei morti.

Immediatamente percepibile è la proiezione spaziale del luogo, che diviene un polo di attrazione universale, il luogo dell'ultimo avvicinamento di tutte le genti. Ma è anche il centro propulsivo di un moto centrifugo: ancora la tradizione narra di come gli ebrei di Gerusalemme mandassero la terra del Monte degli Ulivi alle comunità ebraiche disperse dopo la Diaspora perché la spargessero sulle tombe dei loro cari morti lontano dalla Terra Promessa.

Eisenman, nel citare figurativamente e compositivamente il Cimitero di Gerusalemme nel suo Monumento a Berlino, non solo collega il più doloroso teatro della storia degli ebrei allo scenario più celebrativo della

loro elezione, ma attiva un'analogia – resta da chiarire fino a che punto consapevole – attingendo a un significato molto più difficile della mera commemorazione. Tra le pieghe della memoria infatti riemerge l'idea del giudizio: il giudizio finale delle Scritture, ma anche il nuovo e più duro giudizio sull'Età Moderna. A dire che se Dio nell'ultimo giorno tornerà a giudicare, dovrà sedere a Berlino, nel Campo di stele delle vittime della Shoa.

[\*] Questa prima lettura è l'anticipazione di un approfondimento sulle fonti testuali e progettuali del Monumento all'Olocausto di Berlino che sarà compiuto in collaborazione con Susanna Piscicella e Renato Rizzi.



VERS UNE CONSISTANCE DE NOTRE HISTOIRE. CE QUE M'ÉVOQUE  
ALFREDO JAAR  
Ramuntcho Matta

Presentazione di Silvia De Laude



Meno di un mese fa, mentre era in preparazione questo numero di “Engramma” sui memoriali e le architetture della memoria, ho incontrato il musicista e artista Ramuntcho Matta a Lizieres, il castello della Piccardia, a circa 80 chilometri da Parigi, dove Matta nel 2008 ha creato a sua immagine un Centro di Cultura e di Risorse che credo non abbia un eguale nel mondo: una piattaforma, o meglio un laboratorio sperimentale che ha l’obiettivo di rendere vitali le riflessioni sulle arti, le filosofie e le prati-



che fisiche, senza distinzioni di genere e categorie, facendo uscire l'avanguardia dal suo isolamento, e dandole nuovi spazi di sperimentazione e condivisione. Un avamposto dell'Utopia in terra di Francia.

Sapevo Ramuntcho amico di Alfredo Jaar, e gli ho chiesto di scrivere qualcosa sullo straordinario memoriale delle vittime della dittatura di Santiago del Cile (2010), troppo recente nel tempo e ancora poco noto, anche se qualche immagine se ne trova, per esempio, nel volume *Alfredo Jaar. The way it is. An Aesthetics of Resistance*, che credo abbia avuto molta fortuna nell'edizione bilingue (*Eine Ästhetik des Widerstands*, in occasione della retrospettiva di Berlino 2012). Il testo che ci ha mandato (*Ce que m'évoque Alfredo Jaar*) è molto di più. A partire dall'esperienza di Alfredo Jaar, un invito a riflettere sull'idea che la memoria non riguardi il passato ma un presente da rendere più ricco: obiettivo nel quale si sono cimentati variamente artisti con i quali quali ha incrociato la sua strada, come Chris Marker, Stephen Willats e Dennis Adams.

Matta, quindi, presenta nel testo offerto a "Engramma" la sua personalissima esperienza e insieme la testimonianza di una costellazione di esperienze artistiche che ruotano (al di là del canonico e a volte un po' retorico e ripetitivo esercizio architettonico del Memoriali) intorno al tema della memoria.

Il tempo, d'altra parte (o un certo o incerto uso del tempo) è il filo rosso di tutta la produzione di Matta, nel campo dei disegni, della musica, delle installazioni, e in qualunque altra forma si sia misurato questo artista multidisciplinare impossibile da liquidare in qualunque esclusiva etichetta di genere. (Non è in fondo anche il castello di Lizieres, con il recupero architettonico realizzato grazie all'instancabile e appassionata complicità di Ombra Bruno, un'opera vera e propria, con i suoi muri e con le idee che la sostengono? E i dischi? Certi disegni buttati giù di getto, e postati su Facebook? E le collaborazioni ad opere altrui?)

Proprio *L'usage de temps* è il titolo del suo ultimo libro, uscito a Parigi nel 2014, costruito intorno ad uno scambio di mail fra Matta e Philippe Ducat, il bravissimo grafico incaricato di confezionare il libro, e diventatone co-autore. Con il tempo e la memoria, d'altra parte, uno come Matta ha sempre avuto a che fare, portandone l'orgoglio e il peso.

Un soccorrevole sito personale aiuta a orientarsi nel lavoro labirintico di Ramuntcho Matta. Nato a Neuilly-sur-Seine nel 1960, figlio del grande pit-

tore cileno Roberto (o Sebastian) Matta e di Malitte, intellettuale e grande amica degli scrittori surrealisti. La sua prima passione è la musica, coltivata da sola e all'interno di progetti condivisi con altri, come Don Cherry, Brion Gysin, John Cage, Chris Marker, Bob Wilson. Insieme alla musica, l'esercizio dello yoga è stata una sua personale alternativa alla scuola, abbracciata da ragazzino con il consenso e l'appoggio dei genitori. A metterlo in contatto con Brion Gysin, quando aveva 15 anni, è stato Maurice Benchemou, che era suo insegnante. Con Gysin, scopre la poesia sonora e il movimento della *beat generation* (William Burroughs, Allen Ginsberg...). Più tardi sono i contatti con Lou Reed e Laurie Anderson.

*L'usage du temps*, come dicevo, è costruito su uno scambio di mail fra l'artista, il grafico che doveva organizzare il volume, Philippe Ducat, e la gallerista-editrice parigina che lo aveva sollecitato, Anne Barrault). Lì, La prima mail è dell'artista, che rispondendo evidentemente a una sollecitazione o a una richiesta d'aiuto del bravissimo grafico, Philippe Ducat, ha scritto:

Non so bene da dove partire, ho cercato un appiglio e alla fine mi sono reso conto che è proprio l'uso del tempo al centro del mio lavoro. Si tratti di musica, disegni, installazioni e altre cose, il filo rosso è un certo o incerto uso del tempo. Il punto vero, del resto, oggi, è la questione della verità, delle verità. E uno degli assi liberatori, è la questione del tempo. Il tempo non è costante. Esistono orologi emozionali, fisiologici, contestuali... e ognuno ha la sua logica.

Anch'io ho chiesto a Ramuntcho il suggerimento di un 'filo' per presentare la sua opera ai lettori di "Engramma". Anch'io ho ricevuto una mail che semplifica le cose e rivela insieme doppiopondi che le complicano:

Cet avion qui traverse le ciel:  
qu'est ce qu'il évoque ?  
qu'est-ce qu'il invoque ?

La gestion de la mémoire induit notre présent.  
Nous sommes tous des monuments a la mémoire.

L'architecture est par conscience ou par omission ancré dans ce devoir.  
Certains artistes ont, dans leur démarche, posé des jalons sur ces questions.  
Espaces publiques = publicité pour quoi ?

L'autopresentazione contenuta nel testo email riprodotto qui sopra si può intendere come ulteriore premessa o introduzione alla lettura. La speranza è che il testo inedito di Ramuntchco Matta che presentiamo in "Engramma" sia uno spunto per approfondire alcuni dei temi trattati, e conoscere se non lo si è fatto prima un rappresentante tra i più spiazzanti e fascinosi della commistione contemporanea fra i linguaggi.

Ramuntchco Matta

Vers une consistance de notre histoire. Ce que m'évoque  
Alfredo Jaar



A partir de 1993 Chris Marker m'avait demandé de l'accompagner dans la réalisation du projet Immemory.

L'accompagnement consistait à apporter mon savoir faire technologique et à tester la navigation proposée par Chris Marker avec le logiciel Hyperstudio.

Le projet se voulait être un ouvrage de comment notre mémoire peut se donner en partage.

Comment tisser une toile entre différents sujets qui peuvent paraître indépendant mais qui en fait sont indispensable au développement d'une pensée construite.

De quoi parle immemory?

Immemory parle de cela aussi.

Cela parle aussi d'un des dernières des utopies: l'outil informatique pourrait être un vecteur de transmission extraordinaire.

Au lieu de cela il devient une école pour tireurs d'élites.

Le cinéma de Chris Marker parle de cela aussi : il existe une lignée d'exigence qui met l'être humain au dessus de la barbarie.

Et il existe un autre cinéma qui celui du divertissement et du colonialisme culturel et du terrorisme intellectuel.

Comment mettre en place un dispositif informatique qui propose de pause constructive?

Le temps nécessaire a notre propre édification se repose sur des fondations communes.

Ces quelques photos de son atelier nous montre "l'ordre" par lequel Chris Marker trouvait ses cheminements.

Accepter qu'un certain chaos est nécessaire car il est des espaces où la rationalité n'a pas emprise.

Il existe même des domaines où elle peut être castratrice, nocive, et empêcher la constitution d'un individu.

Une démarche artistique nous montre qu'il existe une quantité infinie de possibilités d'être.

Quel que soit les démarches il existe un dénominateur commun.

#### LA PAUSE SALUTAIRE

Il ne reste plus beaucoup de bancs publics où se reposer, s'asseoir, discuter, se repositionner. Pourtant c'est par l'échange que l'idée se construit.



C'est par les pauses que l'on peut avancer, se construire et édifier une société riche en complémentarités.

Malgré les tentations de soustraire l'espace public au débat public par la transformations des places en lieux de passages: la mémoire reste.

Les traces du passés subsistent sur les visages, les modalités de déplacements (les évitements, les précipitations, les collisions...).

Les amnésies collectives ont aussi des impacts dans les relations sociales, privées, sexuelles.

Il existe de multiples strates de pollutions qui perturbent nos agencements.

Il existe la pollution industrielle, la pollution sociale, la pollution relationnelle, la pollution économique... toutes ces pollutions sont interconnectée.

C'est par manque d'informations que les problématiques ne trouvent pas de dénouement salutaires.

le nœud qui empêche la fluidification des informations découle d'une stratégie de la confusion.

Le monde technologique est avant tout un système de contrôle complexe.

Chris Marker en se l'appropriant apporte un nouvel outil au cinéma et aussi une proposition de fondations a un principe de responsabilité partagé.

SUR QUOI SE CONSTRUIT UNE MÉMOIRE?

Nous ne pouvons pas accepter qu'un siècle finisse pire que son commencement.



La politique de développement culturel peut autoriser un certain usage du temps a nos concitoyens. Le temps nécessaire aussi au débat public.

L'espace est là pour permettre le mouvement, la ventilation nécessaire qui donne de l'air a nos errements, convictions, asservissements.

Il ne faut pas nous réfugier dans nos convictions.

La culture n'est pas là pour nous divertir.

L'art est là pour enrichir notre être.

Une œuvre d'art est porteuse de multiples interprétations.

Elle ne porte pas la vérité: elle une machine a proposer des hypothèses.

Certains artistes ont su mettre en place des espaces où la stupeur et l'effroi nous rappelle a l'ordre.

L'ordre d'une hiérarchisation des priorités.

On ne peut pas être tranquille tant que un être humain sera dans la souffrance.

La question est comment agir.

Le comment commence par une guérilla intérieure.

Une vigilance envers ce que nous risquons de devenir si nous perdons conscience du risque.

DENNIS ADAMS PAR L'ARCHITECTURE DE L'AMNÉSIE



A partir de 1979, l'artiste Dennis Adams propose une prise de conscience par des dispositifs disposés dans l'espace public.

Cet espace public est porteur d'une charge plus ou moins masquée.

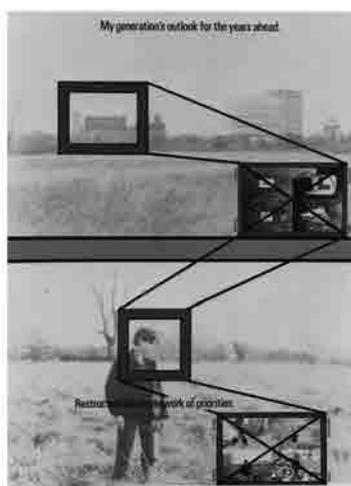
Tous les commerces ne peuvent pas faire perpétuellement "écran".

Un jour où l'autre les besoins fondamentaux vont prendre le dessus.

L'être humain a besoin de relations avec la communauté.

Les arrêts d'autobus peuvent aussi être des espace de "consciencés augmentées".

STEPHEN WILLATS: MÉMOIRE VIVE



Qu'en est t'il de la fabrication du futur?

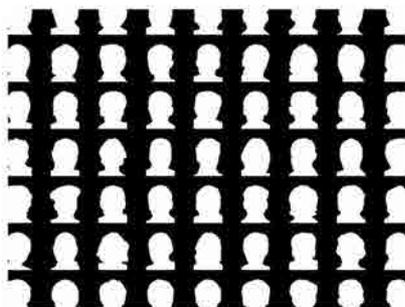
Comment aujourd'hui "comprendre" les agencements qui construisent notre présent.

Stephen Willats montre les relations qui nous poussent à vivre de la façon que nous pensons être nos choix.

L'architecture modèle nos mouvements, la musique que l'on écoute est une métaphore de notre potentialité.

Nos habillements participent à nos théâtralités.

ALFREDO JAAR: ESPACE RÉCENT



Dans son œuvre “la géométrie de la conscience” (2010) Alfredo Jaar met en place un dispositif qui non seulement effectue un travail de mémoire vis à vis des victimes de la torture mais ajoute par les silhouettes une évocation des responsables.

Ces responsables anonyme qui pourraient être vous, moi...

Car le devoir de mémoire est avant tout là pour ne pas endormir notre vigilance.

honorer les morts c'est bien, c'est important.

La conscience du risque de dérive est vital.

Passer du visage des victimes a notre propre reflet met en place une menace: le risque d'être, a nouveau, soi-même victimes.

Victime de la torture et victime de l'illusion qui pousserait a penser être du coté des justes.

Mais y a t'il un coté des justes?

Que se passait t'il dans la tête des bourreaux?

Comment un esprit peut se trouver modifié par son milieu afin de devenir un monstre.

Le juste ne se mesure pas seulement en notre capacité a réagir face au danger, car le danger peut être mal interprété, mais a notre puissance a produire des hypotheses.

Surtout dans une société en proie a la stratégie de la confusion.

Mais quel mécanisme mental un Pinochet, un Adlof Hitler, un Grégoire IX ou Innocent II ont t'il peut mettre en place l'effroi et la terreur?

Ce sont aussi ces visages là que je perçois dans les silhouettes mises en place par Alfredo Jaar.

Ce n'est donc pas face a une menace extérieure qu'il est important de se mesurer mais a la constitution de nos intériorités.

Les événements récents en France montrent que l'humanité est en péril.

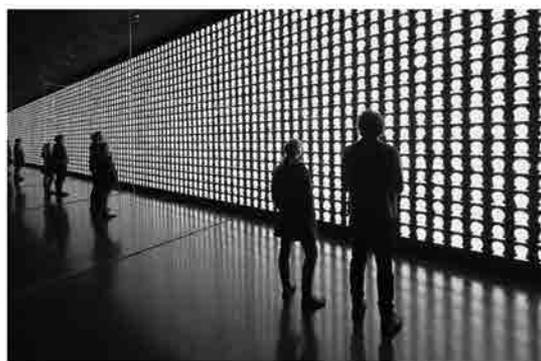
Les tendances radicales qui spéculent sur l'ignorance ne sont pas un monstre sorti de nulle part.

Ce sont les symptômes d'une société injuste, cruelle et barbare : la notre.

En séparant la culture de l'éducation le fossé se creuse entre connaître et comprendre.

L'être humain ne va pas devenir un ordinateur où tout est bien rangé.

L'être humain est un paradoxe ambulante où le meilleur côtoie le pire.



Et le pire de tout ce serait de ne pas se souvenir du pire, comme du meilleur.

D'où l'importance de construire une politique de développement culturelle courageuse et ambitieuse.

Ne serais ce que pour se prémunir contre le risque du retour de l'imbécillité.

#### ENGLISH ABSTRACT

Memory is not about the past. It is about how to make the present more dense. With the help of the work by Chris Marker, Alfredo Jaar, Stephen Wilats and Dennis Adams, Ramuntcho Matta (multimediam artist) proposes an optimisation of conscienceness.



## TOPOGRAFIA DEL RICORDO Il Mausoleo delle Fosse Ardeatine

Aldo Aymonino\*

I fatti sono noti, le date certe – che risalgono a una mitologica “età dell’oro” dell’architettura contemporanea in Italia – meno. Il 24 marzo 1944 le SS assassinarono per rappresaglia, in seguito all’attentato di via Rasella, 335 persone nelle cave di pozzolana della via Ardeatina, dismesse l’anno prima. Nel luglio dello stesso anno, poco dopo la liberazione di Roma (avvenuta il 4 giugno), grazie a uno di quei contrappassi morali di cui è così prodiga la Storia, viene identificato con precisione il luogo del massacro proprio attraverso il parziale crollo della volta delle gallerie della cava, avvenuto dopo lo scoppio delle mine fatte brillare dalle truppe naziste per occultare per sempre il luogo dell’eccidio.

Rimosse le macerie che ostruivano l’accesso, espletate le analisi medico-legali e le strazianti “pratiche” emotive che portarono a una prima sepoltura fuori terra delle salme all’interno delle stesse gallerie, nel settembre ‘44 il Comune di Roma bandisce il concorso (con scadenza aprile ‘45) per la sistemazione del sacrario, per assolvere alla triplice valenza simbolica di creare un *locus* romano della memoria, un modello etico positivista in opposizione alla retorica “imperiale” e un primo segno della ritrovata identità nazionale dell’intero paese (per altro ancora diviso e occupato per metà dalle truppe nazifasciste).

Fortissime debbono essere state per i dodici gruppi che si presentarono al I grado del concorso, le sollecitazioni emotive che il luogo, il paesaggio e l’evento hanno esercitato sulla stesura dei progetti [1]. Fortissime anche

le differenze retoriche nell'approccio all'idea di monumento celebrativo e al suo rapporto con il paesaggio circostante [2].

Aggiudicato nell'agosto del '45 il I grado, alla fine dello stesso anno viene bandito il II grado del concorso tra i quattro gruppi di progettazione scelti nella fase precedente [3] e nella primavera del '46 la commissione, con una modalità inusuale e spregiudicata (e che sembra anticipare di molti anni i futuri sviluppi della prassi concorsuale in Europa), consentì agli stessi progettisti di illustrare i loro lavori. Nell'autunno dello stesso anno, dopo mesi di accese discussioni, vengono dichiarati vincitori *ex aequo* i gruppi contraddistinti dai motti "Risorgere" e "Uga" (quest'ultimo acronimo per Unione Giovani Architetti) che avevano adottato soluzioni simili per la sistemazione generale dell'area. Ispirate alle immagini sinteticamente emotive dei cimiteri di guerra appaiono entrambe fortemente segnate da un contrappunto morfologico e materico tra luogo e architettura, tutto incentrato sulla capacità narrativa delle sequenze spaziali, su poche ed elementari presenze geometriche e sulla quasi totale assenza di elementi figurativi.



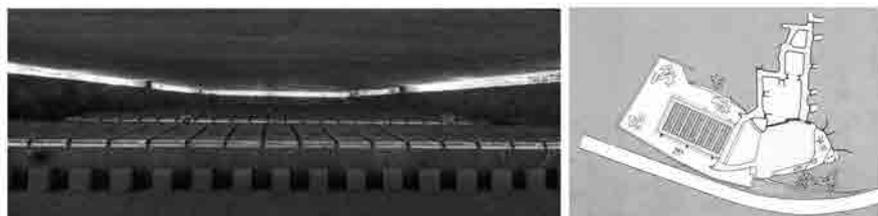
Con l'incarico congiunto ai due gruppi vincitori per l'elaborazione del progetto definitivo si innesca uno stupefacente processo di sintesi iconografica e iconologica che continuerà per approssimazioni successive sino al progetto esecutivo e oltre (l'approvazione definitiva delle cancellate progettate da Mirko da parte delle commissioni riunite del Consiglio Superiore delle Belle Arti, ultimo lacerto di una numerosa serie di polemiche che hanno accompagnato il progetto lungo tutto il suo iter, avviene il 10 marzo 1950, a Mausoleo già inaugurato da un anno [4]). Il risultato costruito consegnerà alla neonata Repubblica uno dei due monumenti nazionali che il paese è riuscito a produrre negli ultimi cinquant'anni (l'altro è, a giudizio di chi scrive, l'Autostrada del Sole). Il coinvolgimento

emotivo degli autori del progetto è del resto già ampiamente garantito dalle note biografiche delle due figure principali del gruppo di progettazione, Mario Fiorentino e Giuseppe Perugini. Quasi coetanei (Fiorentino è del 1918, Perugini del 1914), all'epoca giovanissimi (Fiorentino non ha ancora conseguito la laurea quando viene bandito il concorso di I grado), di estrazioni familiari profondamente differenti (di famiglia ebraica l'uno, nato a Buenos Aires ed "emigrato" alla rovescia giovanissimo l'altro), ambedue buoni frequentatori dei circoli artistici e intellettuali della capitale (e, nel dopoguerra, ottimi collezionisti d'arte in proprio), vengono entrambi profondamente segnati dall'esperienza del conflitto.

Arrestato in una tipografia clandestina nel novembre '43 e rinchiuso a Regina Coeli, Fiorentino, trasferito in un carcere emiliano nel febbraio del '44, sfuggirà al massacro delle Ardeatine per un mese soltanto; mentre nel frattempo Perugini, passate le linee, risale faticosamente la penisola al seguito delle truppe alleate, lavorando nell'Ufficio Tecnico dell'esercito americano per il quale progetterà i cimiteri di guerra di Anzio e Cassino [5].

#### ARCHITETTURA E NARRAZIONE

È indubbio che il progetto realizzato affronta il tema del percorso come narrazione intesa nel suo duplice aspetto emotivo e spirituale. Le Fosse Ardeatine tentano di costruire l'idea di monumento attraverso il luogo inteso come sequenza e giustapposizione tra masse plastiche (naturali e artificiali) intese come elementi scultorei capaci di disegnare, nella quasi totale assenza di linguaggio, spazio e percorso. Questo meccanismo è sottolineato nella composizione generale dalla presenza non accessoria degli elementi scultorei che si fanno carico delle valenze dialettiche tra figurazione (il gruppo scolpito nel cemento chiaro da Coccia) e astrazione (le metalliche superfici volumetriche di Mirko). Vi è inoltre nel Mausoleo ardeatino una cruciale esigenza funzionale totalmente assente sia nel mo-



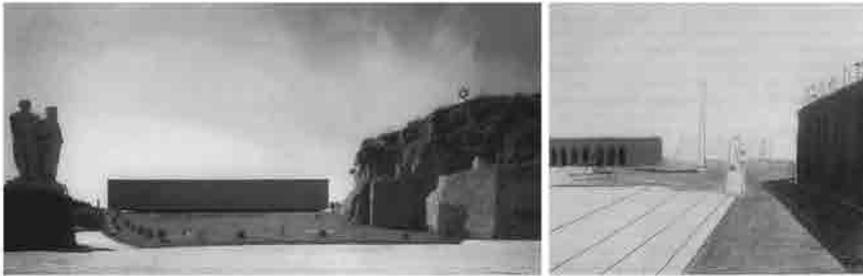
numento dei BBPR a Milano che in quello di Valle a Udine: *in praesentia corporis* la levità e la purezza assoluta dell'Idea devono confrontarsi con le prosaiche necessità della normativa cimiteriale, ed è proprio in questa aporia che si determina la differenza e l'unicità del sacrario romano, non più aereo *memento* ma sepolcro collettivo radicato in terra, dove all'architettura spetta il compito di coagulare funzione e simbolo.

Il monumento diventa così per lo spettatore una mappa topografica del dolore e del ricordo: chi si inoltra nelle gallerie compie prima lo stesso tragitto delle vittime poi, arrivato nel punto dell'eccidio (segnato, come l'ingresso principale, da una cancellata di Mirko che circonda un altare, opera in collaborazione tra lo stesso Mirko e Perugini) inizia per un'altra galleria la strada che lo porta al sacrario. Si passa così dagli spazi organici ristretti e convulsi dove si svolse il dramma alla calma stereometrica della grande aula. Così, attraverso la messa in scena del percorso emotivo compiuta attraverso il progetto, lo spettatore viene lentamente trasformato in testimone. Il *fil rouge* architettonico che lega spazi e materiali così diversi è costituito da due elementi che tendono a rendere le superfici del progetto un *continuum* spaziale: un omogeneo trattamento "alla punta", che copre sia le pareti delle gallerie che quelle dell'intradosso della grande lastra e i blocchi delle arche e una pavimentazione in basolato (purtroppo non eseguita nel piazzale d'ingresso) che aveva il compito di unificare il piano orizzontale degli spazi interni ed esterni. Colpisce, come in molte opere di quel periodo (si pensi ad esempio alle coeve ma lontanissime – non solo geograficamente – *study houses* di John Entenza), l'evidente disparità tra la *naïveté* dei disegni esecutivi e l'asciutto e dettagliato rigore del costruito.

#### ARCHITETTURA E ARCHETIPO

In un disegno fatto in occasione della sua permanenza all'Accademia Americana a Roma nel 1950, Louis Kahn ripropone, riassumendoli, i caratteri peculiari dell'architettura delle grandi superfici plastiche romane componendoli in una disposizione logica fatta di giustapposizioni di elementi che ricorda molto da vicino (sia pure con altre tecniche pittoriche) le composizioni dechirichiane delle "piazze italiane". La straordinaria efficacia di quel disegno è quella di identificare immediatamente quello spazio sia come piazza che come piazza italiana (ma forse in questo caso bisognerebbe parlare più di piazza romana) in maniera sintetica ed essenziale senza dare nessuna indicazione toponomastica né tantomeno vedutistica.

Se confrontiamo il disegno di Kahn con le foto canoniche delle Ardeatine vedremo come tutti gli elementi del progetto che si affacciano sul piazzale (il muro di cinta in *opus incertum*; la cancellata bronzea; il gruppo scultoreo; il piano inclinato a prato sormontato dal prospetto della grande lastra sospesa; la parete di tufo coronata dai simboli religiosi e da cespugli di piante, gli elementi di arredo microscalare) concorrono a declinare la scena urbana di una piazza minimalista (italiana). Questa impressione viene rafforzata da una visita *in situ* quando, al variare della luce e dei punti di vista, i ruoli urbani dei singoli elementi della composizione si precisano ulteriormente sino a far coincidere elementi del progetto con tipovolumetrie urbane storiche.



In quest'ottica appare allora evidente il paragone tra il ruolo della scultura di Coccia (opera modesta ma necessaria in quanto unico elemento verticale del progetto) e quello dei campanili delle città storiche, mentre il tufaceo velario della parete d'ingresso alle grotte cattura la luce radente come una gigantesca modanatura barocca. Altresì degno di nota è il rapporto che il complesso istituisce con il suo intorno inteso nella molteplice accezione di sito archeologico (di cui riprende, come citazione all'interno delle sue grotte, la logica distributiva catacombale), di romantico paesaggio naturale (che, attraverso i piani erbosi inclinati, i muri di contenimento "a spacco" e le pareti di tufo naturale a vista, entra letteralmente in un progetto per la prima volta nella storia dell'architettura moderna italiana) e di rapporto dialettico tra luogo e progetto.

L'ingrandimento macroscale di uno degli elementi della composizione (il tumulo loosiano) diventa non solo fulcro e sintesi del significato primo del monumento ma anche commento e contrappunto del paesaggio circostante con un'immagine archetipica che si riallaccia alle are sacrificali della paganità e al culto degli eroi [6], anticipando così di più di qua-

rant'anni i monumenti minimalisti ai caduti in Vietnam e in Corea del Mall di Washington [7].

#### ARCHITETTURA E TETTONICA

La soluzione realizzata contraddice l'impostazione del concorso di II grado più di quanto appaia a una prima lettura [8]: se è vero che la disposizione planimetrica conferma il dislocamento delle arche sul lato sinistro del piazzale d'ingresso (la scelta dell'area fu suggerita agli architetti dall'immagine di sei serbatoi dell'acqua presenti sul luogo al momento della scoperta dell'eccidio), volumetricamente ne inverte il significato tettonico. Le tombe infatti non sono più su un podio, una piccola porzione acropolica di terreno sopraelevata rispetto al piano di campagna del piazzale, bensì contenute in una grande orma, una vasca di pietra (e l'andamento curvilineo del punto di attacco tra pavimento e pareti della grande aula ne sottolinea il carattere di scavo) leggermente incassata rispetto al livello zero, ancorata così ancor di più al suolo e al paesaggio circostante.

Altra notevole variazione è rappresentata dall'andamento interno delle gallerie che, dalla versione definitiva a quella realizzata, cambiano il disegno del percorso abbandonando l'originario disegno a U – che si reimmetteva nel piazzale in asse con l'ingresso principale – a favore di una soluzione planimetricamente più complessa ma spazialmente e distributivamente più chiara. Una maggiore interrelazione ed espressività del rapporto tra movimenti del terreno e progetto sembra del resto essere la caratteristica saliente della realizzazione: agli autori deve essere apparsa come la strada più naturale per legare iconologia e architettura.

Sin dall'andamento e dal calibro ciclopico del muro di recinzione esterno si percepisce la pressione delle deformazioni esercitate dal terreno nel suo accogliere il grande vuoto ricavato sotto la lastra sospesa. All'interno del percorso del Mausoleo le pressioni telluriche laterali delle gallerie (brevemente interrotte dai due sgarci a cielo aperto lasciati dalle mine che



fanno piovere all'interno una luce che ricorda gli oculi d'illuminazione dei criptoportici di età romana) si trasformano nel perfetto meccanismo tettonico della grande aula. All'unico punto a cielo aperto di tutto il percorso – dove la pressione laterale delle gallerie comincia ad allentarsi e comincia a intuirsi la compressione verticale esercitata dalla lastra sospesa – spetta il compito di mediazione tra l'organicismo materico del percorso scavato nella roccia viva e l'astrazione sofisticatamente calibrata del sistema costruttivo dell'aula.

Tutto il lessico della spazialità dell'aula è costruito tra la spettacolarizzazione della soluzione strutturale e il controllo geometrico e percettivo delle sue reali dimensioni. La grande lastra sospesa (48.50 m x 26.65 m – misura che raddoppia in lunghezza il rettangolo aureo ottenuto partendo dal quadrato di base – con uno spessore di 3.50 m), elemento simbolico connotativo dell'intero progetto, ha all'apparenza la semplicità gestuale di un'opera di *land art* mentre tutto l'apparato costruttivo (vero e proprio trattato e manifesto di una collaborativa coesione tra architettura e ingegneria che dalle Ardeatine alle Olimpiadi del 1960 disegnerà a Roma una serie di capolavori che segnano l'ultimo periodo aureo della sua stagione architettonica e urbanistica) viene pudicamente stemperato in nome di una coerenza progettuale che nega ogni sottolineatura linguistica.

L'ingegneria della lastra sospesa, dovuta a Riccardo Morandi (che attraverso un sistema di travi incrociate riuscirà a ridurre in fase esecutiva il numero degli appoggi da otto a sei così da avere uno sbalzo asimmetrico di luce maggiore verso l'ingresso dell'aula) va a completare in maniera potente e rigorosa le innumerevoli soluzioni architettoniche adottate per evitare aberrazioni prospettiche dovute alle forzature dimensionali dello spazio della grande aula delle sepolture, la cui altezza risulta essere pari allo spessore della lastra di copertura (3.50 m). La superficie inferiore della lastra che funge da soffitto dell'aula è stata resa leggermente convessa attraverso la leggera curvatura effettuata lungo il centro dei due assi maggiori [9], sino a formare una sorta di volta ribassata che rende omogenea la linea d'attacco tra il bordo del volume e l'asola di luce (posta ad altezza d'uomo a 1.80 m dal pavimento in modo da consentire la vista soltanto dei piedi di coloro che percorrono i sentieri che portano al piccolo museo, sottolineando e riaffermando in questo modo la specificità dello spazio ipogeo), mentre tutta la lastra è stata sollevata nel bordo posteriore sino a quasi raddoppiare (da 60 a 110 cm) la dimensione dell'asola, che viene così percepita unitariamente già nella visione prospettica dal gradino/podio

d'ingresso, mentre nel piazzale esterno questo accorgimento consente al prospetto della lastra di apparire come una pura superficie bidimensionale priva di profondità.



#### AUTONOMIA DELL'ARCHITETTURA

Roma, gennaio 2015. A distanza di oltre settanta anni il complesso ardeatino mantiene intatta l'evidenza della sua ragion d'essere, proprio attraverso le sue sequenze spaziali e le sue risoluzioni architettoniche che continuano a comunicare a chiunque (addetto ai lavori o meno) lo visiti – al di là di appelli retorici, puntualizzazioni storiografiche, di personali coinvolgimenti biografici o appartenenze intellettuali – emozioni e significato. E nel “secolo breve” tutto questo non è poco [10].

#### NOTE

<sup>1</sup> Molti anni più tardi Mario Fiorentino descriverà in maniera molto nitida quello stato d'animo: “Quando nel lontano 1945, si svolse il concorso nazionale per la sistemazione delle Fosse, si era a due anni (sic) dalla tragedia e le bare di questi uomini, alcuni conosciuti, erano allineate ancora nelle gallerie di tufo, cariche di immagini, di ricordi, di fiori odorosi, semplice presenza costante di mogli, figli, parenti, amici. Questa eccezionale e indimenticabile camera mortuaria, brulicante di lumini, viva e terribile, piena di sollecitazioni e di tensioni è stata testimone e spinta emotiva di ogni idea progettuale. All'esterno lo straordinario paesaggio delle catacombe di S. Callisto, la vicina Appia Antica con i suoi grandiosi monumenti, i pini e i cipressi, invitavano a riflettere sulla natura storica di questi luoghi, di morte anch'essi, nel tentativo di trovare un'immagine che pacatamente riconducesse a simbolo nazionale morti tanto diverse per ideologia e ispirazione politica.” in AA.VV, *Mario Fiorentino: la casa. Progetti 1946-1981*, Roma 1985.

2 Si veda ad esempio la proposta di I grado del gruppo Minnucci, Cantore, Ena, Forleo.

3 I quattro gruppi erano così formati: motto “*Non dolet*” (Minnucci, Cantore, Ena, Forleo); motto “*Passi sunt*” (Corvatta-Scazzocchio); motto “Risorgere” (Aprile, Calcabrina, Cardelli, Fiorentino, scultore Coccia); motto “Uga” (Perugini, con lo scultore Mirko Basaldella per la gara di II grado).

4 Il Mausoleo viene inaugurato dal ministro dei Lavori Pubblici Tupini il 24 marzo 1949, V anniversario dell'eccidio.

5 Molto è stato detto sulla divaricazione delle personali ricerche professionali e accademiche di Fiorentino e Perugini avvenuta subito dopo il folgorante esordio comune. Senza voler entrare minimamente nel dibattito polemico ci limiteremo a osservare come entrambi, più di quattro lustri più tardi saranno i soli architetti romani, con l'edificio del Corviale e le Preture di piazzale Clodio, a costruire degli edifici-attrezzatura che appaiono ancora oggi come gli unici possibili frammenti realizzati delle utopie megastrutturali teorizzate dal progetto per l'Asse Attrezzato del PRG del 1962.

6 cfr. C. Conforti, *Scheda 1: M.Fiorentino, G.Perugini - Monumento ai martiri delle Cave Ardeatine* in A. Belluzzi, C. Conforti, *Architettura italiana 1944/1984*, Roma-Bari 1985.

7 cfr. C. Zapatka *La pace del Western Mall. Recenti War Memorials a Washington*, “Lotus”, 93, 1997.

8 Per un confronto tra la versione definitiva e quella realizzata si vedano i numeri 18 e 45 di “Metron” degli anni 1947 e 1952.

9 cfr. A. Zevi *Mausoleo delle Fosse Ardeatine* in AA.VV. *Venti spazi aperti italiani*, Torino 1986.

10 Tutto il materiale iconografico e molte delle notizie e degli spunti qui trascritti provengono dagli archivi delle famiglie Fiorentino e Perugini. L'autore è grato ai curatori di entrambi gli archivi per il sostanziale aiuto fornitogli e per l'amicizia e la pazienza dimostrategli.

\* Una prima edizione di questo articolo è stata pubblicata in “Lotus”, 97, 1998, 6-22.

## ENGLISH ABSTRACT

The facts are known, the dates – which go back to a mythological “golden age” of contemporary architecture in Italy – less so. On March 24, 1944, the SS, in revenge for the attack carried out on via Rasella, gunned down 335 people in the Ardeatine caves, a former pozzolana mine that had been abandoned the previous year. Thanks to one of those ironies which history is so prodigal, the site of the massacre was identified with precision in July of the same year, shortly after the liberation of Rome (on June 4), owing to the partial collapse of the roof of the tunnels as a result of the explosion of the mines that the Nazi troops had set off to conceal the location of the crime forever. In September 1944, once the rubble that blocked the entrance had been removed, the medical and forensic investigations had been carried out and the harrowing scenes that accompanied the burial of the first bodies found in the tunnel were over, the Commune of Rome announced a competition for the design of a memorial chapel (to be submitted by April 1945). This was to have the threefold symbolic value of creating a Roman locus of memory, a positivistic ethical model in opposition to “imperial” rhetoric and a first sign of the rediscovery of national identity by the whole country (which was in fact still divided, with half of it under occupation by Nazi and Fascist troops). The emotional impact that the site, the landscape and the event exercised on the twelve groups that entered the first stage of the competition must have been very powerful. The differences of rhetoric in the approach of the idea of a commemorative monument and its relationship with the surrounding landscape were equally strong.

## IL MONUMENTO “ASSURDO” DELLA RISIERA DI SAN SABBA A TRIESTE (1966-75)

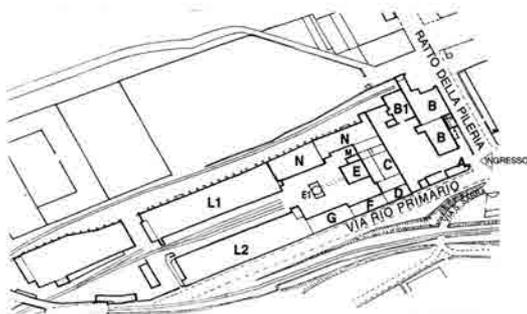
Massimo Mucci

La sistemazione monumentale della Risiera di San Sabba a Trieste, unico *Lager* nazista con forno crematorio sul territorio italiano, è il risultato di una vicenda molto lunga e articolata, terminata solo con l'inaugurazione del 1975 (cfr. Mucci 1999; Id. 2005; Id. 2015). Ma il fatto che l'architetto Romano Boico (1910-85), progettista dell'intervento di sistemazione del sito, a lavori conclusi continui a scrivere che la scultura astratta posizionata al posto del camino sia una “Pietà per i caduti e per noi che non possiamo più fare Monumenti” (Boico [1975], 3) è perlomeno poco rassicurante. La sua riflessione non riguarda la materialità del monumento, che è evidentemente davanti agli occhi di tutti, bensì l'attualità del suo significato, o meglio sarebbe dire, la crisi di quel significato.

La sua paura di realizzare un monumento alla rovescia, che esalti la violenza piuttosto che allontanarla, lo deve aver accompagnato per un decennio durante tutte le fasi progettuali ed esecutive, se già nella prima relazione scritta per il concorso di progettazione del 1966 chiariva con la forza del suo motto che la Risiera è un monumento “Assurdo” (APB, [Boico] [1966]). Inizialmente le sue argomentazioni sono molteplici e polemiche e insistono soprattutto sul ritardo di un ventennio nella sistemazione del sito. Lascia intendere che il monumento avrebbe dovuto essere costruito subito dopo la guerra, perché allora c'era bisogno di una catarsi dal “senso di vergogna e di colpa” ([Boico] [1966], 2) per le violenze della guerra.

Ma in quel periodo, durante la presenza del Governo Militare Alleato, la città era impegnata nell'urgente questione dell'appartenenza nazionale e solo nella seconda metà degli anni Cinquanta, con il ritorno della città all'Italia, venivano pubblicate le prime testimonianze dei sopravvissuti della Risiera (cfr. Scalpelli [1988] 1995; Matta 1996; *Capire la Risiera* 1996; Matta 2012). In questo percorso di ricostruzione di una più completa memoria collettiva l'Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione ebbe un ruolo fondamentale, sia per la sua attività di ricerca e raccolta del materiale documentario, sia per l'iniziativa che porterà al riconoscimento del valore monumentale del sito nel 1965 (cfr. Mucci 1999).

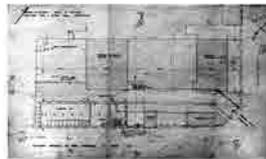
Prima di allora la Risiera era stata vissuta come un "luogo della memoria" soprattutto dai parenti delle vittime, dai sopravvissuti e dalle associazioni interessate, ma dal 1965 in poi s'imporrà come luogo di essere a livello nazionale. Nel primo ventennio del dopoguerra la Risiera fu infatti frequentata e utilizzata per le cerimonie commemorative, valorizzando il sito nelle sue qualità di luogo sacro e tomba delle vittime, nonostante sia stata anche utilizzata, dal 1949 al 1965, come campo per rifugiati stranieri (cfr. Fait 2012). Vi era anche un piccolo monumento commemorativo posto in corrispondenza dell'impronta dell'edificio del forno crematorio distrutto, insieme al camino, dai nazisti in fuga nella notte tra il 29 e il 30 aprile del 1945.



da sx: Pianta della Risiera durante l'occupazione nazista secondo la ricostruzione proposta da Marino Palcich, testimone ex-internato. A: corpo di guardia e abitazione del comandante; B: uffici e alloggi; B1: autorimessa; C: uffici e camerate per i militari SS germanici, ucraini e italiani; al piano terra cucine e mensa; D: uffici, armeria, calzoleria, depositi; al piano terra celle della morte; E: forno di essiccazione trasformato in crematorio; E1: ciminiera; F: camerate, sartoria, calzoleria; al pianoterra 17 microcelle; G: lavanderia, magazzini di deposito beni razzati; ai piani superiori cameroni per detenuti meno sospetti, sartoria; N: ambulatorio, dormitorio, magazzini; L: depositi di masserizie sequestrate in appartamenti e negozi; M: montacarichi (Rossi 1996). La risiera prima di iniziare i lavori di sistemazione monumentale (APB, Foto Pozzar).

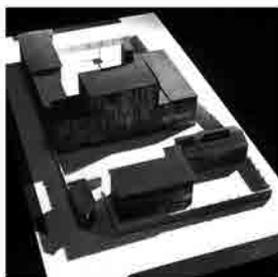
Con la proclamazione della Risiera Monumento Nazionale nel 1965, nasce l'esigenza di una sistematizzazione della memoria e di una sua formalizzazione più duratura e comunicativa. La tomba e il luogo sacro saranno le fondamenta sulle quali costruire il nuovo museo-monumento. Infatti già nel 1966 viene indetto un concorso nazionale per la realizzazione del "Museo della Resistenza nella Risiera di S. Sabba" al quale partecipano dieci gruppi di architetti, tra cui appunto Romano Boico. È significativo che la richiesta del bando sia quella di realizzare un museo mentre la possibilità di edificare un monumento non è menzionata, così come non è posto il problema della specificità del *Lager* (cfr. *Comune di Trieste* 1966, 1). A questo si aggiunge una selezione drastica e ingiustificata delle parti del sito da conservare, che sarà il secondo argomento contro cui Boico si scaglierà polemicamente. (Per approfondire la bibliografia di Romano Boico si veda Mucci 2005; per il contesto dell'architettura triestina nel secondo dopoguerra si vedano Mucci 2004, Mucci 2006)

Bisogna ricordare che il *Lager* nazista era stato adattato all'interno del vasto stabilimento della Risiera, risalente al 1898 con successivi vari ampliamenti e modifiche (cfr. Volk 2001; Fait 2005), e che il decreto di vincolo ne riguarda solo una piccola parte, precisamente le diciassette microcelle al piano terra utilizzate per rinchiodare i prigionieri destinati a morire entro pochi giorni, l'adiacente "cella della morte" in cui venivano ammassate le vittime da eliminare immediatamente e la porzione di corte esterna fino all'impronta a terra dell'edificio adattato a forno crematorio. Il bando di concorso impone di progettare solo su una superficie rettangolare che include la zona vincolata e si estende in lunghezza fino all'ingresso sull'incrocio tra le vie Rio Primario e il Ratto della Pileria (cfr. APB, Comune di Trieste [1966]). Restano quindi inclusi solo la portineria e una porzione del grande mulino e della sede dell'amministrazione, utilizzata dai nazisti come alloggio dei sottufficiali delle SS, mentre tutto il resto deve essere demolito.



Pianta dell'area di progetto fornita dal Comune di Trieste ai partecipanti del concorso di progettazione; APB, 1966.

Romano Boico si oppone a queste indicazioni del bando e propone un progetto che include tutto il complesso della Risiera, escludendo solo i grandi magazzini a sud. Il suo contributo, ancora prima di essere valutato sotto l'aspetto architettonico, è fondamentale per la riddiscussione intorno alle parti di interesse storico da conservare, ben oltre le indicazioni del decreto di vincolo. All'architetto sembra assurdo non conservare il garage dove avvenivano le gasazioni, l'edificio accanto alle microcelle con le camerate dei detenuti ai piani superiori, la sede dell'amministrazione dove si decideva della sorte dei prigionieri, ma anche l'intera corte interna compresa l'impronta del camino distrutto che egli stesso ritrova in sito. "Il perimetro [indicato dal bando] taglia indifferentemente opifici e terreno libero, ed è unicamente il terreno dell'impossibilità; e si può affermare che determina la condizione immobilizzante di ogni idea, che non sia quella di lasciare tutto come sta" (APB, Boico 1966, 4). Boico prevede quindi un robusto recinto in calcestruzzo che semplicemente segue il perimetro del confine ed esclude solo i grandi magazzini a sud, considerando così come monumento tutto ciò che resta all'interno. Il muro ha anche una funzione evocativa poiché conferisce un senso di invalicabilità e chiusura al sito: dovrà essere alto 5 metri, con delle putrelle in acciaio annegate a filo e sporgenti a interassi e altezze variabili.



da sx: Modello del primo progetto di Romano Boico, conservato al Museo Civico della Risiera di San Sabba, APB, 1968; primo progetto di concorso di Romano Boico, schizzo prospettico, vista dall'ingresso, APB, 1966.

Nella corte interna, Boico prevede di lasciare le impronte a terra dell'edificio del forno e del camino collegate da un solco ed evidenziate da un leggero dislivello e da un rivestimento in metallo, in modo "che scotti i piedi d'estate, e d'inverno li raggeli" (APB, Boico 1968, 6). L'impronta rievoca il percorso interrato del fumo che terminava nel camino, qui richiamato nella sua verticalità da una scultura chiamata *Pietà P.N. 30*, costituita da

tre profilati metallici sfalsati in altezza in modo da richiamare la figura della spirale. Nell'ex-garage Boico pensa a una cappella votiva con all'interno tre altari per i riti cattolico, ebraico e serbo-ortodosso. Il museo vero e proprio è costituito dalla presenza delle microcelle e delle scritte e i graffiti rimasti ai piani superiori, interpretati essi stessi come oggetti museali ai quali si sarebbe aggiunta una mostra permanente. Nel piano terra del grande mulino, invece, egli prevede una sala convegni, lasciando inutilizzati tutti i piani superiori. La sacralità del monumento sembra, in questo primo progetto, pervadere più gli spazi esterni che quelli interni, con percorsi di collegamento liberi e poco definiti.

Le indicazioni di Boico sono fortunatamente accolte e il concorso si conclude senza esito, ma con la selezione dei tre progetti migliori e meritevoli di essere sviluppati in una seconda fase a invito, precisamente quelli di Romano Boico, Costantino Dardi (1936-1991) e Gianugo Polesello (1930-2007). L'area di progetto viene estesa esattamente alla porzione di Risiera indicata da Boico e viene prescritta la segnalazione dell'impronta del forno (APB, Comune di Trieste [1968]; si veda inoltre Mucci 1999). La seconda fase si conclude il 4 febbraio 1969 con la vittoria di Romano Boico, a cui segue il cantiere nei primi anni Settanta e l'inaugurazione nel 1975.

Dardi e Polesello avevano elaborato un primo progetto sostanzialmente diverso da quello di Boico, principalmente sull'identificazione del monumento e sulla funzione del museo (cfr. Mucci 1999). Per Polesello è importante separare drasticamente gli edifici rimasti della Risiera, dalle microcelle alla porzione di mulino, con un muro in calcestruzzo alto ben 15 metri che ne occulta i prospetti. Il suo è un uso metaforico dello spazio architettonico molto esplicito, per richiamare la contrapposizione tra civiltà e barbarie, tra città e *Lager*, e per selezionare chiaramente l'oggetto museale da conservare e sottoporre a giudizio. All'esterno, egli prevede invece un nuovo oggetto monumentale costituito da una selva di colonne in marmo rosso, accessibile lungo il percorso d'ingresso.

La proposta di Dardi è ancora più lontana dall'idea di Boico, e per certi aspetti si colloca su posizioni opposte. L'architetto propone un percorso architettonico che invita il visitatore a decantare le sue emozioni, attraverso la cappella votiva posta nel grande mulino e una risalita catartica fino al secondo piano, dove si trova il museo. Da qui, luogo della conoscenza razionale, si ridiscende e si esce, non con un'emozione, bensì con un consolidato "giudizio operante" (Dardi 1981, 52). Anche il linguaggio

architettonico per esprimere la tragedia deve essere nuovo e di forte impatto drammatico; Dardi prevede quindi un'ampia lacerazione del prospetto del molino, attraverso la quale emerge il fabbricato della cappella votiva con le sue bocche di luce prismatiche.

Per questi due autori non ci sono dubbi sul fatto che l'architettura debba rappresentare un percorso di conoscenza, più che il fatto storico in sé, e che debba guidare il visitatore verso un giudizio storico razionale e operativo. Nei loro progetti finali per il concorso a invito, essi però arrivano ad aprire l'edificio a una simultaneità di esperienze, sia emotive che razionali.

Nel progetto finale di Boico, invece, pur essendo stata superata l'iniziale intenzione polemica, non si trova traccia di una rassicurante razionalizzazione delle emozioni. Boico non parla di interesse storico per questi spazi, a eccezione delle microcelle, delle scritte e dei graffiti, poiché la vera motivazione della loro accanita conservazione rimanda alla sacralità dei luoghi dove sono avvenute le violenze, le esecuzioni e le decisioni. Infatti, alla sua iniziale e generica posizione conservativa, non corrisponde un'azione di restauro della situazione originaria del *Lager* con tutte le sue tracce; piuttosto, vi è l'intenzione di monumentalizzare l'atmosfera squallida e terribile che promana dalle preesistenze. "Questo squallore totale, diffuso, può assurgere a simbolo e diventare esso stesso monumento" (APB, Boico 1966, 4), scrive Boico nella relazione, manifestando chiaramente la volontà di costruire uno spazio evocativo, più che filologico, attraverso un linguaggio architettonico carico di metafore. Per avere un'idea completa ed equilibrata di queste sue scelte, tuttavia, bisogna ricordare che era nelle sue intenzioni, anche nel progetto finale, l'integrale conservazione delle scritte e dei graffiti rimasti ai piani superiori (cfr. APB, Boico 1968, 9).

Nel suo secondo progetto, Boico mantiene invariate le principali idee, ma apporta alcune sostanziali modifiche formali. Il recinto diventa alto 11 metri e costringe il visitatore a un percorso più gerarchizzato. Inoltre, cambia completamente la scala dell'intervento, rendendo più forte il senso di monumentalità. Ne è un esempio il lungo corridoio largo solo 3 metri che accompagna il visitatore dall'ingresso verso il sottoportico di accesso alla corte del forno. I setti murari a risega in calcestruzzo a vista, tra loro sfalsati e staccati, movimentano il perimetro ed esaltano le direzioni dei percorsi.



da sx: Pianta attuale: A: celle della morte; B: celle; C: sala delle croci; D: impronta del forno crematorio evidenziata dalla pavimentazione in metallo; D1: impronta del camino e scultura *Pietà P.N.30*; E: Civico Museo della Risiera -documenti e cimeli. F: scala di accesso alla sala riunioni del primo piano; G: sala delle commemorazioni -mostra storica della Risiera, cappella votiva del progetto di R. Boico (Rossi 1996); ingresso della Risiera oggi; persorso dell'ingresso (foto Massimo Mucci).

Ulteriori e sostanziali modifiche sono apporata da Boico durante la realizzazione, come lo spostamento della funzione museale al piano terra del mulino, il trasferimento della sala conferenze al primo piano e l'isolamento delle microcelle, esposte esse stesse come un oggetto museale. L'edificio adiacente alle microcelle, dove avrebbe dovuto proseguire il percorso museale, viene svuotato di tutti i tavolati, lasciando a vista le orditure lignee che disegnano in questo modo una successione di croci e conferiscono allo spazio vuoto un carattere di sacralità. Il perimetro del recinto diventa, in seguito alla demolizione dell'edificio sul lato nord-est, più aderente alla corte del forno e acquista maggiore consistenza il volume vuoto rievocato. Si percepisce meglio anche la scultura *Pietà P.N.30* al posto del camino, che rappresenta per Boico una "pietà per tutti: morti, vivi, e per gli stessi nazisti, vittime e insieme macchine terrificanti del vorticoso impazzimento nazista..." (APB, Boico 1968, 7). Boico sceglie il linguaggio dell'essenzialità strutturale, della perfezione del calcolo che genera la spirale e la forma stessa dei profilati metallici, per ottenere così un simbolo astratto privo di connotazioni religiose tradizionali e portatore di un messaggio di sospensione del giudizio. Vorrebbe trasmettere il senso di una pietà "che non sia disperata, bensì distaccata, attonita, quasi indifferente" (APB, Boico 1968, 7), senza giudizio.



da sx: La stanza delle microcelle; la Sala delle croci (foto di Massimo Mucci).



da sx: La corte del forno e la Pietà P.N.30; l'edificio del molino con l'impronta del forno crematorio (foto Massimo Mucci).

La realizzazione finale, quindi, è molto più essenziale di quanto previsto nel progetto iniziale, al punto che Boico sembra smentire la sua prima posizione conservativa, tuttavia fissando molto chiaramente l'idea di creare un'evocativa "atmosfera surreale, allucinante" (APB, Boico 1968, 5). La scelta stilistica di un linguaggio architettonico astratto e privo di riferimenti contestuali e religiosi va in questa direzione e previene Boico dal pericolo di esaltare la violenza piuttosto che scongiurarla.

A sostegno di queste idee progettuali vi erano anche dei precedenti casi di sistemazioni monumentali in memoria delle vittime dei *Lager* nazisti, tra cui sono noti a Boico i lavori del gruppo BBPR per il Monumento ai Morti nei campi di sterminio nazisti (1945) nel Cimitero Monumentale di Milano, successivamente il Museo Monumento al Deportato a Carpi (1962-1973), infine il Memorial di Mauthausen-Gusen I (1967) in Austria (cfr. Bonfanti, Porta 1973; Gibertoni, Melodi 1993; *Il segno della memoria* 1995; Montanari 2003). Quest'ultimo caso è certamente il più vicino stilisticamente per la riduzione al minimo della retorica formale.

Bruno Zevi si accorge subito della portata dell'opera, quando scrive sull'«Espresso» che «Boico rifiuta sia l'epica consapevole e moralistica, sia la rappresentazione aggressiva della tragedia e dello sgomento [...]. Il riassetto era indispensabile non per conferire alla Risiera un vettore estetico, ma, all'inverso, per impedire che acquistasse la capacità di emettere messaggi pop – irruenti ed oratori» (Zevi 1975, 102; cfr. Pedio 1975).

La questione del paradossale monumento antiretorico è il terzo e più profondo significato che Boico attribuisce al suo motto, confermato fino alla fine: «Assurdo». I linguaggi tradizionali sembrano non essere in grado di rappresentare l'olocausto e i monumenti su questo tema sembrano d'ora in poi costretti a essere anticelebrativi. Solo prendendo in considerazione anche queste riflessioni si può apprezzare la proposta di Boico di uno spazio rievocativo senza forme esplicite. Il linguaggio architettonico diventa astratto, silenzioso e minimale, così come dichiarato già nella relazione del primo progetto: «Nessuna scritta, solo il silenzio, e nessuna opera d'arte» (APB, Boico 1966, 4).

La progressiva perdita di tracce materiali della Risiera a partire dalle distruzioni dei nazisti, seguite dalle modifiche dovute al campo profughi e ad alcuni incendi, fino ad arrivare alle demolizioni motivate dal degrado delle strutture in fase di esecuzione, rafforzano l'idea progettuale di usare un linguaggio architettonico astratto ed essenziale. Boico adotta una poetica del vuoto come metafora dell'assenza, che rinvia inevitabilmente alla perdita delle vittime: dall'assenza dei tavolati di calpestio si ottiene la cosiddetta sala delle croci, dall'assenza dell'edificio del forno si ottiene la sua impronta metallica, dalla mancanza del camino nasce il simbolo della Pietà, dall'asportazione dei serramenti emerge l'immagine di occhieie vuote. È evidente che Boico non realizza un percorso catartico dalle emozioni alla razionalità del museo, com'era nelle intenzioni di Dardi, poiché persegue solo l'idea di un monumento evocativo. Tuttavia il vuoto espressivo della Risiera trasmette un'inquietante sensazione di presenza del passato che non deve aver consolato nemmeno il suo ideatore, se ancora dopo la realizzazione egli ribadisce l'impossibilità di costruire monumenti. La Risiera rimane, pur nella sua eloquenza, un monumento «assurdo», costretto all'antiretorica, sospeso tra monito e pietà.

## ENGLISH ABSTRACT

The monumental arrangement of the Risiera di San Sabba in Trieste, the only Nazi *Lager* with crematorium in the Italian territory, is the result of a very long and complicated story, which ended only in 1975. The particular situation of Trieste after World War II, the use of the buildings as a refugee camp, and finally the national competition to design a "Museum of the Resistance", are all factors to be taken into account to understand the current monument, in part very different from the *Lager* and original buildings. The project carried out by the architect Romano Boico enhances the Risiera as a "memorial site" and gives points for reflection which are still present about the meaning of the monuments dedicated to the victims of Nazi *Lager*.

## REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

### Fonti

APB: Archivio privato Piero Boico, Trieste.

Manoscritti, carte, disegni, hanno il titolo tra «caporali».

### Carte

APB, Comune di Trieste [1966].

APB, Comune di Trieste, *Bando di Concorso Nazionale per il Museo della Resistenza.*

*Planimetria generale dell'area interessata* [1966], copia eliografica su carta, 308x531 mm, scala 1:200. Disegno fornito dal Comune di Trieste ai concorrenti

APB, Comune di Trieste 1968

APB, Comune di Trieste, [*Concorso a invito per il progetto del Museo della Resistenza, planimetria*], 1968, fotocopia su carta, 323x213 mm, scala 1:1000. Disegno fornito dal Comune di Trieste ai concorrenti invitati

### Manoscritti

APB, [Boico] [1966]

APB, [R. Boico], *Concorso Nazionale per il progetto del Museo della Resistenza nella Risiera di S. Sabba a Trieste. Relazione. Motto: "Assurdo"*, [1966].

APB, Boico 1966

APB, Romano Boico, *Museo della Resistenza – Risiera di San Sabba – Trieste. Relazione*, 1966.

APB, Boico 1968

APB, R. Boico, *Concorso Nazionale per il progetto del "Museo della Resistenza" nella Risiera di S. Sabba a Trieste: concorso ad invito. Relazione* [stesura definitiva], 31 luglio 1968.

Il testo è stato pubblicato in M. Pozzetto (a cura di), *Romano Boico architetto, 1910-1985* (catalogo della mostra), Trieste 1987, 98.

APB, [Boico] [1975]

APB, [Romano Boico], *Concorso Nazionale bandito il 18 gennaio dal Comune di Trieste per il progetto del Museo della Resistenza nella Risiera di San Sabba a Trieste. Relazione* [1975]. Il documento è una relazione riassuntiva che raccoglie le principali idee e varianti contenute nella realizzazione finale del monumento.

Testi a stampa

*Il segno della memoria* 1995

*Il segno della memoria 1945-1995. BBPR Monumento ai caduti nei campi nazisti* (catalogo della mostra), Milano 1995.

*Capire la Risiera* 1996

*Capire la Risiera. A Trieste un Lager del sistema nazista*, Trieste 1996.

Caputo, Masau Dan 1996

F. Caputo, M. Dasau Dan (a cura di), *Trieste Anni Cinquanta. La città delle forme. Architettura e arti applicate a Trieste 1945-1957*, Trieste 2004.

Bonfanti, Porta 1973

E. Bonfanti, M. Porta, *Città, museo e architettura: il Gruppo BBPR nella cultura architettonica 1932-1970*, Milano 1973.

Comune di Trieste 1966

Comune di Trieste, *Bando di concorso nazionale per il progetto del Museo della Resistenza nella Risiera di S.Sabba a Trieste*, Trieste 1966.

Dardi 1981

C. Dardi, *Per un Museo della Resistenza a Trieste*, "Hinterland" 18 (1981).

Fait 2005

F. Fait, *La Pilatura di riso di San Sabba (1898-1927): storia di un'impresa mal congegnata*, "Atti dei Civici Musei di Storia e Arte di Trieste" 21 (2005), 217-238

Fait 2012

F. Fait, *Il campo per rifugiati stranieri della Risiera di San Sabba*, in Id. (a cura di), *Un tempo pieno di attese. Il campo profughi della Risiera nelle foto di Jan Lukas* (catalogo della mostra), Trieste 2012, 41-49

Galmozzi 1986

L. Galmozzi, *Monumenti alla libertà: antifascismo, resistenza e pace nei monumenti italiani dal 1945 al 1985*, Milano 1986.

Gibertoni, Melodi 1993

R. Gibertoni, A. Melodi, *Il monumento al deportato a Carpi*, Milano 1993.

Matta 1996

T. Matta (a cura di), *Un percorso della memoria. Guida ai luoghi della violenza nazista e fascista in Italia*, Milano 1996.

Matta 2012

T. Matta, *Il lager di San Sabba. Dall'occupazione nazista al processo di Trieste*, Trieste 2012

Montanari 2003

M. Montanari (a cura di), *Architetture della memoria. Ideazione, progettazione, realizzazione del Museo monumento al deportato di Carpi* (catalogo della mostra), Carpi 2003

Mucci 1999

M. Mucci, *La Risiera di San Sabba. Un'architettura per la memoria*, Gorizia 1999

Mucci 2004

M. Mucci, *L'architettura nel periodo del Governo Militare Alleato*, in F. Caputo e M. Masau Dan (a cura di), *Trieste Anni Cinquanta. La città delle forme. Architettura e arti applicate a trieste 1945-1957* (catalogo della mostra), Trieste 2004, 116-137.

Mucci 2005

M. Mucci, *Romano Boico architetto (1910-1985)*, "Archeografo Triestino" LXV (2005), 215-245

Mucci 2006

M. Mucci, *La costruzione della nuova città umana tra utopia e disincanto: architettura a Trieste dal 1955 al 1969*, in G. Ceiner, M. Masau Dan (a cura di), *Carlo Scarpa e il Museo Revoltella* (catalogo della mostra), Trieste 2004

Mucci 2015

M. Mucci, *La Risiera di San Sabba (1966-75)*, in P. Nicoloso (a cura di), *Monumenti e memorie sul confine orientale*, Udine 2015 (in corso di pubblicazione)

Pedio 1975

R. Pedio, *La Risiera di San Sabba a Trieste*, in "L'Architettura. Cronache e storia" 8 (1975), 446-453.

Rossi 1996

M. Rossi, *Il Museo-Monumento della Risiera: la visita*, in T. Matta (a cura di), *Un percorso della memoria. Guida ai luoghi della violenza nazista e fascista in Italia*, Milano 1996, 133-139

Scalpelli [1988] 1995

A. Scalpelli (a cura di), *San Sabba. Istruttoria e processo per il Lager della Risiera* [1988], Trieste 1995

Volk 2001

A. Volk, *Alcune note sulla proprietà e utilizzo della Risiera di San Sabba: tra preistoria e storia del campo di concentramento nazista di Trieste*, "Atti dei Civici Musei di Storia e Arte di Trieste" 18 (2001), 425-439.

Zevi 1975

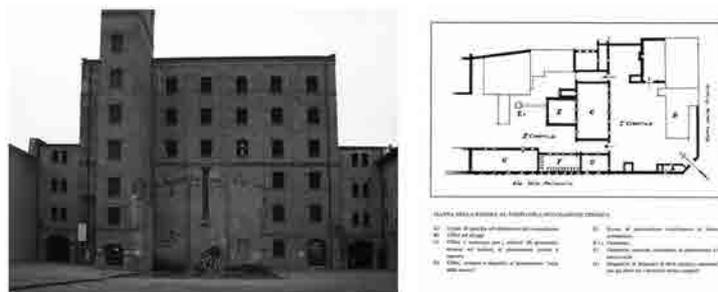
B. Zevi, *La pietà incisa nel cemento*, "L'Espresso" 42 (19 ottobre 1975), 101-103.

## LA LINEA ANALITICA DELL'OLOCAUSTO

Luigi Pavan

Entro lo sviluppo del magistero compositivo di Costantino Dardi il concorso per l'ex Risiera di Trieste assume un carattere del tutto particolare. Vi permangono motivi provenienti dalla formazione veneziana oltre che dai progetti della fase d'esordio ma, più di altro, sono riconoscibili i tratti di un'indagine sulla forma architettonica che lo accompagnerà per tutta la sua intensa, per quanto breve, carriera di architetto (Dardi infatti muore nel novembre del 1992 a 56 anni).

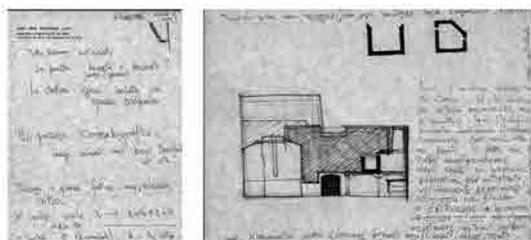
L'occasione di progetto riguarda un Museo della Resistenza nella compagine di edifici che, dalla fine dell'800, formava lo stabilimento per la pilatura del riso, complesso poi dolorosamente noto per essere stato l'unico campo di sterminio nazista sul territorio italiano (Fölkel 1990). L'area – a San Sabba, uno dei primi quartieri di edilizia popolare pubblica d'Italia – è compresa tra via Rio Primario e via Palatucci (già Ratto della Pileria): un intorno urbano attualmente caratterizzato dalla presenza dello stadio del calcio oltre che da un groviglio di strade sopraelevate, ferrovie e svincoli. L'epilogo della funzione originaria del complesso avviene dopo l'8 settembre 1943 quando la Germania sottrae alla Repubblica di Salò alcuni territori di frontiera, fra cui Fiume, Trieste e Udine col loro retroterra. Verso la fine di ottobre di quell'anno i nazisti ristrutturarono la Risiera a campo di detenzione, destinandola sia allo smistamento dei deportati, sia alla diretta eliminazione di partigiani, detenuti politici ed ebrei.



Cortile interno e planimetria della Risiera di San Sabba all'epoca del campo di prigionia.

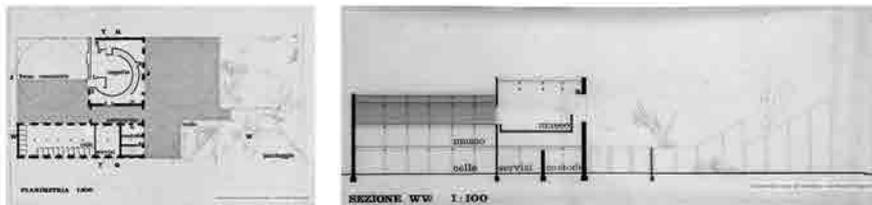
Nel cortile interno della Risiera sorgeva l'edificio destinato al forno crematorio, distrutto dai nazisti in fuga. Secondo alcune stime il numero delle vittime cremate in Risiera oscilla tra tre e cinquemila. Nel 1965 la Risiera di San Sabba venne dichiarata Monumento Nazionale con decreto presidenziale e l'area ceduta al comune di Trieste. L'anno seguente si avviarono le vicende del concorso nazionale che ha portato alla risistemazione del complesso: i gruppi partecipanti erano dieci – prevalentemente da Trieste e dal Friuli Venezia Giulia – tra cui i premiati Costantino Dardi, Gianugo Polesello e il vincitore, Romano Boico.

Nel bando del primo grado di concorso non si comprendeva – in quanto collocati fuori la perimetrazione di pubblica disponibilità – la parte terminale del fabbricato della pileria lungo via Rio Primario, parte di quello principale a partire dal corpo scala esterno e, infine, i depositi antistanti. Oltre a queste limitazioni i termini del bando rimanevano alquanto vaghi: vi erano indicazioni imprecise per il museo oltre a raccomandazioni generiche per l'area scoperta o per la conservazione delle celle dei prigionieri, nell'intento deliberato di favorire la massima libertà di espressione degli ideali della Resistenza.



Costantino Dardi, Appunti e schizzo, progetto di I grado, Museo della Resistenza a Trieste San Sabba, 1966 (Archivio Progetti Iuav).

In questa prima fase Dardi sembra procedere per accumulazione e assomma a precedenti prove progettuali, ancor vicine nel tempo, ulteriori elementi mettendo progressivamente a fuoco motivi e temi con spirito analitico. In alcune note introduttive egli si interroga su riferimenti congrui al progetto quale il similare concorso per il monumento alla resistenza di Cuneo (1962) o su tanta retorica presente in quelli del primo dopoguerra. Fin da subito il dato rilevante è il rifiuto della identificazione tra edificio e avvenimento luttuoso, la catastrofe del genocidio. Gli strumenti saranno quelli propri della disciplina – lo spazio, le geometrie, recinti e percorsi – non lo “stato di fatto”. In uno schizzo, riguardante il retro della fabbrica laterizia della Risiera, Dardi individua le zone di intervento, delimita l'impronta del forno crematorio, oppure i possibili attraversamenti del fabbricato delle celle, contiguo a via Rio Primario, parzialmente messo a nudo o demolito.

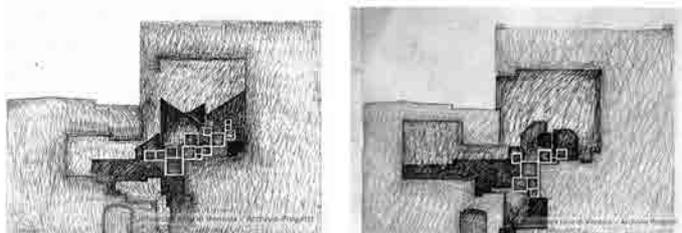


Costantino Dardi, Planimetria, piano terra e sezione WW, progetto di 1° grado, Museo della Resistenza a Trieste San Sabba, 1966 (Archivio Progetti Iuav).

Planimetricamente egli opera una perimetrazione del sito per figure riconoscibili: il muro di recinzione, previsto in setti cementizi, è chiamato a delimitare questa regolarità geometrica precisando il conterminare della vicenda spaziale. Dardi opera, attraverso questo muro plasticamente inciso, una prima riconduzione a elementi razionali bilanciando due quadrati che si rimandano di fronte e dietro l'edificio principale della Risiera.

Il suo progetto di museo-monumento si fa itinerario spirituale: dall'inaugurale fascia alberata a verde, un filtro che predispone alla meditazione, si procede attraverso le strette lame triangolari dell'accesso, puntate quale accelerazione visiva al fuoco compositivo ed emozionale del progetto, il portico che apre al cortile del forno. Nella sezione longitudinale sul corpo

delle celle si mostra la sommità della recinzione, prolungamento a scala urbana del sottoportico quale segno d'ingresso al sistema museale.



Costantino Dardi, Schizzi, progetto di 1° grado, Museo della Resistenza a Trieste S. Sabba, 1966 (Archivio Progetti Iuav).

Ma è in altri schizzi, relativi al prospetto principale, che si condensa il senso dell'operazione: Dardi prevede di intervenire squarciando l'oscura fabbrica di mattoni rossi, alterandone completamente i rapporti formali in modo da far emergere dalle vecchie maglie nuovi elementi compositivi più espressivi del dramma racchiuso all'interno. Si fa strada l'ipotesi di costruire demolendo: una progettazione per negativo che nasce dalla volontà di controbilanciare, eticamente e formalmente, l'*esprit géométrique* nell'impossibilità di interpretare e raffigurare contenuti così drammatici entro linguaggi formali equilibrati, chiusi, cristallini.



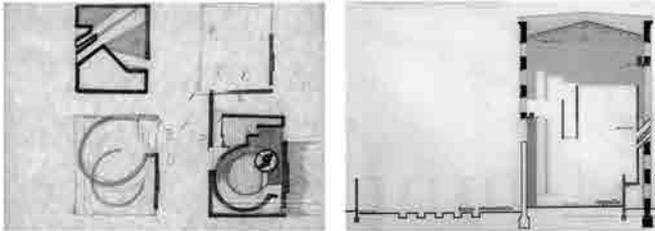
Costantino Dardi, Modello e prospetto, progetto di I grado, Museo della Resistenza a Trieste San Sabba, 1966 (Archivio Progetti Iuav).

Il modello e il prospetto mostrano i ritagli slabbrati, brandelli di muro staticamente incerti e corrosi dai quadrati. Un altro foglio di schizzi mostra – accanto ad altri possibili riferimenti – il delinearsi dell'oggetto misterioso, centro concettuale del progetto, che Dardi collocherà a funzione di cappella votiva dentro il fabbricato a sei piani dell'ex pileria. Inizialmente egli si interroga sul senso del luogo, forse da lasciare alla sua muta espressività ma presto respinge questa ipotesi di esecrazione da trasferire sull'e-

dificio: la Risiera è fabbrica 'incolpevole', altre sono le strade da seguire al di là dell'equivoco emozionale legato ad un sito che si presta – nel suo abbandono, nella sua nudità – ad assumere altri significati.

A questo aspetto è delegato l'irrompere espressionista di forme della cappella commemorativa mentre gli altri edifici restano muti rappresentanti di sé stessi. Questa ricerca di motivazioni, tutta interna al disciplinare architettonico, si avvale dell'esempio del mausoleo delle Fosse Ardeatine di Mario Fiorentino come riporta lo stesso Dardi nella relazione di progetto (cfr. Archivio Progetti Iuav, Fondo Dardi). Dardi ne ravvisa la valenza antiretorica nel modo in cui la forza tellurica del "monolite" di copertura si compone all'uso di una luce radente, quasi ad imporre il silenzio nel sacrario. È un riferimento sul quale impostare il discorso sul significato dell'architettura e sulla sua possibilità di rappresentare un valore, il ruolo simbolico che è possibile attribuirle.

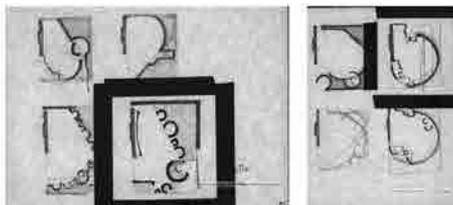
Si avvia da qui la ricerca della conformazione della cappella, ambito genericamente destinato alla memoria in quanto non attribuita ad una specifica confessione religiosa. La cappella votiva è una sala circolare, sottesa alla copertura a capriate della pileria, la cui struttura si addossa al muro del forno crematorio e si sfrangia anche formalmente attraverso altre lame di cemento, fino ad offrire del muro del forno, centro focale dello spazio interno, un'immagine allusiva, controluce.



Costantino Dardi, Schizzo e sezione JJ sul corpo principale, progetto di 1° grado, Museo della Resistenza a Trieste San Sabba, 1966 (Archivio Progetti Iuav).

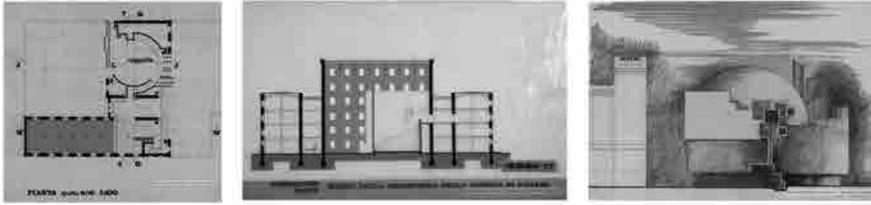
Dardi abbozza alcuni tentativi utili a comprendere la genesi della forma nella sua poetica architettonica: troviamo un primo impianto organico, un vaso, una linea sghemba che si chiude commentata da alcune nicchie circolari e gemmazioni che sembrano ancora debitorie – nonostante il salto di scala – dei modi inaugurati dal progetto per le Barene di San Giuliano di Quaroni, nel 1959. Successivamente la pianta della cappella

si stabilizza su di una planimetria circolare sulla quale egli opera alcune corrosioni, ancora vicine a una maniera scarpiana, per giungere alla definizione dell'idea già contenuta nello schizzo iniziale, a cilindri concentrici e tagliati.



Costantino Dardi, Schizzi per la cappella votiva per il progetto di I grado, Museo della Resistenza a Trieste San Sabba, 1966, interventi di Dardi per la pubblicazione *Semplice lineare complesso* (Archivio Progetti Iuav).

Nel dettaglio la cappella raccoglie, entro il cilindro sezionato obliquamente in sommità, un percorso semianulare in ascensione che rimanda con diverso significato alla rampa della corbusiana Maison La Roche. Tale rampa conduce al primo piano del museo che, sovrapposto alle celle, segue un percorso espositivo a scendere, dall'alto verso il basso. Nell'ambito semichiuso della cappella, il sistema luministico dei *canons à lumière* si fa gesto affine all'Action painting che irrompe e squarcia con una concrezione di figure irregolari la facciata compatta in mattoni. Qui Dardi sembra riconoscere – in controcanto ai dettami della pur ondivaga ortodossia del Movimento moderno – che un afflato simbolico è necessario alla consacrazione di una memoria collettiva: lo squarcio scompagina la compattezza allucinata della cortina muraria, per rimediare all'indifferenza di questa di fronte all'orrore dell'accaduto (Tafuri 1969). I *canòns* apportano una luce radente, obliqua entro la cappella della Risiera, luce che giunge – come avverrà nel successivo progetto per gli Uffici della Camera dei deputati (1967) – da aperture internamente invisibili. Anche lì l'emergere a concrezione dei condotti di luce è oppositiva alla figura completa, parlante, della sfera illuminista: fonti luminose che convergono all'interno, dai vari lati dell'edificio. Un commento informale alla perentorietà geometrica dei solidi primari.



Costantino Dardi, Pianta a quota +8,00 per il progetto di I grado e sezione YY sul corpo principale per il progetto di II grado, Museo della Resistenza a Trieste San Sabba, 1966; prospetto di studio per il concorso per i nuovi Uffici della Camera dei deputati, 1967 (Archivio Progetti Iuav).

La rottura per ‘corrosione’ formale della convenzionale scatola muraria era già nelle corde di Dardi sin dalle sue precocissime prove, le case Fattor e Vidali per i familiari nella natia Cervignano. Nei progetti dei primi anni romani egli però matura le premesse del personale programma di sistematizzazione del proprio operare secondo un accordo tra lavoro teorico e progettuale.

Lo scontro tra espressività materica e spirito apollineo, di misura geometrica, è l’effetto del passaggio tra la maniera veneziana, in cui prevalgono ascendenze scarpiane, e quella romana; cultura, quest’ultima, cui Dardi sente di appartenere affascinato dall’ambiente artistico della capitale. Un fitto intreccio di interessi – familiari, biografici, disciplinari – si stavano istituendo tra Dardi e questo mondo: dagli esordi universitari – a contatto con il pittore Zigaina, fino al legame con la futura seconda moglie, la pittrice Elisa Montessori – si consolida una affinità poi confermata negli anni Settanta, particolarmente con Filiberto Menna e Achille Bonito Oliva. Già Antonio Banfi – nei suoi studi di estetica – aveva rilevato come la natura della riflessione analitica entri nel vivo del problema costitutivo dell’opera d’arte, un approccio che tenta di predeterminare la sua realtà, la struttura, gli aspetti di cui è costituita. La linea analitica dell’architettura, parafrasando Menna, rimanda alla riflessione di quest’arte su stessa, sui propri fondamenti.

Questo coinvolgimento è testimoniato da Giulio Dubbini che, studente di Dardi in quegli anni, ricorda come la versione italiana de *L’oggetto ansioso* di Harold Rosenberg – edito da Bompiani, nel 1967 – fosse fin da subito tra i testi più importanti del corso di composizione di Dardi: Informale, Pop art, Pollock, De Kooning, l’arte concettuale e l’oggetto (Dubbini 1997).

Non a caso Dardi aveva terminato, a ridosso della prova per la Risiera, il progetto di concorso per l'ospedale psichiatrico di Salorno nel quale avviava alcune riflessioni in questo senso, un primo passo nella personale ricerca di una nuova oggettualità architettonica: è presente, a Salorno, un impianto quasi organico, tra cerniere e ali protese nel paesaggio su di una base compatta di corpi cilindrici sormontati da una complessa volumetria ad alveoli cubici su base radiale che nega la possibilità di una compattezza consolatoria, da forma conclusa. Dardi parla esplicitamente di oggetto architettonico e a Salorno si dichiara debitore delle suggestioni plastiche di Gianni Colombo, esponente del Gruppo T dei primi anni Sessanta nel campo dell'arte gestaltica.

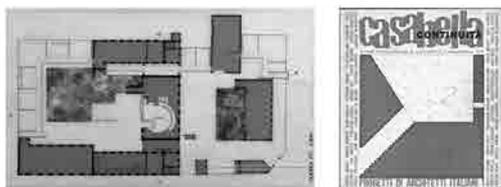


Costantino Dardi, Modello per il concorso per un ospedale psichiatrico a Salorno, 1966 (Archivio Progetti Iuav); Gianni Colombo, Strutturazione acentrica, 1962.

A Trieste la Commissione giudicante, nel dichiarare senza esito il primo grado di concorso per la Risiera, avvia una situazione di stallo che si risolve solo nel 1968 con l'indizione di una seconda fase, ristretta ai tre progettisti già citati. Durante il riesame degli elaborati di concorso, a partire dal progetto Boico e di un sopralluogo effettuato alla Risiera, la Commissione si convince di mantenere il più possibile inalterati i luoghi del martirio, conservando il carattere di grande squallore su cui risiede la memoria dell'evento. Tra gli aspetti cospicui del nuovo bando vi è l'estensione pressoché raddoppiata dell'area d'intervento (fino a 7680 mq), la definitiva 'museificazione' allo *status quo* delle celle e altre richieste più generiche per spazi destinati alla raccolta di reperti.

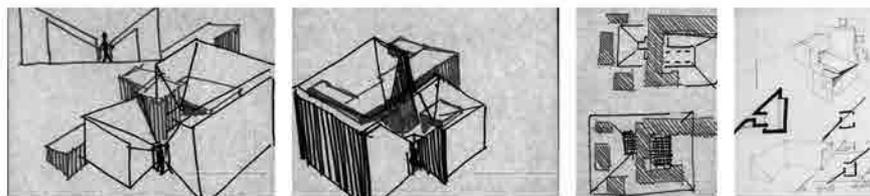
Dardi, nella nuova soluzione, modifica solo in parte la strategia precedente lasciando pressoché immutata la definizione degli edifici esistenti ma interviene sensibilmente nelle parti esterne amplificando il significato complessivo dell'operazione. La nuova conformazione planimetrica nasce essenzialmente da una rimediazione del citato concorso di Cuneo, cui Dardi non aveva partecipato, ma nel quale erano presenti molti riferimenti seminali per la sua opera. Se da una parte, inizialmente, per la rottura "esplosiva" della parete egli aveva considerato l'opera di Umberto Mastroianni – una lastra metallica sconvolta con intento espressionistico

cui lo scultore lavorava già dal 1966 – in seguito l'indizio più fecondo sarebbe giunto da una delle prime prove concorsuali di Aldo Rossi la cui soluzione, di diagrammatica asciuttezza, diverrà copertina di un celebre numero di Casabella: un cubo scavato, sezionato su giaciture esatte, in cui l'elementarismo illuminista accomuna Ledoux e Loos senza concessioni a manierismi gestuali.



Costantino Dardi, Planimetria del piano terra, progetto di II grado, Museo della Resistenza a Trieste San Sabba, 1968 (Archivio Progetti Iuav); copertina della rivista "Casabella-continuità" nn. 276/1962 con il progetto di Aldo Rossi per Cuneo.

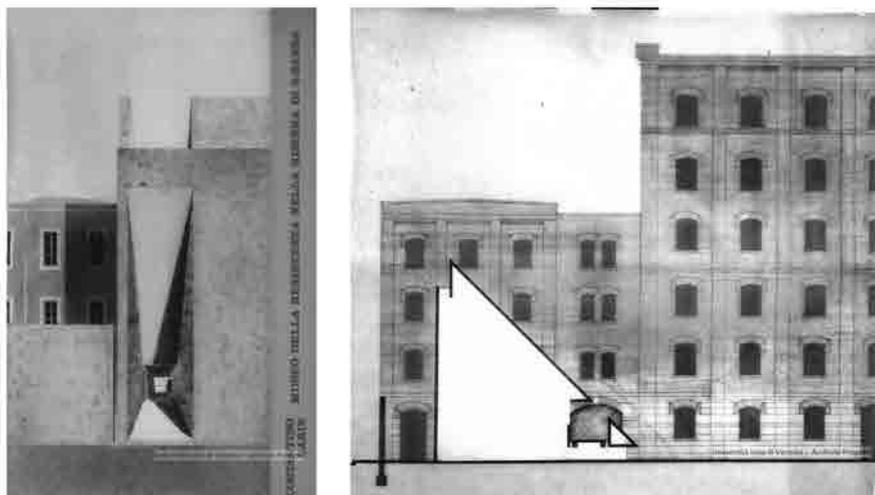
A controbilanciare l'emotiva esplosione figurativa dello squarcio murario della cappella, Dardi dunque assume la Geometria in senso plastico, volumetrico, nel suo ruolo più immediato di portatrice di razionalità connesso all'atto primigenio di determinazione spaziale, il recinto: "Ho scelto di concentrare su questo l'interesse perché tutto il resto della preesistenza non poteva essere recuperato a spazio utile. Si sarebbe commesso un'imperdonabile traslato: le fabbriche di mattoni debbono rimanere così vuote, con le finestre senza serramenti come le occhiaie vuote di uno scheletro squallido ed allucinante".



Costantino Dardi, Schizzi per il progetto di II grado, Museo della Resistenza a Trieste San Sabba, 1968 (Archivio Progetti Iuav).

In alcuni schizzi indaga la natura formale di un solido scomposto da pareti oblique e poi, via via, disarticolato in lunghe maniche prismatiche che divengono elemento di riunione di altre forme, percorso ordinatore di

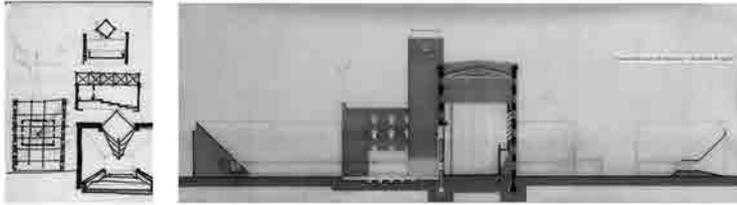
edifici. I setti cementizi, che meramente racchiudevano il lotto del primo grado, sono così sostituiti da spalti cavi a sezione triangolare, percorsi coperti che cingono estesamente il luogo come un fortilizio.



Costantino Dardi, Prospettiva dell'ingresso e sezione trasversale sul cortile, progetto di Il grado, museo della Resistenza a Trieste San Sabba, 1968 (Archivio Progetti luav).

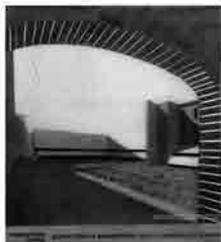
Dardi, per quanto veneziano di formazione, sembra già elettivamente propenso ai modi romani mostrando di prediligere all'analisi urbana la plasticità scultorea, quali i volumi inclinati, a scala urbana, del coevo progetto quaroniano per la Casbah di Tunisi (1966-67). Il nuovo ingresso è la premessa a un nuovo itinerario che si fa *promenade architecturale*: attestato direttamente su via Palatucci l'accesso all'area è più defilato e si colloca nella zona d'attacco tra preesistenza e nuovo intervento con due alte lame triangolari di cemento sulle quali è distesa una vertiginosa pensilina ad anticipare, nella sua inclinazione, la sezione degli spalti. Il muro-spalto è dunque percorso museale, sala di convegni, serie di sale attrezzate e illuminate dall'alto da un taglio zenitale che lascia trasparire una luce radente. Entro tale grande prisma un percorso offre, infatti, allo spettatore una prima visione delle varie parti del complesso. Il taglio delle sezioni allora diviene determinante. Questo spazio è contemporaneamente aperto all'aria, ai venti, ma è coperto, è luogo di costrizione fisica, canale guidato, piccolo - nelle corbusiane misure 2,26 per 2,26 - e al contempo grande nella incombente tesa triangolare che precipita.

Tra i motivi anticipatori, nel progetto per la Risiera, troviamo la soluzione per la nuova sala-convegni: lo schizzo mostra, con pochi tratti a penna, la sezione dell'aula gradonata la cui copertura anticipa il motivo a traliccio tridimensionale, "i mulini di luce", alla sommità delle volte del Palazzo delle esposizioni di Roma nella seconda metà degli anni Ottanta.



Costantino Dardi, Schizzo e sezione AA longitudinale complessiva, progetto di Il grado, Museo della Resistenza a Trieste San Sabba, 1968 (Archivio Progetti Iuav).

Tra le due fasi di concorso Dardi dunque passa progressivamente dalla disgregazione espressionista delle forme a una modalità diversa: un approccio analitico affine al senso inteso da Menna laddove l'arte realmente moderna è quella che si fa carico della riflessione su se stessa, che fa esercizio di analisi delle proprie forme e contenuti in un continuo esercizio di astrazione che la distingue dalla quotidianità. Come ha fatto notare Ariella Zattera nel progetto per la Risiera sono contenuti *in nuce* quasi tutti i temi della ricerca dardiana: simbolo, luce, risignificazione dell'oggetto, creazione del luogo (Zattera 1997). È al contempo un discorso di aderenza alla natura della disciplina architettonica, ai suoi strumenti formali, alle tecniche compositive, l'analisi delle relazioni spaziali, indagine sulle icone oltre che scavo della struttura formale dell'immagine architettonica, ben sintetizzate nella grande sezione longitudinale del complesso. Parafrasando Rossi "[...] Nella storia della città la prevalenza del monumento o dell'elemento architettonicamente emergente non è di necessità solo un fatto di misura, ma sempre, anche indissolubilmente un fatto di figura". Dardi persegue un itinerario architettonico che si fa analogo della linea analitica, razionalista e autoriflessiva: vuole che l'emozione divenga strumento critico, consapevolezza, storia.



Costantino Dardi, Prospettiva dal sottoportico, progetto di Il grado, Museo della Resistenza a Trieste San Sabba, 1968 (Archivio Progetti Iuav).

Memore del motto platonico-pitagorico per il quale “Sempre geometrizza il Dio”, Dardi è fortemente coinvolto con quella stagione della Nuova Architettura che egli stesso contribuì a indagare nelle pagine di *Il Gioco Sapiente*: corbusianamente, “la Geometria è il nostro principio fondamentale. Essa dà forma ai simboli che rappresentano la perfezione, il divino. E ci procura le sottili soddisfazioni della matematica”.

#### ENGLISH ABSTRACT

The competition for the Museum of the Resistance in the former Trieste's Risiera (Rice Mill) takes on a special role within the architectural history of Costantino Dardi. His artistic theory evolved remarkably in the second half of the Sixties and, on the occasion of the Trieste's competition, symptoms of steadiness are clearly disclosed. In such contest the architects called to the final stage have produced a second project. Here Dardi pursues, overall, in his two solutions an “analytical” way for architecture as a unconventional response to the theme of the contest: a museum-monument in the same place of the nazist lager on Italian soil. Dardi passes from a first project, closer to the manner of Scarpa - where prevails an expressionistic formalization of the architectural object that is placed to disrupt the existing building -, to a second project, more likely to dialogue with the urban environment through geometry and abstraction. The examination of the design documents allow to rebuild a route that it will prove fruitful for the work of the friulian architect.

#### BIBLIOGRAFIA

Archivio Progetti Iuav, Fondo Dardi

Bilò 2012

Federico Bilò, *Figura, sfondo, schemi configurazionali: due saggi sull'architettura di Costantino Dardi*, Roma, 2012.

Costanzo, Giorgi 1992

*Costantino Dardi: testimonianze e riflessioni*, a cura di M. Costanzo e V. Giorgi, Milano, 1992 .

Dardi 1971

C. Dardi, *Il gioco sapiente. Tendenze della nuova architettura*, Padova, 1971.

Dardi 1987

C. Dardi, *Semplice, lineare, complesso. L'acquedotto di Spoleto*, Roma, 1987.

Dubbini 1997

G. Dubbini, *Nella memoria di ognuno*, in *Costantino Dardi. Una valenza che si fa valore*, atti del seminario, a cura di A. Tonicello, atti del seminario, Venezia, 1997, 176-186.

Fölkel 1990

F. Fölkel, *La risiera di San Sabba*, Milano, 1990.

Pavan 1987

*Costantino Dardi 1936-1992. Inventario analitico dell'archivio Iuav*, a cura di L. Pavan, Venezia, 1987.

Tafari 1969

M. Tafuri, *Dardi*, "Lotus" 6/1969, pp. 163 e segg.

Tonicello 1997

*Costantino Dardi. Una valenza che si fa valore*, atti del seminario, a cura di A. Tonicello, atti del seminario, Venezia, 1997.

Zattera 1997

A. Zattera, *Paesaggi plastici tra Venezia e Roma*, in *Costantino Dardi. Una valenza che si fa valore*, a cura di A. Tonicello, atti del seminario, Venezia, 1997.



## LA TESTIMONIANZA DELL'INVISIBILE. IL MEMORIALE DELLA SHOAH DI MILANO

Stefano Suriano

Nel ventre della Stazione Centrale di Milano, nel punto in cui alla quota dei binari ferroviari i grandi archi in ferro e vetro della copertura si interrompono, un pronao colonnato a livello della strada segna il punto di accesso al Memoriale della Shoah. L'ingresso – lungo il lato sud-est del monumentale fabbricato eretto su progetto di Ulisse Stacchini tra il 1927 e il 1931 – era utilizzato nell'originario assetto funzionale come vano tecnico per la movimentazione della posta; in virtù di un efficiente sistema ingegneristico i vagoni postali che giungevano in città venivano portati tramite un elevatore dal piano dei binari al piano della strada e poi spostati trasversalmente nelle gallerie con dei traslatori a ponte. Allo stesso modo i vagoni con i pacchi postali in uscita venivano caricati al piano della città e sollevati al piano dei binari per raggiungere le destinazioni previste; le movimentazioni avvenivano ad un piano tecnico rialzato dal suolo di 1,45 metri, corrispondenti all'altezza del vano di carico dei camion postali, mentre l'ascensore montavagoni sul lato sud raggiungeva un binario di manovra situato tra gli attuali binari 18 e 19. Da quel punto i vagoni venivano agganciati a formare un convoglio e aveva inizio il trasporto.

Grazie a questo complesso meccanismo, totalmente nascosto alla vista dei passeggeri, avveniva lo smistamento del traffico postale e si creava un collegamento funzionale con l'edificio delle Regie Poste situato immediatamente di fronte al lato sud-est della Stazione, su via Ferrante Aporti. Il trasbordo avveniva con grande velocità: già durante gli Anni Trenta la città di Milano era dotata di uno dei sistemi di smistamento postale più efficienti in Europa. L'edificio delle Regie poste, progettato dallo stesso

Stacchini e coevo al fabbricato della Stazione, è stato oggetto nel 2011 di una ristrutturazione e di una riconversione ad uffici da parte dello studio Antonio Citterio Patricia Viel and partners.

Questa straordinaria macchina progettata per il carico e lo scarico della posta e delle merci in arrivo e in partenza dalla città, invisibile agli occhi dei cittadini, venne utilizzata tra il dicembre del 1943 e il gennaio del 1945 per la deportazione degli ebrei verso i campi di sterminio tedeschi. Durante l'occupazione tedesca e la Repubblica Sociale Italiana, anche numerosi deportati politici lasciarono per sempre la città attraverso quel luogo. Il 6 dicembre del 1943 avvenne la prima deportazione verso Auschwitz: gli ebrei, prelevati dalle carceri di San Vittore dove erano stati in precedenza radunati, vennero caricati su camion e portati nell'area di manovra per i vagoni postali, poi nuovamente caricati su carri bestiame a formare un convoglio ferroviario; altre deportazioni seguirono a breve, alcune con destinazione diretta ad Auschwitz o Bergen-Belsen, altre passando dai campi di raccolta e transito situati in territorio italiano (Fossoli, Bolzano, Verona). Dopo la fine della guerra questa vicenda venne incredibilmente rimossa dalla memoria: la grande macchina dell'area di manovra della Stazione rimase in attività fino al 1991 per il carico e lo scarico delle merci, poi, in seguito all'evoluzione dei sistemi di trasporto, tutti quegli spazi vennero gradualmente abbandonati.

Il progetto preliminare del 2004, a firma di Guido Morpurgo e di Eugenio Gentili Tedeschi, interessava un'area meno estesa di quella attuale – circa 5000 mq rispetto ai 7000 mq del progetto definitivo – e riguardava soltanto gli spazi al piano terreno; tra il 2005 e il 2007 vengono redatti da Guido Morpurgo e Annalisa de Curtis altri tre progetti preliminari: quello del 2005, presentato alla Segreteria dell'allora Presidente Carlo Azeglio Ciampi, registrò il sincero interessamento della Presidenza ma non produsse risultati concreti, mentre il 27 gennaio 2006 il Presidente Giorgio Napolitano promosse la riapertura di quel luogo alla città. Nel 2007 viene presentato in forma pubblica l'ultimo progetto preliminare, in seguito al quale i vertici di Rete Ferroviaria Italiana decidono per la cessione delle aree; decisiva per la realizzazione dell'opera sarà la Fondazione Memoriale della Shoah di Milano ONLUS – istituita pochi mesi prima e presieduta da Ferruccio de Bortoli – che riceve in concessione l'area da parte di Rete Ferroviaria Italiana e, sotto gli auspici della Presidenza della Repubblica, si attiva per trovare i primi finanziamenti da parte del Comune di Milano. Il progetto definitivo è redatto dallo studio Morpurgo de Curtis Architetti

Associati; l'apertura del cantiere è del 2009, la posa della prima pietra nel dicembre 2010, ma è tuttora in costruzione, come registrato nel sito della Fondazione Memoriale della Shoa di Milano ([www.memorialeshoa.it](http://www.memorialeshoa.it)).

Il lavoro dei due architetti milanesi si fa carico della complessità dei temi in questione attraverso soluzioni progettuali mirate a individuare e mettere in evidenza le corrispondenze, le transizioni e le discontinuità tra interno e esterno, cercando di costruire un percorso della memoria. Quel luogo infatti, secondo il pensiero dei progettisti, costituiva a tutti gli effetti un documento che aveva perso la possibilità di generare una narrazione in relazione alle esperienze del passato. L'unica forma tangibile di quella memoria era il rumore generato dallo scorrere dei convogli. La scelta degli architetti è quella di non realizzare un museo, un luogo dove la Shoah venga archiviata, ma al contrario uno spazio in cui rielaborando il passato si possa acquisire una coscienza personale e collettiva; la conservazione dell'esistente non è intesa come musealizzazione ma come recupero di una condizione architettonica utile a spiegare, attraverso la progettazione del nuovo, una vicenda specifica del luogo stesso.

Il Memoriale è quindi monumento non solo per la forza evocativa dei suoi spazi, ma per l'impegno a ricordare e trasmettere ciò che è stato: *monimentum* e *mnemeion*, dunque, un ammonimento e allo stesso tempo uno stimolo a far conoscere, come sottolinea Roberto Masiero nel suo intervento *Ciò che le parole non sanno dire* (Masiero 2000). Memoriale, quindi, non museo: la differenza è sostanziale e si misura nelle scelte architettoniche e nella volontà di attribuire senso al percorso, soprattutto attraverso l'esperienza diretta delle testimonianze dei sopravvissuti che permettono alla memoria di dis-velarsi lasciando spazio al progresso e al cambiamento.

Il memoriale è costituito da una sequenza di spazi articolati su due livelli: un piano rialzato, che contiene gli spazi del Memoriale (l'osservatorio, le banchine delle deportazioni, le fosse di traslazione, il vano montavagoni, le Stanze delle Testimonianze, il Muro dei Nomi) e un piccolo Luogo di riflessione, e un piano interrato, che ospita il Laboratorio della Memoria (un sistema di spazi dedicati alla documentazione, alla ricerca e al dialogo formato da archivi, aree didattiche e dalla sala di lettura della biblioteca) e l'auditorium da 200 posti. Dall'atrio d'ingresso, formato da tre campate verso strada, un tempo utilizzate per lo smistamento della posta, si accede tramite una rampa alla zona delle testimonianze e alle banchine; questa

piccola differenza di quota dovuta all'altezza del pianale dei camion che scaricavano la posta, costituisce la prima interruzione della continuità del suolo che dalla città si estende verso l'interno del corpo di fabbrica; l'idea del percorso attraverso una rampa, elemento di passaggio tra il rumore della città e il silenzio assordante di un'assenza, tra la luce e il buio, è marcato in maniera indelebile dalla presenza del muro nel quale è incisa la grande scritta "Indifferenza", parola scelta come significativa per una riflessione sull'Olocausto.



da sx: L'atrio d'ingresso e il muro con la grande scritta "Indifferenza"; la biblioteca vista dalla rampa d'ingresso al Memoriale (© Andrea Martiradonna).

La rampa è un dispositivo che manifesta un forte principio simbolico: nel percorso, svoltato il primo angolo, si scompare dietro il muro, si entra in un mondo altro in cui si perde la propria identità. Lo straniamento che si prova in questo percorso vorrebbe rimandare alla condizione degli ebrei resi "invisibili" dopo le leggi razziali e le deportazioni. Come tutte le nuove strutture progettate all'interno degli spazi, la rampa è sospesa dal suolo: ma il nuovo non si stacca dall'esistente solo per una generica e rigida visione della conservazione – una sorta di pregiudizio disciplinare – ma allude al peso terribile degli eventi che in quei luoghi si svolsero, di cui quegli spazi, quelle pietre, sono ancora gravati. I segni del passato sono recuperati proprio in virtù della eccezionalità degli accadimenti che in quel luogo si verificarono.

Nella consapevolezza di non poter aggiungere nulla ai valori espressi dalla nuda matericità di quegli spazi – che devono soltanto essere riportati ad uno stato di essenzialità – i progettisti, per recuperare un forte valore evocativo, optano per il ripristino delle superfici originarie delle strutture portanti, rimuovendo gli intonaci e tutte le superfetazioni aggiunte nel dopoguerra. Ne risulta una originale compresenza di tempo e di materia,

in cui le superfici in cemento armato a vista sono piene di lacune e di difetti, di parti distaccate e di imperfezioni. Questa ‘forzatura archeologica’, frutto di un intenso lavoro di collaborazione con la Soprintendenza per definire le modalità d’intervento, è la prima idea progettuale che ha consentito di istituire un dialogo con il luogo e con la sua storia. La ricerca dell’identità del luogo è avvenuta attraverso la messa in luce dei caratteri spaziali e materici, portando in evidenza la costruzione: qui forma e struttura coincidono. Un secondo principio che ha ispirato la progettazione è stato quello di dare forma allo spazio attraverso la natura dei materiali: cemento armato, ferro, legno, tutti elementi caratteristici degli ambienti ferroviari. Infine, il sottile lavoro di definizione delle corrispondenze, delle transizioni e delle discontinuità tra interno ed esterno, con la consapevolezza di non poter ottenere mai il senso di un’adesione al luogo: a queste superfici non si può aderire, non è possibile venire a patti con questa struttura; era necessario, secondo l’approccio dei progettisti, tenere una “distanza critica”, una “discontinuità” che costituisse la ragion d’essere del progetto architettonico; la rampa è totalmente sollevata dal suolo, così come la biblioteca è completamente autonoma rispetto alle strutture del complesso della stazione e ha una struttura portante libera con doppi solai e ammortizzatori.

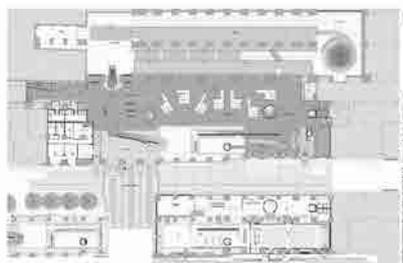


Il fronte interno della biblioteca durante le fasi di cantiere (© Andrea Martiradonna).

Il rapporto con la storia si gioca quindi sulla individuazione dei limiti del progetto, nell’aprire gli spazi della Stazione alla città, nell’evidenziare la permanenza delle forme e delle strutture come principio necessario al racconto delle vicende di cui quegli spazi si resero involontari protagonisti. Dopo aver percorso la rampa – che in corrispondenza dello spigolo si apre verso il patio a tutt’altezza della biblioteca – si giunge all’osservatorio, un elemento tronco-conico da cui è possibile osservare tutta l’area

della movimentazione dei vagoni in corrispondenza della fossa di traslazione sud. Da questo affaccio si può trarre per una profondità di circa un centinaio di metri, tutta l'area di manovra della stazione. Qui ha inizio il Memoriale vero e proprio, uno spazio di tre navate, due con le banchine delle deportazioni e una in cui è prevista la realizzazione delle "Stanze delle Testimonianze", elementi cubici in metallo della dimensione di 4x4x3,2 metri che proiettano al loro interno le testimonianze dei sopravvissuti all'Olocausto. Queste piccole strutture metalliche, leggermente rialzate dal suolo e accessibili tramite piccole rampe, nel loro essere frammenti all'interno di uno spazio funzionalmente caratterizzato, esprimono tutto il potenziale di episodi che rimandano alla fragilità e alla provvisorietà della condizione umana: in esse il racconto delle testimonianze dei sopravvissuti rende improvvisamente comprensibile quella iniziale esperienza di inafferrabilità del significato di quel luogo.

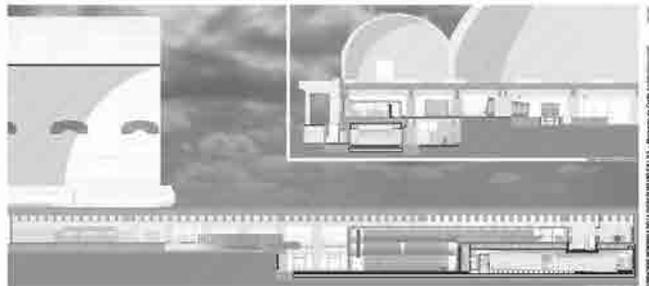
I sette cubi metallici possono contenere ciascuno una quindicina di persone e costituiscono il cuore del Memoriale, creando una forma di empatia, una dimensione che permetta la più profonda comprensione di uno stato d'animo attraverso il racconto diretto.



Piante del piano terreno e del piano interrato del Memoriale (© Morpurgo de Curtis Architetti Associati).

La forte esigenza di comunicazione che sta alla base del progetto architettonico diventa uno dei temi che coinvolgono l'esperienza complessiva della visita al Memoriale; la conoscenza, che è all'origine del progetto, ne diviene infatti fine ultimo. Il contributo dei sopravvissuti è stato decisivo: in primo luogo per il continuo lavoro di scambio di opinioni e pareri con i progettisti, in secondo luogo per aver permesso che le loro testimonianze fossero a disposizione di tutti coloro che potranno visitare il Memoriale. Essi non sono stati chiamati a posteriori a verificare la riu-

scita del progetto, ma al contrario le loro indicazioni, il portato culturale di memoria sotteso ai loro racconti è divenuto – affermano i progettisti – materia attiva di progetto. Una sorta di ricomposizione di frammenti di verità che nel loro insieme hanno costituito, insieme alla particolarità del luogo, il sostrato del progetto stesso. I progettisti affermano di non aver mai disegnato e pensato nulla senza sottoporlo *in primis* ai sopravvissuti; ciò ha comportato che il centro del progetto divenissero proprio le “Stanze delle Testimonianze”, all’interno delle quali vengono raccontate le tragiche vicende dei deportati. La circostanza sconvolgente è che i sopravvissuti parlino molto più del viaggio che della permanenza nei campi di sterminio, rendendo ancora più evidente il rapporto con ciò che si vede attraverso gli enormi pilastri che separano quello spazio dalla banchina delle deportazioni. Demolendo i tramezzi non originali che chiudevano la terza navata della zona dei binari di manovra, i progettisti istituiscono un rapporto diretto con lo spazio fisico in cui i deportati venivano caricati sui carri. Nell’area dei binari è presente un convoglio originale con vagoni in legno – denominati modello F – corrispondente al tipo usato per le deportazioni.



Sezione longitudinale verso l’interno e sezione trasversale sull’auditorium (© Morpurgo de Curtis Architetti Associati).

Il binario sopra la linea in cui sono posizionati i convogli del memoriale è senza nome, ed è situato tra gli attuali binari 18 e 19. In profondità lo spazio del Memoriale si conclude con un successivo binario, lungo il quale sarà collocato il Muro dei Nomi, un elemento architettonico che dovrà percorrere tutta la banchina delle deportazioni e in cui saranno riportati i nomi dei cittadini deportati da quel luogo; ad oggi ne è presente una versione ridotta, dove sono riportati i 774 nomi dei deportati partiti il 6 dicembre 1943 e il 30 gennaio 1944 dalla Stazione Centrale di Milano con

destinazione Auschwitz-Birkenau. Soltanto 27 di quei cittadini ebrei – i cui nomi sono in evidenza – sopravvissero alla deportazione.

Sul marciapiede verso cui affacciano i vagoni sono state posizionate delle targhe, allineate su tre livelli diversi, corrispondenti alle deportazioni degli ebrei, a quelle miste e a quelle dei prigionieri politici. Sulle targhe in cemento sono indicate una data e una destinazione, e sono distanziate tra loro con una scansione temporale. Il contributo del progetto architettonico è in questo caso minimale: l'architettura non può aggiungere nulla alla crudeltà dei fatti, non può sovraccaricare di significati altri quel luogo. Il rumore sordo e le vibrazioni causate dal passaggio dei treni sono sufficienti a creare un'atmosfera che riporti il visitatore al dramma lì compiuto. La tragedia è soltanto svelata, portata alla luce, e l'architettura ha il solo compito di indurre alla riflessione; non a caso il recapito finale del percorso di presa di coscienza del sistema delle deportazioni è il piccolo spazio conico – circa 60 mq – posizionato al termine della banchina, in cui ciascuno può pregare, pensare, riflettere. All'interno un segno sul pavimento indica l'Est, punto cardinale che accomuna nel significato le tre grandi religioni monoteiste. I progettisti hanno preferito non realizzare una cappella che potesse essere riconoscibile per una confessione religiosa piuttosto che per un'altra, ma costruire un luogo di riflessione, di silenzio, separato da tutto il resto, con l'intento di "rimettere l'uomo al centro". Ciò è ottenuto attraverso un elemento tondo, chiuso, accessibile attraverso una rampa elicoidale, progettato in modo da costituire un'altra discontinuità rispetto a quelle già pensate. Lo spazio interno non è accogliente ma molto raccolto e trasmette una sensazione di straniamento: una serie di accorgimenti progettuali – la forma, l'acustica, l'illuminazione, il soffitto lenticolare solidale alle strutture della Stazione, che si muove al passare dei treni – aumentano l'impressione di instabilità e fanno sì che il pavimento si percepisca come inclinato. L'elemento architettonico, in acciaio Cor-Ten, è stato progettato come una nave con uno scafo doppio. Tra i due strati sono stati inseriti i materiali fonoassorbenti e gli impianti. Il Luogo di Riflessione è un elemento strutturalmente autonomo rispetto alla Stazione, appoggiato su un solaio desolidarizzato, così come avviene per tutto lo spazio dell'auditorium e della biblioteca, ricavato sul filo del fronte stradale demolendo la grande soletta e altri enormi travature strutturali; nelle fasi di cantiere, mentre al livello del piano rialzato si demoliva il solaio, al di sotto si costruiva un altro solaio di collegamento tra le travi di fondazione, sopra il quale sono stati posti gli ammortizzatori. Sugli ammortizzatori è posizionato un ulteriore solaio che diviene base

strutturale della biblioteca. In tal modo si è ovviato al problema delle vibrazioni causate dallo scorrere dei convogli in superficie.



da sx: La rampa d'accesso al Luogo di Riflessione e il Muro dei Nomi; il foyer dell'auditorium (© Andrea Martiradonna).

Al piano interrato, che occupa soltanto una parte delle due navate verso il fronte stradale, si accede attraverso una scala cilindrica anch'essa sollevata dal suolo, che conduce al foyer dell'auditorium, alla sala di lettura della biblioteca, agli archivi e alla "sala dei Memoriali", che consente la connessione multimediale con tutti i musei della Shoah nel mondo. Completamente autonoma rispetto all'esistente, la biblioteca – una struttura in acciaio e vetro che riprende nelle proporzioni il passo dei pilastri originali – è disposta su tre livelli: quello superiore, corrispondente al piano rialzato, con una sala per la ricerca e la consultazione, quello intermedio – un ballatoio accessibile solo ai bibliotecari – e la sala di lettura, un grande vuoto a tripla altezza posto al piano interrato, che prende luce dalle grandi aperture su strada, dove i cancelli preesistenti vengono lasciati aperti verso l'interno e si posiziona un nuovo serramento di chiusura all'esterno. Tutto lo spazio della biblioteca è caratterizzato dal cosiddetto "muro dei libri", una parete lunga circa trenta metri per nove di altezza interamente foderata di volumi; la biblioteca avrà la funzione di riunire tutto il patrimonio di conoscenze raccolte dal Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea perché possa essere diffuso a livello nazionale ed internazionale, e sarà accessibile, oltre che dalla scala che si apre sul foyer, da una scala in linea posta dietro al muro dei libri e da un ascensore di forma cilindrica in cemento armato a vista nel centro della sala.



da sx: La scala circolare di collegamento tra il piano terra e il foyer al piano interrato; Particolare dello sbarco della scala al livello del foyer; Vista dell'auditorium (© Andrea Martiradonna).

All'interno del patio a piano interrato, a lato della grande sala di lettura, si possono evidenziare tutti i principi che hanno informato il progetto: il tema della soglia e della discontinuità, l'idea della percorribilità e del distacco dall'esistente, il ripristino delle superfici originarie delle strutture portanti, tutti elementi che sembrano concorrere ad uno "scavo archeologico" che è allo stesso tempo uno scavo nella memoria collettiva. Il Memoriale non è ancora terminato: il progetto, a causa della complessità del reperimento dei fondi, è realizzato per parti, ma nel percorrere quegli spazi è chiaro il preciso intento di trasformare l'episodio architettonico in un racconto, dove la discontinuità critica messa in evidenza dal progetto possa aprire ad una dimensione narrativa in grado di restituire allo spazio il carattere civile e collettivo che soltanto il disvelarsi della memoria può consentire.



da sx: Render del fronte della biblioteca; Vista della sala di lettura della biblioteca verso il patio in un render di progetto (© Morpurgo de Curtis Architetti Associati).

## ENGLISH ABSTRACT

The Shoah Memorial of Milan is a symbolic place that commemorates the deportation of Jewish and other persecuted people to the German concentration and extermination camps. Started in 2009, the Memorial is built within the movement spaces on the ground floor of the Milan Central Station, which was designed by Ulisse Stacchini between 1927 and 1931. These huge spaces for mail and cargo loading and unloading, invisible to the eyes of citizens, were used between December 1943 and January 1945 to form several convoys of deportees. The new project, a sort of 'archaeological dig', allowed to bring back the Memorial spaces to their original appearance, giving back to this place its condition of find. The big inscription "Indifference" on the wall of the entrance hall ramp opens this "path of memory". The Memorial is complemented by the "Rooms of the testimonies", cubic spaces in metal in which are projected the testimonies of Holocaust survivors; the "Wall of Names", which will list all the names of citizens deported from that place and the "Place of Reflection", a small conical space for meditation. In the basement there is an auditorium, a three-level library and a "Hall of memorials," which allows visitors to a multimedia connection of the Holocaust museums in the world.

## BIBLIOGRAFIA

Masiero 2000

Roberto Masiero, *Ciò che le parole non sanno dire* in Patrizia Montini Zimolo, *Il progetto del monumento tra memoria e invenzione*, Milano 2000.



## BERLINO SACHSENHAUSEN, LA MEMORIA RITROVATA

Giacomo Calandra di Roccolino

La cittadina di Oranienburg-Sachsenhausen si trova a circa 35 chilometri dal centro di Berlino a Nord-Est della città. Nell'estate del 1934, in seguito alla liquidazione delle SA (*Sturmabteilung*) da parte delle *Schutzstaffel* (SS) nella cosiddetta "notte dei lunghi coltelli", si decise di chiudere il primo centro di internamento di Oranienburg. Il primo 'campo', dislocato in diversi edifici all'interno della cittadina, era stato creato l'anno precedente dalle SA ed era destinato prevalentemente alla detenzione degli oppositori politici del nazismo appena salito al potere. Il nuovo campo fu pianificato in scala molto maggiore a partire dalla primavera del 1936, in concomitanza con la costruzione della nuova sede della fabbrica di armamenti Heinkel. La *Heinkel Flugzeugwerke*, specializzata nella produzione di bombardieri e caccia da combattimento, utilizzò in seguito i prigionieri come forza lavoro.

La prossimità di Oranienburg con la capitale del Reich e con la sede centrale della Gestapo, fece sì che all'interno del nuovo *Konzentrationslager* (KZ) fosse collocato per un certo periodo l'ispettorato centrale di tutti i campi di concentramento. Come il campo di Dachau in Baviera, il KZ di Sachsenhausen fu progettato con l'intenzione di farne un campo modello per gli altri campi distribuiti in Germania e nei territori occupati: Hitler in persona aveva dato ordine ad Heinrich Himmler, di raggruppare gli internati in grandi *Lager* più facili da controllare e che, soprattutto, non fossero a diretto contatto con la popolazione.



da sx: Planimetria generale del KZ-Sachsenhausen, 1942; Foto aerea alleata del campo con in evidenza l'area destinata ai prigionieri.

Su un'area di circa dieci ettari si decise quindi di realizzare il nuovo campo, la cui forma venne stabilita a partire da alcune considerazioni di tipo economico e logistico. Il nuovo *Konzentrationslager* fu concepito secondo una geometria perfetta: all'area principale, destinata ai prigionieri, fu data la forma di un enorme triangolo equilatero di 555 metri di lato. Dapprima fu realizzata la rete elettrificata e nel 1938 venne innalzato un muro alto 2,70 m, interrotto da 8 torri di guardia più una torre principale d'ingresso, che si trovava alla metà geometrica del lato Sud, esattamente sull'asse principale del triangolo. Questa torre chiamata fin dall'inizio "Stazione A", poiché da essa entravano i prigionieri, era la sede del comando del campo e si trovava di fronte alla piazza dell'appello dove ogni mattina venivano radunati tutti i prigionieri per il conteggio.



da sx: la "Stazione A", torre di accesso principale al campo; Schema della disposizione a raggiera delle baracche a partire dalla "Stazione A"-

La torre A era, inoltre, il fuoco geometrico intorno al quale erano disposte a raggiera, su quattro diverse fasce concentriche, le baracche degli internati. Il motivo di una tale disposizione era il controllo dei corridoi tra le baracche, che non offrivano in questo modo alcun riparo allo sguardo e al fuoco di chi si trovava di guardia sulla torre centrale, sulla quale era collocata una mitragliatrice mobile in grado di colpire in tutte le direzioni. In realtà il significato della forma triangolare dell'intero complesso era puramente simbolico e aveva più a che fare con la pressione psicologica

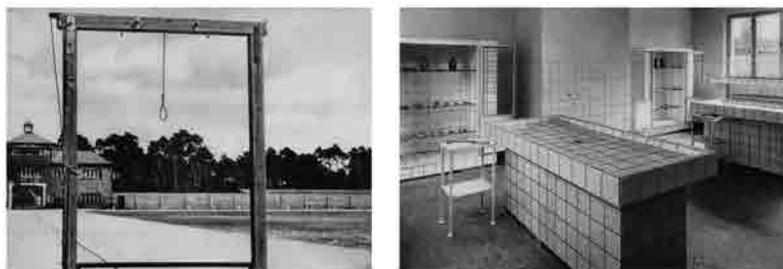
esercitata sugli internati che con una migliore efficienza nel controllo. La torre d'ingresso, in cui non manca la cinica scritta "Arbeit macht frei" e che ancora oggi domina l'intero campo, con la sua mitragliatrice bene in vista, era stata sicuramente pensata per far sentire i prigionieri ancora più inermi e rimarcare il potere di vita e di morte delle SS nei loro confronti.



Foto della piazza dell'appello vista dalla torre A, in primo piano la mitragliatrice.

Anche la convergenza dei due muri est e ovest, era stata pensata con questo scopo. Se osservata dall'asse centrale, essa accentua la sensazione di immensità dello spazio e crea ancora oggi un senso di forte disagio. In realtà la forma del campo pose in seguito non pochi problemi funzionali, soprattutto quando si rese necessario l'ampliamento della struttura, visto il numero sempre crescente degli internati. Fu infatti necessario demolire parte del muro sud e dar vita al cosiddetto "piccolo campo", di forma rettangolare che constava di 16 baracche per lo più destinate ad ospitare gli internati speciali e gli ebrei.

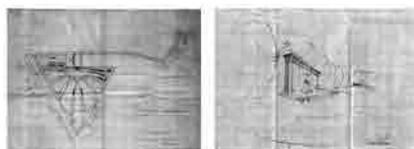
Lungo l'asse centrale, all'altezza del primo cerchio di baracche, si trovava la forca per le esecuzioni per impiccagione, anch'essa collocata in una posizione centrale e visibile a tutti, mentre proseguendo si trovavano gli edifici delle cucine e della lavanderia. Nell'angolo Sud Ovest trovavano posto l'infermeria e la patologia, mentre nell'angolo Sud Est, circondato da un ulteriore muro era collocato il carcere interno al lager, un edificio a forma di "T", nel quale venivano rinchiusi i prigionieri più 'scomodi', come ad esempio i più noti oppositori politici del nazismo.



da sx: La forca per le esecuzioni; La sala settoria dell'edificio che ospitava Patologia.

Il KZ di Oranienburg-Sachsenhausen fu abbandonato nell'aprile del 1945, quando ormai l'armata rossa era alle porte di Berlino. Tutti i prigionieri in grado di camminare furono evacuati e condotti a piedi verso la città di Schwerin, dove arrivarono solo in pochi: moltissimi infatti morirono di stenti durante la marcia. L'armata rossa liberò il campo nella notte tra 22 e il 23 aprile 1945, ma già nell'agosto dello stesso anno i servizi segreti russi collocarono a Sachsenhausen il loro Lager speciale numero 7, che rimase in funzione dal 1945 al 1950. I prigionieri, per lo più piccoli funzionari del partito nazista, ma anche oppositori politici e persone condannate dai tribunali di guerra russi, furono circa 60.000. Anche fra questi 12.000 morirono di fame o malattia ma si trattava di circa un decimo di quelli che avevano perso la vita nel campo sotto il nazismo.

In seguito all'iniziativa di alcuni ex prigionieri, nel 1955, si decise di realizzare nell'ex campo di concentramento di Sachsenhausen un "Memoriale Nazionale del ricordo e della memoria". A questo scopo fu istituito un *Kuratorium* per la costruzione dei memoriali nazionali e venne avviata una raccolta di fondi tra i prigionieri superstiti e privati cittadini, che raggiunse in breve tempo i due milioni di marchi.

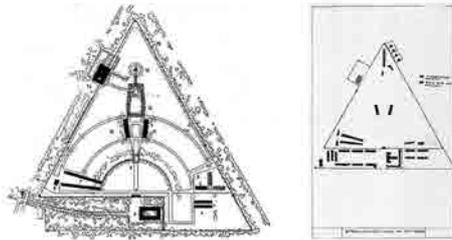


da sx: Planimetria generale del progetto di Lingner per il memoriale di Sachsenhausen; Schizzo prospettico di Lingner per il Muro Memoriale.

Una prima serie di schizzi fu realizzata nello stesso anno dal paesaggista Reinhold Lingner. Pur rimanendo irrealizzata, la proposta fornì alcuni

spunti progettuali che costituiscono la base di partenza per la realizzazione definitiva. La principale caratteristica della proposta di Lingner era la capacità di tenere insieme il carattere “eroico” del memoriale, con la costruzione di un vero e proprio percorso del ricordo, una qualità che fu mantenuta anche nel memoriale realizzato. Egli aveva proposto di riutilizzare la piazza d’appello come fulcro del memoriale, collocandovi un monumento in forma di “muro” esattamente di fronte alla torre d’accesso. Allo stesso tempo aveva posto attenzione all’aspetto museale e documentario, grazie al mantenimento e alla parziale ricostruzione delle ‘reliquie’ architettoniche del Lager. Questi due elementi furono inoltre inseriti in un ambiente caratterizzato da un’estrema cura nelle scelte paesaggistiche, tanto che il progetto fu criticato e poi scartato poiché, a detta dei suoi detrattori, rendeva l’ex campo troppo simile ad un parco pubblico, smorzando il carattere alienante di quel luogo di sofferenza.

La realizzazione del memoriale fu infine affidata al *Kollektiv-Buchenwald*, un gruppo di progettazione di cui facevano parte tre giovani architetti: Ludwig Deiters, Horst Kutzat e Kurt Tausendschoen. Nella Germania socialista i progetti pubblici di rilievo erano sempre affidati a “collettivi” composti da più architetti afferenti a un’istituzione pubblica, come ad esempio la Bauakademie di Berlino o gli uffici tecnici comunali. Il collettivo prendeva il nome dal famigerato campo di concentramento nei pressi di Weimar, nel quale, a partire dal 1951, aveva già realizzato un grande memoriale.



da sx: Schizzo dello stato di fatto nel 1956; Kollektiv Buchenwald, planimetria del Memoriale di Sachsenhausen realizzato nel 1961.

Rispetto ai due memoriali di Ravensbrueck e di Buchenwald - gli unici grandi campi di concentramento che si trovavano sul territorio della neonata Repubblica Democratica Tedesca - la situazione a Sachsenhausen era differente: erano rimaste solo poche tracce degli edifici originali: le barac-

che in legno erano quasi tutte crollate o erano state distrutte dalla *Volkspolizei* durante il quinquennio 1950-55, che vide la “polizia del popolo” prendere in consegna l’intero complesso e destinarlo a zona per esercitazioni militari. Ciò che rimaneva a testimonianza del campo di concentramento e di sterminio fu censito e risultò subito chiaro che gli unici edifici recuperabili erano le baracche destinate ai malati con la vicina patologia, i due edifici della lavanderia e delle cucine e la torre “A”, oltre ad alcuni altri edifici in muratura che facevano parte della zona destinata all’alloggiamento delle SS, i guardiani del campo. Gli altri edifici tra cui il carcere interno e la “stazione Z”, dove si trovavano i forni crematori, erano ridotti a rovine. Anche le torri di guardia erano gravemente danneggiate, benché fossero ancora riconoscibili nelle loro forme originarie.

Lo scopo da raggiungere attraverso l’architettura, era quello di creare un luogo per ricordare, ma che avesse al tempo stesso il ruolo di un ammonimento, che consentisse da un lato di onorare coloro che lì avevano sofferto ed erano morti, dall’altro di far riflettere le nuove generazioni su che cosa aveva significato il nazismo e di quali metodi si era servito. Naturalmente il principale interesse della SED il partito socialista unitario che governava la Germania est dalla sua fondazione, aveva come obiettivo in primo luogo la commemorazione dei perseguitati politici e delle vittime straniere internate per gli stessi motivi. Solo in seconda istanza il memoriale era dedicato alle vittime di religione ebraica e agli altri internati. Il collettivo partì dal presupposto che bisognava conservare e rendere riconoscibili le due forme principali del campo: il grande triangolo e il piazzale semicircolare dell’appello. Per far ciò era necessario innanzitutto ricostruire il muro di cinta e risanare le torri di guardia, anche integrandole dove necessario. Il filo spinato elettrificato che originariamente circondava l’intera area venne ricostruito solo in parte, poiché si considerava fuori luogo un eccessivo realismo.

Per quanto riguarda invece la piazza dell’appello il problema era più complesso. Gli edifici del primo cerchio erano stati demoliti e se ne erano salvati solamente tre, i due dell’infermeria e un’unica baracca dei prigionieri, la prima a destra della torre d’ingresso. Il bisogno di “ricreare le sensazioni di quel luogo orribile” fu oggetto di molte differenti ipotesi da parte dei progettisti. Per gli architetti era però fondamentale ricostruire il limite spaziale dell’*Appelplatz*, originariamente costituito dalla serie dei fronti delle baracche disposte a raggiera. La ricostruzione *ex novo* degli interi alloggiamenti fu scartata e si decise di realizzare al suo posto un

muro semicircolare, con fori in forma di croci, ma pieno in corrispondenza degli alloggiamenti originari degli internati. Il muro forato, che a una certa distanza appare pieno, permette via via che ci si avvicina di percepire l'immensità dello spazio retrostante, aumentando il pathos dell'intero percorso.



Kollektiv Buchenwald, la piazza dell'appello con il "muro di croci" realizzato nel 1961



da sx: Kollektiv Buchenwald, prospetto del "muro di croci" con in fondo la stele a pianta triangolare; Il muro di croci e la stele realizzati.

Un altro elemento centrale per il progetto e di forte impatto simbolico è il monumento che fu realizzato in forma di stele sull'asse principale, in corrispondenza del terzo cerchio delle baracche, verso il vertice settentrionale del triangolo. Il monumento prende spunto da diversi esempi coevi, non ultimo il già citato memoriale di Buchenwald. La grande stele in pietra costituisce ancora oggi la dominante verticale del *Lager* e fu innalzata di fronte e in diretta contrapposizione con la torre di accesso, la "Stazione A". Se questa era divenuta il simbolo principale della privazione della libertà e della sopraffazione nazista, il memoriale/stele era pensato come simbolo di libertà e autodeterminazione. La grande stele fu decorata con triangoli rossi, segno distintivo nel campo dei prigionieri politici, che durante il socialismo erano la categoria di internati su cui era incentrato il messaggio politico del memoriale socialista.



da sx: Il Monumento/stele e il muro orientale del grande triangolo del campo; Il Monumento/stele visto dall'asse principale

Oltre a questi tre elementi principali, altri elementi facevano parte del progetto memoriale socialista. Tra questi, la valorizzazione degli edifici superstiti del campo, in particolare i resti dei forni crematori, distrutti dopo la liberazione e l'edificio del carcere, dove erano stati detenuti alcuni 'eroi' del comunismo tedesco come Ernst Taehlmann. La cosiddetta fossa delle esecuzioni, utilizzata durante l'ultima fase di vita del campo e direttamente collegata ai forni crematori, fu coperta da una struttura in cemento armato, mentre il carcere che nella prima relazione del '56 viene descritto come rovina, fu parzialmente ricostruito e utilizzato come parte del percorso memoriale.

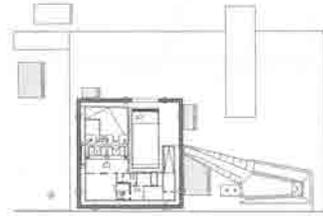


da sx: Kollektiv Buchenwald, la prima copertura dei resti dei forni crematori (Stazione Z), 1961; L'inaugurazione del *Gedenkstätte Sachsenhausen* nel 1961.

Questo monumento, realizzato con l'intento di rappresentare e dare voce a quegli uomini tedeschi e stranieri che si erano opposti al nazismo, e quindi solo a una parte delle vittime del campo, fu inaugurato con una cerimonia solenne nella primavera del 1961, solo pochi mesi prima della costruzione del Muro di Berlino. Dopo l'unificazione delle due Germanie, nel 1993, il campo è passato sotto la giurisdizione della Fondazione dei memoriali del Brandeburgo. Da subito sono stati avviati i lavori di risanamento del memoriale socialista e sono stati indetti concorsi di progettazione finalizzati a rinnovare l'architettura avvicinandola ad un modo diverso di concepire il tema memoriale. I concorsi indetti dalla fondazione puntavano inoltre ad accentuare la funzione museale e didattica di questo

luogo e soprattutto a rendere nota ai visitatori la vita del campo dopo la fine della guerra, quando, come si è sottolineato all'inizio, continuò ad essere usato dai servizi segreti russi nelle sua funzione originaria.

Oltre al nuovo ingresso per i visitatori, i due luoghi che hanno visto un nuovo intervento architettonico sono stati la "Stazione Z", ovvero sia il luogo degli ex forni crematori, che come abbiamo visto era già stato musealizzato nel 1961 dal Kollektiv-Buchenwald, e il nuovo padiglione dedicato al Lager speciale sovietico, che si trova in prossimità del vertice principale del triangolo e che si sviluppa lungo il lato Est del campo originario. Le due architetture sono differenti per funzione e materiali ma hanno una caratteristica comune, che è quella di astrarsi per quanto possibile dal contesto per concentrare l'attenzione del visitatore su un particolare aspetto o edificio che espongono.

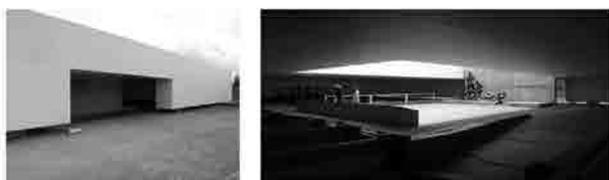


da sx: HG Merz Architetkten, la nuova copertura dei resti della Stazione Z, 2008; HG Merz Architetkten, Planimetria della nuova copertura e memoriale della Stazione Z.

Il nuovo edificio realizzato dallo studio HG Merz è di fatto una copertura archeologica per i resti dell'edificio denominato cinicamente dai Nazisti "stazione Z" in contrapposizione alla stazione A, l'ingresso al campo. Costruito nel '42 il complesso a forma di U consisteva di un luogo di esecuzioni singole e di massa, con un passaggio diretto al luogo dove venivano raccolte le salme per la cremazione, uno spazio per le fucilazioni, la camera a gas e quattro forni crematori. In seguito all'occupazione dell'area da parte dell'esercito della DDR l'edificio fu fatto saltare ed è per questo che oggi restano visibili solo alcuni resti delle fondamenta dei forni. Il complesso si trova al di fuori del perimetro del campo e vi si accede dopo aver percorso il muro ricostruito attraverso pannelli di cemento liberi che riprendono l'antico tracciato. Questo muro discontinuo, che lascia aperti degli intervalli da cui è possibile intravedere la copertura permette

di entrare tra i pannelli nel vuoto dell'area. Superfici di ghiaia recintate segnano a terra i contorni delle vecchie strutture; mentre altre aree delimitate a terra da fasce di pietra bianca, indicano le fosse comuni con la cenere di coloro che qui furono cremati. Questo è un cimitero e allo stesso tempo un luogo di atrocità e ricordo.

La nuova struttura, appare come una scatola bianca con i bordi smussati che ingloba le rovine dell'edificio dei forni e rimane sospesa, quasi fluttuante a poca distanza dalla fossa delle esecuzioni. Soltanto l'ombra della struttura interna alla membrana bianca in materiale plastico suggerisce la sua materialità. Una profonda incisione sulla facciata centrale forma la bassa entrata. La veduta diretta sull'interno è schermata da un muro libero di cemento con una citazione da una poesia di un ex prigioniero di nazionalità polacca. Sospeso compatto e leggero, il materiale che avvolge la struttura non è immediatamente riconoscibile. Il basso soffitto limita e definisce l'interno e trasmette un senso di oppressione. Le forme semplici lasciano però immaginare la complessità strutturale che si cela sotto questa "pelle" candida. Oltre alla protezione delle fondamenta della stazione Z, l'edificio prevede uno spazio che doveva essere dedicato al ricordo e alla riflessione silenziosa. Questo spazio è l'unica area non coperta e ha al centro la scultura "pietà" realizzata per il primo memoriale del '61 e riprende la struttura originaria.



da sx: HG Merz Architekteten, l'accesso alla nuova copertura; L'interno del nuovo memoriale della Stazione Z.

Con la loro soluzione di struttura a membrana, che fluttua astrattamente sul precedente edificio gli architetti sono riusciti a sviluppare un edificio che interpreta con grande suggestione la funzione di contenitore e luogo di raccoglimento. La coperture e le pareti appaiono come un'entità unica, che si interrompe soltanto in corrispondenza del cortile che potrebbe essere accostato all'impluvio di una domus romana. L'interno illuminato naturalmente attraverso la membrana tralucente e permette all'aspetto della costruzione di variare con l'incidenza della luce.



a sx: Schneider & Schumacher Architekten, il nuovo Museo dello Speziallager N. 7, ingresso principale, 2008; Pianta e sezione trasversale del nuovo museo.

Per quanto riguarda invece il padiglione realizzato dagli architetti Schneider e Schumacher nello Speziallager N. 7 esso è decisamente più complesso, anche perché si tratta di un edificio che svolge funzioni espositive. Esso si sviluppa in pianta come un unico setto, che circonda un rettangolo di 660 metri quadrati di superficie. Anche in questo caso non vi sono pilastri interni, ma la struttura è formata dal muro in cemento e dalla copertura costituita da una fitta serie di travi in acciaio che lasciano filtrare la luce attraverso gli spazi interstiziali lasciati liberi tra di esse. Al di sopra il padiglione è chiuso da lucernari continui che danno l'impressione della mancanza di una copertura. Il parallelepipedo nero, che eccettuato la 'fessura' dell'ingresso appare impenetrabile dall'esterno, è basso per non sovrastare le baracche in muratura del Lager sovietico, ma recupera spazio scendendo di un metro all'interno. Qui sono raccolti in numerose bacheche anch'esse in forma di solidi scuri, documenti e oggetti che raccontano episodicamente la vita all'interno del lager sovietico.

Un ultimo piccolo memoriale, quasi invisibile, si trova nel lato orientale del muro di cinta del Lager. Si tratta dell'integrazione in mattoni del muro in grandi blocchi di cemento che divideva il campo nazista da quello sovietico. Questo 'restauro' apparentemente privo di importanza è forse il più significativo di tutto il memoriale. Questo era infatti uno degli accessi al Lager speciale e fu chiuso contemporaneamente alla realizzazione del memoriale del 1961 per cercare di cancellare la memoria del riutilizzo del campo da parte dei Russi tra il 1945 e il 1950.



La breccia nel muro, chiusa nel 1961, che univa il vecchi KZ con lo Speziallager russo, ove oggi si trova la stele in ricordo delle vittime di Stalin.

Come appare evidente confrontando il memoriale socialista con il lavoro degli ultimi anni, la concezione dell'architettura memoriale a Sachsenhausen è radicalmente cambiata dal 1961 ad oggi. Oggi tende a colpire l'immaginazione del visitatore presentandogli direttamente gli oggetti della vita quotidiana dei prigionieri. Ciò non significa che il memoriale socialista, che puntava di più sull'aspetto emotivo e simbolico dell'architettura abbia perso il suo valore e la sua funzione. Sachsenhausen è in questo senso uno dei memoriali più interessanti da questo punto di vista, poiché qui più che altrove è stato possibile sperimentare allo stesso tempo diversi modi di interpretare il tema del ricordo. Queste due differenti poetiche invece di contrapporsi l'una all'altra contribuiscono a creare un'atmosfera particolare, che alterna alla riflessione interiore un approfondimento delle proprie conoscenze e delle tragedie di cui questo luogo fu teatro.

#### ENGLISH ABSTRACT

Sachsenhausen concentration camp was built in the suburbs of Berlin in 1936. It was intended to be a model for later built camps, both for it was on the outskirts of Reich's capital and because it was becoming the nerve centre of the death camps system set up by the SS. Its shape was planned down to the last detail and is still readable: it is an equilateral triangle which takes 555 mt. on each side. The heart of the building is an access tower situated at the centre of the South East side. From the tower branched off in a radial arrangement the sheds set for the first internees: mostly political prisoners and opponents of the nazi regime.

The history of this suffering place, like that of the entire German capital, is characterized by different architectural projects superimposed one upon the other. This stratification made of this monument an essential episode to study memorial architecture, for many interpretation of this theme are here represented, which were conceived in different histo-

rical moments from totally opposite points of view. The first memorial was accomplished in the first half of the Fifties: it was meant to represent in a symbolic way a reality which was not to be shown in its material evidence (the camp had remained almost entirely unchanged up to 1955). The attempt was to arouse in the visitor a sense of unease, which was induced by the immeasurability of space and few calculated symbols, intended to testify what had happened there.

After the fall of the Wall, the camp was completely restored, emphasizing its museological and didactic value: the place was organized like a spread museum, that hurts visitor's sensitivity with the tactile evidence of objects and details of camp life. An expository building and a shell to cover the rests of crematoriums have been built as a result of some project competitions: they represent, from an architectural point of view, a different way of expressing the theme of memory, from an historical point of view, the recovery to common memory of a period in the life of Sachsenhausen camp - the years between 1945 and 1950 - which was intentionally removed under German Democratic Republic.

## BIBLIOGRAFIA

### DETAIL 2003

Schneider + Schumacher, "Museum Sowjetisches Speziallager in Sachsenhausen", "Detail", 2003, n. 4 (aprile), 332-335.

### FIBICH 1998

P. Fibich, "Gedenkstätte Sachsenhausen. Wettbewerb Zentraler Gedenkort "Station Z"", in *Bauwelt*, Vol. 89, n. 46, 2562.

### HARTUNG 1994

U. Hartung, *Gestalterische Aspekte von NS-Konzentrationslagern unter besonderer Berücksichtigung des SS-Musterlagers Sachsenhausen*, Düsseldorf 1994.

### KURATORIUM 1956

Kuratorium für den Aufbau Nationaler Gedenkstätten in Buchenwald, Sachsenhausen, Ravensbrück (a cura di), *Nationale Gedenkstätte Buchenwald auf dem Ettersberg bei Weimar*, Reichenbach 1956.

### KOMITEE 1962

Komitee der Antifaschistischen Widerstandskämpfer in der DDR (a cura di), *Sachsenhausen*, Berlin 1962.

### MORSCH 1996

G. Morsch, *Von der Erinnerung zum Monument*, Berlin 1996.

### NIEDERMAYR 2009

W. Niedermayr, *Station Z - Sachsenhausen*, Ostfildern 2009.

### ULLMANN 1960

E. Ullmann, *Sachsenhausen National Memorial*, Berlin 1960.

ULLMANN 1961

E. Ullmann (a cura di) , *Sachsenhausen : Nationale Mahn- und Gedenkstätte Sachsenhausen*, Berlin 1961.

WEIHSMANN 1998

H. Weihsmann, *Bauen unterm Hakenkreuz*, Wien 1998.

WOLFF 1987

G. Wolff, *Kalendarium der Geschichte des KZ Sachsenhausen - Strafverfolgung* , Oranienburg 1987.

## ARCHITETTI IN GUERRA

Recensione della mostra: Architettura in uniforme. Progettare e costruire durante la Seconda Guerra Mondiale (Roma, Maxxi, 19 dicembre 2014 - 3 maggio 2015)

Francesca Romana Dell'Aglio

Lo scorso 18 dicembre ha inaugurato al Maxxi di Roma *Architettura in Uniforme. Progettare e costruire durante la Seconda Guerra Mondiale*. Concepita e realizzata nel 2011 al Centre Canadien d'Architecture di Montreal, è stata poi riadattata da La Cité de l'architecture et du patrimoine di Parigi. La lunga ricerca condotta da Jean Louis Cohen si rivela un tentativo – riuscito – di colmare un vuoto nella storia dell'architettura: la riflessione sugli anni intorno alla Seconda guerra mondiale, un periodo che, per quanto breve, ha lasciato in Europa tracce profonde, non sempre visibili, e un'eredità immensa, tutta da studiare. Il disegno generale della mostra è il proposito di sottrarre il tema alla dimensione tragica della guerra - a primo impatto più forte, ma anche più facile - restituendo, episodio per episodio, una lettura prettamente architettonica.

Fin dall'incipit si avverte lo scarto di questa intenzione: non a caso in apertura sono esposti i primi modelli di due prodotti straordinari di quel periodo, la Jeep e la Vespa, entrati nell'immaginario collettivo, ma in una modalità tutta diversa dalla loro prima genesi, strettamente legata alla Seconda guerra mondiale. La sperimentazione e la propaganda del design del periodo autarchico illuminano di un senso diverso i prodotti che hanno segnato la seconda metà del XX secolo: dalla Vespa ai tessuti, dai telai delle biciclette al tutore ortopedico in legno di Charles e Ray Eames. Si dimostra così la verità del titolo di un articolo della rivista americana *Architectural Report* uscito nel gennaio del 1942, un copia del quale è in mostra al Maxxi: "War Requirements Accelerate Progress in Design" (Le esigenze della guerra accelerano il progresso nella progettazione).

La mostra, articolata in 14 sezioni, si apre con una carrellata sui volti degli architetti protagonisti della Seconda guerra mondiale: volti convocati come testimoni diretti della portata epocale della guerra. Lasciandosi alle spalle la nota opera di Anish Kapoor e l'inquietante mulino rotante di Huang Yong Ping, si rivive il clima pre-bellico attraverso i filmati che testimoniano l'accurato programma di protezione dei monumenti nelle principali città italiane: questi materiali contribuiscono ad arricchire notevolmente la sezione iniziale dell'esposizione canadese-parigina con un'ampia parentesi italiana. Ai "monumenti in assetto di guerra" seguono le testimonianze fotografiche degli esiti dei bombardamenti nelle principali città europee. In questa prima parte, protagonista è la tensione, ben resa nell'allestimento, tra la propaganda e la preparazione delle città alla guerra, e gli effetti devastanti – inimmaginabili all'inizio del conflitto – dei bombardamenti aerei.

L'introduzione immette dunque nel clima della guerra, ma insieme dà la misura della distanza tra la nostra percezione e gli eventi (e la loro rappresentazione) di 70 anni fa. Dopo questa premessa si entra nella viva attività degli "architetti in uniforme": un vero e proprio esercito, ma non di soldati, bensì di architetti "reclutati" in quanto tali. A questo punto sorge un dubbio sulle scelte operate nel, pur curatissimo, adattamento italiano. Considerando la semplicità delle mostre di Parigi o di Montreal (della prima vi è un'ampia documentazione fotografica nella recensione di Salvatore-John A. Liotta in "Domus web"), viene un po' da sospirare di fronte all'eccessiva, e in qualche misura fuorviante, frammentazione cui lo spazio, già problematico, di Zaha Hadid viene sottoposto. È quindi preferibile procedere autonomamente rispetto all'indirizzo prestabilito dai curatori, individuando un proprio percorso, perdendosi e facendosi catturare dalla varietà dei materiali – modelli, disegni e video – sperando di non perdere nulla della notevole quantità di documenti esposti. L'esposizione, con le approfondite ricerche che hanno preparato le tre mostre, ha il merito di fare luce sull'attività inedita di architetti a tutti noti come Ludwig Mies Van Der Rohe, Le Corbusier, Louis I. Kahn e Richard Buckminster Fuller, negli anni compresi tra il 1939 e il 1945.

Una delle sezioni più interessanti – e forse meglio organizzate del percorso espositivo – è quella dedicata a quattro macro-progetti: Il Pentagono di Washington, l'edificio che ospitava gli uffici del Dipartimento di Guerra; la Città segreta di Oak Ridge, nel Tennessee progettata da SOM, luogo dove fu costruita e sperimentata la bomba atomica; la base di Pe-

enesmünde nell'isola di Usedom, dove vennero prodotti e lanciati i razzi V2; e infine il progetto del campo di concentramento di Auschwitz. Nomi, luoghi, aspetti della guerra tra i più universalmente noti a tutti, ma dei quali questa ricerca ha aiutato a svelare anche la dimensione puramente architettonica.

Da quel punto in avanti si aprono due ipotesi di percorso. Il primo itinerario, seguendo i corridoi laterali, mette in mostra le varie attività degli architetti durante gli anni di guerra, e qui una delle sezioni più coinvolgenti è la panoramica sull'attività del *camouflage* di siti militarmente sensibili, ma anche di intere aree urbane. Importanti anche i progetti di costruzione di rifugi collettivi antiaerei. E proprio nelle azioni di travestire, occultare, proteggere gli architetti danno le migliori prove di quella nuova efficienza e creatività richieste dall'emergenza bellica. Nel secondo percorso, attraverso gli spazi centrali dell'allestimento, ci si trova invece già proiettati nel dopoguerra: importanti i tentativi messi in atto da Bruce Goff ad Aurora in Illinois e a Camp Parks in California o la *Dymaxion Dwelling Machine* di Richard Buckminster Fuller. Sono entrambi progetti di riciclo di materiali accumulati e di strutture costruite durante la guerra che, nonostante il loro insuccesso, affrontarono un tema cruciale, che ora è al centro del dibattito architettonico: il riciclo e riuso di materiali residui.

Relegato in un punto forse un po' infelice della esposizione è uno dei pezzi più coinvolgenti dell'intera mostra: il progetto di Dan Kiley per il tribunale di Norimberga. Il plastico della ristrutturazione delle sale che ospiteranno il processo più duro e doloroso del XX secolo rende in modo estremamente chiaro l'obiettivo di Kiley: mettere in scena teatralmente la contrapposizione tra accusati e accusatori. Sintetica ma incisiva, questa sezione induce alla riflessione sul ruolo dell'architettura come manifestazione formale di un atto rituale.

Infine, concepita come una sorta di *explicit* dell'itinerario espositivo, è la sala che ospita i progetti per l'Architettura della memoria. L'ampia panoramica sui suggestivi disegni per i memoriali delle vittime della guerra – che riguarda la Russia, la Francia, la Germania e l'Italia – si conclude con l'indimenticabile modello del Mausoleo delle Fosse Ardeatine che porta la firma di Giuseppe Perugini (sul memoriale vedi, in questo stesso numero di Engramma, il contributo di Aldo Aymonino): una perfetta e toccante conclusione per una mostra così ricca. Ma viene il desiderio, a questo punto, di ritornare a percorrere l'esposizione costruendo un altro itinera-

rio che ricollegli i nomi e i volti degli “architetti in uniforme” (all’inizio probabilmente ignoti a molti dei visitatori) ai loro progetti, al loro difficile impegno, a quel che resta delle opere. Riconoscenti di aver imparato a leggere, grazie a questa mostra, un capitolo di storia dell’architettura che fino ad ora era rimasto oscuro.



In attesa del catalogo italiano, si può consultare la versione inglese e francese: *Architecture en uniforme. Projeter et construire pour la Seconde Guerre Mondiale / Architecture in uniform. Designing and building for the Second World War* CCA (Montréal) / Hazan (Paris), 2011, oppure la [mini-guida online](#) curata dalla Fondazione Maxxi di Roma.

#### ENGLISH ABSTRACT

Presented in Montreal in 2011–then in Paris in 2014–, *Architecture in uniform* is a thorough research on a period of history of architecture not yet very well studied – the Second World War. This exhibition was brilliantly coordinated by the historian Jean Louis Cohen, and inaugurated last 18th December at Maxxi in Rome. Its most interesting aim is the intention to study and present events of the Second World War outside their tragic dimension. “Architecture in uniform” talks about an army formed by architects, not by soldiers.



pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA Iuav  
progetto grafico di Elisa Bastianello  
editing a cura di Matias Julian Nativo  
Venezia • aprile 2019

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

**124**

**febbraio 2015**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 124



Agnoletto | Braccesi | Centanni | Daniotti  
Magnini | Soldano | Tuccinardi

ALESSANDRO IL GRANDE,  
AI CONFINI DEL MONDO

A CURA DI MONICA CENTANNI E CLAUDIA DANIOTTI

DIRETTORE  
monica centanni

REDAZIONE  
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, nicole cappellari, olivia sara carli, giacomo cecchetto, claudia daniotti, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, alberto giacomin, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

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

© 2019

edizioniengramma

La Rivista di Engramma n. 124 | febbraio 2015

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

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

*this is a peer-reviewed journal*

ISBN 978-88-98260-69-0

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

- 7 | ALESSANDRO IL GRANDE, AI CONFINI DEL MONDO  
Monica Centanni, Claudia Daniotti
- 11 | L'ALBERO SECCO NEL MOSAICO POMPEIANO DI ALESSANDRO MAGNO  
Margherita Tuccinardi
- 55 | UN NUOVO 'VOLO DI ALESSANDRO' A CORATO, IN PUGLIA  
Giuseppe Magnini, Luigi Soldano
- 75 | *OMNIA VINCIT AMOR*  
Sara Agnoletto
- 97 | LA MORTE E L'EREDITÀ  
Lorenzo Braccesi
- 107 | AMFIPOLI E LA CERCA INFINITA DELLA TOMBA DI ALESSANDRO  
a cura di Claudia Daniotti



ALESSANDRO IL GRANDE, AI CONFINI DEL MONDO  
Editoriale di Engramma n. 124

Monica Centanni, Claudia Daniotti

È certo che la storia di Alessandro non finisce, ma ha piuttosto inizio con la morte del giovane re a Babilonia, nel 323 a.C. Se sul piano strategico l'incredibile conquista dell'impero persiano compiuta in poco più di dieci anni modifica radicalmente il quadro geopolitico dal Nilo all'Indo, ancora più importante è la rivoluzione culturale innescata da quella impresa: per più di mille e cinquecento anni, dai regni ellenistici fino all'impero bizantino, passando per l'età imperiale romana, il greco è, in tutti i sensi, la lingua comune dei paesi che si affacciano sul Mediterraneo. L'impero messo insieme da Alessandro sulla carta del mondo si sfalda senza rimedio all'indomani della sua morte; ma l'impero della memoria di Alessandro, il ricordo delle sue imprese e il fascino potentissimo del suo nome, sopravvivono per secoli, anche in terre – in Islanda, in Etiopia, in Malesia – dove l'esercito di Alessandro non era mai arrivato. Assunti i contorni della leggenda e rielaborato nell'Occidente medievale in chiave cavalleresca e cortese, il mito di Alessandro conosce una nuova stagione di vitalità in età moderna: prima con la riscoperta umanistica delle fonti 'storiche' antiche, poi, dalla fine del XIX secolo, con il filone di studi – in campo archeologico, storiografico, letterario, storico-artistico – inaugurato dal monumentale lavoro di Johann Gustav Droysen che, a partire dal 1833, riabilitò politicamente e culturalmente l'era di Alessandro, a cui diede per primo il nome di 'Ellenismo', e la figura del suo promotore. Già dall'antichità, dai primi storici che si sono occupati della figura del Macedone, fino ai nostri giorni – fino ai contributi che pubblichiamo in questo numero di Engramma – gli studi alessandrini sono connotati da una particolarissima tonalità: tutte le ricerche, dagli studi più generali alle indagi-

ni più puntuali, non riescono a sottrarsi alla grande fascinazione che la figura di Alessandro innegabilmente esercita; pare proprio che qualunque studioso affronti questo tema, da qualsivoglia prospettiva disciplinare, sia comunque coinvolto in quello che Santo Mazzarino ebbe felicemente a definire “il filone dell’amore per Alessandro” (in contrasto con l’altra tendenza, oggi desistente, del “filone dell’odio per Alessandro”). A distanza di più di duemilatrecento anni dalla sua morte, la personalità di Alessandro, l’incredibile portata delle sue imprese, l’impatto delle sue conquiste sull’immaginario dei popoli, non cessano di esercitare un fascino immagante e irresistibile su chiunque si avvicini a quella storia unica, ancora oggi tanto incandescente da non aver trovato, e non poter trovare, una versione univoca e certa che, nel caso di Alessandro, non è dato stabilire.

La leggenda di Gordio – l’antichissimo carro avvinghiato al nodo insolubile – ci ricorda simbolicamente che, al di là delle conquiste territoriali, immense ma politicamente effimere, Alessandro riuscì in un’impresa ben più importante: rimettere in comunicazione lingue, costumi, culture, immagini, liberando il fatidico nodo che strozzava l’interrelazione, occludeva il passaggio tra Oriente e Occidente. In un saggio di ampio respiro, *L’albero secco nel mosaico pompeiano di Alessandro Magno*, Margherita Tuccinardi dimostra che già in età romana era presente una lettura trans-storica delle epiche battaglie di Isso e di Gaugamela, e che eco precise dello sconfinamento epocale di Alessandro sono presenti già nelle tavolette astronomiche babilonesi conservate al British Museum e di recente decifrate: un’antica interpretazione di cui si ritrovano tracce e conferme, per il tramite delle versioni leggendarie del *Romanzo di Alessandro*, nel *Milione* di Marco Polo.

Inspirata a un episodio fantastico dello stesso *Romanzo*, come noto, è l’iconografia del ‘Volo di Alessandro’ che godette di una fortuna *continuata*, alle latitudini geografico-culturali più diverse, dalla tarda antichità al XV secolo. Come esito di una ricerca storico-artistica e storico-archivistica più che ventennale, Giuseppe Magnini e Luigi Soldano, con il loro saggio *Un nuovo ‘Volo di Alessandro’ a Corato, in Puglia*, arricchiscono di un nuovo esemplare il repertorio di questo soggetto iconografico: la scoperta è particolarmente rilevante perché il nuovo ‘Volo’ è in Puglia, proprio nella regione in cui il tema è particolarmente ben rappresentato e in cui in età medievale si consuma una vera e propria battaglia sul significato, positivo o negativo, dell’avventura aerea di Alessandro.

La fortuna del Macedone e la tradizione delle sue gesta passa anche per la via del gioco artistico-letterario e, in particolare, per la relazione inquieta e la gara feconda tra immagine figurata e testo. Sara Agnoletto nel suo saggio *Omnia Vincit Amor* rintraccia in un dettaglio del fondale della *Calunnia di Apelle* di Sandro Botticelli la suggestione di una *ekphrasis* collegata al repertorio alessandrino: la descrizione del quadro delle 'Nozze di Alessandro e Rossane' di Eezione che, recuperata da Luciano, a cavallo tra XV e XVI secolo conobbe una breve ma intensa fortuna iconografica, in un intrico di rimandi incrociati tra testi e immagini in cui entra in gioco anche il *Marte e Venere* della National Gallery di Londra.

Di recente lo storico Lorenzo Braccesi ha incrementato la sua già ricchissima bibliografia su Alessandro con un agile e prezioso libello: *Alessandro il Grande. La storia, il mito e le eredità culturali*, Napoli 2014. L'autore ha affidato a Engramma il brano *La morte e l'eredità culturale* come presentazione del volume.

Ma le ricerche storiografiche, artistiche e letterarie su Alessandro non appassionano soltanto gli studiosi. La recente scoperta di una tomba monumentale ad Amfipoli, nel nord-est della Grecia – senza dubbio una delle più sensazionali scoperte archeologiche degli ultimi anni – ha suscitato l'interesse e infiammato la curiosità del mondo intero intorno allo straordinario monumento che è da collegare, se non direttamente al mitico conquistatore, probabilmente a qualche membro importante della famiglia reale: Valerio Massimo Manfredi, autore di fortunatissimi bestsellers di risonanza mondiale, ma anche di importanti studi sul monumento funebre di Alessandro, dialoga con Engramma sul tema *Amfipoli e la cerca infinita della Tomba di Alessandro*

Fin dai primi numeri di Engramma gli studi alessandrini costituiscono un tema privilegiato all'interno delle ricerche che la nostra rivista promuove e accoglie: la costellazione dei molti contributi sul tema, che spaziano dall'iconografia al cinema, dalle monete ellenistico-romane ai manoscritti, dalla riconsiderazione di opere letterarie ormai classiche alla riflessione intorno alle indagini scientifiche più recenti intorno ad Alessandro, è rintracciabile nell'Indice del tema di ricerca Alessandro il Grande, che qui pubblichiamo nella edizione aggiornata a febbraio 2015.

Impaginazione e montaggio di "La Rivista di Engramma" n. 124 a cura di Marco Paronuzzi.



## L'ALBERO SECCO NEL MOSAICO POMPEIANO DI ALESSANDRO MAGNO

Margherita Tuccinardi

Chi gratterà il dipinto della battaglia d'Arbela, per trovare sulla tela  
e sotto il colore la gabbia di ferro di Callistene?  
François-René de Chateaubriand, *Memorie dall'Oltretomba*, 1849-1850

ALEXANDRE DUMAS, IL MOSAICO DI POMPEI E "LA STORIA DI UN POVERO FOLLE"

1842-1843. Alexandre Dumas pubblica *Le Corricolo*, in cui rievoca il viaggio che ha effettuato da Roma a Napoli otto anni prima, nel 1835. Il racconto, già molto vivace per l'effervescenza di una penna in quegli anni particolarmente ispirata, è arricchito da una strepitosa descrizione degli strani comportamenti del *milieu* culturale partenopeo, che appare ben curioso agli occhi del colto turista francese, cartesiano e illuminato.

I capitoli 39 e 40 di questo singolare e scoppiettante diario di viaggio sono dedicati alla Casa del Fauno di Pompei, da poco riportata alla luce con le sue straordinarie decorazioni parietali in stucco dipinto e i suoi eccezionali mosaici. Fra i quali emerge, tesoro fra i tesori, quello che gli scavatori hanno già battezzato "il gran mosaico", con la grande scena della Battaglia, che Dumas racconta così:

Il grande mosaico è stato scoperto nel 1830: era l'anno delle rivoluzioni [...] Ora, la nostra lotta si è calmata [...] Tutto si placa, del resto, sotto la lenta e sorda pressione del tempo. Ma non è stato così a Napoli. Gli studiosi formano una specie a parte, ben più testarda, ben più tenace nell'astio e nel cavillo delle altre razze. I rancori politici non sono nulla, se paragonati a quelli archeologici, per un semplice motivo: i rancori politici uccido-

no, mentre quelli archeologici si limitano a ferire. È una cosa terribile, il grande mosaico! [...] Nessuna delle dieci spiegazioni che finora gli sono state dedicate è stata riconosciuta come veritiera: si sa quello che esso non rappresenta, ma ancora non si riesce a dire con certezza che cosa invece rappresenti. Mi piacerebbe avere un pennello al posto della penna, per poter farvi un disegno di questa grande opera, e chissà che da tale disegno non risulti un'undicesima interpretazione e che questa non si riveli poi quella giusta! *Numero Deus impare gaudet.*

In assenza di un disegno, bisogna dunque che il lettore si accontenti di una descrizione. Il grande mosaico, che può misurare sedici piedi di larghezza su otto di altezza, rappresenta una battaglia. L'artista ha scelto il momento supremo e decisivo in cui la vittoria si dichiara per uno dei due eserciti, vittoria determinata dalla caduta di uno dei personaggi principali. I due capi delle due armate sono l'uno davanti all'altro.

L'uno, che sembra avere una trentina d'anni, monta un cavallo di quelli belli ed eroici come ne aveva scolpiti Fidia nel fregio del Partenone. Egli è a testa nuda, porta i capelli corti e delle basette che si raccolgono sotto il mento ed ha come armi difensive una corazza riccamente decorata con maniche di stoffa ed una clamide che, passando sopra la spalla sinistra, ricade ondeggiando dietro di lui. Le sue armi offensive sono la spada, che egli porta al suo fianco, e la lancia, che regge con la mano e con la quale trafigge uno dei generali nemici. Quest'ultimo, ostacolato dal cavallo abbattuto sotto di lui, non ha potuto evitare il colpo e si aggrappa, torcendosi dal dolore, alla lancia del suo avversario. Sono la caduta e soprattutto la ferita terribile di questo cavaliere che sembrano decidere dell'esito della battaglia. Quanto al vincitore, egli occupa il primo piano del lato sinistro del grande mosaico. Dietro di lui si vedono tre o quattro cavalieri che, armati allo stesso modo, appartengono evidentemente allo stesso esercito. Del resto, vengono da dove viene lui, e vanno nella stessa direzione.

L'altro capo è dritto su un carro trainato da quattro cavalli ed occupa il lato opposto della scena. Ha la testa avviluppata in un copricapo che, dopo avergli avvolto la fronte, passa sotto il suo collo. Porta una tunica a maniche lunghe ed un mantello appuntato sul petto e ricadente sulle spalle; tiene nella mano sinistra un arco e tende la destra verso il cavaliere ferito, in atteggiamento di partecipazione e di terrore. Il suo cocchiere, che regge le redini con la mano sinistra, forza i cavalli a volgersi in direzione opposta allo scontro in atto e li spinge alla fuga sferzandoli con la destra. Un quarto personaggio, collocato come i tre precedenti in primo piano, tiene per le briglie un cavallo che sembra voler offrire al capo che è sul carro, quasi a suggerirgli un mezzo più sicuro per salvarsi, data l'e-

vidente difficoltà per il carro di farsi strada attraverso i morti, i feriti e le armi di cui il campo di battaglia è pieno.

Lo sfondo della scena è occupato dai soldati del secondo capo, uno dei quali porta uno stendardo mentre gli altri, sacrificandosi per il loro generale, si slanciano fra questo ed il generale nemico. Al disopra della mischia si eleva un albero spoglio. In totale ci sono ventotto combattenti e sedici cavalli, tutti all'incirca di un terzo più piccoli della taglia di un uomo normale. Purtroppo questo splendido mosaico era stato danneggiato dal terremoto dell'anno 63 ed era in restauro al momento dell'eruzione del 79 [...] Ebbene [...] l'interpretazione [del soggetto] è diventata un argomento straordinariamente interessante. Rendetevi conto: un enigma scientifico da spiegare, un problema archeologico da risolvere! Che grande fortuna per gli studiosi!

Perciò tutti si sono precipitati sul grande mosaico e ciascuno vi ha visto una battaglia diversa. L'opinione generale ha preteso che si trattasse della battaglia di Isso, fra Dario ed Alessandro. Il signor Francesco Avellino ha ribadito che invece si trattava della battaglia del Granico. Il signor Antonio Niccolini ha detto che era la battaglia di Gaugamela. Il signor Carlo Bonucci ha preteso che l'argomento fosse invece la battaglia di Platea. Il signor Marchand ha detto che era la battaglia di Maratona. Il signor Luigi Vescovoli ha detto che vi si narrava della disfatta dei Galli a Delfi. Il signor Filippo de Romanis ha sostenuto che si trattava dell'incontro fra Druso e i Galli a Lione. Il signor Pasquale Ponticelli ha detto che si trattava della disfatta di Tolomeo ad opera di Cesare. Il marchese Arditi pretende che vi si racconti la morte di Sarpedonte. Infine, il signor Giuseppe Sanchez vi vede un combattimento fra Achille ed Ettore. C'è di che scegliere, non vi pare? Ebbene, non si tratta di nulla di tutto ciò [...].

*[L'Autore procede confutando una ad una le suddette ipotesi]*

Ora, io potrei proporre un'undicesima interpretazione, come hanno fatto gli studiosi italiani, ma non darò loro questa soddisfazione. Racconterò loro invece la storia di un povero folle che ho conosciuto a Charenton [*un asilo per malattie mentali dell'epoca, situato alle porte di Parigi, ndt*], e che mi è sembrato non solo più saggio, ma addirittura più logico di tutti loro. La sua follia era di credersi un grande pittore, e a suo avviso aveva appena dipinto il suo capolavoro.

Tale capolavoro, ricoperto da una tela verde, egli l'aveva intitolato *Gli Ebrei al passaggio del Mar Rosso*. Il poveretto vi conduceva davanti al capolavoro, sollevava la tela verde e lasciava così apparire una tela bianca.

- Vedete, diceva, ecco il mio dipinto.
- [...] Che rappresenta? Domandava il visitatore.
- Rappresenta *Gli Ebrei al passaggio del Mar Rosso*.
- Ma scusate! E dov'è il mare?
- Si è ritirato.
- Dove sono gli Ebrei?
- Sono appena passati dall'altra parte.
- E gli Egiziani?
- Stanno arrivando.

Ed ora ditemi: gli studiosi italiani che abbiamo appena citato sono forse saggi e soprattutto logici quanto il mio folle di Charenton?

#### POMPEI: LA SCOPERTA DEL MOSAICO DI ALESSANDRO

1831. A Pompei si scavava ormai già da quasi un secolo: l'avventura archeologica che aveva appassionato il mondo era ufficialmente iniziata nel 1748. La vecchia città romana sepolta dall'eruzione del Vesuvio nel 79 d.C. ritrovava progressivamente la luce; le case, gli edifici pubblici, i monumenti che venivano fuori dallo spesso strato di interro vulcanico ricevevano di volta in volta un nome che ne avrebbe costituito in qualche modo, nella pianta che si andava disegnando, l'indirizzo.

Nel 1830 era stato deciso di dare il nome di Wolfgang Goethe, allora ottantaduenne, a una casa che si rivelasse degna del grande poeta tedesco. Si intendeva così non solo onorare il letterato, ma anche ricordare la visita assai precoce che questi aveva dedicato alla città vesuviana nel 1787. Un edificio situato lungo la via di Nola, il cui scavo era stato iniziato proprio in quell'anno e che era parso rispondere ai requisiti richiesti, era stato pertanto solennemente chiamato "Casa di Goethe". Il vecchio poeta seguiva da lontano l'andamento dei lavori, regolarmente informato dal figlio e dall'amico Wilhelm Zahn che erano sul posto.

Era il 24 ottobre 1831 quando comparve, sotto le pale e i picconi degli scavatori, il primo lembo di quello che era destinato a ricevere il nome di *Gran Mosaico*. Quattro mesi dopo, nel febbraio 1832, Goethe ricevette una lettera dell'amico Wilhelm Zahn, il quale gli annunciava che nella casa di Pompei che si scavava in suo onore era stato completamente riportato alla luce un mosaico più bello di tutti gli altri ritrovati fino ad allora, e che anzi si poteva considerare come uno dei più belli di tutta l'antichità. Il mosaico della Battaglia era stato riportato alla luce del sole e si apprestava a ricevere l'omaggio del mondo contemporaneo.

Il 10 maggio 1832, dopo aver preso visione del disegno che lo stesso Zahn aveva fatto del mosaico, Goethe dava l'avvio all'innumerabile serie di commenti ammirati che il mosaico avrebbe di lì a poco suscitato affermando con ineguagliata sintesi: "Il presente e il futuro non potranno giungere a dar giusto commento di una tal meraviglia dell'arte e dovremo sempre ritornare, dopo aver spiegato e studiato, al semplice, puro stupore".

Frattanto, in quei mesi febbrili, venivano alla luce nella stessa casa pompeiana, oltre a numerosi oggetti della vita quotidiana e allo scheletro di una donna caduta mentre tentava di fuggire con i suoi gioielli più belli, altri undici mosaici, uno dietro l'altro e uno più pregevole dell'altro. Da quel momento in poi si moltiplicarono i viaggi degli studiosi e degli appassionati d'arte del mondo intero e si infiammarono le discussioni e le proposte di interpretazione e attribuzione per la grande scena della Battaglia che ornava l'*exedra* posta tra i due imponenti *peristilia*. La grande casa nel frattempo riappariva progressivamente sotto i colpi di pala e piccone degli scavatori in tutta la sua straordinaria estensione e si rivelava, con i suoi 3000 mq, una delle più grandi non solo di Pompei, ma di tutto quanto si conoscesse del mondo antico.

Agli occhi dei fortunati addetti ai lavori essa mostrò un'austera e aristocratica decorazione parietale in stucco degna dei grandi palazzi ellenistici (Dumas 1843, 39; Breton 1870) destinata purtroppo a scomparire progressivamente per via della mancanza di una protezione adeguata, impensabile all'epoca e che tuttavia ne determinò (come è successo praticamente per tutto ciò che si è scavato a Pompei fino almeno agli anni settanta del Novecento) la definitiva esposizione agli agenti atmosferici e ad altri tipi di attacchi, di natura invece decisamente umana. Ben presto l'edificio fu ribattezzato "Casa del Gran Musaico" proprio dal capolavoro scoperto nella grande *exedra* e poi in via definitiva Casa del Fauno per la splendida statuette del fauno danzante che ornava la vasca dell'*impluvium*. Così l'attribuzione passava dal poeta tedesco, grande protagonista del mondo delle arti, alla statuette, eclatante manifestazione artistica essa stessa: Goethe, forse, avrebbe approvato. In ogni caso a tutti era apparso chiaro fin dal principio che il "Gran Musaico", come anche gli altri che decoravano, simili a tappeti di tessere colorate, molti degli ambienti della magnifica abitazione, non potevano essere lasciati sul posto. Innanzitutto, perché ciò avrebbe richiesto l'istituzione di un servizio di guardia apposito e costante, ma anche perché tutto l'insieme si sarebbe rapidamente deteriorato. Ma, soprattutto, si era ancora in pieno Ottocento: l'*air du temps* era

tesa alla creazione e all'arricchimento dei musei e delle grandi collezioni di opere d'arte e i mosaici della Casa del Fauno avrebbero, da soli, fatto la fortuna di qualsiasi raccolta museale.

Il trasferimento del "Gran Mosaico" dalla Casa del Fauno alla nuova, prestigiosa, sede museale napoletana – il vecchio e immenso Palazzo degli Studi trasformato in Real Museo Borbonico, che apparve agli occhi di tutti come la più naturale delle collocazioni – pose però agli addetti ai lavori un problema del tutto nuovo: le dimensioni dell'opera (che misura 5,12 x 2,71m se si esclude la cornice esterna, con la quale invece si raggiungono i 5,82 x 3,13m), il peso della stessa, la finezza e le piccole dimensioni delle tessere colorate (difficilmente rimpiazzabili con quelle, più grossolane e quasi unicamente bicolori che riempivano le casse, i cosiddetti *cofani*, sempre a disposizione dei restauratori) rendevano la semplice idea del distacco, del trasporto e del riposizionamento più che ardua.

Con un'operazione di recupero assolutamente eccezionale, nel 1843 il mosaico fu distaccato, trasportato e ricollocato in un solo pezzo nel Real Museo Borbonico, di cui da allora costituisce uno dei massimi tesori e incontestabilmente una delle maggiori attrazioni. Passarono i decenni e con il tempo la fama del "Gran Mosaico" si accrebbe: i visitatori accorrevano da tutto il mondo ad ammirarlo.

Girato il turno del nuovo secolo fu attuata una progressiva risistemazione delle collezioni del Museo napoletano, che si erano notevolmente arricchite con il procedere degli scavi dell'area vesuviana e grazie ad alcune prestigiose donazioni: fra il 1912 e il 1915 i mosaici furono separati dalle pitture, cui prima erano uniti, ed esposti in una sezione a essi unicamente dedicata il cui fulcro fu, ovviamente, il "Gran Mosaico". Collocato nell'agosto 1915 a parete, come un quadro, in uno spazio grosso modo corrispondente alle dimensioni della sala in cui era stato trovato e circoscritto da un prospetto a due colonne corinzie riprodotte quello originario, da un secolo esso è là, ad attirare l'ammirazione e lo stupore del pubblico. Quanto all'*exedra* della Casa del Fauno, solo di recente si è vista restituire il capolavoro di cui era stata privata da più di 170 anni: il 6 ottobre 2005, con una adeguata celebrazione, una superba copia del mosaico è stata infatti rimessa in opera nell'alloggiamento originario.

Ma cosa rappresenta la grande scena del mosaico di Alessandro? Qual è il soggetto di quell'immenso quadro di tessere colorate, denso di personag-

gi e di oggetti e quasi del tutto privo di ambientazione paesaggistica? Senza dubbio si tratta di una scena di battaglia e diversi elementi concorrono a identificarne i protagonisti. Gli elmi dei guerrieri che occupano il settore sinistro della rappresentazione, le lunghe lance usate nello scontro, l'armatura riccamente ornata del cavaliere a testa nuda dominante tutta questa parte della scena ci dicono che si tratta dell'armata di Alessandro III di Macedonia, guidata all'assalto dallo stesso Condottiero. Dall'altra parte, l'abbigliamento degli uomini in armi che circondano protettivamente il grande carro da guerra e la figura che su tutte attira lo sguardo dello spettatore, quell'uomo volto all'indietro sul suo carro lanciato in corsa dall'auriga che sferza i cavalli, ci rivelano che si tratta dell'esercito e dello stesso Gran Re dei Persiani, Dario III Codomano, il nemico contro cui il Macedone lanciò, nella seconda metà del IV secolo a.C., la sua imponente campagna militare con una delle più grandi spedizioni armate dell'antichità.

Ma di quale battaglia si tratta? Le fonti storiche greco-romane sulle quali si basa la nostra conoscenza di questi eventi ci dicono che Alessandro incalzò Dario fin nel profondo del suo stesso territorio, battendone ripetutamente l'armata e costringendolo per ben due volte alla fuga (per una ricapitolazione della campagna militare di Alessandro vedi, da ultimo, Auberger 2001): una situazione che, nel mosaico, appare suggerita dalla posizione del carro del Gran Re, rivolto nella direzione opposta all'impeto di Alessandro e al combattimento in corso fra i due gruppi di armati.



Mosaico della Battaglia tra Alessandro e Dario, da Pompei, Casa del Fauno. Napoli, Museo Archeologico Nazionale (Foto: Luciano Pedicini, Archivio dell'Arte, Napoli)

La prima volta, Dario si sarebbe risolto alla fuga nel corso della battaglia di Isso, ora in Turchia, nel 333 a.C.; la seconda, ciò sarebbe successo a Gaugamela, nell'attuale Iraq (non lontano dalle rovine della mitica Ninive) nel 331 a.C.; ultimo atto, questo, del loro scontro personale, perché in seguito Alessandro incontrò nuovamente il Re dei Re soltanto come corpo senza vita, ucciso a tradimento nel 330 a.C. da uno dei suoi uomini, il satrapo Besso, all'annuncio del sopraggiungere del Macedone.

Il dipinto, o piuttosto il ricordo del dipinto, contenuto nell'opera di Plinio (*Naturalis Historia* 35, 110) ci restituisce il giudizio di un'opera "seconda a nessun'altra" raffigurante "una battaglia fra Alessandro Magno e Dario" che uno dei successori del Macedone, Cassandro, avrebbe commissionato al pittore Philoxenos di Eretria. La testimonianza di Plinio ha rappresentato senz'altro l'elemento principale nella costituzione della lettura critica, solo raramente messa in dubbio in seguito, del soggetto raffigurato nel mosaico e del suo autore (Fuhrmann 1931; Bianchi Bandinelli 1977, 471, 475-476, 478; Moreno 2000). Il mosaico pompeiano sarebbe dunque una copia di tale dipinto, ammirevole soprattutto per la resa pittorica del contenuto – e dunque, presumibilmente, per l'alto grado di approssimazione all'originale.

Nei primi tempi dopo la scoperta, nel crepitare delle discussioni che questa aveva stimolato fra gli studiosi, molte furono le voci che si levarono a suggerire questo o quell'argomento alla base dell'opera: si è visto come nel *Corricolo* – pubblicato nel 1843, e dunque a poco più di un decennio dal ritrovamento dell'opera – Alexandre Dumas avesse elencato già ben dieci teorie diverse concernenti il soggetto del mosaico. In un primo tempo sembrò prevalere l'ipotesi che identificava la battaglia rappresentata nel mosaico pompeiano con quella di Gaugamela, cioè quella definitiva fra Alessandro e Dario, chiamata anche "la battaglia di Arbela" dal nome del villaggio più vicino al campo di battaglia (oggi Erbil, nel nord dell'Iraq, torturata dai più recenti eventi bellici). Molto presto tuttavia gli storici e gli archeologi si focalizzarono sulla battaglia di Isso, la prima delle due in cui, secondo la *vulgata* storiografica Alessandro avrebbe messo in fuga il Re dei Re. In seguito, soltanto di rado quest'ultima interpretazione è stata messa in discussione: c'è chi ha preferito nuovamente rivolgere l'attenzione al successivo scontro di Gaugamela, e chi ha ritenuto che invece la scena non rappresenti una battaglia in particolare, ma piuttosto una sintesi del supremo scontro fra i due sovrani e i due mondi opposti – quello greco/macedone e quello persiano – che Alessandro e Dario rap-

presentavano (Hölscher 1973, 122-162; Andreae 1977; Bianchi Bandinelli 1977, 471; Nylander 1983, 19-37; Zanker 1993, 49; Barbet 2001, 126; Moreno 2000, 9-10 e 83-87).

Nel corso del XX secolo gli studiosi si sono dedicati soprattutto all'analisi tecnica ed estetica del mosaico fino al consolidamento dello *status quaestionis* secondo cui l'opera – un mosaico in *opus vermiculatum*, composto di oltre un milione e mezzo di finissime tessere di pietra nella tecnica detta 'del tetracromismo' sulle tonalità del bianco, rosso, giallo, azzurro/nero – sarebbe la riproduzione di un dipinto databile forse già alla fine del IV sec. a.C., realizzata con straordinaria maestria da una bottega di mosaicisti tra la fine del II e l'inizio del I secolo a.C.

L'eccezionale copia romana, nonostante il rilievo di qualche sbavatura e qualche scollegamento, qualche fraintendimento o alterazione (dovuti o all'impiego di 'cartoni' rappresentanti singole parti dell'opera che gli artigiani dovettero usare come guida, oppure alla necessità di compattare le figure in uno spazio più ristretto di quello occupato dall'originale, oppure ancora a semplice disattenzione da parte dei copisti) probabilmente non tradisce il suo antigrafo pittorico. L'impeto drammatico della battaglia è reso in modo prodigioso da un lato attraverso il legame che sembra crearsi fra gli sguardi dei due sovrani, dall'altro attraverso la minuziosa descrizione della furibonda mischia di uomini, cavalli e armi confusi eppure distinguibilissimi in un sapiente gioco di piani sovrapposti, sottolineato dalla selva di lance puntate verso l'alto e dallo squallore dell'albero spoglio, unico elemento paesaggistico di tutta la scena.

La coerenza del lavoro sui colori e sull'alternanza d'ombra e di luce, mediante il ricorso audace alla tecnica dello sfumato che consente un inedito effetto di modellato, nonché l'eccezionale realismo sia degli equipaggiamenti militari che delle espressioni dei volti, iscrivono il mosaico a buon diritto fra le migliori realizzazioni dell'arte musiva di tutti i tempi, facendone un pezzo di assoluta eccezione (Charbonneau, Martin, Villard 1970, 116-118; Bianchi Bandinelli 1977, 471-476; De Caro 1991, 348; Martin 1994, 531).

Ancora oggi è aperto e dibattuto il problema relativo al luogo di esecuzione del mosaico: a chi ritiene che esso sia opera eseguita *in loco* da un gruppo di mosaicisti itineranti (le tessere sono almeno in parte in calcare locale; indubbe similitudini avvicinano il mosaico di Alessandro a quello

'nilotico' rinvenuto nella seconda metà del Cinquecento a Palestrina, le cui grandi dimensioni escludono che sia stato eseguito altrove e poi trasportato; le stesse sbavature cui si accennava poc'anzi dimostrerebbero che la copia fu eseguita direttamente nell'ambiente della Casa del Fauno) si contrappone chi sostiene invece che l'opera sia stata eseguita e acquistata altrove, poi trasportata e collocata con alcuni accorgimenti nella sede pompeiana. Da notare, a favore di questa ipotesi, che un lungo solco separa il gruppo di figure culminanti nel ritratto di Alessandro dall'altro gruppo convergente nella figura di Dario, quasi una frattura creata *ad hoc* per facilitare il trasporto; varie lacune sembrano essere state colmate una volta sul posto, e giustificherebbero l'impiego di tessere in calcare locale; la cornice che avvolge l'opera è senz'altro opera di artigiani locali, e attesta la necessità di adeguare il mosaico all'edera cui era destinato (Bianchi Bandinelli 1977, 472-474; Zevi 1996, 44; Moreno 2000, 11-15).

Altro argomento di discussione è stato l'unicità del soggetto, di cui a più di un secolo e mezzo dal ritrovamento non si conoscono altri esemplari o copie dirette, benché siano state trovate repliche in altre tecniche, tutte databili tra la fine del IV e il I secolo a.C. (Moreno 1965; Bianchi Bandinelli 1977, 473; De Caro 1999, 71). In epoca più recente si è ampiamente dibattuto circa l'interpretazione del messaggio che il dipinto originario avrebbe dovuto veicolare, nonché della valenza simbolica di quella battaglia nel senso della supremazia della civiltà greca su quella barbarica e poi, necessariamente, dell'appropriazione da parte romana di questa stessa simbologia (Rizzo 1925-26; Andreae 1977; Nylander 1982, 689-695; Nylander 1983, 219-237; Pesando 1996, 189-228).

Negli anni a noi più vicini il mosaico è stato considerato soprattutto nell'ambito più generale della sua collocazione, cioè l'aristocratica Casa del Fauno a Pompei, nel quadro di una interpretazione globale delle caratteristiche architettonico-decorative dell'edificio e della connotazione sociale dei suoi proprietari all'interno della cittadinanza pompeiana (Hoffmann 1978, 35-41; Zanker 1993, 49-50; Zevi 1991, 47-74; Zevi 1996, 37-47; Zevi 1998, 21-65; Zevi 2000, 118-137; Pesando 1996; Baldassarre-Pontrandolfo-Rouvet-Salvadori 2002, 74-77; Sauron 2009, 22-24). Ma nell'insieme il soggetto del dipinto e poi del mosaico – una battaglia e soprattutto una grande vittoria di Alessandro su Dario – e la sua originaria ragion d'essere – la celebrazione, a vantaggio dei posteri, di tale vittoria – non sono mai più stati messi in discussione.

MARCO POLO, RUSTICHELLO DA PISA E IL *MILIONE*

1298. Il veneziano Marco Polo era imprigionato nelle carceri genovesi, dopo la disfatta della flotta di Venezia nella battaglia navale di Curzola (avvenuta il 7 settembre dello stesso anno), dove Marco pare avesse comandato una galera. Ma Marco non era solo un soldato e un marinaio della Serenissima. Era innanzitutto un mercante, della ricca famiglia dei Polo, figlio e nipote rispettivamente di Messer Niccolò e Messer Maffeo. E con loro, già reduci da una prima, avventurosa spedizione in Oriente, egli – appena diciassettenne al momento della partenza – aveva viaggiato dalla sua città natale fino alla lontanissima Cina fra il 1271 ed il 1295, accumulando esperienze e conoscenze, registrando dati e notizie su luoghi e persone come nessun europeo prima di lui, e probabilmente prendendone accuratamente nota durante i lunghi anni di assenza dall'Italia.

In carcere Marco incontrò, prigioniero fin dall'epoca della battaglia della Meloria (1284), un attardato e poco conosciuto narratore di storie cavalleresche di origine toscana: Rustichello da Pisa (Kappler 2004, 19-20; Segre, Martignoni 1991, 311). Fu da questo incontro che probabilmente nacque il *Milione* (Segre, Martignoni 1991, 357; Scarpari 2005, V-VI): un testo scritto praticamente a quattro mani – e del resto nominato espressamente fin dall'inizio come “nostre livre” dai due co-autori – e consacrato interamente all'eccezionale scoperta dell'Oriente da parte di Marco, che non aveva confronti nel mondo contemporaneo. O forse sì.

Un riferimento possibile, una vaga eco c'era, lontanissima nel tempo ma ancora così presente nelle coscienze e nelle fantasie degli uomini del Duecento, con il suo carico di magnifiche gesta e di personaggi favolosi: la spedizione di Alessandro Magno in Oriente, che da storia si era fatta leggenda e aveva via via raggiunto i confini del mondo conosciuto grazie al perdurare del mito dell'Eroe. E difatti Marco e Rustichello non solo si riferirono diverse volte nella loro opera ad Alessandro e alle sue avventure nelle regioni iraniche, che il veneziano aveva da poco visitato, ma a un certo punto chiamarono direttamente in causa, per confronto, un 'libro di Alessandro', senza tuttavia mai dilungarsi oltre, o dare ulteriori delucidazioni su tale scritto. Probabilmente perché si trattava di un testo che i più già conoscevano.

IL ROMANZO DI ALESSANDRO

La leggenda può diventare luce per la storia,  
perché essa non è che la storia stessa  
vista attraverso l'immaginazione dei popoli

Adolphe Bossert, *La letteratura tedesca nel Medioevo e le origini dell'epopea germanica*, 1893

323 a.C. Alessandro Magno fu colto dalla morte, inattesa e prematura, a neppure 33 anni, a Babilonia. "Alessandro aveva voluto essere dio, egli lo era. Certo non come egli aveva sognato, figlio di Zeus-Ammon, concepito dal mitico serpente. Uomo per nascita, uomo nella morte, ma al disopra dell'uomo per la vita che aveva vissuto": così scriveva James Darmesteter nel XIX secolo (Darmesteter 1878, 83), analizzando la formazione della leggenda intorno alla figura del giovane re all'indomani della sua morte. Perché il conquistatore invitto e inarrestabile, il condottiero entusiasta e mai domo, il geniale innovatore, il trascinatore di armate e di popoli, passò in un attimo dalla storia alla leggenda: gli uomini tutti e le più svariate civiltà si impadronirono infatti dell'immenso materiale costituito dalla sua vita, dalle sue imprese, dai sogni realizzati e da quelli impossibili, dalla sua prematura e fulminea morte, assorbendolo, divulgandolo, riproducendolo, mitizzandolo, esaltandolo. E rendendolo, in tal modo, universale (Briant 1987, 162-163).

Tutte le voci che circolavano sul giovane eroe defunto – i racconti dei soldati che erano sopravvissuti alla spedizione in Asia; i diari degli storici ufficiali, incaricati di registrare le imprese del condottiero; i resoconti dei nemici, che avevano assistito sbigottiti all'abbattersi su di loro di un simile tornado; le storie degli abitanti delle aree attraversate dall'armata macedone, che avevano visto con i loro occhi il dispiegarsi di quella straordinaria macchina da guerra – si arricchirono rapidamente, nel passaggio da una bocca all'altra, da un ricordo all'altro, da uno scritto all'altro, di elementi nuovi e di particolari che all'origine non c'erano. E concorsero a creare un'unica, grande leggenda sull'eroe, destinata a sua volta a spezzettarsi in tanti episodi diversi quanti erano stati i momenti e le vicende della sua eccezionale impresa, e quanti furono le regioni, i paesi e perfino i continenti in cui essa si diffuse. Alessandro si trasformò in eroe universale: colui che raggiunge gli obiettivi più impensabili per un essere umano, si spinge al limite estremo della sua natura mortale, esplorandone tutte le possibilità e addirittura sfidandola, e al contempo colui che è in grado di presentarsi come modello agli altri uomini, guidarli e dominarli tutti.

Con il passar del tempo, un testo in particolare emerse fra gli altri svariati racconti in circolazione: il cosiddetto *Romanzo di Alessandro* attribuito allo Pseudo-Callistene (Centanni 2014, 44-50, con bibliografia precedente) che, assemblato da un insieme di materiali assai disparati già a ridosso della spedizione del Macedone, raccolse in misura molto consistente e con sviluppi molto ampi proprio quegli elementi e quegli aspetti del mito che tanto avevano saputo eccitare gli animi e stimolare le fantasie. Un testo destinato a un successo immenso e straordinariamente duraturo, al punto che durante il Medioevo se ne conoscono versioni e varianti praticamente in tutta l'Europa (dalla Scandinavia alla Spagna, ai Paesi balcanici), in Africa (dove se ne conoscono varianti fino in Etiopia) e in Asia (fino in Azerbaigian, in Mongolia, India, Indonesia). "Dal castello del barone francese alla tenda del nomade arabo", secondo la felice espressione più volte adoperata da James Darmesteter (Darmesteter 1878).

L'area iranica non sfuggì alla diffusione del ciclo romanizzato su Alessandro: se ne conoscono laggiù diverse ramificazioni, che investono sia i testi più propriamente letterari sia quelli più schiettamente popolari. Con una particolarità: se il Macedone fu per l'Europa intera e poi per l'Oriente un eroe popolare, in Persia egli divenne addirittura un eroe nazionale. L'orgoglio iranico infatti rifiutò di vedere nel vincitore un nemico conquistatore e gli attribuì una discendenza locale: Iskander (il nome persiano di Alessandro) diventò così il fratellastro di Dârâ (il Dario della storia) figli entrambi dello stesso padre ma di madre diversa. In tal modo lo spirito nazionale era placato: con la vittoria di Iskander la Persia era passata non sotto il giogo del nemico, ma sotto il potere di un capo legittimo almeno quanto il suo predecessore.

Una volta operata questa contaminazione necessaria all'assorbimento della leggenda, quest'ultima si diffuse per ogni dove, nell'immenso territorio del vecchio impero persiano, alimentando per secoli i racconti popolari, le cronache degli storici, la raffinata letteratura di corte. È senz'altro per questa via, cioè attraverso le diverse versioni del *Romanzo*, noto in diverse versioni e a diverse latitudini linguistiche e culturali, che il racconto delle favolose gesta di Alessandro Magno arrivò a essere noto a Marco Polo e al poeta-trovatore Rustichello: perciò troviamo menzione di Alessandro in molti passi del *Milione* (Centanni 2014, 36-37).

L'ALBERO SECCO NEL *MILIONE*, NEL *ROMANZO DI ALESSANDRO* E NEL MOSAICO DELLA CASA DEL FAUNO

1977. Uno dei più grandi nomi dell'archeologia italiana del Novecento, Ranuccio Bianchi Bandinelli, ricordava in un suo scritto che nel *Milione* si parla, curiosamente, di una regione che Marco Polo individua a partire da un "albero solo" o "albero secco", e di cui la gente del posto dice che fu teatro di una battaglia fra Alessandro e Dario (Bianchi Bandinelli 1977, 474-475). Più precisamente, nel capitolo XL del *Milione* è detto estesamente (Kappler 2004, 61):

Quando si parte da questa città di Cobinan si va per un deserto per otto buone giornate [...] ed alla fine [...] si trova una provincia chiamata Tunocain [...] Questa si trova ai confini della Persia verso Tramontana. C'è una pianura molto estesa dove si trova l'Albero Solo che i Cristiani chiamano l'Albero Secco [...] Non c'è alcun albero nei dintorni a meno di cento miglia, eccetto in una direzione in cui vi sono degli alberi a dieci miglia. È là, dice la gente di questa contrada, che ebbe luogo la battaglia fra Alessandro e Dario.

Cobinan corrisponde all'attuale Kōhbon, a 140 km circa a nord-ovest della città di Kerman, in Iran. Tunocain (o Tonocain, sempre nel *Milione*) è uno degli otto regni in cui secondo Marco Polo (cap. XXIII) era divisa la Persia all'epoca del suo passaggio. Il toponimo fonde i nomi di due città del Kuhistan: Tûn e Qâin.

Ma anche in altri cinque passaggi del *Milione* Marco Polo parla di questo, che di volta in volta definisce come l'"Albero Solo" oppure l'"Albero Secco". Nel capitolo XIX si racconta di un'ambasceria di cui i tre Polo furono incaricati verso il 1291-'92 dal Gran Khan Kublai, signore della Cina, alla cui corte i tre Polo soggiornarono per lunghi periodi, e le cui magnificenze Marco descrive con entusiasmo nel suo resoconto di viaggio. Loro compito, tra gli altri, era quello di accompagnare una principessa alla corte del re Argon, Signore del Levante, da poco vedovo e desideroso di riprender moglie. Tuttavia, giunti a destinazione, essi seppero della morte del re e fu chiesto loro:

[...] di consegnare (la donna) a Casan, il giovane figlio di Argon. Quest'ultimo si trovava allora nella regione dell'Albero Secco, ai confini della Persia (Kappler 2004, 46).

Nel capitolo XXXIII si dice:

Tutti questi regni sono verso il Mezzogiorno, tranne uno solo, Tunocain, che si trova presso l'Albero Solo (Kappler 2004, 55).

Nel capitolo CCIII è scritto:

Ora, sappiate che Abaga, il Signore del Levante, dominava numerose province e moltissime terre, e le sue terre confinavano con quelle del re Caidou, *dalla parte dell'Albero Solo che nel libro di Alessandro è chiamato l'Albero Secco*, fino al fiume Gion (certamente l'Amu Darya; Kappler 2004, 212).

Nel capitolo CCXV leggiamo:

E quando Argon ebbe la signoria in mano inviò suo figlio Casan con trentamila uomini a cavallo all'Albero Secco, cioè in questa contrada, per proteggere e difendere la sua terra e la sua gente (Kappler 2004, 218).

Nel capitolo successivo, il CCXVI, si trova infine:

E quando Argon fu morto, un suo zio... prese la signoria... E poté farlo agevolmente, perché Casan si trovava all'Albero Secco (Kappler 2004, 218).

L'Albero Solo, o Albero Secco, appare dunque nel *Milione* non soltanto come una pianta specifica, ma anche e piuttosto come un luogo reale, che Marco Polo ricorda di aver visto, sentito definire come tale, conosciuto e attraversato. Un luogo senz'altro in rapporto con la storia iranica a lui contemporanea, che in quella parte del libro egli cercava di spiegare ai suoi lettori, ma allo stesso tempo in rapporto con la grande storia antica, il cui ricordo era ancora ben vivo presso le genti locali.

È singolare che, pur avendo segnalato un elemento così interessante come la presenza di questo mitico albero nel testo medievale, in rapporto proprio con la vicenda dell'antica battaglia fra i Persiani e i Macedoni, Bianchi Bandinelli si sia però limitato solo a dedurre che "la tradizione raccolta da Marco Polo in una regione estranea allo scontro effettivo tra Alessandro e Dario può essere derivata dalla celebrità del quadro di Philoxenos" (Bianchi Bandinelli 1977, 475), e che nessuno dopo di lui – nonostante questa sua indicazione sia stata citata diverse volte per riproporre il tema – si sia dato la pena di approfondire questo argomento.



*Alessandro davanti agli alberi del Sole e della Luna: in mezzo l'albero secco: miniatura da Les Combats d'Alexandre, XII sec., Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat 8501, c. 43r (Foto: Bibliothèque Nationale de France, Paris)*

L'affermazione dello studioso italiano nasceva evidentemente dalla tacita accettazione della consolidata interpretazione erudita del mosaico, che vedeva nell'albero spoglio l'unico elemento paesaggistico di un dipinto attribuito quasi all'unanimità al pittore Philoxenos di Eretria e di cui il mosaico stesso sarebbe una magistrale copia. Tuttavia alcune osservazioni saranno sufficienti a inquadrare meglio il problema, che non è così semplice come si potrebbe evincere dal suggerimento di Bianchi Bandinelli. In primo luogo, non si può dimenticare che fra l'epoca in cui tale dipinto fu presumibilmente realizzato – la fine del IV secolo a.C. – e la missione di Marco Polo erano trascorsi all'incirca 1600 anni: un tempo lungo, perché una tradizione di per sé stessa 'colta', come la notorietà di un dipinto, possa essersi conservata in un'area vasta quanto l'Iran settentrionale, semidesertica, allora come oggi scarsamente abitata e comunque frequentata, in quelle lontane epoche come adesso, soprattutto da genti itineranti.

Inoltre – ma forse si tratta dell'obiezione principale – per quanto celebre possa essere stato il dipinto, è senz'altro più probabile che la sua fama si sia diffusa nel mondo greco-romano e nella sfera egizio-alessandrina (cioè in quello che fu il centro di diffusione della cultura fino alla fine del mondo antico) piuttosto che in quelle remote regioni dell'odierno Iran che Marco Polo visitò tanto tempo dopo – e che in ogni caso già a partire dal II secolo a.C. erano uscite progressivamente dalla sfera greco-macedone per acquisire un'indipendenza via via sempre più ampia. Infine, pur

ipotizzando una grande notorietà per il dipinto (“secondo a nessun altro” nella definizione pliniana), resta il fatto che a tutt’oggi non se ne conosce alcun’altra copia diretta, all’infuori del mosaico pompeiano.

Ma la pista indicata suggestivamente da Bianchi Bandinelli è senza dubbio importante e fino ad oggi sottovalutata: mai, nel corso della ormai quasi bisecolare letteratura critica sul mosaico pompeiano, è stato preso in considerazione il valore simbolico che il tema dell’albero secco ha avuto in tutte le culture antiche del bacino mediterraneo e dell’area medio-orientale. L’albero, infatti, nella sua duplice caratteristica di albero ‘solo’, cioè isolato in un’area per il resto desertica, oppure ‘secco’, cioè assolutamente privo di foglie e di frutti (ma talvolta nella doppia veste di albero ‘solo’ e anche ‘secco’) costituisce un simbolo antichissimo, che affonda le sue radici praticamente in tutte le culture della sfera euro-asiatica, con una valenza ovunque simile.

In quanto ‘solo’, l’albero costituisce un limite invalicabile. È la pianta che si erge ai confini del mondo conosciuto e stabilisce il limite dell’ignoto, quell’aldilà in cui tutto si fonde e si confonde per la mancanza di cognizione e di riferimenti: l’inferno e il paradiso, il tempo e lo spazio, il timore e la speranza, la luce e il buio. Gli archetipi di questa simbologia si ritrovano nelle civiltà mesopotamiche e, in area ebraica, nella *Genesi* (2, 9; 18, 1-3), in due profezie di Ezechiele (17, 24; 20, 47), nell’ultimo libro dell’Antico Testamento, il *Libro di Daniele* (scritto nell’epoca turbolenta delle lotte dei Maccabei contro i successori di Alessandro) e poi ancora nei Vangeli, dove è il fico sterile, albero del peccato e del pentimento.

In un’ampia parte della tradizione, nella coppia Albero Solo/Albero Secco si ritrova una variante, e l’Albero Solo diventa l’”Albero del Sole”; in questa variante lo si ritrova nella leggenda che fiorì intorno alle gesta e alle conquiste di Alessandro Magno e che alimentò il fortunatissimo *Romanzo*. Arrivato nella mitica India, al limite delle sue conquiste, Alessandro incontra infatti gli alberi oracolari del Sole e della Luna, l’uno maschio e l’altro femmina, i quali gli predicano, in lingua indiana e greca, che diventerà sovrano del mondo intero ma che non rivedrà mai la sua terra (Yerasimos 1980, 19; Kappler 2004, 246-247; Guéret-Laferté 1994, 345).

È significativo che, fra le illustrazioni dell’episodio dell’incontro fra Alessandro e gli alberi oracolari del Romanzo attestate in vari codici, una versione latina interpolata conservata alla Biblioteca Nazionale di Parigi

(Cod. Lat. 8501), originaria dell'Italia meridionale e datata alla fine del XIII secolo, presenti in primo piano i due alberi del Sole e della Luna, con le chiome frondose nelle quali si individuano, appunto, i due astri, mentre in secondo piano compare, all'estremità sinistra, un albero secco, che si ritrova (nella dicitura *arbor sicus*) anche fra le iscrizioni di accompagnamento. La ricerca di altri documenti simili è tuttora in corso.

Del resto, se questo elemento finora è sfuggito ai commentatori di Marco Polo come a quelli della versione greca del *Romanzo di Alessandro*, è noto già da tempo che nel *Romanzo* medievale in prosa l'Albero Secco è comunque associato agli alberi del Sole e della Luna in un episodio in cui Alessandro incontrava dapprima, nella foresta, un albero "durement hault qui n'avoit ne fueille ne fruit" (Yule 1866, 138-139; Kappler 2004, 246).

Attraverso diversi secoli e varie leggende l'Albero Solo/Secco si ritrova – limitandosi alle sole attestazioni in Occidente – in varie forme letterarie: nei testi teatrali, come il *Jeu de Saint Nicolas*, datato al 1200, dove compare un "Emiro dell'Oltre-Albero Secco", o nei romanzi, come il *Romanzo del Conte di Poitiers*, risalente probabilmente alla metà del XIII secolo, in cui Costantino, re di Bisanzio, minaccia l'emiro di Babilonia di distruggerne l'impero "fino all'Albero Secco". E poi se ne ha traccia nel testo di Odorico da Pordenone, viaggiatore della metà del XIV secolo, in quello dell'ambasciatore spagnolo Gonzales de Clavijo, dell'inizio del XV secolo, oltre che nel *Voyage autour de la Terre* di Jean de Mandeville, del 1356: tutti autori che hanno incontrato, in un punto-limite delle loro peregrinazioni, un Albero Secco. E ancora, nell'accezione di "Albero del Sole", è citato nel manoscritto veneziano del *Milione* che l'umanista Ramusio utilizzò per il suo *Delle navigazioni et viaggi* del 1559. Il tema dell'Albero Secco si ritrova inoltre in tutta la tradizione collegata alla presa di Costantinopoli da parte dei Turchi (Yerasimos 1980, 22-23; Kappler 2004, 26, 246-247). A conclusione di questo breve *excursus*, si ricorderà che le più note e le più precise fra le carte geografiche medievali, come per esempio quella della cattedrale di Hereford (riprodotta in Kappler 2004, VI e 247) avevano spesso, in un punto o in un altro, un Albero Secco, a significare i limiti dei luoghi allora conosciuti.

Ritorniamo a Marco Polo e al suo "Albero Solo" e "Albero Secco", alla ricerca di qualche ulteriore indizio che possa illuminare l'indagine. Riprendendo il discorso da un punto di vista più generale, ecco le segnalazioni offerte da Marco:

1) a più riprese, nel *Milione* si trova menzione di un “Albero Solo”, che è chiamato anche “Albero secco”, o del quale si specifica “che i cristiani chiamano Albero Secco” oppure “che nel libro di Alessandro è chiamato Albero Secco”, e lo si definisce anche come una “regione” o “contrada”. In tal modo si caratterizza quello che è sicuramente un luogo mediante un toponimo, che tuttavia non trova riscontro nella terminologia geografica né nella cartografia dell’epoca e neppure, per quanto se ne sa, delle precedenti;

2) Nel capitolo XL Marco descrive quest’albero con dei particolari molto precisi, che hanno indotto gli studiosi della materia a riconoscerci un *platanus orientalis* (Kappler 2004, 37, 61, 246), pianta molto longeva e a quanto pare ancora presente nelle regioni semidesertiche della Persia, dove però è senz’altro rara e di sicuro più grande e imponente rispetto al resto della scarsa vegetazione (può raggiungere infatti i 30 m di altezza). In sostanza, un albero che si può immaginare isolato al centro di una grande pianura e venerato, anche per la sua longevità, come sacro;

3) Ancora nel capitolo XL si trova scritto che “là (cioè presso l’albero) la gente di questa contrada dice che ebbe luogo la battaglia fra Alessandro e Dario”.

Le parole di Marco Polo si prestano a diversi livelli di interpretazione. Di sicuro, quello che egli ha visto ha tutta l’aria di essere un albero vero e proprio (Kappler 2004, 246). E altrettanto reale sembra essere il ricordo, da parte della “gente del posto”, della battaglia fra Alessandro e Dario, anche se certamente il dato non può corrispondere alla realtà storica. Marco nomina infatti l’Albero Secco/Albero Solo sempre a proposito di una zona specifica: un’area che corrisponde all’odierna piana fra le città di Tùn e Qâin (Tunocain, nel *Milione*), nella regione del Kuhistan, nell’est dell’attuale Iran: “Una sorta di altopiano montagnoso, circondato da ogni lato dal grande deserto salato dell’Iran” (Kappler 2004, 243). Il veneziano ne parla sia a proposito del suo personale itinerario attraverso quella regione, sia quando racconta della lunga e aspra guerra che oppose, in questa stessa zona, i signori dei Tartari del Levante. Ma la zona, in ogni caso, è troppo a Oriente rispetto all’area in cui si erano affrontati, molti secoli prima, Alessandro Magno e Dario.

Tuttavia, è ben reale il fatto che la regione in questione, fra l’Iran e l’alto Afghanistan, era stato l’ultimo rifugio delle tribù appartenenti ai regni

indo-battriani dei successori di Alessandro. Ed è vero pure il fatto che, ancora ai tempi di Marco Polo, le genti che abitavano quelle contrade e soprattutto le loro famiglie principesche si fregiavano della discendenza da Alessandro Magno (Kappler 2004, 65, 248). Del resto, ancora sei secoli dopo, in pieno XIX secolo, questa tradizione compare nell'opera di Rudyard Kipling (Kipling 1888) ed è tuttora attestata in Afghanistan, in Uzbekistan e fin nelle lontane regioni fra il Pamir e il Kashmir (Yerasimos 1980, 18; Bircher 1962, 30, 37; Lane Fox 1973, 15; Biondi 2005, 140-152). A proposito di questa salda persistenza del ricordo del Macedone in quelle remote regioni è possibile avanzare alcune spiegazioni. Innanzitutto si può ricordare che lo stesso Alessandro, per rafforzare il proprio mito e per indurre le genti locali al perenne timore dei suoi uomini in armi, si premurò di lasciare qua e là, lungo il suo itinerario di conquista dell'Oriente, dei 'testimoni' del proprio passaggio. Racconta Plutarco (*Vita di Alessandro*, 62):

Inventò molti e ingannevoli stratagemmi per innalzare la sua gloria. Infatti fece costruire armi più grandi del normale e mangiatoie per i cavalli, e freni più pesanti del solito, e lasciò questi sparsi qua e là. Eresse poi altari agli dei che i re degli Indi adorano ancora ai nostri giorni, quando vi passano accanto, e sui quali fanno sacrifici secondo i riti dei Greci.

È dunque possibile che con il passar del tempo, con l'estendersi della fama delle gesta di Alessandro e con la progressiva appropriazione di questa fama da parte di tutte le culture del mondo allora conosciuto, anche le popolazioni delle terre solo marginalmente toccate, o addirittura lontane, dalla sua avanzata abbiano comunque assorbito elementi del mito proprio perché conservavano brandelli della monumentale campagna ideologico-propagandistica promossa dallo stesso Alessandro. E, se ciò è avvenuto, è allora anche possibile che fra tali elementi di propaganda si possa annoverare, in quella specifica area del vecchio impero che Alessandro aveva conquistato, anche un albero-reliquia, raro, isolato, imponente, estremamente longevo (e dunque già solo per queste qualità venerato come sacro) e per di più corrispondente (per le medesime qualità) alla descrizione che se ne fa nella leggenda di Alessandro.

In un capitolo successivo del *Milione*, il XLVII, dove si tratta della regione del Badakhshan, si osserva che i sovrani:

Discendono tutti per lignaggio da Alessandro e dalla figlia del re Dario, il grande signore della Persia. E tutti continuano a chiamarsi Culcarnein nel

loro linguaggio saraceno, il che in francese vuol dire Alessandro (Kappler 2004, 65).

La sintesi qui operata da Marco Polo è la seguente: Culcarnein, Dhu 'l-Qarnayn in arabo, ("colui che ha due corna") è il soprannome dato costantemente nel Corano ad Alessandro Magno, molto probabilmente a partire dalla fortunata effigie monetale impressa per la prima volta negli stateri aurei di Tolomeo I ad Alessandria d'Egitto, che lo rappresentava con la fronte ornata dal corno dell'ariete (una raffigurazione che ricordava la rivendicata paternità di Zeus-Ammon, il dio ariete; De Polignac 1998, 275-276; Kappler 2004, 248; Yerasimos 1980, 18. Gäid 1986). Il che induce a credere che ancora nel XIII secolo, benché certamente la continuità dinastica rivendicata dai locali capi tribù dovesse essersi ormai da tempo interrotta, il ricordo di questa fosse invece ancora ben vivo proprio per la sovrapposizione e la fusione fra il mito di Alessandro sempre rinnovatosi nella memoria popolare e l'autorevolezza del testo sacro del mondo musulmano.

Dopo averlo individuato in quanto "Albero Solo" e descritto al centro della sua vasta pianura Marco Polo non esita a identificare l'Albero con quello che "i cristiani chiamano Albero Secco", trapiantandolo dunque dalla geografia della regione che sta attraversando in un'altra sfera, quella delle leggende escatologiche. E qui si apre un altro discorso, peraltro già abbondantemente esplorato dagli studiosi del *Milione*, per i quali tuttavia l'Albero Solo/Secco costituisce tuttora "uno dei punti oscuri della narrazione di Marco" (Yerasimos 1980, 25).

Avendo in precedenza ricordato e descritto gli archetipi della simbologia dell'albero nel bacino eurasiatico, ora forse è possibile tentare di ricostruire la riflessione di Marco Polo davanti al 'suo' Albero. Innanzitutto egli si trova ad attraversare una regione di confine per i viaggiatori e gli esploratori occidentali: al limite della Persia con una vasta area desertica, non eccessivamente lontano dal fiume Gion (per noi, l'Amu Darya) che nelle tradizioni eurasiatiche è anche uno dei fiumi del Paradiso Terrestre. Un luogo, dunque, prossimo al limite del mondo conosciuto. In questa contrada Marco individua un albero di una specie a lui ignota, certamente imponente e forse considerato sacro dalle genti del posto per le sue dimensioni, la rarità nella regione, la longevità che lo caratterizza e l'isolamento di cui gode. Lo riconosce dunque come l'Albero Solo della leggenda. Le foglie verdi dell'albero sono però anche bianche dall'altro

lato (come si è detto, è probabile che si tratti di un *platanus orientalis*): possono cioè essere viste come le foglie contemporaneamente verdi e secche dell'albero leggendario, nell'altra sua versione.

Conoscendo evidentemente la doppia origine della simbologia dell'Albero, Marco afferma dunque che si tratta effettivamente di quello che "i cristiani", cioè l'Europa cattolica, "chiamano Albero Secco". Nello stesso tempo, egli ambienta la sua narrazione in un luogo preciso, che è quello di cui "la gente del posto", cioè la tradizione locale, gli ha parlato come del luogo della battaglia fra Alessandro Magno e Dario e che dunque è anch'esso, nella sua valenza intrinseca di luogo di scontro fra due opposte civiltà, un limite plausibile di separazione fra due mondi.

Di fronte alla millenaria reliquia vegetale, Marco Polo opera dunque una sintesi fra le proprie conoscenze storiche, le memorie e le tradizioni letterarie delle popolazioni locali assorbite durante il viaggio e l'osservazione diretta dei luoghi che attraversa. Ma alla sua sintesi si aggiunge senz'altro, in fase di stesura dei suoi appunti di viaggio, la cooperazione con Rustichello da Pisa. Se infatti si riconosce Rustichello come co-autore e non solo redattore passivo del *Milione* (come la definizione di "nostre livre" data dai due nell'introduzione lascia presupporre) e se si considera la formazione di quest'ultimo, *chansonnier* profondamente imbevuto della lirica trobadorica e della tradizione narrativa epico-cavalleresca – la quale alla sua epoca, come si è detto, si era già appropriata del mito di Alessandro – allora si può agevolmente immaginare che la spinta finale alla sintesi della leggenda dell'Albero provenga proprio da lui, da Rustichello, sulla base dei ricordi di viaggio di Marco e degli indubbi collegamenti fra questi e le sue personali reminiscenze letterarie. Non va inoltre dimenticato che all'interno della tradizione manoscritta fra XIII e XIV secolo il testo del *Romanzo* circola spesso insieme a quello del *Milione*; l'esempio più celebre in questo senso è fornito da uno dei più splendidi tra i manoscritti miniati medievali, il ms. Bodley 264 della Bodleian Library di Oxford, in cui alle avventure leggendarie di Alessandro segue il resoconto dei viaggi di Marco Polo (Centanni 2014; Ciccuto 2014).

Per tutto quanto abbiamo cercato di mostrare fin qui le ragioni della presenza dell'albero secco nel mosaico pompeiano della Casa del Fauno e il collegamento con il *Milione* vanno cercate in una direzione diversa da quella indicata da Bianchi Bandinelli secondo il quale, ricordiamo, si tratterebbe di una reminiscenza, ancora al tempo di Marco Polo, del dipinto

di Philoxenos di Eretria. Se è infatti molto improbabile che la continuità e l'estensione millenaria della fama della epocale battaglia di Alessandro e Dario sia dovuta alla celebrità del dipinto di Philoxenos, in aree culturalmente e geograficamente così lontane dall'evento storico, al contrario, è possibile che sia stata proprio la fulminea diffusione della conoscenza di quest'evento ben al di là della regione in cui esso si era verificato, ad aver offerto non solo alle arti figurative, e già alla fine del IV secolo a.C., il soggetto sviluppato nel mosaico di Alessandro, ma anche alla letteratura e soprattutto all'insondabile universo del racconto orale e della leggenda un argomento destinato a tramandarsi fino a Marco Polo.

#### I DIARI ASTRONOMICI BABILONESI

A una tale distanza è ancora possibile condividere le esperienze degli  
uomini,  
perfino quelle di un Alessandro; e dopo duemila anni la ricerca, benché  
mai facile,  
è spesso viva, sempre degna di essere condotta.  
Robin Lane Fox, *Alexander the Great*, 1973

1988-1996. Le tavolette astronomiche babilonesi del British Museum vengono finalmente rese note al pubblico in una serie di successive pubblicazioni (Sachs, Hunger 1988-1996). Autori e compilatori di queste tavolette, che costituiscono un testo noto come *Enûma Anu Enlil*, scoperto nel palazzo del re Assurbanipal a Ninive, furono diverse generazioni di astronomi, scienziati di corte dei sovrani mesopotamici e interpreti dei presagi celesti.

I diari astronomici che appaiono sulle tavolette del British Museum registrano alcuni fenomeni celesti in correlazione con importanti eventi storici e politici. La tavoletta più antica conservata fino a oggi riguarda l'anno 652/651 a.C.; la più recente, il 61/60 a.C. In particolare, è conservata una tavoletta che ricorda gli eventi dell'anno 331 a.C. e racconta la battaglia di Gaugamela, vista e interpretata dagli astronomi di corte alla luce degli eventi celesti che si verificarono proprio nei giorni dello scontro (e che sono riportati anche dalle fonti classiche greco-romane). Raccontata, in ogni caso, *dal punto di vista degli altri*, cioè dei babilonesi che assistettero allo sfaldamento completo e definitivo degli eserciti del Gran Re, alla personale disfatta di lui e alla fine annunciata dell'impero persiano (Van der Spek 2003a; Van der Spek 2003b, 289-346; Lending 2004b; Geller 1990, 1-7; Bernard 1990, 514-541).

Ed è proprio la lettura della versione della battaglia dalla prospettiva opposta che sconvolge, se non capovolge del tutto, la versione tramandata dalle fonti della tradizione occidentale. Nei dieci giorni che precedettero la battaglia, cioè fra il 20 settembre e il 1 ottobre dell'anno 331 a.C., nei diari astronomici babilonesi sono segnalati diversi fenomeni celesti considerati estremamente gravi nella simbologia degli astronomi caldei. Il primo di tali fenomeni fu un'eclissi totale di luna la notte del 20 settembre, ricordata anche dalle fonti classiche; queste ultime però non riportano tutti gli eventi successivi, che invece la tavoletta babilonese elenca con freddo rigore. Il giorno 23 fu segnalata infatti l'apparizione improvvisa di una meteora e la sera successiva fu vista quella che è definita come una "pioggia di fuoco" (presumibilmente una caduta di meteoriti) che poi si ripeté il 26 settembre. Nel catalogo delle profezie babilonesi una simile concatenazione di eventi cosmici era interpretata come anticipazione di un disastro non solo per la vicina città di Babilonia, ma per tutto l'impero. E il fatto che la prima di queste manifestazioni, l'eclissi di luna, fosse stata, nella sua spettacolarità, anche la più grave, era considerato particolarmente funesto per il futuro del regno.

Tali eventi dovettero quindi far crescere progressivamente nel campo persiano la tensione fino al parossismo. Ma degli stessi eventi abbiamo riscontri anche dalle fonti occidentali, in particolare delle paure scatenate dai presagi in campo macedone: le fonti classiche (Plutarco, *Vita di Alessandro* XLIII; Arriano, *Anabasi di Alessandro* III, 4; Curzio Rufo, *Storie di Alessandro* IV, 10) raccontano infatti che l'ansia e la preoccupazione suscitata dall'eclissi indussero Alessandro a richiedere riti e sacrifici per scongiurare la sorte nefasta. Curzio Rufo in particolare, parlando della sosta delle truppe macedoni presso il fiume Tigri, racconta nei dettagli l'eclissi, il "velo di sangue" che sembrò macchiare la luce della luna, e la profonda impressione che questo fenomeno suscitò nei soldati, i quali ne dedussero che "era contro la volontà degli dei il fatto che li si trascinasse fino alle estremità della terra", costringendo in tal modo Alessandro a ricorrere al responso dei sacerdoti egizi che seguivano l'armata. Senonché poi, avendo questi ultimi decretato che l'evento annunciava la rovina per Dario e non per Alessandro, le truppe sentirono rinascere in sé la speranza.

Il primo di ottobre i due eserciti si diedero battaglia. Qualche commentatore contemporaneo ha giustamente osservato che nessuna delle fonti classiche racconta esattamente lo svolgimento dello scontro, come era stato invece il caso per altre battaglie del Macedone (Lending 2004a;

Lending 2004b). Sull'avvio delle ostilità a Gaugamela c'è invece un buco e i resoconti antichi si concentrano piuttosto sulla possente, feroce carica finale di Alessandro contro Dario e sul suo esito (Curzio Rufo, *Storie* IV,15; Arriano, *Anabasi*, 3,5: entrambe le fonti, che di solito abbondano nei dettagli, nel caso di Gaugamela danno invece un gran peso ai discorsi sostenuti dai generali di ambo le parti e agli schieramenti iniziali, ma lasciano poco spazio alla descrizione di quanto avvenne poi realmente sul campo di battaglia).

Una spiegazione logica per questo silenzio sullo svolgimento della battaglia c'è: il polverone, alzatosi quasi subito a causa dell'irruenza dell'impatto di una moltitudine di uomini, animali e carri concentrati in quell'immensa piana sabbiosa, dovette rendere ben presto impossibile per gli uni come per gli altri la visione globale di quanto accadeva. Del resto già Lane Fox (1973, 239-240) aveva giustamente rilevato che "nessuno storico sarebbe stato in grado di osservare la scena ad occhio nudo". Più di recente, quando ha girato la scena della battaglia di Gaugamela per il film *Alexander*, il regista americano Oliver Stone – che si è avvalso della consulenza storica dello stesso Lane Fox – ha voluto riprodurre *anche* gli effetti del turbinio della polvere sui combattenti; memore, fra l'altro, della sua personale esperienza di guerra in Vietnam, già riportata nel precedente e premiatissimo *Platoon*. E ha poi raccontato:

Tutti quelli che arrivavano in Vietnam erano colpiti dal calore e dalla polvere. La stessa cosa deve essersi verificata per le truppe di Alessandro: nella battaglia di Gaugamela la sua strategia abituale era impossibile. Forzare le truppe di Dario? Ma come, dato che la polvere doveva essere tale da non riuscire nemmeno a vedere le linee nemiche? Eppure, l'ha fatto. Ma ha vinto in una nebbia oscura (Stone 2004).

Il che dunque, ritornando alla cronaca dell'evento, azzerava le possibilità di un racconto corretto e diretto dello svolgimento dei fatti. La cronaca degli eventi non può dunque essere stata messa insieme che dopo la fine della battaglia, attraverso la fusione dei resoconti dei diversi settori e dei momenti successivi dello scontro. Ora, però, le testimonianze delle fonti dei due campi riservano, se comparate, delle sorprese. E non solo nella diversità dei racconti fra un campo e l'altro, ma anche nella discordia delle voci all'interno del solo campo macedone, dove alcuni resoconti coincidono singolarmente con quelli offerti dalle tavolette babilonesi. Se Arriano (*Anabasi* IV, 5) e Plutarco (*Vita di Alessandro* XLVII) sostengono che il Gran Re fuggì di fronte alla carica di Alessandro (versione riprodotta

ta nell'opera originale che è alla base del mosaico pompeiano, se si ritiene che il soggetto di tale opera fosse proprio la battaglia di Gaugamela), le tavolette babilonesi raccontano invece che “le truppe abbandonarono il loro re (Dario) e tornarono alle loro città... (e) fuggirono nei territori orientali” (*Astronomical Diaries*, -331/330, obv. 15-18), confortate in questo da Diodoro Siculo (*Bibliotheca Historica* XVII, 60, 3-4; 61, 1) e Curzio Rufo (*Storie* IV, 15), i quali riferiscono che Dario continuò a combattere anche quando i suoi lo abbandonarono.

Il quadro della battaglia conclusiva fra Alessandro Magno e Dario che emerge dallo studio delle fonti babilonesi e dal confronto fra queste e le fonti occidentali offre alcune importanti conferme ma allo stesso tempo è dunque straordinariamente nuovo. Se ne deduce infatti che, sebbene non si possa mettere in discussione l'effettivo scontro fra i due eserciti, questo dové essere tuttavia di molto facilitato per l'armata macedone dalla rapida ritirata dei Persiani, spaventati senz'altro dall'impeto della carica nemica, ma di certo già atterriti dalle previsioni nefaste degli eventi dei giorni precedenti e pronti pertanto ad abbandonare il terreno alla prima avvisaglia di esito negativo per il loro campo. Tuttavia la significativa divergenza nella versione dei fatti proposta dalle diverse fonti occidentali, mentre da un lato è la migliore delle prove della diversa origine delle fonti dirette cui essi attinsero, dall'altro induce a rivedere il giudizio erudito tradizionale sulla validità di quelle stesse fonti.

In sostanza troviamo, infatti, innanzitutto la conferma a quanto già si sapeva, cioè che Diodoro Siculo e Curzio Rufo trassero buona parte delle loro informazioni da Clitarco, mentre Arriano e Plutarco attinsero fondamentalmente da Tolomeo e da Callistene. Ma dalle diverse descrizioni degli eventi che si leggono nei loro resoconti ci accorgiamo che probabilmente la *vox populi* riportata da Clitarco e successivamente ripresa in parte da Diodoro Siculo e Curzio Rufo si doveva avvicinare alla realtà degli avvenimenti più della versione propagandistica dettata dal Comando Generale macedone per esaltare la vittoria appena ottenuta. Una versione, quest'ultima, motivata dalla ragion di stato e finalizzata senz'altro a facilitare la piena assunzione, da parte di Alessandro, del potere che era stato del Gran Re, in vista dell'imminente ingresso a Babilonia e dell'annessione di tutta la Persia.

E, se è vero che nella realtà i fatti andarono come si racconta da parte babilonese e come ricordano Diodoro Siculo e Curzio Rufo, se cioè Dario fu

abbandonato dai suoi e non voltò indietro il suo carro per fuggire davanti al nemico – almeno non con la codarda rapidità attribuitagli in alcune versioni – ma fu costretto a saltare su una giumenta quando non poté più manovrare la sua macchina da guerra, allora cade anche la più recente delle ipotesi sul dipinto all’origine del mosaico pompeiano: la teoria che vede in tale dipinto l’opera del sommo nome della pittura greca di quell’epoca, quell’Apelle di cui si sa che era il pittore di corte di Alessandro, che sarebbe stato presente a Gaugamela e avrebbe riprodotto in un dipinto estremamente realistico lo svolgimento esatto della carica del Macedone e il suo epilogo (Moreno 2000, 15-28).

È ovvio che Apelle avrebbe potuto dipingere non tanto ciò di cui sarebbe stato testimone oculare (e che in ogni caso né lui né alcun altro guerriero o spettatore avrebbe potuto vedere, se non si fosse trovato proprio nel settore preciso in cui ebbe luogo l’assalto decisivo, data la nuvola di polvere e sabbia sollevata in ore e ore di combattimento) ma piuttosto, e solamente, il successivo resoconto dello scontro, enfatizzato e propagandistico, che il vincitore aveva scelto di offrire al mondo.

Ancora, a proposito del luogo della battaglia – e dunque del sito preciso che appare nel mosaico (e che doveva apparire anche nell’opera originaria): non sarà inutile ricordare che le fonti occidentali insistono sul totale spianamento, a Gaugamela, dell’area destinata all’affrontamento dei due eserciti, che Dario aveva accuratamente scelto e preparato facendo abbattere tutti i possibili ostacoli alla manovrabilità dei suoi carri. Arriano (*Anabasi* III, 4) racconta specificamente che il re persiano “ebbe cura di spianare tutti i dislivelli del terreno...” perché “i suoi cortigiani attribuivano la disfatta di Isso alla difficoltà dei luoghi”; Curzio Rufo (*Storie* IV, 9) afferma che:

La piana era vasta e adatta alla cavalleria; né un arbusto né un cespuglio ne occupavano il suolo [...] Dario volle ancora che si spianassero le più piccole alture [...] e la superficie vi fu livellata in tutta la sua estensione [...].

Non c’era dunque alcun albero, a Gaugamela, in un orizzonte che si presentava vasto e spoglio.

Quanto al sito della battaglia di Isso, quella cioè che la tradizione critica più spesso associa al mosaico della Casa del Fauno, la dettagliata descrizione che ugualmente ne abbiamo dagli storici occidentali (in particolare

Arriano, *Anabasi* II, 4-5; Plutarco, *Vita di Alessandro* XXVI; Curzio Rufo, *Storie* III, 8-9) offre un'ulteriore conferma del fatto che l'oggetto del dipinto, e successivamente del mosaico, non può essere stato una descrizione realistica della battaglia, se pur di quella battaglia si trattò. Il sito di Issò è descritto infatti come stretto fra il mare, il fiume Pinaro e una catena di montagne dalle gole profonde: un'ambientazione precisa, un bell'*encadrement* che tuttavia nel mosaico manca totalmente.

Esclusi dunque il realismo descrittivo e l'oggettività della narrazione storica, resta, quale soggetto del mosaico e dell'opera che esso riproduce, il racconto *allegorico*. I dati raccolti e gli spunti offerti finora inducono a ritenere che la scena illustrata nel mosaico pompeiano non rappresenti né la battaglia di Issò né quella di Gaugamela, ma più in generale l'impatto decisivo fra i due eserciti (e fra i due mondi): il persiano e il macedone. Non si tratta dunque di una rappresentazione realistica e neppure di una riproduzione fedele dell'evento storico, a meno che la fedeltà della restituzione non venga intesa in senso simbolico: la riproduzione della narrazione dello scontro dei due re quale questo era stato sentito e vissuto dagli uomini che vi avevano partecipato, quale era rimasto nella loro memoria e da quella era poi passata alla leggenda. La riproduzione, in sostanza, dell'atto conclusivo di cui Alessandro si era reso protagonista con l'attacco sferrato al Gran Re in un'area situata all'estremità del mondo fino allora conosciuto dai suoi e da lui stesso: la forzatura dei limiti, la violazione delle frontiere della conoscenza, lo scavalco dell'"albero secco".

#### UN NUOVO SGUARDO SUL MOSAICO DI ALESSANDRO

E mentre si voltava indietro non aveva niente da vedere

E mentre si guardava avanti, niente da voler sapere  
Ma il tempo di tutta una vita non valeva quel solo momento  
Alessandro così grande fuori, così piccolo dentro  
Roberto Vecchioni, *Alessandro e il mare*, 1989

Ritorniamo al "Gran Mosaico". Occorre andare a riguardarlo da vicino per riscontrarvi le nuove informazioni emerse da questa indagine. E occorre, ovviamente, guardare con occhi nuovi soprattutto quell'albero secco che svetta, fortunatamente conservato, in posizione preminente nella composizione:

1) L'albero secco è, nel mosaico, l'unico elemento paesaggistico. E, cosa davvero singolare, non è neppure un semplice albero secco, spoglio ma

integro nelle sue ramificazioni: è invece scarno e mozzo. La lettura convenzionale degli elementi della rappresentazione sottolinea come esso, insieme alle lunghe e fitte lance dei soldati, garantisca alla composizione il senso della natura circostante, dello spazio e della profondità, nell'assenza di altre indicazioni ambientali e nell'uniformità del fondo chiaro della scena. Ma nella sua essenzialità, l'albero contrasta decisamente con il descrittivismo naturalista dell'insieme della rappresentazione. L'albero si trova alle spalle di Alessandro, immediatamente alle sue spalle: in ogni caso, decisamente più vicino ad Alessandro che a Dario. Occupa dunque una posizione che lo mette in rapporto diretto con la figura di Alessandro e con quanto accade intorno a lui.

2) Quanto a Dario, dritto in piedi sul suo carro già voltato in posizione di ritirata, invece di proteggersi dalle lance nemiche – atteggiamento che ci si aspetterebbe dopo l'atto vigliacco della fuga – tende un braccio verso il suo avversario. L'exasperazione della gestualità fa parte, certo, del codice espressivo dell'arte antica, non solo in età ellenistica ma già dall'epoca arcaica: dalla pittura vascolare agli affreschi, fino alle sculture e ai bassorilievi, vediamo spesso restituite pose e posture particolarmente enfatiche, specie in situazioni in cui è chiara l'intenzione di sottolineare il registro convulso-tragico della scena. In questo caso però, quello di Dario è un gesto che appare strano e inaspettato. Strano gesto se si tratta, come la critica unanimemente riconosce, della celebrazione di una vittoria che prevedrebbe da una parte un netto vincitore e dall'altra un vinto in chiaro atteggiamento di sconfitta e di resa

3) Alessandro, infine, appare piccolo sulla sua cavalcatura, privo di elmo, scuro di capelli e mal rasato, con lo sguardo fisso davanti a sé, spiritato, con un'espressione quasi invasata – senz'altro ingigantita dal restauro già antico (Moreno 2000, 13-14, 23) – che scaturisce comunque dalla postura generale del suo corpo, teso contro il nemico. Un fascio di superba energia, il giovane Alessandro. Di certo non il solare e olimpico eroe che egli stesso aveva voluto apparire nelle immagini propagandistiche offerte di sé al mondo. La critica suggerisce che il pittore del dipinto di cui il mosaico sarebbe copia fosse stato assai vicino alla corte macedone, tanto da poter rappresentare realisticamente i tratti del giovane re, nel frattempo già morto – trovando in tal modo un'indiretta conferma alla notizia di Plinio il Vecchio, secondo cui sarebbe stato l'immediato successore di Alessandro in Macedonia, Cassandro, a commissionare il dipinto celebrativo della battaglia al pittore Philoxenos di Eretria.



Mosaico della Battaglia da Pompei, Casa del Fauno (part.), Napoli, Museo Archeologico Nazionale (Foto: Luciano Pedicini, Archivio dell'Arte, Napoli)



Mosaico della Battaglia da Pompei, Casa del Fauno (part.), Napoli, Museo Archeologico Nazionale (Foto: Luciano Pedicini, Archivio dell'Arte, Napoli)



Mosaico della Battaglia da Pompei, Casa del Fauno (part.), Napoli, Museo Archeologico Nazionale (Foto: Luciano Pedicini, Archivio dell'Arte, Napoli)

Già l'insieme degli elementi così descritti sarebbe sufficiente a suggerire una possibile lettura per piani sovrapposti della composizione pittorica che è alla base del mosaico: gli atteggiamenti e le posizioni reciproche dei due protagonisti e dell'albero secco indicano la volontà dell'artista di proporre anche qualcos'altro, rispetto a quel che appare a prima vista, un qualcos'altro che tuttavia doveva emergere chiaramente ed essere facilmente riconosciuto dal pubblico dell'epoca. In pratica: in primo piano, dichiaratamente evidente, il racconto celebrativo della vittoria militare e politica; in secondo piano, al di sotto del primo, un racconto simbolico, e tuttavia leggibile con pari chiarezza dagli osservatori.

Riesaminando l'insieme della rappresentazione alla luce di quanto detto finora, anche questo secondo piano risulta leggibile.

1) L'albero secco è, nel mosaico, l'unico elemento paesaggistico perché è l'*albero-limite* del *Romanzo*, il confine del mondo conosciuto (da Alessandro e dai suoi soldati) che, con la vittoria sul ben più numeroso e possente esercito di Dario, Alessandro si apprestava a varcare. In questo senso ha dunque un'importanza secondaria l'individuazione della battaglia in senso storico – se cioè si tratti di Isso o di Gaugamela – perché nel *Romanzo* l'avanzata in terra persiana, i contatti, epistolari e sul campo, fra i due sovrani e gli affrontamenti decisivi, pur con riferimenti indubbiamente confrontabili con la storiografia ufficiale, si confondono e si perdono nel generale tono narrativo e fiabesco. È evidente che, proprio in quanto simbolo del limite delle conoscenze, l'albero escluda dunque ogni altro tipo di paesaggio: oltrepassandolo, Alessandro si tuffa nell'incognito. Inoltre, l'albero è *secco*, non semplicemente *spoglio*: è dunque condivisibile l'idea secondo cui “la colpa scava l'albero, o addirittura lo spezza. La sezione [dell'albero] può leggersi come un'indicazione della rottura, ma ci si può vedere anche un segno che indica l'apparizione della morte” (Wajeman 2007, 62);

2) Nel mosaico l'albero-limite è situato proprio alle spalle di Alessandro: nello slancio del suo cavallo che si trova proprio in corrispondenza dei rami, egli sembra apprestarsi a superarlo, mentre dietro si intravedono alcuni cavalli e almeno l'elmo di un cavaliere già oltre quella linea. Prendendo a prestito la terminologia cinematografica, si potrebbe dire che quello che viene qui rappresentato è il fotogramma precedente il ‘salto nell'ignoto’;

3) A ulteriore conferma della drammaticità del passo che il giovane e irruento condottiero sta per compiere e della condizione di incantamento, quasi di sortilegio, di cui egli è vittima in quell'istante, dall'altra parte, cioè oltre la linea dell'albero, il re Dario sembra attirarlo, tendendo il braccio verso di lui mentre, circondato dai soldati che proteggono la sua ritirata, ha lo sguardo puntato su Alessandro;

4) Alessandro avanza con sprezzo del pericolo, nel suo slancio verso l'impossibile: è quasi una prefigurazione di quella "nostalgia dell'ignoto", senza direzione di tempo, che lo porterà nel *Romanzo* a varcare i confini della realtà, verso luoghi e paesaggi leggendari (il fondo del mare, la valle dell'Eden, il volo nel cielo con i grifoni e in generale le avventure ai confini del mondo).

In sostanza, e a conclusione di questa rilettura, appare da rivedere il collegamento proposto dall'erudizione ottocentesca e mai più successivamente messo in discussione, fra il mosaico di Alessandro della Casa del Fauno e un dipinto celebrativo di una battaglia fra il Macedone e il re Persiano, concepito e realizzato in ambiente macedone o greco – ma in ogni caso da un artista greco – in un'epoca non molto distante dalla morte del giovane condottiero.

Si delinea invece un rapporto tra l'iconografia da cui il mosaico deriva e la leggenda di Alessandro, quale essa andò costituendosi, come si è detto, già poco dopo la morte del re e in ambiente decisamente alessandrino, e quale dovette confluire assai presto nelle più antiche redazioni del *Romanzo di Alessandro*. Se è vero che in nessuno dei manoscritti del *Romanzo* si fa riferimento all'"albero secco", è pur vero che l'antichità, l'ampiezza della diffusione soprattutto in ambiente orientale e la persistenza nel tempo di questo simbolo sono indiscutibili, e che proprio l'origine e l'ambientazione alessandrina sia del *Romanzo* che dell'opera di cui il mosaico pompeiano è copia possono spiegarne l'impiego da parte di un artista e per un pubblico per i quali doveva trattarsi di un riferimento senz'altro noto.

In questo senso, è ipotizzabile che assai presto, nei racconti che andarono a costituire la vulgata e che si diffusero nel nuovo universo alessandrino, il valore simbolico di conquista dell'estremo e di salto nell'ignoto che i veterani avevano attribuito alla campagna persiana sulla base delle scelte, dei comportamenti e anche degli stupefacenti e impensati progressi bel-

lici del loro condottiero, si sia fuso al valore simbolico estremo attribuito in ambiente orientale all'Albero Secco.

La battaglia decisiva – *la battaglia per eccellenza*, l'unica che le riunisce tutte, lo scontro delle due civiltà – diventa allora *la Battaglia dell'albero secco*, o meglio *la Battaglia all'albero secco*, al limite ultimo di ciascuno dei due mondi che uno dei due capi difende accanitamente e l'altro, spinto dalla sua insaziabilità, tenta di valicare. E così diventa anche plausibile che, più di mille e cinquecento anni più tardi, Marco Polo abbia potuto ritrovare il ricordo dell'albero secco e un brandello di quella leggenda che, nel corso dei secoli, si era diffusa in territori ancora più remoti rispetto al reale teatro delle battaglie tra Alessandro e Dario.

La fattura del mosaico pompeiano, com'è del resto il caso di tutti i mosaici della Casa del Fauno, rivela una provenienza alessandrina – o quantomeno, alessandrini erano certo gli artigiani che ne furono autori. A conclusione di questa indagine, appare plausibile che anche il modello da cui il mosaico pompeiano deriva sia da riportare all'ambiente culturale alessandrino dove si operò la fusione fra la cultura greco-macedone e quella orientale (piuttosto che a quello greco-macedone *tout court*, come finora si è sempre sostenuto). Appare altresì plausibile che il soggetto di tale opera sia una delle più antiche illustrazioni di uno dei passaggi chiave della leggenda che si andò costituendo proprio ad Alessandria all'indomani della morte del re – se non addirittura una delle illustrazioni della redazione originale del *Romanzo di Alessandro*. Allo stato attuale delle conoscenze, il soggetto potrebbe senz'altro essere ricondotto a un dipinto famoso, forse facente parte di un ciclo di dipinti, presumibilmente realizzato ed esposto, forse in un edificio pubblico o in un grande palazzo, nell'area del delta del Nilo.

#### LA PRESENZA DELL'ALBERO SECCO' NELLA PITTURA ANTICA

Un albero-limite dunque, un simbolo a tutti noto che nel mosaico della Casa del Fauno appare raffigurato, suggerito all'immaginazione degli osservatori nelle modalità proprie alla pittura. Ricordiamo, per confronto, un'altra rappresentazione di alberi in una raffigurazione pittorica, sempre in Campania, che appare estremamente significativa proprio in relazione alla valenza simbolica liminare conferita all'albero secco. La cosiddetta Tomba del Tuffatore, scoperta a Paestum nel 1969, è stata immediatamente celebrata per gli affreschi – datati al 480 a.C. circa – che ne ricoprono le quattro grandi lastre di pietra delle pareti e, caso assolutamente unico

nella pittura funeraria magnogreca finora nota, anche la faccia interna di quella di copertura. Sui lati lunghi di questa tomba a cassa appaiono raffigurate scene di simposio, con i convitati sdraiati da soli o a coppie su letti; in uno dei lati corti un giovane si allontana da un tavolo su cui poggia un grosso cratere; nell'altro due uomini in corteo seguono un musicante; nella faccia interna della lastra di copertura, il giovane tuffatore che ha dato il nome al monumento si lancia da una costruzione di blocchi quadrati verso uno specchio d'acqua, in una scena delimitata da due alberi sinteticamente definiti dall'esile tronco sinuoso da cui si dipartono pochi rami con sottili foglie simmetriche.

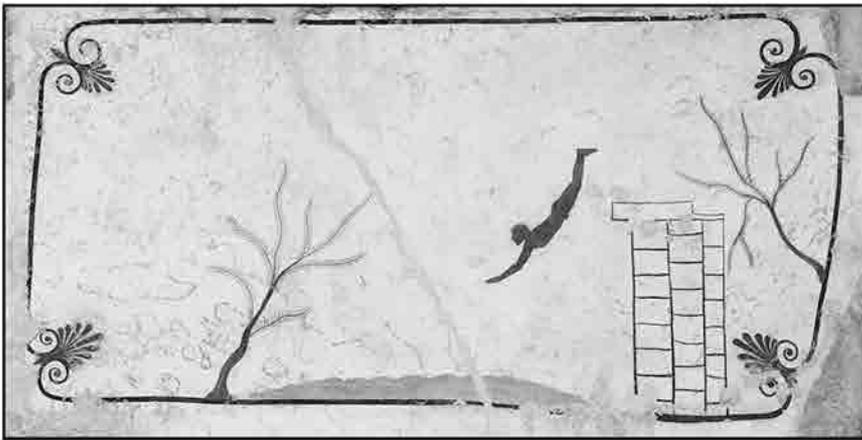
Questa singolare decorazione ha suscitato un acceso dibattito scientifico, a partire dalla polemica tra l'archeologo scopritore – Mario Napoli – che ne metteva in evidenza l'eccezionalità, e Ranuccio Bianchi Bandinelli che la definiva piuttosto opera artigianale e provinciale, ridimensionandone il valore artistico.

Particolarmente discussa è stata l'unicità del tipo di decorazione adottato per il monumento, in considerazione del fatto che la mentalità che sta alla base della scelta di dipingere l'interno delle tombe pare decisamente “non greca”. È apparso evidente dunque il carattere culturalmente ibrido di questa pittura, difficilmente inquadrabile nella produzione magnogreca e pestana coeva (Rouveret 1990, 329; Pontrandolfo 1996, 458), che trova riscontri in affreschi più antichi (VI sec. a.C.) rinvenuti in Licia, in alcuni affreschi macedoni databili agli inizi dell'Ellenismo e, in Italia, nelle tombe dipinte etrusche di Veio, Chiusi, Tarquinia, Cerveteri risalenti al VII sec a.C. (Pontrandolfo 1996, 458). Tale carattere ibrido rende difficilmente scindibili nella pittura poseidoniata l'aspetto “greco” e quello “non greco”, lasciando intuire nella Poseidonia greca della prima metà del V sec. a.C. “altre forme di aggregazione diverse e polari rispetto a quelle che il corpo civico manifestava in maniera ufficiale” (Pontrandolfo 1990, 352).

Il programma decorativo della tomba oltrepassa comunque senz'altro il significato immediato delle diverse scene rappresentate, mettendo in risalto in modo inequivocabile la valenza trascendente delle stesse, attraverso un insieme di simboli che, se propri al linguaggio greco, si avvicinano tuttavia indubbiamente a quelli riscontrabili nella pittura funeraria etrusca (Pontrandolfo 1990, 352; 1996, 459), e connettendo in una sintesi indiscutibilmente unitaria l'esperienza conoscitiva realizzabile attraverso l'abbandono alla musica, al canto e all'eros durante la partecipazione al

rito simposiaco all'esperienza conoscitiva accessibile attraverso il simbolico "tuffo nell'al di là" che unanimemente è stato riconosciuto nella straordinaria scena della lastra di copertura.

La scena del tuffo è infatti indubbiamente la più intrigante di tutto questo programma decorativo: di essa è stata sottolineata la "dimensione nuova", che si coglie nella sobrietà del disegno e della composizione ed è stata definita come "un frammento di immaginario arcaico", "la suggestione di una realtà trascendente" (Rouveret 1990, 329-330). Ma prima ancora, già all'indomani della scoperta, l'archeologo Mario Napoli aveva avvertito l'eccezionalità della raffigurazione e ne aveva offerto un'interpretazione la cui compiutezza si rivela ancor più pregnante oggi, alla luce dell'indagine effettuata sul significato simbolico 'liminare' dell'albero secco. Lo studioso si era ampiamente soffermato, infatti, sulla presenza, al di là dello specchio d'acqua e al di qua del trampolino, dei due alberi: "Non è possibile dire di che piante si tratti - osservava l'archeologo - però crediamo che il pittore non abbia voluto rappresentare questa o quella pianta ma, convenzionalmente, degli alberi" (Napoli 1970, 151). Lo sfondo della scena, come di tutte le altre scene affrescate nella tomba, è uniformemente bianco e assume ovunque il significato di uno "spazio illimitato [...] di uno spazio che non è quello nel quale viviamo, di un cielo che non è il nostro: di qui la suggestione di un qualcosa di astratto, di un qualcosa, cioè, fuori di ogni tempo, di ogni spazio reale" (Napoli 1970, 181-182).



Tomba del Tuffatore, lastra di copertura. Paestum, Museo Archeologico Nazionale

Lo scopritore indicava anche un confronto per questo tipo di raffigurazione: una scena, rappresentata nella celebre Tomba etrusca della Caccia e della Pesca, rinvenuta a Tarquinia e più antica di una cinquantina di anni rispetto a quella pestana, in cui ugualmente un giovane si tuffa in mare mentre un altro si inerpica lungo un pendio verso la cima del quale si trova un arbusto contorto e quasi privo di foglie (Napoli 1970, 159-161). Offrendo la propria interpretazione di entrambe le scene, proprio a partire dalle osservazioni fatte a proposito degli alberi e dello sfondo bianco, Mario Napoli diceva: “Non crediamo a una scena di vita vissuta o di vita reale, come non vi crediamo per nessun'altra delle pitture arcaiche” (Napoli 1970, 201) e si soffermava poi sul tuffo, osservando acutamente che, nonostante l'ampia documentazione di cui disponiamo sulle attività agonistiche della Magna Grecia in epoca greca (nelle quali fra l'altro gli atleti italoti, secondo le fonti, si distinsero spesso e in numerose discipline), mancano del tutto documenti sulla presenza dei tuffi fra queste attività agonistiche, e manca perfino, nella lingua greca, il nome indicante il trampolino (Napoli 1970, 157).

Lo scopritore ricordava quindi la diffusione, nei miti e nelle leggende greche, di un significato di *purificazione*, di ricerca di immortalità e di sopravvivenza oltre la morte correlato con l'immersione (del resto molte volte rappresentata nella produzione ceramica in scene di lavacri, immersioni, bagni) e con il tuffo in mare. Ricordava che l'espressione “un tuffo nel Tartaro” si ritrova, nel V secolo a.C., nella commedia *I minatori* di Ferrecrate, in cui si parla dei beni e della vita facile e gaudente dell'Ade. Una commedia che gli studiosi contemporanei sono soliti considerare come una satira delle teorie orfico-pitagoriche che suggerivano la possibilità dell'immortalità, nel senso di sopravvivenza oltre la morte (Napoli 1970, 164-165, 213).

In conclusione, Mario Napoli affermava che con ogni probabilità gli affreschi della Tomba del Tuffatore, e in particolare quello del tuffo sulla lastra della copertura, devono essere interpretati in chiave pitagorica come una “allegoria della liberazione dell'anima dal peso corruttibile del corpo, per la sopravvivenza della purificata anima al di là della morte” (Napoli 1970, 165) e concludeva ricordando l'ampia diffusione del pitagorismo in tutta la Magna Grecia e anche a Paestum, rilevando come “solo una forte fede verso l'al di là è il presupposto indispensabile perché si abbiano delle tombe dipinte nell'interno” (Napoli 1970, 165).

Detto ciò, e a seguito dell'indagine condotta sull'albero secco/spoglio, il fatto di ritrovarlo qui schematicamente codificato in due elementi simbolici, e pertanto assolutamente non naturalistici, ci spinge a ritenere che anche in questo caso il loro valore allegorico sia quello che abbiamo riconosciuto nella scena del mosaico pompeiano della Battaglia. Entrambi gli alberi della Tomba del Tuffatore definiscono un limite: quello al di qua del trampolino, la vita terrena che l'atleta ha appena abbandonato, e quello oltre lo specchio d'acqua, l'inizio di quell'aldilà su cui si appuntano tutte le incognite e le speranze dell'umanità inquieta. Il tutto circoscritto da uno sfondo uniformemente bianco e, come tale, astratto. Analogamente, l'arbusto spoglio che si trova lungo il pendio della rappresentazione della Tomba della Caccia e della Pesca definisce l'ardua salita degli ultimi istanti di vita, prima del tuffo verso l'aldilà sconosciuto e imprevedibile.

Infine più recentemente, e parallelamente a studi specifici sulle "rovine nella cultura antica" (Papini 2009; Colpo 2010) è stato osservato come anche in ambito romano "tanto le *ruinae* quanto i *putres trunci* non siano da considerare elementi di pura invenzione, ma facessero parte di una realtà ben presente allo spettatore dell'epoca, al contempo committente e fruitore delle immagini" (Colpo 2011, 580). È stato notato altresì come "la pittura romana recepisca il motivo iconografico dal mondo ellenistico", dato comprovato "dalla loro ben nota presenza tanto nell'affresco dalla tomba di Filippo II, dove, con funzione deittica, circondano il personaggio a cavallo al centro della composizione, quanto nel mosaico con la battaglia di Alessandro e Dario" (Colpo 2011, 580). Inoltre, nelle raffigurazioni che presentano *putres trunci* è apparsa chiara "una pertinenza preferenziale degli alberi alla sfera del sacro", poiché sembra che "la funzione svolta dai *putres trunci* sia sempre quella di segnalare la presenza di un culto, ossia di definire uno spazio sacro all'interno della composizione" (Colpo 2011, 577). Le spoglie vegetali finiscono quindi con il segnalare nelle rappresentazioni figurative di epoca romana "in maniera semanticamente forte un concetto di 'diversità', un 'altrove', che a seconda del contesto può assumere connotati differenti" (Colpo 2011, 580), la cui comprensione è certamente affidata alla memoria e alla capacità interpretativa dello spettatore-fruitore, "in un ambito sociale e culturale in cui l'abitudine alla funzione semantica delle immagini era ben radicata" (Colpo 2011, 580).

Anche alla luce di questi esempi più antichi ma anche più recenti, riteniamo che l'interpretazione della rappresentazione dell'albero nel mosaico pompeiano risulti confermata e ulteriormente motivata: il pubblico, che

fosse quello degli ascoltatori delle leggende, dei miti e dei testi sacri, dei seguaci delle teorie filosofiche oppure dei committenti e degli estimatori di scene pittoriche – per la propria dimora, come a Pompei, oppure per la propria tomba, come a Paestum o a Tarquinia – doveva ben conoscere e riconoscere il marcato significato dell'albero secco/spoglio come simbolo del passaggio irrevocabile di un limite.

#### APPENDICE

Tutto quanto detto porta naturalmente a porsi anche un'altra domanda, relativa all'inserimento e alla comprensione del mosaico di Alessandro all'interno della decorazione della ricca casa pompeiana che l'ospitò. Giacché, se nelle decorazioni parietali in stucco dipinto e nei pavimenti a mosaico è stata già da tempo felicemente individuata ed estesamente descritta (Zanker 1998, 564, 593-598) la predilezione ellenistica per la rappresentazione figurativa della gioia di vivere dionisiaca, in questa lettura sicuramente convincente il grande mosaico dell'esedra non trova però un posto soddisfacente; e infatti finora è stato sempre studiato *separatamente* rispetto all'insieme della decorazione della Casa del Fauno (Zanker 1998, 595).

Tutti coloro che se ne sono finora occupati hanno messo soprattutto in evidenza, oltre alla monumentalità e alla ricchezza intrinseca dell'opera, che dovevano evidentemente destare la meraviglia dei visitatori, e alla notorietà del soggetto trattato, che doveva renderlo facilmente riconoscibile, l'appropriazione da parte dei padroni di casa di un grande soggetto della storia, o semplicemente in omaggio alla più grande figura del mondo ellenistico, oppure a ricordo di un qualche coinvolgimento familiare in imprese collegate con il mondo macedone, oppure ancora con un intento di propaganda politica (Zanker 1993, 50; Zevi 1996, 45-46; Pesando 1996, 224-227). Eppure, per quanto di volta in volta convincentemente motivate, tutte queste precisazioni nulla dicono quanto alla scelta di un tale soggetto in rapporto con le altre rappresentazioni musive della casa, se non che alla fine per l'accumulazione di tutte queste opere d'arte la grande dimora dovette necessariamente diventare notissima fra i pompeiani, assumendo l'aspetto quasi di un museo, di una vera e propria "galleria di mosaici ellenistici" (Adamo Muscettola 1982, 722; De Caro 1999, 66).

Un rapporto, invece, deve esserci stato: nella ricerca di un effetto globale e sicuramente nella *volontà di allusione* del proprietario della grande casa, in cui come è stato dimostrato (Zevi 1996, 46; Sauron 2009, 22), non solo le prospettive architettoniche ma anche l'insieme delle decorazioni converge verso la grande esedra fra i due peristili. Un filo conduttore deve aver guidato la scelta generale dei criteri decorativi, la selezione dei soggetti

artistici e la distribuzione di questi nei vari ambienti delle abitazioni, permettendo al *dominus* di comporre una sorta di messaggio programmatico (Sauron 1998, 52-53; Sauron 2009, 10-11) quale si ritrova in diversi altri esempi di abitazioni, risalenti alla stessa epoca e situate nella stessa area geografica (si pensi alla Villa dei Misteri nella stessa Pompei, alla Villa dei Papiri di Ercolano, alla villa di Publio Fannio Sinistore a Boscoreale, a quella più recentemente rinvenuta a Terzigno (D'Arms 1979, 65-86; Mielsch 1987; Neudecker 1988; Carandini 1989; De Caro 1996, 22-27; Pappalardo 2001, 39-50; Dunbabin 2003; Moorman 2006).

Un messaggio che però oggi è senz'altro difficile individuare, data la perdita di tanta parte delle decorazioni originarie e dato soprattutto il filtro della sensibilità moderna, sicuramente diversa e lontana da quella degli antichi. Il *dominus* dové concepire in sostanza un programma decorativo e allo stesso tempo dimostrativo dei propri principi e ideali, e lo fece realizzare per sé, per i suoi familiari e per una ristretta cerchia di amici che tali ideali e principi dovevano condividere e che, soprattutto, dovevano comprenderli e riconoscerli, sotto e dentro le forme artistiche che il *dominus* aveva prescelto per illustrarli.

La ricerca attualmente in corso, di cui questo saggio è da considerarsi il primo capitolo, si propone di dimostrare in maniera esaustiva quale sia stato questo intento (Margherita Tuccinardi, *L'albero secco: la chiave di lettura della decorazione musiva della Casa del Fauno*, in corso di pubblicazione).

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Adamo Muscettola 1982  
S. Adamo Muscettola, *Le ciste di piombo decorate*, in *La regione sotterrata dal Vesuvio. Studi e prospettive*, Napoli 1982, 736-752.
- Andreae 1977  
B. Andreae, *Das Alexandermosaik aus Pompeji: mit einem Vorwort des Verlegers und einem Anhang. Goethes Interpretation des Alexandermosaiks*, Recklinghausen 1977.
- Auberger 2001  
J. Auberger, *Historiens d'Alexandre*, Paris 2001.
- Baldassarre-Pontrandolfo-Rouveret-Salvadori 2002  
I. Baldassarre, A. Pontrandolfo, A. Rouveret, M. Salvadori, *Pittura romana. Dall'ellenismo al tardo-antico*, Milano 2002.
- Barbet 2001  
A. Barbet, *Les cités enfouies du Vésuve. Pompéi, Herculaneum, Stabies et autres lieux*, Paris 2001.

Bernard 1990

P. Bernard, *Nouvelle contribution de l'épigraphie cunéiforme à l'histoire hellénistique*, «Bulletin de correspondance hellénique» 114, 1990, 513-541.

Bianchi Bandinelli 1977

R. Bianchi Bandinelli, *La pittura*, in *Storia e civiltà dei Greci*, vol. 10: *Le arti figurative*, Milano 1977.

Biondi 2005

M. Biondi, *Strada bianca per i monti del cielo. Vagabondo sulla Via della Seta*, Firenze 2005.

Bircher 1962

R. Bircher, *Les Hounza. Un peuple qui ignore la maladie*, Hauterive 1962.

Breton 1870

E. Breton, *La Maison du Faune*, in *Pompeia*, Paris 1870.

Briant 1987

P. Briant, *De la Grèce à l'Orient: Alexandre le Grand*, Paris 1987.

Carandini 1989

A. Carandini, *La villa romana*, Torino 1989.

Centanni 2014

M. Centanni, *Alessandro, oltre i confini del mondo. Le fonti antiche del Romanzo di Alessandro*, in *Il manoscritto Bodley 264. Il Romanzo di Alessandro, I Viaggi di Marco Polo. Saggi e commenti*, Roma 2014, 3-68

Charbonneaux, Martin, Villard 1970

J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard, *Grèce hellénistique. 330-50 av. J.C.*, Paris 1970

Ciccuto 2014

M. Ciccuto, *Marco Polo alle Crociate. I viaggi del Milione tra Francia e Gran Bretagna*, in *Il manoscritto Bodley 264. Il Romanzo di Alessandro, I Viaggi di Marco Polo. Saggi e commenti*, Roma 2014, 191-255

Colpo 2010

I. Colpo, *Ruinae... et putres robora trunci. Paesaggi di rovine e rovine nel paesaggio nella pittura romana (I secolo a.C. - I secolo d.C.)*, Roma 2010

Colpo 2011

I. Colpo, *Paesaggi dell'altrove*, in "Pittura ellenistica in Italia e in Sicilia. Linguaggi e tradizioni", *Atti del Convegno di Studi (Messina, 24-25 settembre 2009)*, a cura di G. F. La Torre, M. Torelli, Roma, 571-582.

D'Arms 1979

J. H. D'Arms, *Ville rustiche e ville di otium*, in *Pompei 79*, a cura di F. Zeri, Napoli 1979, 65-86.

Darmesteter 1878

J. Darmesteter, *La légende d'Alexandre chez les Parses*, «Mélanges publiés par l'Ecole des Hautes Etudes» 1878, 83-99.

De Caro 1991

S. De Caro, *Arte e artigianato artistico nella Campania antica*, in *Storia e civiltà della Campania. L'evo antico*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli 1991, 293-410.

De Caro 1996

S. De Caro, *Le ville residenziali*, in *Pompei. Abitare sotto il Vesuvio*, a cura di M. Borriello et alii, Ferrara 1996, 21-27.

De Caro 1999

S. De Caro, *Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Guida alle collezioni*, Napoli 1999.

De Polignac 1998

F. De Polignac, *Alessandro o la genesi di un mito universale*, in *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, a cura di S. Settis, vol. 2. *Una storia greca*, III. *Trasformazioni*, Torino 1998, 271-292.

Dumas 1843

A. Dumas, *Le Corricolo*, Paris 1843.

Dunbabin 2003

K. M. D. Dunbabin, *The Roman Banquet. Images of Conviviality*, Cambridge 2003.

Fuhrmann 1931

H. Fuhrmann, *Philoxenos von Eretria. Archäologische Untersuchungen über zwei Alexandermosaike*, Göttingen 1931.

Gaid 1986

T. Gaid, *Dictionnaire élémentaire de l'Islam*, Alger 1986, s.v. Dhou al-Qarnain.

Geller 1990

M. J. Geller, *Babylonian Astronomical Diaries and Correction of Diodorus*, "Bulletin of the School of Oriental and African Studies" 53.1, 1990, 1-7.

Guéret-Laferté 1994

M. Guéret-Laferté, *Sur les routes de l'Empire mongol. Ordre et rhétorique des relations de voyage aux XIIIe et XIVe siècles*, Paris 1994.

Hölscher 1973

T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Würzburg 1973.

Hoffmann 1978

A. Hoffmann, *Ein Rekonstruktionsproblem der Casa del Fauno in Pompeji*, "Bericht Koldevey Gesellschaft", 1978, 35-41.

Kappler 2004

R. Kappler, *Marco Polo, le Devisement du Monde*, Paris 2004.

Kipling 1888

R. Kipling, *The Man Who Would Be King*, in *The Phantom 'Rickshaw and Other Eerie Tales*, Allahabad 1888.

Lane Fox 1973

R. Lane Fox, *Alexander the Great*, London 1973.

Lendering 2004a

J. Lendering, *Alexander de Grote. De ondergang van het Perzische rijk, 340-320 v. Chr.*, Amsterdam 2004.

Lendering 2004b

J. Lendering, *What happened at Gaugamela?* (2004), [www.livius.org](http://www.livius.org).

Martin 1994

R. Martin, *L'art grec*, Paris 1994.

Mielsch 1987

H. Mielsch, *Die römische Villa. Architektur und Lebensform*, München 1987.

Moreno 1965

P. Moreno, *Philoxenos*, in *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, vol. 6, Roma 1965, 127-132.

Moreno 2000

P. Moreno, *Apelle. La battaglia di Alessandro*, Milano 2000.

Moorman 2006

E. M. Moorman, *Une épopée peinte sur les parois. La mégalographie de Terzigno (Pompéi, I s. av. J.-C.)*, «Dossiers d'Archéologie et Sciences des origines» 318, 2006, 26-29.

Napoli 1970

M. Napoli, *La Tomba del tuffatore. La scoperta della grande pittura greca*, Bari 1970.

Neudecker 1988

R. Neudecker, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*, Mainz am Rein 1988.

Nylander 1982

C. Nylander, *Il milite ignoto: un problema nel mosaico di Alessandro*, in *La regione sotterrata dal Vesuvio: studi e prospettive*, Napoli 1982, 689-695

Nylander 1983

C. Nylander, *The Standard of the Great King: A Problem in the Alexander Mosaic*, "Opuscola Romana" 14, 1983, 19-37

Papini 2009

M. Papini, *Etiam periere ruinae* (Lucano, *Bellum civile* IX 969). *Le rovine nella cultura antica*, in "Relitti riletti. Metamorfosi delle rovine e identità culturale", a cura di M. Barbanera, Torino 2009, 89-111

Pappalardo 2001

U. Pappalardo, *Vivere in villa nel Golfo di Napoli*, in *Stabiae, dai Borbone alle ultime scoperte*, a cura di D. Camardo e A. Ferrara, Napoli 2001, 39-50

Pesando 1996

F. Pesando, *Autocelebrazione aristocratica e propaganda politica in ambiente privato: la Casa del Fauno a Pompei*, "Cahiers du Centre G.Glotz" 7, 1996, 189-228

Pontrandolfo 1990

A. Pontrandolfo, *La pittura funeraria*, in *Magna Grecia IV. Arte e Artigianato*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Milano 1990, 351-390

Pontrandolfo 1996

A. Pontrandolfo, *La pittura parietale in Magna Grecia. I Greci in Occidente*, a cura di G. Pugliese Carratelli, 457-470

Rizzo 1925-1926

G. E. Rizzo, *La Battaglia di Alessandro nell'arte italica e romana*, "Bollettino di Archeologia" 5, 1925-1926, 529-546.

Rouveret 1990

A. Rouveret, *Tradizioni pittoriche magnogreche*, in *Magna Grecia IV. Arte e artigianato*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Milano 1990, 317-350.

Sachs, Hunger 1988-1996

A. Sachs, H. Hunger, *Astronomical Diaries and Related Texts from Babylonia*, Wien 1988-1996.

Sauron 1998

G. Sauron, *La grande fresque de la Villa des Mystères à Pompéi. Mémoires d'une dévote de Dionysos*, Paris 1998.

Sauron 2009

G. Sauron, *Les décors privés des Romains. Dans l'intimité des maîtres du monde*, Paris 2009.

Scarpari 2005

M. Scarpari, *Prefazione*, in M. Polo, *Il Milione*, a cura di D. Ponchiroli, traduzione di M. V. Malvano, Torino 2005.

Segre, Martignoni 1991

C. Segre, C. Martignoni, *Testi nella storia: la letteratura italiana dalle origini al Novecento*, Milano 1991.

Stone 2004

Oliver Stone in <http://www.peplum.info/pep23.07.htm>.

Van der Speck 2003a

B. Van der Spek, *An Astronomical Diary mentioning Gaugamela* (2003), [www.livius.org](http://www.livius.org).

Van der Spek 2003b

B. Van der Spek, *Darius III, Alexander the Great and Babylonian Scholarship*, in *A Persian Perspective. Essays in Memory of Heleen Sancisi-Weerdenburg*, a cura di W. F. M. Henkelman e A. Kuhrt, Leiden 2003, 289-346.

Wajeman 2007

L. Wajeman, *La parole d'Adam, le corps d'Eve: le péché originel au XVIe siècle*, Genève 2007.

Yerasimos 1980

S. Yerasimos, Introduzione a M. Polo, *Le devisement du monde. Le livre des merveilles*, a cura di A. C. Moule e P. Pelliott, Paris 1980.

Yule 1866

H. Yule, *Cathay and the Way Thither: Being a Collection of Medieval Notices of China*, London 1866.

Zanker 1993

P. Zanker, *Pompei. Società, immagini urbane e forme dell'abitare*, Torino 1993.

Zanker 1998

P. Zanker, *Un'arte per i sensi. Il mondo figurativo di Dioniso e Afrodite*, in *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, a cura di S. Settis, vol. 2. *Una storia greca*, III. *Trasformazioni*, Torino 1998, 545-616.

Zevi 1991

F. Zevi, *L'edilizia privata e la Casa del Fauno*, in *Pompei I*, Napoli 1991, 47-74.

Zevi 1996

F. Zevi, *La Casa del Fauno*, in *Pompei. Abitare sotto il Vesuvio*, a cura di M. Borriello et alii, Ferrara 1996, 37-47.

Zevi 1998

F. Zevi, *Die Casa del Fauno in Pompeji und das Alexandermosaik*, "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung" 105, 1998, 21-65.

Zevi 2000

F. Zevi, *Pompei: Casa del Fauno*, in *Studi sull'Italia dei Sanniti*, Milano 2000, 118-137.

ENGLISH ABSTRACT

The paper presents a new interpretation of the mosaic of the *Battle of Alexander* from the House of the Faun at Pompeii (now Naples, National Archaeological Museum) in light of the presence in the picture of a dry tree, which is the only natural feature that can be seen in an otherwise completely blank landscape. A connection between a leafless tree and Alexander is in fact attested in Marco Polo's account of his travels; according to him, a Dry tree existed in a remote area of Central Asia referred to by local people as the place where 'the famous battle between Alexander and Darius' took place.

This connection provides the starting point for a re-examination of the entire *status quaestionis* concerning the Pompeii mosaic, which, the author argues, is not about the actual representation of a battle between Alexander and Darius, but rather evokes the Alexander of the late-ancient and medieval Romance, driven by a burning desire to reach beyond the end of the world and prove that no limit is given to human ambition and achievements.

## UN NUOVO 'VOLO DI ALESSANDRO' A CORATO, IN PUGLIA

Giuseppe Magnini, Luigi Soldano

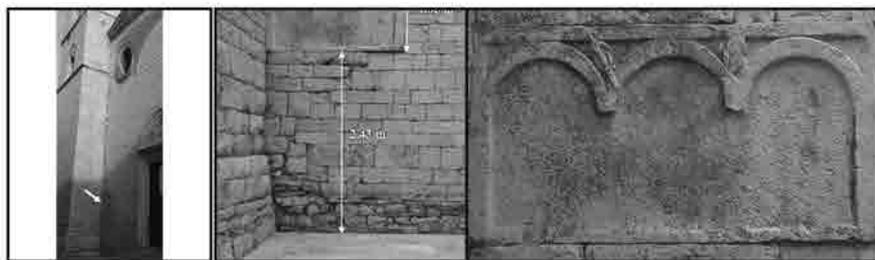
### I. GIUSEPPE MAGNINI, ANALISI DESCRITTIVA DELLE TRACCE DEL RILIEVO PERDUTO

Sulla facciata della Chiesa di Santa Maria Maggiore di Corato, in provincia di Bari, comunemente conosciuta come Chiesa Matrice (i cui primi documenti risalgono al 1081), nella zona a sinistra del portale a ridosso del campanile è inserita una lastra lapidea in pietra calcarea di forma rettangolare di 1,88 m di lunghezza per 1,03 m di altezza, posta a 2,43 m da terra. Il perimetro della lastra è definito da una cornice e nella parte superiore vi sono tre archetti a tutto sesto.

La maggior parte della superficie risulta abrasa, a esclusione dei tre archi tra i quali compaiono con diversa inclinazione due figure dall'aspetto ovoidale interrotte al centro da due spezzoni di lancia appuntita convergenti verso il centro della lastra. A un'analisi ravvicinata queste figure presentano un corpo centrale e due estroflessioni sia nella parte superiore che in quella inferiore. Esse possono essere paragonate a delle prede scuoiate e infilzate dalla lancia in senso longitudinale, come si vede dalla ricostruzione.

Nella parte inferiore della cornice si può osservare come alcune parti risultino mancanti, mentre è possibile scorgere in un punto delle protuberanze a forma triangolare e con la punta rivolta verso il basso.

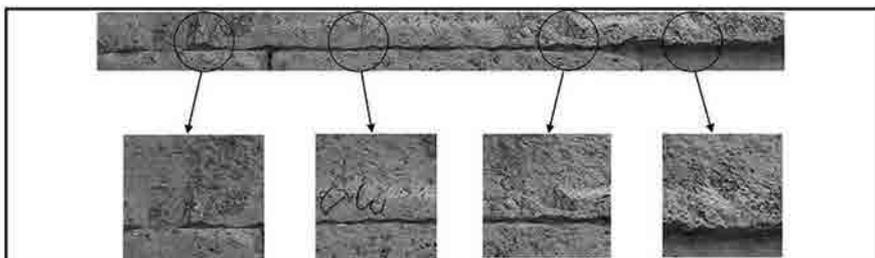
Sia nella parte centrale della lastra che in quella di sinistra si possono notare delle irregolarità della superficie, la quale risulta più grossolana (a



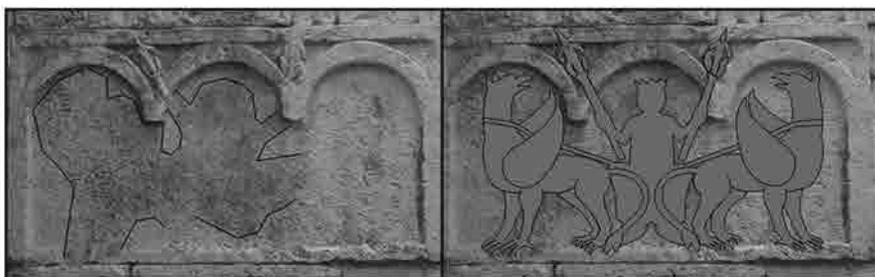
Posizione, dimensioni e particolare della lastra lapidea sulla facciata della Chiesa Matrice



Particolari della lapide e ipotesi di ricostruzione



Particolari della parte inferiore della cornice della lapide



Particolari evidenziati della parte annerita della lapide e ipotetica ricostruzione dell'immagine del Volo di Alessandro Magno

causa della rimozione effettuata con martello e scalpello) e più annerita, mentre nelle zone non abrase la superficie risulta più uniforme. La parte di destra ha subito una abrasione molto più profonda ed è più bianca, a causa dello scolo dell'acqua proveniente dalla finestra presente nella parte superiore della chiesa.

La superficie annerita ha creato un'ombra, definendo una parte centrale con due prolungamenti orientati in alto verso le figure ovoidali e una figura a sinistra più grande che sembra poggiare sul margine inferiore della cornice. Con tutta probabilità la stessa figura era presente anche a destra.

Dall'osservazione dei particolari e dai documenti ritrovati (v., *infra*, il capitolo di Luigi Soldano) in cui si parla di una figura umana centrale affiancata da due grifoni, si può ipotizzare che il soggetto del bassorilievo cancellato sia il "Volo di Alessandro Magno". Nella figura sottostante è possibile osservare una ipotetica ricostruzione effettuata in modo digitale, seguendo l'inclinazione delle aste, l'ombra sulla superficie e le parti abrase sulla cornice inferiore.

Si può osservare che in prossimità delle parti mancanti, sul margine inferiore della cornice, vi erano le zampe dei grifoni e si può dunque ipotizzare che i frammenti triangolari siano proprio i residui degli artigli (o della coda); inoltre le due figure ovoidali in alto non possono essere altro che le esche di animale (coniglio o maialino) presenti in tutte le rappresentazioni iconografiche dell'episodio del Volo, usate da Alessandro Magno per indurre i grifoni a volare. Questi animali mitologici vengono infatti rappresentati generalmente con la teste rivolte in direzioni opposte, nell'atto di guardare le prede. La figura di Alessandro Magno, interamente perduta, è stata ipoteticamente ricostruita sul modello di altre rappresentazioni, come quella di un imperatore con la corona seduto su di un trono, che regge in mano due lance.

Il Volo di Alessandro Magno di Corato risulta essere anche l'unico esempio su scala monumentale in cui la scena ha luogo sotto tre archi. L'unico accostamento si può fare con la scena intagliata su di un lato di un cofanetto di avorio ora conservato a Darmstadt, in cui però l'imperatore regge una sola lancia con l'esca.

Il Volo di Alessandro Magno di Corato andrebbe pertanto ad aggiungersi a quelle rappresentazioni iconografiche del Volo presenti in altre località della Puglia come Otranto, Taranto, Bitonto (distante 26 km da Corato) e



Confronto tra l'immagine della scatola di avorio di Darmstadt e il bassorilievo della Chiesa Matrice



Confronto tra le esche del bassorilievo della Chiesa Matrice e quelle del mosaico della cattedrale di Trani

Trani (distante solo 15 km). In quest'ultima, il volo di Alessandro Magno è rappresentato nel mosaico del pavimento della Cattedrale e le due esche raffigurate sono molto simili a quelle del bassorilievo della Chiesa Matrice di Corato.

## II. LUIGI SOLDANO, IDENTIFICAZIONE DEL VOLO DI ALESSANDRO A CORATO E RICOGNIZIONE DOCUMENTARIA

### L'EROE INVOLATOSI DAL TRITTICO IN PIETRA

Per almeno cinque secoli la figura di un dio-eroe è stata visibile sulla facciata della Chiesa Matrice di Corato, dedicata all'Assunta, contenuta in una cornice rettangolare, sotto una triplice archeggiatura. Si tratta della stessa figura che campeggia sulla lastra bizantina del lato nord della Basilica di San Marco a Venezia; la stessa che compare sulla torre destra del Duomo di San Donnino a Fidenza. Entrambe grandi lastre, con il medesimo soggetto, con la differenza che a Corato il rilievo venne posizionato molto più in basso, a due metri dall'antico livello stradale, quindi a contatto di mano dei fedeli. La medesima figura, ma assai più piccola, compare



Particolare della lunetta del portale della Chiesa Matrice di Corato

anche nella ex Cattedrale di Santa Maria a Narni, oggi San Domenico, sullo stipite a destra del portale, in basso ma schiacciata tra due dei clipei con busti degli apostoli.

Come si dirà, l'iconografia, per quanto ora sia misconosciuta, è stata per secoli molto diffusa nell'arte europea e non solo: una particolarità dell'immagine di Corato è che il "dio-eroe" era inserito in un trittico, una sorta di tabernacolo definito da tre archi a tutto sesto, i cui piedritti d'imposta centrale erano forse sorretti da due colonne o paraste. Si tratta inoltre dell'unico caso in cui la figura fosse offerta alla vista su di una facciata totalmente spoglia, osservata soltanto dalla Trinità della *Deesis*, cioè Cristo tra la Vergine e San Giovanni Evangelista, nella lunetta del portale scolpita nel primo decennio del Trecento.

Fu dunque probabilmente nel primo decennio del XIV secolo, in occasione del rifacimento della Cattedrale in modalità gotiche, che la lastra venne posizionata dov'è attualmente. O, secondo un'altra ipotesi, potrebbe essere stata mantenuta *in situ*, dove forse già si trovava sin dal 1081, anno a cui risalgono i primi documenti. Sia che la lastra risalga all'epoca della fondazione della chiesa (ovvero delle prime attestazioni documentarie in nostro possesso), sia che sia stata inserita nel rifacimento successivo, possiamo ipotizzare che, comunque, dal XI al XIV secolo, tutti – clero, notabili e feudatario – conoscessero la storia che l'immagine raccontava. L'iconografia, derivata da quella indo-iraniana del dio del sole Surya, o Mitra sulla biga condotta da cavalli, poi usata dai Greci per il mito di Alessandro, era nota alle popolazioni apule che, fin dal III secolo a.C., la usarono spesso sulla loro ceramica a figure rosse. La conoscenza dell'episodio del Volo di Alessandro non è improbabile che si sia conservata almeno sino al XV secolo.

In Puglia, tranne che sul capitello sul Duomo di Bitonto, la figura di Alessandro era presente sui pavimenti musivi di ben tre cattedrali con l'onore di una didascalia: nella vicina Trani (coperta nel 1600); a Taranto (in sigla, ma anch'essa coperta come tutto il pavimento nel 1600), e infine nel celebre mosaico di Pantaleone della Cattedrale di Santa Maria Annunziata a Otranto, dove è rimasta visibile ininterrottamente dal XII secolo fino ai nostri giorni.

Nell'Inventario della maggiore chiesa di Corato, compilato nel 1599 e aggiornato sino al 1769, non si fa alcun cenno alla lastra e neppure alla facciata. È solo nel 1787 che la lastra viene menzionata per la prima volta e interpretata. A farlo è il modesto "Muratori" locale: Nunzio De Mattis, canonico e Protonotario Apostolico di Corato, nato nel 1714 e morto nel 1794, il quale, pur non essendo affatto dotato della necessaria cultura storica, paleografica e diplomatica, raccolse in una miscellanea in otto volumi una gran quantità di documenti, stampe, pergamene, bolle etc. Nel IV volume, andato perduto dopo il 1930, vi era una sua descrizione della Chiesa Matrice. Oggi se ne conserva soltanto una trascrizione manoscritta, fatta eseguire prima del 1923 dallo storico tranese Giovanni Beltrani e conservata nel fondo Beltrani della Biblioteca De Gemmis di Bari. Dopo la descrizione dell'interno, con spirito antiquario De Mattis scrive:

In qual tempo, ed anno la suddetta chiesa fosse stata edificata e costruita nella forma ora si vede, non si ha contezza, si giudica però essere antica perchè nel prospetto si vedono scolpiti in una lapide ben grande due Grifoni che dan segno di antichità.

Più oltre, parlando delle probabili modifiche subite dalla facciata, aggiunge:

E se bene nella porta maggiore della nave di mezzo nel bastardo [*si tratta probabilmente dello stipite o dell'architrave*] superiore... si legge nella cornice scolpito in pietra l'anno 1524 ciò fu per essersi in detto anno rinnovato il prospetto ed abbellita la porta, vedendosi ocularmente, che la connessione delle signe [*si intendono i conci*], che compongono esso prospetto non si unisce con uno spontone dell'antico prospetto accanto al campanile, lasciato forse ad arte, che lega col campanile sudetto, e con la lapide in cui si vedono scolpiti i Grifoni [...] in mezzo il dio Forco.

Dopo questo punto la trascrizione degli anni venti recita tra parentesi (la nota fu aggiunta a margine):

Questi Grifoni e dio Forco sono stati un tempo dell'arciprete D. Michele Patroni Griffi cancellati perché creduti sciocchezza contrari alla decenza mentre i ragazzi ne diedero un significato puerile.

Una precedente "aggiunta al margine e posteriore nel testo originale" parla di una nuova nicchia per il busto argenteo di San Cataldo realizzata tra il 1791 e il '92 con la cura e assistenza del Dr. Don Nunzio Canonico De Mattis. Questa nota è certamente dovuta a un'altra mano. Ho quindi il sospetto che anche la nota su chi avesse fatto scalpellare i grifoni e il dio Forco non sia del De Mattis. Se fossimo in possesso dell'originale sarebbe certamente possibile sciogliere il dilemma, essendo nota sia la grafia del De Mattis sia quella del glossatore che si può a buona ragione sospettare sia l'agostiniano padre Cosma Loiodice (Corato 1830-1908) che per tanti anni compulsò e annotò gli otto volumi della miscellanea De Mattis. Fu lui, nel 1879, in una nota del volumetto *Memorie storiche di San Cataldo*, a dare per la prima volta alle stampe la notizia e a suggerire come fosse venuto fuori il nome del dio Forco. Scrive padre Loiodice:

È fuor di ogni dubbio, che Corato paganeggiato, bruciando incenso, scannando vittime al dio Forquo, il di cui tempio s'ergeva dove presentemente è la chiesa Matrice e nel territorio eravi il luco dell'Idolo, che fin oggi vi tiene da lui il nome di Forquetta.

È pur vero che nel testo del De Mattis, nella sua seconda citazione dei grifoni c'è una lacuna – un'abrasione o forse una cancellatura – dopo la quale continua con la frase: "in mezzo il dio Forco" che dovrebbe essere di sua mano. Riconoscendo al De Mattis la paternità dell'identificazione della divinità marina, padre delle gorgoni e delle sirene, resta da ipotizzare la genesi della trasformazione di Alessandro in 'dio Forco'. Mi pare improbabile che l'erudito potesse aver interpretato le due aste tenute dalla figura come dei tridenti di Nettuno. Il fraintendimento, invece, potrebbe forse essere scaturito dall'antico nome della contrada 'Forchetto'. Ma potrebbe anche, all'inverso, la contrada ad aver preso nome dal dio pagano.

È probabile che nel 1700 dovessero conservarsi su di una piccola altura dei ruderi o la loro memoria che gli eruditi dell'epoca credettero essere antichi ma di cui oggi non avanza nulla.

Indagini svolte tra il 1987 e 1991 mi hanno permesso di individuare in zona insediamenti dell'età del Bronzo (1700-600 a.C.) e di recuperare, attraverso vaghi cenni cartografici, il ricordo di una cappella dedicata a Sant'Elia.

Attribuita antichità a qualcosa che doveva esser stato ritrovato sulla collinetta della contrada Forchetto, forse antichi cocci, il De Mattis ipotizzò che il nome della contrada tramandasse traccia di una antica divinità, e l'unica divinità pagana che richiamasse il toponimo era il dio Forco. Ma se il De Mattis o dopo di lui il Loiodice avessero dato una lettura più accurata ai registri delle nascite e dei matrimoni dell'Archivio Capitolare, compilati a partire dal 1584, avrebbero potuto trovare un raro agnome di un'importante esponente di famiglia coratina e questo agnome suona esattamente 'Forquette/a': il toponimo starebbe dunque a testimoniare che l'altura era una proprietà della famiglia, come per altro parrebbe confermare l'attuale presenza in loco della 'masseria Forchetto'.

Non possiamo escludere che fosse una voce popolare a dare il nome di Forco o Forchetto al rilievo. In questo caso, più che dai due spiedi o 'forchette' (nella loro stilizzazione ricordano piuttosto uno scettro a boccioli, prodromo del giglio di Francia) che campiscono le strombature centrali tra gli archi, potremmo essere di fronte alla corruzione di un nome di qualche personaggio d'epoca: per esempio il notaio Falco, che nel novembre del 1081 verga la prima pergamena coratina in cui viene citata la Chiesa di Santa Maria Vergine; o il giudice Falcone che nel marzo del 1100 assiste i due fratelli che donano all'arciprete della chiesa due libri di cronache. Sarà comunque da notare che sia sulla scorta di queste storie di popolo o sia solo sulla base della 'autorità' del Loiodice, il racconto del dio Forco sembra trovare diverse e concorrenti conferme.

Nel 1909 lo storico Salvatore Addario nel suo libro sulla storia di Corato scrive che:

Corato ebbe in quei tempi ad adorare ed a far sacrifici, col bruciare incensi al falso dio Forco, il quale vedesi scolpito a rilievo in mezzo ad altre due Deità, sull'architrave della porta maggiore della nostra Cattedrale. Vuolsi ritenere, che sebbene detto tempio surse pagano, ed abbia avuto nelle varie epoche degli ampliamenti e modifiche, pur tuttavia si vollero far restare tali effigie, nel medesimo posto ove in origine furono collocate.

Forse per difetto di una base di conoscenze storico-artistiche Addario arriva a confondere la lastra ad archetti con la lunetta del portale. O forse non si accorse neppure della stessa lastra dalla quale, probabilmente già da un secolo, erano state abrase le tre figure. Dal concorso di tutte queste testimonianze possiamo affermare, con una certa dose di sicurezza, che l'abrasione delle figure è stata dovuta a una sciagurata opera di *damnatio*

*memoriae*, forse operata da un bigotto e ignorante arciprete, o forse, sul finire del 1700, da qualche emulo dei giacobini rivoluzionari in vena di vandalismi contro i simboli della religione e della regalità.

Dobbiamo aspettare il 1930 perché un altro documento, dopo quello del De Mattis e purtroppo anch'esso irreperibile e incompleto, ci fornisca una data.

#### I GIACOBINI CONTRO IL RE

Nel marzo 1930, sulla neonata rivista letteraria "La Disfida", il redattore Michele Capozza riferisce di una lettera inedita del Dott. fisico [sic!] Vintantonio Ripoli (Corato 1788-1866) riportandone soltanto questo brano:

L'altro monumento distrutto nel 1799 da una mala intesa pietà è il dio Forco scolpito in una pietra ordinaria della facciata anteriore della nostra Chiesa collegiale in un pezzo di antica fabbrica che s'innesta nella facciata anteriore del nuovo tempio. Il detto nume era in mezzo a Grifoni con i simboli che gli appartengono.

Riferimento forse quest'ultimo alle due aste, che potevano sembrare due scettri regali, di cui avanzano i puntali. Il Ripoli, che abitava nel palazzo avito nei pressi della Cattedrale, potrebbe aver avuto un ricordo personale delle figure. Prima di mettersi a discutere sulle feste in onore del dio Forco, il Capozza accenna alla voce popolare che indicava nell'arciprete Modesti l'autore della cancellazione. Ma il canonico Alfonso Modesti era stato arciprete nel primo ventennio dell'Ottocento. Ripoli forse nella lettera non ne faceva alcun cenno, ma la data 1799 e il riferimento a un altro monumento distrutto, di cui Ripoli parlava nella parte precedente della lettera, potrebbe ricondurre lo sfregio ai moti di popolo, con scontri e caduti, che coinvolsero Corato allo scoppio della "rivoluzione napoletana".

Corato fu infatti la prima città pugliese a insorgere contro il re Borbone e a piantare il famoso "albero della libertà" nella piazza del seggio, il 31 gennaio 1799. Un gruppo di giovani repubblicani, in gran parte di estrazione borghese o aristocratica, riuscì a tenere la città, tra alti e bassi, fedele alle truppe francesi e al nobile rivoluzionario Ettore Carafa almeno sino al maggio del 1799. Sin dal 1789 i Francesi rivoluzionari nella loro patria avevano preso a distruggere non solo regge, ville e castelli, ma anche abbazie, chiese e conventi. E quindi tutti i simboli reali, aristocratici e religiosi ovunque essi fossero esposti. Fra i moltissimi monumenti e opere d'arte medievali che vennero distrutti in quegli anni, restano trac-

ce, in un disegno e in una descrizione, di due raffigurazioni del Volo di Alessandro Magno che oggi non esistono più. Tutte le altre immagini del Volo di Alessandro, identificate più tardi nelle chiese francesi, si trovano su capitelli di colonne molto alte. Quelle distrutte erano invece a portata di martello.

Nella Francia del sud, a Nîmes, andarono distrutti i rilievi (nel 1823) al di sopra del portale della Cattedrale di San Castore, dove sulla destra vi era un Alessandro tra due grifoni accovacciati, mentre nella cittadina di Moissac, poco più a nord est, nella chiesa abbaziale di S. Pietro, venne fatto a pezzi un mosaico che, in base a un resoconto, sappiamo che raffigurava una analoga scena e il capitello del chiostro fu mutilato nelle teste del re e delle aquile-grifoni in volo. Ciò dimostrerebbe che i giacobini francesi riconoscevano ancora in questo mito un tema cristologico o regale, o comunque interpretavano l'iconografia di Alessandro sollevato in volo da aquile o grifoni come un simbolo, religioso o politico, di regalità: potrebbe dunque essere stato lo stesso spirito anticlericale e antitirannico ad armare la mano di un rivoluzionario coratino, emulo delle azioni vandaliche dei giacobini d'Oltralpe.

Ma qual era l'altro monumento distrutto nel 1799? Di certo da più fonti viene attribuito ai Francesi lo scempio del monumento eretto nel 1583 nella vicinissima contrada Sant'Elia, in ricordo della Disfida di Barletta del 1503. Una notte del 1804 un manipolo di soldati del 42° reggimento dei cacciatori francesi di stanza ad Andria si recò sul posto rompendo la lapide commemorativa con la lunga iscrizione latina. Sappiamo che lo stesso Vitantonio Ripoli in una interrogazione consiliare del 1835 chiedeva al sindaco e alla giunta di Corato di attivarsi per chiedere al nuovo Intendente il ripristino del monumento.

Il contesto di episodi vandalici intorno agli anni della rivoluzione francese ci porta a circoscrivere la data in cui il nostro altorilievo venne scalpellato nel periodo che va dal 1787 e il 1799.

#### L'INIZIO DEGLI STUDI SCIENTIFICI

Nel 1897-98 un giovane storico dell'arte francese, Émile Bertaux, passò da Corato e visitò la Chiesa di San Domenico, di cui poi scrisse. Certamente dovette dare un'occhiata anche alla Chiesa Matrice e forse la sua guida locale gli raccontò della tradizione riguardante quella lapide trilobata, ma i resti scampati allo scalpello non gli suggerirono nulla perché non ne

troviamo nessuna menzione nei suoi scritti. La sua abilità ermeneutica rimase silente anche di fronte ad altre due rappresentazioni scolpite che egli vide nei suoi viaggi. La prima era l'Alessandro in volo su un cesto nella chiesa abbaziale di S. Maria della Strada, non lontano da Campobasso (che nel Medioevo faceva parte del territorio pugliese), che, per quanto scolpita in maniera rozza intorno al 1145-50, presenta tuttavia inequivocabilmente l'iconografia che conosciamo. La seconda era sul magnifico capitello del Duomo di Bitonto in cui la triade volante, scolpita forse intorno al 1180-90, è raffigurata per due volte su due lati del capitello, in due momenti diversi della scena: la prima volta con i grifoni che salgono al cielo, la seconda quando ritornano sulla terra.

Bertaux ebbe però il merito di riconoscere Alessandro, sciogliendone la sigla "R. AE" in "Rex Alexander", nel mosaico della Cattedrale di Taranto attraverso il disegno che fu fatto eseguire all'indomani della sua scoperta nel 1844. I resti del mosaico che non erano stati staccati dal canonico Ceci erano poi stati nuovamente ricoperti nel 1873 da un nuovo pavimento a lastre di marmo. Lo studioso tarantino che aveva fatto eseguire il disegno del mosaico nel 1888 descrisse Alessandro come la figura di un buffone con un berretto a tre corni, posto in una gabbia a mo' di canestro dalla quale si dipartono due grifi alati.

Neppure lo studioso francese François Lenormant, assiriologo e orientalista, che nel 1879 visitò la casa museo del canonico Ceci, riconobbe il re macedone nel frammento conservato. La favola medievale continuava a essere ancora misconosciuta dagli studiosi d'arte italiani.

L'architetto romano Ettore Bernich, che a fine Ottocento condusse numerosi studi e restauri sui monumenti medievali della provincia di Bari, insieme a un folto comitato di colleghi e studiosi locali preparò un ingente numero di foto, disegni e calchi in gesso per l'Esposizione Nazionale di Torino del maggio 1898. Del capitello di Bitonto fu eseguita una foto (compare nel fascicolo stampato in quell'anno a Trani con il titolo: *Nella terra di Bari, ricordi di arte medioevale*) e forse un calco in gesso che, insieme a tutti gli altri, venne inviato a Torino nel padiglione dell'arte pugliese.

Fu uno studioso tedesco a riconoscere il soggetto, Hans von Gabelentz nel suo volume *Mittelalterliche Plastik in Venedig* pubblicato a Lipsia nel 1903. Non sappiamo se vide il capitello nella mostra di Torino o se compì



Confronto tra l'ipotetica ricostruzione

un viaggio in Puglia, in contemporanea con quello di Bertaux che l'anno dopo, a Parigi pubblica la sua monumentale opera *L'art dans l'Italie Méridional*.

Pochi anni dopo passa da Corato uno studioso d'arte tedesco, Rudolf Pagenstecher, per occuparsi dei capitelli della chiesa di S. Domenico che descriverà nel volume *Apulien*, edito a Lipsia nel 1914. Ma anche lui, se mai notò la lastra, non fu in grado di identificarne il soggetto.

Intanto, nella pubblicistica locale, della lastra si continuava a parlare sempre in relazione al dio Forco. Così, nel marzo 1934, l'avvocato coratino Tommaso Venitucci nella rivista da lui diretta "La Rassegna", si rimette alla tradizione popolare, non sappiamo se all'epoca ancora viva o che egli deriva solo dal Loiodice e dall'Addario:

È tradizione raccolta...dalle parole dei nostri vecchi, che asserivano averla udita raccontare dai loro vecchi, i quali a loro volta dicevano di averla appresa dai padri... è tradizione, dicevamo, raccolta senza vaglio dagli scrittori locali delle storie di Corato, che nei tempi del paganesimo fosse stato da noi adorato il dio Forco o Forchi e che ... fino a un secolo addietro vi fosse l'effigie del dio rappresentato tra due tritoni.

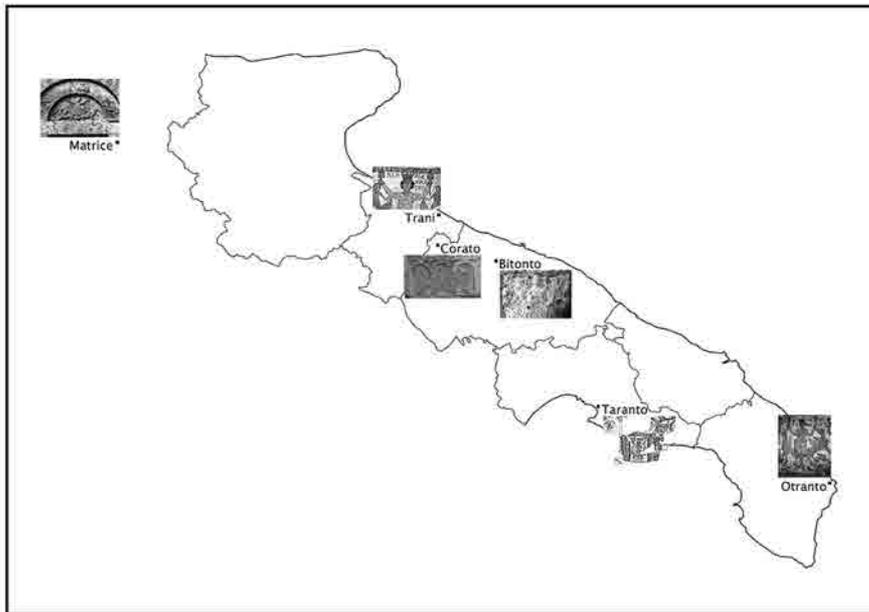
La variante interpretativa dei tritoni è una aggiunta originale, non derivata dalla *vox populi*. È chiaro che due tritoni sono più adatti ad affiancare il dio del pelago Forco, rispetto ai grifoni, come si può vedere nella ricostruzione.

Nel 1959, tra i pochi resti del mosaico pavimentale di Trani, torna alla luce una figura di Alessandro tra grifoni, simile a quella di Otranto. È probabile che sulla fine degli anni sessanta Chiara Frugoni sia passata per le nostre plaghe, in preparazione del suo studio iconografico e letterario che

la porterà a pubblicare gli studi più completi sul tema: nel 1973 *Historia Alexandri elevati per grifhos ad aerem* e, nel 1978, *La fortuna di Alessandro Magno dall'antichità al medioevo*. Ma certo non ebbe notizia della lastra di Corato, dal momento che essa non compare nel vastissimo repertorio messo insieme dalla studiosa.

Si giunge così alla fine degli anni ottanta del secolo scorso, quando cominciai io stesso a occuparmene. La prima pubblicazione che dà notizia della lastra con il Volo a Corato è dell'aprile del 1991: nell'articolo *Memorie dell'invisibile* pubblicato nel mensile coratino "Lo Stradone", facendo i primi confronti con la vasta iconografia e proponendo una ricostruzione grafica dell'ipotetica forma delle figure, avanzavo l'ipotesi che la figura scalpellata fosse un nuovo esemplare del Volo di Alessandro. I documenti e l'ipotesi di ricostruzione che qui presentiamo rappresentano un'ulteriore conferma della mia ipotesi: la lastra coratina va quindi ad aggiungersi al repertorio del Volo di Alessandro con i grifoni, a conferma della particolare fortuna del soggetto in terra pugliese.

#### MAPPATURA DEL 'VOLO DI ALESSANDRO' IN TERRITORIO PUGLIESE: UNA GALLERIA





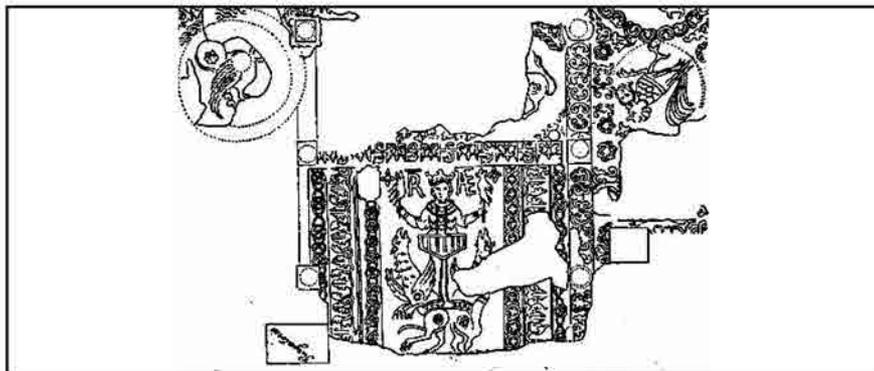
### Il Volo di Alessandro Magno di Trani (Barletta-Andria-Trani)

L'esistenza di un pavimento in mosaico nella cattedrale di S. Nicola Pellegrino, costruita tra il 1143 e il 1186, è attestata da varie fonti a partire dal XVII secolo: sono menzionate le figure con le iscrizioni di Salomone e di Davide. Agli inizi del Novecento ne restava solo un frammento con due cerchi, in uno dei quali, mutilato, rimane l'immagine di Salomone. Nel 1959 vennero scoperti altri grandi frammenti, specie ai lati dell'originario altare maggiore. Tra questi, datata 1160, sul lato destro, l'immagine frammentaria di Alessandro Magno portato in volo da due grifoni con la scritta "Rex Alexander" è posta al di sotto della raffigurazione del peccato di Adamo e Eva. (Bibliografia essenziale: C. Frugoni, *Historia Alexandri elevati per grifhos ad aerem: origine, iconografia e fortuna di un tema*, Roma 1973, 289; V. M. Schmidt, *A Legend and Its Image: The Aerial Flight of Alexander the Great*, Groningen 1995, 177; M. Centanni, *Il lungo volo di Alessandro*, "La Rivista di Engramma" 76 (dicembre 2009), 12-40; M. Centanni, 'Alexander Rex' tra Bisanzio e Venezia. La doppia lettura ideologica del volo di Alessandro tra XII e XIII secolo, in *Divinizzazione, culto del sovrano e apoteosi, tra Antichità e Medioevo*, a c. di T. Gnoli e F. Muccioli, Bologna 2014, 391-426.)



### Il Volo di Alessandro Magno di Otranto (Lecce)

Nella cattedrale di Santa Maria Annunziata, fondata intorno al 1080, vi è il notissimo e mirabile pavimento musivo realizzato dal prete Pantaleone nel 1163-1165, l'unico in Puglia a essere sopravvissuto intatto a vandalesmi e cattivi restauri. Presenta nella navata centrale, alla base del grande albero della vita, l'immagine del Volo di Alessandro Magno, abbigliato come un imperatore bizantino, inserito come allegoria negativa, fra altri exempla superbiae puniti della storia biblica, come il peccato di Adamo ed Eva e la costruzione della Torre di Babele. (Bibliografia essenziale: C. Frugoni, *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem: origine, iconografia e fortuna di un tema*, Roma 1973, 289; V. M. Schmidt, *A Legend and Its Image: The Aerial Flight of Alexander the Great*, Groningen 1995, 177; M. Centanni, *Il lungo volo di Alessandro*, "La Rivista di Engramma" 76 (dicembre 2009), 12-40; M. Centanni, 'Alexander Rex' tra Bisanzio e Venezia. La doppia lettura ideologica del volo di Alessandro tra XII e XIII secolo, in *Divinizzazione, culto del sovrano e apoteosi, tra Antichità e Medioevo*, a c. di T. Gnoli e F. Muccioli, Bologna 2014, 391-426.)



### Il Volo di Alessandro Magno di Taranto

Nel duomo di San Cataldo, fondato intorno al 1070, a metà del XII secolo il pavimento fu interamente rivestito di mosaico. Intatto ancora nel 1577, quando ne fu fatta una descrizione, esso venne successivamente ricoperto e riaffiorò soltanto nel 1844. Ne fu tratto un disegno, mentre i pezzi più belli, che erano stati strappati e conservati dal canonico Ceci, vennero poi distrutti. Il mosaico era opera di un certo Petroius e fu eseguito nel 1163-1165. All'ingresso della navata centrale era un grande riquadro con Alessandro Magno, identificato dalla scritta e rappresentato dentro un cesto, mentre, affiancato dai grifoni, regge le due aste con le prede. (Bibliografia essenziale: G. Antonucci, *Il mosaico pavimentale del Duomo di Taranto*, "Archivio per la Calabria e la Lucania" 12, 1942, 121-132; C. Frugoni, *Historia Alexandri elevati per grifhos ad aerem: origine, iconografia e fortuna di un tema*, Roma 1973, 294-296 e 302-303; V. M. Schmidt, *A Legend and Its Image: The Aerial Flight of Alexander the Great*, Groningen 1995, 176; M. Centanni, *Il lungo volo di Alessandro*, "La Rivista di Engramma" 76 (dicembre 2009), 12-40; M. Centanni, *'Alexander Rex' tra Bisanzio e Venezia. La doppia lettura ideologica del volo di Alessandro tra XII e XIII secolo*, in *Divinizzazione, culto del sovrano e apoteosi, tra Antichità e Medioevo*, a c. di T. Gnoli e F. Muccioli, Bologna 2014, 391-426.)



### Il Volo di Alessandro Magno di Bitonto (Bari)

La Cattedrale di San Valentino, costruita tra il 1095 e il 1190, possiede, sulla prima colonna della navata a sinistra dell'ingresso, un capitello su cui il Volo di Alessandro Magno compare ben due volte. Alessandro Magno è nella posizione canonica, affiancato dai due grifoni, sul lato del capitello rivolto verso la facciata, mentre sul lato destro contiguo, verso la navata centrale, egli ha abbassato un'asta, perso il copricapo e un grifone è capovolto, certamente a indicare il precipitoso ritorno sulla terra. (Bibliografia essenziale: C. Frugoni, *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem: origine, iconografia e fortuna di un tema*, Roma 1973, 289-294; V.M. Schmidt, *A Legend and Its Image: The Aerial Flight of Alexander the Great*, Groningen 1995, 168.)



### Il Volo di Alessandro Magno a Matrice (Campobasso)

Su di una altura di 795 m poco a nord del paesino di Matrice si erge isolata la chiesa di Santa Maria della Strada, un tempo con annessa abbazia. Fu consacrata nel 1148 in quella che allora era la contea della famiglia normanna De Molinis, dal 1053 parte del Ducato di Puglia. Il portale secondario che si apre sul fianco destro presenta nella lunetta la raffigurazione del Volo di Alessandro Magno. Rappresentato in posizione frontale, Alessandro è vestito con una tunica pieghettata e si regge tenendosi aggrappato a due manici con terminazione a forma di cubo; al di sotto vi sono i due grifoni alati, posti a destra e sinistra di una grande cesta dagli intrecci viminei. Nella parte superiore della lunetta compare, al centro, un agnello crucifero e in basso, ai lati, altri due grifi. (Bibliografia essenziale: E. Jami-son, *Notes on Santa Maria della Strada at Matrice, Its History and Sculpture*, "Papers of the British School at Rome" 14, 1938, 32-97; C. Frugoni, *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem: origine, iconografia e fortuna di un tema*, Roma 1973, 298-302; V. M. Schmidt, *A Legend and Its Image: The Aerial Flight of Alexander the Great*, Groningen 1995, 172.)



### Il Volo di Alessandro Magno di Corato (Bari)

Sulla facciata della Chiesa di Santa Maria Maggiore, dedicata a Maria Assunta in cielo, comunemente conosciuta come Chiesa Matrice, nella zona a sinistra del portale a ridosso del campanile una grande lastra lapidea in pietra calcarea di forma rettangolare con tre archi, conteneva la figura di Alessandro in volo coi due grifoni. L'attuale collocazione, che risale ai primi del Trecento, potrebbe riprendere quella originaria della chiesa del XI secolo. Una esposizione sulla nuda facciata che purtroppo ha resistito solo sino alla fine del Settecento, quando una mano ignota scalpellò le tre figure, risparmiando solo nella parte superiore le due esche di animale infilzato dalle lance, presenti in tutte le rappresentazioni iconografiche dell'episodio del Volo. (Bibliografia essenziale: L. Soldano, *Chiesa Matrice: la sua storia fa corpo con la storia di Corato*, "Lo Stradone" 15, ottobre 1980; L. Soldano, *Facciata Chiesa Matrice. Una pietra abrasa fa sognare*, "Lo Stradone" 142, aprile 1991; L. Soldano, *La testa fra le nuvole dietro il volo dei Grifoni*, "Lo Stradone" 167, maggio 1993; L. Soldano, *Per grazia ricevuta (con l'intercessione di S. Giovanni)*, "Lo Stradone" 305, giugno 2005.)

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

##### FONTI

Bari, Biblioteca De Gemmis, Fondo Beltrani  
N. De Mattis, *Miscellanea* (1787), Corato, Archivio Chiesa Matrice

##### BIBLIOGRAFIA CRITICA

#### Sulla Chiesa Matrice di Corato e il contesto salentino

C. Loiodice, *Memorie Storiche di S. Cataldo*, Bologna 1879; F. Lenormant, *À travers l'Apulie et la Lucanie*, Paris 1883; E. Bernich, *Nella terra di Bari, ricordi di arte medioevale*, Trani 1898; H. von der Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig 1903; E. Bertaux, *L'art dans l'Italie Meridionale*, Paris 1904; S. Addario, *Storia di Corato*, Corato

1909; R. Pagenstecher, *Apulien*, Leipzig 1914; G. Blandamura, *Il Duomo di Taranto nella storia e nell'arte*, Taranto 1923; M. Capozza, *Lettera inedita di V. A. Ripoli*, "La Disfida", marzo 1930; T. Venitucci, *I documenti storici più antichi di Corato*, "La Rassegna", marzo-aprile 1934; G. Antonucci, *Il mosaico pavimentale del Duomo di Taranto*, "Archivio per la Calabria e la Lucania" 12, 1942, pp. 121-132; L. Soldano, *Chiesa Matrice: la sua storia fa corpo con la storia di Corato*, "Lo Stradone" 15, ottobre 1980; L. Soldano, *Facciata Chiesa Matrice. Una pietra abrasa fa sognare*, "Lo Stradone" 142, aprile 1991; L. Soldano, *La testa fra le nuvole dietro il volo dei Grifoni*, "Lo Stradone" 167, maggio 1993; L. Soldano, *Per grazia ricevuta (con l'intercessione di S. Giovanni)*, "Lo Stradone" 305, giugno 2005; M. Piccarreta, E. Torelli, *Corato nel medioevo. Urbanistica ed edifici di culto*, Bari 2008 (parte II capitolo I); P. Tandoi, *Corato. Dalle società segrete all'Unità d'Italia (1799-1876)*, Corato 2010, p. 36.

### Sul tema iconografico del 'Volo di Alessandro'

C. Frugoni, *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem: origine, iconografia e fortuna di un tema*, Roma 1973; C. Frugoni, *La fortuna di Alessandro nel Medioevo*, in *Alessandro Magno: storia e mito*, a cura di C. Alfano (Roma, Palazzo Ruspoli 21 dicembre 1995-21 maggio 1996), Milano 1995, pp. 160-173; V.M. Schmidt, *A Legend and Its Image: The Aerial Flight of Alexander the Great*, Groningen 1995; *Le imprese di Alessandro Magno in Oriente. Collezione Doria Pamphilj: presentazione dell'arazzo restaurato*, a cura di L. Stagno, Genova 2005; R. Stoneman, *Alexander the Great: A Life in Legend*, New Haven and London 2008 (sulle rappresentazioni del Volo nell'area salentina, si vedano pp. 119-120); M. Centanni, *Il lungo volo di Alessandro*, "La Rivista di Engramma" 76, dicembre 2009; *L'histoire d'Alexandre le Grand dans les tapisseries au XVe siècle. Fortune iconographique dans les tapisseries et les manuscrits conservés: la tenture d'Alexandre de la collection Doria Pamphilj à Gênes*, a cura di F. Barbe, L. Stagno e E. Villari, Turnhout 2013.

### ENGLISH ABSTRACT

On the façade of the Chiesa Matrice of Corato, near Bari in Apulia, there is a rectangular stone slab with three arches carved at the top. Nothing remains of the relief that once decorated it; few surviving fragments at the frame edges, however, allow us to identify with certainty the lost relief as a representation of 'The Aerial Flight of Alexander the Great with Griffins'.

By comparing the material evidence to other contemporary examples of the Flight and by discussing the relevant archival documentation and scholarly literature, the authors are able not only to digitally reconstruct the Corato relief, but also to provide an important addition to the catalogue of the Italian (and Apulian) representations of Alexander's Flight known to this day.

## OMNIA VINCIT AMOR

Una suggestione ecfrastica dalle 'Nozze di Alessandro e Rossane': lettura del riquadro A2 del fondale della *Calunnia di Apelle* di Botticelli

Sara Agnoletto

Sul lato sinistro del riquadro A2 del fondale della *Calunnia* (per uno *status questionis* sui soggetti del fondale della *Calunnia* vedi, in Engramma, Agnoletto [2013] 2014) è rappresentata una figura femminile che giace sull'erba, al riparo di un fitto cespuglio. La giovane, semidistesa, fa ricadere il peso del proprio corpo sul gomito destro, che a sua volta riposa sopra un cuscino; il braccio sinistro è disteso, il palmo della mano alzato e lo sguardo fisso in avanti.



Sandro Botticelli (e/o Bartolomeo di Giovanni?), *Venere e Marte* (?), particolare dalla *Calunnia*, tempera su tavola, fine del XV sec. Firenze, Galleria degli Uffizi.

La bellezza della fanciulla è esaltata da alcuni artifici della moda, come la veste (e la sopravveste?) leggera che ne sottolinea le forme sinuose. Dinanzi a lei, sul lato destro della composizione, un uomo avanza, colmando la breve distanza che lo separa dalla bella giacente e senza distogliere lo sguardo da lei, anch'egli con il braccio disteso in avanti e il palmo della mano alzato. Il movimento del giovane è amplificato dal moto dei capelli, della veste e del mantello mossi dal vento (quasi si trattasse di una ninfa). Ma la figura maschile non procede liberamente; è trascinata da un piccolo satiro, che la conduce con una corda legata al collo, mentre volge lo sguardo indietro, quasi a non volerlo perdere di vista, protendendo anche lui il braccio destro in avanti e mostrando il palmo della mano. Completa la composizione un secondo satirello che tiene sollevato un velo dietro la figura femminile.

Il gesto di alzare il braccio o l'avambraccio e mostrare il palmo della mano, che nell'architrave A2 è adottato da ben tre dei quattro personaggi che compongono la scena, è utilizzato da Botticelli in almeno altre due occasioni: nella "Primavera" (titolata da Warburg "Il regno di Venere") dove la dea, in piedi al centro della composizione, piega a 90° il braccio destro tenendo la mano destra alzata e aperta, mentre fissa lo sguardo sull'osservatore; e nel disegno che illustra il canto XIII del *Paradiso* dantesco, dove Beatrice dirige lo sguardo verso Dante, mentre accompagna il passo con un gesto della mano destra assimilabile al precedente, a condurre il poeta nel cielo del Sole (in relazione al gesto della mano e del suo significato si veda Centanni 2013). A questi due esempi è possibile affiancare il gesto, simile ma non sovrapponibile che, nell'affresco di Villa Lemmi, la fanciulla messa in risalto (anch'essa figura di Venere, come lascia intendere l'arco di Cupido che tiene in mano) rivolge al giovane introdotto fra le Arti Liberali (che si tratti delle arti liberali è dimostrato dagli attributi specifici che connotano inequivocabilmente alcune delle astanti): in questo caso due dita della mano, l'indice e il medio, sono leggermente protese e le restanti tre ripiegate in un gesto largamente attestato come segnale "di locuzione" o "espressione di parola". Venere è quindi rappresentata in qualità di *orator*.

Osservando l'affresco di villa Lemmi è possibile constatare che quella messa in scena non è una conversazione tra pari, ma che Venere è rappresentata come maestra fra le discepole, come '*magistra artium*': la dea è circondata da un gruppo di figure femminili disposte simmetricamente in semicerchio attorno a lei, assisa su un soglio elevato, con una chiara



A sinistra: Sandro Botticelli, *Il regno di Venere* (particolare), tempera su tavola, 1482 c. Firenze, Galleria degli Uffizi. Al centro: Sandro Botticelli, *Beatrice guida Dante nel cerchio del sole* (particolare), punta d'argento su pergamena, 1486 c. Berlino, Kupferstichkabinett. A destra: Sandro Botticelli, *Giovane introdotto fra le Arti Liberali* (particolare), affresco staccato, 1486 c. Parigi, Musée du Louvre.

connotazione gerarchica (per la situazione può essere richiamato l'antico schema iconografico dell'edra dei Sette Sapienti in consesso: si veda Tonini 2005). L'entrata in scena del giovane sembra quindi interrompere una lezione, e la dea sembra rivolgergli una sentenza o un insegnamento specifico. Analogamente, nel disegno del Kupferstichkabinett di Berlino, è evidente il ruolo di Beatrice come guida spirituale di Dante: la creatura angelicata infatti precede il poeta indicandogli il cammino da seguire.

Più in generale, questi due casi a confronto (più difficile da argomentare il significato del gesto ne *Il regno di Venere*), testimoniano l'esistenza, nel linguaggio pittorico botticelliano, di un gesto espressione di ammaestramento (verbale o silenzioso) che, ritornando al rilievo oggetto del nostro studio, si presta alla perfezione per definire l'azione compiuta dal piccolo satiro, e che potrebbe caratterizzare la figura maschile come quella di un condottiero o un leader politico e la figura femminile come quella di una maestra, cioè di una donna molto abile in qualcosa, che si propone come modello e guida.

Anche per confortare questa ipotesi, è utile a questo punto richiamare il testo che probabilmente costituisce la fonte d'ispirazione primaria del *Venere e Marte* di Botticelli della National Gallery di Londra ma anche del riquadro della *Calunnia* (resta imprescindibile per lo studio dei dipinti mitologici di Botticelli lo scritto di Ernest Gombrich sulle mitologie botti-

celliane: Gombrich [1945] 1978). Si tratta del poemetto *Concubitus Martis et Veneris* di Reposiano del III secolo d. C. (che citiamo nella traduzione Cristante 1999).

Il passaggio preciso è quello in cui la dea dell'amore giace aspettando l'amante in un luogo in cui "la natura lussureggiante attende ai piaceri di Venere" (47: *deliciis Veneris dives natura laborat*), un "luogo degno per l'amore" (44: *dignus amore locus*). Quando egli giunge, "già acceso dal desiderio" (83: *ut forte magis succenso Marte placeret*), lo invita a unirsi a lei, a prendere parte ai piaceri di cui è maestra. "Il potente gradivo" (14: *potens Gradivus*), "ormai innamorato, sottomette il fiero collo ai gioghi di rose [...] e lui che sempre incute timore teme te e si lascia trascinare per dove lo conducono i ceppi dell'amore" (12-13: *utque ipse veharis / iam roseis fera colla iugis submittat amator [...] semperque timendus / te timet et sequitur qua ducunt vincla marita*). Dopo l'amplesso, "una languida quiete aveva vinto alla fine il corpo stanco di Marte; tuttavia non tutta la passione, non tutto il desiderio lasciarono il petto del dio: trae sospiri nel sonno e, con tutta l'intensità del suo respiro, la passione brama Venere. Venere, ancora sospesa nel fuoco del suo ardore, brucia sempre più il desiderio e non riesce a trovare un sonno tranquillo. Oh quale languore! Oh come bene il sopore aveva vinto le membra nude!" (113-121: *Iam languida fessos / forte quies Martis tandem compresserat artus; / non tamen omnis amor, non omnis pectore cessit / flamma dei: trahit in medio suspiria somno / et venerem totis pulmonibus ardor anhelat. / Ipsa Venus tunc tunc calidis suspensa venenis / uritur ardescens, nec somnia parta quiete... / O quam blanda quies! O quam bene presserat artus / nudos forte sopor!*). "Davanti al bosco intanto Cupido maneggia le armi di Marte; dopo averle osservate a una a una – corazza, scudo, spada, minacciosi pennacchi dell'elmo – le lega con fiori. Allora prova il peso dell'asta e si stupisce che tanto abbiano potuto le sue frecce" (126-130: *Pro lucis forte Cupido / Martis tela regens; quae postquam singula / lorica clipeum gladium galeaeque minaces / cristas flore ligat: tunc hastae pondera temptat / miraturque suis tantum licuisse sagittis*).

Il componimento di Reposiano induce a pensare che il rilievo dell'architrave A2 illustri un momento dell'incontro amoroso di Venere e Marte precedente a quanto raccontato per immagini nel dipinto della National Gallery. Per di più, un altro particolare vincola le due immagini: la presenza, non abituale, di satiri bambini o panischi, che sostituiscono i puttini, convenzionali personaggi secondari delle scene d'amore. Questa modifica, a mio avviso, non può essere semplicemente giustificata argomen-

tando che i satirelli si integrano, meglio dei puttini, in un'ambientazione bucolica. I satiri sono delle divinità minori, normalmente connesse con le feste in onore di Dioniso; come i Pani, come Priapo, sono degli esseri passionali, che si eccitano subitamente. La loro licenziosità è manifesta sia nei modelli archeologici antichi riscoperti e studiati a partire dai primi decenni del XV sec., sia nei *Fasti* di Ovidio, un testo "che era diventato il riferimento centrale per la lettura insieme colta e attuale dei miti antichi, a partire dall'importante lettura di Poliziano" (Centanni 2011, 356). Nei *Fasti* si legge che alla festa di *Bacchus corymbiferus*, 'coronato d'edera', prendono parte "divinità amiche del dio" tra cui i giovani satiri "pronti all'amore" (I, 397: in *Venerem Satyrorum prona iuventus*), i cui sensi si incendiano vedendo le ninfe con i capelli sciolti, le gambe, le spalle, il seno scoperti, i piedi nudi (I, 405-10: *Naidēs effusis aliae sine pectinis usu, pars aderant positis arte manuque comis; illa super suras tunicam collecta ministrat, altera dissuto pectus aperta sinu; exserit haec umerum, vestes trahit illa per herbas, impediunt teneros vincula nulla pedes. hinc aliae Satyris incendia mitia praebent*). I piccoli satiri, quindi, personificazioni dell'amore inteso come forza vitale della natura, sono il simbolo dell'amore carnale tra i due amanti. Questa lettura del mito degli amori di Venere e Marte è oltremodo pertinente nel caso del quadro di Londra, dal momento che gli studiosi concordano sul fatto che in origine esso decorasse la testata di un letto nuziale, dipinto in occasione di una importante unione matrimoniale, probabilmente quella di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici e Semiramide Appiani, celebrata il 19 luglio 1482 (sul ciclo mitologico di Botticelli e gli intrecci amorosi, politici e commerciali tra i Medici, i Vespucci e gli Appiani si vedano Tognarini 2002, Centanni 2013 e Agnoletto 2013b). Il quadro, pertanto, "realizzerebbe una compiuta iconografia augurale, indirizzata alla coppia nella fausta ricorrenza delle nozze" (Mason 2007), in cui Venere è chiamata a personificare la potenza vitale dell'amore che si realizza pienamente nell'unione coniugale e nel talamo nuziale.

Nell'architrave 2 la presenza dei satirelli è solo uno degli elementi che concorre a rendere eloquente il riferimento all'amore sensuale. L'allusione all'amore fisico (e fecondo) mi pare confermata, pur nell'economia dei tratti obbligata dalle dimensioni ridottissime dei riquadri del fondale della *Calunnia*, anche dalla veste leggera, analoga a quelle delle Veneri protagoniste dei quadri *Venere e Marte* e *Il regno di Venere*, la quale crea un singolare parallelismo con la divinità che impersona il potere femminile della seduzione e l'amore erotico.



A sinistra: Sandro Botticelli (e/o Bartolomeo di Giovanni?), particolare dell'architrave 2 dalla *Calunnia di Apelle*, tempera su tavola, fine del XV sec. Firenze, Galleria degli Uffizi. Al centro: Sandro Botticelli, *Venere e Marte* (particolare), tecnica mista su tavola, 1482-1483 c. Londra, National Gallery. A destra: Sandro Botticelli, *Il regno di Venere* (particolare), tempera su tavola, 1482 c. Firenze, Galleria degli Uffizi.

A ciò si deve aggiungere il fatto che la figura femminile semidistesa non sia, come Efigenia, una 'bella dormiente', oggetto incosciente della contemplazione di Cimone (soggetto rappresentato nell'architrave 8 del fondale: cfr. Agnoletto 2013a) o, come nel mito classico, una preda vulnerabile della violenza di divinità, il cui desiderio ha risvegliato involontariamente con la sua avvenenza; ma che si tratti di una 'bella giacente', sveglia e perfettamente consapevole di ciò che accade intorno a lei; complice e parte attiva nell'atto sessuale che si sta per consumare e che si presta a presiedere con autorevolezza. Più tardi questa fortunata espressione visiva del tema dell'"amore matrimoniale" fiorirà, spogliato degli elementi mitologici e in contrazione iconografica (scompare il gesto della mano che insegna, resta lo sguardo ammaliatore), nelle 'belle giacenti' dei dipinti matrimoniali cinquecenteschi le quali, come osserva Maria Ruvold, con la notevole eccezione della *Venus* di Dresda del Giorgione, non dormono, ma guardano direttamente lo spettatore invitandolo a godere dei piaceri dell'amore coniugale:

With the notable exception of Giorgione's Dresden Venus, the nudes in Renaissance marriage pictures do not sleep. Instead, they address the viewer directly, inviting him/her to partake of the pleasures] of marital love (Ruvold 2004, 93).

Tutti questi indizi fanno della bella giacente una *figura Veneris*, un'esperta nell'arte della seduzione, una maestra dell'amore erotico (come indica anche il gesto di ammaestramento) che, facendo ricorso al suo sex appeal, è capace di ammaliare qualunque uomo si proponga di conquistare; nel caso specifico, l'uomo che le si fa incontro e che, piegata la propria



Da sinistra verso destra: Sandro Botticelli (e/o Bartolomeo di Giovanni?), *Venere e Marte* (?) (particolare dalla *Calunnia*), tempera su tavola, fine del XV sec. Firenze, Galleria degli Uffizi. Sandro Botticelli (e/o Bartolomeo di Giovanni?), *La Forza d'amore* (particolare dalla *Calunnia*), tempera su tavola, fine del XV sec. Firenze, Galleria degli Uffizi. Sandro Botticelli (e/o Bartolomeo di Giovanni?), *Donna conducendo il Centauro* (particolare dalla *Calunnia*), tempera su tavola, fine del XV sec. Firenze, Galleria degli Uffizi. Sandro Botticelli (e/o Bartolomeo di Giovanni?), *Cimone ed Efgenia* (particolare dalla *Calunnia*), tempera su tavola, fine del XV sec. Firenze, Galleria degli Uffizi.

volontà dalla forza d'amore, si lascia accalappiare e trascinare da un satirello verso l'oggetto dei suoi desideri. Sul piano semantico, pertanto, il rilievo A2 della *Calunnia* rappresenta, come il dipinto *Venere e Marte*, un *Triumphus Amoris*, e si iscrive perfettamente nella serie dedicata alla forza d'amore, che si sviluppa in una sorta di striscia continua a occupare tutte le architravi frontali del loggiato della *Calunnia*, dando maggiore pregnanza di significato al soggetto in A2.

Nell'architrave 4 è rappresentata la vittoria di amore sul *furor*, la violenza: in essa un leone viene flagellato, senza opporre nessun tipo di resistenza, da un amorino, mentre un secondo lo costringe a bere da un corno e un terzo lo cavalca e lo guida tirandolo per le redini. Il soggetto va interpretato, seguendo le indicazioni fornite da Cristoforo Landino nel suo *Comento sopra la Comedia*, come la "forza dell'appetito irascibile" (*Comento, Inferno XII, 49-51*), simboleggiata dal leone, ammansita e ammaestrata da Amore, simboleggiato dai tre puttini. Il leone, scrive infatti l'insigne esegeta dantesco, "è configurato pel secondo vitio, el quale possiamo chiamare superbia o per più comune vocabolo ambizione [...] ismisurato appetito degli honori et magistrati et de gl'imperii et delle signorie", che si manifesta sotto forma di violenza: "Violentia è forza usata a danno et male altrui, et nasce da cupidità, la quale ha origine da superbia".

Il tema della vittoria di amore sul *furor* ritorna nell'architrave 6 in cui una figura femminile trascina un centauro (come in A2 il satirello trascina

l'uomo gradivo) fuori da un fitto bosco, afferrandolo per una ciocca di capelli, mentre un amorino, seduto sulla groppa dell'essere mitologico, gli immobilizza le mani dietro le spalle e un altro, in secondo piano, rompe un arco. A terra si distingue una faretra abbandonata. Anche in questo caso, alla luce del fatto che l'iconografia del centauro con arco e frecce prende forma nel XII canto dell'Inferno dantesco (sulla fonte originaria e insieme la chiave interpretativa della figura allegorica del centauro nella produzione artistica di Botticelli, a proposito del dipinto *Pallade e il Centauro*, si veda l'illuminante La Malfa 2000 e Sbaraglia 1012), è opportuno interpretare il soggetto seguendo le indicazioni fornite da Dante e da Cristoforo Landino. Nel *Comento sopra la Comedia* i centauri sono i guardiani del primo girone del VII cerchio dell'inferno e sorvegliano, insieme al Minotauro, i "violenti, prima nel proximo, dipoi in se medesimo, et ultimamente in Dio" (*Comento, Inferno XII*, 1-15). Essi condividono con i dannati che vigilano la stessa natura violenta, in cui "superbia [è] accompagnata da ira, per la quale dimentichiamo l'umanità et diventiamo fiere per crudeltà" (*Comento, Inferno XII*, 31-33). Nello specifico, i centauri rappresentano "gl'effrenati et crudeli desiderii" (*Comento, Inferno XII*, 55-57) che si manifestano sia nella forma dell'amore lascivo e sensuale sia nella forma di un potere politico di stampo tirannico". I centauri, riferisce Landino, sono figli di Ixione, che "fu el primo che appresso de' Greci tentò per forza occupare la tyrannide" e che impersona "tutti gl'huomini cupidi di regni o di potentie, e quali sopra le loro forze tentano acquistare principati o signorie". Pertanto, anche il soggetto dell'architrave 6 deve essere interpretato come la "forza [sproporzionata e mostruosa] dell'appetito irascibile" (simboleggiata dal centauro, una creatura semiferina), soggiogata e ammaestrata da Amore (personificato dalla figura femminile che conduce il centauro fuori dalla selva del vizio e della bestialità, e dai due suoi aiutanti che lo immobilizzano e ne distruggono le armi).

Da ultimo, anche nell'architrave 8 è esemplificato il trionfo di amore, in questo caso sullo stato selvaggio, il quale non è molto diverso dallo stato di *feritas* e dalla pazzia, come testimonia il fatto che il protagonista del racconto rappresentato, un giovanotto avvenente e altolocato ma poco brillante e dai modi piuttosto rudi tipici di un villano, è definito "quasi matto", ed è conosciuto da tutti spregiativamente come Cimone, soprannome per bestione (per la pazzia in relazione alla *feritas* e al *furor* si veda Agnoletto 2014). Nel rilievo in A8 è narrata la storia di Cimone che "amando divien savio" giacché, rifiutato dall'amata, la bella Efigenia, per riuscire a conquistarla, decide d'impegnarsi in un'opera di rinnovamento

e miglioramento di sé, diventando così “il più leggiadro e il meglio costumato e con più particolari virtù che altro giovane alcuno che nell’isola fosse di Cipri” (Decameron, 5, 1; per la presenza di questo soggetto all’interno del fondale della *Calunnia* si veda Agnoletto 2013a).

Come si evince dalla lettura complessiva della serie, in questi pannelli è rappresentata una visione positiva della potenza d’amore che nulla ha a che vedere con quell’idea d’amore che, nella stessa temperie culturale, è immaginato capace di condurre l’uomo a commettere le peggiori follie, facendogli abbandonare il sentiero della ragione, annullando la sua volontà, rendendolo schiavo dei propri impulsi e desideri e, in definitiva, rendendolo simile a una bestia e più disprezzabile delle stesse bestie. Per gli uomini del Rinascimento, infatti, non erano i desideri in sé a essere condannabili, ma le passioni non controllate, non canalizzate dalla volontà e dalla ragione verso un obiettivo alto e degno. Gli appetiti erano considerati naturali e produttivi nell’uomo quando dominati dalla volontà e dalla ragione, ma diventavano bestiali quando erano smisurati, eccessivi, sproporzionati, mostruosi. In quest’ottica l’amore poteva essere una forza sia bestiale, che naturale e divina. Era bestiale quando aveva come unico scopo quello di soddisfare gli appetiti e i desideri più istintivi; umano, cioè naturale per l’uomo, quando muoveva l’uomo a fare né più né meno che ciò che ci si aspettava da un uomo comune: sposarsi e procreare; divino quando sollecitava l’uomo a essere virtuoso:

Onde con ragione séguiti le cose lodate, fugga ogni biasimo e simile, quanto addirizza la ragione, ami la virtù, aodii il vizio, e sé stesso inciti con buone opere ad acquistare fama e grazia, e così in ogni lascivo appetito se medesimo rafreni e contenga con ragione (Alberti, *Della famiglia* 115-16).

L’amore rappresentato nella serie *Omnia vincit Amor* è una potenza avversa alla rustica ferinità: se nel plinto I del fondale della *Calunnia* la rappresentazione della follia di Atamante che assassina il figlioletto in preda a un momentaneo accesso di pazzia offre un esempio e ammonisce sulle tragiche conseguenze provocate da una condotta violenta, più consona a una bestia e a un mostro che non a un uomo (“confessoti che in cui vizii e costumi di bestia, costui sarà quasi non uomo ma monstro piuttosto”: Alberti, *Della famiglia*, 388-89), nei rilievi delle architravi 2, 4, 6 e 8 si mostra come tale comportamento inumano possa essere corretto dalla potenza d’amore che, scatenata dal desiderio di bellezza, è capace di fare ascendere l’uomo dall’irrazionalità alla razionalità, dalla *feritas* all’*humanitas*.



Francesco del Cossa, *Il carro di Afrodite* (particolare del mese di Aprile), affresco, 1469 ca. Ferrara, Palazzo Schifanoia.

Infine, quanto scritto a proposito della sequenza sui trionfi di Amore rende ancora più convincente l'idea di identificare la figura maschile gradiva dell'architrave 2 con Marte. Secondo la mitologia classica, infatti, Marte, come il leone in A4 e il centauro in A6, personifica il *furor*, proprio delle devastazioni e le atrocità provocate dalla guerra; non a caso, sue compagne di battaglia sono quattro demoni terribili: Terrore, Spavento, Battaglia e Discordia. La scena sarebbe quindi anch'essa un'allegoria dell'amore che trionfa sulla violenza, la prima di una lunga serie che esemplifica come la bellezza muliebre e l'amore (Venere, gli amorini, i satirelli e Efigenia) possono placare il *furor* (Marte, il leone e il centauro); ammansire la *feritas* (il leone e Cimone); equilibrare la "immanità", ossia ciò che è smisurato, eccessivo, sproporzionato, mostruoso" (Paoli 2012, 88; il centauro); sconfiggere la tirannide (il centauro); civilizzare rozzi villani "sorta di esseri intermedi tra l'animale e l'essere umano" (Paoli 2012, 88; Cimone). L'identificazione del giovane gradivo del rilievo A2 con Marte, suggerita già dal confronto con il testo di Reposiano, potrebbe inoltre trovare una conferma iconografica nell'affresco a Palazzo Schifanoia dove, conformemente allo schema già presente nei *Trionfi* di Petrarca, Marte è inginocchiato e avvinto, in catene, ai piedi di Venere, durante la celebrazione del trionfo della dea come pianeta dominante il Mese di Aprile.

L'affresco testimonia la persistenza, in ambito cortese, di un tema classico, che ebbe un'ampia fortuna sia sul piano letterario che figurativo: il trionfo di Venere su Marte, "il dio vincitore in battaglia, ma pur vinto in amore" (*Concubitus Martis et Veneris*, 77-78: *post proelia victor / victus amore venit*), il "guerriero tremendo, [che] si era fatto amante" (Ovidio, *Ars Amatoria*, II, 564: *De duce terribili factus amator erat*); il dio "vinto

dall'eterna ferita d'amore" (Lucrezio *De rerum natura*, I, 34: *aeterno devictus vulnere amoris*). Un soggetto che nella Firenze medicea sembra essere strettamente correlato con la questione matrimoniale, come testimoniano, oltre al dipinto *Venere e Marte* oggi a Londra, anche la cornice di specchio in forma di anello di diamante (già usato come emblema personale da Cosimo il Vecchio e poi da altri Medici, compreso il nipote Lorenzo il Magnifico), e la decorazione della spalliera di un letto matrimoniale che, secondo Langton Douglas, fu commissionata a Piero di Cosimo da Lorenzo di Pierfrancesco, per commemorare la tragica morte di Giovanni, suo amato fratello, avvenuta nell'anno successivo al suo matrimonio con Caterina Sforza, proprio come il dipinto di Botticelli aveva commemorato l'amore di Simonetta e di Giuliano, da poco ucciso nella congiura dei Pazzi (Langton Douglas 1946, 52-53), e poi l'amore dello stesso Lorenzo di Pierfrancesco con Semiramide Appiani. Gli specchi da parete venivano infatti donati in occasione di fidanzamento o nozze e le spalliere venivano commissionate in occasione delle nozze ed erano destinate ad arredare soprattutto la camera degli sposi, fulcro della vita coniugale privata e pubblica. Tutto ciò indica che nella seconda metà del XV secolo la storia dell'amore adulterino di Venere e Marte venne trasformata in una scena topica della celebrazione dell'unione coniugale, che sola può legittimare l'amore fisico. Esclusivamente la procreazione e la perpetuazione dinastica, che si realizzano compiutamente all'interno dell'istituzione matrimoniale, infatti, fanno dell'amore erotico un fatto naturale e umano, mentre fuori dal matrimonio l'amore sensuale è bestiale e mostruoso.

Non tutti gli studiosi però sono concordi nell'identificare la scena dell'architrave 2 con una rappresentazione degli amori di Venere e Marte. Alcuni vi riconoscono una raffigurazione dell'incontro a Nasso di Bacco e



A sinistra: Bottega di Antonio Pollaiuolo, *Venere e Marte con amorini*, cornice di specchio in stucco dipinto, 1470-80 ca. Londra, Victoria and Albert museum. A destra: Piero di Cosimo, *Marte Venere e Amore*, olio su tavola, 1490 ca. Berlino, Gemäldegalerie.

Arianna (Gamba 1936; Pucci 1955; Thompson 1955; Mandel 1968; Meltzoff 1987; Viero 2005). La vicenda del mito è ben nota: la fanciulla, abbandonata da Teseo, si addormenta, annientata dal dolore per l'abbandono, sui lidi dell'isola di Nasso e viene risvegliata dal sopraggiungere di Dioniso e del suo corteo di Menadi, Satiri e Sileni (Ov. *Met.* 8, 176 ss.; *fast.* 3, 459 ss.; *her.* 10). La 'figura ponte' che è servita agli studiosi come *trait d'union* tra immagine e racconto mitico è quella del satiro che svela la fanciulla. Il gruppo, che è presente in diverse varianti collegabili a vari episodi del repertorio mitico, trova infatti nell'episodio del risveglio di Arianna il modello più importante, dal momento che "in età romana la rappresentazione di Arianna addormentata era in effetti molto diffusa in statue e rilievi (soprattutto funerari), tanto da costituire un vero e proprio *topos* iconografico" (Bordignon 2012, 417).

Ma la fanciulla non è in tutto accostabile alla figura di Arianna svelata da un satiro e destata da Dioniso, dal momento che è vigile e nient'affatto immersa in un malinconico e mortifero sonno. Esiste quindi uno scarto considerevole sia rispetto al racconto mitico, sia rispetto alla tradizione iconografica che ha cristallizzato Arianna dormiente e con il braccio piegato all'indietro e adagiato mollemente sulla testa nella *Pathosformel* dell'abbandono. Se a questo aggiungiamo il fatto che la vicenda mitica di Arianna e Bacco non è un esempio della forza d'amore e pertanto non si inserisce agevolmente all'interno della serie sui trionfi d'amore, sarei propensa a scartare questa ipotesi ermeneutica e a interpretare l'atto dello svelamento come un ulteriore ammiccamento all'arte della seduzione femminile oltre che come una citazione colta del modello 'ninfa dormiente svelata dal satiro', in parte determinata dalla trasformazione degli amirini in satirelli.

Più plausibile appare invece il confronto, anche formale, con il dipinto *Marte e Venere* della National Gallery. In particolare esistono tra le due figure femminili giacenti dei punti di convergenza tali da aver fatto ipotizzare a Horne che il rilievo della *Calunnia* possa rappresentare anch'esso gli amori di Venere e Marte: "The attitude of the woman recalls the figure of the goddess in the painting of 'Mars and Venus', in the National Gallery, and, perhaps, the same theme is the subject of the frieze" (Horne 1908, 260); ipotesi più tardi avallata anche da un altro studioso (Schubring 1923; in generale per le interpretazioni dei dettagli del fondale della *Calunnia* si rimanda ad Agnoletto [2013] 2014): entrambe le figure giacciono sull'erba, al riparo di un boschetto (di alloro nel dipinto di Lon-

dra e probabilmente anche nel riquadro della Calunnia), appoggiando il gomito destro su un cuscino; rivolgono lo sguardo, vigile e intenso, verso la figura maschile che sta loro di fronte; indossano una veste molto simile che si allunga fino alle caviglie, leggera, sensuale, con maniche lunghe, una scollatura a V arrotondata rifinita da una bordura cinta sotto il petto che disegna la forma dei seni. Le due immagini femminili si differenziano soltanto per il gesto della mano destra: nel riquadro della *Calunnia* la bella giacente alza la mano a palmo aperto verso la figura maschile; nella *Venere della National Gallery* il braccio sinistro è mollemente adagiato lungo la coscia.

Vorrei però a questo punto avanzare una nuova proposta che va ad arricchire e complicare le fonti del soggetto raffigurato sull'architrave 2. Tale proposta muove dall'osservazione fatta nel 1900 da George Noble Plunkett, e oggi unanimemente accettata dalla critica, che i piccoli satiri del dipinto *Venere e Marte* ricalchino negli atteggiamenti gli amorini che nel brano ecfrastico di Luciano, *Le nozze di Alessandro e Rossane*, giocano con le armi del condottiero macedone.

ἐτέρωθι δὲ τῆς εἰκόνης ἄλλοι Ἔρωτες παίζουσιν ἐν τοῖς ὅπλοις τοῦ Ἀλεξάνδρου, δύο μὲν τὴν λόγχην αὐτοῦ φέροντες, μιμούμενοι τοὺς ἀχθοφόρους, ὁπότε δοκὸν φέροντες βαροῖντο: ἄλλοι δὲ δύο ἕνα τινὰ ἐπὶ τῆς ἀσπίδος κατακείμενον, βασιλέα δῆθεν καὶ αὐτόν, σύρουσι τῶν ὀχάνων τῆς ἀσπίδος ἐπειλημμένοι: εἷς δὲ δὴ ἐς τὸν θώρακα ἐσελθὼν ὑπτίον κείμενον λοχῶντι ἔοικεν, ὡς φοβήσειεν αὐτούς, ὁπότε κατ' αὐτὸν γένοιτο σύροντες. Luciano, *Herodotus* 5-6.

Dall'altra parte del dipinto, altri eroti giocano con le armi di Alessandro: due portano la sua lancia, e sembrano cedere come se portassero una trave; altri due ne portano un altro disteso sullo scudo, come se fosse anche lui un re, e lo trascinano per le cinghie. Un altro ancora si è infilato nella



A sinistra: Sandro Botticelli (e/o Bartolomeo di Giovanni?), *Venere e Marte* (?) (particolare dalla *Calunnia*), tempera su tavola, fine del XV sec. Firenze, Galleria degli Uffizi. A destra: Sandro Botticelli, *Venere e Marte*, tecnica mista su tavola, 1482-1483 c., Londra, National Gallery.

corazza rovesciata a terra e sembra stia in agguato come per far paura agli altri quando, trascinando lo scudo, passeranno vicino a lui.

Se questo collegamento con il testo di Luciano, come sembra, è plausibile, sarebbe confermata la circolazione del *Herodotus* a Firenze già negli anni '80 del Quattrocento (accogliendo l'ipotesi che il dipinto fu realizzato in occasione delle nozze di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici e Semiramide Appiani si dovrà considerare l'anno 1482 come il *terminus ante quem* per la diffusione in questo contesto culturale del breve dialogo). Procedendo con la lettura del brano ecfrastrico è possibile osservare che anche i due piccoli satiri che appaiono nel riquadro del fondale della Calunnia compiono le stesse azioni dei due amorini nella descrizione della tavola dipinta da Eezione: svelano la sposa e trascinano il condottiero macedone (mi sembra interessante segnalare che, come ha argomentato convincentemente Lucia Faedo, probabilmente nel dipinto di Eezione non si trattava di una svestizione, ma di una vestizione: v. Faedo 1994).

Ἔρωτες δέ τινες μειδιῶντες ὁ μὲν κατόπιν ἐφεστῶς ἀπάγει τῆς κεφαλῆς τὴν καλύπτραν καὶ δείκνυσι τῷ νυμφίῳ τὴν Ῥωξάνην, ὁ δέ τις μάλα δουλικῶς ἀφαιρεῖ τὸ σανδάλιον ἐκ τοῦ ποδός, ὡς κατακλίνοιτο ἤδη, ἄλλος τῆς χλανίδος τοῦ Ἀλεξάνδρου ἐπειλημμένος, Ἔρωσ καὶ οὗτος, ἔλκει αὐτὸν πρὸς τὴν Ῥωξάνην πάνυ βιαίως ἐπισπῶμενος. Luciano, *Herodotus* 5-6.

Sorridevano intorno gli Amori. Uno, disposto dietro la giovane sposa, solleva il velo che le copre la testa e mostra Rossane a suo marito. Un altro, servo premuroso, le slaccia i sandali come per sollecitare il momento della felicità. Un terzo afferra Alessandro per il mantello e lo tira con tutte le sue forze verso Rossane.

La citazione sembra essere pertinente dal momento che nel Rinascimento la *fabula* delle nozze di Alessandro e Rossane venne anch'essa interpretata come un *exemplum* della forza d'amore. Ne troviamo una versione su un piatto di Francesco Xanti Aveli, datato 1516-17, oggi conservato presso il Museo Civico di Bologna, il quale reca iscritto sul retro il motto "omnia vincit amor". Come noto, per altro, la versione pittorica più celebre e importante dell'*ekphrasis* luciana è nel ciclo del Sodoma che decora la camera da letto al primo piano della villa di Agostino Chigi, per cui furono scelte alcune delle storie di Alessandro Magno: la *Battaglia di Isso*, *La magnanimità di Alessandro verso la famiglia del re persiano Dario* e *Le nozze di Alessandro e Rossane*: "un accostamento – lo ha sottolineato molto bene Lucia Faedo – inteso ad esaltare la forza incontenibile dell'amore:

il valoroso condottiero che ha sbaragliato ad Isso l'esercito persiano, che ha dato così alte prove di dominio di sé, non può nulla, soggiogato dalla giovane prigioniera, di fronte alla forza della passione amorosa" (Bartolini 2013, 75).

In questo senso la vicenda amorosa di Alessandro e Rossane equivale a quella di Venere e Marte. Entrambe rispecchiano l'immaginario allegorico al tempo comune che vede in queste due *fabulae*, e più specificamente nella figura di Marte/Alessandro che, spogliato delle sue armi (non più *armipotens*), soccombe impotente di fronte al desiderio e alla passione amorosa destati dall'avvenenza e dalle promesse di Venere/Rossane, un *exemplum* della forza incontenibile d'amore.

Se si accoglie la proposta che, nell'erudito *milieu* della Firenze medicea dei primi anni '90 del Quattrocento, l'*ekphrasis* di Luciano del dipinto di Eezione venne messa in dialogo con l'epillio di Reposiano, per creare una composizione sul tema dell'*Omnia vincit Amor*, l'immagine in A2 verrebbe messa in connessione con altre *ekphraseis* citate all'interno della decorazione a bassorilievo del loggiato della *Calunnia*, come quella dell'architrave 4 in cui l'erote che costringe il leone a bere da un corno rimanda a un'autorevole fonte letteraria, la *Naturalis Historia* di Plinio, tradotta in volgare da Landino e pubblicata a Venezia nel 1476. Nel testo si legge che "Marco Varrone magnifica anchora Arcesilao dequale dice haveve veduto una lionessa di marmo & cupidini a lati equali givocono con essa & alchuni latengono legata. Alcuni la fanno bere con uno corno & alchuni gli calzano esochi. Et ogni cosa e duna pietra" (Plinio, *Historia na-*



A sinistra: Francesco Xanto, *Le nozze di Alessandro e Rossane*, maiolica policromata, 1516-17. Bologna, Museo Civico. A destra: Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma, *Le nozze di Alessandro e Rossane*, affresco, c. 1516-18. Roma, Villa Farnesina, sala di Alessandro e Rossane.

*turalis* XXXVI, V). Ma sarebbe soprattutto la presenza di altre *ekphraseis* di Luciano nel fondale del dipinto a creare un gioco di rimandi incrociati e di scatole cinesi, di *ekphrasis* in *ekphrasis*, che farebbe di Luciano la fonte principale in tema ecfrastrico della *Calunnia: la Famiglia dei Centauri* sulla base 13, la *Calunnia di Apelle* in primo piano, e l'intero spazio architettonico, che a mio avviso potrebbe essere influenzato se non proprio desunto da un'altra operetta luciana, *La Sala* (mi riservo di tornare su questa ipotesi e di argomentarla in un altro contributo).

Particolarmente ricca di implicazioni a sostegno dell'ipotesi qui formulata sarebbe l'interazione della figura di Alessandro con gli altri soggetti della serie sui trionfi d'amore. Mentre la figura di Marte crea un unico vincolo con gli altri protagonisti della serie, in quanto personificazione del *furor*, della crudeltà e dell'ira, che sono attributi anche del leone e del centauro, la figura di Alessandro moltiplicherebbe questi legami. Il condottiero macedone infatti, oltre a essere considerato, come Marte, il leone e il centauro, crudele e iracondo, era ritenuto, come il centauro, un despota e un mostro; come il leone, un ambizioso e un superbo; come Cimone, quasi insano di mente.

Questo [il desiderio] fa gl'huomini sempre sitibundi d'accrescere lo 'mperio dove si manifesta tanta insania che Alexandro magno sentendo che gl'epicuri philosophi affermavono essere non un solo mondo ma molti, lacrimò disperandosi potergli tutti vincere non havendo anchora vincto questo. Furono adunque monstruosi e pensieri d'Alexandro, perchè senza dubio eron sopra ogni forza humana, et eron contro a ogni humanità, perchè non provocato da alchuna ingiuria, volle farsi servi quegli che di natura eron liberi chome lui. Onde manifesto sequita che e centauri, cioè gl'effrenati et crudeli desiderii, sono figliuoli d'Ixione, cioè del tiranno (*Comento sopra la Comedia, Inferno, XII, 55-57*).

La figura di Alessandro offrirebbe una visione più articolata e complessa di ciò che nel Rinascimento si intendeva per comportamento non umano, e offrirebbe un esempio a sostegno della riflessione contro le tendenze dispotiche.

Alexandro magno re de' Macedoni merita senza alchuno dubio essere enumerato tra e tyranni, perchè invero senza essere provocato chon alchuna ingiuria, occupò la tyrannide non solo della Grecia, ma di gran parte dell'Asia. Il perchè veramente dixè el Petrarca: "Alexandro ch'al mondo brigha diè". Usò molte crudeltà, et molti inditii dimostrono manifesto che consentì alla morte del padre ucciso da Pausania. Fu di tanta insania che

volle esser decto et stimato figliuol di dio et non d'huomo; et vincto che hebbe e Persi volle secondo el barbarico costume, et con grande indegnatione de' suoi, essere adorato per idio. Et Calisthene ottimo philosopho suo condiscipolo et discepol d'Aristotele tentava di ritrarlo da tanta insania, fece crudelissimamente morire. Per ira, et ebrietà uccise Clyto tanto a llui amico che dipoi pentendosene volle se medesimo uccidere; nè si potrebbe senza historico volume narrare non dico e particolari amici, chome ne' primi fu Clyto el quale perchè modestamente l'admoniva che non si preponessi al suo padre Philippo, ma e popoli et le nationi, le quali senza alchuna ingiuria ricevuta mandò in ultimo exterminio, et e re da' quali non era mai stato provocato. Onde rectamente lo chiamò Lucano predone et raptore dell'universo, et desidera che l'ossa sua in vendecta di tanta efferità sieno sparse per tutto el mondo. Et certo se considerremo con diligentia la vita et e costumi suoi, diremo che poche virtù furono in lui le quali non usassi male. Concedo essere stato eccellentissimo in facti militari. Ma chi non sa che la guerra di sua natura è al tutto opposita al vincolo della carità el quale naturalmente abbraccia tutta l'humana generatione, ma è approvata da Dio et da' savi huomini solamente per difensione di sè, de' suoi et della patria, per domare e monstri, per ridurre e popoli feroci a tranquilla pace? Ma Alexandro la convertì in pernitie di tutti, in imporre el giogo a chi viveva in libertà, per torre pace et otio a chi senza ingiuria d'altri si godeva ne' proprii beni, et parevagli essere degno a chi tuti gl'huomini servissino essendo lui servo del vino et dell'ira. Nè si vergognò fare figliuolo di Giove, et volere chome dio essere adorato (*Comento sopra la Comedia, Inferno, XII, 106-108*).

Una riflessione, quella anti tirannica, che gioca un ruolo cardine all'interno del discorso complessivo intessuto all'interno della tavola degli Uffizi, dove è manifesta la celebrazione di eroi ed eroine antichi e biblici che, in linea con le istanze politiche che animavano la vita fiorentina, erano intesi come simboli di giustizia e amore per la patria, nonché della libertà repubblicana, valore che si intestano alcuni membri della famiglia Medici, primo tra tutti Cosimo il Vecchio, che si propone come il salvatore della libertà di Firenze e d'Italia: Davide (N4; P14) e Giuditta (A9; N11; P14), conosciuti per essere due famosi tirannicidi biblici; Muzio Scevola, prototipo dell'uomo giusto (S7-9; della connotazione politica della *Calunnia* ci si occuperà in un prossimo contributo).

Infine, al margine di tutto quanto scritto, è utile ricordare che Apelle era, oltre che pittore della *Calunnia*, anche il pittore di corte di Alessandro.

In conclusione, e per ricapitolare, l'ipotesi di questo contributo è che nell'architrave 2 del fondale della *Calunnia* sia rappresentato un *exemplum* della forza d'amore, costruito anche a partire dalla suggestione dell'*ekphrasis* di Luciano *Le nozze di Alessandro e Rossane* e utilizzando come modello figurativo il dipinto della National Gallery *Venere e Marte* (a sua volta collegabile anche all'epillio latino di Reposiano). Il risultato è un'immagine in cui sono evidenti sia i debiti contratti con il quadro londinese, sia i rimandi al testo ecfrastrico. All'interno di questa rappresentazione, i due soggetti mitici, già all'origine semanticamente sovrapponibili, convivono armoniosamente in maniera spontanea, con l'unica eccezione della discordanza tra la figura di Rossane, vergine pudica e timorosa, e quella di Venere maestra d'amore, risolta nel fondale della *Calunnia* a favore di quest'ultima.

Questo lavoro deve molto ai consigli brillanti e all'assistenza generosa e instancabile di Monica Centanni, Claudia Daniotti e Giulia Bordignon, oltretutto al rigore dei due referees.

#### EDIZIONI DI RIFERIMENTO DELLE FONTI CITATE

I brani ecfrastrici di Luciano sono citati secondo l'edizione:

Luciano di Samosata, *Descrizioni di opere d'arte*, a cura di S. Maffei, Torino 1994.

L'opera di Reposiano è disponibile grazie all'edizione:

*Reposiani Concubitus Martis et Veneris*, a cura di L. Cristante, "Bollettino dei classici", Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1999 (la versione italiana è consultabile on line nel sito Iconos).

Il volgarizzamento di Cristoforo Landino di Plinio è citata secondo l'edizione:

Christophorus Landinus, *Historia Naturale di C. Plinio Secondo*. Venetiis, Nicolai Iansonis Gallici, 1476 (consultabile on line nel sito Real Biblioteca di Madrid).

Il commento di Cristoforo Landino alla *Commedia* di Dante è citato secondo l'edizione:

Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. Procaccioli, Roma 2001. (consultabile on line nel sito Biblioteca Italiana).

I brani dai *Libri della famiglia* di Leon Battista Alberti, sono citati secondo l'edizione:

Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, a cura di R. Romano. A. Tenenti, Torino 1969; nuova edizione, a cura di F. Furlan, Torino 1994 (consultabile on line nel sito Letteratura Italiana).

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Agnoletto 2013a

S. Agnoletto, *Cimone e Efigenia, ovvero l'Amore fonte di civiltà. Il tema della base 14 del fondale della Calunnia di Botticelli: studio di due riquadri a confronto*, "La Rivista di Engramma" 112, dicembre 2013.

Agnoletto 2013b

S. Agnoletto, *La Pallade con lancia da giostra: autorappresentazione simbolica da Giuliano a Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici*, "La Rivista di Engramma" 112, dicembre 2013.

Agnoletto [2013] 2014

S. Agnoletto, *Botticelli orefice del dettaglio. Uno status quaestionis sui soggetti del fondale della Calunnia di Apelle* (già in "La Rivista di Engramma" 104, marzo 2013), edizione aggiornata in "La Rivista di Engramma" 120, ottobre 2014.

Agnoletto 2014

S. Agnoletto, *La matta bestialitade di Atamante. Una proposta di interpretazione del plinto I del fondale della Calunnia di Apelle di Botticelli*, "La Rivista di Engramma" 120, ottobre 2014.

Bartalini 2013

R. Bartalini, *Da Raffaello al Sodoma. Sulla camera nuziale di Agostino Chigi alla Farnesina*, in *Late Raphael. Proceedings of the International Symposium*, ed. M. Falomir, Madrid-Tournhout 2013, 80-89.

Bordignon 2012

G. Bordignon, *Rustica numina tra Firenze e Venezia, XV-XVI secolo*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, a cura di I. Colpo e F. Ghedini, Padova 2011, 417-424.

Centanni 2011

M. Centanni, *A pedibus tracto velamine: il satiro e la ninfa addormentata. Un mitologema in versione ovidiana nel Festino degli dei di Bellini e Tiziano*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, a cura di I. Colpo e F. Ghedini, Padova 2011, 345-364.

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.

Faedo 1994

L. Faedo, *Le immagini dal testo. Commento all'apparato iconografico*, in Luciano di Samosata, *Descrizioni di opere d'arte*, a cura di S. Maffei, Torino 1994.

Gamba 1937

C. Gamba, *Botticelli*, Milano 1937.

Gombrich [1945] 1978

E. H. Gombrich, *Mitologie botticelliane. Uno studio sul simbolismo neoplatonico della cerchia del Botticelli*, in *Immagine simboliche*, trad. it., Torino 1978.

Horne 1908

H.P. Horne, *Alessandro Filipepi, Commonly Called Sandro Botticelli: Painter of Florence*, London 1908.

La Malfa 2000

C. La Malfa, *La conoscenza delle cose divine nei commenti di Landino e Botticelli alla Divina Commedia di Dante*, in *Il sacro nel Rinascimento*, a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze 2000, 225-240.

Langton Douglas 1946

R. Langton Douglas, *Piero di Cosimo*, University of Chicago, Chicago 1946.

Maffei 1994

Luciano di Samosata, *Descrizioni di opere d'arte*, a cura di S. Maffei, Torino 1994.

Mandel 1967

G. Mandel, *The Complete Paintings of Botticelli*, New York 1967.

Masone 2007

G. Masone, *Marte, Venere e Vulcano*, scheda in *Iconos*, 2007.

Meltzoff 1987

S. Meltzoff, *Botticelli, Signorelli and Savonarola: Theologia Poetica and Painting from Boccaccio to Savonarola*, Florence 1987.

Paoli 2012

M. Paoli, *I concetti di bestialità, umanità e divinità nei libri De Familia di Alberti*, in *Feritas, Humanitas e Divinitas come aspetti del vivere nel Rinascimento*, Atti del XXII Convegno internazionale (Chianciano Terme-Piacenza 19-22 luglio 2010), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze 2012, 85-94.

Pucci 1955

E. Pucci, *Botticelli nelle opere e nella vita del suo tempo*, Ceschina, Milano 1955.

Ruvoldt 2004

M. Ruvoldt, *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams*, Cambridge 2004.

Sbaraglia 2012

D. A. Sbaraglia, *'Sobto divino velame ascose': Cristoforo Landino e la Pallade e il centauro di Sandro Botticelli*, "Schifanoia" 42-43, 2012, 295-310.

Schubring 1923

P. Schubring, *Cassoni*, Leipzig 1923.

Thompson 1956

D. Thompson, *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, New York 1956.

Tognarini 2002

I. Tognarini, *L'identità e l'oblio. Simonetta, Semiramide e Sandro Botticelli*, Milano 2002.

Tonini 2005

C. Tonini, *Socrate-Cristo ad Apamea*, in *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, a cura di M. Centanni, Milano 2005, 331-344.

Viero 2005

M. Viero, *Donne abbandonate sul fondale della Calunnia di Botticelli*, "La Rivista di Engramma" 42, luglio/agosto 2005.

## ENGLISH ABSTRACT

In the background of Botticelli's *Calumny of Apelles*, architrave 2 shows a female figure lying on her right side, supported by her right elbow, which is on a pillow, her left hand outstretched. The long gown she wears fully covers her lower limbs, while her robe is being lifted from her body by a small satyr. From the right, another satyr, his right hand outstretched, pulls on a rope attached to the neck of a male figure, who wears a flowing dress and moves with a full step, right hand outstretched, towards the woman. The subject of the picture has often been identified either as Mars and Venus, because of the similarity of the reclining female figure to the one of Botticelli's *Venus and Mars* (National Gallery, London), or Bacchus and Ariadne, because of the many features which are also found in bacchic sarcophagi.

The paper suggests that the scene represents an exemplum of the power of love – a theme which is also exemplified in the episodes of architrave 4, 6 and 8. It also argues that the image relies on two classical sources: Lucian's *ekphrasis* of a lost painting depicting the marriage of Alexander the Great and Roxane, and the Latin *epyllion* by Reposianus, *Concubitus Martis and Veneris*. Moreover, Botticelli's *Venus and Mars* in the National Gallery of London provided an important source of inspiration.



## LA MORTE E L'EREDITÀ

Presentazione del volume *Alessandro il Grande. La storia, il mito e le eredità culturali*, Napoli 2014\*

Lorenzo Braccesi

E avvenne che Alessandro, figlio di Filippo, macedone, uscito dalla regione dei Chittim, dopo che ebbe sconfitto Dario, re dei Persiani e dei Medi, regnò in luogo di questi, cominciando dalla Grecia. Egli intraprese molte guerre, si impossessò di fortezze e uccise i re della regione. Egli raggiunse l'estremità della terra, depredò una quantità di nazioni finché ammutolì la terra dinanzi a lui, mentre il suo cuore si esaltò e si insuperbì. Egli radunò un esercito fortissimo e ridusse in suo potere regioni, nazioni e re, che divennero suoi tributari. Infine, caduto ammalato, comprese che era vicino alla morte.

Così l'*incipit* del libro biblico dei Maccabei (1, 1-6) in un luogo che sarà presente al Manzoni che commemora nel *Cinque maggio* un altro superbo condottiero. Le parole ben 'fotografano' lo sgomento avvertito per l'improvvisa morte di Alessandro anche in ambito anellenico, anche nella sensibilità di altre storiche culture. Folgorante è la notizia della scomparsa di un uomo dinnanzi al quale "ammutoli la terra", *terra siluit*, consapevole che l'assetto del vecchio mondo mediterraneo era stato da lui sovvertito per sempre.

Alessandro muore a metà del corso, mentre sogna la fusione delle genti, mentre provvede alla sostituzione di Antipatro, il reggente di Macedonia, mentre impone ad Atene il rientro dei banditi politici. Probabilmente è una causa naturale quella che il 13 giugno del 323 a.C. ne stronca la vita a soli trentatré anni di età. Ma proprio le polemiche, palesi o latenti, che suscitano i suoi ultimi atti di governo favoriscono la diceria, mai del tutto sopitasi, di una sua scomparsa traumatica, dovuta ad avvelenamento.

Il grande condottiero scompare dunque all'improvviso mentre si sforza di conferire un assetto definitivo a un impero già proteso verso ulteriori conquiste. Si spegne la sua luce – che come una meteora aveva fulmineamente abbagliato l'universo – mentre la Macedonia più non si riconosce nel modello della sua monarchia, mentre la grecità non nutre più illusioni o speranze su questo ultimo suo figlio, mentre lo stesso sterminato mondo persiano è incredulo sugli esiti della commistione di sangue tra Asia ed Europa voluta dal nuovo Gran Re, successore degli Achemenidi per diritto di conquista.

La grande spedizione in occidente avrebbe forse dovuto cementare la nuova realtà imponendo, il silenzio alle tante voci di fronda che si sarebbero ammutolite dinnanzi all'effettiva realizzazione del progetto ecumenico. Ma la spedizione non vi fu, e il progetto ancora in fase di incubazione sarà presto avvolto dal mistero e trasfigurato dalla leggenda. La quale, nel volgere dei secoli, attribuirà all'eroe il superamento di sempre nuove frontiere di conoscenza, alimentandone senza posa il mito con continue acquisizioni territoriali nell'ambito della geografia di conquista. Un mito che sempre più ne identifica la figura in quella eroica di Eracle, il mitico progenitore. Un Eracle che – come abbiamo ricordato – è l'eroe del mito attico che la pubblicistica ateniese rifunzionalizza alle esigenze della propaganda panellenica. Un Eracle che è appunto campione dell'unità greca, quale l'aveva affigurato al pensiero politico ellenico il preveggenete Isocrate, ritraendolo come l'eroe che “per coronare le sue imprese” fissa presso Gibilterra, presso le porte della sera, le celebri colonne “trofeo della sua vittoria sulla barbarie, monumento del suo coraggio e confine dell'Ellade”.

Ma la spedizione occidentale di Alessandro non vi fu, e oltretutto nulla sappiamo della sua meta. Eracle in occidente aspetta ancora l'eroe ellenico che ne rinnoverà le gesta! Ciò che, invece, sappiamo è che la morte improvvisa e repentina del Macedone dà il via a troppe forze centrifughe e alla disgregazione dell'esistente, che rimarrà frazionato in più monarchi retti dai luogotenenti del Macedone, divenuti suoi successori o – con termine greco – diadochi.

I quali impronteranno della propria azione la cultura dell'età che, nel levante mediterraneo, va dalla morte di Alessandro alla conquista di Roma. Cultura che definiamo 'ellenistica' perché essa – slargandosi dal Danubio al Nilo, e quindi dal Nilo all'Indo – nasce sì dalla fusione e dall'apporto

di più esperienze acculturatrici, ma pur sempre mantenendo inalterato, quale polo aggregante, l'ideale di grecità plasmato dalla conquista del Macedone: quello, cioè, che misconosce frontiere municipali o egoistiche pregiudiziali di superiorità etnica. Se vogliamo, un modello di grecità che, consumata la carica propulsiva, si ricicla 'barbarizzandosi'. Ma, di fatto, solo in apparenza; giacché in realtà, esportando la propria linfa più vitale in terra straniera, risorge a nuova vita in virtù di ininterrotti processi sincretistici.

Dai paesi della Grecia, accompagnandosi al flusso migratorio iniziatosi con la spedizione di Alessandro, approda nelle regioni di più recente conquista una turba molteplice di emigranti, che sono non solo mercenari, mercanti o avventurieri di ogni sorta, ma anche artisti e scienziati. Tutti contano di crearsi un futuro migliore in un mondo nuovo, ricco, dotato di sterminate risorse. Come nel caso delle migrazioni moderne, alcuni si trasferiscono in oriente in forma organizzata, con lunghe carovane, mentre altri si muovono in forma individuale. Una volta arrivati alle nuove sedi, i colonizzatori sia greci sia macedoni annullano divisioni etniche e contrasti personali per imporsi dovunque come classe dominante. Seppellendo per sempre l'idea, vagheggiata dal Macedone, della costruzione di un ceto amministrativo misto, nato dalla fusione di più etnie.

Sono dunque i neo-colonizzatori che costituiscono, nelle contrade e nelle città dove decidono di stanziarsi, la minoranza detentrica delle leve del potere. Una minoranza che è una moltitudine variopinta di individui appartenenti alle più disparate estrazioni sociali, confluiti in oriente da una molteplicità di patrie. Le loro città, fondate *ex novo* o rifondate su nuclei preesistenti, non sono solo il centro di irradiazione della cultura greca, ma, economicamente, anche il polo accentratore della proprietà terriera. Sono, infatti, organizzate secondo il modello caratteristico della città-stato, nella quale soltanto un gruppo di cittadini, molto limitato, detiene la proprietà della terra, che lavora tramite manodopera servile.

La grecità, con l'emigrazione in oriente, trova così uno sbocco alla gravissima crisi politica ed economica che l'investe. Peraltro, in questa stessa età, le vecchie frontiere delle città-stato o delle circoscrizioni nazionali perdono gran parte della loro ragione di essere. Non solo i Greci, ma anche i Fenici, gli Egiziani e i Persiani cominciano a sentirsi sempre più cittadini del mondo e sempre meno figli della propria patria di origine. Tutti sono permeati dalla realtà di un mondo nuovo, dove la moneta battuta da

Alessandro diviene valuta internazionale, dove la pratica del viaggiare dischiude inaspettati e rinnovati orizzonti di lavoro, dove la lingua greca si afferma dovunque come idioma ufficiale.

Spostandosi dall'uno all'altro capo del mondo ellenistico, vivono un'esistenza di movimento continuo soprattutto gli attori – i *technitai* – organizzati in corporazioni, e i mercenari organizzati per schiere di pronto intervento. Ma non sono pochi anche i singoli individui che viaggiano per motivi professionali o commerciali. Così gli ingegneri, gli architetti, gli scienziati e i filosofi, tutti spinti dalla necessità di lavoro a errare per molte città e soprattutto a frequentare le corti dei nuovi sovrani, dove maggiori sono le possibilità di impiego. Anche i musicisti e i poeti vagano di terra in terra in cerca del mecenate che li adotti, sempre adeguando la propria arte alle contingenze del momento e al desiderio dei potenti che loro elargiscono ospitalità. Viaggiano ancora i giudici e con essi gli arbitri di contese; viaggiano i devoti pellegrini che si arricchiscono, di ritorno dalle sedi oracolari, riferendo e interpretando i responsi divini. Viaggiano, infine, i medici, tra i quali i più ricercati sono coloro che hanno appreso la professione nell'isola di Cos, sede della cultualità di Asclepio e della scuola iatrica di Ippocrate.

Ovunque questa folla di persone si rivolga, lì trova sempre un'analogia umanità, che parla la stessa lingua, che adotta le medesime norme di diritto, che costruisce città con identica planimetria, che frequenta templi e ginnasi quasi costruiti in serie.

Tanto viaggiare comporta la pratica di una lingua franca. Questa è la *koiné*, la lingua greca comune. La quale, nella sua accezione popolare e cosmopolita, si diffonde rapidamente in oriente sull'enorme distesa dei paesi conquistati da Alessandro. Come la realtà dei monarchati ellenistici vanifica il particolarismo politico della città-stato, così la *koiné* annulla il particolarismo linguistico dei dialetti greci. Ancora una volta la cultura della *polis* cede a istanze soprannazionali. La lingua, peraltro, non subisce arretramenti anche dinanzi a mutamenti di linee di frontiera, contribuendo a tenere culturalmente amalgamata la smisurata estensione della conquista macedone. La *koiné* è così la grande lingua franca. La sua rapida diffusione non si deve solo alla superiorità politica di chi la parlava, ma anche alla massiccia emigrazione in oriente di genti greche, emigrazione che, per oltre un cinquantennio, è in tutto simile all'onda di un fiume in piena.

Per comprendere la portata storica della civiltà ellenistica dobbiamo, anzitutto, quantificare la proiezione culturale dell'incontro tra genti di Europa e di Asia. Il quale si estrinseca dapprima con un flusso di cultura greca che pervade l'oriente e, quindi, con un riflusso di spiritualità orientale che penetra in occidente.

La cultura ellenica è quella dei dominatori. In oriente la classe dirigente è dovunque greca e annovera in seno solo persone profondamente ellenizzate. Tecnica, arte, costumanze greche sono assunte come modello fondamentale di riferimento per tutte le contrade dell'oriente, dall'Egitto all'India. Le culture locali rapidamente si ellenizzano per influsso delle capitali dei nuovi stati retti da monarchi discendenti dai luogotenenti ed eredi di Alessandro. Alle loro corti si raccolgono ora le torme di intellettuali, di scienziati, di artisti provenienti – come abbiamo detto – da ogni parte del mondo greco.

In particolare, Alessandria di Egitto diviene presto il principale centro di assimilazione e di irradiazione della nuova cultura in virtù della creazione della Biblioteca e del Museo. Istituzioni che sono sempre amorevolmente coltivate e potenziate dai sovrani di Egitto. Nella prima si raccoglie il sapere libresco universale, e qui operano i massimi eruditi del tempo, attendendo allo studio critico dei testi letterari del passato. Nel secondo, nel Museo, si cataloga la *summa* di tutte le esperienze tecnologiche, consentendo alla scienza del tempo progettazioni sempre più innovative. Come quella – dovuta a Sostrato – della costruzione del faro di Alessandria, reputato dai contemporanei una delle sette meraviglie del mondo. Come quelle che ispirano le molte e varie tecnologie al servizio della produzione agricola: tra le quali l'aratro di ferro, il prototipo della trebbiatrice e la cosiddetta 'vite di Archimede' impiegata per l'irrigazione meccanica.

Le capitali dei nuovi monarcati, donde si irradia la cultura greca, si trovano tutte in prossimità del Mediterraneo, che diviene l'asse portante di qualsivoglia relazione interstatale, assicurando con ciò un fattore di determinante omogeneità alla nuova cultura ellenistica. Non soltanto Alessandria, Pergamo e Atene sono lambite dalle grandi rotte del Mediterraneo, ma lo è ora, e non a caso, anche la nuova capitale del regno di Asia, cioè Antiochia di Siria. La sua posizione non baricentrica, e volutamente decentrata rispetto al cuore dello stato, attesta la volontà dei Seleucidi di allineamento all'asse relazionale ormai instauratosi fra i grandi monarchi ellenistici. Il Mediterraneo è il centro, l'Asia la periferia.

La cultura greca permea sì rapidamente i popoli dell'oriente; ma, ciononostante, col tempo, dalla vasta compagine del mondo ellenistico germinano anche stati nazionali non culturalmente omogenei, con proprie autonome e marcate connotazioni. Come quello degli Ebrei, il quale acuisce forme di auto-coscienza assai più marcate che non al tempo della dominazione persiana. Ma ciò si spiega facilmente se consideriamo che la civiltà greca impone sì modelli culturali, ma non credi religiosi.

Anzi, è proprio l'elemento greco che subisce con maggiore permeabilità l'influsso religioso delle genti dell'oriente, le quali ne catturano l'interesse e la curiosità. Infatti, in questa età, i Greci si informano sugli usi e i costumi dei popoli sottomessi da Alessandro, leggendo avidamente le molte divagazioni di antichità orientali che non tardano a comparire sul mercato librario. Ciò che li porta a dare soverchio credito ai tanti predicatori che, in veste più o meno ufficiale, diffondono la religione egiziana di Iside e Serapide, o quella asiatica di Cibele e di Atti, o di Mitra, o perfino di Buddha. Al che consegue, per la prima volta nella storia della grecità, il fenomeno di conversioni, o comunque di lacerazioni e di profonde trasformazioni nell'ambito della religiosità tradizionale. Sussistono sì dèi o eroi ellenici, come Dioniso o Eracle, che riscuotono ancora ampia fortuna, ma ciò avviene per la valorizzazione di talune loro peculiarità più congeniali alla spiritualità orientale. Sopravvive sì nei regni ellenistici l'uso della lingua greca per le pratiche di culto, ma esse per lo più interessano divinità orientali. Sono queste che ottengono il maggiore numero di proseliti, e spesso per tramite di accorti sincretismi religiosi. Cioè per trasfusioni in un nuovo dio di attributi pertinenti più divinità. Come nel caso di Zeus Oromasdes o di Serapide. L'uno germinato dalla sovrapposizione di Zeus ad Ahura Mazda; l'altro, in Egitto, dall'unione - per volontà sovrana - di Osiride con Api.

Particolare fortuna hanno le religioni di carattere soteriologico che promettono una salvezza futura di carattere soprannaturale. L'uomo greco, ricorrendo ad altre credenze, ricerca così nuovi significati da dare alla vita, mentre dall'ambito circoscritto della *polis* è improvvisamente sbalzato in un mondo più grande di lui. La religione placa sì la sua ansia, ma soltanto tramite una tensione comunitaria, soteriologica, provvidenzialistica, quale quella che si ritrova nei vecchi culti misterici dell'Ellade od ora nei nuovi culti esotici importati dall'oriente. Non stupisce quindi che egli finisca per accomunarli in forme di spiritualità sempre più esasperate. Gli dèi sereni dell'età classica sono morti per sempre; prevale, ripla-

smata su nuove forme di culto, l'altra faccia della religiosità greca: quella latente e irrazionale che sopravvive nei misteri eleusini o riesplode, in forme selvagge, nelle celebrazioni dionisiache.

Strettamente connessi agli dèi sono i sovrani. Dai quali dipendono, per diritto di conquista, e per prassi ereditaria, i regni ellenistici. Qui la volontà del sovrano ha valore di legge. La vecchia monarchia di stampo macedone – patriarcale, militare, collegiale – è trasformata dai successori di Alessandro in un dominato autocratico e assolutista. Nei monarchati di Egitto e di Siria non pochi re, affiancati dalle regali consorti, impongono ai sudditi il proprio culto. Soprattutto in Egitto, dove per le costumanze indigene i Tolemei, di stirpe làgide, sono nello stesso tempo eredi tanto dei Faraoni quanto di Alessandro.

Efficienza dell'esercito e funzionalità dell'amministrazione assicurano poi ai singoli monarchi il più assoluto controllo del regno. Il loro governo è personale e mai - tranne che in Macedonia - assume connotazioni nazionali. L'amministrazione è sapientemente ramificata in virtù di un vasto apparato burocratico. Al suo vertice c'è il re affiancato da un gruppo di dignitari: i *philoï*, cioè gli amici. Tra essi spesso si annoverano artisti, scrittori, filosofi, medici e scienziati che operano nelle corti ellenistiche come ministri o consiglieri o ambasciatori, cioè con ruolo di specialisti in vari e determinati settori. I sovrani ellenistici si circondano di tali 'amici' perché, conquistato il trono con la forza delle armi, ovvero acquisitolo in forma ereditaria, sono inizialmente privi del carisma della legittimità dinastica: quindi carenti di una classe di dignitari cui possano rivolgersi solo in virtù del loro ruolo.

Dalla corte dipendono poi tutte le province del regno; ovvero le satrapie in Siria, i *nomoi* in Egitto. Il re è al vertice sia dell'esercito sia della macchina amministrativa. Ragione per la quale le singole province sono governate da un comandante militare - lo *stratègós* - che ha poteri tanto sulle truppe quanto sulla popolazione civile. Da lui dipendono gli ufficiali subordinati - gli *epistatai* - che sono preposti al controllo di singoli distretti territoriali o di singole città. Le finanze del regno sono controllate da un ministro, supervisore delle entrate, da cui dipendono gli uffici periferici del fisco. Al monarca spettano tributi dalle province e dalle città, e decime sui prodotti agricoli del territorio. La giustizia si basa sul diritto greco; ma il re può esentare dal rispetto della legge città e templi che abbiano acquisito particolari benemeritenze nei suoi confronti.

Gli indigeni hanno accesso in forma molto graduale alla ristretta élite della classe dominante, in numero ridotto e solo adattandosi a mutare panni, cioè a grecizzarsi. Il che è l'esatto opposto della politica di fusione razziale avviata e perseguita da Alessandro! I suoi successori l'affossano, affrettandosi a cacciare via gli orientali dalle postazioni strategiche di tutti i pubblici servizi.

L'efficiente macchina amministrativa trova poi il suo corrispettivo nella macchina militare, altrettanto curata dai sovrani ellenistici, i quali, almeno ai primordi, altro non sono che comandanti di ventura. L'incremento e lo sviluppo degli armamenti è davvero notevole. Gli eserciti sono ora essenzialmente costituiti da soldati di professione e si avvalgono, per la prima volta, di sofisticate macchine belliche prodotte da una tecnologia in continuo avanzamento.

Immensa sono le risorse economiche dei monarchi ellenistici; superiori, pure facendo debite proporzioni, alle rendite di un qualsiasi stato moderno. Ovviamente è la terra a fornire il principale cespite di ricchezza: quindi la distesa sconfinata dell'Anatolia per i Seleucidi, la valle fertilissima del Nilo per i Lagidi, le pianure rigogliose di Macedonia e di Tracia per gli Antigonidi. Regioni, queste due ultime, coltivate da una classe di piccoli proprietari terrieri che, in caso di guerra, si trasformano in soldati costituendo anche il nerbo della falange. Ciò che non avviene in Siria e in Egitto, nonostante le numerose fondazioni di colonie militari o le periodiche elargizioni fondiarie ai mercenari. Qui la terra è solo coltivata da una manodopera indigena, addensata in apposite strutture rurali che sono tenute al più scrupoloso rispetto delle direttive impartite dall'alto.

L'economia dei monarchi ellenistici, e in particolare della Macedonia, ha inoltre una risorsa davvero inesauribile nelle miniere metallifere. Ciò provoca un'ampia circolazione della moneta che favorisce un commercio su lunghe distanze ora basato sull'economia di mercato. Commercio che interessa perfino l'India e la Cina. Di fatto, è conseguenza diretta delle campagne di Alessandro il diffondersi di un'economia monetaria in tutte le città dell'oriente. Le sue conquiste immettono sul mercato una grande quantità di metallo monetabile accumulato negli smisurati tesori delle regge persiane. Rimesso in circolazione, da una parte abbassa il valore dell'argento e dell'oro e, dall'altra, almeno in Asia, accresce quantitativamente la disponibilità di valuta.

Ma tale diffusione dell'economia monetaria vale solo per le aree urbane. Non ha, viceversa, effetti sensibili sugli indigeni che vivono nei villaggi, dove rimane inalterato il ricorso all'economia di baratto o il pagamento dei tributi in natura. Notevoli sono quindi gli squilibri economici entro il sistema. Nel quale la sproporzione tra situazioni di povertà e di ricchezza acuisce le conflittualità di classe, precludendo – per quanto riguarda le città greche – a un futuro di aperte rivoluzioni sociali.

Tale sull'arco di quasi tre secoli il 'dopo-Alessandro'! Non riesce il Macedone a trasmettere integro il suo impero, non riesce nel sogno della fusione delle stirpi, ma, seppure distruggendo la dimensione politica della *polis*, riesce a irradiarne la cultura per tutta l'area della sua conquista. Eredità per le generazioni venturose davvero grandiosa, titanica, irripetibile e degna di lui, soprattutto se ci si soffermi a riflettere come l'ondata della cultura ellenistica sia davvero inesauribile perché si autorigenera di continuo con forme e con esiti sempre differenti, irradiando la vecchia cultura greca nelle più svariate direzioni e rendendola interprete dei più inaspettati connubi. Quella ellenistica non è più una cultura chiusa, patrimonio di un popolo eletto, quale quello delle *poleis*, ma una cultura aperta che, proprio come un fiume in piena, si frange con impeto contro altre civiltà, vivificandosi e vivificandole. La fusione di un'onda greca con una indiana genera la religione buddista, così come il suo incontro con un'onda siriana origina la spiritualità cristiana.

La lingua valica i confini della stessa estesissima ecumene ellenistica. Nello spazio si estende fino in India, dove il re Ashoka della dinastia Maurya, nel terzo secolo avanti Cristo, in non poche regioni del suo regno, trascrive anche in greco i suoi numerosi editti. Nello spazio e nel tempo fino ad Adule sul Mar Rosso; dove, nel quarto secolo dopo Cristo, un ignoto sovrano abissino detta in greco un'epigrafe per porre il suo regno in diretta continuità con quello di un grande predecessore vissuto sette secoli prima: Tolomeo III Evergete, re di Egitto.

Ma non soltanto la lingua, vera e propria lingua franca, bensì anche le espressioni artistiche valicano i confini del mondo ellenistico. Nell'India nord-occidentale la cosiddetta arte del Gandhara attesta, ancora nel primo secolo dopo Cristo, l'influsso sull'arte locale di stilemi greco-ellenistici. Con una coesistenza di motivi che non è solo stilistica, ma anche contenutistica, come possiamo rilevare sia nel tratto delle rappresentazioni sia, soprattutto, nella scelta dei temi narrativi. In questo senso davvero

parlanti sono l'immagine della dea Athena effigiata con elmo attico, conservata nel museo di Lahore, ovvero la raffigurazione del cavallo di Troia che ci è dato ammirare su un rilievo di Charsada.

Tutto ciò contrassegna l'eredità più duratura della conquista di Alessandro! Senza di lui mai sarebbe germogliata la civiltà ellenistica, e pure la cultura dei popoli dell'occidente mediterraneo, e dei Romani *in primis*, ne sarebbe stata fortemente ridimensionata.

\*Il presente capitolo è tratto da:

Lorenzo Braccesi, *Alessandro il Grande. La storia, il mito e le eredità culturali*, Napoli 2014

## AMFIPOLI E LA CERCA INFINITA DELLA TOMBA DI ALESSANDRO Intervista a Valerio Massimo Manfredi

a cura di Claudia Daniotti

La ricerca della tomba di Alessandro è stata giustamente definita “un’ossessione” che da oltre duemila anni attraversa la cultura europea. Potentissimo strumento di rivendicazione dell’eredità del Macedone, il corpo mummificato di Alessandro riposa per secoli nel cosiddetto *Sema* di Alessandria, meta di pellegrinaggio di principi e imperatori romani fino alle soglie del IV secolo, quando della tomba e perfino del luogo esatto in cui sorgeva si perdono completamente le tracce. Da circa due secoli si assiste periodicamente all’annuncio della scoperta di una tomba (o di un sarcofago) ritenuta essere quella perduta del grande Macedone. Se Alessandria sembra essere il luogo più ovvio in cui cercare, il sito preciso resta sfuggente e non univocamente identificato. Lo scorso aprile, la notizia del ritrovamento di un mausoleo con iscrizione recante il nome di Alessandro all’interno del ben noto sito di Kom el-Dikka, nel cuore della città, fece il giro del mondo; per essere poi prontamente messa in dubbio da una serie di incongruenze dei materiali fotografici forniti.

Più interessante, e certamente più intrigante, è la messa in luce, annunciata alla fine di agosto, di un tumulo grandioso con tomba a camera sulla collina di Kasta alle porte di Mesolakkia, piccolo villaggio nei pressi di Amfipoli nel nord-est della Grecia. L’imponenza del manufatto, il più grande di questo genere mai ritrovato in Grecia, ha fatto subito balenare l’ipotesi che possa trattarsi della tomba di Alessandro, quella a lui destinata prima che Tolomeo si impadronisse del corpo mummificato e gli desse sepoltura ad Alessandria. Ne abbiamo parlato con Valerio Massimo Manfredi, archeologo e storico del mondo antico e autore de *La tomba di Alessandro: l’enigma*, Milano 2009.



Il tumulo di Amfipoli

**Claudia Daniotti** *Che idea si è fatto del tumulo di Amfipoli?*

**Valerio Massimo Manfredi** Si tratta di un tumulo gigantesco di sabbia e terriccio delimitato da un tamburo di pietra di quasi mezzo chilometro di circonferenza che gli archeologi greci stanno scavando e che ha suscitato un enorme interesse. Purtroppo, allo stato attuale dei lavori sembra che si possa prendere atto del fatto che la tomba è stata violata già nell'antichità. Difficile pronunciarsi senza aver avuto la possibilità di visitare lo scavo e prima che lo scavo stesso sia stato pubblicato. Tumuli di quelle dimensioni erano concepibili solo per tombe collettive, come quella per i caduti di Maratona o per quelli di Cheronea, onorati dal famoso leone di pietra eretto come memoriale non dei caduti Tebani, come pensava il Kromayer, ma più probabilmente di quelli Macedoni per volontà di Filippo II di Macedonia. Ma la tomba di Kasta non è del genere che abbiamo menzionato, che è tipico del V secolo a.C. Qui abbiamo i resti di cinque personaggi: due adulti maschi fra i 35 e i 45 anni; i resti di una incinerazione di un adulto, un neonato e lo scheletro di una donna sui sessant'anni d'età. Il tumulo di Amfipoli o Kasta ha destato già discussioni sulla sua cronologia ma è abbastanza probabile che risalga all'ultimo quarto del IV secolo a.C. e cioè all'epoca della morte di Alessandro. Le dimensioni esorbitanti, la bellezza straordinaria delle sculture (le due sfingi all'ingresso e le due cariatidi a braccia aperte davanti alla camera sepolcrale) fanno pensare a un personaggio di eccezionale importanza. Possiamo inoltre immaginare corredi ricchissimi, oggetti di squisita fattura come quelli trovati nella necropoli reale di Verghina e in altre tombe macedoni. È la più grande tomba che esista sul suolo ellenico e ha destato stupore in tutti gli archeologi che l'hanno visitata durante gli scavi. Quindi doveva essere stata costruita per un personaggio di rango altissimo.



Le sfingi alate all'ingresso della tomba di Amfipoli

**C. D.** *Una parte dei materiali resi noti finora richiama alla mente immediatamente le tombe reali di Verghina, scoperte da Manolis Andronikos nel 1977; penso all'esempio in questo senso più immediato, il mosaico pavimentale del Ratto di Persefone che non può non far pensare all'analogo dipinto murale da Verghina. Quali confronti sono possibili per i materiali di Amfipoli?*

**V.M. M.** Le sfingi alate sono sculture impressionanti per la qualità dell'esecuzione e la precisione anatomica dei corpi leonini e rappresentano la monumentalità dell'ingresso principale della tomba. Mancano le teste certamente asportate da saccheggiatori. Subito dopo c'è la prima camera con il mosaico pavimentale di *Persefone rapita da Ade* che richiama infatti quello della tomba di Verghina attribuita da Manolis Andronikos a Filippo II. Il tema di Persefone d'altra parte è ovvio in una tomba monumentale, essendo Persefone la Signora dell'oltretomba. A Verghina questo tema, rappresentato però frontalmente, è riprodotto sullo schienale del trono di marmo policromo della tomba detta "di Euridice", mentre in quella detta appunto "di Persefone" una pittura murale, opera di uno straordinario pittore, rappresenta il ratto della dea con un tale dinamismo e una tale carica di *pathos* da lasciare stupefatti. Andronikos lo identificò con Nikomachos, un artista attivo nel IV secolo. Anche la porta della camera sepolcrale a due battenti entro cornice si trova sia a Kasta che a Verghina e, se l'ipotesi di Achille Adriani sui grandi blocchi di alabastro del Cimitero Latino di Alessandria è vera, anche nella tomba da lui supposta essere di Alessandro (sulla tomba nel Cimitero Latino, si vedano, in Engramma, il saggio di Cinzia Dal Maso e, sull'"alabastro melleo" il contributo di Lorenzo Lazzarini). Per quello che si è potuto vedere finora, le principali analogie con Verghina sostanzialmente finiscono qui, se non per il fatto che i due tumuli sono molto simili per struttura e ambedue di rito macedone. È molto probabile che anche la tomba di Alessandro ad Alessandria

fosse molto simile sia a quella di Kasta sia ancor più a quella di Verghina. Sappiamo che era una tomba a camera sottoscavata (“effossum [...] antrum”) e sormontata da un tumulo (“extractus mons”: Lucano, *Pharsalia* X.19 e VIII.694). Se parliamo di materiali le difficoltà aumentano perché la ceramica di Kasta è tutta ridotta in frammenti e possiamo solo dire che è di IV secolo; mentre a Verghina il corredo è stato rinvenuto quasi intatto, qui il saccheggio, avvenuto, pare, in età romana, ha portato via i corredi e disperso gli scheletri in frammenti (circa 550) anche fuori dal sarcofago. A Verghina i vasi votivi erano d’argento o d’argento dorato ed è probabile che lo fossero anche qui prima del saccheggio. Inoltre, mentre a Kasta i frammenti ceramici sono numerosissimi, a Verghina sono praticamente assenti.

**C. D.** *La cronologia della tomba e dei manufatti in essa rinvenuti resta discussa, oscillante com’è tra il IV secolo a.C. e il I secolo d.C., in altre parole, tra l’età ellenistica e quella romana. Questo rende non poco problematica l’indagine sui materiali. Quali strumenti possono essere d’aiuto?*

**V.M. M.** A me sembra molto probabile che la tomba nel suo impianto originale sia di IV secolo. Gli elementi di età posteriore si possono forse spiegare con riutilizzi. L’indagine sui materiali porterà certamente nuovi elementi testimoniali: gli strumenti non mancano e nemmeno frammenti ossei di dimensioni sufficientemente grandi da consentire analisi del DNA abbastanza affidabili, mentre l’analisi del radiocarbonio nei materiali organici potrà consentire datazioni sufficientemente precise, soprattutto se i resti umani appartengono alla stessa epoca o a epoche diverse. Molto dipenderà anche da come si potranno identificare, date le intrusioni e i



A sinistra: *Persefone rapita da Ade*, mosaico pavimentale nella seconda camera della tomba di Amfipoli. A destra: *Persefone rapita da Ade*, pittura murale dalla “Tomba di Persefone”, Verghina, Museo delle Tombe Reali

saccheggi, per ricostruire almeno virtualmente le condizioni originali del sepolcro.

**C. D.** *Il mistero più affascinante è certamente legato all'identità della persona sepolta nella tomba; dopo quello di Alessandro, si è fatto il nome della madre Olimpiade, della moglie Rossane e di un generale dell'esercito di Alessandro, addirittura Efestione. Qual è la sua impressione in merito? In quale direzione crede sia opportuno cercare?*

**V.M. M.** Rispondere a questa domanda in assenza di pubblicazione dei materiali è indubbiamente difficile e quindi conviene andare per esclusione. Il primo escluso è Alessandro Magno. Tutte le fonti affermano che il suo corpo mummificato fu trasportato da Babilonia verso nord-ovest su un catafalco monumentale, probabilmente diretto a un porto della Fenicia o della Cilicia per essere trasportato in Grecia via mare e poi a Verghina (Aigai) via terra dove era la necropoli ancestrale dei re di Macedonia. A un certo punto Tolomeo I se ne impadronì, lo seppellì a Memfi e poi ad Alessandria, dove fu visto da molte persone per secoli. Quanto a Efestione, sappiamo che fu messo su una pira monumentale a Babilonia. Che fine abbiano fatto le sue ceneri è impossibile stabilire ma è altamente improbabile che quelle trovate all'interno della tomba siano quelle del suo corpo. Quanto a Rossane e Olimpiade, dobbiamo considerare che esiste solo uno scheletro femminile, che potrebbe essere quello di una donna



Cariatide all'ingresso della seconda camera della tomba di Amfipoli

sulla sessantina. Questi dati farebbero pensare alla regina madre, che poteva avere circa quegli anni quando fu assassinata per strangolamento a Pella per ordine di Cassandro, figlio di Antipatro. Secondo Pausania, Olimpiade non avrebbe avuto funerali pubblici, il che farebbe pensare che Cassandro fosse in difficoltà e temesse reazioni popolari. Anche gli uomini dell'esercito si erano rifiutati di uccidere la madre di Alessandro e questo era un messaggio importante. Una tomba così smisurata come quella di Amfipoli poteva ben essere quella della madre di un semidio grande almeno quanto l'ipocrisia di Cassandro, che in tal modo avrebbe cercato di far dimenticare al popolo e all'esercito di aver ordinato di assassinarla. Anche il luogo prescelto sarebbe significativo, lontano com'è sia da Pella, la capitale, sia da Verghina-Aigai, necropoli reale. La mancanza del corredo è irrimediabile perché solo quello forse ci avrebbe fatto capire l'identità della donna sepolta nella tomba di Kasta. Ad Alessandro IV, figlio di Alessandro Magno e nipote di Olimpiade, potrebbe invece essere attribuita la cosiddetta "Tomba del Principe" scavata da Andronikos a poca distanza dalla tomba di Filippo II a Verghina.

*C. D. Fin dall'inizio i materiali emersi via via dagli scavi condotti dall'archeologa Katerina Peristeri sono stati resi noti tramite canali governativi: una connessione che sembra suggerire, come la comunità internazionale degli studiosi ha da più parti fatto notare, un interesse molto alto da parte delle autorità greche per quanto questo Amfipoli sta rivelando, particolarmente all'interno della contesa greco-macedone, di cui Engramma si è già occupato (v. Cinzia Dal Maso, La stella contesa, il nome conteso: Grecia, Macedonia e l'eredità di Alessandro il Grande). Il nome di Alessandro torna dunque ad essere usato in senso ideologico-politico, come è stato più volte nel corso dei secoli e anche all'indomani della morte nel 323 a.C.?*

**V.M. M.** Direi di sì. Io stesso a suo tempo mi occupai di questo problema con un articolo su *Il Giornale* di Montanelli parecchi anni fa e per questo fui invitato a fare una conferenza a Salonicco. I Greci sono gelosissimi della loro identità e del loro territorio e vedere un paese slavo appropriarsi del simbolo della dinastia argeade li aveva mandati su tutte le furie. La strumentalizzazione del passato è praticata da molti secoli in tutte le epoche: lo è adesso e probabilmente lo sarà a lungo anche nel futuro.

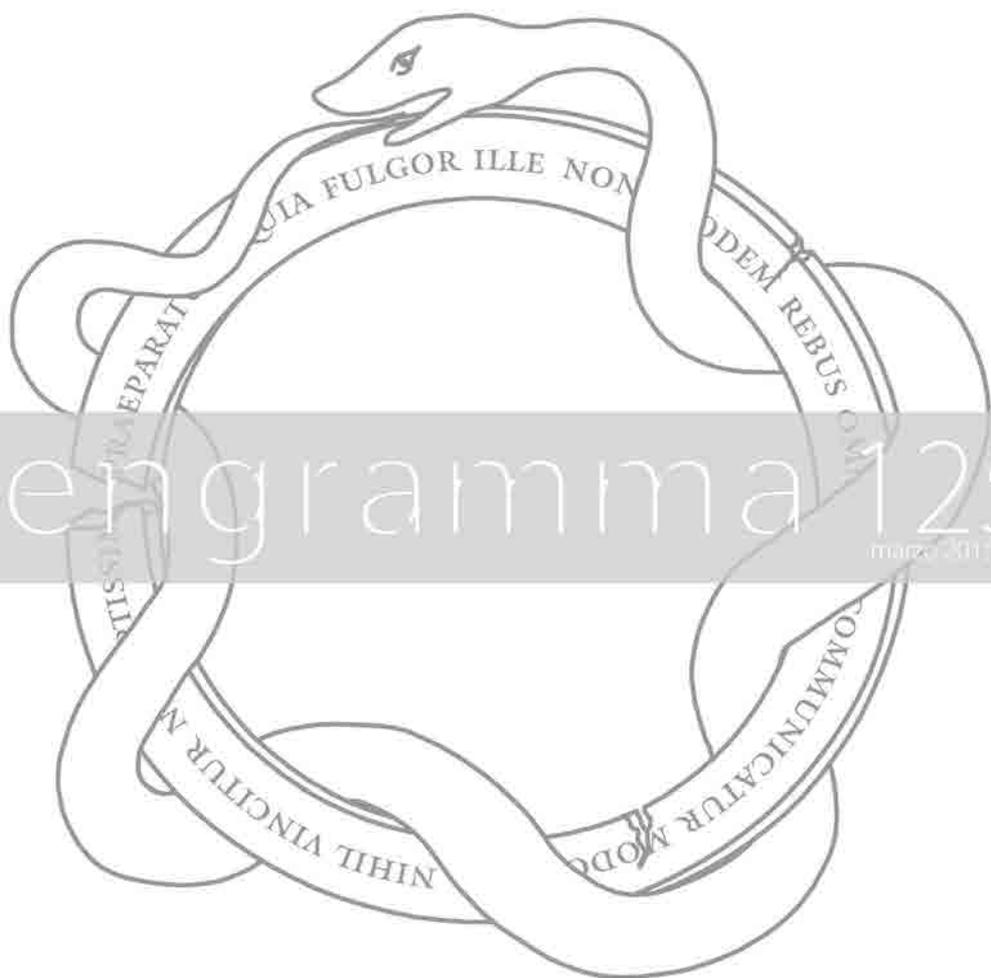


pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA Iuav  
progetto grafico di Elisa Bastianello  
editing a cura di Anna Fressola  
Venezia • aprile 2018

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

**125**

**marzo 2015**



# ATLANTE A B C

De Laude/ Magnano San Lio/ Sprung /  
Seminario Mnemosyne del Centro studi classica



ENGRAMMA • 125 • MARZO 2015  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-70-6

# Atlante A B C

a cura di Daniela Sacco, Silvia De Laude

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-70-6

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di rocolino,  
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*

- 6 Iter per labyrinthum: le tavole A B C. L'apertura tematica dell'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg  
a cura del Seminario Mnemosyne del Centro studi classicA
- 18 Through the Maze: Plates A B and C  
The opening themes of Aby Warburg's Mnemosyne Atlas  
by the Mnemosyne Seminar group of ClassicA - English version by  
Elizabeth Thomson
- 30 "Symbol tut wohl!" Il simbolo fa bene! Genesi del blocco ABC del  
Bilderatlas Mnemosyne di Aby Warburg  
Silvia De Laude
- 80 A few comments on Aby Warburg's phrase: "Kritik der reinen  
Unvernunft"  
Joacim Sprung
- 99 Ninfe ed ellissi. Dilthey, Usener, Warburg e Cassirer (Liguori 2014).  
Presentazione del volume  
Giancarlo Magnano San Lio

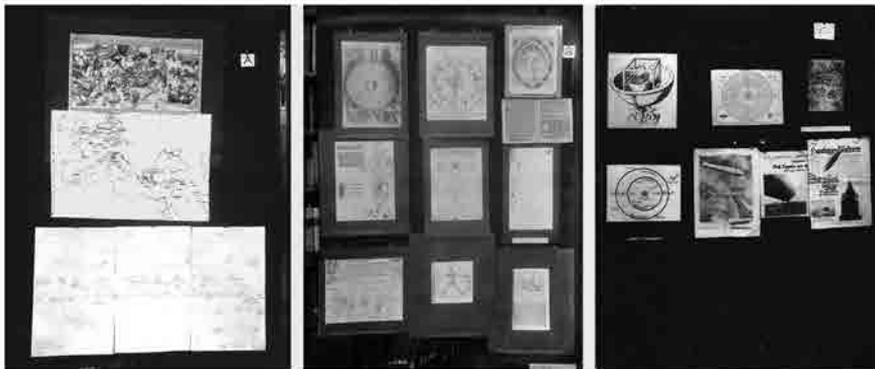
## *Iter per labyrinthum: le tavole A B C*

L'apertura tematica dell'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg

a cura del Seminario Mnemosyne del Centro studi classicA Iuav,  
coordinato da Monica Centanni, Silvia De Laude, Daniela Sacco, Silvia Urbini

### Le tavole incipitarie dell'Atlante Mnemosyne

A B C sono le sigle apposte sui primi tre pannelli del Bilderatlas Mnemosyne, che si distinguono dalle tavole successive in quanto contrassegnate da lettere alfabetiche anziché da numeri. Posizione incipitaria e cifra alfabetica (anziché numerica, come le successive, da 1 a 79) rivelano l'omogeneità del gruppo e insieme la sua alterità rispetto agli altri pannelli: A, B, C si presentano come una introduzione tematica a tutto il complesso dell'Atlante, una sorta di soglia da cui ci si può affacciare per penetrare nel labirinto di Mnemosyne, avendo le coordinate di ingresso all'intera opera. Anche la genesi di A B C, probabilmente più tarda rispetto alla composizione del tutto (su questo si veda il saggio di Silvia De Laude in questo stesso numero di Engramma), conferma la funzione riassuntiva ed esplicativa dell'intero progetto. Pertanto sul gruppo delle prime tre tavole, è possibile fare una riflessione unitaria, prodromica all'analisi specifica di ciascuna di esse.



Mnemosyne Atlas, gruppo delle prime tre tavole A B C: le coordinate della memoria

In A B C si possono leggere tre diverse modalità di schematizzazione dei fili tematici che attraversano tutto l'Atlante, e quindi il lungo tracciato della tradizione occidentale di cui l'Atlante stesso si presenta come repertorio esemplare. In tavola A, per schema, si presentano tre forme di mappatura: astro-cosmografica, topografica, genealogica. In tavola B, per soggetto, si presenta lo sviluppo del rapporto tra micro e macrocosmo attraverso l'antropocentrismo e la figura dell'*homo cosmicus*, in un percorso che va dall'antropopatia astrologica medievale, all'antropopoesi rinascimentale, fino al riemergere dell'antropopatia magica in età moderna. In tavola C, per tema, si presenta il percorso che ha condotto l'uomo a orientarsi nel cosmo grazie alle conquiste della scienza astronomica (le scoperte di Keplero in particolare) e, contemporaneamente, la traiettoria che porta all'acquisizione del sapere tecnologico come arma di conquista e di sapere, che ha insieme efficacia costruttiva e potenza distruttiva.

I disegni compositivi di A B C – per schema, per soggetto, per tema – offrono tre griglie che sintetizzano, in forma apparentemente semplificata, la complessa evoluzione della civiltà occidentale: le tre tavole incipitarie sembrano promettere la possibilità di tracciare un metodo, e quindi traiettorie praticabili, nella selva di simboli, temi, miti e figure che nelle loro peregrinazioni costituiscono il *corpus* della tradizione classica.

Il tema che innerva l'Atlante, ed è tratteggiato nel blocco A B C, è la "distanza tra l'io e il mondo esterno", come esplicitato da Warburg nella sua *Introduzione al Bilderatlas* del 1929 (si veda, in Engramma, la lettura commentata di Giulia Bordignon e la prima edizione elettronica del testo originale). Si tratta di considerare il rapporto tra uomo e cosmo e, di conseguenza, la relazione tra libertà e necessità; un rapporto che a tratti, in età medievale ma anche nell'epoca post-rinascimentale, si fa vincolo opprimente, che muta in modo decisivo nel passaggio tra Medioevo e primo Rinascimento (l'epoca su cui si concentrano in particolare gli studi di Warburg), e che infine viene colto di riflesso anche nel momento storico in cui nasce il progetto dell'Atlante Mnemosyne – gli anni in cui l'equilibrio tra uomo e cosmo è sconvolto e poi ridefinito a seguito dell'evento deflagrante della Prima guerra mondiale.

Anche soltanto dal confronto interno alle tre tavole di apertura emergono intrecci e snodi che si dipaneranno per immagini attraverso tutte le tavole dell'Atlante. In questo senso A B C come apertura di Mnemosyne indicano, in figura, l'ambito culturale, geografico e storico dell'intero Atlante: l'oscillazione tra polo magico-religioso e polo razionale-matematico, e le

linee evolutive che dalla superstizione astrologica arrivano alla conquista tecnologica del cielo, e che attraversano il cuore della cultura europea, dal bacino del Mediterraneo al Nord Europa.



Mnemosyne Atlas, tavola A: "Diversi sistemi di relazioni in cui l'uomo si trova inserito, cosmico, terrestre, genealogico. Coincidenza di tutte queste relazioni nel pensiero magico, dato che la distinzione tra discendenza, luogo di nascita e posizione cosmica presuppone già un atto del pensiero. 1) Orientamento; 2) Scambio; 3) Ordinamento sociale" (Appunti di Warburg & collaboratori, 1929).

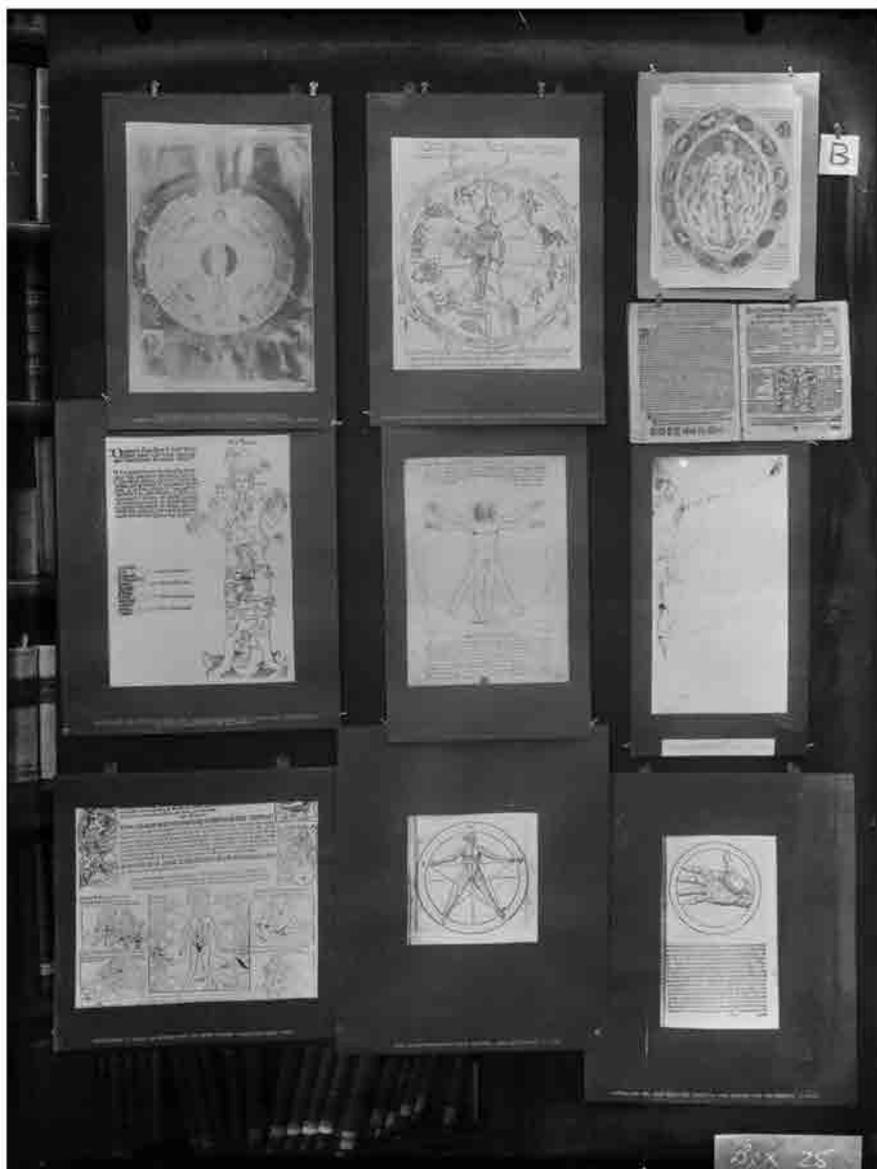
Interprete fedele del pensiero di Warburg, Fritz Saxl, nella prima commemorazione pronunciata pochi giorni dopo la morte del Maestro, afferma che l' "atto fondamentale della conoscenza umana è orientarsi di fronte al caos attraverso la posizione di immagini o di segni" (Saxl 1929). Lo schema-griglia di tavola A presenta l'astrologia come disegno astrale, una cosmografia che si riflette poi anche sulla topografia e sulla genealogia: modi diversi di controllare il cielo, lo spazio, l'evoluzione umana, dando loro un senso e un disegno.

La tavola, che è forse la più enigmatica del blocco incipitario, propone una parentela metodologica tra diverse applicazioni della medesima *ratio* cartografica: cercare di riconoscere nel cielo le costellazioni, riunendo i puntini luminosi delle stelle in forme di uomini e animali; disegnare mappe e itinerari sulla terra; tracciare alberi genealogici che rappresentano le relazioni fra i membri di una famiglia, scelta come caso esemplare.

In pratica quindi, dall'alto al basso, una rappresentazione del cielo popolato da figure mitologiche; una mappa che, per illustrare le trasmigrazioni fra Nord e Sud e Est e Ovest, dopo la partenza da Cizico e Alessandria, si conclude (forse con un pizzico di autoironia) ad Amburgo, la città di Warburg; in fondo alla pagina, l'albero genealogico della famiglia rinascimentale Medici-Tornabuoni.

In tavola B l'astrologia è compresa nel rapporto tra micro e macro-cosmo che, dalla concezione pagana tardo-antica, torna assorbita e trasfigurata in epoca medievale nel linguaggio figurale cristiano (la prima immagine del pannello è l'illustrazione di una visione di Ildegarda van Bingen), per poi riemergere, recuperando parzialmente il significato antico, in epoca rinascimentale. Nel pannello sono rintracciabili tre percorsi tematici: il primo cosmologico, il secondo antropometrico, il terzo magico-apotropaico. In tavola B l'astrologia si presenta dapprima come astropatia, declinata nelle pratiche derivate dell'astrodiagnostica e dell'astroterapia, fino a ridursi alla magia esoterica dell'astrofilia, non senza però aver incontrato, significativamente al centro del montaggio, le figure della *hominis dignitas* rinascimentale: l'uomo di Leonardo e l'uomo di Dürer, le uniche figure libere dalla *religio* astrale, che, con moto inverso, impongono al cosmo le loro proporzioni e la loro misura. Nell'emergenza delle due immagini rinascimentali l'uomo non è concepito come vittima passiva di un conflitto tra forze demoniche che si contendono l'influenza sul suo corpo, ma interviene attivamente nella contesa a riequilibrare il rapporto di soggezione rispetto alle potenze cosmiche. La conquista dell'equilibrio però non è mai definitiva e nella

collocazione a fine tavola delle due immagini tratte dal *De occulta philosophia* di Agrippa von Nettesheim possiamo ritrovare una deriva verso l'astropatia e le sue cure magico-esoteriche.



Mnemosyne Atlas, tavola B: "Diversi gradi di influenza del sistema cosmico sull'uomo. Corrispondenze armonicali. In seguito, riduzione dell'armonia alla geometria astratta invece che a quella determinata cosmicamente (Leonardo)" (Appunti di Warburg & collaboratori, 1929).

Il discorso che si svolge in tavola B racconta perciò anche l'oscillazione incessante tra la dimensione della razionalità classica, a cui Warburg dà il nome di 'Atene', e 'Alessandria', nome della dimensione spazio-temporale della irrazionalità ellenistica. Così scrive Warburg nel saggio sulla *Divinazione antica pagana nell'età di Lutero*:

Siamo nell'età di Faust, nella quale lo scienziato moderno, oscillando fra pratica magica e matematica cosmologica, cerca di conquistare al proprio pensiero lo spazio fra se stesso e l'oggetto per una contemplazione spassionata. Occorre sempre, di nuovo, salvare Atene da Alessandria. (Warburg 1920)

In tavola B, quindi, le relazioni tra il corpo umano e il cosmo raffigurate nel passaggio dal Medioevo all'età moderna si presentano come corrispondenze e scambi di energie che, se pure faticosamente sostenibili e governabili, svelano il mondo come potenzialmente catturabile, misurabile, rappresentabile. Se il microcosmo del corpo celeste è collegato al macrocosmo del corpo umano, e il cielo è popolato da mostri e potenze demoniche, purtuttavia la soggezione uomo/cosmo è sempre reversibile, grazie alle scienze e alle tecniche (astrologiche, magiche, mediche, nel medioevo e nell'età post-riformistica; geometriche in età rinascimentale) inventate dall'uomo per conoscere le modalità delle "corrispondenze tra uomo e cosmo" e sfuggire, grazie alla "geometria" leonardesca, al determinismo dell' "influenza del sistema cosmico sull'uomo".

La scoperta della matematica astronomica, e la compresente sopravvivenza dell'aspetto magico-demonico degli influssi planetari è il tema di Tavola C, dedicata in particolare alla potenza di Marte. Il montaggio si apre con incisioni che raffigurano le orbite planetarie e in particolare l'orbita ellittica del pianeta della guerra che smentisce la compostezza della rappresentazione a sfere concentriche del cosmo. Le incisioni accostate alle immagini tratte da tabloid contemporanei delle imprese di circumnavigazione del globo del dirigibile Zeppelin raccontano il tentativo dell'umanità per misurare il cielo, conquistarlo, governarne le rotte. Contemporaneamente l'inserzione della miniatura tratta da un manoscritto tedesco della seconda metà del Quattrocento, che rappresenta Marte e i suoi bellicosi figli (gli "sbandati figli di Marte", nella didascalia), ricorda che, a dispetto delle conquiste tecniche e scientifiche, è sempre necessario fare i conti con l'influsso irrazionale e distruttivo del carattere marziale. Nella fase di montaggio di questa tavola, Warburg aveva pensato di inserire un'altra figura che avrebbe richiamato la potenza dell'astrologia, e la sua deriva luminoso-superstiziosa,

che non desiste nell'era della tecnica: l'immagine di un grande pesce in cielo (accostabile formalmente all'immagine dello Zeppelin), tratta da un'edizione del pronostico di Lonhard Reymann che annunciava per il 1524 il Diluvio Universale, un pesce "dalla pancia stellata (sono i pianeti in congiunzione) [...] dalla quale l'uragano distruttore si abbatte su di una città" (Warburg 1920, 336).



Mnemosyne Atlas, tavola C: "Evoluzione della concezione di Marte. Distacco dalla concezione antropomorfa. Immagine – sistema armonicale – segno" (Appunti di Warburg & collaboratori, 1929).

Placare Marte, il pianeta più feroce, era stata la sfida che dovette affrontare Keplero per trovare le nuove regole della cosmografia matematica che gli avrebbero permesso di calcolare l'orbita dei pianeti. Tavola C si apre con due illustrazioni tratte da opere di Keplero: se nel *Mysterium Cosmographicum* del 1596 lo scienziato ancora si basava su quella che, fino ad allora, era accettata come la legge indiscussa che regolava il Sistema Solare – l'uniformità, la regolarità, la circolarità del moto dei corpi celesti, governato da leggi fisiche concepite come subordinate a un principio divino e trascendente – nell'*Astronomia Nova* del 1609 verificò l'inconciliabilità della teoria con i dati empirici dell'osservazione astronomica. Keplero decise allora di studiare il moto del pianeta Marte avendo il coraggio di "superare un primitivo timore applicato alla matematica, che impediva di costruire i corpi celesti in maniera disforme dagli ideali o esigenze della commensurabilità umana terrestre" (Warburg, 1925, 100-101), e introdusse una nuova e risolutiva unità di movimento dell'orbita: l'ellisse. L'antagonista della rappresentazione sferica, composta e perfetta, del cosmo è quindi Marte e la scoperta della sua traiettoria ellittica, che ruota su due fuochi, non più intorno a(II)uno, rivoluziona l'idea platonica della armonia delle sfere. Proprio la figura dell'ellissi è la costante figurativa implicita di tavola C, dalla forma dell'orbita del pianeta al profilo del dirigibile; gli eroi di questa storia, che con le loro competenze scientifiche e il loro coraggio riescono a domare il cielo, sono Keplero, il conte von Zeppelin e l'aviatore-imprenditore Hugo Eckener, protagonisti, gli ultimi due, delle immagini di congedo di Tavola C.

Con la presenza del dirigibile Warburg ci racconta la storia di un'invenzione meravigliosa evocando però la sua natura prismatica: la tecnica può essere al servizio della distruzione (il dirigibile fu utilizzato come bombardiere nella Prima Guerra Mondiale) e al contempo può essere strumento per la comunicazione tra i popoli e per la conoscenza (Eckener nel 1929 circumnavigò il globo mettendo in contatto paesi un tempo nemici, superando procelle, comunicando con la terra attraverso la radio ecc.).

### Coordinate della memoria: i temi dell'Atlante introdotti da A B C

Il tema principale proposto dalla prime tre tavole del Bilderatlas è la necessità di un 'orientamento' – *Orientierung* è quasi un termine tecnico nel lessico di Warburg – il tentativo di inventare disegni, nel cielo o sulla terra, che consentano all'uomo di tracciare rotte, ma anche la ricerca di un ordine interiore, oltre che esteriore, che dia una forma e una misura alla spaventosità del mondo e al turbamento di fronte ai demoni che non popolano soltanto

il cielo sopra di noi, ma, dentro di noi, disturbano la nostra psiche (sulle tavole A B C come dispositivo per dare coordinate all'Atlante, ma anche come rimedio alla disforia di Warburg, dopo Kreuzlingen e dopo il ritorno dall'ultimo suo viaggio in Italia, si rimanda, ancora, al saggio di Silvia De Laude in questo stesso numero di Engramma).

A B C, poste in apertura dell'Atlante, insegnano che orientarsi è necessario anche per conoscere il senso del viaggio che è, sempre, moto di migrazioni e di ritorni. Warburg mutua dal saggio di Kant *Che cosa significa orientarsi nel pensiero* (1927), l'idea che orientarsi è "determinare a partire da una certa regione del mondo (una delle quattro in cui suddividiamo l'*orizzonte*) le altre, in particolare l'*oriente*". Orientarsi è quindi decidere dove sia *oriente* e, di conseguenza, riflettere sull'incessante andirivieni tra Oriente e Occidente tra una sponda e l'altra del bacino del Mediterraneo, il cui disegno, come territorio liquido in cui si muovono i flussi della tradizione classica, è al centro di tavola A. Ma questo viaggio, già in antico, sborda dai confini del *mare nostrum*. Figura del vincolo tra Oriente e Occidente era il mitico nodo di Gordio, che teneva magicamente bloccata la comunicazione tra Asia ed Europa. Alessandro il Grande – nell'Atlante figura emblematica del viaggio e della trasmigrazione dei miti e dei simboli oltre i confini spaziali e temporali della cultura greco-romana – diventa signore del cosmo perché risolve il problema tagliando con un colpo netto di spada il viluppo inestricabile; ovvero, secondo una variante presente già nelle fonti antiche, perché scopre il punto di sutura in cui la correggia era collegata al timone, e 'semplicemente' lo scioglie. L'atto decisivo conferma la fluidità del confine tra Oriente e Occidente, precariamente serrata dal nodo, e inaugura un nuovo flusso, perché Alessandro è capace di vedere che "la contrapposizione geografica tra Oriente e Occidente è qualcosa di fluttuante e indeterminato: è soltanto un contrapposto fluire di una minor quantità di notte e di luce" (Ernst Jünger, Carl Schmitt, *Il nodo di Gordio*, 1953). In età contemporanea von Eckner, alla guida del suo dirigibile che fa il giro del mondo, si muove sulle tracce del viaggio cosmico Alessandro: nel saggio *Aereonave e sommergibile nell'immaginazione medievale* (1913) Warburg ricorda all'aviatore moderno che studia il problema d'attualità del raffreddamento del motore, l'episodio della leggenda medievale in cui Alessandro è trasportato in cielo nel primitivo dirigibile alzato in volo da magici grifoni e di come "con spugne intrise cercava di refrigerare i piedi infuocati dei suoi grifoni scalanti il cielo" (Warburg 1913, 282).

Intimamente connesso con il tema dell'orientamento è in A B C il tema dell'astrologia e alla sua evoluzione scientifica con l'astronomia di Keplero

– tema particolarmente caro a Warburg e a Fritz Saxl, che con lui collabora strettamente, nei suoi ultimi mesi di vita, alla messa a punto del progetto: nell'astrologia, infatti, in particolare, si gioca la relazione che lega l'uomo al cosmo e, insieme, l'incessante tentativo compiuto dall'uomo per sottrarsi alla necessità di quel vincolo. Il rapporto tra libertà e necessità rispetto al destino trova espressione nel motto, coniato da Warburg, *'Per monstra ad sphaeram'*. Si tratta di un gioco di parole, riecheggiante un celebre verso di Seneca (*Per aspera sic itur ad astra, Hercules Furens* II, 437), da cui era stato tratto, già in antico, il detto proverbiale *'Per aspera ad astra'*. Il motto *'Per monstra ad sphaeram'* era stato scelto dallo stesso Warburg come *ex libris* quando, alla morte dell'amatissimo Franz Boll (l'autore di *Sphaera. Neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder*, Leipzig, Teubner, 1903, testo fondamentale per le ricerche di Warburg su Schifanoia) acquisisce una parte della biblioteca dell'amico. Rispetto alla fonte latina la modifica che Warburg apporta coniato il suo nuovo motto è particolarmente significativa: le asperità attraverso le quali è necessario passare per accedere alle stelle non sono soltanto passaggi difficili e impervi, ma mostri terribili – *monstra*, la cui demonica potenza l'uomo è chiamato a superare. *'Per monstra ad sphaeram'*: anche l'insieme delle tre tavole dice l'angoscia della soggezione dell'uomo al *monstrum*, e l'ambigua (perché mai definitiva) liberazione da quel vincolo nella contemplazione 'scientifica' degli astri.

Intrecciato con orientamento e astrologia è il tema della polarità, mai risolta, tra tecnica e magia, tra 'Atene' e 'Alessandria': ovvero, tra il tentativo di dicibilità del mondo nel segno del *logos* e la tensione del *pathos*; ma anche tra Apollo e Dioniso, per riprendere i nomi divini delle diverse attitudini dell'umano che Warburg mutua da Friedrich Nietzsche.

### Iter per labyrinthum

Per chi si addentra nel labirinto dell'Atlante, la possibilità di letture multiple, intrecciate tra di loro e proliferanti, è già annunciata dall'esordio, nel gruppo A B C, che posto come una soglia ideale, da un lato 'orienta', introducendo alla selva dell'Atlante, e nello stesso tempo conferma l'irriducibile complessità del meccanismo compositivo e del funzionamento interattivo delle singole tavole e di tutta Mnemosyne. Le tavole A B C si propongono in questo senso come il viatico fornito alla porta di ingresso dell'opera, ma anche, insieme, la dimostrazione in atto della complessità dell'impresa, una *mise en abyme* dell'*opus magnum* di cui sono il vestibolo.

Tutto l'Atlante, avverte in anticipo il blocco A B C, è un viaggio, una selva

di percorsi non semplificabili, pena la lacerazione della trama discontinua della memoria, l'interruzione della dissonante rapsodia. Ci è detto per immagini che i confini di irradiazione e la mappa del viaggio non sono rigidi e definiti. Intorno al bacino del Mediterraneo le strade sono disegnate dal continuo confluire e separarsi dei cammini di Oriente e Occidente, che a volte si confondono, diventano un solo sentiero, e poi sono attratti in orbite diverse.

Nella tradizione occidentale nulla è dato per definitivo e la modalità di apparenza e ricomparsa dei fenomeni è sempre dinamica e reversibile: segni e figure sopravvivono solo se resistono all'esperienza del viaggio, sia attraverso lo spazio che attraverso il tempo: solo in quella tras migrazione – fisica, concettuale e simbolica – che il confine permeabile tra Oriente e Occidente permette. Nella tradizione occidentale dalla Grecia classica all'Ellenismo, dall'Ellenismo al Cristianesimo, attraverso il Medioevo, fino al Rinascimento e alla modernità, sopravvivono solo figure e segni meticcianti e bastardi, in quanto tali selezionatisi come più adatti a quella “lotta biologica per la vita” che, metaforicamente, si ritrova anche nelle dinamiche culturali. Solo il movimento, la posizione e la trasgressione continua del *limes* – soprattutto del *limes* tra Oriente e Occidente – permette la trasmissione – tradizione ed è un segnale verificabile della vitalità di segni e figure.

A B C annunciano che, come si imparerà nel labirinto dell'Atlante Mnemosyne, molti segni della tradizione classica non sono scomparsi per esaurimento, ma hanno lasciato tracce consistenti, anche se a volte difficilmente decifrabili, nonostante la varietà delle traslazioni, ma anche degli attacchi frontali: i vari assalti, teorici e pratici, delle iconoclastie; i tentativi di monoteizzazione; le moralizzazioni; la tentazione della riduzione all'univocità di significato; le banalizzazioni e gli oblii. Ma questa sopravvivenza, evidente o carsica, è la prova che la tradizione non va custodita né tanto meno museificata: anche quando i motivi resistono solo sotto forma di engramma, se sono abbastanza forti si difendono da sé. Altrimenti rimangono semi infecondi. Scrive Giordano Bruno, autore determinante per Warburg nell'ultimo periodo della sua vita:

Obiiciuntur nobis res, signa, imagines, spectra vel phantasmata. [...] Haud igitur temere oblivionem insensationem quandam appellavit Socrates; qui si eadem ratione et memorabilis iactum semen a memoria non conceptum insensationem similiter quandam appellasset, rem sane protundiorem explicasset. Ni igitur vivacius phantasia sensibilibus pulsaverit speciebus, cogitatio non aperiet, ostiaria quoque cogitatione non aperiente, eadem indignans Musarum mater non recipiet.

Si presentano a noi cose, segni, immagini, spettri, ovvero fantasmi. [...] Non senza motivo Socrate definì l'oblio come una perdita di percezione; ma se per la stessa ragione avesse definito anche il seme del memorabile sparso e non concepito dalla memoria, egli avrebbe certo indagato il tema più in profondità. Se infatti la fantasia non bussa con vivacità sufficiente avvalendosi di immagini sensibili, la facoltà cogitativa non apre le porte e, se la facoltà cogitativa che è la custode non apre la porta, la madre delle Muse, sprezzando simili immagini non le accoglierà. (Giordano Bruno, *Sigillus sigillorum ad omnes animi dispositiones comparandas*, 11, 19-20)

Per i riferimenti bibliografici vedi, in Engramma, Bibliography. Works by Aby Warburg and secondary literature

Una prima lettura delle tavole ABC è stata pubblicata in "La Rivista di Engramma" 12 (novembre 2001)

# Through the Maze: Plates A B and C

The opening themes of Aby Warburg's Mnemosyne Atlas

by the Mnemosyne Seminar group of ClassicA | Centre for Classical Studies Iuav, co-ordinated by Monica Centanni, Silvia De Laude, Daniela Sacco, Silvia Urbini

English version by Elizabeth Thomson

## The opening plates of Aby Warburg's Mnemosyne Atlas

The first three plates of the Mnemosyne Bilderatlas are headed by the letters A, B and C unlike the plates that follow which are identified by numbers, 1– 79. Their position and identification by number reveal that the plates are a related group, and are distinct from the other panels. Panels A, B and C prove to be an introduction to the themes contained in the Atlas as a whole, a sort of threshold leading to the labyrinth which is Mnemosyne, with all the co-ordinates for making the entire work accessible. Plates A, B and C were probably assembled after the rest of the work had been completed (see the essay by Silvia de Laude in this edition of *Engramma*), which would confirm that they were intended to summarise and explain the entire project. The first three panels can be seen as a unit, and should be considered as heralds when specifically analysing each of the panels.



Mnemosyne Atlas, Plates A, B and C grouped together: the co-ordinates of memory

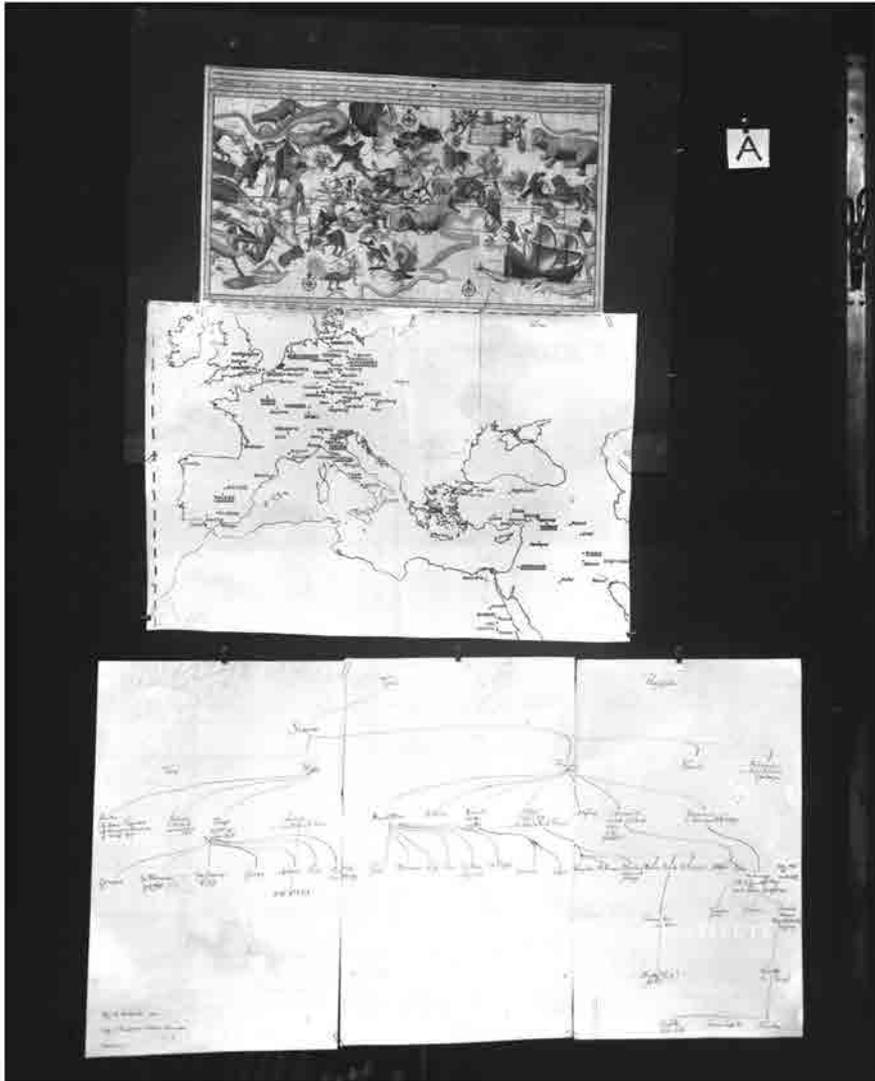
Plates A, B and C present three different approaches to the schematization of the thematic threads running throughout the Atlas and, therefore, through the traces of the repertoire of the western tradition which the Atlas represents. Plate A illustrates schematically three mapping principles: astro-cosmographical, topographical, and genealogical. Plate B, by subject, presents the development of the relationship between the micro and the macrocosm via anthropocentrism and the figure of *homo cosmicus* in an itinerary that leads from the astrological anthropopathy of the Middle Ages to the anthropopoiesis of the Renaissance, and finally to the re-emergence of magical anthropopathy in the modern age. Plate C represents by theme the journey of man through the cosmos together with his understanding of the science of astronomy (Kepler's discoveries in particular). At the same time, it also presents the trajectory leading to the acquisition of technical knowledge as the means for achieving victory and learning, which combines the power to create and to destroy.

The composition of Plates A, B and C according to layout, subject and theme provides three schemes that encapsulate in seemingly simplified fashion the complex evolution of western civilization: the three opening plates appear to present a method of tracing clear itineraries through the forest of symbols, themes, myths and figures whose wanderings represent the *corpus* of the classical tradition.

The theme that innervates the Atlas, outlined in the A, B and C group of plates, is “the distance between the self and the external world”, as Warburg himself explains in his *Introduction to the Bilderatlas* in 1929 (See Engramma, the commentary by Giulia Bordignon and the first digital edition of the original text). It considers the relationship between man and the cosmos and, as a consequence, the relationship between freedom and necessity; a relationship which at times, during the Middle Ages but during the post Renaissance period too, becomes an oppressive fetter, and mutates decisively between the Middle Ages and the early Renaissance (the era on which Warburg's studies are centred), and is then reflected into the time in which Warburg's Mnemosyne Atlas is conceived – the historically significant period in which the equilibrium between man and the cosmos is disrupted and then redefined following the outbreak of the First World War.

An internal comparison alone between the three opening plates reveals the weavings and junctures that unravel through images throughout all the plates that make up the Atlas. In this sense, Plates A, B and C as

the introduction to Mnemosyne, point by illustration to the cultural, geographical and historical context of the entire Atlas: the oscillation between the opposite poles of rationality and mathematics, and magic and religion, and the evolutionary lines that lead from astrological superstition to the technological conquest of the heavens, from the Mediterranean to Northern Europe.



Mnemosyne Atlas, Plate A: "Different relationships in which man is integrated, cosmic, earthly and genealogical. The coincidence of all these relationships in magic thought since the difference between descent, place of birth and cosmic position presupposes an act of thought. 1) Direction; 2) Exchange; 3) Social order (Notes of Warburg and collaborators, 1929)

Fritz Saxl, a loyal follower of Warburg's theories, in the first memorial speech that he delivered a few days after Warburg's death, declared that "when confronted by chaos the fundamental act of human consciousness is to be guided by the position of signs and images," (Saxl 1929). The grid-like scheme of Plate A shows astrology as a star, a cosmography that reflects on topography and genealogy and different ways of controlling the heavens, space and human evolution, giving them form and sense.

The Plate, which is probably the most enigmatic of the three, suggests a methodological relationship between the different applications of the same cartographical logic: the recognition of constellations in the heavens by joining up luminous dots of stars in the shape of man and animals; drawing maps and routes on earth; drawing family trees that represent relationships between members of one family, chosen as an example.

In effect, therefore, the Plate shows from top to bottom, an image of the sky populated by mythological characters; a map that, in order to illustrate transmigrations between North and South, and East and West, starts at Cyzicus and Alexandria, and ends (perhaps with a pinch of irony) in Hamburg, where Warburg was born; the bottom of the page shows the ancestry of the Medici-Tornabuoni family, during the Renaissance.

Plate B includes astrology in the relationship between the micro and macrocosm, which, from its pagan conception in late antiquity, reappears in the Middle Ages, absorbed and transfigured into the figurative language of Christianity (the first image on the panel is an illustration of a vision by Hildegarde of Bingen), to re-emerge during the Renaissance and recover in part its ancient meaning. In the plate, there are three identifiable thematic itineraries: the first is cosmological, the second anthropometrical and the last is magico-apatropaic. From the beginning, plate B represents astrology as astropathy, articulated into the derived practices of astrodiagnostics and astrotherapy, and finally becoming the esoteric magic of astrophilia, encountering en-route, and significantly placed at the centre of the montage, the Renaissance figures of *hominis dignitas* by Leonardo da Vinci and Dürer, the only ones that are free of astral *religio* and who, conversely, impose upon the cosmos their own proportions and limits. With the emergence of the two Renaissance images, man is no longer conceived as the passive victim of a conflict between demonic forces fighting for control of his body. He actively takes part in the battle to re-establish the balance between subjection and cosmic forces. However, the conquest of equilibrium is never final. The positioning of the two images from *De occulta*

*philosophia* by Agrippa von Nettesheim at the end of plate illustrates the drift towards astropathy and its magico-esoteric cures. The subject of Plate B, therefore, is also the incessant oscillation between classical rationality, which Warburg called “Athens”, and “Alexandria”, the name he uses for the spatial and temporal dimension of Hellenistic irrationality.



Mnemosyne Atlas, Plate B: Different degrees of influence of the cosmic system on man. Harmonic correspondences. Later, reduction of harmony to abstract geometry instead of what is cosmically determined (Leonardo da Vinci)". (Notes of Warburg and collaborators, 1929).

In his essay *Ancient and pagan divination in the time of Luther*, Warburg writes:

We live in the age of Faust when modern scientists, oscillating between magical practices and cosmological mathematics, endeavour to gain for their thinking the space that separates them from their object in order to contemplate it dispassionately. *Athens must always be conquered afresh from Alexandria* (Warburg 1920).

In Plate B, therefore, the relationships between the human body and the cosmos illustrated during the transition from the Middle Ages to the modern era appear to be parallels and exchanges of energy that, despite being difficult to sustain and control, reveal a world that has the potential to be conquered, measured and represented. If the microcosm of the heavens is connected to the macrocosm of the human body, and the heavens are populated by monsters and demonic forces, any subjection between man and the cosmos is reversible thanks to the science and technology (astrological, magical and medical during the Middle Ages and post Reformation, and geometrical during the Renaissance), invented by man to understand the “correspondences between man and the cosmos”, and, thanks to the geometry of Leonardo da Vinci, to escape the determinism of the “influence of the cosmic system on man”.

Plate C is dedicated mainly to the power of Mars, and its theme is the discovery of astronomical mathematics and the simultaneous survival of the magical and demonic aspects of the influence of the planets. The montage opens with engravings representing orbits of the planets, and, in particular, the elliptical orbit of the planet of war giving the lie to the composure of the cosmos represented with its concentric spheres. The engravings compared with images taken from contemporary tabloids representing the Zeppelin airship accomplishing the feat of circumnavigating the world, recount the story of man’s attempt to measure the heavens, conquer them and rule routes through them. At the same time, the inclusion of a miniature taken from a German manuscript of the second half of the Quattrocento representing Mars and his bellicose sons, (“the wayward sons of Mars” in the caption), is a reminder that, despite technological and scientific achievements, it is always necessary to reckon with the irrational and destructive influence of Mars.

While mounting this Plate, Warburg thought of including another figure that was to recall the power of astrology and its drift in the direction

of mysticism and superstition, which endured throughout the age of technological discoveries: the image of an enormous fish in the sky (comparable in form to the Zeppelin), taken from a prediction printed by Leonhard Reymann forecasting a Universal Deluge in 1524, “a fish with a star-covered belly (representing the planets in conjunction), [...] from which the destructive hurricane hits a city” (Warburg, 1920, 336).



Mnemosyne Atlas, Plate C: “The evolution of the concept of Mars. Detachment from the notion of anthropomorphism. Image – harmonic system – sign” (Notes by Warburg and collaborators, 1929).

Warburg had already concerned himself with the *monstrum* and the huge fish appearing in the heavens in his essay *Ancient and pagan divination in the time of Luther*, arguing that it had been used as propaganda, as had the matter of Luther's birth, during the Reformation.

The great challenge facing Kepler was to placate Mars, the most brutal of planets, and to discover new rules of mathematical cosmography that would make it possible to calculate the orbits of the planets. Plate C opens with two illustrations taken from the works of Kepler: although he had still based his *Mysterium Cosmographicum* on what had until then been accepted as undisputed laws controlling the solar system – uniformity, regularity and the circularity of the movement of the celestial bodies, governed as they are by physical laws conceived as subordinate to a divine and transcendent principle – in his *Astronomia nova* of 1609, he used empirical data from astronomical observation to confirm that the theory was untenable. Kepler then decided to study the movement of Mars with the courage “to overcome a primitive fear applied to mathematics that made it impossible to construe celestial bodies in ways that differed from the ideals and demands commensurable with earthly humans” (Warburg, 1925, 100-101), and introduced a new solution to calculate the movements of its orbit: the ellipse. Thus, the antagonist of the representation of the cosmos as spherical, perfect and orderly is Mars, and the discovery of the planet's elliptical trajectory, rotating on two foci and not just the one, revolutionises the Platonic notion of the harmony of the spheres. The formal constant in Plate C is the ellipse, from the shape of the planet's orbit to the contour of the airship; the heroes of this story, who with their scientific knowledge and their courage succeed in taming the heavens, are Kepler, and, featuring in the closing images of the Plate, Count von Zeppelin, and the aviator-entrepreneur Hugo Eckener.

By including an image of the airship Warburg, tells the story of a wonderful invention whilst recalling its prismatic nature: technology can serve destruction (the airship was used as a bomber during the First World War) while at the same time it can be an instrument of communication between people and of knowledge (in 1929 Eckener circumnavigated the world putting into contact nations that had once been enemies, surviving storms and communicating with earth via radio, etc.).

### The co-ordinates of memory: themes introduced in Plates A, B and C

The main theme proposed in the first three plates of the Bilderatlas is the need for *Orientierung*, orientation, bearings. *Orientierung* is almost a technical term in Warburg's lexicon and implies the attempt to discover designs in the heavens and on earth that enable man to plot routes in the search for interior as well as exterior order giving shape and limitations to the frightening world, and to the anxiety caused by the demons that inhabit not only the heavens above but also those that dwell inside us, disturbing the psyche (for Plates A, B and C as devices that provide co-ordinates for the Atlas as well as a remedy for Warburg's dysphoria after his time in Kreuzlingen and after returning for the last time from Italy, see once more the essay by Silvia De Laude in this edition of Engramma).

Plates A, B and C placed as the opening images to the Atlas indicate that finding one's bearings is essential in order to understand the purpose of a journey which is always about migration and return. Warburg borrows from Kant's 1927 essay *What does it mean to orient oneself in thinking?* the notion that finding one's bearings is "to determine when leaving a certain part of the world (one of the four which make up the horizon), where the other parts are, especially the *orient*".

To orient oneself is, therefore, having to decide where the orient is, and reflecting on the continuous toings and froings between the East and the West, from one shore to the other of the Mediterranean, displayed at the centre of Plate A as a liquid area through which the classical tradition flows. However, even in antiquity, this was a journey that extended beyond the boundaries of *mare nostrum*. Symbol of the link between the East and the West was the mythical Gordion Knot that magically stopped communication between Asia and Europe. Alexander the Great – in the Atlas, he represents the journey and transmigration of myths and symbols beyond the spatial and temporal confines of Greek and Roman civilization – becomes lord of the cosmos because he resolves the problem of the knot by cutting with one stroke of his sword the inextricable tangle of cord, or, according to a variant of the myth circulating in ancient sources, he finds the cord connecting the cart to the pole, and simply unties it. His decisive act confirms the flexibility of the boundary between East and West, precariously obstructed by the knot, and begins a new flow of exchanges because Alexander is able to see that "the geographical juxtaposition between East and West is undetermined – and by fluctuating, it is merely an opposition of less light and night" (Ernst Jünger, Carl Schmitt, *The*

*Gordian Knot*, 1953). In more recent times, von Eckener, flying his airship around the world, followed Alexander's cosmic journey. In his essay *Airship and Submarine in Medieval Imagination* (1913), Warburg reminds modern aviators studying the topical problem of engine cooling of the episode in medieval legend when Alexander is transported to heaven in the primitive airship lifted to flight by magic griffons, and how "with soaking sponges, he tried to cool their burning feet as they ascended into the heavens" (Warburg 1913, 282).

In panels A B and C, the theme of astrology and its scientific evolution with the astronomy of Kepler is intimately linked to the theme of orientation – a theme that was particularly dear to Warburg and Fritz Saxl, who collaborated closely with him during the last years of his life to put the finishing touches to the project: indeed astrology plays with the relationship that binds man to the cosmos, together with the unceasing effort by man to extricate himself from the need for that bond. The relationship between freedom and necessity with regard to destiny is expressed in the motto, coined by Warburg, '*Per monstra ad sphaeram*'. It is a play on words that echoes a famous line by Seneca (*Per aspera sic itur ad astra*, *Hercules Furens* II, 437), from which in antiquity the proverb '*Per aspera ad astra*' had already been taken. The motto '*Per monstra ad sphaeram*' was chosen by Warburg himself as an *ex libris* when his beloved friend Franz Boll (author of *Sphaera. Neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder*, Leipzig, Teubner, 1903, an essential text for Warburg's analysis of Schifanoia) died, and he acquired part of his friend's library. As regards the Latin source, the change Warburg made by coining a new motto is particularly significant: the adversities one has to survive in order to reach the stars are not just the impervious and difficult routes of the journey; they are also horrible monsters – *monstra*, whose demonic power man has been called to overcome. '*Per monstra ad sphaeram*': the three plates grouped together speak of man's disquiet at being subjugated to the *monstrum*, and of the prospect of ambiguous (because never definitive) freedom from that bond that will come with the scientific contemplation of the stars.

The issue of polarity between technology and magic, "Athens" and "Alexandria", never resolved, is, according to Warburg, interwoven with astrology and orientation; in other words, with the extremes of the inexpressibility of the world according to the *logos* and the tension of *pathos*, and, to use the names of the Gods who represent the extremes of the human condition that Warburg borrows from Nietzsche, between Apollo and Dionysus.

### Through the maze

For those who enter into the Atlas, the scope for multiple readings that interweave and proliferate is heralded at the beginning, in the group of Plates A, B and C. Placed as a virtual threshold, they orientate the peruser into the forest of the Atlas whilst simultaneously confirming that the compositional process and the interactive nature of each plate and Mnemosyne as a whole is unyieldingly complex. In this sense, Plates A, B and C can be seen as travelling companions provided at the entry to the work, but also as an acknowledgement of the complex nature of the undertaking, a *mise en abyme* of the *opus magnum* to which they give access.

The entire Atlas, Plates A, B and C advise in advance, is a journey, a jungle of excursions that cannot be simplified, on pain of tearing apart the discontinuous threads of memory. Through images we are told that the radiating boundaries and the map of the journey are not rigidly fixed and defined. Around the Mediterranean, the routes are drawn by the continuous convergence and separation of journeys between East and West, which at times merge, becoming one path, and are then attracted into other orbits.

In the western tradition, nothing is definite and the ways phenomena appear and disappear are always dynamic and reversible: signs and forms survive only if they withstand the experience of the journey, whether through space or time, and the permeable boundary between East and West that alone sanctions transmigration – physical, conceptual and symbolic. In the western tradition, from Classical Greece to Hellenism, from Hellenism to Christianity, via the Middle Ages, up to the Renaissance and modernity, only images and signs that have been cross-bred have survived because chosen as the most suitable for the biological battle for survival that, metaphorically, can also be witnessed in the dynamics of culture. Only the movement, the position and the continuous breaking of the *limes* – and mainly the *limes* between East and West – make transmission-tradition possible, a demonstrable sign of the vitality of signs and forms.

Plates A, B and C, as one learns by entering the Mnemosyne Atlas, announce that many signs from the classical tradition did not disappear because they were exhausted, or devoid of meaning. They have left firm traces, albeit at times difficult to decipher, despite the variations and frontal attacks, theoretical and real, by iconoclasts, attempts to represent one god, moralisations, attempts to make meanings unequivocal, banalizations and oblivion. However, survival, whether apparent or submerged, is evidence

that tradition is not preserved and guarded, nor confined to museums; even when motifs survive merely in the shape of an engram, if they are strong enough, they can defend themselves. Otherwise, they remain barren seeds. Giordano Bruno, a philosopher who was fundamental to Warburg during the latter part of his life, wrote:

Obiiciuntur nobis res, signa, imagines, spectra vel phantasmata. [...] Haud igitur temere oblivionem insensationem quandam appellavit Socrates; qui si eadem ratione et memorabilis iactum semen a memoria non conceptum insensationem similiter quandam appellasset, rem sane profundiore explicasset. Ni igitur vivacius phantasia sensibilibus pulsaverit speciebus, cogitatio non aperiet, ostiaria quoque cogitatione non aperiente, easdem indignans Musarum mater non recipiet.

Things present themselves to us – signs, images, ghosts,.. [...] Not for nothing did Socrates define oblivion as the loss of perception; however, if for the same reason he had also defined the seed of what can be remembered as chance and not conceived by memory, he would certainly have inquired more deeply. If indeed phantasy availing itself of sensitive images does not knock with sufficient energy, the cognitive faculty will fail to open the doors, and if the cognitive faculty which is the custodian fails to open the doors, the mother of the Muses, [Mnemosyne] scorning such images, will refuse them.

(Giordano Bruno, *Sigillus sigillorum ad omnes animi dispositiones comparandas*, 11, 19-20)

References: see in Engramma, Bibliography. Works by Aby Warburg and secondary literature

A first version of the reading on Plates A, B and C of Mnemosyne Atlas in “>”La Rivista di Engramma” 12 (November 2001

## “Symbol tut wohl!”

Il simbolo fa bene! Genesi del blocco ABC del *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg

Silvia De Laude

Per monstra ad sphaeram!

(Aby Warburg, l'*ex libris* di Franz Boll con punto esclamativo, in un appunto, 1925)

Il nostro glorioso Atlante, dai cui singoli fogli altri

potranno poi spigolare la loro insalata di cavolo

(Aby Warburg a Fritz Saxl, 22 settembre 1927)

Per la prima volta con grande dispiacere

non posso condividere un *aperçu* con

il mio caro Boll.

(Aby Warburg, Diario 1929)



Mnemosyne Atlas, gruppo delle prime tre tavole A B C: le coordinate della memoria; vedi *Iter per labyrinthum* lettura di A B C

Se si confrontano le fotografie sopravvissute delle diverse versioni dell'Atlante (oltre naturalmente agli schemi a penna, agli appunti, alle annotazioni programmatiche), il blocco ABC risulta aggiunto alla compagine dell'opera incompiuta di Warburg solo nella fase finale della sua elaborazione. Certo, in ogni caso, dopo la presentazione alla Biblioteca Hertziana di Roma (19 gennaio 1929) dell'Atlante, che prevedeva un diverso inizio, non sull'"orientamento" (*Orientierung*) ma direttamente su "polarità" e "inversione energetica", a illustrazione di un pannello dove erano appuntate immagini in seguito dirottate altrove (soprattutto verso la tavola 7).

A Roma non si era parlato di "orientamento", e neppure di immagini astrali. Una stranezza, per chi conosce gli studi di Warburg e l'ultima versione dell'Atlante (autunno 1929), documentata però in modo incontrovertibile sia dalla traccia della conferenza (in *Engramma* n. 119) che dalle fotografie dei pannelli esposti nella Sala grande dell'Hertziana.

Quello che dicono per immagini le tavole del blocco ABC, invece, si trova anticipato in due conferenze astrologiche poco note del 1913, in diversi scritti del 1924-1925 (li vedremo in dettaglio) e soprattutto nella conferenza del 1925 sulla *Sphaera barbarica* di Franz Boll – il primo lavoro importante di Warburg dopo il periodo della malattia, e quello in cui il *redux* dalla clinica psichiatrica Bellevue, diretta da Ludwig Binswanger, tenta in modo più scoperto un bilancio della sua riflessione e della sua stessa esistenza. È evidente, rileggendone la traccia, come l'oratore in quell'occasione parli di Boll, guida e amico 'insostituibile' – dotto conoscitore di astrologia e folklore nel mondo antico, letterato finissimo e arguto, da cui era rimasto affascinato anche Giorgio Pasquali (Pasquali [1953] 2013, 125), ma come parli insieme anche di sé e della sua lotta con i mostri, identificando in quella lotta la matrice di tutto il suo lavoro.

Abbozzi e minute dimostrano che la commemorazione dell'amico scomparso era stata preparata in collaborazione strettissima con Fritz Saxl, come tutti gli altri scritti del periodo di Kreuzlingen – la lettera ad Alfred Doren del 31 marzo 1923 si chiude addirittura con un *Addendum* di Saxl "sulla ruota della Fortuna e l'idea di evoluzione" (Stimilli-Wedepohl [2008] 2014, 15). E sempre Saxl, nel discorso pronunciato pochi giorni dopo la morte di Warburg, ha scritto una pagina che sembra la precisa descrizione di questo primo blocco dell'Atlante:

La conquista di Kreuzlingen è l'inizio di tutto. Tutto il pensiero dell'uomo

aspira all'orientamento. Nel cielo egli cerca di riunire i punti scintillanti in costellazioni, con l'aiuto di forme di animali o di uomini, per orientarsi. E, sulla terra, cerca di cogliere, per mezzo della rappresentazione sulla mappa, la via che collega un paese con un altro paese e, nell'ambito umano, per mezzo di una tavola genealogica, la relazione degli uomini fra di loro: dal padre al figlio fino ai nipoti. (Saxl [1929] 2004, 169-170)

E ancora:

L'atto fondamentale della conoscenza umana è orientarsi di fronte al caos attraverso la posizione di immagini o di segni.

Nel suo rapporto con il cosmo l'uomo si muove fra due poli: o trae il cosmo giù verso di sé, si pone attraverso la magia come eguale all'universo e sparpaglia i segni zodiacali sul suo corpo per esercitare il proprio influsso sull'universo, oppure pone la distanza attraverso la matematica, e al posto del demone del pianeta Marte con il capo mozzato del nemico, subentra il segno matematico, la curva ellittica dell'orbita planetaria. (Saxl [1929] 2004, 170)

La mia ipotesi è che Saxl sia, in qualche modo, l'ispiratore della scelta di aprire l'Atlante sul tema dell'"orientamento", e che lui abbia portato Warburg a riprendere e sviluppare quella definita nel discorso commemorativo "la conquista di Kreuzlingen", "l'inizio di tutto".

Potrebbe aver contribuito a questo tardivo intervento sull'Atlante – l'aggiunta, intendo, del gruppo ABC – una circostanza. Tornato ad Amburgo dopo l'ultimo viaggio in Italia (1928-1929), Warburg aveva ripreso a lavorare con Saxl in modo più che mai simbiotico, per riordinare i materiali raccolti per Italia e per organizzare una mostra-conferenza di argomento cosmologico, con la quale si sarebbe dovuto inaugurare il Planetario di Amburgo. Warburg non sarebbe riuscito a vederla, sarebbe infatti morto il 26 ottobre 1929, qualche mese prima dell'inaugurazione del Planetario. Il titolo scelto per la mostra comunque – ci torneremo – era *Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde*, cioè *Una raccolta di immagini per la storia della credenza e la conoscenza delle stelle*, con dittologia che riprende il primo termine (*Sternglaube*) del titolo del libro di Franz Boll e Carl Bezold ispirato proprio da Warburg, e ne varia (con *Sternkunde*) il secondo (*Sterndeutung*) (Boll, Bezold [1918] 2011). L'allestimento sarebbe stato portato a termine da Saxl, e rappresenta il punto d'arrivo di un pensiero sull'"orientamento" sviluppato insieme nel corso degli anni.

Non è detto che questa soluzione, alternativa a quella presentata alla Biblioteca Hertziana nel gennaio del 1929, sarebbe stata definitiva: lo è risultata in quanto ultima, e non più sostituibile da altre, ma l'Atlante è un lavoro *in fieri*, e se la versione che si apre col blocco ABC si considera "definitiva", è solo perché la morte dell'autore ha impedito che ce ne fossero altre. Mai, insomma, è stata licenziata dall'autore in vita con un *ne varietur*. Accanto a tavole di grande complessità sintattica, che hanno l'apparenza della compiutezza, ne esistono nell'Atlante di più sperimentali, quasi la rappresentazione visiva di quelle che in filologia sono definite "varianti alternative": "lezioni concorrenti tra le quali l'autore non sa decidersi, o comunque non dà a intendere per segni certi di sapersi decidere" – di fatto, comunque siano registrate sulla pagina, possibilità rimaste aperte, anche nel caso in cui la lezione a testo non sia cancellata (Isella 1984, XXV). Si è parlato, per questo tipo di interventi 'sperimentali' su un testo preesistente, di "varianti *ballon d'essai*": modifiche introdotte in un testo in modo provvisorio, a volte anche saltuario, per vedere il loro effetto sull'insieme e senza alcuna certezza che sarebbero state accolte (De Laude 2009).

Credo sia il caso del blocco ABC (preferisco chiamarlo così, piuttosto che insistere sulla singolarità delle tre tavole): una prova, coerente al suo interno, di revisione dell'Atlante come era stato presentato pochi mesi prima a Roma – ma, appunto, una prova. Forse per questo le tre tavole sono contrassegnate da lettere dell'alfabeto e non da numeri: per non cancellare il disegno preesistente, e insieme ribadire il carattere di provvisorietà dell'aggiunta.

Warburg e Saxl, si è detto, nell'autunno del 1929 avevano lavorato *insieme* con particolare intensità (Warburg [1930] 1993). Il blocco ABC sembra l'effetto di quel lavoro condiviso, che aveva portato Warburg a riprendere – con Saxl – spunti sviluppati e condivisi fin dagli anni di Kreuzlingen: una conferma in atto di cosa intendeva Warburg quando parlava dell'Atlante come di un'opera costruita con l'apporto di più individui appassionati allo stesso problema (si veda il saggio di Joacim Sprung e Monica Centanni in *Engramma* n. 35); "il nostro glorioso Atlante", come scriveva proprio a Fritz Saxl il 22 settembre 1927.

Quello che presento qui, dunque, è un tentativo di ricostruire negli scritti di Warburg, con qualche necessaria premessa, l'emergere della nozione di "orientamento" come prima aspirazione del pensiero umano, che subito si traduce nella posizione di immagini o segni. È in questa chiave, almeno negli ultimi mesi del 1929, che Warburg e il suo collaboratore vogliono

montare la sequenza dei loro fogli, e offrirla ad altri che "ne potranno spigolare la loro insalata di cavolo".

### 1. La presentazione dell'Atlante alla Biblioteca Hertziana di Roma (29 gennaio 1929)

Non coinvolgeva in modo diretto l'idea di "orientamento", come ho detto, l'allestimento immaginato per la presentazione romana, organizzata da Ernst Steimann per inaugurare la Sala grande della Biblioteca Hertziana – la prima presentazione ufficiale dell'Atlante nel suo insieme, nonostante la riduttività del titolo (*L'antichità romana nella bottega di Domenico Ghirlandaio*). Così il diario romano tenuto insieme a Gertrud Bing, una volta raggiunta la "disposizione definitiva" delle tavole:

Warburg (11 novembre 1929): stamane alle 5,30 la disposizione definitiva: inversione energetica; magnetizzazione; scissione dei poli: quiete (raccoglimento) + quadro di devozione fiamminga e movimento (trionfo della scultura antica) in Ghirlandaio. [...]

Warburg (14 gennaio 1929): mattina. Se si concepisse la conferenza sotto l'aspetto puramente storico-espressivo e si scegliesse come titolo: la mneme che forma consapevolmente – mneme (sociale) – il ricordo, antitesi tra vittoria [*Sieg*] e commozione [*Ergriffenheit*]; essere vinti / sconfitti [*Besiegtheit / Niederlage*] come valore espressivo che configura una pre-coniazione, a tutto ciò corrisponderebbe: Introduzione: inversione energetica; determinazione del valore polarizzante [*die polarisierende Werbestimmung*]. (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 40- 42)

Nel diario resta testimonianza di altre soluzioni per l'*ouverture*, tra cui una, lasciata cadere, incentrata sulla figura di Perseo ("il redentore antico che si redime dal mostro", "colui che combatte il mostro" – altrove definito il "simbolo della temerarietà energetica dell'umanità eroica"). Quella che pone l'accento sulla polarità e sull'arte antica come repertorio di formule di *pathos* è effettivamente la chiave scelta per introdurre l'"officina" dell'Atlante e l'"esperimento iconologico" cui come "semplice operaio" l'oratore nell'"officina" dichiara di aver atteso:

Sento il grande onore di poter parlare oggi per l'inaugurazione della Sala grande della Biblioteca Hertziana come una straordinaria onorificenza. Esprimo perciò un sincero e sentito ringraziamento al generoso spirito collegiale del nostro professor Steinmann. Nell'allestimento così poco formale della serie di immagini che ci circondano, vorrei aderire benevolmente al mio desiderio di vedere in questo bello spazio un'*officina*,

cui accedo come un operaio. Abbiamo appeso intorno a voi fogli, per così dire, freschi di stampa, nella speranza di una vostra partecipazione critica. Che questo esperimento iconologico possa porsi solo come anticipazione, benché abbia alle spalle trent'anni di lavoro preparatorio, sarà subito chiaro a chi conosca lo stato della scienza della cultura storico-artistica che unisce i saperi più diversi.

Ritengo tuttavia quanto mai fecondo il più stretto contatto tra l'archeologia, la storia dell'arte e un'esatta scienza storico-sociologica. A tutto ciò si aggiunge un nuovo campo di indagine, finora sottovalutato come una mera curiosità. Jacob Burckhardt, che è sempre la nostra guida, ci ha lasciato una chiara direttiva: "L'essenza della festa nella sua forma più alta in Italia è un autentico trapasso della vita nell'arte" (Burckhardt [1860] 2006, 310).

Si impone oggi la missione non ancora adempiuta di dimostrare nella sua importanza per le arti figurative il significato della forza generatrice di stile della vita in movimento. Infatti, solo seguendo la struttura conseguente delle immagini in posa della nostra serie di temi [*die konsequente Verfolgung des bildinhaltlichen Gefüges unserer Themenreihe*] si perviene ad una sicura comprensione di come nel Quattrocento fiorentino movimenti e costumi della festa abbiano direttamente condizionato l'impronta della creazione artistica. È il momento ora di andare oltre, e di cercare di riconoscere in questa funzione dell'"essenza della festa" un fenomeno più in generale europeo, spingendosi fino all'Olanda.

Alcune rappresentazioni della polarità spirituale, che sopravvive nel ciclo di sofferenza e passione a ogni tentativo di civilizzazione, hanno potuto dare col loro valore euristico un punto fermo centrale a chi osserva con attenzione l'interconnessione storica complessiva.

Un riflesso dell'idea di "orientamento" si riconosce nell'idea di un "punto fermo centrale" da cui osservare le "rappresentazioni della polarità spirituale". E più in generale, come mi suggerisce Alice Barale, dove negli appunti 'italiani' è affrontato il tema energetico, che è forse il vero legame e punto di intersezione tra il motivo della rinascita-polarizzazione dell'antico e dell'orientamento – basta pensare, del tema energetico, alle declinazioni di eliotropismo, o ascesa-discesa.

Nel testo presentato all'Hertziana, comunque, il termine comunque non compare, né compare nelle pagine del diario in cui Warburg e la sua assistente prospettano integrazioni da apportare all'"introduzione della conferenza", perché possa diventare l'introduzione dell'Atlante *tout court*.

Come questa, che porta la data del 28 gennaio 1929, e addirittura ipotizza un allargamento sull'interpretazione "tipologica" o "figurale":

Bing: Il testo dell'Atlante è stato reso possibile dall'introduzione della conferenza, ma se vuole diventare una introduzione metodologica a tutta l'opera dovrà essere ancora notevolmente ampliata. Così, ad esempio, riguardo al concetto psicologico della polarità come principio euristico, sarà necessario aggiungere una discussione sull'idea di mutamento tra presa di distanza e incorporamento [*Einverleibung*]

Warburg: metafora e tropi

Bing: [...] L'introduzione alla prima tavola mi sembra una delucidazione quasi completa del concetto di 'inversione' energetica, alla quale aggiungerei tuttavia l'interpretazione del pensiero tipologico.

Warburg: È altrettanto facile confondere l'imperatore che restituisce la provincia (elemento della donna che giace a terra) col tipo di Cristo che libera i Patriarchi. (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 45-46)

Quasi mai associata al nome di Warburg, l'interpretazione "figurale", resa celebre nel Novecento nel campo degli studi letterari e artistici da Erich Auerbach, emerge qui in modo meno estemporanea di quanto possa sembrare sulle prime, se si considera uno straordinario testo frammentario scritto a Kreuzlingen nell'aprile del 1924, *Le forze del destino riflesse nel simbolismo all'antica* (WIA III.93.12.1; sottotitolo: *Pensieri sulla funzione polare dell'antichità nella trasformazione energetica della personalità europea nell'epoca*), in cui si legge fra l'altro:

Per la *pietas* medioevale il passato è *sub adumbratione* (in senso tropologico) il sacrificio volontario di Cristo, il presente risiede nel sacramento sull'altare e il futuro nel giudizio universale.

*Grisaille* come spazio degli eroi storici. È quasi sempre un segno d'energia positiva. Mantegna, Ghirlandaio, Signorelli (Cristo con la ferita nel costato-Muzio Scevola) [...] *Giustizia di Traiano*. (Stimilli-Wedepohl [2008] 2014, 26-27; corsivo mio)

E ancora:

Sulla facciata di San Bernardino a Perugia è raffigurato san Bernardo che risveglia alla vita un bambino annegato. Si vede la madre ritornare a casa, piena di gratitudine, con il bambino riportato a vita. Sopra il suo capo si inarca una veste rigonfia come una vela.

Questa scena di salvataggio è presa di peso da un sarcofago con Medea (proprio di questo sarcofago sappiamo che era murato nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli). La donna in cammino con il bambino salvato è Medea, la quale si allontana con i figli che vuole uccidere. Non si può esprimere in modo più sorprendente la volontà di trasformazione del cristianesimo rispetto alle pratiche orgiastiche. La madre che, pateticamente commossa e piena di gratitudine, riporta a casa il bambino salvato dal santo, si serve del *pathos* dell'antica infanticida per esprimere il sentimento più estremo. (Stimilli-Wedepohl [2008] 2014, 30)

L'allargamento tipologico o figurale è rimasto solo in potenza, ma tutto fa pensare che eventuali trasformazioni dell'Atlante sarebbero andate piuttosto, nella fase romana, in direzione di un approfondimento dell'inversione energetica e del *pathos* – dato che il “superlativo patetico” delle *Pathosformeln* ha tra i suoi modelli la teoria del linguista Hermann Osthoff *Sulla natura suppletiva delle lingue indogermaniche* (1899), e a un “suppletivismo” patetico sul piano dello stile, quello dei dettagli in movimento mutuati dall'antico, è lecito affiancare un “suppletivismo” di tipo iconografico”, come quello che ha il suo *exemplum* per Warburg nel tema già citato della “Giustizia di Traiano” (Vincio 2004), e illustrato nell'Atlante soprattutto in tavola 5 e tavola 72, la cui didascalia dichiara:

Giustizia di Traiano: inversione energetica dell'atto di travolgere cavalcando.  
Inversione etica del *pathos* del vincitore. Continenza di Scipione.

Sarà forse l'effetto della città, parsa anche a Sigmund Freud in una pagina famosa del *Disagio della civiltà* non tanto “un abitato umano” ma “un'entità psichica dal passato similmente lungo e ricco, un'entità, dunque, in cui nulla di ciò che un tempo ha acquistato esistenza è scomparso, in cui accanto alla più recente fase di sviluppo continuano a sussistere fasi precedenti”:

Nel caso di Roma ciò significherebbe quindi che sul Palatino i palazzi dei Cesari e il *Septizonium* di Settimio Severo si ergerebbero ancora nella loro antica imponenza, che Castel Sant'Angelo porterebbe ancora sulla sommità le belle statue di cui fu adorno fino all'assedio dei Goti, e così via. Ma non basta: nel posto occupato da palazzo Caffarelli sorgerebbe di nuovo, senza che tale edificio dovesse esser demolito, il tempio di Giove Capitolino, e non soltanto nel solo suo aspetto più recente, quale lo videro i romani dell'epoca imperiale, ma anche in quello originario, quando ancora presentava forme etrusche ed era ornato di antefisse fittili. Dove ora sorge il Colosseo potremmo del pari ammirare la scomparsa *Domus aurea* di Nerone; sulla piazza del Pantheon troveremmo non solo il Pantheon odierno, quale ci venne lasciato da Adriano, ma, sul medesimo terreno, anche l'edificio

originario di Marco Agrippa; sì, lo stesso terreno risulterebbe occupato dalla Chiesa di Santa Maria sopra Minerva e dall'antico tempio su cui fu costruita. E a evocare l'uno o l'altra veduta, basterebbe forse soltanto un cambiamento della direzione dello sguardo, o del punto di vista da parte dell'osservatore. (Freud [1930] 1978, 562-63).

Comunque sia, al Warburg 'romano' – o più in generale al Warburg dell'ultimo viaggio in Italia – l'orientamento dell'uomo nel cosmo interessa meno della sopravvivenza dell'antico, o della folgorante coesistenza in Roma della "città dell'alloro e della palma" (l'alloro dell'imperatore trionfante, la palma dei martiri), espressione della conferenza Hertziana ripresa con variazioni in altri scritti coevi compresa la postuma *Introduzione a Mnemosyne*, iniziata nel 1929, i cui fuochi sono appunto l'ambiguità di Roma e l'antico che si traveste per sopravvivere:

In realtà il Colosseo, situato a pochi passi dall'Arco di Costantino, ricorda impietosamente ai Romani del Medioevo e del Rinascimento che nella Roma pagana l'impulso primordiale al sacrificio umano aveva ottenuto con la forza il suo luogo di culto, e fino ad oggi continua a mostrarsi in una inquietante duplicità: attraverso la corona trionfante dell'imperatore e attraverso il martire.

È in qualche modo un ritorno di fiamma, un ritorno ai temi avevano appassionato di più Warburg all'inizio della sua ricerca, e che poi si erano ampliati, ma si erano ripresentati durante il viaggio in Italia e soprattutto nel lungo periodo trascorso a Roma in modo da poter essere osservati con la complessità di sguardo di chi aveva sconfitto la fase acuta della malattia, ed "era solito parlare di sé come un *revenant* che era tornato dalla terra dei morti" (Gombrich [1970] 1983, 198).

Per quanto latente, insomma, l'interesse per l'"orientamento" al momento della presentazione romana dell'Atlante non è prioritario. Meno importante comunque di mostrare come un bassorilievo forse proveniente dal foro traiano in cui un imperatore trionfante è sul punto di travolgere una figura femminile ai suoi piedi, si sia conservata fino a noi grazie a un fenomeno di "inversione" energetica: nell'arco di Costantino, è letta come immagine di clemenza dell'imperatore, che per pietà trattiene il suo cavallo. L'interpretazione "tipologica" innesca una procedura che nel linguaggio giuridico si potrebbe definire di *exequatur*. L'interdetto è bloccato, anche se il rilievo trova cittadinanza reinterpretato come l'espressione, da parte dell'imperatore, dei due valori eminentemente cristiani di pietà e giustizia.

È la mutata polarizzazione dell'immagine di cui dà il testimonianza il passo di Dante, lungamente discusso nella conferenza, in cui "Traiano imperadore" e la "vedovella" si trovano scolpiti sulla prima cornice del Purgatorio (X, 77-93), sulla quale il poeta si incammina con la sua guida, rapito dai bassorilievi:

I dico di Traiano imperadore;  
 e una vedovella li era al freno,  
 di lagrime atteggiata e di dolore.  
 Intorno a lui pareva calcato e pieno  
 di cavalieri, e l'aguglie ne l'oro  
 sovr'essi in vista si movieno.  
 La miserella intra tutti costoro  
 pareva dir: "Segnor, fammi vendetta  
 di mio figliuol ch'è morto, ond'io m'accoro":  
 ed elli a lei rispondere: "Or aspetta  
 Tanto ch'i' torni"; e quella: "Segnor mio",  
 come persona in cui dolor s'affretta,  
 "se tu non torni?"; ed ei: "Chi fia dov'io,  
 la ti farà"; ed ella: "L'altrui bene  
 a te che fia, se 'l tuo metti in oblio?";  
 ond'elli: "Or ti conforta; ch'ei conviene  
 ch'i' solva il mio dovere anzi ch'i' mova:  
 giustizia vuole e pietà mi ritiene".

All'interno delle conferenze, la lettura di lunghe citazioni dantesche era nella prassi (si pensi a Boll, Bezold [1918] 2011). Warburg, a Roma, avrà fatto lo stesso, anche se la traccia sopravvissuta conserva solo gli estremi

dei versi purgatoriali. Quanto all'immagine – scena la donna che ferma l'imperatore a cavallo gettandogli ai piedi, se ne ricorderà Botticelli nell'illustrazione alla *Commedia* che compare nella tavola 52 dell'Atlante con questa didascalia:

Traiano che si ferma con le truppe per rendere giustizia a una vedova.

Ha senz'altro un'importanza capitale, per Warburg, che la storia dell'imperatore e della vedova si trovi scolpita nel marmo, come esempio sommo di "visibile parlare" (Collareta 2005): concepita come una "sceneggiatura" di cui sono indicati i caratteri, e la scena trascritta sul marmo è "l'inaudita scultura di un dialogo. Il marmo conversa!" (Sermonti 1990, 155).

Warburg, d'altra parte, non ignorava che la tradizione di questo dialogo leggendario risale all'IX secolo, e che la popolarissima biografia di san Gregorio Magno in cui si inaugura lo *sketch* è integrato da un corollario miracoloso, che riguarda l'osservatore delle immagini:

Transitando per il foro di Traiano, papa Gregorio, commosso proprio dall'evocazione della leggenda dell'imperatore (che, onorando la vocazione individuale alla carità, s'è umiliato a consolare e risarcire la pena d'una povera donna), con tanta accensione di zelo prega il buon Dio per la sua salvezza, da ottenerla. Questa, la *gran vittoria* del santo, che Dante celebra in didascalia. (Sermonti 1990, 155)

Così suona infatti l'introduzione-rubrica al celebre passo dantesco, che al tempo stesso apre uno squarcio sul potere delle immagini e chiude un cerchio:

Quiv'era storiata l'alta gloria

del roman principato, il cui valore

mosse Gregorio a la sua gran vittoria. (Dante, *Purg.* X, 73-75)

Un'immagine che nasce con ogni probabilità da un fraintendimento può provocare a sua volta, per un singolo, uno *choc* che ha capitali ripercussioni esistenziali (e soteriologiche) sulla sua vita.

"Formazioni di compromesso"? Eredità 'patetiche' di cui accoglienza nel quadro di una nuova cultura ha l'effetto di disconoscerne la vera natura? Sta

di fatto che non siamo molto lontani dal fenomeno studiato per il cambio di radice dei superlativi dal già citato Hermann Osthoff:

In questo caso non è lo stile che ha bisogno di innesti suppletivi provenienti da altre tradizioni figurative, ma è un tema iconografico che rafforza e amplia la propria capacità espressiva venendo a contatto con ambiti culturali diversi da quelli in cui era sorto. (Vincio 2004, 140)

Dopo la conferenza del 29 gennaio, e probabilmente fino alla partenza da Roma – i pannelli erano rimasti esposti all’Hertziana – Warburg lo aveva ottenuto dal direttore della Biblioteca, per poter ripensare e modificare più comodamente la disposizione delle immagini esposte – molto meglio che nella suite dell’Hotel Eden, a pochi passi di piazza di Spagna, quartier generale romano del *bricolage* delle operazioni ‘atlantiche’.

Un mese dopo, il 10 febbraio, un accenno ellittico a “Babilonia” fa supporre per la sequenza dell’Atlante una nuova apertura, con un pannello probabilmente vicino all’attuale tavola 1 della versione “definitiva”:

Il pomeriggio ho allestito *Mnemosyne* su due supporti di tela di iuta. Ora si ha una visione d’insieme di tutta l’architettura da Babilonia fino a Manet: così la si può sottoporre a una critica spietata. (Warburg, Bing [1928-1929] 2005, 53)

Anche in questo caso, però, l’Atlante ‘babilonico’ non privilegia l’“orientamento”. E pare preminente l’interesse di chiuderlo con Manet.

“Manet, Manebit!”, si legge in un appunto di quel periodo. Amante di aforismi, massime e *bon mots*, Warburg si era subito appropriato con entusiasmo del motto inventato per Manet dall’editore di Charles Baudelaire, Auguste Poulet-Malassis (Warburg [1928-29], 809).

## 2. Il filo da seguire

Tutto, insomma, fa pensare che il blocco ABC sia saldato più tardi alla macchina dell’Atlante, certo dopo il ritorno ad Amburgo, anche se il filo che riprende è antico, e fa la sua comparsa, come detto, in due conferenze amburghesi del 1913; si precisa in alcuni appunti del periodo di Kreuzlingen (1924); è sviluppata nella commemorazione di Franz Boll (1925), e riproposta nel 1927, sempre all’interno di un progetto cosmologico (un’esposizione al nuovo Museo della Scienza e della Tecnica di Monaco, mai andata in porto), per essere recuperata due anni dopo, al ritorno dall’ultimo viaggio in

Italia, con un'urgenza e un investimento emotivo ancora più grandi, quando a Warburg e ai suoi collaboratori era stato dato l'incarico di allestire per l'inaugurazione del Planetario una mostra sulla "storia della credenze nelle stelle" (Warburg [1930] 1993).

Dico subito che una conferma della legittimità di questo filo da seguire si trova nello scritto autobiografico *Da arsenale a laboratorio. Uno sguardo retrospettivo alla mia vita* (1927), relazione indirizzata ai familiari che finanziavano il suo progetto di ricerca (presenti alla lettura della relazione, il 16 dicembre 1927, Max M. Warburg, Fritz Warburg, Erich Warburg, Max A. Warburg, oltre al fido Saxl). Allo scritto, Warburg dà la forma di un'anamnesi delle ossessioni e delle linee di ricerca portanti della propria vita. Gli studi ad Amburgo e Bonn. Il primo periodo fiorentino. L'esperienza fra gli Hopi del New Mexico. L'interesse (nel solco del venerato Burkhardt) per le "feste" come forma di transizione fra l'arte e la vita. È a suo modo una specie di bilancio, che allude fra l'altro, in modo deciso ma con un'esibita reticenza ("e non voglio entrare ora in particolari"), a un allargamento di interessi successivo all'iniziale focalizzazione intorno al "perno" dell'"influenza dell'antichità":

Per non rischiare che i miei progetti si disperdessero nell'infinito, mantenni, come perno delle mie ricerche, il tema dell'influenza dell'antichità. Questo proposito fu messo a dura prova quando più tardi – e non voglio entrare ora in particolari – fui posto di fronte al compito di considerare l'opera figurativa non solo come specchio della vita storica, ma anche *come strumento per orientarsi nel cosmo celeste*. Da quando nel 1907 avevo letto *Sphaera* del mio indimenticabile amico Boll, avevo infatti potuto includere nelle mie considerazioni lo sviluppo dell'elemento cosmologico con la sua ricchezza di immagini, sicché, assieme al mio amico e fedele assistente Fritz Saxl, riuscimmo a creare una scienza dell'orientamento in forma di immagini che ci autorizzò a parlare di una nuova storia dell'arte scientifico culturale che non avrebbe avuto né limiti temporali, né limiti spaziali, anche se poi cronologicamente concentrammo la nostra attenzione sul periodo dal 2000 a.C. al 1650 d.C., mentre geograficamente ci ritagliammo l'ambito mediterraneo, dovendo analizzare il territorio che va dal Kurasan all'Inghilterra, dall'Egitto alla Norvegia. (Warburg [1927] 2002, 142; il corsivo è nel testo).

Messo in evidenza con una marcata sottolineatura a penna nel manoscritto del discorso, il riconoscimento della necessità di considerare l'opera anche quale "*strumento per orientarsi nel cosmo celeste*" è inequivocabile, come inequivocabile è l'ammissione del debito contratto in questo snodo della

ricerca con la *Sphaera* di Boll, letta e studiata insieme all'“amico e fedele assistente Fritz Saxl”. Una triangolazione – questa di Boll, Warburg, Saxl – su cui torneremo.

Importante in questo discorso alla famiglia, è anche il rinvio al “corso estivo tenuto ad Amburgo nel 1913”, prima che la guerra rendesse impossibile simili ritrovi di studiosi provenienti da “tutte le parti del mondo”:

Strettamente legato a questi eventi [lo studio della *Sphaera barbarica* di Boll condotto insieme a Saxl] fu il corso estivo tenuto ad Amburgo nel 1913, che fu frequentato da persone provenienti da tutte le parti del mondo. Il corso trovò la sua magnifica conclusione, certo l'ultima per molto tempo, sulla terrazza di Körsterberg. (Warburg 1927, 14)

Un'evocazione del mondo “mondo di ieri” (anche se il fortunatissimo libro di Stefan Zweig è del 1941), ma anche un indizio di come vada retrodatato, almeno nelle sue prime manifestazioni, l'interesse di Warburg per l'“orientamento”, alla base del blocco ABC dell'Atlante.

### 3. L'antefatto: un'estate ad Amburgo (1913)

L'astrologia [...] continua a vivere [...] nell'inesausto anelito  
della natura umana a una visione unitaria del mondo  
e alla pace della mente.

(Franz Boll, *Le stelle*, 1918)

Un antefatto nel “mondo di ieri” a questo punto si rende necessario. Era – lo ricorda anche Warburg nel discorso tenuto ai familiari – estate, e si era organizzato ad Amburgo, per iniziativa dello stesso Warburg, un ciclo di lezioni sulla storia dell'astrologia tenute da Franz Boll e dallo studioso di assirologia Carl Bezold (un programma del corso si conserva in WIA, IV 23.1).

Da quelle lezioni, Boll e Bezold avrebbero ricavato in seguito il loro libro su storia e carattere dell'astrologia (Boll, Bezold [1918] 2011), uscito con una dedica a Warburg e una *Prefazione* del solo Boll, autore di cinque dei sei capitoli che compongono il saggio, attribuito generosamente nel frontespizio ad entrambi (di Bezold, è solo il primo, *L'astrologia dei Babilonesi*). Così la *Prefazione alla prima edizione*, datata Heidelberg, agosto 1917:

Il saggio si basa su un ciclo di conferenze che, su invito di Aby Warburg, i due autori hanno tenuto ad Amburgo durante le vacanze estive del 1913. Proprio grazie alle ricerche particolarmente vaste di Warburg si comprende sotto una nuova luce la storia dell'arte e la storia della cultura del tardo Medioevo e del Rinascimento. (Boll-Bezold [1918] 2011, 4-5).

Una seconda edizione apparve due anni dopo. Una terza nel 1926, promossa e finanziata proprio da Warburg (Stimilli-Wedepohl [2009] 2014, 161, n. 90). L'ideatore del corso aveva preso la parola solo alla fine del ciclo, il 5 e il 6 agosto, con due interventi più informali e performativamente innovativi: non due lezioni tradizionali ma due quasi-*happening*, costruiti sulla proiezione al buio di una serie di immagini, rispettivamente trentadue e quarantadue, commentate dall'oratore dopo una brevissima introduzione mentre venivano fatte scorrere davanti agli occhi del pubblico (Warburg 1913a e 1913b).

Il commento era in gran parte improvvisato. Gli appunti sopravvissuti sono ellittici, ma con precise indicazioni di regia: "Dunkel!", al momento di spegnere la luce dopo qualche parola di introduzione, e "Licht!", per riaccenderla alla fine (in WIA 87. 1 e 87.2).

Nel primo dei due interventi, intitolato *Die Fixenhimelsbilder der Sphaera barbarica auf der Wanderung von Ost nach West* (ossia *Le immagini delle stelle fisse nella Sphaera barbarica nella loro migrazione da Est a Ovest*), si incontra una chiara approssimazione alla tavola A:

Bisogna abituarsi all'idea che i segni e le immagini che sono stati creati solo per il loro valore contenutistico ed esclusivamente per lo scopo pratico di orientamento nel cosmo [*nur zum praktischen Zweck der Orientierung im Kosmos*], sono in realtà gli autentici e veri predecessori di quella creazione artistica così piena di gusto che siamo soliti ammirare solo esteticamente come dono spontaneo del genio. (Ghelardi 2011, XVII-XVIII)

E ancora:

Dello strumentario di cui l'astrologia si serve per il vaticinio, fanno parte due mezzi di orientamento spirituale molto diversi [*zwei ganz verschiedene geistige Orientierungsmittel*]: il segno e l'immagine, così in contrasto fra di loro che sembra si beffino di qualunque forma artistica unitaria. L'astrologia è insieme matematica e idolatria. Sarebbe impensabile senza la capacità e la padronanza di riflettere in modo molto astratto. Linea e punto sono strumenti sublimi grazie ai quali il senso del ritmo trasforma il caos in cosmo. (Ghelardi 2011, XVIII)

Siamo, ripeto, nell'agosto del 1913. E ad ascoltare Warburg, insieme a diversi studiosi stranieri, c'erano anche i titolari del corso e futuri autori del saggio uscito nel 1918. A differenza di loro, Warburg non aveva pubblicato i suoi interventi. Forse non li considerava nemmeno lui stesso pubblicabili. Certo è che Saxl e Getrud Bing ne avevano riconosciuto l'importanza, e avevano prospettato di includerli, nel 1933, nel volume degli inediti di Warburg, mai andato in porto. Sarebbero apparsi probabilmente con un titolo complessivo documentato nei materiali preparatori dell'edizione: *Die antike Sternbilderwelt in der Kunst neuerer Zeiten*, ossia *L'antico mondo delle immagini astrali nell'arte moderna* (cfr. Settis 2012).

#### 4. Libri portati, ordinati e letti a Kreuzlingen, e una doppia diagnosi (1921-1924)

E per quanto riguarda la mia lunga infermità,  
non le devo infinitamente di più che alla mia salute?  
(Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, 1889)

Il paziente subisce il suo male,  
ma lo costruisce anche,  
o lo riceve dall'ambiente.

(Jean Starobinski, *L'inchiostro della malinconia*, 1960)

... così che dopo un po' poté pretendere di avere  
essenzialmente curato se stesso –  
usava dire che, come Münchhausen  
in quel grande racconto classico,  
si era tirato fuori dalla palude  
prendendosi per il codino.

(Max A. Warburg, *Per il centenario della nascita del padre*, 1966)

Poco dopo l'estate astrologica di Amburgo, si sa, c'era stato lo scoppio del conflitto mondiale – e si può immaginare “quale effetto ebbe la guerra su uno predisposto ad essere ‘comandato dalle idee’” (Warburg [1927] 2002,

142). Un grave crollo psichico, durato dal 1921 al 1924, e il ricovero nella clinica di Kreuzlingen, diretta da Ludwig Binswanger. Il citato "sguardo retrospettivo" del discorso del 1927 (*Da arsenale a laboratorio*) allude pudicamente al fatto che il "direttore della Biblioteca" era stato assente "durante gli anni della guerra". Aggiungendo però che il lavoro di ricerca era continuato, grazie al sostegno della famiglia e dei due fedeli 'dioscuri', Fritz Saxl e Getrud Bing.

Saxl in particolare – l'amico fedele, "l'uomo di Warburg" (Settis 1985, 9) – risulta dall'epistolario il tramite principale fra il paziente ricoverato in Svizzera e il gruppo di ricerca rimasto ad Amburgo: l'interlocutore a distanza, il pungolo critico, il responsabile di ricerche bibliografiche; quello che a volte aveva il permesso di soggiornare anche per intere settimane a Kreuzlingen, per affiancare Warburg e aiutarlo nel tentativo di non interrompere la sua ricerca.

A quanto risulta dall'epistolario e dalla cartella clinica, a Kreuzlingen – per quanto possibile, e nel tempo lasciato libero dalla terapia (bagni, sonno, colloqui con il medico curante e occasioni sociali nell'ambito della clinica) – Warburg aveva continuato a leggere e studiare: aveva portato con sé una copia della *Sphaera* di Boll, e altri libri; si era fatto mandare da Amburgo (tramite Saxl) la trascrizione di tutte le opere di Agrippa; riceveva regolarmente visite (di Boll, di Cassirer, di Saxl, con cui discuteva dei suoi studi), e con Saxl – "Saxl à vapeur, come lo aveva ribattezzato per la sua energia e la sua rapidità di azione – stava alla scrivania durante le visite fino a sei ore al giorno (Stimilli 2005).

È steso a Kreuzlingen, per esempio, con l'aiuto di Saxl, un testo oscuro e intensissimo dell'aprile 1924, *Forze del destino riflesse nel simbolismo all'antica*. (Saxl – scrive Aby a Mary Warburg il 2 aprile 1924 – "sistemò il materiale", cfr. Stimilli [2008] 2014). L'intenzione, come documenta la corrispondenza, era di ricavarne una conferenza da tenere a settembre, dopo il ritorno ad Amburgo. Uno dei *Pensieri*, per esempio, occupa due fogli in cui è ripetuta a matita nell'angolo a destra la dicitura "Metà aprile 1924 Sfera" (con ovvio riferimento all'opera di Boll), e già vi si incontra l'espressione "tentativi di orientamento figurato" [*Bildhafte Orientierungsversuche*], che l'anno dopo tornerà nella commemorazione di Boll; questo anzi il titolo del frammento: *Tentativi di orientamento figurato* (Stimilli [2008] 2014), 26).

Continua dunque, durante il ricovero, la riflessione intorno alla *Sphaera*, che acquista nella fase più grave della malattia un'urgenza nuova. Il concetto dello

statuto non solo artistico ma psichicamente ‘orientativo’ dell’immagine non suona allo stesso modo nell’estate astrologica di Amburgo e nella clinica svizzera del professor Binswanger:

Da malato Warburg ebbe il coraggio di uscire completamente da quel circolo di pensiero che lo aveva portato alla malattia e di iniziare da un punto più remoto, che giaceva molto più indietro nella storia dell’umanità. Per la prima volta nella sua vita si svincolò dal fatto storico e iniziò a affrontare il problema generale. E parlò della psicologia dell’uomo primitivo. (Saxl [1929] 2004)

Si è già ricordato il passo di Saxl che precede di poco questo, sui tipi di “orientamento” basato su sistemi di relazioni (quelli illustrati nella tavola A – riconoscere costellazioni, tracciare mappe e tavole genealogiche):

Tutto il pensiero dell’uomo aspira all’orientamento. Nel cielo egli cerca di riunire i punti scintillanti in costellazioni, con l’aiuto di forme di animali o di uomini, per orientarsi. E, sulla terra, cerca di cogliere, per mezzo della rappresentazione sulla mappa, la via che collega un paese con un altro paese e, nell’ambito di una tavola genealogica, la relazione degli uomini fra di loro: dal padre al figlio fino ai nipoti. (Saxl [1929] 2004, 169-170)

Con il discorso sulla malattia (le conquiste di Warburg “da malato”), Saxl introduce un elemento nuovo: la continuità fra l’aspirazione all’“orientamento” cosmico e l’aspirazione a un equilibrato sistema di relazioni interne. Non siamo lontani dai temi della tavola B: i “diversi gradi di proiezioni cosmiche sull’uomo” (così la didascalia), e quindi i rapporti fra parti del corpo e segni zodiacali, la corrispondenza fra macrocosmo e microcosmo. Su questi temi, fra l’altro, Saxl aveva allestito nel 1924 in Biblioteca una piccola mostra (si veda Grazioli 2005 in Engramma n. 41) già erano state esposte immagini poi confluite in B, certo per festeggiare il ritorno del *redux* e la sua guarigione, ritrovato orientamento interiore dell’uomo nel cosmo.

È un altro ponte gettato da Kreuzlingen e i pensieri fatti a Kreuzlingen verso il blocco ABC, e in particolare verso la tavola B, il cui soggetto è l’*homo cosmicus*: l’uomo inserito nel cosmo, a volte misura del cosmo ma a volte schiacciato dolorosamente dalla sua influenza. Un diffuso libro illustrato francese sull’Uomo-Zodiaco ha come sottotitolo *L’astrologie témoin de nocés de l’homme et de l’univers* (Fachan 1991). Chi ha allestito la tavola (e forse già la mostra che Warburg ha trovato ad accoglierlo al ritorno ad Amburgo dopo il ricovero) ha chiara la consapevolezza delle possibili difficoltà di

queste 'nozze', e di quale conquista sia ripianarle. La didascalia generale della tavola parla di "diversi gradi della proiezione del sistema armonico sull'uomo". Alcune sono nate con un fine pratico, indicare i momenti giusti e sbagliati in cui praticare salassi o altri interventi terapeutici. Altre non riescono a nascondere la fatica del peso del cosmo sull'uomo. In un manoscritto greco del Quattrocento, il personaggio (Ercole) sembra trafitto da lance che sono in realtà linee di raccordo tra le parti del corpo e i segni dello Zodiaco (B 2). In un altro, l'ordine dei segni è stato scambiato per raggruppare i segni maschili (o caldi) e i segni femminili (o freddi) da una parte e dell'altra dell'uomo Zodiaco: c'è un senso (l'energia dei primi ha ruolo di agente, la materia il ruolo di paziente, che subisce l'azione) ma il personaggio sembra trafitto come un san Sebastiano o alcune delle Donne Sebastiane studiate da Carlo Severi (Severi 2005, 239-300). Anche alcuni manoscritti destinati a medici e cerusici hanno un aspetto inquietante. In quello ripreso nella tavola B della Bayerische Staatsbibliothek (B 5), l'uomo sembra soffocato dagli animali, e le figure dello Zodiaco lo immobilizzano, aggrappandogli addosso.

Si è già visto il passo della commemorazione di Saxl in cui sono evocati i due poli fra cui si muove il rapporto dell'uomo con il cosmo, traendo il cosmo verso di sé o sparpagliando sul suo corpo i segni zodiacali, prima di porre una distanza fra sé e il mondo attraverso la matematica, facendo subentrare il segno matematico, la curva ellittica dell'orbita planetaria, al "demone del pianeta Marte con il capo mozzato del nemico" (Saxl [1929] 2004, 170) Che è già un bel modo, fra parentesi, di descrivere il passaggio da B a C.

Ma restiamo per ora sul corpo, con o senza segni zodiacali 'sparpagliati' addosso. Non so quanto l'effetto di inquietudine di alcune immagini confluite in B sia voluto. Come non so se nella "conquista di Kreuzlingen" possa aver contato, oltre al resto, una diagnosi sbagliata, e poi rettificata. La prima è quella riportata sul registro dei ricoveri della clinica di Kreuzlingen alla data del 16 aprile 1921, e qualifica il nuovo paziente come affetto da *Dem.[entia] Pr.[ae]cox*, poi corretto in *Schizofrenie* (schizofrenia). I due termini, *dementia praecox* e *Schizofrenie*, erano considerati all'epoca quasi come sinonimi. Ha fatto notare Roberto Calasso nel saggio sul caso Schreber che "l'equivoca espressione *dementia praecox*", più antica, si era pressoché dileguata, confluendo dopo l'uscita del grande trattato di Eugen Bleuler nel "fatale termine *schizofrenia*" (Calasso 2007).

Il titolo del trattato di Breuler, infatti, *Dementia praecox oder Gruppe der*

*Schizofrenien* (Bleuler [1911] 1985): comunque la si formulasse, una diagnosi senza speranza, per tipi di malattia mentali “dal corso ora cronico ora *a poussées*, le quali ad ogni stadio possono arrestarsi o regredire, ma non consentono mai una completa restitutio *ad integrum*” (Bleuler [1911] 1985, 31).

Warburg d'altra parte era già arrivato a Kreuzlingen con una prognosi meno precisa ma “assolutamente sfavorevole [*durchaus ungünstig*]” (così sempre stando alla cartella clinica), formulata da Hans Berger, pioniere dell'encefalogramma, che lo aveva avuto in cura alla clinica psichiatrica universitaria di Jena, ma aveva ritenuto opportuno indirizzarlo a Kreuzlingen (Stimilli 2005, 9-10): luogo di cura quasi *d'élite*, votato alla pratica di “una psichiatria umana, fondata sull'ascolto e sull'empatia (*Einfühlung*), sull'incontro e sulla ‘comunicazione esistenziale’ fra medico e paziente” (Marazia 2005, 248). (In molti hanno notato che i pazienti di Binswanger, oltre che abbienti, erano per lo più professionisti, artisti, studiosi: “nati sotto Saturno”, diciamo.)

La seconda diagnosi si deve a Emil Kraepelin, allora massima autorità in materia psichiatrica, che la famiglia di Warburg aveva consultato all'inizio del 1923 e poi nel 1924, quando il paziente, come ammesso dall'*équipe* di Kreuzlingen, stava attraversando “una pessima fase”. (Anche Binswanger aveva pensato in quel periodo a un consulto, e intendeva convocare a Kreuzlingen Sigmund Freud, ma aveva prevalso in questo caso il parere della famiglia). Tra il paziente e il nuovo medico non era scattata, stando ai dati raccolti nella cartella clinica, grande simpatia:

9 aprile [1924]

*Consulto del Geheimrat Kraepelin da Monaco*, il quale accerta a sua volta un innegabile miglioramento del quadro clinico. Successivamente il paziente si è lamentato che “quel vecchio ispettore del mattatoio” sia rimasto così a lungo. (Stimilli 2005, 141)

Eppure il consulto si sarebbe rivelato decisivo. Non molti anni prima di visitare Warburg, Kraepelin aveva rivoluzionato la manualistica nosografica introducendo un nuovo tipo di disturbo polare misto, “maniaco-depressivo”. In Warburg, ne riconosce immediatamente i sintomi, e la cartella aggiorna la diagnosi, registrando nel malato, appunto, uno “stato misto maniaco-depressivo [*manisch-depressiver Mischzustand*]”). All'inizio Binswanger non era affatto convinto della nuova diagnosi. Così il già citato Hans Berger,

cui Binswanger la aveva riferita: "Non si possono gettare casi del genere nel grande calderone della sindrome maniaco-depressiva [*in der grossen Topf des manisch-depressiven Irresein*]", era stato il commento del direttore della clinica psichiatrica universitaria di Jena (lettera di Berger a Binswanger, cit. in Stimilli 2005, 16).

Non è solo una questione di termini o di dettaglio. A differenza della schizofrenia 'classica' (di Bleuler), gli stati maniaco-depressivi possono in qualche modo risolversi. A posteriori, quindi, si può dire che sul 'caso Warburg' si sia rivelato nel giusto il vecchio Kraepelin, se il paziente, dopo la prova quasi 'iniziatica' della famosa "conferenza sugli Indiani", riuscì ad essere dimesso dalla clinica, e a tornare al lavoro. Lo stesso Binswanger, d'altra parte, si sarebbe ricreduto sul paziente citato qualche anno dopo in *La Fuga delle idee* come A. B. (Aby!), nascondendone l'identità secondo l'uso della letteratura clinica (Binswanger [1933] 2003, 106 n. 14). Lo dirà ancora nel *Caso Ellen West*, ricordando un celebre paziente "affetto da uno stato misto maniaco-depressivo durato cinque anni e che si risolse in una completa guarigione":

era già diagnosticato come delirio presenile di nocumento, per lungo tempo io pensai che si trattasse di schizofrenia, ma poi venne a ragione riconosciuto da Kraepelin appunto come uno stato misto maniaco-depressivo. (Binswanger [1955] 2001, 12)

Quello che Warburg non dice, è se e in che modo la nuova diagnosi abbia favorito la guarigione del paziente, oltre a contemplarne la possibilità. Dopo il consulto di Kraepelin, il trattamento di Warburg continua, stando alla cartella clinica, come sempre. Non cambia insomma la terapia: i bagni, i calmanti somministrati in caso di agitazione, le ore di riposo obbligato, la socialità. Secondo alcuni, come Carl Geog Heise, il metodo di Kreuzlingen era "superato" [*altmodisch*], e faceva affidamento soprattutto sull'"autoguarigione":

Se vedo bene, egli [Binswanger] non si è dato troppo da fare, ha solo sorvegliato e cautamente promosso il processo di autoguarigione [*Prozess der Selbstheilung*]. E ha avuto ragione, anche se la perdita di energie e tempo (sei anni interi) ci appare esageratamente grande. (B. 1947, 48).

Lo stesso Binswanger, per la guarigione di Ellen West, ammette di aver contato soprattutto sul "tempo" e sul "riposo" (Marazia 2005, 246-248). Ma non potrebbe essere stata determinante, per quello che Heise chiama "processo di auto-guarigione", proprio la nuova diagnosi, così suggestiva

nella sua stessa formulazione, per uno che fin dall'inizio della sua ricerca aveva riconosciuto come determinante dell'antico (*die Antike*) l'oscillazione tra il polo della *mania* (l'entusiasmo orgiastico, di cui è figura la Menade) e il polo di una *contemplazione disforica* (quasi una depressione, spesso associata alle giacenti divinità fluviali)?

Lo "stato misto maniaco-depressivo" sembra una malattia fatta apposta per lui. Per rinforzare la sua consapevolezza di "sismografo", particolarmente sensibile a scosse che vivono anche gli altri uomini. E forse per indurlo a ripensare anche in termini di guarigione la questione dell'"orientamento", che lo aveva tanto interessato fin dalla lettura della *Sphaera barbarica* di Boll.

Nietzsche sosteneva di aver imparato più dalla sua malattia, che dalla sua salute. Non potrebbe essere stato lo stesso, per Warburg? O non potrebbe aver imparato, lui, più dalla sua *guarigione*, che dalla sua salute? Per un paziente come Warburg, – tanto "predisposto" (sono parole sue) "ad essere 'comandato dalle idee'", – è davvero così diverso cercare un orientamento nel cosmo per scoprire che non fa paura, e proiettare in quello stesso cosmo e sulle figure che lo popolano le *dramatis personae* del proprio teatro interiore, cui la nuova diagnosi conferisce precise fattezze (la Menade, la divinità disforica)?

Alcuni fatti certi. Sull'*Handexemplar* della *Sphaera* di Boll, che aveva portato con sé a Kreuzlingen, Warburg annota in una pagina bianca del *colophon* questo appunto, dove "orgiasmo" e "contemplazione" fanno pensare ai due poli della malattia, tra cui è necessario un "Orientamento":

Orientamento

dall'orgiasmo alla contemplazione

Dalla pratica del culto, la quale delimita, attraverso la Mneme,

in quanto formazione catalitica, e polarmente sutura

dell'Antico, il mostro che lotta affannosamente per la *kinesi*, fino alla divinazione cosmologica, il cui strumento è la figura matematica.

16. II. 965

In altri appunti, presi in clinica ma anche dopo il ritorno a casa, si riconoscono

tracce della metafora alla base del conio linguistico di Kraepelin. Diversi coinvolgono in modo più o meno esplicito la nozione di "orientamento":

Costituzione del problema espressivo. Polarità del problema energetico. Menade, dalla cacciatrice di teste fino all'assennato dio fluviale, vale a dire la schizofrenia nello specchio del movimento stilistico. (Warburg [1928-29], 809)

Talvolta ho l'impressione di cercare di dedurre come uno psicostorico la schizofrenia del mondo occidentale dal figurativo e con un riflesso autobiografico: da un lato la Ninfa estatica (maniacale), dall'altra il luttuoso dio fluviale (depressivo). (Warburg [1928-29], 813)

Maniaco – Depressivo – Bipolarità. (Warburg [1928-29], 809)

Tutti sono impressionanti ma colpisce, in particolare, l'appunto sul colophon della *Sphaera*. Dato eminentemente esistenziale, l'alternanza di "orgiasmo" e "contemplazione" (o *mania* e *depressione*) è qualificato qui come disturbo dell'"orientamento".

Verrebbe la tentazione di andare anche più avanti. Si sa che Warburg amava motti, etimologie, aforismi, motti, *bons mots*, al punto che il fratello Max subito dopo la sua morte aveva cominciato a trascrivere i più caratteristici, raccolti poi dal figlio Max Adolf in un florilegio intitolato *Warburgismen* (in WIA, III.17.2, su cui Stimilli 2004, 101). Un'etimologia da *Warburghismen* potrebbe essere quella di *desiderium*, voce dell'antica lingua augurale, che "rinvia, a quanto pare, a *sidus*, cioè all'astro, alla costellazione". Perdere l'"orientamento" o un equilibrato rapporto con il cosmo può essere all'idea di un "dis-astro", che è assai più di uno spaesamento, ma una specie di "perdita delle protezioni cosmiche" (Starobinski [1960] 2014, 232).

Prima di lasciare Kreuzlingen, un'ultima considerazione. La conferenza da tenere in pubblico, senza perdere il controllo e il filo del discorso, ha il valore di una prova iniziatica. Non è solo una dimostrazione delle ritrovate capacità intellettuali, ma un "rituale della salvezza" (Marazia 2005) – un modo per bloccare la "fuga delle idee" e, appunto, per 'orientarlo' (Binswanger [1933] 2003). I materiali di Kreuzlingen autorizzano a sospettare che qualche parte nella scelta dell'argomento la abbia avuta (con Saxl) anche Binswanger, che già nel 1923 aveva scritto alla moglie di Warburg chiedendole di insistere con il marito perché finisse di preparare il discorso "sugli Indiani" (Stimilli 2005).

Quanto ad Heise, critico nei confronti dei metodi di Kreuzlingen, trovo nello scritto di memoria dedicato a Warburg un ricordo molto bello. Warburg, racconta, era stato profondamente colpito dalla follia di Nietzsche, e negli ultimi anni della sua vita teneva un ritratto a carboncino del filosofo malato “appeso bene in vista alla parete della sua stanza” (Heise 1947, 54).

### 5. Una parentesi (ma necessaria). Un “bollettino di guerra”, una forma di “orientamento” per il parto fra le donne Kuna, la parodia di una pubblicità.

Quelle immagini che l'uomo pone nel cielo per il suo bisogno di orientamento,

come il serpente in cielo o nella mano dell'indiano o, nel caso della cultura greca,

la figura della menade infuriata che fa a brani un animale, conducono giù

nella profondità della passione e della sofferenza umana.

(Fritz Saxl, *Commemorazione di Aby Warburg*, 1929)

#### a. Un “bollettino di guerra”

Ha scritto l'antropologo Ulrich Raulff:

Dopo aver lottato per anni contro i demoni, Warburg vede ora la vittoria a portata di mano, e si arrischia a tradurre in un simbolo le potenze fobiche di cui è stato vittima: tiene una conferenza sulla quintessenza stessa del terrore, ovvero sul serpente. Trasforma così il simbolo della minaccia estrema alla razionalità umana nel banco di prova della sua *ratio* personale. Gli Indiani d'America – il tema della sua conferenza – offrivano a Warburg in certo qual modo una maschera protettiva dietro la quale nascondersi per poter affrontare un'impresa assai rischiosa: dimostrare che cosa significhi esorcizzare la paura mediante i simboli. La conferenza di Kreuzlingen non è solo un manifesto terapeutico, è anche, in senso letterale, un bollettino di guerra. (Raulff 1989, 99)

La “quintessenza stessa del terrore”, quindi. E un “manifesto terapeutico” che “è anche, in senso letterale, un bollettino di guerra”. O il racconto mascherato da indagine antropologica di come un uomo si sia “tirato fuori dalla palude prendendosi per il codino”.

#### b. Le partorienti Kuna e l'“orientamento” del dolore

Non volevo svegliare nessuno, aprii la finestra, era il 15 giugno;  
Tutto fioriva, ronzava, cantava. Guardavo gli alberi, ascoltavo gli uccelli;  
non avevo affatto paura. Erano ormai le 5 e avevo forti dolori.  
Entrai nella camera di Mahler; egli si spaventò, si vestì subito e andò a chiamare l'ostetrica.  
Poi tentò di tutto per farmi cessare i dolori con la suggestione.  
Gli venne la folle idea di leggermi Kant ad alta voce.  
Io ero seduta su una scrivania, mi torcevo dal dolore  
e il monotono mormorio della lettura mi faceva impazzire.  
Non ero più in grado di capire una sola parola di quel che leggeva.  
Era troppo! Ora so che Mahler aveva perfettamente ragione  
E che esiste un unico modo di vincere il dolore,  
Precisamente la concentrazione spirituale. Solo l'oggetto era stato scelto male,  
Era troppo difficile da afferrare.

(Alma Mahler, *Ricordi*, 1940)

Come Warburg ha studiato gli Hopi, nel saggio sul rituale del serpente ma anche in altri lavori, come *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord Amerika* (*Immagini della regione degli Indiani Pueblo in Nord America*: ma un appunto più suggestivamente parla di *Ricordi di viaggio nella regione degli Indiani Pueblo nell'America del Nord. Frammenti, polverosi materiali per la psicologia della pratica artistica primitiva*, in WIA 93.4.), l'antropologo Carlo Severi ha studiato fra l'altro, per molti anni, le abitudini e le credenze degli indiani Kuna del centro America.

Un capitolo del suo ultimo libro è dedicato ad alcuni canti in uso presso i Kuna in occasione di parti difficili, dei quali già si era occupato Claude Lévi-Strauss. A guidarne l'esecuzione sono gli sciamani. I canti sono formulati in una lingua speciale, il cui apprendimento richiede una lunga iniziazione, e nessun paziente, soprattutto in uno stato di intensa sofferenza,

può comprenderli, se non per sommi capi. Lo sciamano ‘diventa’ la malata, e compie *per interpositum* un viaggio mitico che progressivamente delinea la storia dell’insorgere e dello svilupparsi della sofferenza nel corpo di lei. Usa, naturalmente, dei simboli:

La lingua fornita dallo sciamano, dove gli stati informulabili dovevano trovare la propria espressione immediata (e dunque un effetto terapeutico), si scopre una lingua esterna, riservata ad altri. [...] La conclusione inevitabile è che tutta la parte dell’argomentazione empirica di Lévi-Strauss sull’efficacia dei canti Kuna, che veicolava sulla premessa di una veicolazione di senso tra sciamano e malata è, allo stato dei fatti, semplicemente infondato, e quindi inagibile. (Severi 2012)

Per manipolare psicologicamente il dolore corporeo della partoriente, insomma, lo sciamano costruisce una catena di rappresentazioni in cui il dolore diventa, pur nella sua terribilità, esprimibile attraverso un simbolismo adeguato. La madre orienta il suo dolore e può aiutare il figlio a trovare una strada per uscire da lei senza squarciare il suo corpo o devastare la sua mente dall’angoscia (Severi 1998; Severi 2005, 213).

Nel corso dell’evocazione di un canto sciamanico, la familiarità del canovaccio elementare che tutti conoscono (il viaggio nell’aldilà; il duello con gli spiriti; il ritrovamento dell’anima perduta; il suo ristabilimento nel corpo del paziente) si combina con una zona bianca, incomprensibile e segreta, in cui si costituisce progressivamente, per il paziente, uno spazio proiettivo. Noi, che possiamo leggere il testo del canto, vediamo che la vicenda del viaggio sciamanico è minuziosissimamente descritta [...] quel che il paziente percepisce di quest’immagine è però soltanto un abbozzo costruito per cenni: come i rari colpi di pannello di una pittura cinese, separato da larghi spazi bianchi. È certamente che in quegli spazi bianchi, come ci indicano le ricerche di Roi, che l’elaborazione dell’esperienza dolorosa del paziente, elaborazione risvegliata dalla generazione di un campo proiettivo, è più intensa. [...] La forza magica (*l’efficacité symbolique*) del canto kuna destinato alla terapia del parto difficile, viene dunque non dal terapeuta che “incarna”, come voleva Lévi-Strauss, la vicenda corporea della sua paziente, ma dalla paziente stessa, che attribuisce senso agli aspetti latenti di quanto il terapeuta enuncia. Prima di credere, la paziente dello sciamano proietta. Che è nel caso kuna come in quello dei pazienti di Roi [Roi 1998], pur nelle loro evidenti differenze, accomunato da un tratto onnipresente, forse quello che segna l’origine più profonda dell’*altro chiamare* [...]. È, quel tratto comune, una delle pochissime cose che si ribellano al linguaggio, e ne minacciano l’esistenza: il dolore estremo. (Severi 2005, 236)

Ci sono schermi propizi alla proiezione. Possono essere, nel canto degli

sciamani, segni noti o parole-indizio:

La partoriente dello sciamano kuna proietta prima di credere, ed è dunque, in senso proprio, la vera autrice dell'efficacia simbolica del canto. (Severi 2005, 236)

Io credo che il nome della malattia attribuita a Warburg dal vecchio Kraepelin abbia funzionato così: come un luogo privilegiato di una proiezione.

c. "Il simbolo fa bene!"



Carmol tut wohl,  
slogan pubblicitario

Non lasciamo subito le partorienti kuna. Alle dimissioni da Kreuzlingen, dopo la conferenza sul rituale del serpente, Warburg aveva indirizzato un biglietto a Binswanger, ringraziandolo di essere stato "una brava levatrice":

Cordiali saluti e ringraziamenti per aver assistito al parto di questa mostruosità come una brava levatrice. (Warburg [1923, 1939] 1988, 68)

Nel saggio sull'"efficacia simbolica" in cui Lévi-Strauss aveva cominciato lo studio dei canti sciamanici Kuna, l'anziano antropologo aveva scritto di *pharmaka* che fanno appello alla psiche, richiamando alla necessità di non liquidare la questione dell'"efficacia simbolica":

È comodo sbarazzarsi di queste difficoltà dichiarando che si tratta di cure psicologiche. Ma questo termine resterà privo di senso fino a quando non verrà definito il modo in cui determinate rappresentazioni psicologiche

sono invocate per combattere dei disturbi psicologici. (Lévi Strauss [1949] 1966)

Tra gli aforismi di Warburg che compaiono nel florilegio raccolto dal figlio Max Adolf uno è proprio *Symbol tut wohl*, il simbolo fa bene:

*Symbol tut wohl*, Il simbolo fa bene, era un warburgismo, una variazione su uno slogan pubblicitario allora onnipresente, “Carmol tut wohl” (penso che si trattasse di una medicina che prometteva di curare quasi tutto). (Max Adolf Warburg [1930] 2012, 180)

Un altro slogan pubblicitario, quello di una specie di “pubblicità progresso” mirata a incrementare il consumo del pesce, è incluso nella tavola 47, protagonisti Tobio e l’Angelo.

## 6. La conferenza in memoria di Franz Boll (25 aprile 1925), con inevitabili strascichi di Kreuzlingen

Già deciso a commemorare l’amico stellare che gli aveva fatto da guida nello studio dell’astrologia, Warburg trova ad accoglierlo in biblioteca una sorpresa:

Un allestimento di riproduzioni fotografiche delle opere d’arte che figuravano nelle sue ricerche, nella giustificata attesa dell’effetto che questa visione panoramica avrebbe avuto su uno studioso il cui unico desiderio era di riprendere i fili del suo lavoro. Ampie e leggere cornici di legno, sulle quali erano tese delle tele nere, servivano da fondo per le fotografie appese con semplici fermagli. Warburg si mostrò subito d’accordo e usò questo sistema per riunire insieme tutti i motivi che lo interessavano (Gombrich [1970, 1983] 2003, 224).

Era, si è detto, una specie di benvenuto al direttore della Biblioteca dopo sei anni di assenza, e comprendeva una serie di immagini dedicate a macrocosmo e microcosmo: alcune presto riutilizzate al primo appuntamento pubblico in Biblioteca: la commemorazione di Franz Boll.

Warburg era stato dimesso da Kreuzlingen nel 1924, nel mese di agosto. Boll, che era stato varie volte a trovarlo, era morto poco prima. Binswanger si era preoccupato che quella morte improvvisa, per infarto, di uno degli amici più cari, avrebbe potuto avere effetti negativi sullo stato del paziente. Apparentemente non era stato così:

12 luglio 1924. Ha reagito alla morte dell’amico Boll molto virilmente [...].

Si occupa già adesso dei dettagli della sua partenza (carrozza salone) e ha un'intensa vita intellettuale.

19 luglio: Il processo di rasserenamento prosegue. [...] Rencentement ha tenuto davanti a un pubblico ristretto una relazione sul suo lavoro di Botticelli ecc; essendo però particolarmente sconclusionato, e soltanto abbozzando tematiche isolate, unite semplicemente da una pratica logica mentale.

12 agosto. Stamani è partito in compagnia del sottoscritto per Frankfurt, dove è stato accolto dal dottor Embden, per proseguire il viaggio per Amburgo. [...] Ha accolto come una persona sana la notizia, che lo tocca molto da vicino, della morte del suo amico, il professor Boll. Ho subito mosso i passi necessari per acquisirne la biblioteca, pensando con estrema prontezza e ragionevolezza. Sino all'ultimo è rimasto immerso nelle sue problematiche artistico-psicologiche. Vuole farne un grande libro.

A Warburg, che già aveva tenuto a Kreuzlingen la conferenza sul rituale del serpente, la scomparsa di Boll aveva dato piuttosto la voglia di lavorare, risarcire, spiegare, qualunque fosse il progetto che Binswanger qualifica come "grande libro". Sentiva l'urgenza, anche, di occuparsi di cose pratiche, come la complicata acquisizione per Amburgo della biblioteca dell'amico scomparso. I libri di Boll sarebbero stati acquisiti ma avrebbero conservato la loro identità, ribadita da un *ex libris* appositamente concepito da Warburg: "Per monstra ad sphaeram", giocato su un verso dell'*Hercules furens* di Seneca ("Per aspera ad astra"), ma con sostituzione di "astra" a "sphaeram", e di "aspera" a "monstra", per rendere omaggio all'opera dell'amico (la *Sphaera*, appunto), e rendere meno astratto "aspera": non difficoltà, ma mostri.

La conferenza era stata fissata, con largo anticipo, il 25 maggio 1925. Il luogo, sarebbe stato ancora la casa-biblioteca privata, dato che l'edificio della Kunstwissenschaftliche Bibliothek Warburg di Heilwilgstrasse 116, contiguo all'abitazione, sarebbe stato pronto solo l'anno successivo (Stockhausen 1992 e Calandra di Roccolino 2014)

Il manoscritto sopravvissuto dimostra che il lavoro, diventasse o no come riteneva Binswanger "un grande libro", è tra quelli cui Warburg dedica un maggior dispendio di entusiasmo ed energie (ripensamenti, correzioni; e un'ingente quantità di materiali preparatori: schemi, elenchi di immagini, ripensamenti e riscritture accanto alle parti scritte in pulito).

La redazione più avanzata è quella di un quaderno nero con attaccato

sulla copertina l'*ex libris* di Boll, fatto realizzare da Warburg attaccato in copertina, "Per monstra ad sphaeram"(Stimilli 2012):

Contenuto

Introduzione

La lotta per lo spazio del pensiero nella storia dell'orientamento cosmico

Sphaera Bianchini (Teucro)

Dado oracolare

Microcosmo, cosmologia applicata

Uomo dello Zodiaco

Abu ma'sar e Teucro. Pianeti

Index Zodiaco

I figli dei pianeti

Padova

Teucro, Abano, Angeli

Cosmologia applicata – Ermetismo

Padova, Salone

Schifanoia

Manilio

*Ariete* Pallade dei Medici

Decano con la fune

[...]

Epatoscopia

Boghazghöi

Piacenza

[...]

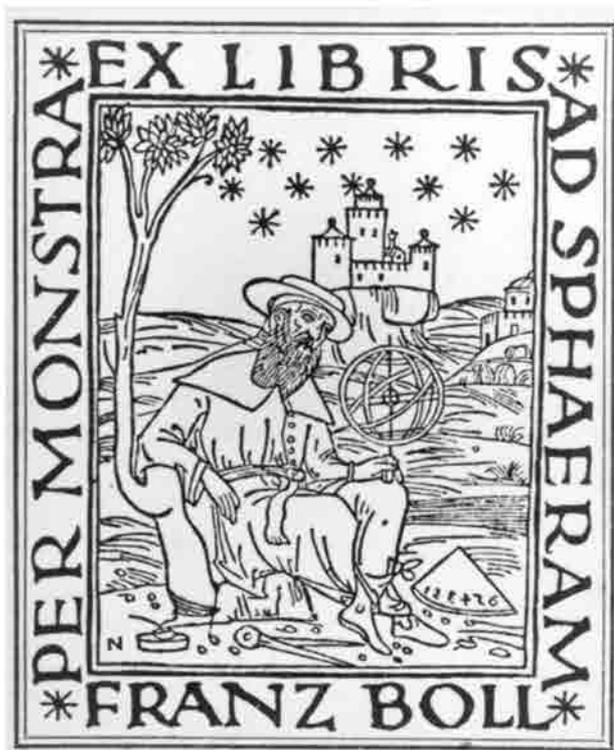
L'armonia delle sfere 1589

Il *Mysterium cosmographicum* di Keplero e l'ellisse

Riforma della figuratività

*Bollwerk*

All'ultimo punto dell'indice, *Bollwerk* è uno dei giochi di parole che divertivano Warburg. Allude ovviamente all'opera (*Werk*) di Boll e alla sua importanza – ma il termine tedesco (*das Bollwerk*) significa 'baluardo', 'fortificazione', qualcosa come un riparo che *sphaerae astra* possono garantire nei confronti dei *monstra*.



*Ex-libris* di Franz Boll

L'immagine dell'*ex libris* di Boll doveva essere proiettata in sala proprio alla fine della conferenza, stando a un elenco di diapositive che si conserva alla fine del fascicolo (Warburg [1925] 2012, 393). Dovevano esserci immagini esposte e proiettate, e sarebbe stato, quell'astronomo proiettato con tanto di compasso e astrolabio, il gran finale di una storia nata coi primi confusi movimenti della "lotta per lo spazio del pensiero nella storia dell'orientamento cosmico". Vicina a quella dell'*ex libris*, stando all'elenco, quella dell'ispiratore e dedicatario, Franz Boll. Il ritratto dell'amico e l'*ex libris* dedicato a lui dovevano essere il gran finale della conferenza.

Questa, il 25 maggio 1925, l'allocuzione ai presenti:

Signore e Signori,

ad una prospettiva di ricerca che intende occuparsi dell'*arte* e del *Rinascimento italiano* nulla sembra più lontano della discesa nelle oscure regioni della superstizione tardo-antica. Il *bello in sé* e l'Antico [...] sembrano trovare proprio nel fatalismo astrologico il loro più serio avversario. In realtà, solo apparentemente! [...] Del resto, se questa Biblioteca è divenuta *un museo per la storia della psicologia dell'orientamento spirituale*, allora l'astrologia reca la testimonianza più importante proprio su un punto essenziale, dato che nella conoscenza del Cielo noi ci imbattiamo nella più ampia questione dell'orientamento spirituale di fronte all'universo. (Warburg [1925] 2012, 299; il corsivo è mio).

E ancora:

Tutto quello che questa sera apparirà in immagine e in parola come testimonianza nota e ignota, ci mostra l'uomo nell'atteggiamento di un osservatore che lotta per uno spazio del pensiero.

È il concetto espresso per figure nelle tavole del blocco ABC, e la figura dell'"uomo nell'atteggiamento di un osservatore che lotta per uno spazio del pensiero" (*Denkraum*) pare la più adatta per questo Warburg *post* Kreuzlingen, che dopo (e attraverso) Kreuzlingen ha maturato una precisa consapevolezza esistenziale di quanto sia centrale la "questione dell'orientamento", con l'effetto non secondario di utilizzarla, insieme alla diagnosi di Kraepelin accolta da Binswanger, per definire la "stessa personalità di ricercatore":

Pencilando tra una causa originaria che si presenta nelle immagini mitologiche, e una causa originaria numericamente calcolabile, le costellazioni assumono per lui – in una stessa personalità di ricercatore,

quale è ad esempio perfino Tolomeo – un *carattere ambivalente, polare*, che per un verso esige una venerazione cultuale nella pratica magica, dall'altro ha il valore di una determinazione dell'estensione distaccata e obiettiva riguardo ai corpi lucenti nello spazio dell'universo, nella volta del Cielo. Si potrebbe dire che tutta la tragicità prometeica sia racchiusa in queste parole: non esiste una volta fissa sopra di noi. Malgrado ciò, noi dobbiamo utilizzare ancora questa immagine somma per poter avere una sia pur arbitraria costruzione che sostenga il nostro occhio, inetto a fronteggiare l'infinito. (Warburg [1925] 2012, 301, corsivo mio).

Per motivi diversi, la conferenza del 1925 sulla *Sphaera barbarica* condivide alcune caratteristiche di quella più perigliosa che aveva avuto luogo a Kreuzlingen sul rituale del serpente. Anche la commemorazione dell'amico 'stellare' Boll coincide per l'oratore con una prova carica di *pathos* (il discorso in memoria di uno degli amici più amati), e con una cerimonia pubblica decisiva sul piano personale, come la prima uscita pubblica, nella propria casa-biblioteca, dopo le dimissioni dalla clinica psichiatrica.

Non sorprende allora che si riconoscano, nella conferenza, echi ben precisi del periodo appena trascorso a Kreuzlingen, vissuto da Warburg – si è visto – con estrema lucidità e interesse quasi scientifico nei confronti della sua stessa storia clinica. Interessante è che il professor Binswanger, con la sua diagnosi, faccia capolino fra gli astri.

Era previsto che il direttore della clinica partecipasse il 25 maggio 1925 alla conferenza in memoria di Boll. L'invito gli era stato comunicato con largo anticipo (nel novembre del 1924), ma all'ultimo momento Warburg aveva ricevuto la notizia di una rinuncia. Il pretesto, questioni di turni fra medici:

Caro Professore!

Ho sempre temuto che qualcosa mi avrebbe ancora giocato un brutto tiro e mi avrebbe impedito di venire ad Amburgo per la Sua conferenza. Questo qualcosa si è presentato otto giorni fa, in forma di una convocazione militare del dottor Kurz [Kurz Binswanger, cugino di Ludwig, che Warburg detestava] dal 20 aprile al 5 maggio. Non c'è nulla da fare, dato che si tratta di un corso di aggiornamento per il suo battaglione. D'altra parte non posso lasciare Benda e Colpe [gli altri due medici dello *staff*] a lungo da soli, tanto più che avremo di nuovo molto da fare. È veramente un peccato che il nostro bel progetto debba così sfumare. Si sarebbe trattato poi di più che di un semplice ritrovarsi, vale a dire di una sorta di conclusione ufficiale del Suo essere malato. Con il pensiero sarò comunque con Lei, e forse potrò recuperare la visita durante l'anno. (Stimilli 2005, 195; la lettera è del 10

febbraio 1925)

Per Warburg, un piccolo dramma, con tanto di rimostranze sottilmente accusatorie:

Caro dottor Binswanger,

Devo ringraziarLa per due lettere molto cordiali, anche se la prima mi ha portato la notizia, per me molto penosa, della Sua rinuncia per il 25 aprile. Due ragioni mi hanno consentito di rassegnarmi più facilmente: per prima cosa, il Suo scritto precedente mi faceva sospettare una fuga; che il dottor Kurt si debba di nuovo dipingere con i colori della guerra, ma da guerriero di riserva, non mi sembra un motivo sufficiente [...]. Per seconda cosa, avrò d'altra parte l'opportunità, grazie alla Sua rinuncia, di potermi mostrare un giorno di fronte a Lei in condizioni di salute auspicabilmente migliori [...]. (Stimilli 2005, 199; lettera del 30 marzo 1925)

La cortesia con cui Binswanger liquida il suo ex paziente può sembrare un'arma a doppio taglio. Del non 'esser più malato' di Warburg, all'inizio, non era così convinto. E lo aveva ammesso, in una lettera di qualche mese successiva: dimettere Warburg era stato un azzardo, per quanto apparentemente fortunato; lo studioso di Amburgo – ricorda Chantal Marazia – era stato “congedato alla normalità”, e non “definitivamente dimesso”, come Binswanger scrive in una lettera lettera del 14 agosto 1925 (Marazia 2005, 252).

## 8. Una proposta del Deutsches Museum di Monaco (1927)

La mostra di raffigurazioni astrologiche organizzata in concomitanza con la conferenza tenuta in memoria di Franz Boll il 25 aprile del 1925 venne riallestita per il Congresso degli Orientalisti il 30 settembre del 1926, e riprogettata, senza però essere esposta, per il Deutsches Museum di Monaco nel 1927.

Il 1926 era stato dedicato soprattutto ai lavori per nuova Biblioteca al 116 della Heilwigstrasse, pensata essa stessa come *analogon* di una “storia delle forme espressive della coscienza umana per mezzo delle immagini e delle parole”. Nell'edificio i libri che prima affollavano ogni angolo della casa di Warburg avrebbero dovuto essere ordinati secondo quattro parole-chiave: *Orientamento / Parola / Immagine / Azione (Dromenon)*:

Un percorso obbligato, bilanciato tra l'orientamento dell'uomo nel cosmo (mediante il passaggio dalla superstizione alla religione, dalla scienza alla

magia) e la sua espressione (articolata in immagine e parola), che costituisce e tramanda i modelli del suo comportamento sociale e delle sue azioni storiche (*dromena*). (Settis [1997] 2004, 33)

Lo ha scritto Settis, precisando sulla sequenza delle 'parole d'ordine' – *Orientierung* (I piano); *Wort* (II piano); *Bild* (III piano); *Dromenon* (IV piano):

L'ultima parola indica una direzione interpretativa, poiché è tolta dal linguaggio greco dei misteri, in particolare eleusini. In essi, i testi antichi distinguono "ciò che è mostrato" durante i riti misterici (δεικνύμενον), "ciò che viene detto" (λεγόμενον) e "ciò che viene fatto, *performed*" (appunto, δρόμενον). Il gioco fu probabilmente di alludere a *Bild* e a *Wort* attraverso il richiamo implicito, rispettivamente, a δεικνύμενον e a λεγόμενον. In tale sequenza, la ricerca di *Orientierung* da parte dell'uomo nel mondo mediante la costruzione emotiva e/o intellettuale di determinate rappresentazioni del cosmo e di corrispettivi meccanismi di conoscenza, di controllo e di comportamento è presentata come il presupposto della produzione di parole (*Wort*) e di immagini (*Bild*); mentre i modelli dell'organizzazione sociale e i fatti della storia sono presentati, nella sezione *Dromenon* come conseguenti a quella *Orientierung*, in un mondo, per così dire, già popolato di parole e di immagini. Nella sezione *Orientierung*, trovano posto la religione e la filosofia, ma anche la scienza: la storia della magia e della cosmologia, che illustra lo sviluppo dall'alchimia alla chimica, dalla stregoneria alla medicina, dall'astrologia all'astronomia. Religione, filosofia e scienza sono dunque meccanismi di controllo dell'uomo sul mondo, che orientano le sue azioni, e l'espressione (per immagini o per parole), *Ausdruck*, trova il suo quadro interpretativo nello studio dei meccanismi della memoria sociale, che si muovono fra i poli opposti di *Orientierung* e *Dromenon*. (Settis [1997] 2004)

Mentre si lavora per mettere a punto (nel segno dell'"orientamento"), il piano della Biblioteca, a Warburg arriva una proposta che è occasione di tornare su alcuni nodi del discorso tenuto nel 1925 in memoria di Boll: una mostra di argomento cosmologico da allestire per il nuovo Museo della Scienza e delle Tecnica di Monaco, voluto e in gran parte finanziato dall'ingegnere e mecenate bavarese Oskar von Miller, che era riuscito ad aggiudicarsi un Planetario Zeiss, e intendeva valorizzarlo con una mostra-conferenza, per la quale Warburg aveva proposto il titolo *Kosmologie, o Menschengleichnis am Himmel* (*Cosmologia, o Corrispondenza fra l'uomo e il cielo*) – anche se è attestato una volta, negli appunti, *Der Modelle. Das Buch als Pfadfinder* (*Il modello. Il libro come manuale del giovane esploratore*), in linea con gli appellativi scherzosi che piacevano a Warburg (la "signorina

Schnellbring”, o “Eilbring” – o Brigitta-porta-in-fretta e simili).

Magnifico, quest’ultimo titolo, se *Pfadfinder* significa letteralmente ‘cercatore di tracce’, ma più comunemente *boy scout*. Basta un’occhiata a qualunque dizionario: l’esploratore è in tedesco *Forscher*, o *Erforscher*, *Pfadfinder* sono i “giovani esploratori”, e “Buch als Pfadfinder” richiama irresistibilmente a noi posteri il “manuale delle giovani marmotte” di *Topolino*.

Altri sottotitoli della mostra, registrati nel diario, sono *Eine bildgeschichtliche Voruntersuchung zu einer Technologik der seelichen Orientierung* (Una ricerca storica sulle immagini preparatoria a una tecnica dell’orientamento spirituale); oppure: *“Kritik der reinen Unvernunft” als techniker Positivismus* (“Critica della irragione pura” come positivismo tecnico); o ancora: *Sternbildgestaltung als seelische Orientierungstechnik des Europaers in der Jahrhunderten seiner Auseinandersetzung mit den Kosmologien des Ostens* (La credenza delle stelle come tecnica di orientamento europeo nei millenni della sua contesa con la cosmologia orientale) (Warburg [1926-1929] 2001, 143-145).

Sottotitoli involuti, bisogna dire, ma non privi di efficacia. E giocati ancora una volta (come potessero essere sinonimi) sull’idea di *tecnologia* o *tecnica* dell’“orientamento spirituale” (*Technologik der seeliche Orientierung*; o *seelische Orientierungstechnik*).

Il progetto di Monaco, alla fine, non era andato in porto, soprattutto per incomprensioni con il committente, di cui dà conto il diario (Michaels e Scholl-Glass 2001). Warburg, però, aveva predisposto nella Biblioteca di Amburgo un allestimento provvisorio di 20 pannelli, da mostrare al suo committente, e di 11 si conserva una riproduzione fotografica, oltre a una traccia del discorso preparato per presentarli (due immagini delle tavole di Amburgo sono pubblicate nel saggio di Joacim Sprung in questo stesso numero di Engramma).

Discorso che inizia, a sua volta, sul tema dell’“orientamento”, e con un esplicito riferimento a Kant (Warburg [1927] 2012, 691-736):

Sui venti pannelli saranno esposti materiali riguardanti la storia della concezione cosmologica del mondo dai primitivi adoratori delle stelle fino all’astronomo che usa la matematica.

Questi pannelli dovrebbero costituire la storia delle evoluzioni dello spirito umano che si occupa dell’orientamento (Kant).

Essi saranno limitati contenutisticamente più o meno in questo modo, anche se si tratta solo di un raggruppamento provvisorio che ci riserviamo di cambiare durante la preparazione del materiale.

Eurasia

14/III/1927

extraeuropeo carta della migrazione

rappresentazione dei simboli astrologici

Letteratura

Il nome di Kant è lasciato cadere nella traccia di discorso quasi *en passant*, tra parentesi e senza riferimenti precisi, ma l'allusione è certo al saggio del 1786 *Was heisst sich im Denken orientieren?* (*Che cosa significa orientarsi nel pensiero*), in cui compare il famoso esempio della camera buia:

Nell'oscurità sono in grado di orientarmi in una stanza a me nota toccando un unico oggetto di cui ricordo la posizione. Ma è chiaro che in questo caso mi giovo esclusivamente della facoltà di determinare le posizioni in base a un criterio di distinzione soggettivo, dal momento che non vedo affatto gli oggetti di cui devo determinare la posizione; e se per scherzo qualcuno li avesse disposti tutti nello stesso ordine fra loro, collocando però a sinistra quelli che prima erano a destra, non riuscirei più a raccapezzarmi nella stanza, anche se per il resto tutte le pareti fossero assolutamente identiche. Ma in tal caso mi oriento ben presto in base al puro sentimento della differenza fra i miei due lati, destro e sinistro. Lo stesso mi accade di notte, quando sono costretto a camminare e a svoltare al punto giusto per strade che conosco, ma in cui al momento non distinguo nemmeno una casa. (Kant [1786] 1996, 48-49)

Cosa abbia colpito Warburg in queste pagine è chiaro. Trovare un orientamento, è "orientarsi nel pensiero", o trovare nel pensiero uno spazio in cui sconfiggere le tenebre – *Denkraum*, appunto.

Il pannello 1, di cui non è conservata la fotografia, era intitolato al "trasferimento delle figure umanizzate nel cosmo" (Warburg 1927, 695):

Animazione umanizzata      esperienza umanizzata

della singola persona

Monstra	come fondamento originario
“Esercito selvaggio”	della astrologia figurata
Organizzazione	dei primitivi
umanizzata del Cielo	

Parallelamente, il pannello 2 trattava del “trasferimento del cosmo sui singoli uomini” ((Warburg 1927, 697):

La nascita del dio universale persiano nello Zodiaco, la suddivisione delle parti del corpo (sulle stelle presso i maori e i messicani) nei cinesi, negli antichi (Ercole), nell’alto e basso Medioevo.

Calendario 1728

Proporzione (Iran-Bundahish)

L’accenno finale all’Iran-Bundahish (secondo lo zoroastrismo, il più autorevole e antico testo basato sul “Principio della Creazione e Partizione del Mondo”) dimostra che Warburg aveva in mente l’articolo su Platone e Zaratustra di Richard Reitzenstein, apparso da poco nei “Vorträge der Bibliothek Warburg” (Reizenstein 1924-1925). Ma teniamo presenti, nell’animazione del cielo, mostri e “eserciti selvaggi”.

Dal diario e dalle lettere risulta che Warburg teneva molto al progetto della mostra-conferenza di Monaco. Al centro – scriveva a un amico – doveva essere il “giudizio umano”, presentato sia nel suo aspetto religioso-figurativo, sia in quello contemplativo, attraverso segni e simboli matematici. Doveva risultarne illustrato il processo di “orientamento” dal “mitico uovo originario” all’ellisse di Keplero, e come la memoria ne conservi l’impronta. Una specie di mappa: “una grande carta geografica in grado di indicare le linee fondamentali della migrazione dei simboli e le tappe dell’orientamento umano” (Ghelardi 2012, 373).

Anche scrivendo a Saxl, e sempre in rapporto al progetto dell’esposizione di Monaco, Warburg individua in Keplero “un capolinea”: il punto di transizione tra pensiero mitico e pensiero matematico, che sarà al centro della tavola C.

A un altro amico, Karl Umlauf, Warburg aveva presentato quella di Monaco,

che ancora credeva (il 13 ottobre del 1928) di poter realizzare, come un'esposizione di immagini per la storia e "la psicologia dell'orientamento umano nel cosmo" [*die Psychologie der menschlichen Orientierung im Kosmos*] – la vecchia idea sviluppata con Saxl, che negli spazi messi a disposizione dal Museo di Monaco avrebbe preso la forma di una sequenza di immagini, un viaggio nello spazio ma anche nel tempo:

Prendere le mosse da Oriente e poi seguire le irradiazioni verso Nord fino all'epoca di Keplero, transitando per la Spagna, l'Italia e la Germania. (Ghelardi 2012, 373)

Franz Boll non è citato, ma si capisce che c'è lui, sullo sfondo, come è chiarissimo in uno scritto quasi coevo:

[...] anzitutto dobbiamo di nuovo ricordare in modo esplicito quell'uomo senza il quale sarebbe stato impossibile far girare il nostro faro verso Est. La Biblioteca deve esclusivamente al mio amico Boll l'ampliamento del campo di studio della migrazione del mondo degli dèi pagani lungo la coordinata Est-Ovest che oggi tocca la Spagna e giunge fino all'India, mentre quella Nord-Sud [...] era già stata tracciata prima che nel 1907 conoscessi la sua opera *Sphaera*. (Warburg [1929] 2007 b, 879)

La restituzione visiva del viaggio nello spazio e nel tempo – si legge ancora nella lettera a Karl Laufer – richiede un dispositivo senza precedenti:

uno strumento del tutto nuovo che la società europea ancora non possiede poiché l'intero percorso dalla spiegazione figurativo-religiosa fino a quella a quella concettuale-matematica può essere memorizzato e segnato in tutta la sua tragica complessità, o se si preferisce nella infinita potenzialità di sviluppo della sua ciclicità periodica. (Warburg 1993, 60-61)

La lettera è molto bella. L'euforia per lo "strumento del tutto nuovo" (l'Atlante) non esorcizza la consapevolezza che il pericolo è sempre in agguato, e appena si perde l'"orientamento", riaffiora la magia primitiva (Warburg 1993, 60-61, su cui Ghelardi 2012, 375).

È di questo periodo uno scritto sul *Metodo della scienza della cultura*, che rievocate le "forme di inquietudine" all'origine dell'espressione artistica, sorprende alla fine con un'immagine:

In tal modo, abbiamo avuto la possibilità di soffermarci brevemente nei saloni inquietanti dove le intime commozioni psichiche si sono trasformate in una forma artistica duratura. E ciò non per trovare una soluzione ai misteri

dell'animo umano, ma per mettere nuovamente a punto a domanda eterna: perché il destino assegna all'uomo creativo le sfere dell'eterna inquietudine, rimettendo al suo giudizio la libertà di trovare la sua educazione nell'Inferno, nel Purgatorio o nel Paradiso? (Warburg [1927-1929] 2012, 918)

Forse non è indebita, allora, l'associazione tra quanto si è detto e il tentativo di fare ordine che presiede ad un altro tipo di carte geografiche, quelle che illustrano l'architettura dell'Aldilà nella *Commedia* dantesca. Una mappa di Inferno e Purgatorio è inclusa nella tavola 23 dell'Atlante, la cui didascalia generale presenta il Salone di Padova come "gigantesca pagina di un *libro* per la determinazione del destino".

Antichità italiana meridionale-araba. Il Salone come gigantesca pagina di un *libro* per la determinazione del destino. Schema di Dante. [...] (Warburg 2002, 36)

Della singola immagine si legge:

Nella Divina Commedia il Purgatorio sopra la terra. In alto, le dieci sfere celesti con le rispettive scienze, virtù, ecc.

Quanto al progetto di Monaco, il naufragio per incomprensioni con il committente su spazi e mezzi era previsto lucidamente da Saxl fin dall'agosto del 1927. Al 26 di quel mese risale nel diario della *Kunstwissenschaftliche Bibliothek* questa sintesi, laconica e istituzionale:

È un peccato che al Deutsches Museum lo spazio architettonico a disposizione sia così modesto: a parte le foto e i 4 modelli non possiamo portare alcun materiale da esporre [*Ausstellungsgegenstände*]. Le foto non fanno un grande effetto, perché a visitatori distratti passano inosservate. Il Museo del Folklore di Anversa è riuscito a procurarsi modelli dell'intera raccolta archeologica in modelli: calchi dei pianeti coi loro colori, l'Uomo-Cielo di Agrippa di Nettesheim in bronzo, carte da gioco e così via. (Warburg [1926-1929] 2001)

## 9. Un'altra digressione. Divergenze planetarie

Dal fallimento del progetto di Monaco (1927) era rimasto a Warburg il rammarico di un'occasione perduta, e una punta di fastidio per quel Planetario Zeiss così poco valorizzato dal Deutsches Museum di Monaco: uno spreco, ai suoi occhi, diventato una piccola ossessione. Ancora nel novembre del 1928, da Roma, ne aveva scritto al fratello Max: Monaco non era stata in grado di gestire degnamente il Planetario, e a Roma Benito Mussolini

aveva copiato l'idea, ricavando un Planetario dalle Terme di Diocleziano. Polemicamente, alla lettera erano allegati due articoli di giornale del 16 e del 30 ottobre, relativi alla pubblicizzatissima inaugurazione romana, il 2 ottobre 1828 (cfr. Michaels e Scholl-Glass 2001, 61; 68-69; 74; 135; 145-146). [img. foto e filmati dell'Istituto Luce su you tube]

Alle condizioni poste da Oskar von Miller, rinunciare al progetto di Monaco era stato inevitabile, ma Warburg lo aveva fatto contro voglia. Di lì, appunto, il fastidio per il Planetario di Roma, che Warburg si sarebbe sempre rifiutato di visitare. In tenuta da cerimonia, il Duce aveva presenziato all'inaugurazione un mese circa prima che paio di settimane prima dell'arrivo di Warburg in città (il 17 novembre).

A Roma, sembra, non si parlava d'altro, ma il professore di Amburgo aveva manifestato platealmente il suo disinteresse. Mai visitato il nuovo monumento, stando al diario, neanche in occasione di una giornata passata alle Terme di Diocleziano, in compagnia dell'archeologo Gioacchino Mancini, professore all'Università di Roma e collega di Roberto Paribeni, direttore generale delle Antichità e Belle Arti a Roma, che del nuovo Planetario aveva appena pubblicato una guida turistica (Paribeni 1929). Questo il resoconto, che al nuovo Planetario non dedica neppure un cenno:

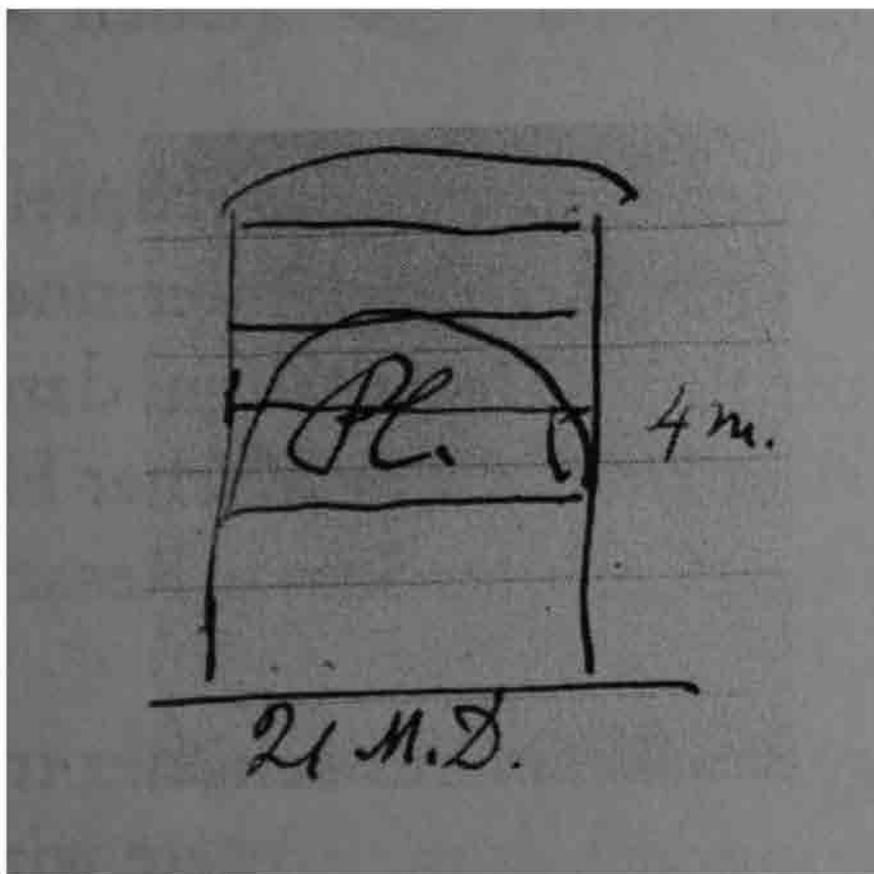
Warburg: 22. XI. 1928. Alle Terme di Diocleziano. L'entusiasmo è cresciuto solo lentamente. Trovo un frammento di rilievo in stile egizio con i misteri. Il prof. Mancini racconta che Paribeni lo ha messo in relazione ai – suppongo – dipinti parietali di Iside (Moresca!) di Ercolano (dove?).

Si vede inoltre (sala VI) un frammento in pietra grigia di un Ratto di Proserpina con una Athena con corazza (attestato anche in altri luoghi? [...]). – Tipi di pittura parietale antica di rara bellezza completano l'impressione avuta in Vaticano. (Warburg-Bing [1928-1929] 2005, 8).

## 10. Il Planetario di Amburgo

L'appoggio alla costruzione di un Planetario nella sua città, ricavato da una torre dell'acqua già esistente nel parco cittadino, è tra le prime iniziative di Warburg al ritorno dal viaggio in Italia.

Il disegno qui riprodotto è uno schizzo di Warburg, dopo un sopralluogo nel parco al quale avevano partecipato fra gli altri Joachim Ernst Krause, esponente del senato cittadino, con delega ai beni paesaggistici, e Fritz Schumacher, tornato da poco ad Amburgo dopo un impegno triennale a



Colonia per assumere il ruolo di *Oberbaudirektor*, qualcosa come un assessore plenipotenziario (Calandra di Roccolino 2014). L'idea del comitato era di ricavare uno spazio simile al Pantheon (*ein Pantheon-Raum*), con cupola di 4 metri e 21 di diametro.

Incaricato di occuparsi di una mostra-conferenza per l'inaugurazione e degli apparati didattici del nuovo Planetario, Warburg recupererà alcuni materiali preparati per il Deutsches Museum di Monaco. Purtroppo, si è detto, morirà prima di concludere il lavoro, che sarà portato a termine da Saxl (Warburg 1993). Anche in questo caso, della mostra è sopravvissuta una parziale, preziosissima documentazione fotografica (Warburg 1930-1931). Centrale, ancora, la questione dell'"orientamento", che proprio il lavoro per il Planetario, credo, fa tornare in primo piano, dopo la parentesi italiana.

## 11. Agenda

Potrebbe essere utile a questo punto (e andrà approfondito) un esercizio 'stratigrafico', cercando di verificare per quanto possibile la provenienza delle singole immagini: le tavole precedenti, intendo, da cui siano state tratte, o le mostre in cui siano state esposte. Mi limito a qualche esempio, a conferma dell'ipotesi 'genetica' che si è delineata. La maggior parte delle immagini riproposte nel blocco ABC erano comparse, prima che nell'Atlante, nei pannelli per la conferenza in memoria di Boll (1925), in quelli previsti per la mostra destinata al Deutsches Museum di Monaco (1927) o quella effettivamente realizzata al Planetario di Amburgo (1930).

L'immagine d'apertura della tavola A, per esempio, è un'incisione seicentesca olandese su rame di proprietà dello stesso Warburg, che arriva direttamente dalla mostra al Planetario di Amburgo, cui in seguito è stata donata (vedi la fotografia del pannello preparato per il Planetario, in WIA1000.3. 3. 1-2).

Quasi tutte le immagini della tavola B erano state esposte e commentate nella conferenza del 1925 in memoria di Boll. E molte, già esposte nella mostra di festeggiamento per il ritorno di Warburg ad Amburgo, dopo le dimissioni dalla clinica di Kreuzlingen.

Anche gran parte delle immagini esposte nella tavola C erano state proiettate durante la commemorazione su Boll. Così l'immagine dell'Orbita di Marte secondo le osservazioni di Keplero [C 2], tratta dall'*Astronomia nova de motibus stellis Martiis* (1609), e l'immagine tratta dal *Mysterium cosmographicum* (1621), in alto a sinistra [C 1], posta accanto alla più tranquillizzante rappresentazione delle *Orbite planetarie secondo la concezione moderna* dell'*Enciclopedia Brockhaus* (1895) [c 3].

Al pubblico della commemorazione di Boll era stata anche mostrata l'impressionante rappresentazione quattrocentesca di Marte e dei suoi figli che chiude la prima fila della tavola C [C 4], con un Perseo, sulla sinistra, rappresentato per metà come un guerriero e per metà come una costellazione. Aveva detto, allora:

Keplero era consapevole che proprio dalla ingovernabile funzione della sua coscienza di ricercatore – che non si acquietava neppure di fronte agli otto gradi di errore nel calcolo dell'orbita di Marte – dipendeva l'ingresso di una nuova epoca che significava il superamento sia interno che esterno della *Sphera barbarica*. Ciò nonostante egli parla del pianeta Marte come di un antico sacerdote i cui sbandati seguaci possiamo vedere in un codice

illustrato a Tubinga ( Warburg [1925] 2012, 387 e tav. 351).

Sempre nel 1925, ricordando l'amico scomparso, Warburg aveva citato il passo dell'*Astronomia nova* in cui Keplero sosteneva di essere riuscito, calcolandone l'orbita, a placare il pianeta (o il dio) più feroce:

Ho circuito tutte le sue storture. Alla fine ha riconosciuto il mio coraggio, ha rinunciato alla sua ostilità e si è mostrato leale" (Keplero 1609, 117).

Non solo uno scherzo o una forma di superstizione, per chi, come Warburg, "durante la malattia, interpretò la sua sofferenza come una vendetta dei sinistri demoni che aveva cercato di esorcizzare" (M.A. Warburg [1930] 2004, 182).

I tre Zeppelin della tavola C sono tutti del 1929: un disegno tratto da una notizia giornalistica, un po' nello stile della "Domenica del Corriere" (5. 1), un ritaglio di giornale (5. 2) e un altro in cui è specificata la spedizione dell'immagine via telegrafo (5. 3). Non è da escludere che nella diversa tipologia delle immagini sia da riconoscere una specie di valore aggiunto: dire i molti mezzi di trasmissione moderna delle immagini non tanto per evidenziare l'eterogeneità dei pezzi esposti nelle singole tavole, ma per ribadire anche attraverso la forma il potere della tecnica. Marte, come diceva Keplero, può "rinunciare alla sua ostilità, e mostrarsi leale".

Un disegno, dunque, una fotografia di quotidiano e una fotografia presentata come trasmessa al telegrafo ("Telegrafierte Bilder" precisa la didascalia a penna, sopra un'immagine dello Zeppelin che arriva a sovrapporsi, testa in giù, ai titoli della testata: "Hamburger Illustrierte").

Non compare in C un altro Zeppelin, più antico, che Warburg aveva mostrato in diapositiva nel corso della commemorazione di Boll – ed anche quello allora attualissimo: una fotografia apparsa sull'"Hamburger Fremdenblatt" il 17 aprile 1925, pochi giorni prima della conferenza, per dare notizia della prodezza di un pilota inglese, riuscito ad evitare una tempesta e ad atterrare grazie alla moderna strumentazione del suo velivolo. Nell'ambito della conferenza, lo Zeppelin era stato chiamato in causa all'interno di una digressione sulla navigazione marina e aerea, e l'uso italiano di chiamare "fortunale" la tempesta, con riferimento inequivocabile e insieme sorprendente alla vecchia dea Fortuna:

Gettare l'ancora nella tempesta fino a che la Fortuna – che qui è resa in

modo sorprendentemente analogo all'uso nella lingua italiana, viene usata per designare la tempesta – sia cessata, appare come una specie di nautica che non avrebbe condotto in ogni caso alla navigazione aerea.

Quando si tratta del dominio degli elementi, il potere crescente della natura sembra stia in rapporto inverso alle esigenze primordiali della causa che eccita e che ne è percettibilmente afferrabile. Solo nel momento in cui vengono prodotti dei suoni causati da un produttore che resta invisibile, l'uomo riceve al posto di comando come sicura bussola solo questi aridi numeri. Ma adesso egli può combattere il vento in quanto personalità ostile o superarlo, benché nessuna ciocca si offra alla sua ciocca di Perseo.

Il dirigibile danneggiato comunicò: "sono giunto in salvo perché sono riuscito, grazie alla elaborazione di dati, a dirigermi alle spalle della tempesta attraverso il mare del Nord verso la costa inglese" (Warburg 1905 [2012] 380-381; il passo fra parentesi uncinata è soppresso ma con cancellato nell'autografo).

Lo Zeppelin del 1925 se ne va, ma lascia il posto ad altri, più nuovi. È l'ulteriore conferma di una trama che si tesse a poco a poco, anche con materiali di reimpiego, e disegna nelle tavole configurazioni leggibili con maggiore chiarezza se si cerca di analizzarne l'origine e l'ordito.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bleuler [1911] 1985

E. Bleuler, *Dementia praecox o il gruppo delle schizofrenie*, Roma 1985.

Boll-Bezold [1918] 2011

Franz Boll, Carl Bezold, *Le stelle. Credenza e interpretazione*, a c. e con una introduzione di M. Ghelardi, Torino 2011, ed. rinnovata di Id., *Interpretazione e fede negli astri. Storia e carattere dell'astrologia* [più fedele al titolo dell'originale, *Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie*] Livorno 1999.

Binswanger [1933] 2003

L. Binswanger, *Sulla fuga delle idee*, Torino 2003.

Binswanger [1966] 1977, 2a ed.

L. Binswanger, *Malinconia e mania: studi fenomenologici*, Boringhieri, Torino 1977.

Binswanger, Warburg 2005

L. Binswanger, A. Warburg, *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, a c. di D. Stimilli, Vicenza 2005.

Bordignon 2004

G. Bordignon, *L'espressione antitetica in Aby Warburg. La polarità semantica dei gesti dalla Pathosformeln all'arte del Rinascimento*, materiali introduttivi alla mostra su *Mnemosyne* del 2004, "La Rivista di Engramma", 35, agosto-settembre 2004.

Burkhardt [1860] 2006

Jacob Burkhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, trad. a c. di M. Ghelardi, Torino 2006 [ho leggermente modificato la trad. del passo cit. da Warburg dall'or., *Der Cultur der Renaissance in Italien*, Basel 1860, 401].

Calandra di Roccolino 2014

G. Calandra di Roccolino, *Warburg architetto. Nota sui progetti per la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg ad Amburgo*, "La Rivista di Engramma", 116 maggio 2014.

Calasso 1991

R. Calasso, *Nota sui lettori di Schreber*, in D.P. Schreber, *Memorie di un malato di nervi*, a c. di R. Calasso, Milano 2007 [1a ed. 1974, ma l'ultima comprende una *Postilla 1991* del curatore].

Collareta 2005

M. Collareta, "Visibile parlare". *L'arte medievale come linguaggio*, in *Il teatro delle statue*, a c. di F. Flores D'Arcais, Milano 2005.

De Laude 2009

S. De Laude, *Tra "larva" e "farfalla". Per una 'stratigrafia' di Atti impuri di Pier Paolo Pasolini*, in *Filologia d'autore e critica genetica*. Terzo quaderno del Dottorato in Letterature Straniere e Scienza della Letteratura, Università di Verona, a cura di A.M. Babbi, Verona 2009, 121-142.

Fachan 1991

Z. Fachan, *L'Homme Zodiaque. L'astrologie témoin des noces de l'homme et de l'univers*, Marseille 1991.

Forster, Mazzucco 2002

K.W. Forster, M. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della memoria*, a c. di M. Centanni, Milano 2002.

Ghelardi 2002

M. Ghelardi, *Aby Warburg e Franz Boll: una amicizia stellare*, in *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi*, a c. di M. Bertozzi, Modena 2002, 141-151.

Ghelardi 2011

M. Ghelardi, *Magia bianca*, in F. Boll, C. Bezold, *Le stelle. Credenza e interpretazione*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2011.

Gombrich [1970] 2003

E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, prefazione alla nuova edizione di K. Mazzucco, Milano 2003.

Grazioli 2005

M. Grazioli, *Fritz Saxl 'interprete' di Mnemosyne. Convergenze tematiche e metodologiche tra il Bilderatlas di Warburg e i saggi del suo più stretto collaboratore*, "La Rivista di Engramma", 41, maggio-giugno 2005.

Heise [1947] 2005

C.G. Heise, *Persönlichen Erinnerungen an Aby Warburg*, New York 1947, nuova ed. a c. di B. Biester e H.-M. Schäfer, Wiesbaden 2005.

Isella 1984

D. Isella, *Introduzione* a C. E. Gadda, *Racconto di ignoto italiano del Novecento*, Torino 1984.

Kant [1876] 1996

I. Kant, *Che cosa significa orientarsi nel pensiero*, a c. e con un saggio di F. Volpi, *Kant e l'"Oriente" della ragione*, Milano 1996.

Kepler 1609

J. Kepler, *Astronomia nova de motibus stellis Martiis*, Praga 1609.

Lévi Strauss [1949] 1966

C. Lévi Strauss, *L'efficacia simbolica* [1949], in *Antropologia strutturale*, Milano 1966.

Ch. Marazia 2005

Ch. Marazia, *Ludwig Binswanger e il rituale della salvezza*, in Binswanger, Warburg 2005, pp. 245-254. Ora anche in inglese, *Ludwig Binswanger and the Ritual of Healing*, in "Konteksty", lxxv (2011), 2/3, numero monografico dedicato ad Aby Warburg.

McEwan 1998

D. McEwan, *Ausreiten der Ecken. Die Aby Warburg-Fritz Saxl Korrespondenz (1910-1919)*, Hamburg 1998.

Michaels, Scholl-Glass 2001

A. Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, a c. di K. Michels e Ch. Schoell-Glass, Berlin 2001.

Paribeni 1929

R. Paribeni, *Il planetario di Roma*, Roma 1929.

Pasquali [1953] 2013

G. Pasquali, *Storia dello spirito tedesco nelle memorie di un contemporaneo*, a c. di M. Romani Mistretta, con uno scritto di E. Fraenkel, Milano 1913.

Raulff 1988

U. Raulff, *Postfazione* a A. Warburg, *Il rituale del serpente*, Milano 1988.

Reizenstein 1924-1925

R. Reizenstein, *Plato und Zarathustra*, "Vorträge der Bibliothek Warburg", v (1924-1925), 20-37.

Saxl 1929

F. Saxl, *Discorso di commemorazione di Aby Warburg*, in *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, a c. di D. Stimilli, in "aut aut", 321-322, maggio-agosto 2004, pp. 161-172 [originale apparso su "Hamburger Fremdenblatt", 28 ottobre 1929]

Sermonti 1990

V. Sermonti, *Il Purgatorio di Dante*, revisione di C. Segre, Milano 1990 (più volte ristampato).

Settis [1985] 1996

S. Settis, *Warburg continuatus*, "Quaderni Storici", 58, 1985, 5-38; versione rivista *Warburg continuatus. Description d'une bibliothèque*, in *Le pouvoir des bibliothèques*, a c. di M. Baratin e C. Jacob, Paris 1996.

Settis 1985

S. Settis, *Introduzione* a F. Saxl, *Atlante al servizio della geografia astrologica*, in Id., *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, a c. di S. Settis, Torino 1985, 7-42.

Settis [1997] 2004

S. Settis, *Pathos ed Ethos. Morfologia e funzione*, "Moderna", vi, 2, 2004, 23-38.

Settis 2012

S. Settis, *Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria*, "La Rivista di Engramma", 100, settembre-ottobre 2012 [testo nel complesso inedito di una lezione che Salvatore Settis ha tenuto in diversi luoghi e circostanze negli anni '90; una pubblicazione parziale rivista e aggiornata è in Settis [1997] 2004].

Starobinski [1960] 2014

J. Starobinski, *L'invenzione di una malattia*, in Id., *L'inchiostro della malinconia*, Torino 2014.

Severi 1998

C. Severi, *Un altro chiamare. Terapia e comunicazione rituale*, in *La bellezza dell'invisibile. L'ombra poetica del sintomo*, a c. di G. Roi, Milano 1998.

Severi 2005

C. Severi, *Il percorso e la voce*, Torino 2005.

Stimilli 2013

D. Stimilli, *Aby Warburg's Impresa*, in "Images Re-vues" [En ligne], hors-série 4, 2013.

Stimilli-Wedepohl 2014

A. Warburg, *Per monstra ad sphaeram*, a c. di D. Stimilli e C. Wedepohl, Milano 2014.

Warburg 1913a

*Die Fixsternbimmelsbilder der Sphaera Barbarica auf der Wanderung von Ost nach West* in Id., *Werke in einem Band*, a c. di M. Treml, S. Weigel, P. Ladwig, Berlin 2010, 326-348.

Warburg 1913b

A. Warburg, *Die Planetenbilder auf der Wanderung von Süd nach Nord und ihre Rückkehr nach Italien*, in Id., *Werke in einem Band*, a c. di M. Trembl, S. Weigel, P. Ladwig, Berlin 2010, 348-372.

Warburg [1920] 2012

A. Warburg, *Divinazione antica-pagana nei testi e nelle immagini dell'età di Lutero*, in Id., *Opere*, II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2012, 83-207.

Warburg [1924] 2014

A. Warburg, *Le forze del destino riflesse nel simbolismo all'antica. Pensieri sulla funzione polare dell'antichità nella trasformazione energetica della personalità europea nell'epoca del Rinascimento*, in Id., *Per monstra ad sphaeram*, a c. di D. Stimilli e C. Wedepohl, Milano 2014, 21-31.

Warburg [1924] [1939] [1998]

A. Warburg, *Il rituale del serpente*, a c. di U. Raulff, Milano 1988.

Warburg [1925] 2012

A. Warburg, *L'influsso della Sphaera barbarica sui tentativi di orientamento nel cosmo in Occidente. In memoria di Franz Boll*, in Id., *Opere*, II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2012.

Warburg [1926-1929] 2001

A. Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, a c. di K. Michels e Ch. Schoell-Glass, Berlin 2001.

Warburg [1927] 2002

A. Warburg, *Da arsenale a laboratorio. Uno sguardo retrospettivo sulla mia vita*, in A. Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a c. di M. Gelardi, Torino 2002, 140-143.

Warburg [1927] 2002

A. Warburg, *Cosmologia: progetto per una mostra sulla astrologia al Deutsches Museum di Monaco di Baviera*, in Id., *Opere*, II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2012, 691-753.

Warburg [1927-1928] 2012

A. Warburg, *Il metodo della scienza nella cultura. Esercitazione finale*, in Id., *Opere*, II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2012, 911-918.

Warburg [1929] 2007 a

A. Warburg, *Relazione al Kuratorium della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (1929)*, in Id., *Opere*, II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2012, 875-880.

Warburg 1993

A. Warburg, *Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde in Hamburger Planetarium*, a c. di U. Fleckner, R. Galitz, C. Naber e U. Nödelke, Hamburg 1993.

Warburg 2006

A. Warburg, *Gli Hopi*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2006.

Warburg, Bing [1928-1929] 2005

A. Warburg, G. Bing, *Diario romano*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2005.

Warburg, Cassirer 2003

A. Warburg, E. Cassirer, *Il mondo di ieri. Lettere*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2003.

### ENGLISH ABSTRACT

The three first introductory plates of Mnemosyne Bilderatlas (A, B, C) have been assembled after the rest of work was completed – probably in the last months of Aby Warburg's life, *retour de his* last journey in Italy (1928-1929). Still yet in January 1929, he has in mind another solution for the ouverture of his work, as it result from the text and the panels prepared for the Hertziana Lecture in Sala Grande (January 19th 1929), the first really public and 'official' presentation of the Atlas. The new block, otherwise, returns to an old subject, corresponding with one of the more strict collaboration between Aby Warburg and Fritz Saxl, connecting Fritz Boll and his *Sphaera barbarica*.

The paper try to show the role played by Fritz Saxl in the last trasformation of last Warburg's work: "our glorious Atlas", as himself wrote in 1927 just to his friend and collaborator Fritz Saxl.

## A few comments on Aby Warburg's phrase: *Kritik der reinen Unvernunft*\*\*

Joachim Sprung

From 1924 and until his sudden death in October 1929 the German Art- and Cultural historian Aby Moritz Warburg and his associates at the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg (K.B.W.) worked on a pictorial atlas dedicated to the Greek goddess of memory, language and remembrance: *Mnemosyne*. The atlas however became an opus infinitum. Warburg lost his way within his own work, and the atlas never became a published synthesis of Warburg's scholarly achievements, despite later attempts by his associates to reconstruct and improve the atlas during the 1930-40s. The wooden frames with stretched black hessian (believed to be approx. 140 x 175 cm) [1] on which Warburg and his assistants pinned photographs, engravings, newspaper cuttings, stamps, postcards and other material produced by the visual content industry of the time, are unfortunately lost. Only photographic traces remain of the Warburgkreis and their effort with the atlas; a work that sometimes was described by Warburg as a vital part of the hamburgian *Versuchslaboratorium*, or as a collection of *Chips from a german workshop [sic]* [2].



Photograph of the original glass plates of the Letzte version (also known as the A-79series) of the *Mnemosyne* atlas. Photograph taken at the Warburg Institute, London, Ian Jones' office, 2008. Photo: Joachim Sprung.

The imprecise and enigmatic clues that the glass plates and photographs, by the in-house photographers Carl Hansen, Fritz Junghans and others [3], display give an impression of an existential and cultural cartography which meant to overview the diffusion of images and ideas through the ages, as well as the psycho-historical oscillation between magic and reason, figuration and abstraction, impulse and action, pathos and orientation, and in the end – the eternal conflict between man and the cosmos. At the same time the picture atlas seems to suggest an ethical dimension: the importance of *Sophrosyne*, i.e. man's quest for moderation, respite and of "thinking space" (*Denkraum*) that can ease but never cure man's cultural schizophrenia and latent barbarism.

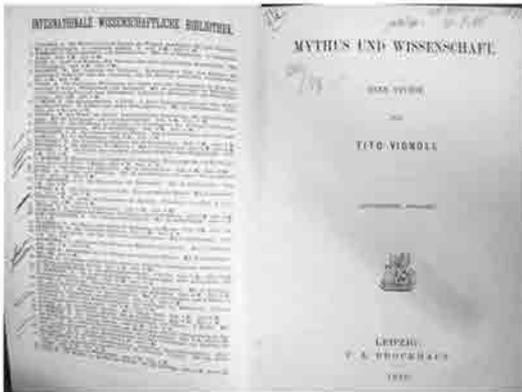
In the following it is not my intention to discuss the Mnemosyne atlas per se but rather comment on a specific heading that Aby Warburg wrote during 1925. It is common knowledge that Warburg wrote a multitude of more or less coherent and descriptive titles and headings for the different versions of atlas-project, as well as for the numerous visual exhibitions, or rather image series (*Bilderreihen*), held at the K.B.W. between 1910-29 [4]. Warburg jotted these down and made several variations of them in his many manuscripts and drawn lay-out plans (*Dispostionschemas*). Some of these titles and headings have been discussed at great length, while others have eluded scholarly attention. In the following I will direct my attention to a single heading or phrase that is frequently referred to in relation to the picture atlas; a heading that has become almost a catchphrase for the atlas in general, but it has also, to a large extent, been crudely extracted from its context to suit various theoretical references and ideological frames of the interpreters [5]. The following paper aims to situate the phrase in its context, as well as point to some of the interpretative difficulties that might arise when faced with fragmentary and scattered archive material.

The heading or catchphrase that I would like to discuss in the following is *Kritik der reinen Unvernunft* [Eng: *A Critique of Pure Unreason*]. This extracted phrase by Warburg does not immediately reveal its meaning, purpose or intent. Instead, it first seems to linger on the interpreters' preconceived notion of Warburg's mental breakdown in 1918. Without a doubt Warburg's mental health is an important aspect when interpreting Warburg's life and work in toto but too solely focus on the "art work of the insane", or the "search for geniuses" to paraphrase the French historian Michel Foucault, is to disregard from other aspects that might be equally plausible [6].

An interesting part concerning the phrase is that, in combination with a knowledge of Warburg's mental status, it seems to provide the Mnemosyne atlas(es) with an air of anti-rationalism, as well as of artistry and wit. A recent elaboration on this popular interpretation can be found in Emily Levine's book *Dreamland of Humanist. Warburg, Cassirer, Panofsky and the Hamburg school* (2014) which includes a subchapter tellingly titled *The Critique of Pure Unreason*. Also the phrase, on a more abstract and related layer of interpretation, seems to suggest a critique of the German Enlightenment philosopher Immanuel Kant and his miniscule history of reason at the end of his first major work: *Kritik der reinen Vernunft* (Eng: *Critique of Pure Reason*, 1781). Within this framework e.g. the historiographer Joseph Mali interprets Warburg as toying "[...] with the idea that out of this project might come a book to counter Kant's *Kritik der reinen Vernunft*, under the title *Bilder Atlas Zur Kritik der Unvernunft*." [sic] (Mali 2003). In a more recent book by Christopher D. Johnson (Johnson 2012) we can furthermore read that the phrase more or less implied that: "he [Warburg, JS] playfully spurns Kantian critique". It is likely that Warburg read Kant, most scholars in Warburg's generation did, and a couple of allusions to the philosopher exist in Warburg's *Nachlass*, but if these scattered references can be considered a spurn or outspoken critique needs to be carefully analysed in depth before we write Kantian influences off. Concerning the heading *Kritik der reinen Unvernunft* it seems that Kant is not the primary target, as we later will see in the second part of this paper. Also it appears that the phrase is not as directly connected to the Mnemosyne project as so many secondary sources claim [7]. But let us first return to the heading itself and try to comment on it in its often quoted and isolated manner, before we explore the phrase set within its specific textual and historical context.

That Warburg possibly had the epigone habit of alluding to already published and famous tracts, texts and book titles do not necessarily have to be interpreted as an intentional reference or critique but could equally be considered to be an unintentional effect, or rather an imitative, conscious or unconscious, formula by Warburg. In the following we will briefly explore the later and leave the former's implication regarding the reception history of Warburg for a future discussion.

One example of this mimetic formula, whether caused by an spontaneous remembering or conscious fascination with book collecting (material books as well as immaterial bibliographical data) can be found in Warburg's own copy of the, at the time quite famous, Italian proto-anthropologist Tito Vignoli's book *Mythus und Wissenschaft (Mito e scienza)*, from 1880



Vignoli, Tito, *Mythos und Wissenschaft: eine Studie*, Leipzig: F. A. Brockhaus, 1880. Warburg DAN 50. Photo: Joacim Sprung.

(Vignoli [1879] 1880; Warburg DAN 50). Vignoli's book influenced Warburg profoundly in his scholarly attempt to reconcile evolutionary biology and culture into a broader outlook that would illuminate human response and expression [8]. Alongside the title page, in Warburg's copy of Vignoli's book, there is printed a bibliographical selection from the German publishing house Brockhaus Verlag. In the account of available books there are a lot of interesting titles that more or less correspond to the content and topic of Vignoli's book, and several of the titles are quite tellingly underlined or otherwise marked with lead pencil by Warburg himself. Among these more or less cryptic annotations one book title stands out from the rest, and makes me quite curious, at least according to my assumption regarding an imitative formula on Warburg's part. The book in question is *Bruchstücke aus der Theorie der Bildenden Künste* (1877) (Warburg CAO 350) by the now long forgotten German physician and physiologist Ernst Wilhelm von Brücke (1819-1892). This lesser work by von Brücke, who was one of the most famous scientists of his day and professor to Sigmund Freud, concerns the genesis of art and human muscular response. The scientist, the book, or maybe just the title, must have interested Warburg because it was not just underlined but bought and incorporated into Warburg's, at the time quite small, private library in Hamburg.

The underlined book by von Brücke fascinates me because it loosely corresponds - or can be considered a variant, a literary relative, of some sort - to the title of the project that Warburg planned to become one of his major theoretical achievements: *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde* [9]. The project would, according to Warburg, become his magnum opus and synthesis of his work on reconciling Darwinian evolutionary biology and art history into an expanded *Kulturwissenschaft*,

but not unlike so many other projects planned by Warburg it failed. It never became published and only a rough and fairly incomprehensible compilation of fragments exist in both index- and manuscript form.

Another telling example of this formula of conscious or unconscious recollecting, emulating or alluding to other scholarly works is Warburg's late manuscript in two volumes that was intended to be incorporated into the text volumes of the Mnemosyne atlas. The title of these two manuscripts, *Mnemosyne Grundbegriffe I-II* from 1928-29 [10], reminds us of the Swiss Art historian Heinrich Wölfflin's *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* from 1915. Even if it on one layer of interpretation seems to exist an antagonistic relationship between Wölfflin and Warburg from a general art historiographical point of view, Warburg was not entirely amiss with Wölfflin's positions on style, development of art or his attempt to construct a formal and comparative methodology for the analysis of art [11]. Both where, according to Warburg, art historians of the more systematic and "scientific" type (Warburg [1903] 2010, please see p. 676), and in Warburg's diligent annotations of Wölfflin's, early works, it seems that he approved with many of Wölfflin's postulations on Renaissance and Baroque art [12]. Also Wölfflin tried to make Art history into a more scientific field of study by finding elementary concepts (*Grundbegriffe*) and a law bound structure that would ground Art history as a *Wissenschaft*. Warburg evidently tried the same with much less success.

The occurrence of Warburg's formula of emulating, or collection of titles can be exemplified *in legio*. *Zettelkasten after Zettelkasten* (Warburg's archive and index boxes) are filled with references and book titles that seems to follow this formula, making it into a bibliographical universe or a network of Benjaminian correspondences. It is, however, difficult to draw any concrete and plausible conclusions about the weight and importance of the above observations in relation to Warburg's academic achievement in general. Instead of speculating on these matters further I will in the following try another approach. An approach that attempts to contextualize the phrase and connect, or rather frame, it to other archival sources that might elucidate why, when and how the phrase was uttered.

*Kritik der reinen Unvernunft* figures quite often in the secondary literature as Kantian critique, as a decontextualized title of the last version [*Letzte version* or the A-79series] [13] of the Mnemosyne atlas or as a summarizing metaphor for the atlas project in general. But Warburg never actually wrote it as an isolated singular phrase, or as a totalizing catch phrase for the

Mnemosyne-project. To my knowledge the phrase was first written down on the 19th of March in 1925 in a letter to his assistants Fritz Saxl and Gertrud Bing [14]. The letter mentions, among other things, Warburg's conversation with the publisher Alfred Giesecke (partner at the Teubner Verlag in Leipzig) at the K.B.W. later that week. Warburg wrote that he explained the essence of, the renowned German historian of astrology and astronomy, Franz Boll's *Sphaera: Neue griechische Texte und untersuchungen zur geschichte der Sternbilder* (Boll 1903; Warburg FAK 60) to Giesecke, probably in order to plan, or get Teubner Verlag to reissue Boll's seminal book during 1926. It is in this context, together with Warburg's interest in astrology and superstition, that that we find the phrase up for discussion. Warburg characterizes the book by Boll as a phenomenal collection of documents in word and image regarding the history and psychology of the orientation of the mind, and as important source material for a critique of pure unreason (*Kritik der reinen Unvernunft*). More than three years later we find the same phrase, and in the same astrological context, written down in the Hamburgian library's research diary, the *Tagebuch der Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (TBKBW):

Eine bildgeschichtliche Voruntersuchung

zu einer Technologik der seelischen

Orientierung,

oder: "Kritik der reinen Unvernunft"

als technischer Positivismus

Eine

bildgeschichtliche Studie

über die Technologie / Technik

im Kosmos.

10/September 927 (GS VII, Bd3 1927, 144)

At the time of the entry Warburg and his assistants at the K.B.W. was engaged with the Panultimate version [1-68version] of the Mnemosyne atlas but the note in question do not refer to this particular version of the atlas project. The notation in the TBKBW refer instead to Saxl and

Warburg's labour with the astrology exhibition that the K.B.W. was preparing for the Deutsche Museum in Munich 1927-1928 under the supervision of Director Oscar von Miller [15]. Warburg and Saxl's work was never realized in Munich. Instead many of the planned mobile walls and their visual material were incorporated into the posthumous exhibition *Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde* (1930-1941) at the planetarium in the former water tower in Hamburg (Warburg 1993; GS. II.2, 2012, 389-461).

In the entries directly following the note discussed above we find additional and quite brief descriptions of headings and legends that would constitute the planned exhibition panels on the intricate history of astrology and astronomy:



"Deutsche Museum", 1927-28/Mock-exhibition. Source: Opere II, CD. Images of the exhibition can also be examined in GS II.2, 2012, 191-233. For archival sources: WIA III. 100.3, Outline of the exhibition plan with descriptions of the projected 20 plates; WIA III. \*100.3.3, Mock exhibition in KBW, 13/09/1928, for the visit of Oskar von Miller (Deutsches Museum, München). Original individual plates formerly in the Warburg Institute Photographic Collection, outside drawers, was identified by Archivist Dr. Claudia Wedepohl. Plates were removed to the Warburg Institute Archive in 2009-10.

Bis morgen muß ich die General-  
 Überschriften haben: 1.)  
 Menschengleichnis am Himmel 2.)  
 Himmelsgleichnis am Menschen ►  
 Warburg auf Menschentum bezogen 3.)  
 Sterngemässes Staats- und Privatleben in  
 China 5.) Babylonische ► Warburg  
 weissagende □ Sterndeutung 4.)  
 Ägyptischer Stern Glaube 6.) (GS VII, Bd3 1927, 144)

That the journal entry is indeed linked to the astrology exhibition(s) can be discerned in the photographic documentation preserving the visual and curatorial drafts of the exhibition screens. Furthermore, Warburg even composed more headings for the exhibition's panels the day after:

Menschengleichnis am Himmel.  
 Sternbildgestaltung als seelische  
 Orientierungstechnik des Europaers [*sic*]  
 in den Jahrhunderten  
 seiner Auseinandersetzung mit den  
 Kosmologien des Ostens. (GS VII, Bd3 1927, 144)

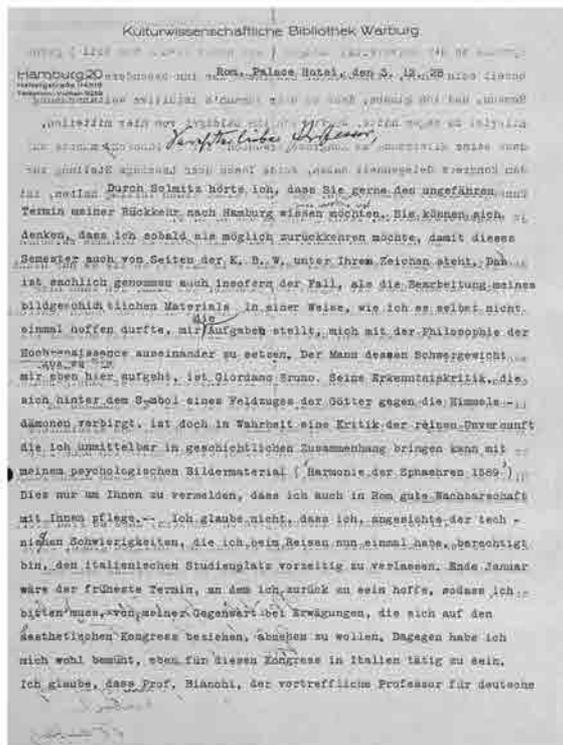
The entries are fully consistent with the headings in the preserved and documented picture panels or mobile walls for the planned exhibit(s). "*Kritik der reinen Unvernunft*" in TBKBW can therefore be attributed to the so called 'Deutsche Museum exhibitions' and/or the 'Mock-Exhibition' of 1927-28, and not to the Mnemosyne atlas.

Later in 1928 the heading under discussion reappears in a letter from Aby Warburg to the German philosopher Ernst Cassirer. The letter was written in December while Warburg was in Rome, preparing himself for

his famous Hertziana-lecture on Ghirlandaio (WIA III. 115), as well as putting together the so called 'Rome atlas' from February 1929 (see Sprung 2011). In the letter we can read the following:

Das ist sachlich genommen auch insofern  
der Fall, als die Bearbeitung meines  
bildgeschichtlichen Materials  
in einer Weise, wie ich es selbst nicht  
einmal hoffen durfte, mir [die] aufgabe  
[sic] stellt, mich mit der  
Philosophie der Hochrenaissance auseinander zu setzen.  
Der Mann, dessen Schwergewicht mir eben  
hier aufgeht ist Giordano Bruno. Seine  
Erkenntniskritik, die sich hinter dem  
Symbol eines Feldzuges der Götter gegen  
die Himmeldämonen verbirgt, ist doch  
Wahrheit eine Kritik der reinen  
Unvernunft, die ich unmittelbar in  
geschichtlichen Zusammenhang bringen  
kann mit meinem psychologischen  
Bildmaterial ('Harmonie der Spaeren  
1589'). Dies nur Ihnen zu vermelden, dass  
ich auch in Rom gute Nachbarschaft mit  
Ihnen pflege. [16]

The excerpt from Warburg's letter to Cassirer suggests that the "*Kritik der reinen Unvernunft*" in this context refers to the Dominican friar and philosopher Giordano Bruno's criticism of the theological and hermetic worldview of his time, and his excessive use of images and symbols, than to Kant's first critique (*Critik der reinen Vernunft*, 1781). The letter further provides us with a detailed, but brief description, why Warburg was interested in Bruno during his last visit in Italy during the autumn-winter 1928-29. Warburg and Bing had the hopes of finding the "missing-link" they desperately needed to join the two main themes (orientation and pathos) of Warburg's scholarship regarding *Nachleben der Antike* (Eng.: *The survival of Antiquity*) into a comprehensible synthesis, and finally into a picture atlas. Cassirer probably influenced Warburg towards the Nolan philosopher sometime during 1925-26, and in a letter dated in December 1928 Cassirer acknowledged that Warburg was probably the best scholar suited to interpret Giordano Bruno's imagery and criticism in a broader context [17]. Warburg also became during the autumn of 1928 more and more convinced that Bruno would constitute the missing link that would complete his scholarly quest with the Mnemosyne-atlas.



Aby Warburg to Ernst Cassirer, 2nd of December 1928, Type-script 2p, p.1. Source: Cassirer, Ernst, Nachgelassene Manuskripte und Texte. Band 18: Briefwechsel. DVD-ROM Edition, Hamburg: Ferlix Meiner Verlag, 2009, DVD, Letter No. 562. See also WIA GC/19962 Warburg to Ernst Cassirer, 2nd of December 1928.

Even though our previous discussion on the clash between astrology and astronomy, as well as Bruno's visual imagination and his concept of infinity, it appears however that the phrase in question can be linked to what ultimately became the *Letzte version* of the Mnemosyne atlas (A-79series), but only in an indirect manner. This is due to the fact that the themes of orientation and *Pathosformel* seems to have been first incorporated into the atlas in May 1929 in roughly the same way as they was fused together in the exhibition, *Geburtstagsparade*, constructed in honour of Max Warburg almost two years earlier [18]. That this seems plausible can be noted in another of Warburg's manuscripts, concerning diffusion and *Pathosformel*, that was intended to be integrated into one of the two planned text volumes of the picture atlas. The manuscript is probably from the first half of 1929 and is labelled *Grisaille* in the WIA archive catalogue:

21.VI.29

Bilderatlas

Zur [fu[n]ktion] derOrtsanweisend

Kritik zukünftige XXXXXX [Non-readable, JS]

oder

gegenwärtig Umfang als reinen Unvernunft

Richtungsbestimmung.

oder

Ueber die Funktion der bildhaften

Ursachensetzung im

Geschäfte der Orientierung. (WIA III. 102.5.5.3 [fol.8])

Warburg's attempt to formulate a suitable title for the picture atlas is coupled with a variant of the discussed phrase. The fragment suggests that it is roughly at this time that the Mnemosyne atlas was given its final combinational form of the two main themes that preoccupied Warburg's scholarly life: orientation and pathos. The combinational form may be one of the causes why the whole atlas project capsized. The themes had earlier been exhibited and researched isolated from each other in articles

and in various exhibitions, i.e. *Deutsche Museum, Ovid-Ausstellung, Besuch Rothacker*. The level of clarity and coherence of Warburg's project can, from a retrospective point of view, be interpreted to be much higher in these isolated image series and in his published articles. In the combinational form the two themes of how Man cope with the outer- (orientation) and inner (pathos) world became much more conflicted, confounded and incoherent, despite Warburg's ambition to find the common single and law bound root of the two themes. This effect might be one of the reasons why the K.B.W. had so much trouble of uniting the Mnemosyne atlas into a coherent and synthesized structure that "would turn many heads in the scholarly community of Germany" (WIA GC/22193).

To conclude my short commentary I propose that the phrasing "*Kritik der reinen Unvernunft*" seems to imply a specific theme or chapter concerning the epistemological and visual shifts within the *Neuzeit*, especially concerning the *Nachleben* of astrology and superstition, than to designate a Kantian critique or the Mnemosyne atlas in toto. Our few and preliminary comments above hence illustrate the importance of more thorough philological work and contextual framings in order to bring sense to Warburg's scholarly estate, and not solely rely on older information or speculations circulating in the secondary literature. A framing that in the future might help us to correct the often perfunctory view of Warburg's work as being a part of an anti-rationalistic trend within modernity. Rather, Warburg's writing and academic achievements might be better described as a temperate rationalism that was acutely aware of the conflict between reason and unreason, and the often affective, and not so rational, dimension of images, texts, and human culture. In this respect Warburg's oeuvre, and the Mnemosyne atlas in particular, can be considered to be a central part of a specific Hamburgian thought collective (*Denkkollektive*) (Fleck 1980), or a Weimar *Kulturphilosophie*, that became exceedingly critical of the Neo-Kantian and Hegelian one sided emphasis on crystalline reason and logic, and instead shifted focus to conscious and unconscious symbols and symbolism for a deeper and more nuanced understanding of man, culture and history [19].

## NOTES

\*The following text is an elaborated English translation of the appendix (written in Swedish) "Anmärkningar angående "Kritik der reinen Unvernunft", in Sprung, Joacim, *Bildatlas, äskådning och reproduktion. Aby Warburgs Mnemosyne-atlas och visualiseringen av konsthistoria kring 1800/1900*, Copenhagen: University of Copenhagen, 2011, 185-188. The purpose of the appendix was to elaborate some of the archival and methodological perspectives that I made in the already mentioned dissertation. I would also like to thank Novo Nordisk Foundation for financial aid and support.

[1] Per Rumberg has recently discussed the physical dimensions of the panels or mobile walls that were used for the Mnemosyne atlas. His unverified measurements suggest that the panels were slightly smaller (approximately 150 x 120 cm) than the well-known measurements calculated by Rappl et al. Please see Rumberg, Per, *Aby Warburg and the Anatomy of Art History*, in Constanza Caraffa (Ed.), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin 2011, 242; Rappl et al (ed.), *Mnemosyne Materialien*, Hamburg: München 2006, 4.

[2] WIA III 115.3.4, "Ghirlandaio", Warburg and Bing's MS notes, Jan.-April 1929, 27 fols., [fol. 14].

[3] For a discussion on the photographers employed at the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg and that actually documented the various stages of the work with the Mnemosyne atlas, please see Sprung 2011, 143-148; Schäfer 2003.

[4] Please see: Mazzucco, Katia, *Il Progetto Mnemosyne di Aby Warburg*, Tesi di dottorato in Innovazione e tradizione – Eredità dell'antico nel moderno e nel contemporaneo (XVII ciclo), Siena: Università degli Studi di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Studi Classici, Unpubl. Diss., TS, 19 June 2006, 289p, and Abbreviated in the following as GS. II.2.

[5] A very recent example of such a crude 'cropping' is Emily Levine's remark that the phrase "[...] even considered naming his atlas "The Critique of Pure Unreason" (*Kritik der reinen Unvernunft*)"; Levine 2014, 117. The above quote is part of a whole subsection interestingly titled: *The Critique of Pure Unreason. Furthermore Levine's reference is to a note in Warburg, Aby, Gesammelte Schriften, Vol. VII, Tagebuch der Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, Berlin 2001, Bd3, 1927, 144, and as we later will show, or rather point out, this reference is not directly concerned with the Mnemosyne-atlas. Abbreviated in the following as GS. VII.

[6] This implies that many interpretations of Warburg's work becomes trapped in a search for reason in the mad and that we have found the mad persons validity in the arts and only in the arts. See Foucault [1961] 2006, 289.

[7] Most recently this opinion can be found in Levine 2014, 117; Johnson 2012, 28. For earlier references to the same kind of interpretation, please see e.g.: Mali 2003, 181; Rappl 1993, 365; Bäcklund 1999, 156; Imbert 2003, 34.

[8] Please see among others: Gombrich 1986 (1970); Carchia 1984, 92-108; Böhme 1997, 133-157; Schindler 2000; Rampley 2001, 303-324; Canadelli 2013, 205-218. For Warburg's own remarks and notes concerning Vignoli, please see: Warburg 2011, 23-

179, see also footnote 14 for archival reference to the MS version. Warburg's own copy of Vignoli's book with underlining's and notes in the margins can be consulted at the Warburg Library, please see footnote 11.

[9] WIA III. 43.1 Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde (1888-1903) or the original version, in indexical form, of the Grundlegende Bruchstücke in WIA III.2.1. ZK/[23].

[10] WIA III. 102.3.3, TS of MS 102.3.1 Mnemosyne Grundbegriffe I (1928-1929), [148 fols], 84p, and: WIA III. 102.4.2 TS of MS 102.4.1 Mnemosyne Grundbegriffe II (1/7/1929).

[11] For a general historiographic view please see: Kultermann [1981] 1966, Podro [1982] 1983, 374-375. The main source of this general conception within Warburg scholarship seems to be Edgar Wind's analysis of Warburg's methodology, please see: Wind 1983, 21-35, especially page 23. For a more nuanced interpretation: Warnke 1991, 79-86.

[12] WIA III. 57.2.9.2, TS of part of Warburg's annotations in H. Wölflin "Renaissance und Barock", 1888, MS, WIA III. 57.2.9.1, 3 fol. These annotations are also copied in the 'Bruckstücke', please see Warburg 2011.

[13] In the following we will simultaneously use the traditional nomenclature regarding the different versions of the Mnemosyne-atlas, as well as the Italian Warburg scholar Katia Mazzucco's terms in Mazzucco 2006. The traditional nomenclature that was set by Warburg, Gertrud Bing and Fritz Saxl, jointly it seems, is discussed in Huisstede 1992.

[14] WIA GC/30135, Warburg, Aby to Saxl, Fritz, Bing, Gertrud and Hertz, Clara, 19/03/1925.

[15] The Warburg Institute Archive designation for this, or rather these, planned exhibitions are 'Deutsche Museum' and/or 'The Mock Exhibition'. In GS II.2 they are designated by Uwe Fleckner and Isabella Woltd solely as 'Menschengleichnis am Himmel', 1927, please see GS. II.2, 2012, 191-233. In the following I will use the designations found in the archive catalogue.

[16] Aby Warburg to Ernst Cassirer, 2nd of December, 1928, Typescript 2p, p.1, in Cassirer 2009, Letter No. 562. Also quoted in Ghelardi 2008, 19. Ghelardi refers to WIA GC/19962 Aby Warburg to Ernst Cassirer, 2 december 1928; without direct reference to the Archive database.

[17] WIA GC/30530, Cassirer to Warburg, 29 December 1928. The relevant transcription of the passage can be found in Ghelardi 2008, 167, see also 73-74 for the whole letter.

[18] 'Geburtstagsparade' is the archive designation. In GS II.2, 2012, 115-133, the exhibition in question is titled as *Die Funktion der nachlebenden Antike bei der Ausprägung energetischer Symbolik*, 3-6 June 1927.

[19] For the Weimar intellectual climate, *Kulturphilosophie* and its criticism of reason as the sole criteria for philosophy, history and culture please see: Krois 2013, 101-114.

## WORKS CITED

### Abbreviations

WIA: Warburg Institute Archive, London, UK

WIA, GC: General Correspondance

GS. II.2: Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, Vol. II.2 *Bilderreiben und Ausstellungen*, Berlin 2012

GS. VII: Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, Vol. VII, *Tagebuch der Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, Berlin 2001

K.B.W.: Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg

TBKBW: Tagebuch der Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg

### Archival sources

WIA III. Warburg's papers

WIA III. 2.1, Zettelkasten

WIA III.2.1. ZK/[23] Aesthetik.

WIA III. 43, Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde (Monistischen Kunstpsychologie), 1888-1895, 1901

WIA III. 43.1 Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde (1888-1903).

WIA III. 57.2.9, Wöllfin

WIA III. 57.2.9.1, MS of part of Warburg'a annotations in H. Wöllfin "Renaissance und Barock", 1888. [3 fols].

WIA III. 57.2.9.2, TS of part of Warburg'a annotations in H. Wöllfin "Renaissance und Barock", 1888.

WIA III. 100, Kosmologie: 'Deutsches Museum', Munich 1927

WIA III. 100.3, Outline of the exhibition plan with descriptions of the projected 20 plates;

WIA III. \*100.3.3, Mock exhibition in KBW, 13/09/1928, for the visit of Oskar von Miller.

WIA III. 102, Mnemosyne I, (1927-29)

WIA III. 102.3.3, TS of MS 102.3.1 Mnemosyne Grundbegriffe I (1928-1929), [148fols].

WIA III. 102.4.2 TS of MS 102.4.1 Mnemosyne Grundbegriffe II (1/7/1929).

WIA III. 115, Lecture, Bibliotheca Hertziana, 1929, 'Die Römische Antike in der Werkstatt Ghirlandajos, Bibliotheca Hertziana, Rome, 19/01/1929.

WIA III. 115, Lecture, Bibliotheca Hertziana, 1929, 'Die Römische Antike in der Werkstatt Ghirlandajos, Bibliotheca Hertziana, Rome, 19/01/1929.

WIA III 115.3.4, "Ghirlandaio", Warburg and Bing's MS notes, Jan.-April 1929, 27 fols.

WIA, GC: General Correspondance

WIA GC/30135, Warburg, Aby to Saxl, Fritz, Bing, Gertrud and Hertz, Clara, 19/03/1925.

WIA GC/22193, Fritz Saxl to Aby Warburg, 26 May 1928.

WIA GC/19962 Aby Warburg to Ernst Cassirer, 2 December 1928.

WIA GC/30530, Cassirer to Warburg, 29 December 1928.

### Unpublished sources

van Huistede 1992

Peter van Huistede, *De Mnemosyne Beeldatlas van Aby M. Warburg, een laboratorium voor beeldgeschiedenis*, 2 Vols. Leiden: Rijksuniversiteit te Leiden, Unpubl. Diss., TS, 1992, 267p + 209p.

Mazzucco 2006

Katia Mazzucco, *Il Progetto Mnemosyne di Aby Warburg*, Tesi di dottorato in Innovazione e tradizione – Eredità dell'antico nel moderno e nel contemporaneo (XVII ciclo), Siena: Università degli Studi di Siena, Facolta di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Studi Classici, Unpubl. Diss., TS, 19 June 2006, 289p.

### Published sources

Boll 1903

Franz Boll, *Sphaera: Neue griechische Texte und untersuchungen zur geschichte der Sternbilder / von Franz Boll. Mit einem beitrage von Karl Dyroff, sechs Tafeln und neunzehn Textabbildungen*, Leipzig 1903.

Bäcklund 1999

Jan Bäcklund, *Fortrængning og mellanrum. Aby Warburgs Mnemosyneatlas og Renæssancens Ars memoria*, "Passage", 31/32, (1999), 155-161.

Böhme 1997

Hartmut Böhme, *Aby Warburg (1866 - 1929)*, in Michaels, Axel (Ed.), *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*; München, 1997, 133-157.

Canadelli 2013

Elena Canadelli, *Man and Animal. The Evolutionary Aesthetics of Tito Vignoli (1824-1914)*, "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 6, 2, (2013), 205-218.

Carchia 1984

Gianni Carchia, *Aby Warburg: Simbolo e tragedia*, "Aut-Aut", 199-200, (1984), 92-108.

Cassirer 2009

Ernst Cassirer, *Nachgelassene Manuskripte und Texte*. Band 18: Briefwechsel. DVD-ROM Edition, Hamburg, 2009.

Fleck 1980

Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache: Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, 1st ed., Frankfurt am Main 1980.

Foucault [1961] 2006

Michel Foucault, *History of Madness*, London 2006.

Ghelardi 2008

Maurizio Ghelardi, *Aby Warburg, Giordano Bruno*, in *Iconology and Philosophy*, "Cassirer Studies" 1, 2008, 17-25.

Gombrich [1986] 1970

Ernst Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Chicago [1986] 1970.

Imbert 2003

Claude Imbert, *Warburg, de Kant à Boas*, L'Homme, 165 (2003), 11-40.

Johnson 2012

Cristopher Johnson, *Metaphors, memory and Aby Warburg's atlas of images*, Cornell University Press, 2012.

Kultermann [1981] 1966

Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Frankfurt am Main [1981] 1966.

Krois 2013

Johan Michael Krois, *Kulturphilosophie in Weimar Modernism*, in *Weimar Thought*, Princeton-Oxford 2013, 101-114.

Levine 2014

Emily Levine, *Dreamland of Humanists. Warburg, Cassirer, Panofsky and the Hamburg school*, Chicago, 2014.

Mali 2003

Joseph Mali, *Mythistory: the making of a modern historiography*, Chicago 2003.

Podro [1983] 1982

Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven, [1983] 1982.

Ramplery 2001

Matthew Ramplery, *Iconology of the interval: Aby Warburg's legacy*, *Word & Image*, "A Journal of Verbal/Visual Enquiry", 17:4, (2001), 303-324.

Rappl et al 2006

Werner Rappl et al (ed.), *Mnemosyne Materialien*, Hamburg, 2006.

Rumberg 2011

Per Rumberg, *Aby Warburg and the Anatomy of Art History*, in Constanza Caraffa (ed.), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin 2011.

Schindler 2000

Thomas Schindler, *Zwischen Empfinden und Denken: Aspekte zur Kulturpsychologie von Aby Warburg*, Münster 2000.

Schäfer 2003

Hans-Michael Schäfer, *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Geschichte und Persönlichkeiten der Bibliothek Warburg mit Berücksichtigung der Bibliothekslandschaft und der Stadtsituation der Freien und Hansestadt Hamburg zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2003.

Sprung 2011

Joacim Sprung, *Bildatlas, åskådning och reproduktion. Aby Warburgs Mnemosyne-atlas och visualiseringer av konsthistoria kring 1800/1900*, Copenhagen 2011.

Vignoli [1879] 1880

Tito Vignoli, *Mythus und Wissenschaft: eine Studie*, Leipzig 1880.

von Brücke 1877

Ernst Wilhelm von Brücke, *Bruchstücke aus der Theorie der Bildenden Künste*, Leipzig 1877.

Warburg [1903] 2010

Aby Warburg, *Die Richtungen der Kunstgeschichte*, in *Aby Warburg Werke in einem Band*, Berlin, 2010, 672-679.

Warburg 1993

Aby Warburg, *Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde*. Uwe Fleckner, Robert Galitz, Claudia Naber & Herwart Nöldeke, (Ed.), Hamburg 1993.

Warburg 2001

Aby Warburg, *Gesammelte Schriften, Vol. VII, Tagebuch der Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, Berlin 2001.

Warburg 2010

Aby Warburg, *Aby Warburg Werke in einem Band*, Berlin 2010.

Warburg 2011

Aby Warburg, *Frammenti sull' espressione*, (ed.) Susanne Müller. Pisa 2011.

Warnke 1991

Martin Warnke, *Warburg und Wölfflin*, in Bredekamp, Horst et al. (Ed.), *Aby Warburg, Akten des internationalen Symposions*, Hamburg 1990, Weinheim 1991, 79-86.

Wind 1983

Edgar Wind, *Warburg's Concept of Kulturwissenschaft*, in *The Eloquence of Symbols*, Oxford 1983, 21-35.

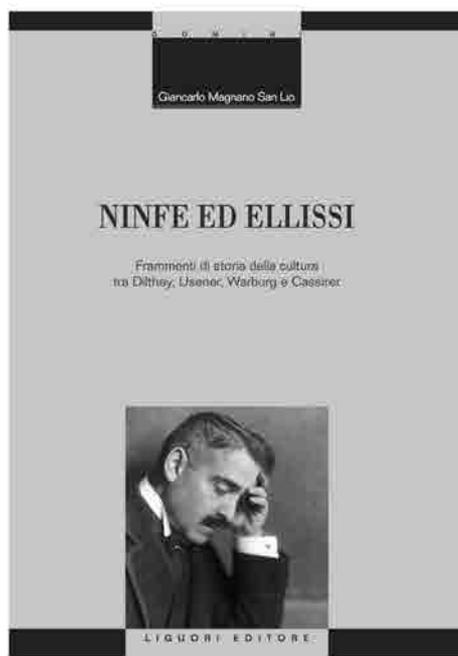
## Ninfe ed ellissi.

Frammenti di storia della cultura tra Dilthey, Usener, Warburg e Cassirer

Giancarlo Magnano San Lio

*Ninfe ed ellissi. Frammenti di storia della cultura tra Dilthey, Usener, Warburg e Cassirer* di Giancarlo Magnano San Lio, edito da Liguori Editore nel 2014, individua e ripercorre alcuni complessi itinerari speculativi all'interno della storia della cultura tedesca, tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima del Novecento, relativi al dibattito sulle scienze dello spirito. Nella messa in dialogo delle ricerche filologiche, storico-filosofiche e iconografiche di Dilthey, Usener, Cassirer e Warburg emergono evidenti e rilevanti punti di contatto che vanno oltre approcci di studio soltanto in apparenza tematicamente distanti.

Engramma pubblica l'*Introduzione* del volume e due paragrafi tratti dalla Parte terza dedicata allo studio di Warburg, rispettivamente il paragrafo 3.1 *Perché Warburg* e il paragrafo 3.4 *Tra psicologia, biologia, antropologia e medicina*.



## Introduzione

### Appunti per una storia della cultura tra Otto e Novecento

Il presente volume riunisce alcuni lavori concepiti nell'ambito di un progetto di ricerca unitario volto a ricostruire e a connettere alcuni aspetti, soltanto in apparenza tematicamente distanti, del significativo dibattito sulle scienze dello spirito e, in modo particolare, su taluni segmenti delle medesime sviluppatosi in Germania (soprattutto) tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima metà del secolo successivo. Ciò che è venuto fuori, nel corso di questa ricerca, è stata la consapevolezza dell'esistenza di un preciso itinerario argomentativo che, seppur articolato in molteplici direzioni, ha trovato evidenti punti di aggregazione attorno a taluni nuclei tematici comunemente avvertiti e certamente rilevanti. In particolare, muovendo dal rinnovamento della filologia classica (e non solo) così come teorizzato e poi effettivamente realizzato da Hermann Usener e dal problema della fondazione e dell'articolazione delle *Geisteswissenschaften* sollevato e a lungo argomentato da Wilhelm Dilthey, sono emersi significativi sviluppi e interessanti collegamenti che hanno segnato, con diverse modalità, l'itinerario speculativo di intellettuali come, per esempio, Ernst Cassirer ed Aby Warburg: è così venuta fuori, in tutta evidenza, l'effettiva condivisione di talune questioni teoriche in diversi ambiti di ricerca che spaziano, in linea generale, dalla filologia alla storiografia e dalla gnoseologia alla storia dell'arte, e proprio tali questioni mi è sembrato utile e importante porre qui in evidenza, con una particolare attenzione per le significative connessioni che, per questo tramite, hanno in qualche modo segnato l'attività dei ricercatori appena ricordati.

Nel frattempo, poi, due importanti occasioni congressuali mi hanno permesso di anticipare, seppur in forma inevitabilmente sintetica, talune considerazioni messe in evidenza nelle sezioni qui dedicate (soprattutto) al rapporto tra Usener e Cassirer ed a quello tra Dilthey ed Usener, mentre le pagine dedicate a Warburg sono assolutamente inedite: in particolare, il primo aspetto è stato oggetto di una relazione, dal titolo *Mito e Kulturgeschichte tra Hermann Usener ed Ernst Cassirer*, tenuta al convegno internazionale su *Simbolo e Cultura: a ottant'anni dalla "Filosofia delle forme simboliche"* (Napoli, 15-16 novembre 2010); il secondo, invece, ha costituito il tema di un contributo, intitolato *Filologia, antropologia e storia: Dilthey e Usener*, concepito in occasione del convegno internazionale su *Antropologia e storia* tenutosi a Merano (27 settembre-2 ottobre 2011) per celebrare i cento anni della morte del filosofo. Tali contributi congressuali vengono ora ripresi in forma assai più ampia ed approfondita. Data la loro particolare

rilevanza, qualche volta ho preferito ribadire esplicitamente, nelle tre parti che compongono il volume, alcune indicazioni e citazioni bibliografiche ritenute essenziali, e ciò anche al fine di rendere possibile una lettura, per così dire, autonoma e circostanziata delle diverse sezioni.

Le occasioni fornite da tali importanti convegni hanno, per così dire, reso possibile scandire, anche dal punto di vista dell'organizzazione temporale, momenti di un progetto di ricerca concepito da lungo tempo e teso a ricostruire, con il preciso scopo di riconnetterne alcuni snodi teorici e storiografici ritenuti fondamentali, determinati segmenti della cultura tedesca, a grandi linee compresi tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima parte del Novecento, in apparenza distanti ma che in realtà permettono di individuare un nucleo argomentativo comune che mi è parso, per diverse ragioni che di seguito proverò ad illustrare, interessante e significativo. In particolare, ho inteso mettere insieme talune istanze della filologia classica (e non solo) sostenute da Usener in una direzione assolutamente innovativa con le esigenze proprie di Dilthey in ordine ad una fondazione autonoma delle scienze dello spirito e, in modo particolare, del sapere storico, e, ancora, con le motivazioni relative al progetto, portato avanti da prospettive diverse ma in qualche misura significativamente connesse, di una più circostanziata indagine intorno alla produzione delle forme simboliche e delle immagini della memoria così come l'hanno intesa ed elaborata Cassirer e Warburg.

Si tratta, per certi versi, di prospettive 'disciplinari' assai diverse, che, come appare evidente, spaziano dalla filologia alla storia, dalle scienze dello spirito alla storia dell'arte, dall'iconografia alla filosofia e così via, il che naturalmente non può che rendere comunque complicata ogni ipotesi di ricerca come, per l'appunto, quella che ha guidato questo lavoro: infatti, la formazione individuale e la specializzazione progressivamente acquisita, per molti versi necessarie ed inevitabili, fanno sì che per consuetudine ci si occupi per lo più, da prospettive diverse ed in modo variamente circostanziato, ora dell'uno ora dell'altro aspetto, il che sottintende, com'è ovvio, una più che plausibile difficoltà in ordine al possesso di competenze in certa misura diversificate e, conseguentemente, la relativa carenza di tentativi di riconnettere tali argomentazioni per il tramite di un filo conduttore che, invece, mi è parso assai interessante e segnato da innumerevoli implicazioni di sicuro rilievo.

In particolare, nell'oramai lungo ed articolato procedere delle mie ricerche e dei relativi lavori (innanzitutto) su Dilthey, anche alla luce del loro sempre più frequente 'sconfinare' in ambiti tematici particolarmente frequentati dagli autori sopra ricordati, si è via via fatta strada la convinzione, poi suffragata

ed ampiamente confermata per il tramite di una lunga ed articolata indagine sui testi, che in quel periodo, soprattutto in Germania, abbia preso corpo, sovente nell'ottica di un'opposizione via via più avvertita nei confronti del modello gnoseologico sostenuto dal positivismo, un consistente movimento di riflessione critica intorno all'articolato mondo delle scienze dello spirito, alla loro fondazione ed alla loro possibile strutturazione interna. Da questo punto di vista, ci si rese ben presto conto, allora, della necessità di utilizzare un approccio interdisciplinare per poter effettivamente procedere allo studio di quello che Dilthey doveva designare, con un'espressione certo felice, l'«uomo intero», cioè del fatto che non si poteva più indugiare, pena il drastico ridimensionamento dei risultati eventualmente conseguiti, su un'analisi esclusivamente settoriale e, per così dire, eccessivamente parcellizzata delle vicende costitutive dell'uomo, vicende che, utilizzando di volta in volta le modalità espressive più appropriate, si sviluppano e si manifestano nel procedere del corso storico. In questa prospettiva, Dilthey doveva ampiamente argomentare non solo in ordine alla necessità di una fondazione ora autonoma e rigorosa delle *Geisteswissenschaften*, ma anche in riferimento all'ineludibile esigenza di tenerle insieme (e per certi versi di non separarle in modo radicale, se non per motivi contingenti legati alla ricerca, neppure dalle *Naturwissenschaften*), convinto com'era che la proiezione, assolutamente costitutiva e di fatto ineludibile, dell'uomo nel mondo storico non potesse essere colta appieno se non nell'ottica di una visione (certo difficile e problematica) in qualche modo complessiva ed unitaria. In questo senso, egli aveva inteso tracciare, fin dall'inizio, un quadro unitario, sebbene avendo poi cura di distinguerne all'interno le diverse tipologie, di tali scienze dello spirito, fornendo già nella celebre *Einleitung in die Geisteswissenschaften* il disegno di una loro possibile e più precisa architettura. L'idea di fondo era quella di dovere oramai procedere non solo oltre ogni riduzionismo di matrice marcatamente scienziata (qui da intendersi, ovviamente, con riferimento alle scienze naturali ed al loro metodo esplicativo-causale), ma anche lasciando da parte ogni eccessiva settorializzazione della ricerca e muovendosi, piuttosto, nell'ottica rinnovata ed ora fortemente avvertita di una più convinta interdisciplinarietà. Da questo punto di vista, però, si dovevano presto fare i conti con una serie di problemi legati soprattutto alla progressiva, ed ormai per lo più largamente accettata e condivisa, specializzazione dei ricercatori: si doveva tentare, in altri termini, di invertire la rotta e di procedere ad un'indagine complessiva dell'uomo che «rappresenta, sente e vuole», secondo la celebre definizione diltheyana, oltrepassando le tradizionali divisioni e settorializzazioni che troppo spesso avevano finito inevitabilmente per condizionare gli esiti ultimi della ricerca. A queste considerazioni di ordine generale venivano poi ad

aggiungersi nuove esigenze e rinnovate opportunità metodologiche, come per esempio quelle, nel frattempo divenute assolutamente fondamentali, direttamente riferibili alla necessità di non tenere disgiunti, per così dire, il momento filologico ed analitico della ricerca da quello successivo, e non meno rilevante, dell'interpretazione e della connessione dei dati e dei risultati in tal modo ottenuti.

Con queste esigenze diltheyane, che in qualche modo avrebbero poi trovato il punto di massima espressione e risoluzione (sebbene in una chiave 'soltanto' critica e problematica) nella celebre *Weltanschauungslehre* elaborata dal filosofo di Biebrich nell'ultimo periodo di vita, dovevano venire a collimare, nel frattempo, ulteriori importanti motivazioni teoriche e storiografiche avvertite e poste in evidenza da altri affermati ricercatori, i quali, muovendo da prospettive disciplinari per tradizione ritenute eterogenee, spingevano anch'essi in direzione di una ricerca scientifico-umanistica da condursi assai più a largo raggio, il che comportò la conseguente esigenza di dover procedere anche ad una significativa e rinnovata riflessione di carattere metodologico: tra questi studiosi motivati in una tale direzione è decisamente emersa, nel corso della ricerca, la figura di Usener, l'importante filologo classico, contemporaneo di Dilthey, capace di scardinare, non senza suscitare accese polemiche e, in alcuni casi, qualche perplessità, i rigidi confini tradizionalmente assegnati alla sua disciplina di riferimento, per procedere, parallelamente, ad un'ampia ridefinizione della medesima. Usener appare come un personaggio assai significativo e capace di incidere in modo rilevante nel dibattito culturale del tempo, anche perché (ma ciò costituisce il dato, per così dire, puramente 'esteriore' della vicenda) per diversi decenni tenne la cattedra di filologia classica all'Università di Bonn e proprio tale lunga attività di docenza e di ricerca doveva permettergli di incidere profondamente su diverse generazioni di allievi (alcuni dei quali poi divenuti studiosi di primo piano in diversi settori) e, soprattutto, di procedere 'dall'interno' ad un significativo rinnovamento della disciplina professata. In modo particolare, egli rifiutò l'ormai tradizionalmente acquisita connotazione della filologia classica (ma il suo discorso finì inevitabilmente per coinvolgere la pratica filologica in genere) come analisi dei testi di fatto limitata alla ricognizione dei documenti greci e latini, per sostenere, invece, un significativo ampliamento della stessa sia dal punto di vista strettamente metodologico che per ciò che riguardava il riferimento, per così dire, oggettuale. Per quel che concerne l'aspetto legato al metodo, Usener non rinnegò mai la necessità, nell'ambito della disciplina filologica, di un rigoroso esercizio linguistico-testuale, ma intese aggiungervi un ulteriore momento che, per dir così, doveva sembrargli non meno rilevante e

che doveva promuovere quella che per lui doveva costituire la svolta decisiva di tale ambito di studi, vale a dire il momento della comprensione storica e dell'interpretazione contestualizzante dei materiali via via raccolti ed analizzati. È proprio su questo punto doveva saldarsi, in modo ora decisivo, l'aspetto più strettamente legato all'ampliamento dell'ambito di indagine, dal momento che Usener riteneva assolutamente necessario infrangere i limiti consueti che volevano le ricognizioni testuali della filologia classica sostanzialmente confinate alle culture greca e latina, per procedere, invece, ad una assai più ampia comparazione tra popoli e civiltà lontane ed apparentemente eterogenee, al fine di rilevarne gli eventuali tratti comuni. Tale modo di procedere era saldamente radicato su un presupposto teorico che Usener doveva sostenere e difendere per tutto il proprio itinerario di ricerca, vale a dire l'idea di una significativa parentela, più o meno stretta e manifesta, tra le varie forme di cultura sviluppatesi lungo il corso storico e la conseguente necessità, quindi, di dover procedere ad una loro più libera comparazione senza rimanere vincolati ad aprioristiche settorializzazioni e ad esclusioni ideologiche spesso chiaramente preconcepite.

Ciò che emerge con chiarezza, guardando agli studi di Usener, è la sua radicata convinzione che la filologia, e non solo quella classica, debba ora consolidarsi come disciplina storica fondamentale, debba cioè associare al consueto esercizio testuale la fondamentale comprensione storica dei dati ogni volta esaminati; da questo punto di vista, egli ha fornito un contributo di primo piano non solo alla pratica filologica in senso stretto, ma anche alla riflessione *kulturgeschichtlich* nel senso più ampio, traghettando definitivamente ed in modo del tutto consapevole, seppur non senza suscitare aspre polemiche e perplessità (peraltro talvolta assai seriamente motivate), la filologia nel più ampio, interconnesso ed articolato ambito delle scienze dello spirito, del sapere complessivo intorno all'uomo. Si capisce, quindi, perché la sua opera doveva trovare saldi punti di contatto, tra l'altro, con la speculazione diltheyana, benché poi i più specifici ambiti di riferimento e le più concrete applicazioni metodologiche fossero certo differenti ed obbedissero ad istanze e ad esigenze in qualche misura diverse.

La saldatura, non solo teorica, tra filologia e storia doveva quindi connettersi direttamente con una prospettiva di indagine, ora fortemente avvertita, largamente interdisciplinare, capace, cioè, di coniugare e di utilizzare metodi e strumenti di riferimento propri di saperi diversi, in un'ottica di straordinaria (per quanto certamente problematica e complicata) apertura mentale e di sicura lungimiranza gnoseologica. Per tale via, che nell'ottica della presente ricerca ha costituito certamente uno dei punti di interesse

fondamentali, egli doveva comparare le più antiche forme di paganesimo con l'apparato ideologico e ritualistico del cristianesimo, accostando oggetti ed ambiti prima tenuti rigorosamente separati (spesso anche negli ordinamenti accademici), procedura che peraltro dovette suscitare non pochi malumori ed aspre critiche, riuscendo così a rintracciare nelle forme del cristianesimo precisi elementi di derivazione pagana ed insistendo, quindi, sulla storicità e sulla sostanziale parentela delle diverse forme culturali, anche di quelle che, per comprensibili motivi, si erano volute spesso tenere rigidamente distinte e separate. Il dato significativo, come avrò modo di mostrare, è costituito dal fatto che, nel procedere ad una tale, radicale riforma della ricerca filologica ed umanistica in genere, Usener abbia inteso muoversi esclusivamente sul terreno scientifico, dunque evitando accuratamente ogni disputa di carattere ideologico e dottrinario, convinto com'era che proprio le pregiudizievoli contrapposizioni tra ortodossia ed eterodossia avevano storicamente reso impossibile ogni più sereno confronto ed ogni valutazione per quanto possibile obiettiva. Egli procedeva, per una tale via, a rintracciare l'origine storica delle divinità e le relative parentele a partire dal fenomeno linguistico legato alla loro denominazione, secondo regole che, soprattutto nei *Götternamen*, cercava di individuare in maniera rigorosa, riportando così il discorso religioso sul più concreto terreno della ricerca filologica e dell'interpretazione storica. Da questo punto di vista, egli era fortemente convinto che si dovesse legare l'indagine intorno al mito con l'argomentazione religiosa e con quella più propriamente scientifica, privilegiando così la stretta parentela storica tra tali diverse manifestazioni dello spirito e, dunque, rifiutando tutti quei paradigmi gnoseologici (non ultimo quello positivistico) che, con diverse modalità, avevano inteso operare una rigida separazione tra le medesime e che avevano spesso finito per privilegiare, in modo dogmatico ed assolutamente riduttivo, la forma scientifica di matrice logico-rappresentativa.

A questo discorso di Usener (e per molti versi anche di Dilthey) si ricollega, nell'ottica che ha motivato questo lavoro, la posizione di Cassirer, che faceva esplicito riferimento, tra l'altro, alla trattazione del mito come forma originaria del pensiero e come sua parte costitutiva, sebbene poi le conclusioni dei singoli itinerari di ricerca dovevano far emergere la diversa formazione e, per così dire, le differenti esigenze speculative dei due intellettuali. Cassirer allargava il discorso alla produzione ed alla diversa articolazione delle forme simboliche, mettendone in luce l'originario momento comune e, soprattutto, le specifiche differenze dovute al loro sviluppo storico, muovendosi sempre in un'ottica essenzialmente neokantiana, vale a dire tesa alla fondazione gnoseologica ed alla rigorosa

‘classificazione’ delle diverse forme simboliche. Anch’egli, dunque, rientra a pieno titolo nel dibattito teso a riflettere sulla fondazione, la produzione e l’espressione delle diverse attività dello spirito, pur essendo con ogni probabilità (per esempio rispetto ad Usener) maggiormente motivato da esigenze legate alla costituzione ed alla giustificazione del pensiero scientifico, e dunque più incline a vedere definitivamente risolti, a differenza di quanto riteneva il filologo, i precedenti stadi del pensiero e della cultura in quelli cosiddetti più maturi. Usener, invece, si mostrava assai più disposto a considerare sostanzialmente compresenti, sebbene con modalità e misura diverse, le varie forme di pensiero che, a partire dal mito, si sono sviluppate, a grandi linee, fino alle manifestazioni proprie della riflessione strettamente scientifico-razionale. Abbastanza diverse furono, dunque, le esigenze legate al percorso di formazione, così come le prospettive di sviluppo dei rispettivi itinerari di ricerca, ma è indubbio, e ciò costituisce certamente l’aspetto che più mi ha interessato ai fini di questo lavoro, che tali autori si muovessero nell’ambito di un nucleo problematico in qualche modo condiviso, vale a dire all’interno del più ampio dibattito legato all’interpretazione delle diverse forme della cultura, alla loro fondazione, alla loro articolazione ed al loro sviluppo.

Cassirer appare a sua volta strettamente legato a Warburg, e non solo per il rapporto diretto e personale, ma anche e soprattutto per talune argomentazioni teoriche fondamentali, come per esempio quella legata all’analisi delle forme dell’espressione spirituale, della capacità di produzione di simboli ed immagini e del rapporto tra queste ultime e le determinazioni storiche della memoria. In particolare, anche Warburg doveva in qualche modo venire fuori dall’ambito più tradizionale del proprio settore disciplinare, vale a dire dalla storia dell’arte così come era stata per lo più praticata (e cioè nell’ottica di una preponderante attenzione per il tratto prettamente estetico), per volgersi, invece, allo studio comparato delle culture, anch’egli fermamente convinto, sulla scia dell’insegnamento ricevuto da Usener (del quale era stato allievo a Bonn), della sostanziale e costitutiva parentela tra forme culturali spazio-temporalmente assai lontane ed apparentemente eterogenee. Egli guardava alle immagini mettendo deliberatamente in secondo piano l’indagine strettamente legata all’analisi del tratto estetico ed interessandosi assai di più al loro significato in quanto forme espressive fondamentali e proiezioni storiche della memoria, rintracciando così insospettite parentele e rilevando il continuo riemergere delle medesime manifestazioni in ambiti fino ad allora spesso ritenuti del tutto esenti da reciproche interferenze e suggestioni. In questo senso, poi, egli guardava alle culture primitive tentando di rintracciarvi

caratteri per certi versi riscontrabili anche nelle forme di civiltà più recenti, riconnettendo in una prospettiva unitaria (ma mai in una chiave unidirezionale ed in qualche modo riduzionistica) il percorso che aveva storicamente condotto dal mito alla scienza, restando completamente al di fuori da qualunque filosofia della storia eventualmente impegnata ad individuare una qualche rigida linea evolutiva. Anch'egli era fortemente animato, dunque, dalla convinzione della sostanziale parentela e della reciproca integrazione delle facoltà e delle capacità dello spirito umano, così come delle diverse manifestazioni storico-culturali che le esprimono, e proprio per questo le sue argomentazioni non potevano che risultare per buoni tratti in linea con i temi affrontati in questa sede, oltre che (e prima di tutto) di straordinario interesse in sé. Risulta poi singolare che tra questi autori ricorresse con una qualche frequenza e familiarità il nome di Tito Vignoli (del quale, però, mi limiterò soltanto ad accennare), il positivista italiano per molti versi ignorato persino in patria e che invece in Germania veniva parzialmente tradotto ed ampiamente utilizzato da Usener a lezione e da questi, con assoluta probabilità, suggerito anche a Warburg e Cassirer. Vignoli aveva legato mito e scienza agli estremi del processo di evoluzione storico-spirituale dell'umanità, un processo che, però, egli soleva rileggere riscontrandovi un itinerario unidirezionale e rigidamente determinato, del tutto in linea con le sue radicate convinzioni positivistiche e con le contemporanee suggestioni esercitate su di lui dall'evoluzionismo darwiniano.

Tutte queste motivazioni appaiono in qualche modo connesse e comunque affrontate, da parte degli autori qui presi in considerazione, sempre a partire dal possibile nucleo comune che qui ho cercato di mettere in evidenza, sebbene secondo modalità specifiche e prospettive diverse e di volta in volta legate alle differenti motivazioni culturali ed alle particolari forme della sensibilità personale. In ogni caso, ciò che è emerso con assoluta chiarezza è l'idea della centralità ineludibile e costitutiva dell'«uomo intero» che si fa nella storia e le cui molteplici produzioni spirituali vanno rintracciate, dunque, nell'ambito del succedersi delle culture. È del tutto ovvio, naturalmente, che i singoli percorsi di ricerca dovessero poi svilupparsi in modo individuale ed autonomo, ma resta comunque di sicuro interesse sottolineare (e certo lo si sarebbe potuto fare anche chiamando in causa molti altri autori ed ulteriori argomentazioni non meno degne di attenzione) la straordinaria vivacità di tale dibattito sviluppatosi in Germania (ma non solo lì) nel periodo compreso tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima metà del Novecento. Tra i più rilevanti aspetti comuni su cui ho volutamente insistito vi è certamente l'idea dell'insopprimibile unità, seppur alla luce delle molteplici

e successive diversificazioni, dello spirito, e quindi dell'uomo, dal che consegue immediatamente la necessità di analizzarne, in sede scientifica, le relative questioni tenendole in qualche modo insieme ed avendo cura di contemperare le procedure legate alla specializzazione che quelle volte all'universalizzazione dei risultati in un'ottica più generale. Tale percorso, in qualche modo comunemente avvertito, ha spinto i diversi autori qui chiamati in causa a volgersi in modo assolutamente consapevole dalla specificità del proprio ambito d'indagine e della propria disciplina ad una più ampia considerazione della connessione interdisciplinare che, solamente, è capace di cogliere l'irriducibile complessità dell'intero, infrangendo così i consueti e per molti versi asfittici confini settoriali tradizionalmente assegnati alla ricerca e spostandosi sul più interessante (ma certamente più insidioso) terreno comune che qui ho cercato di individuare e di porre in rilievo. Il che ha portato, poi, al necessario disarticolarsi e riarticolarsi, secondo linee ora ampiamente rivedute, delle singole competenze specifiche, con il conseguente disappunto, più o meno avvertito e manifestato, da parte di non pochi 'puristi' delle singole discipline di volta in volta chiamate in causa (gli esempi relativi ad alcuni filologi classici, rispetto a quanto sostenuto da Usener, ed a diversi storici dell'arte, per quanto riguarda le argomentazioni di Warburg, sono forse i più rappresentativi in tal senso). Si tratta, in buona sostanza, del medesimo problema che emerge inevitabilmente quando (per esempio in questa specifica occasione) si decide di affrontare un tema complesso che coinvolge discipline ed interpreti diversi e, dunque, mette di fronte all'alternativa radicale tra il lasciar perdere in nome della scontata impossibilità (a meno di un'improbabile sopravvalutazione delle proprie forze) di possedere in modo adeguato così tante e diverse competenze specifiche, che in parte esulano dal proprio campo d'indagine, e, per contro, una certo più produttiva disponibilità ad affrontare un discorso siffatto, considerato il suo straordinario interesse, rimanendo consapevoli di tali difficoltà e rafforzando, dove possibile, qualche ulteriore strumento specifico, ma soprattutto prendendo in considerazione, più che i contenuti particolari delle singole discipline, il loro significato generale entro il quadro di riferimento complessivo e, quindi, all'interno di un più ampio discorso condotto in chiave *kulturgeschichtlich*. Ho scelto, senza per questo ignorarne i rischi, ma del tutto convinto della sua effettiva, prudente praticabilità, la seconda alternativa, consapevole della rilevanza dei temi di volta in volta affrontati dagli autori qui presi in considerazione, dei loro forti ed evidenti legami e, dal punto di vista più strettamente metodologico, dell'importanza di dovere oramai procedere in un'ottica per quanto possibile interdisciplinare e, nello specifico, in grado di gettare ulteriore luce su un segmento della storia culturale certo rilevante e, soprattutto, di fungere in qualche modo da impulso per ulteriori e più circostanziate ricerche in una tale direzione.

## Forme, linguaggi, intersezioni: Warburg e la storia della cultura

### Perché Warburg?

Il ruolo esercitato da Aby Warburg all'interno della storia della cultura otto-novecentesca è certamente rilevante e, soprattutto, articolato lungo direzioni diverse e spesso inconsuete. Non intendo qui ricostruire le pur significative vicende biografiche e scientifiche di tale importante autore, né è mia intenzione tentare una rilettura complessiva del rilevante contributo da egli apportato, in modo più specifico, alla storia dell'arte, cosa per la quale sono peraltro già disponibili numerosi studi[1] e che in ogni caso richiederebbe competenze specifiche e per molti versi distanti dalle mie; piuttosto, intendo qui trattare soltanto alcuni aspetti, ed anche qui in maniera necessariamente sintetica, che riguardano la collocazione di Warburg, da questo punto di vista tutt'altro che di secondo piano, all'interno del dibattito intorno al significato ed all'articolazione della *Kulturgeschichte*, dibattito che ha coinvolto ed in certa misura tenuto insieme, tra Otto e Novecento, studiosi di diversa formazione ma allo stesso modo convinti di articolare i propri percorsi intellettuali lungo direzioni non solo condivise ma spesso inconsuete e per taluni versi persino ostiche da praticare. Mi riferisco, in modo particolare seppur non esclusivo, a quell'indirizzo di studi che, se si vuole in qualche modo rintracciare un possibile punto d'avvio, può farsi risalire all'opera di Hermann Usener [2], il filologo classico capace di oltrepassare, non senza sollevare discussioni e polemiche, gli ambiti tradizionali della disciplina filologica, per rifonderla entro il più ampio lavoro dello storico delle culture, dove queste stesse non sono più considerate limitate né limitabili all'interno dei confini spazio-temporali che, tradizionalmente, si era soliti tracciare e rispettare. Da Usener, infatti, sono venuti spunti certo incisivi ed innovativi che autori come Warburg, Cassirer, Dilthey e Vignoli [3], tra gli altri, hanno saputo riprendere e sviluppare in direzioni apparentemente diverse eppure significativamente legate da importanti punti di contatto e da elementi di sicura comunanza. Il mio interesse per Warburg si inserisce, dunque, in una tale, più generale prospettiva di ricerca, senza voler indugiare su un'analisi più circostanziata della sua opera e, tanto meno, sulla rilevanza della medesima nell'ambito specifico degli studi di storia dell'arte.

Seppur così circoscritta, la trattazione del tema in oggetto incontra comunque difficoltà oggettive e questo non solo, come avrò modo di mostrare, per l'indubbia complessità della vicenda esistenziale e, soprattutto, culturale di Warburg, ma anche (ed i due aspetti non possono essere qui tenuti disgiunti) per il carattere tormentato e per certi versi inconsueto della sua

scrittura, spesso affidata ad una complessa quanto problematica sinergia di parole ed immagini e non sempre approntata per confluire in pubblicazioni definitivamente organizzate e licenziate dall'autore medesimo. Ciò ha da sempre comportato, nell'ambito dell'esegesi dell'opera warburghiana, da una parte l'evidente difficoltà di organizzare e di rendere disponibile l'intero, composito materiale scientifico elaborato dallo storico dell'arte tedesco [4] e, dall'altra, il lento e sempre problematico succedersi di semplici progetti o di concreti ma spesso frammentari tentativi volti a renderne ricostruzioni biografiche esaurienti e studi specifici in grado di riconnettere in un quadro complessivo le diverse direttrici seguite dal suo tormentato lavoro di ricerca [5]. La biografia di Warburg curata da E.H. Gombrich (Gombrich [1970] 1983) è venuta fuori, infatti, dopo un lungo e tormentato periodo, durato svariati decenni, durante il quale si erano succeduti molteplici, convinti e generosi tentativi, soprattutto da parte di alcuni suoi collaboratori più prossimi (e qui il dato è certamente significativo), come per esempio F. Saxl e G. Bing, finalizzati all'organizzazione ed alla pubblicazione degli scritti dello storico dell'arte amburghese (scritti peraltro ancora solo parzialmente affidati alle *Gesammelte Schriften* [6]) ed alla ricostruzione del suo complicato percorso biografico-intellettuale [7]; si tratta, quindi, di un contributo comunque (vale a dire nonostante i suoi pregi ed i suoi limiti) significativo, se non altro perché ha proceduto ad organizzare in forma più compiuta ed ordinata il profilo biografico ed intellettuale di Warburg, anche se la difficoltà di muoversi al cospetto di un materiale tanto articolato quanto fin lì organizzato in modo tutto sommato soltanto episodico e frammentario ha certo costretto l'autore a compiere scelte precise (e talvolta inevitabilmente riduttive) che sono state poi oggetto di numerose critiche, anche piuttosto radicali [8]. D'altra parte, lo stesso Gombrich non ha mancato di ricordare le straordinarie difficoltà nelle quali si era venuto a trovare quando aveva cominciato a guardare più da vicino i materiali warburghiani: "Mi resi conto così delle intrinseche difficoltà che ostacolavano il progetto originario. A quanto risultava, Warburg non aveva mai buttato via un pezzo di carta. Scriveva con grande difficoltà ma non smise mai di scrivere. Una larga parte della sua produzione è costituita di appunti, abbozzi, formulazioni e frammenti, abbandonati via via che il lavoro veniva compiuto... Il problema di come pubblicare materiali di questo genere era spaventoso" (Gombrich [1970] 1983, 9). Proprio tale vertiginosa e spesso estemporanea produzione di testi (sovente formati dall'accostamento tematico di scritti ed immagini in vista di qualche conferenza) ha reso ancora più necessario, per cercare di ricostruirne l'effettiva consistenza e la più autentica collocazione, tenere sempre connesso l'aspetto più strettamente biografico con l'evoluzione dell'apparato teorico:

“Una cosa era chiara: l’osservazione di coloro che ritenevano che le idee di Warburg non potessero essere presentate da sole e separatamente dalla sua personalità e dalla sua vita, era pienamente giustificata” (Gombrich 1970] 1983, 10). Guardando, seppur in modo qui soltanto esemplificativo, più da vicino a tale difficoltà per così dire strutturale, è noto come, benché le sue competenze specifiche nell’ambito (soprattutto) del Rinascimento fiorentino fossero di assoluto rilievo, Warburg avesse sempre stentato ad organizzare gli straordinari materiali di cui era venuto a conoscenza (e che spesso aveva tirato fuori dall’oblio degli archivi) nella forma compiuta di una pubblicazione organica; ciò fu dovuto, però, anche alla sua precisa e ribadita convinzione che si fosse pervenuti, ormai all’uscita dal Medioevo, ad un’età straordinariamente conflittuale e per certi versi persino contraddittoria, tutt’altro, quindi, rispetto all’immagine restituita dalla lettura storiografica più consueta che tendeva a scorgere in tale periodo rinascimentale la risoluzione e, per certi versi, la composizione armonica di quei conflitti che avevano dolorosamente segnato l’epoca ‘buia’ dei lunghi secoli medievali. Se si vuole, poi, si trattava della medesima conflittualità che lo stesso Warburg aveva da sempre vissuto come dimensione dell’esistenza personale e che forse aveva reso autenticamente possibile, entro il suo denso percorso speculativo, la straordinaria commistione tra il linguaggio artistico (e per buoni tratti persino immaginifico) e la più tradizionale argomentazione rappresentativo-concettuale [9].

A tale complessità relativa all’articolazione ed alla comunicazione dei contenuti deve poi aggiungersi, come causa di primo rilievo, l’ampiezza dei temi trattati ed il loro radicarsi in scenari diversi e compositi, nel senso che Warburg ha sempre inteso procedere oltre i tradizionali ambiti disciplinari, guardando per esempio al significato antropologico-culturale dell’arte, prima ancora che al suo carattere strettamente ‘estetico’; allo stesso modo, egli ha rivolto particolare attenzione agli elementi in qualche misura comuni di culture prima per lo più ritenute tanto lontane da non dover neppure essere collocate, nella prospettiva di una possibile comparazione, sui medesimi piani d’osservazione o, quantomeno, in reciproca prossimità. Così, per esempio, i suoi studi sugli indiani d’America (sui quali tornerò brevemente), compiuti soprattutto alla fine del secolo decimonono, erano stati sostenuti proprio dalla precisa convinzione di poter rintracciare elementi comuni, o quantomeno assimilabili, all’interno di culture sviluppatasi in contesti spazio-temporali assolutamente eterogenei [10].

Il tentativo scientifico e speculativo di Warburg si è dunque articolato, con evidente fermezza e regolarità di intenti e nonostante l’indubbia tortuosità

dell'itinerario seguito, attorno all'idea di rendere una storia della cultura in grado di legare in modo significativo aspetti del sapere e, più in generale, della vita certamente diversi ma spesso tenuti troppo artificiosamente distinti, procedendo così, per esempio, ben oltre il riduzionismo ascrivibile allo scientismo di ispirazione positivista che aveva nel frattempo segnato una consistente parte della cultura ottocentesca. Da questo punto di vista, si può dire egli è stato buon allievo di Usener [11], nel senso, cioè, di averne compreso a fondo e metodologicamente condiviso la necessità di dover procedere, per poter cogliere in modo soddisfacente la complessità storica delle diverse forme di cultura, ben oltre gli steccati disciplinari tradizionali e le consuete suddivisioni e separazioni più o meno arbitrariamente poste tra i diversi ambiti spazio-temporali delle varie culture. Così, se alla metà degli anni '20 egli ricordava che "l'idea fondamentale è sorta più di venti anni fa dalla percezione che la comunità scientifica versasse in una miseria spirituale che al sottoscritto era diventata inesorabilmente chiara in una epoca che voleva sentir parlare solo delle vette raggiunte dalla scienza tedesca" (Warburg [1925] 2007, 291), in modo del tutto consequenziale egli esortava poi a ristabilire, come peraltro provvedeva a fare direttamente, "la relazione tra religione, arte e scienza così come si riflette in una adeguata raccolta di testi e immagini" (Warburg [1925] 2007, 291). Si può certo sostenere che egli cercò di mettere concretamente in pratica tale ideale di una storia della cultura ricostruita in chiave interdisciplinare ed al di là da ogni rigido schematismo settoriale, come peraltro risulta evidente anche dalla diversificazione dei suoi studi (che spaziavano dalla storia dell'arte alla filologia, alla storia della filosofia, alla psicologia e così via) e dalla curiosità intellettuale che seppero suscitare in lui ricercatori di diversa provenienza ed inclinazione purché in grado di legare in modo dinamico e convincente le diverse espressioni storiche della cultura. Si trattava, dunque, di una prospettiva teorica assolutamente radicata e tutt'altro che episodica, prospettiva neppure esclusivamente riferibile alle pur ragguardevoli ipotesi metodologiche che la sostenevano [12]. I già ricordati influssi, a vario titolo e con diverse modalità, di Usener, Cassirer, Lamprecht e Vignoli, sui quali tornerò ancora più avanti, suggeriscono proprio la ragguardevole ampiezza degli interessi di Warburg e la sua idea di una storia della cultura ora capace di comprendere il divenire complesso e complicato di forme del sapere tanto apparentemente distanti quanto, in realtà, continuamente ricorrenti e variamente collegate [13]. Da questo punto di vista, va sottolineato che notevoli e diverse sono state le fonti di ispirazione e di riferimento utilizzate da Warburg, così come articolate e complesse sono state le tematiche e le prospettive ermeneutiche che egli ha avuto modo di sperimentare direttamente e con cui si è confrontato nel corso della sua rilevante e densa

parabola speculativa [14].

È certo significativo, al di là di ogni possibile quanto improbabile coincidenza, che tra i primi intellettuali italiani a ricordarsi di Warburg, subito dopo la sua scomparsa, vi fosse un attento filologo classico, vale a dire Giorgio Pasquali: “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” [15] (Pasquali 1930, 484-495). Pasquali non mancava di apprezzare, poi, la complessità degli interessi di Warburg, complessità che a suo dire affondava le radici nei decisivi influssi da parte dei diversi maestri che egli aveva avuto modo di ascoltare e dei quali talvolta aveva cercato di mediare, entro una sintesi storica tanto produttiva quanto problematica, le differenti convinzioni metodologiche e tematiche, e ciò proprio in nome di una forma notevolmente ampliata e complessa di *Kulturgeschichte*: “... 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”. E tale complessità intellettuale di Warburg doveva ricevere un ulteriore, fondamentale impulso proprio dall’incontro con un altro importante filologo classico, Franz Boll (sul quale tornerò tra breve), come risulta evidente anche dall’ampia ed ininterrotta (specie a partire da un certo punto della sua parabola intellettuale) trattazione warburghiana di argomentazioni legate all’astrologia classica ed alla sua sopravvivenza in epoche successive ed in culture diverse (il che aveva costituito un punto rilevante proprio degli interessi di Boll): “La ricerca del Warburg non è stata mai così fruttuosa come quando ha potuto incontrarsi con quella di un filologo classico puro, che senti 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”. Il riferimento a Pasquali ed alla filologia classica non è qui casuale, dal momento che proprio uno dei maestri più significativi per Warburg, vale a dire Usener, era stato tra i principali esponenti di tale disciplina nella Germania della seconda metà dell’Ottocento e dei primi

anni del Novecento e ne aveva fortemente voluto la svolta (problematica ed a molti spesso invisibile) da disciplina tecnica rigorosa, ma inevitabilmente circoscritta, a più ampia capacità di comprensione storica delle connessioni tra le diverse forme di cultura. Fu proprio questo il senso dell'innovativa ricerca che ha sempre animato il percorso di Warburg, un intellettuale di straordinaria curiosità ed apertura mentale, capace di spunti di riflessione assolutamente originali e sviluppati nell'ottica di una più ampia connessione storico-culturale e attraverso la collaborazione di saperi e studiosi di varia formazione e di diversificati interessi.

### Tra psicologia, biologia, antropologia e medicina

All'interno dell'itinerario speculativo di Warburg l'intreccio tra motivazioni storico-culturali, nel senso più ampio, e più specifiche questioni di psicologia, biologia, antropologia e medicina è quanto mai stretto, continuo e per molti versi costitutivo, anche perché costantemente alimentato dalle vicende personali dell'autore. Egli è sempre stato convinto, d'altra parte, della sostanziale irriducibilità di ogni trattazione riguardante l'«uomo intero» entro un qualunque schema semplicemente disciplinare e settoriale, propendendo, invece, per una sua considerazione dinamica e mai definitivamente risolta, sempre collocata e mantenuta nell'ambito del fluire dinamico costituito dall'incessante dialettica esercitata da opposte polarità. Ciò che lo ha sempre interessato è stato, in modo particolare, il legame strutturale dell'uomo con l'ambiente e le espressioni di tale rapporto, laddove tutto questo può essere colto all'interno di una storia della cultura che egli suole e vuole rileggere in modo problematico, dunque al di fuori da qualunque schema di filosofia della storia e da qualsivoglia formula in qualche misura risolutoria e definitiva.

La dinamica costitutiva della vita si riflette, secondo Warburg, nell'eterna tensione legata al trasferimento di stati d'animo, emozioni ed intenzioni in simboli e in immagini, e proprio in quest'ottica egli andava poi a rileggere le opere d'arte, cercando di scorgervi, ben al di là della perfezione del tratto (che lo interessava assai più marginalmente), il senso e le motivazioni recondite che potevano averne guidato la realizzazione. Si capisce, dunque, l'enorme suggestione che dovette esercitare su di lui il celebre testo darwiniano sulle emozioni (Darwin [1872] 1998), specie per ciò riguardava la convinzione, lì contenuta, secondo la quale le diverse espressioni del volto rappresentano il risultato e la stratificazione del susseguirsi di precise risposte a determinate situazioni emotive vissute dall'uomo e rispetto alle quali questi ha imparato ad atteggiarsi in modo assolutamente funzionale;

con il susseguirsi delle epoche, poi, si è avuto il progressivo scollamento, e dunque l'apparente, reciproca indipendenza, tra le risposte espressive e le emozioni che originariamente ne erano state la causa [16]. Ciò significa, in altri termini, che la civilizzazione non è altro che il processo in cui viene lentamente sviluppata tale capacità di produzione simbolica come risposta sempre più raffinata agli stimoli ed alle passioni, il che non implica, però, la totale scomparsa di tali aspetti pulsionali ed istintivi che, al contrario, permangono più o meno celati anche nelle forme di civiltà apparentemente più evolute. Si tratta, è evidente, ancora una volta dell'assimilazione e della riformulazione in chiave assolutamente personale degli importanti stimoli che Warburg aveva ricevuto da diverse fonti, innanzi tutto dall'insegnamento di Usener (e per suo tramite dalle convinzioni di Vignoli) e dal fecondo dialogo, specie nella fase 'matura' della sua vita, con Cassirer, per non dire di altri [17].

Era questa, d'altra parte, l'idea warburghiana di arte come complessa manifestazione storica della cultura, come forma significativa della cosiddetta 'biologia delle immagini', come deposito simbolico delle emozioni originarie che occorre saper riconoscere: dunque, una dimensione assolutamente lontana dalla mera considerazione estetizzante che a quel tempo (e, per la verità, non solo allora) guidava collezionisti e mercanti d'arte e che spesso ispirava, come motivazione dominante, anche l'allestimento delle mostre e dei musei. Warburg preferiva, piuttosto, una lettura storica e contestualizzante dell'opera d'arte, cercando di collocarla sempre nel fondamentale retroterra psicologico-culturale, a partire dal quale, soltanto, essa può essere autenticamente compresa: "Prendendo le distanze dunque da una storia dell'arte estetizzante, Warburg abbraccia una scienza dell'arte [*Kunstwissenschaft*] con particolare riferimento alla psicologia dell'espressione [*Ausdruckskunde*] che interagisce con la storia della cultura [*Kulturgeschichte*] in termini significanti e contestuali. Alla "psicologia storica dell'espressione umana" Warburg avrebbe voluto dedicare un libro che non trovò mai una forma definitiva ma rimase a livello di raccolta di aforismi attualmente ancora inediti e conservati nell'archivio del Warburg Institute a Londra..." (Cieri Via 2011, 61-62).

Va ulteriormente ricordato che il sopra accennato riferimento alla 'biologia delle immagini' ha costituito uno dei punti fermi dell'itinerario speculativo di Warburg, il quale si ricollegava esplicitamente, in questo senso, a tale corrente di pensiero (rappresentata, tra gli altri, da I. Löwy, che tenne la prima cattedra di Archeologia classica all'Università di Roma), che, alla fine dell'800, considerava il disegno primitivo come diretta proiezione

della memoria, piuttosto che come espressione, per così dire, di qualcosa di oggettivo [18]. Tale corrente culturale ebbe vita tutto sommato breve, dal momento che scomparve dalla scena già dopo il primo ventennio del '900, non senza lasciare, però, eredità significative e variamente riprese da alcuni importanti sostenitori soprattutto in area tedesca (dove si tese a privilegiare una prospettiva per lo più antievoluzionistica e direttamente ispirata alla morfologia goetheana: tra i rappresentanti di quest'area vanno ricordati almeno A. Bastian, G. Semper e F. Boas) ed inglese (più aperta, invece, alle suggestioni darwiniane: qui si possono riconoscere, per esempio, W.H. Rivers e W. Bateson). Warburg, fortemente attratto dall'idea delle immagini come espressioni di operazioni mentali e biologiche elementari e dalla possibilità di rintracciarne l'eventuale fondamento comune, doveva in qualche modo riconoscersi nella corrente di pensiero che sosteneva la cosiddetta 'biologia delle immagini'. In un certo senso, si può dire che egli indagò il legame tra pensiero ed immagini cercando di coniugare, in modo sicuramente complicato e problematico, istanze fino ad allora decisamente contrapposte come la tendenza morfologica di ascendenza goetheana ed il più recente e suggestivo evolucionismo di matrice darwiniana. Proprio in una tale ottica egli intendeva poi procedere dalla ricognizione e dall'analisi delle immagini ad una sorta di psicologia interculturale ora concepita in chiave evolucionistica (da questo punto di vista, però, con una qualche 'prudenza ermeneutica'), per questo era così interessato ai riti primitivi e tribali, dove era possibile osservare direttamente fenomeni che potevano in qualche modo rappresentare le forme più antiche della capacità di espressione dell'uomo e dei quali aveva sentito parlare anche durante le lezioni di Usener. Inoltre, non gli sfuggivano precise risposdenze con le idee di Vischer riguardo il ruolo esercitato dal simbolo nelle culture primitive, ancora pervase da considerevoli forme di magismo (dove i riti con gli animali servivano, come si è avuto modo di dire, per stabilire una forma di controllo sulla natura).

Queste particolari suggestioni si univano, in Warburg, con gli stimoli ricevuti da altri importanti maestri che egli ebbe modo di seguire già durante la formazione, primo fra tutti Lamprecht, che aveva inteso guardare allo sviluppo storico della mente individuale e dunque procedere, almeno nelle intenzioni, alla fondazione di una 'psicologia sociale scientifica' capace di intendere la memoria e le altre funzioni del pensiero a partire dalle impressioni sensoriali che ne sono alla base; ciò era reso funzionale, poi, al più ampio tentativo di comprendere l'intreccio originario delle forme simboliche sviluppate dall'essere umano (mito e linguaggio, innanzi tutto).

Inoltre, Warburg doveva certamente conoscere ed in parte anche utilizzare le teorie di alcuni studiosi che, in forme diverse, avevano tentato un'interpretazione in chiave psicologica delle forme d'arte, studiosi, cioè, come Vischer, Fiedler e Wölfflin (per non dire, poi, dell'importanza degli echi suscitati dalle ricerche antropologiche di Boas). Da questo punto di vista, nell'ambito dell'annosa disputa tra coloro che intendevano procedere alla comprensione delle forme dell'immaginazione in chiave scientifica e coloro che, invece, privilegiavano, in tale processo, l'approccio psicologico Warburg si trovava di certo assai più in sintonia con questi ultimi. Egli era convinto, d'altra parte, che arte ed immaginazione si situassero in qualche modo in una posizione di mezzo tra l'atteggiamento magico ed il razionalismo scientifico e proprio per questo riteneva importante studiare le diverse forme artistiche e, più in generale, qualunque modalità espressiva figurativa a partire dal riferimento alla situazione specifica dell'artista durante l'atto creativo.

Tutte queste suggestioni e influenze (ed altre ancora delle quali, però, qui sono costretto a tacere) dovevano fondersi, nell'animo di Warburg, con le esperienze nel frattempo maturate in prima persona, così da lasciar emergere e manifestare quelle che sono poi diventate, in una sorta di congiunzione assolutamente originale, le idee fondamentali del suo intero itinerario di ricerca, come ad esempio, per l'appunto, la convinzione che la memoria [19] sia un magazzino di immagini suscitate da reazioni storicamente date ad emozioni vissute in modo particolarmente intenso (e spesso direttamente conseguenti alla percezione di un pericolo), proprio come gli avevano mostrato determinati comportamenti degli indiani americani durante la sua visita presso quelle tribù: "Nell'uomo primitivo la memoria ha una funzione sostitutiva biomorfa e comparativa. Si tratta di una misura di difesa nella lotta per la sopravvivenza contro dei nemici viventi che il cervello/la memoria, in uno stato di eccitazione fobica, tenta di comprendere da un lato nella loro estensione più evidente e distinta, dall'altro misurandone la forza, così da poter prendere le misure difensive più efficaci. Si tratta di tendenze che non giungono a livello cosciente" (Warburg 2006, 40). Ricompresa in una tale prospettiva, "la memoria è solo una raccolta selezionata di quelle eccitazioni che hanno ricevuto risposta attraverso espressioni fonetiche [*lautliche Äußerung*] (esplicite o interiori). (Per questo motivo ho in mente di definire la finalità della mia biblioteca in questo modo: una collezione di documenti relativi alla psicologia dell'espressione umana).

Il problema è: come sorgono le espressioni linguistiche o figurative? Quali sentimenti o punti di vista, consci o inconsci, guidano la loro registrazione

nell'archivio della memoria? Esistono leggi che governano la loro sedimentazione e il loro riemergere?" (Warburg 2006, 50). Le immagini sono, dunque, il prodotto, in qualche modo stratificatosi nella memoria, di precise modalità di reazione a sollecitazioni ed a pericoli provenienti dal mondo esterno, tutt'altro, insomma, che un'esercitazione tecnica finalizzata all'espressione fine a se stessa. Per quest'ordine di motivazioni, dunque, comprendere un'opera d'arte semplicemente dal punto di vista formale è, per Warburg, un'operazione assolutamente insignificante; piuttosto, egli intende procedere all'individuazione delle cosiddette *Pathosformeln* come "indissolubile intreccio tra carica espressiva e formula iconografica. Non si tratta di una contrapposizione fra storia dello stile e storia della cultura, ma del tentativo di superare i confini disciplinari" (Pasini 2004). Le *Pathosformeln*, altra significativa e nota espressione warburghiana, indicano proprio questa stretta unione tra le immagini e le forze emotive che ne sono alla radice. Così, nella concezione di Warburg, la memoria costituisce uno straordinario patrimonio storico-culturale che occorre indagare in modo attento, mentre gli engrammi rappresentano i depositi del manifestarsi storico delle diverse sollecitazioni energetiche ricevute ed accumulate dall'uomo nel corso della sua storia [20]. Riconsiderato in questo senso, il percorso di Warburg si manifesta "come una spirale che si svolge su tre piani: quello dell'iconografia e della storia dell'arte, quello della storia della cultura e quello definito 'Scienza senza Nome', ovvero l'analisi della memoria culturale dell'uomo occidentale" (Pasini 2004, 32). Le sue convinzioni recuperano e tengono conto, dunque, dei preziosi insegnamenti e delle sollecitazioni che egli aveva ricevuto e continuava a ricevere da parte di diversi maestri e collaboratori; fu suo indubbio merito quello di saperli integrare e rifondere entro un modello di ricerca del tutto personale ed autenticamente capace di abbattere gli steccati disciplinari e di rileggere le diverse manifestazioni storiche dello spirito umano tenendo sempre sullo sfondo la sua complessa e complicata unità di fondo [21]. In questa prospettiva, quindi, anche la sua idea di memoria risulta strettamente connessa con l'interpretazione delle immagini in chiave psicologica e antropologica [22].

In tale articolata confluenza di motivazioni psicologiche, biologiche, antropologiche ed artistiche merita almeno un cenno (ma in realtà si dovrebbe sviluppare, a tal proposito, un discorso specifico e ben più ampio che esula, però, dal carattere di questo scritto) l'importante rapporto di Warburg con il celebre psichiatra Ludwig Binswanger [23], presso il quale fu ricoverato e che dovette constatarne, nonostante lo scetticismo iniziale, la guarigione, tanto da decidersi a dimmetterlo, dopo gli anni lunghi

e bui del ricovero nella clinica di Kreuzlingen [24]. Va ricordato che Binswanger, già assistente di Jung, aveva in qualche modo tentato di legare psicoanalisi e psichiatria e, pur non senza evidenti difformità di vedute, aveva instaurato un fecondo rapporto di collaborazione anche con Freud. Cultore della fenomenologia [25], egli era fermamente convinto dell'utilità di un approccio 'umanistico' rispetto al malato, ritenendo determinanti, o quantomeno utili, gli atteggiamenti di collaborazione sincera ed aperta tra medico e paziente: fu questo, in linea di massima, il metodo del quale si servì per curare Warburg, benché all'inizio egli stesso dubitasse fortemente delle possibilità di guarigione dell'illustre paziente. Ma, come ho già avuto modo di accennare, la situazione clinica di Warburg era stata, per motivi diversi, critica già dalla prima infanzia, quando, in preda al delirio provocato dalla febbre, aveva cominciato a sviluppare immagini fantastiche: "Sono stato malato di tifo nel mio sesto anno d'età, se ricordo bene solo per sei settimane e non in modo particolarmente grave... Da quell'epoca ho conservato le immagini fantastiche provocate dalla febbre con tale chiarezza, che mi appaiono alla memoria come se vi fossero state impresse ieri..." [26]. Warburg non dimenticò mai l'esperienza della malattia vissuta durante l'infanzia, anzi fu sempre convinto che proprio lì aveva avuto in qualche modo inizio il suo duraturo confronto con il fantastico e con l'irrazionale, confronto poi ulteriormente condizionato dai successivi avvenimenti della sua vita pubblica e privata: "Il delirio febbrile appunto isola ed enfatizza l'immagine mnemonica, che ci sta improvvisamente di fronte nella sua sfrenata potenza individuale. Solo che la paura supplisce e complementa in modo terrificante, mentre, in una vita reale, è la comunità normale a intervenire e a porre ordine... Una circostanza particolare è che la mia fiducia nella vita, già fragile a causa della febbre tifoide, venne ulteriormente danneggiata in anni precoci" (Binswanger, Warburg 2005, 154-155).

Vi era, dunque, in Warburg la convinzione che a quella normale condizione umana che vede dinamicamente contrapposti razionale ed irrazionale si fosse aggiunta, per quel che riguardava la sua condizione individuale, l'esperienza della malattia e della visione fantastica ad essa legata e sperimentata già nei primi anni di vita. Egli era altresì convinto che soltanto l'impegno intellettuale gli avrebbe permesso di venire in qualche modo fuori dalla malattia: "Per me l'occupazione con la mia ricerca professionale è chiaramente un sintomo che la mia natura vuole ancora una volta tirarsi fuori da questa palude da sé sola" [27]. In realtà, però, sappiamo che egli considerava solo momentaneamente raggiungibile l'equilibrio tra le forze irrazionali del caos e quelle della ragione: così come era sempre stato per la storia dell'umanità, anche la sua vicenda personale, con le aggravanti appena ricordate, si giocava

in qualche modo interamente nell'ambito di tale perenne contrapposizione polare, contrapposizione che egli riteneva, tuttavia, un'autentica ricchezza, convinto com'era del significato straordinariamente fecondo ed autentico di ogni percorso esistenziale, sempre costitutivamente sospeso tra equilibrio e caos. La sua storia clinica, l'"infinità" costitutiva della guarigione rientrano in pieno nell'ambito di una tale, profonda convinzione. In questo senso, si può immaginare che il rapporto con Binswanger e con la sua specifica terapia 'umanistica' abbiano giocato un ruolo rilevante ai fini della sua guarigione, anche se, naturalmente, la storia non può offrire, in questo senso, né certezze né smentite. Ma è indubbio (e ciò appare ancora più evidente quando si leggono le carte del suo soggiorno a Kreuzlingen, dove emergono chiaramente gli sforzi terapeutici del medico volti a ricollocare, gradualmente e con la dovuta prudenza, il malato all'interno di condizioni di vita normali e quotidiane) che la spietatezza della malattia mentale doveva trovare nell'umanizzazione del rapporto medico/paziente una probabile quanto decisiva spinta in direzione del ristabilimento di quell'equilibrio, sempre precario, tra razionalità ed irrazionalità. Le manifestazioni patologiche di Warburg, se si leggono quei resoconti clinici, appaiono in tutta la loro crudeltà e violenza, il che rende ancora più interessante cercare di capire come egli ne sia venuto fuori con una forza tale da consentirgli di riprendere pienamente in mano la propria vita e la propria attività negli anni che dovevano ancora restargli.

## NOTE

[1] Per un primo inquadramento della copiosa ed articolata bibliografia di e su Warburg si v. Cieri 2011, 169-194.

[2] Sia consentito rimandare, a questo proposito, ad alcuni miei recenti lavori: in particolare, Magnano San Lio 2011; 2011a; 2011b, 2012.

[3] Su tali argomenti ho già detto, e per questo motivo eviterò qui di ritornarvi, in più di un'occasione, per esempio in Magnano San Lio 2008; 2000 e 2008a.

[4] Sono noti e certamente assai apprezzabili gli sforzi compiuti, in questa direzione, dal Warburg Institut, specie a partire dal problematico trasferimento, per via dell'avvento del nazionalsocialismo, dei materiali warburghiani a Londra, non fosse altro perché ciò ha permesso di salvare tale straordinario patrimonio, rendendo tra l'altro possibile il complesso tentativo di organizzarlo per la pubblicazione e di renderlo concretamente accessibile agli studiosi.

[5] È nota la difficoltà, dovuta proprio al carattere composito e nello stesso tempo

frammentario dei suoi scritti ed al fatto che spesso si trattava di testi e di immagini messi insieme ed utilizzati in vista di determinati seminari e conferenze, non solo di procedere all'organizzazione ed alla pubblicazione delle opere di Warburg, ma persino di ricostruire in modo sufficientemente organico e plausibile la biografia intellettuale di questo grande storico dell'arte: non a caso sono stati compiuti, come è noto, diversi tentativi in tale direzione (per esempio dalla sua diretta collaboratrice G. Bing) senza che se ne venisse mai realmente a capo, almeno fino al lavoro (peraltro esso stesso assai controverso e da più parti duramente criticato) di Gombrich ricordato anche nella nota successiva.

[6] Vanno almeno ricordate, tra le raccolte delle opere warburghiane, Warburg 1932 [1998], se non altro perché costituiscono il primo tentativo di raccogliere gli scritti di Warburg appena dopo la sua morte. Altre raccolte sono di anni più recenti.

[7] Per queste vicende si v., tra l'altro, Mazzucco 2003, dove sono brevemente ricostruite le principali tappe che hanno portato alla tanto discussa e criticata pubblicazione di tale biografia. Va detto, senza entrare neppure per un momento nella relativa polemica, peraltro ben nota, che, al di là degli eventuali limiti dell'impresa gombrichiana, deve essere certamente apprezzato tale primo tentativo di mettere ordine entro un materiale così complesso e che per tanto tempo aveva 'resistito' ad ogni pur autorevole sforzo di muoversi in una tale direzione.

[8] Per esempio, è noto che E. Wind recensì l'opera di Gombrich assai duramente, criticandone persino le ragioni poste a fondamento, vale a dire la selezione delle fonti primarie e in qualche caso finanche la loro correttezza, non senza denunciare, poi, l'immagine unilaterale (nel caso specifico eccessivamente tormentata) di Warburg che ne veniva fuori (Wind 1971 e Wind 1992, 161-173).

[9] Mazzucco 2004, già nel numero 1 del settembre 2000 de "La Rivista di Engramma"; tale rivista on-line ([www.engramma.it](http://www.engramma.it)) che ha svolto e svolge un pregevole lavoro di edizione di materiali warburghiani e di studi critici intorno ad essi; la modalità on-line rende naturalmente superfluo indicare ogni volta, al di là dell'anno e del fascicolo di edizione, l'esatto numero della pagina di riferimento), ha sottolineato come Warburg procedesse, dal punto di vista metodologico, dapprima illustrando l'ipotesi che intendeva dimostrare, il percorso da seguire e le relative regole, per poi passare all'esposizione ed alla spiegazione della sua tesi, sempre sostenuta da documenti di diversa provenienza e fattura (parole, immagini, fotografie e così via); inoltre, egli usava un linguaggio quanto mai articolato e diversificato ed aveva c. di sottolineare sempre la provvisorietà dei risultati raggiunti, considerati soltanto come punti di partenza per ulteriori e successive argomentazioni. Il suo tentativo di 'parlare per immagini' doveva certamente contribuire, e probabilmente in modo decisivo, alla già ricordata difficoltà di pervenire ad una definitiva sistemazione dei materiali via via utilizzati in vista di una loro pubblicazione.

[10] È noto che Warburg approfittò del viaggio in America in occasione del matrimonio di uno dei fratelli per organizzare il soggiorno, avvenuto nel 1895-96, presso alcune tribù di indiani sopravvissute all'interno del continente americano: lì egli, oltre a raccogliere materiali della tradizione locale di vario genere, ebbe l'occasione di assistere a suggestivi riti propiziatori e di scattare diverse fotografie (poi ampiamente utilizzate in alcune sue conferenze), cogliendo così l'occasione per osservare più da vicino culture troppo spesso ritenute, in modo fin troppo semplicistico, 'primitive' e dunque assolutamente estranee rispetto, per esempio, a quelle più recenti e prossime. Egli poté così accorgersi, al contrario,

della sopravvivenza di taluni elementi già appartenuti ad ambiti remoti in forme culturali apparentemente lontanissime e del tutto eterogenee anche dal punto di vista della semplice collocazione spazio-temporale. Ma su questo avrò modo di tornare più avanti.

[11] Per questo aspetto si v. quanto dice Ghelardi 2007, XIV-XV, dove, tra l'altro, viene ricordata l'importanza, per Warburg, di procedere al tentativo di una "storia delle immagini della civiltà".

[12] Si v., per questo, Warnke 1998, 16-17.

[13] Cfr., a tal proposito, Agamben 1984, 52-54.

[14] A questo proposito, per esempio, Ginzburg [1966] 2000 sottolinea la complessità delle fonti di Warburg, individuandone giustamente alcune tra le principali in Burckhardt (specie per quanto riguarda l'interesse per il Rinascimento e per la storiografia 'individualizzante'), Nietzsche (che lo interessava specialmente per il ruolo esercitato, nell'antichità greca, dal dionisiaco) ed Usener (soprattutto per la storia delle religioni come luogo tipico delle relazioni tra Oriente e Occidente, tra culture apparentemente lontane eppure inevitabilmente legate). Ginzburg sottolinea anche il rifiuto della storia dell'arte 'estetizzante' da parte di Warburg e la sua idea di legare fonti documentarie e figurative all'interno di ogni più plausibile tentativo di comprensione storica di un'epoca o di un contesto.

[15] Pasquali 1930 ricorda anche come il continuo, fitto riferimento al mondo antico non dovesse essere stato affatto semplice per chi, come Warburg, non avendo avuto modo di studiarlo a scuola, aveva dovuto imparare il greco per precisa scelta individuale e dopo il regolare curriculum scolastico. Per quel che riguarda la penetrazione del pensiero di Warburg in Italia va ribadito che si deve, sostanzialmente, proprio a Giorgio Pasquali una delle prime e più incisive riletture della sua opera. Si segnalano, poi, le attenzioni rivoltegli da Farinelli (il quale si recò anche alla Bibliothek) e da Bandinelli. Sostanzialmente episodici, invece, i rapporti con Croce, mentre successivamente e in tempi più recenti l'opera warburghiana è stata analizzata, con prospettive ed intensità diverse, da studiosi come Cantimori, Momigliano, Ginzburg, Settis, Rovatti, Dal Lago ed Agamben (tra gli altri). Per un primo inquadramento della ripresa, in Italia, del pensiero e dell'opera di Warburg si v. Agosti 1985.

[16] A questo proposito, riferendosi all'idea darwiniana sostenuta nel testo appena ricordato e poi ripresa da Warburg, Ghelardi 2006, XVI, scrive: "... tentativo di Warburg di interpretare a Firenze gli affreschi di Masaccio nel Carmine attraverso il testo sulla espressione delle emozioni di Darwin. Qui, facendo tesoro del presupposto darwiniano, secondo il quale l'espressione del volto è il riflesso di un atteggiamento funzionale attraverso il quale l'uomo in stadi remoti della civiltà ha tradotto un turbamento psichico, egli aveva sottolineato che col tempo l'evoluzione aveva operato un distacco delle emozioni dalle relative espressioni facciali, sicché in quest'ultime noi potevamo cogliere una sorta di residuo simbolico di ciò che originariamente era stato biologicamente utile, quando tra emozione, espressione del volto e azione si era stabilito un rapporto di interdipendenza. Facendo proprio il precetto darwiniano secondo il quale l'evoluzione ci mostra in quale misura le espressioni del viso relative ad alcune sensazioni elementari (paura, dolore, stupore...) si siano oggettivate e cristallizzate in formulazioni o formule nel momento in cui si sono distaccate dai comportamenti biologicamente utili, Warburg era giunto così

alla conclusione che questa grammatica visiva costituiva lo strumento più adeguato per cogliere certe risorgenze. Difatti, l'evoluzione, svuotando di contenuto queste espressioni, avrebbe condotto ad un distacco tra queste ultime e l'impressione sensibile. Ciò si sarebbe fissato in una grammatica, in un repertorio di formulazioni, ed esse non sarebbero altro che il residuo cristallizzato di quella gestualità piena, un tempo legata a determinate emozioni. Così, fin dal 1888, le idee di Darwin sembravano confermare a Warburg, in polemica con il classicismo e la fisiognomica, che la mente umana era in realtà il risultato di una evoluzione, e che le fasi primitive della cultura ne erano il deposito più profondo e originario".

[17] Cfr. Ghelardi 2006, XVI-XVII; e, dello stesso 2004, X.

[18] Di questo ho detto in modo più circostanziato in Magnano San Lio 2006.

[19] A proposito della cosiddetta 'teoria della memoria sociale', che riprende le argomentazioni appena accennate, si veda anche quanto dice Gombrich 1970, 207-222, specie in relazione alle suggestioni esercitate, in tal senso, dalle riflessioni sviluppate da Semon 1904.

[20] "L'engramma diventa, così, simbolo e immagine in cui si imprimono una carica energetica e un'esperienza emotiva che sopravvivono come eredità trasmessa dalla memoria e si fanno reattive attraverso il contatto con la volontà selettiva di una determinata epoca. I simboli-engrammi si concretizzano nelle Pathosformeln o formule del pathos, espressioni di un sentimento o di un'attitudine spirituale che, in quanto riconducibili all'antica emotività della dimensione mitica, derivano, più o meno consapevolmente, dall'antico" (Pasini 2004, 32).

[21] "È quindi probabile che la scienza di Warburg dovrà restare senza nome finché ad essa non sarà data la possibilità di scardinare le divisioni settoriali tra le diverse discipline di ricerca: divisioni che si sono affermate nell'Ottocento e poi congelate nel corso del Novecento in settori di ricerca via via sempre più separati tra le discipline umanistiche e la scienza. Forse la frattura che divide poesia e filosofia, arte e scienza, 'parola-che-canta' e 'parola-che-ricorda', non è che un aspetto di quella schizofrenia della civiltà occidentale che Warburg aveva riconosciuto" (ibidem).

[22] A proposito della consistenza antropologica della teoria della memoria prospettata da Warburg rimane di sicuro interesse quanto dice Severi 2004, 21- 86.

[23] Si v., per questi aspetti, anche Raulff 1998, 72-74 e 104-108.

[24] Per quanto riguarda le vicende legate al ricovero a Kreuzlingen ed alla successiva guarigione di Warburg è importante vedere il già ricordato Binswanger, A. Warburg 2005, particolarmente interessante anche perché raccoglie i resoconti clinici quotidiani della permanenza di Warburg a Kreuzlingen, nonché alcuni importanti appunti e diverse lettere, di quel periodo, dello stesso Warburg, oltre ad ulteriori materiali, tra i quali non si può non ricordare il carteggio intercorso tra Binswanger e lo stesso Warburg a partire dalla guarigione di quest'ultimo (1924) e fino alla sua morte. Il saggio introduttivo del curatore del volume (Stimilli 2005) getta luce, inoltre, su quel periodo della vita di Warburg, per molti versi oscuro eppure di certo estremamente significativo per l'evolversi della sua vicenda esistenziale ed intellettuale, periodo tra l'altro spesso taciuto o volutamente mistificato nell'ambito di talune ricostruzioni critiche. In particolare, poi, nel testo in

questione sono ricostruite le vicende legate alle diverse diagnosi della malattia di Warburg stilate da parte degli specialisti che ebbero modo, in quegli anni, di seguirlo, nonché i principali aspetti del suo soggiorno a Kreuzlingen.

[25] Il testo di una conferenza che Binswanger tenne, in quel periodo, sulla fenomenologia è ora consultabile anche in Binswanger- Warburg 2005, 255-302.

[26] A. Warburg, Primo frammento autografo, in Binswanger, Warburg 2005, 153.

[27] A. Warburg, Lettera al fratello Max del 16 aprile 1924, in Binswanger, Warburg 2005, 174.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Agamben 1984

G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, "Aut-Aut", 1984 (199-200).

Agosti 1985

G. Agosti, *Qualche voce italiana. Della fortuna storica di Aby Warburg*, "Quaderni storici", 1985, 58, 39-50

Binswanger, Warburg 2005

L. Binswanger, A. Warburg, *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, Vicenza 2005.

Cieri Via 2011

C. Cieri Via, *Introduzione a Aby Warburg*, Roma/Bari 2011, 169-194.

Darwin 1872

C. Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli altri animali*, Torino 1998.

Ginzburg [1966] 2000

C. Ginzburg, *Da A. Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, in Id., *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Torino 2000, 29-106.

Ghelardi 2006

M. Ghelardi, *Warburg non finito*, in Aby Warburg, *Opere II, 2, Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'America del Nord*, Torino 2006, XVI.

Ghelardi 2007

M. Ghelardi, *Magia bianca*, Introduzione di M. Ghelardi a C. Boll, C. Bezold, *Le stelle. Credenza e interpretazione*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2011, IX-XXXV.

Gombrich 1970 [1983]

E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual biography*, London, The Warburg Institute, University of London, 1970 (trad. it., a c. di A. Dal Lago e P.A. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano 1983).

Magnano San Lio 2011

G. Magnano San Lio, *Hermann Usener tra filologia e Kulturgeschichte*, in A. Rotondo (a c. di), *Studia humanitatis. Saggi in onore di Roberto Osculati*, Roma 2011, 455-464.

Magnano San Lio 2011a

G. Magnano San Lio, *Hermann Usener e la filologia classica nella Germania del XIX secolo*, in "Archivio di storia della cultura", 2011, XXIV, 335-345.

Magnano San Lio 2011b

G. Magnano San Lio, traduzione italiana dello scritto di Usener su *Lo sviluppo della filologia in riferimento all'Università di Berlino* (1860) (ed. orig.: *Die Entwicklung der Philologie im Zusammenhang mit der Berliner Universität*, ora in Id., *Kleine Schriften*, vol. III: *Arbeiten zur Griechischen Literaturgeschichte – Geschichte der Wissenschaften – Epigraphik – Chronologie*, Osnabrück, Zeller, 1965, pp. 215-226), in "Archivio di storia della cultura", 2011, XXIV, 247-359.

Magnano San Lio 2012

G. Magnano San Lio, edizione italiana dello scritto useneriano su *Filologia e scienza storica* (in "Archivio di Storia della Cultura", 2012, 25, 499-525; ed. orig.: *Philologie und Geschichtswissenschaft*, in Id., *Vorträge und Aufsätze*, Leipzig/Berlin, Teubner, 1907, pp. 1-35), preceduta da un mio saggio introduttivo intitolato *Storia e Geisteswissenschaften: Hermann Usener e il rinnovamento della filologia*, 479-498.

Mazzucco 2003

K. Mazzucco, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale di Ernst Gombrich*, Prefazione all'edizione italiana della biografia di Warburg curata da Gombrich, Milano 2003, VII-XV.

Mazzucco 2004

K. Mazzucco, in *Struttura dei saggi e stile di scrittura di Aby Warburg*, "La Rivista di Engramma", agosto-settembre 2004, 35.

Pasquali 1930

G. Pasquali, *Ricordo di Aby Warburg*, "Pegaso" II, 4, 1930, 484-495.

Pasini 2004

G. Pasini, *Introduzione al metodo di Aby Warburg*, "La Rivista di Engramma", agosto-settembre 2004, 35 (già nel numero 1 del settembre 2000).

Raulff 1998

U. Raulff, *Postfazione a A. Warburg, Il rituale del serpente*, Milano, 1998.

Semon 1904

R. Semon, *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, Leipzig 1904.

Severi 2004

C. Severi in *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Torino 2004.

Stimilli 2005

D. Stimilli, *La tintura di Warburg*, in L. Bingswanger, *A Warburg, La guarigione*

infinita. Storia clinica di Aby Warburg, Neri Pozza, Vicenza 2005, pp. 8-38, ora anche in "Kontesky" LXV (2011) 2/3, numero dedicato ad Aby Warburg.

Warburg 1925 [2007]

A. Warburg, *Relazione al Kuratorium della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, in Id., *Opere*, II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti* (1917-1929), Torino 2007, 289-294.

Warburg 1932 [1998]

Warburg, *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der heidnischen Antike Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, a c. di G. Bing (con la coll. di F. Rougemont), 2 voll., Leipzig-Berlin 1932 (nuova edizione, a c. di H. Bredekamp e M. Diers, Berlin 1998).

Warburg 2006

Aby Warburg, *Opere*, II, 2. *Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani d'America*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2006.

Warnke 1998

M. Warnke, *Aby Warburg (1866-1929)*, in I. Spinelli e R. Venuti (a c. di), *Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg. Materiali*, Roma 1998.

Wind 1971

E. Wind, *Recensione a E.H. Gombrich, Aby Warburg. An Intellectual Biography*, in "The Times Literary Supplement", 25/6/1971, 735-736.

Wind 1992

E. Wind, *L'eloquenza dei simboli*, Milano 1992.

## ENGLISH ABSTRACT

*Ninfe ed elissi. Frammenti di storia della cultura tra Dilthey, Usener, Warburg e Cassirer* by Giancarlo Magnano San Lio (Liguori ed. 2014), analyzes some speculative itineraries within the history of German culture between the second half of the nineteenth and early twentieth century, related to the debate on the Human Sciences. The philological, historical, philosophical and iconographic studies of Dilthey, Usener, Cassirer and Warburg unfold relevant contact points. Engramma publishes the Introduction and some excerpts dedicated to Warburg, taken from the third part of the book.



pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA luav  
progetto grafico di Silvia Galasso  
editing a cura di Francesca Romana Dell'Aglio  
Venezia • marzo 2015

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

**126**

**aprile 2015**



engramma 126

aprile 2015

# ARCHITETTURE DEL SAPERE

Basso Peressut / De Benedictis/ Guarnieri / MacGregor /  
Mandarano / Torre



ENGRAMMA • 126 • APRILE 2015  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-71-3

# Architetture del sapere

a cura di Maria Bergamo, Emma Filipponi,  
Cristiano Guarnieri

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-71-3

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di rocolino,  
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*

6	Editoriale Maria Bergamo, Emma Filipponi, Cristiano Guarnieri
8	Architetture del sapere Per una storia dell'architettura museale nell'Europa moderna Cristiano Guarnieri
37	The <i>cabinet</i> and the gallery Introspection and ostentation in early collection history Arthur McGregor
55	Testo come spazio Note sull'architettura memoriale di Santa Giustina a Padova Andrea Torre
78	Tra 'progetto' e sogno: a Dresda il museo di Francesco Algarotti Cristina De Benedictis
98	Spazi e forme dell'esporre tra <i>cabinet</i> e museo pubblico Luca Basso Peressut
125	La <i>Wunderkammer</i> come strumento di conoscenza Recensione a <i>The first treatise on museums. Samuel Quiccherberg inscriptions 1565</i> , Translation by M. A. Meadow, B. Robertson, Introduction by M. A. Meadow, The Getty Research Institute, Los Angeles 2013 Cristiano Guarnieri
129	#museumscan Presentazione del libro <i>Il marketing culturale nell'era del web 2.0. Come la comunità virtuale valuta i musei</i> , Rimini 2014 Nicolette Mandarano

# Architetture del sapere

Editoriale di Engramma n. 126

Maria Bergamo, Emma Filipponi, Cristiano Guarneri

“Più grande è la massa delle cose raccolte, minore sarà la loro utilità.

Quindi, uno non dovrebbe sforzarsi di ammassare nuove cose da ogni luogo, ma dovrebbe tentare di mettere nel giusto ordine quelle che uno già possiede.”

Leibnitz [*Praefatio operis ad instaurationem scientiarum*, VI.4]

I sistemi di raccolta, di collezione ed esposizione sono da sempre sistemi semantici. Regni e imperi si fondavano anticamente sul potere simbolico e religioso delle sacre reliquie conservate nelle camere del Tesoro; il mondo si esplorava nei *cabinet* scientifici attraverso pietre sconosciute, squame e corni di animali meravigliosi; musei ed epoche antiche venivano evocati da infinite copie di opere d'arte; la cultura e la scienza erano raccolte, etichettate ed esposte per essere salvate, amate, curate. Ma non solo, perchè gli stessi sistemi espositivi divengono strumenti di conoscenza e di significato: dalla classificazione per specie, alle tecniche mnemoniche, alla regola del buon vicinato è davvero interessante comprenderne - come sostiene Leibniz - l'ordine.

I saggi che seguono raccolgono i contributi di alcuni dei relatori che parteciparono al convegno *Architetture del sapere: edifici per il collezionismo nell'Europa moderna (XVI-XVIII secolo)*, organizzato da Cristiano Guarneri all'Università Iuav di Venezia il 22 novembre 2012. Il convegno si proponeva di indagare, in un ampio contesto geografico e temporale, le forme architettoniche di un limitato *corpus* di edifici, rispetto all'enorme numero di gallerie e i gabinetti moderni europei, concentrando l'analisi unicamente su quelle architetture esplicitamente progettate con intenti conservativi ed espositivi, ovvero i contenitori, gli edifici che raccolgono e presentano le complesse collezioni di *cabinet*, *Wunderkammer*, gallerie, tesori.

Lo studio delle forme architettoniche museali e, più in generale, espositive è stato sino ad oggi poco praticato dagli studiosi. Fenomeni

quali il collezionismo e l'allestimento di musei ed esposizioni ricadono infatti, a causa della settorializzazione della ricerca accademica, in diversi ambiti disciplinari tra le scienze storiche e gli studi museali. La difficile comunicazione tra questi ambiti disciplinari – e spesso anche all'interno di essi – ha ostacolato l'elaborazione di una visione complessiva di questi fenomeni, lasciando in ombra alcuni di quegli aspetti intersettoriali come appunto le forme architettoniche museali in epoca moderna.

L'approccio multidisciplinare al tema voleva favorire il dialogo tra studiosi di diversa formazione – storici dell'arte e dell'architettura, storici della scienza, filologi, specialisti nella storia del collezionismo e dei musei, museologi e museografi – sul comune terreno delle architetture per il collezionismo. In questo numero di Engramma sono raccolti alcuni contributi, introdotti dall'ampio saggio di Cristiano Guarnieri *Architetture del sapere*. Per una storia dell'architettura museale nell'Europa moderna, a cui seguono le riflessioni di Arthur MacGregor sul collezionismo. Due casi studio impostati su criteri metodologici diversi: l'architettura di un edificio utilizzato come sistema mnemonico raccontato da Andrea Torre, e invece il progetto di un collezionista illuminato come Francesco Algarotti nel testo di Cristina De Benedictis. Il saggio di Luca Basso Peressut, *Spazi e forme dell'esporre tra cabinet e museo pubblico*, offre il punto di vista di un architetto sugli edifici atti a raccogliere immense collezioni.

Chiudono due recensioni con due intensi punti di vista: il primo focalizzato sul Primo trattato sui Musei scritto da Quiccheberg nel 1565 e ora riedito per il The Getty Research Institute, Los Angeles 2013, e l'attenzione alle nuove forme di comunicazione contemporanea che aprono ulteriormente la rete di connessioni tra diversi sistemi museali e di conoscenza nel libro *Il marketing culturale nell'era del web 2.0. Come la comunità virtuale valuta i musei*, Rimini 2014 di Nicolette Mandarano.

# Architetture del sapere

Per una storia dell'architettura museale nell'Europa moderna

Cristiano Guarneri

Gli storici dell'arte hanno per lungo tempo dedicato la loro attenzione allo studio delle raccolte d'arte – e gli archeologi a quelle di antichità – con l'intento di individuare la paternità e la provenienza di molti pezzi conservati nei musei. Relativamente recente è lo studio del collezionismo artistico come fenomeno autonomo, interessante indicatore e termometro delle trasformazioni avvenute nella storia del gusto, del mercato, della fruizione e della percezione dell'opera d'arte. In questa corrente di studi si è andato rafforzando l'interesse per quelli che hanno cominciato a essere definiti come gli 'spazi' o i 'luoghi' del collezionismo. Molte informazioni sono emerse così circa le tipologie e le funzioni delle stanze in cui, quasi sempre in residenze private, erano esposte delle collezioni, sull'interazione che i cicli pittorici o le decorazioni plastiche intessevano con le opere, sui criteri espositivi e l'ordinamento dei pezzi, sulle modalità di visita e ancora sul grado di accessibilità da parte dei visitatori. Tuttavia tali 'spazi' o 'luoghi' rimangono spesso non qualificati dal punto di vista architettonico.

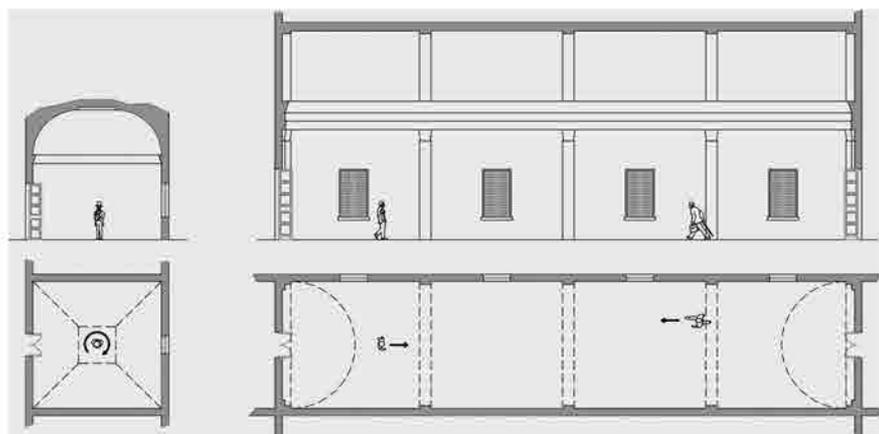
Dall'altro lato, gli storici della scienza hanno visto nei primi gabinetti di storia naturale l'origine di quel luogo, inizialmente indifferenziato, per lo svolgimento dell'attività di ricerca scientifica che in seguito si qualificherà come museo, laboratorio e altri edifici appositi. Gli studi che più si sono focalizzati sul collezionismo cosiddetto 'scientifico' hanno mirato in particolare a dimostrare la nascita del metodo empirico nelle prime discipline scientifiche, a evidenziare i cambiamenti nei criteri di classificazione del mondo naturale e a valutare l'impatto di strumenti ottici o matematici sulla ricerca scientifica. Per gli storici della scienza i musei non furono soltanto lo strumento attraverso il quale i primi scienziati, o filosofi naturali, raggiunsero tali risultati ma anche i 'luoghi' in cui si creò la comunità scientifica e la relativa etichetta che dettava sia i comportamenti e le relazioni tra gli studiosi, sia la loro prassi operativa. Sebbene con alcune eccezioni (Olmi 1992; Findlen 1994), le forme architettoniche di 'spazi' e 'luoghi' rimangono spesso in secondo piano.

D'altro canto alcuni storici e storici dell'arte hanno attuato dei validi tentativi di studio del collezionismo come fenomeno globale, non limitando le loro trattazioni secondo le tipologie degli oggetti raccolti (Pomian [1987] 1989, [2003] 2004; De Benedictis 1991). Verso questa direzione, almeno in principio, ha condotto lo studio di alcuni tipi di collezionismo onnicomprensivo, quali le raccolte enciclopediche o le *Kunst- und Wunderkammern* (Lugli 1983; Grinke 1984; Bredekamp [1993] 1996). Sebbene questo tipo di studi abbiano il merito di presentare un'ampia panoramica sul collezionismo, con la possibilità di confrontare le pratiche di raccolte anche molto diverse per oggetti e intenti, forniscono pochi indizi sulle forme architettoniche museali.

Un più spiccato interesse verso le forme dell'edificio museale e delle esposizioni è presente negli studi storici di museologi, museografi o operatori museali in genere. Tale corrente di studio del collezionismo, certamente la più antica da un punto di vista storiografico (Murray 1904; Schlosser [1908] 1974), affonda le radici nelle esigenze pratiche del personale museale: da un lato ancora l'indagine su autorialità e provenienza dei pezzi, dall'altro la ricerca finalizzata alla comprensione e al miglioramento dei musei contemporanei. Tendendo verso questi obiettivi, le ricerche prodotte in quest'ambito risultano spesso viziate da un approccio retrospettivo ed evolucionistico, in cui gli esempi storici adottati sono considerati come i gradini successivi di una scala evolutiva il cui apice sarebbe costituito dal museo nelle sue forme e funzioni odierne. Ciò non ha comunque impedito che studiosi di quest'ambito, provenienti sia dal mondo museale (Binni, Pinna 1980; MacGregor 2007), sia accademico (Salerno 1963; Hooper-Greenhill [1992] 2005 [1992] 2005; Basso Peressut 1997; Ruggieri Tricoli 2004), abbiano elaborato alcuni dei contributi più significativi per la storia dei musei.

Gli storici dell'architettura, cui questo tipo di studio competerebbe, non hanno mai cercato di scrivere una storia architettonica delle forme museali che si addentri dettagliatamente nei secoli precedenti al 1800. Le ragioni di questa mancanza sono molteplici. Da un lato vi è la natura stessa del processo di creazione dei musei tra i secoli XVI e XVIII: raramente, infatti, si tratta di edifici progettati ex novo ma più spesso di limitati lavori di adattamento in strutture già esistenti; così come raramente sono architetti di fama, se non pittori, bibliotecari o conservatori, a fornire i progetti architettonici quanto i programmi allestitivi. Dall'altro lato è responsabile l'eccessiva enfasi posta dalla letteratura artistica sulla supposta rottura creata, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, dalla nascita del

cosiddetto ‘museo moderno’, l’istituzione cioè preposta a livello nazionale alla conservazione del ‘patrimonio’, la quale, una volta resa ampiamente accessibile, assumerà valore di pubblica utilità e compiti educativi. Gli storici dell’architettura hanno di conseguenza sottolineato – e non a torto – come il museo sia divenuto una tipologia edilizia pienamente definita nei suoi caratteri, riconosciuta come campo di progettazione dagli architetti e dalle istituzioni educative, proprio in questo torno di tempo. In effetti, gli spazi dedicati all’esposizione di collezioni di vario tipo tra i secoli XVI e XVIII appartengono a edifici dei più diversi tipi: dalle architetture religiose come chiese e conventi alle residenze principesche, aristocratiche o borghesi, dalle sedi di accademie e università alle biblioteche, dai palazzi pubblici comunali alla *Kunst- und Wunderkammern*, dalle botteghe di farmacisti ai gabinetti dei naturalisti per finire con strutture appositamente concepite per la ricerca scientifica quali orti botanici od osservatori astronomici. Le difficoltà connesse allo svolgimento di uno studio su una campionatura di edifici così eterogenei nei loro caratteri architettonici e nelle loro funzioni è certamente stato un fattore limitante che ha dissuaso molti storici dell’architettura da questo tipo di indagine.



figg. 1a e 1b | Le forme architettoniche elementari dello spazio museale, sezioni e piante: a sinistra, stanza a pianta centrale, studiolo; a destra, stanza a pianta longitudinale (elaborazione grafica dell'autore).

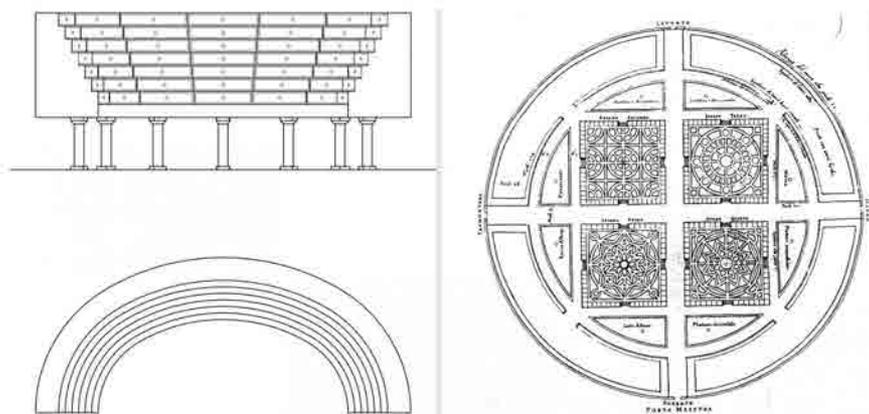
## Forme architettoniche elementari

Le ricerche sino ad ora condotte dimostrano che, al di là del cambiamento epocale avvenuto a livello istituzionale con la nascita del ‘museo moderno’, le forme architettoniche museali presentano invece una spiccata continuità nel loro sviluppo storico. Come giustamente ha posto in luce Luca Basso Peressut nel proprio saggio, il modello architettonico del museo elaborato da Jean-Nicolas-Louis Durand a inizio Ottocento (Durand, *Précis*, 1802-1821), punto di riferimento per più di un secolo, deriva il suo successo dalla felice sintesi che offre tra la tradizione delle forme architettoniche museali sviluppate tra Cinquecento e Settecento e le nuove istanze conseguenti al cambiamento istituzionale del ‘museo moderno’. Gli architetti che si apprestano a dare forma alla rinnovata istituzione museale progettano in realtà secondo un repertorio elementi non solo linguistici ma anche spaziali e compositivi formatosi dalla sommatoria delle esperienze maturate nel corso dei tre secoli a precedere.

Come indicato da Arthur MacGregor, che ha impostato il suo saggio sulla dicotomia tra studiolo e galleria, l’architettura museale ruota sino al secolo XX inoltrato attorno all’utilizzo e alla combinazione di due spazi elementari: l’uno a pianta centrale, lo studiolo (Liebenwein [1977] 1988; Cheles [1986] 1991; Thornton 1997), l’altro a sviluppo longitudinale, la galleria (Prinz [1977] 1988; Strunck, Kieven 2010). La lunga permanenza di queste forme architettoniche elementari negli edifici museali, giustapposte e combinate tra loro, è il segno più evidente di quella continuità che, quantomeno a livello architettonico, ha caratterizzato il museo nei suoi cinque secoli di storia. Le due forme architettoniche elementari non costituiscono solamente due diversi spazi ma riflettono due modi differenti di esporre gli oggetti, di ordinarli e di fruirne. Giacché alla base di una collezione vi è quasi sempre un intento conoscitivo – la collezione è cioè uno strumento di conoscenza – studiolo e galleria incarnano in sostanza due diverse strutture del sapere.

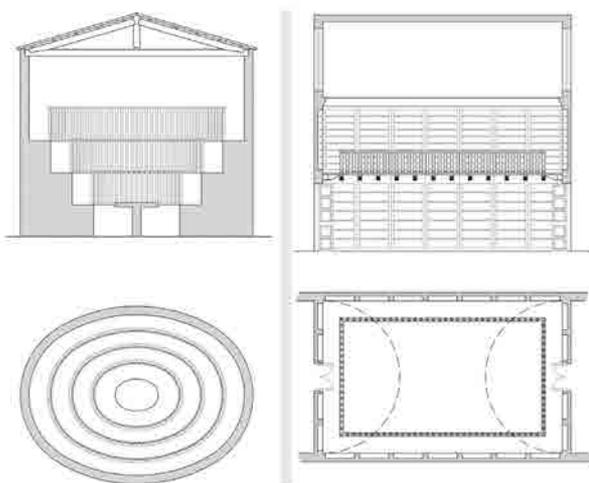
In una stanza a pianta centrale, come in uno studiolo, l’osservatore può fruire staticamente delle collezioni ivi esposte mentre, posizionatosi al centro dello spazio, si guarda attorno ruotando su sé stesso [fig. 1a]. Da questa posizione privilegiata nel centro della stanza, l’osservatore può catturare in pochi sguardi l’intera collezione che gli si dispiega tutt’attorno. Con l’intento di fornire una presentazione il più possibile completa, in molti studioli e gabinetti rinascimentali i pezzi potevano coprire interamente le pareti per invadere anche il soffitto e persino il pavimento, giungendo così a circondare l’osservatore in ogni direzione. Testimonianza di questo modo di concepire l’esposizione sono gli studioli rinascimentali, come quelli di

Federico da Montefeltro a Urbino e a Gubbio o quello di Francesco I de' Medici in Palazzo Vecchio a Firenze, e ancora le numerose immagini di gabinetti di storia naturale contenute in trattati e cataloghi di musei cinque e seicenteschi (Imperato, *Historia naturale*, 1599; Besler, *Continuatio*, 1616; Ceruti, Chiocco, *Musaeum*, 1622; Worm, *Museum wormianum*, 1655; Legati, *Museo Cospiano*, 1677; Mercati, Lancisi, *Metallotheca*, 1717). Per la natura architettonica della stanza a pianta centrale, la collezione esposta può essere fruita da un numero molto limitato di visitatori, se non unicamente da un solo individuo. Questo perché, oltre alle ridotte dimensioni, il luogo privilegiato ove sia consentita la visione globale della collezione, il centro della stanza geometricamente infinitesimale, può essere occupato da poche persone allo stesso tempo. Queste caratteristiche fanno della stanza a pianta centrale un ambiente intrinsecamente privato e poco accessibile; un ambiente in cui la funzione di studio conferita alle collezioni surclassa quella di *status symbol* e prestigio sociale – che pure è presente ma limitata a una determinata classe, ad esempio la comunità scientifica. L'origine di questo tipo di stanza è da rintracciarsi nello studiolo rinascimentale, sintesi della tradizione religiosa della cella monastica e di quella laica della stanza del tesoro; una stanza ritirata ove pregare, meditare, leggere e scrivere che gradualmente diviene luogo di conservazione ed esposizione di oggetti preziosi (Liebenwein [1977] 1988; Thornton 1992). Nei palazzi privati italiani lo studiolo era normalmente posizionato alla fine dell'appartamento, oltre la camera da letto fra le stanze più riservate e meno raggiungibili dai visitatori (Waddy 1990; Thornton [1991] 1992).



Da sinistra a destra: fig. 2 | *Il teatro della memoria* di Giulio Camillo Delminio, prospetto e pianta (elaborazione grafica dell'autore); fig. 3 | *Giardino dei Semplici*, Padova, pianta, da Porro, *Horto de i Semplici*, 1591.

Al contrario, la stanza a sviluppo longitudinale, la galleria, non può che essere esplorata dinamicamente, percorrendone lo spazio secondo l'asse principale [fig. 1b]. Il visitatore, in questo caso, non può avere una visione completa della collezione con un colpo d'occhio ma è costretto a muoversi per apprezzare gli oggetti esposti pochi per volta. I pezzi trovano infatti posto principalmente sulle lunghe pareti longitudinali – sebbene qualcosa sia di solito presente anche sulle pareti di testa – dove elementi architettonici e aperture possono suddividere ritmicamente le superfici parietali. La galleria, per la sua natura architettonica, si presta ad essere percorsa da più persone contemporaneamente e con direzioni e velocità anche diverse. Contrariamente alla stanza a pianta centrale, dedicata alla fruizione solitaria o comunque intima delle collezioni, la stanza a sviluppo longitudinale è un luogo di socialità, dove un ampio gruppo di persone può godere e discutere degli oggetti esposti. In questo senso, la galleria diviene anche il luogo dell'ostentazione delle collezioni a un pubblico ampio; in tale ambiente è la funzione di promozione e prestigio sociale della raccolta a prevalere su quella di studio. Nata in Francia nel corso del secolo XV come variante chiusa della loggia italiana, la galleria, inizialmente luogo coperto per il passeggio o semplice collegamento tra diverse ali di palazzo, comincia a essere utilizzata come luogo per l'esposizione nel corso del secolo successivo (Prinz [1977] 1988, 9-14, 27-33; Guillaume 2010; Frommel 2010; Riebesell 2010; Strunck 2010). Modello per molti gli edifici a seguire fu la Grande Galerie di Francesco I di Valois a Fontainebleau, decorata con pannelli di *boiserie* nella parte inferiore delle pareti e con stucchi e pitture in quella superiore, popolata dai calchi presi dalle statue antiche romane disposti lungo le pareti in corrispondenza degli spazi tra le finestre.



Da sinistra a destra: fig. 4 | *Teatro anatomico* (elaborazione grafica dell'autore); fig. 5 | *Sala da biblioteca* (elaborazione grafica dell'autore).

Nella seconda metà del secolo XVI la galleria, intesa come spazio espositivo, giungerà anche nella penisola italiana. Da un punto di vista architettonico questo processo ebbe due distinte ondate: la prima, intorno gli anni '70, in cui la chiusura tramite tamponatura delle arcate di precedenti logge dette vita a gallerie corte, composte da cinque o sette campate, come nel caso della Galleria di Palazzo Farnese a Roma o della Galleria dei Mesi nella residenza ducale di Mantova; la seconda, tra gli anni '80 e '90 del secolo, porterà invece gallerie con forte sviluppo longitudinale, tipo il Corridoio degli Uffizi a Firenze, la Galleria di Villa Medici a Roma, la Galleria degli Antichi a Sabbioneta o ancora la Galleria della Mostra a Mantova.

Come si diceva – e come afferma anche Arthur MacGregor in chiusura del suo saggio – le due forme architettoniche elementari del museo sono due diverse entità in grado di ospitare, in certi casi anche di definire, diverse tipologie di collezioni. Diversi oggetti richiedono diverse condizioni espositive, così come diversi tipi di raccolte richiedono diversi spazi e, di conseguenza, diverse 'architetture del sapere' sulla base delle quali ordinare i pezzi. L'ambiente e, più in generale, l'edificio museale possono rispondere più o meno appropriatamente a tali caratteristiche richieste dal contenuto – così come può avvenire il contrario: una collezione che debba adattarsi al contenitore – e istituire così una dialettica tra architettura e allestimento, tra edificio e quelle strutture del sapere che ordinano una collezione. Poiché una stanza a pianta centrale consente una completa visione della collezione, di conseguenza essa può rendere i fenomeni che tale collezione rappresenta o si propone di studiare in tutta la loro interezza. Attorno al fruitore è possibile costruire un allestimento che lo circondi quasi integralmente, in cui le relazioni e i collegamenti tra gli oggetti siano esplicitati da una sapiente disposizione sulle pareti. Non è sorprendente che la stanza a pianta centrale sia stata l'ambiente prediletto in cui i naturalisti cinque e seicenteschi hanno costruito i propri gabinetti: questa forma architettonica elementare è quella che meglio si adattava ai tentativi enciclopedici di ricostruire il mondo della natura in uno spazio chiuso per poterlo indagare.

Tuttavia, il tentativo di restituzione della varietà del mondo naturale non informò soltanto gli spazi interni ma anche l'architettura dei giardini, come nel caso degli orti botanici che a partire dalla metà del secolo XVI cominciarono ad essere istituiti nelle università, nelle regge principesche e pure in palazzi privati (Tongiorgi Tomasi 2005). In queste architetture verdi che esponevano enciclopediche collezioni viventi, alle quali erano spesso associati depositi e magazzini per i campioni seccati, sotto spirito o per ogni altro genere di reperto, ricorrono frequentemente le planimetrie a

pianta centrale. L'Orto botanico di Firenze era impostato su di una pianta molto vicina al quadrato con al centro una fontana (Berti 1967, 114-116; Kuwakino 2011, 44-50); l'Orto dei semplici di Padova [fig. 2] era invece strutturato su un sistema più complesso – quasi vitruviano – di quattro aree verdi quadrate, disposte a loro volta a formare un quadrato, il tutto inscritto in una composizione circolare (Porro, *Horto de i semplici*, 1591; Azzi Visentini 1984; Minelli 1995; Zaggia 2003, 79-121); infine l'Orto botanico di Pisa, il più antico per fondazione, era preceduto da un edificio in cui, oltre all'abitazione del custode, una “stanza grande” esponeva le collezioni librarie e di reperti non viventi lungo tutte le pareti come in un gabinetto di storia naturale (Tongiorgi Tomasi 1979, Ead. 1980; Garbari, Tongiorgi Tomasi, Tosi 1991; Findlen 1994, 113-115).

Il tentativo di creazione – o meglio di ricreazione – del mondo naturale in uno spazio conchiuso, che sia uno studiolo di storia naturale o un orto botanico, porta con sé alcuni temi peculiari del collezionismo, particolarmente legati all'enciclopedismo e alle *Kunst- und Wunderkammern*, quali il rapporto tra macrocosmo e microcosmo (Grote 1994) e il concetto di *theatrum mundi*. A proposito di quest'ultimo, argomento sul quale si rimanda alla letteratura esistente (Bernheimer 1956; Christian 1987; West 2002), sarà necessario rilevare in questa sede l'aspetto più prettamente architettonico, vale a dire il riuso degli schemi teatrali antichi romani adattati a nuovi edifici e concetti. Le ricostruzioni del teatro antico presentano tra la fine del Quattrocento e tutto il Cinquecento una varietà di forme che ben dovettero adattarsi al loro impiego ai più diversi usi. Accanto alle ricostruzioni più rigorose e astratte basate sulle istruzioni vitruviane, le quali trovano attuazione in trattati architettonici (Serlio, *Architettura*, 1663 III, 124-142; Vitruvio, Barbaro,

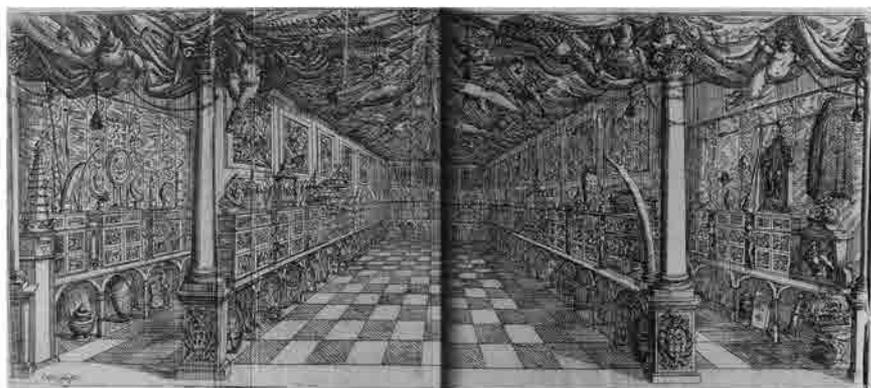


fig. 6 | Il museo di Manfredo Settala, da Terzagio, Scarabelli, *Museo o galleria*, 1666.

*Dieci libri*, 1568 V 6-8, 247-265) ma anche teatrali (Prisciani, *Spectacula*, [1501-1508] 2015; Sgarbi 2004, 32-35, 74-86), si sviluppano negli alzati di Cesariano (*De architectura*, 1521 V 3-9, 75r-86v) e nelle illustrazioni di alcune edizioni di testi teatrali antichi (Terenzio, *Comoediae*, 1493) dei disegni più fantasiosi raffiguranti spazi orbicolari in cui gallerie sovrapposte per il pubblico sembrano circondare completamente l'attore al centro della scena. Sebbene in un ribaltamento di prospettiva, si tratta di un modello molto vicino da un punto di vista architettonico al teatro della memoria elaborato da Giulio Camillo Delminio [fig. 3], un mobile in forma di teatro antico provvisto di cassetti contenenti oggetti e frasi che, secondo il suo ideatore, avrebbe costituito un potente ausilio alla conoscenza e alla memoria di chiunque lo utilizzasse (Camillo, *Idea*, 1990; Bolzoni 1984; Barbieri 1998).

I modelli elaborati dall'arte della memoria, già molto studiati anche nei loro aspetti 'architettonici' (Rossi 1960; Yates 1966; Bolzoni 1995), costituiscono un retroterra portentoso per lo studio delle prime architetture museali. Il saggio di Andrea Torre mostra come le architetture utilizzate dalla mnemotecnica potessero essere quanto mai concrete, portando l'attenzione su di un trattato di arte della memoria scritto da Paolo Beni nel quale l'edificio preso a esempio nella trattazione è la chiesa di Santa Giustina a Padova. Torre spiega inoltre che anche le opere d'arte esposte all'interno della chiesa potevano essere utilizzate come *imagines agentes* e talvolta persino essere concepite, è il caso dei cori lignei, con tale scopo. Il saggio ha inoltre il merito di portare l'attenzione sull'architettura religiosa, assai poco considerata negli studi di storia dei musei ma che ebbe, ancor prima dello sviluppo delle collezioni private, un ruolo considerevole nell'elaborazione di sistemi e stratagemmi espositivi per reliquie, opere d'arte e pure curiosità naturali.

Più aderente al modello antico, sebbene a quello dell'anfiteatro, è l'architettura dei teatri anatomici, uno fra i luoghi per eccellenza delle scienze sperimentali (Klestinec 2007). Il teatro anatomico costruito per l'Università di Padova tra il 1559 e il 1584 (Zaggia 2003, 55-58), uno fra i primi tutt'oggi ottimamente conservato, costituisce un modello che con poche varianti si diffonderà in tutta Europa a fianco dei musei di università e accademie rimanendo in funzione fino agli albori del secolo XX [fig. 4]. Così come l'interazione tra gli oggetti e i laboratori scientifici, quali teatri anatomici, osservatori astronomici e altro, dettava fortemente le pratiche collezionistiche, particolarmente nella *Kunst- und Wunderkammern* (Schramm, Schwarte, Lazardig 2005), allo stesso modo – lo si vedrà oltre –

la giustapposizione di questi spazi con quelli espositivi rimane un carattere imprescindibile in molti progetti architettonici museali.

Dai modelli teatrali antichi – o piuttosto dall’interpretazione rinascimentale di essi – nasce anche un’ulteriore fortunata variante della stanza a pianta centrale, la sala da biblioteca. La biblioteca rappresenta nella prima epoca moderna il più antico e continuo edificio pensato per conservare e rendere fruibile uno specifico tipo di collezione, quella libraria; è, in un certo senso, l’architettura del sapere per eccellenza. Nel corso del Cinquecento le biblioteche andarono incontro a radicali cambiamenti in conseguenza del passaggio dagli incunaboli ai libri a stampa (Connors, Dressen 2010). Questo processo portò gradualmente ad abbandonare il tipo architettonico medievale a impianto longitudinale, tripartito in un corridoio centrale e due file di banchi ai lati, ancora in auge nella Biblioteca Laurenziana e nella Libreria Marciana, per sviluppare un nuovo modello a pianta centrale. Nell’intento di liberare completamente la superficie della stanza per ospitare i tavoli destinati ai lettori, che sostituiscono i vecchi banchi con i volumi incatenati, i libri sono confinati ai lati della sala, in scaffali che ricoprono completamente i muri sino al soffitto, tanto da richiedere una o più balconate anulari che consentano di raggiungere i tomi posti più in alto [fig. 5]. I primi esempi di questo modello furono la Biblioteca ambrosiana di Milano, costruita per il cardinale Federico Borromeo tra il 1609 e il 1620 unitamente a sale per l’esposizione di pitture e sculture (Diamond 1974; Annoni et alii 1992; Jones 1994), e la Biblioteca dell’Escorial a Madrid.

La biblioteca è poi il luogo preposto alla conservazione e fruizione di materiali eterogenei che, oltre ai libri, possono essere sistemati sugli scaffali o esposti nelle sale. In particolare, è tutto ciò che sfrutta il supporto cartaceo a trovare una collocazione idonea nelle biblioteche, dalle incisioni ai disegni, dalle miniature alle pergamene antiche, dalle carte geografiche a documenti di vario tipo. La raccolta di ampie collezioni di immagini ha, a partire dal Cinquecento, diversi intenti. In prima istanza rappresenta una via più economica e pratica – occupa molto meno spazio – rispetto alla collezione di oggetti reali, creando così un vero e proprio ‘museo cartaceo’. In secondo luogo, in una collezione di tipo tradizionale, l’immagine può supplire alla mancanza dell’oggetto reale, magari raro o costoso, soprattutto quando il collezionista ne abbia necessità per motivi di studio. Molte sono le testimonianze rintracciabili nelle corrispondenze a proposito di scambi o richieste di immagini: era frequente che si richiedesse la raffigurazione di un oggetto mancante a un amico collezionista o a un altro studioso che invece lo possedeva. Infine il disegno realistico di reperti naturali e manufatti era

un passo indispensabile per la compilazione di un catalogo del museo, da utilizzare in loco o da diffondere a mezzo di stampa.

La gestione e l'ordinamento di grandi quantità di immagini, successivamente rilegate in volumi tematici, rendeva questo tipo di collezione in tutto simile a un museo reale. Al suo interno, la raccolta di immagini o museo cartaceo, si presenta in varianti eterogenee di collezioni, dai repertori di schemi compositivi ai taccuini di rovine e antichità utilizzati da artisti e architetti, dagli erbari alle raffigurazioni di pietre o animali usati dai naturalisti. A differenza degli artisti, per questi ultimi era necessario affidarsi ai primi, tanto che molti naturalisti come Ulisse Aldrovandi tenevano costantemente nel proprio studio alcuni disegnatori impegnati nella copia dei reperti (Olmi 1976; Tugnoli Pattaro 1981). Anche i membri dell'Accademia dei Lincei intrapresero un vasto programma di raffigurazione del mondo naturale (Freedberg [2002] 2007), patrimonio che, ulteriormente arricchito da Cassiano dal Pozzo dopo la morte del fondatore Federico Cesi, è oggi il più esteso corpus di disegni noto il cui studio continua a richiedere un imponente progetto di ricerca scientifica (Solinas 1989; Id. 2000; Haskell, MacGregor, Montagu 1997-). Il museo cartaceo si diffonde così in tutta Europa divenendo un requisito indispensabile per ogni nascente accademia (Kistemaker, Kopaneva 2005).

Se la stanza a pianta centrale si presenta sotto forma di varianti diverse, la stanza a pianta longitudinale è invece più costante; composta da una campata modulare replicabile potenzialmente all'infinito, la galleria può variare di molto solo nel suo sviluppo in lunghezza. Da un punto di vista architettonico, si distinguono due principali tipi di galleria, l'una inserita all'interno di un edificio, di lunghezza modesta e con finestre su un solo lato, l'altra libera, di lunghezza maggiore e con finestra su ambo i lati. Se lo studiolo o il gabinetto possono garantire una disposizione degli oggetti che consenta una visione completa al fruitore, in modo che questi possa sviluppare appieno le potenzialità conoscitive insite nella collezione, ciò non è possibile nella galleria, in cui l'unico criterio di ordinamento possibile è quello della successione secondo un percorso assiale.

Da queste premesse, si può dedurre come la stanza a sviluppo longitudinale sia stato uno spazio adatto per l'esposizione di opere d'arte. Prima che le opere d'arte divenissero oggetto di studio rigoroso e i musei cominciarono a favorire questa tendenza ordinando i pezzi cronologicamente o per scuole regionali – e questo avvenne solo nel corso del secolo XVIII (Meijers 1995; Gaehtgens, Marchesano 2011) – la galleria rimase il dominio del

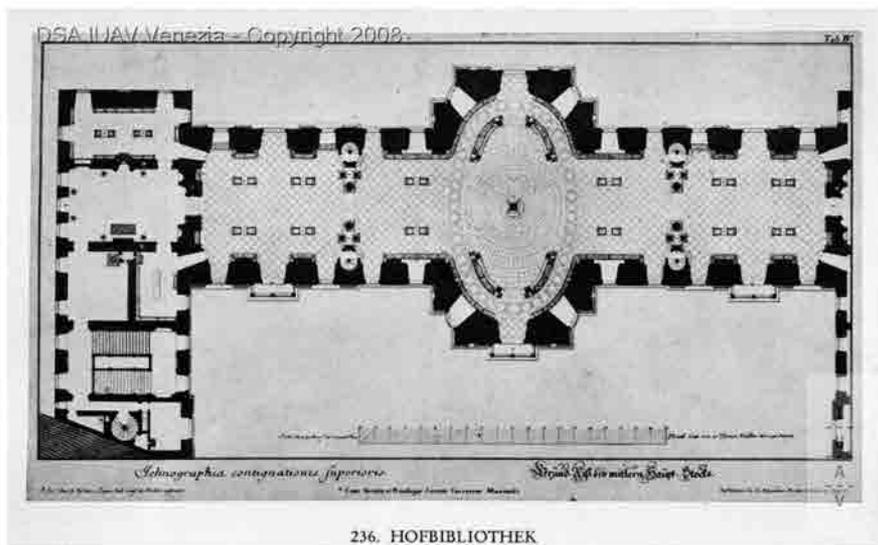
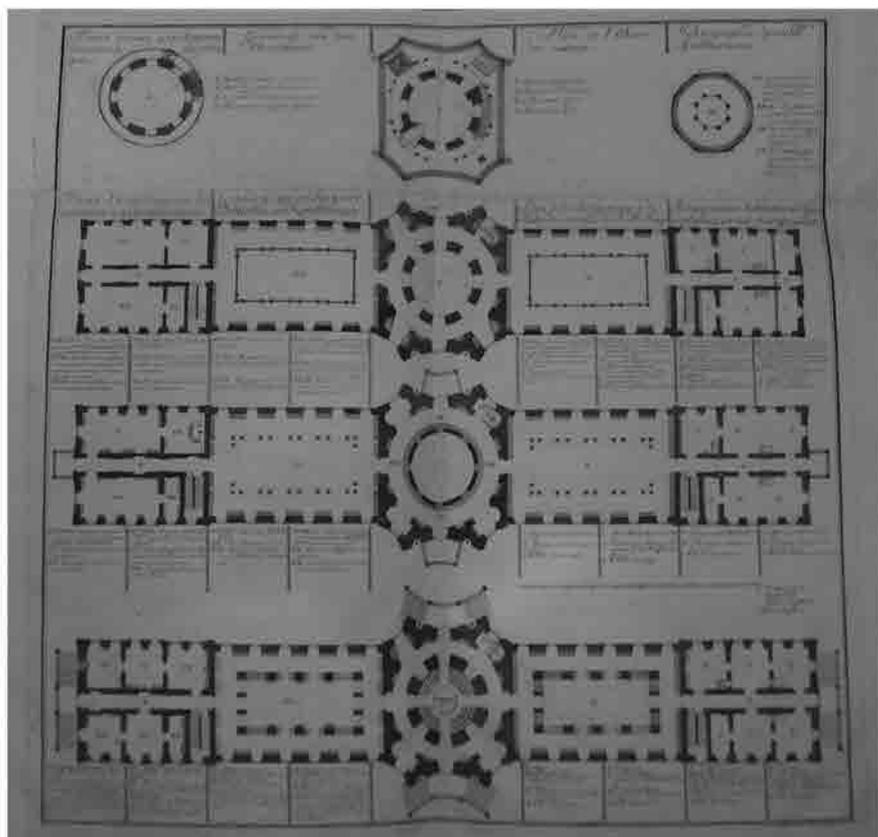




fig. 7 | Kunstkamera, San Pietroburgo, piante, iniziata nel 1718, da Palaty sanktpeterburgskoj imperatorskoj Akademii nauk, Biblioteki i Kunstkamery, San Pietroburgo 1741, tav. V.

fig. 8 | J. B. Fischer von Erlach, Hofbibliothek, Vienna, pianta, iniziata nel 1722.

fig. 9 | J. B. Fischer von Erlach, Hofbibliothek, Vienna, sezione, iniziata nel 1722.

*connaisseur*, il quale indagava l'arte in maniera affatto diversa da come i naturalisti facevano col mondo naturale. La sistemazione di dipinti e sculture lungo i muri delle gallerie segue nei secoli XVI e XVII quasi esclusivamente criteri meramente estetici. La scultura, antica e moderna, si trova spesso contestualizzata all'interno di impianti architettonici e decorativi che prevedono nicchie per statue, tondi o mensole per busti, riquadri per bassorilievi o epigrafi e altri stratagemmi per poter inserire direttamente nei muri altre rovine antiche. La quadreria è invece organizzata in composizioni simmetriche, centrate su quadri di grandi dimensioni ai quali si affiancano tele più piccole, costruendo una serie di rimandi tra i pezzi in base al soggetto rappresentato.

Questa rigida suddivisione, che pone in relazione le due forme architettoniche elementari degli spazi museali con distinte tipologie di collezioni, non può essere considerata una regola, quanto piuttosto una tendenza. Le eccezioni riscontrabili nella storia dei musei sono comuni e pure particolarmente celebri. Una di queste è la Tribuna degli Uffizi, spazio ottagonale cupolato ispirato alla Torre dei venti di Atene, progettato da Bernardo Buontalenti per Francesco I de' Medici nel 1584, usato per la conservazione di diversi tipi di oggetti ma reso celebre dai pregevoli quadri esposti (Heikamp 1963, 1964; Berti 1967, 131-137; Rudolph, Biancalani 1970; Corboz 2008; Turpin 2013). Altrettanto comuni sono le collezioni di storia naturale esposte in gallerie o comunque ambienti a forte sviluppo longitudinale, come la raccolta di Vincent Levin ad Amsterdam che, non a caso, richiamava una gran quantità di visitatori smaniosi di osservare le curiosità esotiche; dunque rinomata più come luogo di svago che come ambiente di ricerca scientifica (Levin, *Wondertooneel der Nature*, 1706-15).

Una situazione del tutto simile si ritrova nel museo milanese di Manfredo Settala [fig. 6], organizzato in uno spazio longitudinale diviso in tre distinte navate da stipi e scaffali (Terzago, Scarabelli, *Museo o galleria*, 1666).

Rientrano invece in un ambito elastico, almeno sino alla fine del secolo XVI, le collezioni di antichità, allestite in entrambe le forme architettoniche elementari. Diversamente dalle opere d'arte moderne, le antichità – particolarmente monete, iscrizioni, steli, busti e statue di personaggi celebri – potevano costituire un oggetto di studio per un ristretto numero di umanisti, eruditi e collezionisti. Non stupisce che collezionisti come i cardinali Paolo Emilio e Federico Cesi a Roma o Giovanni Grimani a Venezia abbiano allestito raccolte di scultura antica in spazi a pianta centrale: i primi nell'Antiquario, un padiglione autonomo a croce greca cupolato (Hülßen 1917; Franzoni 1984, 328-331, 359; Rausa 2007; Christian 2010), il secondo nella Tribuna, una sala quadrata con volta a padiglione cassettonata (Favaretto 1984, 1990; Zorzi, Favaretto 1988). In entrambi i casi i muri interni, scanditi dall'ordine architettonico, si articolano in nicchie e mensole a diversi livelli con l'intento di reggere il maggior numero possibile di sculture, creando un effetto complessivo non troppo diverso dagli affollati gabinetti di storia naturale.

Inoltre, come nella Tribuna degli Uffizi, questi ambienti erano provvisti di un'illuminazione zenitale, già ritenuta allora la migliore per la scultura. Tale nozione, riportata anche da Serlio a proposito del Pantheon in apertura del suo libro sulle antichità (Serlio, *Architettura*, 1663 III.), doveva riprendere un'opinione comune forse sin dal primo Cinquecento, come testimoniano lo stesso Antiquario Cesi ma anche, relativamente alla scultura moderna, la michelangiotesca Cappella Medici in San Lorenzo. In effetti, non era soltanto l'antichità romana a essere maestra al riguardo: la pratica di muovere le finestre verso l'alto, nei sottarchi delle volte o nelle lanterne sulle cupole, con l'intento di massimizzare la superficie espositiva disponibile sui muri era infatti piuttosto comune sin dal Medioevo in molti spazi religiosi, particolarmente nelle cappelle private.

Nonostante a Venezia l'istituzione dello Statuario Pubblico nelle sale della Libreria Marciana, sulla base delle donazioni Grimani, confermi sostanzialmente il modello a pianta centrale con illuminazione zenitale della Tribuna (Perry 1972; Favaretto, Ravagnan 1997; Guarneri 2015), nel corso del secolo XVI si afferma gradualmente l'utilizzo di gallerie per l'esposizione della scultura antica. Alla Grande Galerie di Fontainebleau fanno seguito, per citare gli esempi più eclatanti, l'Antiquarium di Monaco,

il Corridoio degli Uffizi, la Galleria di Villa Medici a Roma, la Galleria degli Antichi. La pianta a sviluppo longitudinale sembrerebbe così imporsi per l'esposizione della scultura antica ma il modello romano, esemplato dal Pantheon, riacquisterà presto credito presso architetti e collezionisti.

### Combinazioni

Quanto appena delineato può essere valido unicamente per i musei allestiti in un solo ambiente. Più spesso – e sempre di più con la diffusione della passione per il collezionismo – molte collezioni oltrepassarono i confini imposti dai muri di studioli e gallerie per occupare diverse stanze. Conseguenza di questo processo, già evidente nel corso del secolo XVI, fu la comparsa dei primi edifici specificamente pensati e interamente dedicati all'esposizione di collezioni. Nella progettazione di essi, collezionisti e architetti non crearono forme o modelli inediti ma si rifecero a quelle che si sono definite forme architettoniche elementari, combinandole in pianta e in alzato per creare composizioni originali.

Gli edifici museali risultanti dalla ripetizione di più forme architettoniche elementari assumono un nuovo livello compositivo. Oltre all'impianto delle singole stanze, anche il modo in cui esse si giustappongono definendo nel complesso l'architettura museale, contribuisce a informare l'ordinamento delle collezioni e le modalità espositive. L'architettura museale acquista così maggiore complessità offrendo più livelli di lettura.

In una delle combinazioni più diffuse, una serie di stanze a pianta centrale si susseguono l'una dopo l'altra creando, di fatto, una composizione longitudinale. Questa situazione è la più comune per le collezioni allestite nei palazzi privati, dove la successione delle stanze tipica dell'appartamento offre poche alternative a chi non ha la possibilità di creare una galleria. Anche Ulisse Aldrovandi, all'atto di donazione della sua collezione al comune di Bologna nel 1603, immaginava il futuro allestimento del suo museo nel Palazzo Pubblico come una serie di quattro stanze successive in cui suddividere logicamente gli eterogenei materiali accumulati (Findlen 1994, 122-123). Ciò doveva avvenire anche nel museo creato da Athanasius Kircher nel Collegio Romano con gli oggetti che molti missionari gesuiti portavano da tutto il mondo. Come si può evincere dai cataloghi, il museo era composto da una serie di recessi aperti sulla sinistra dell'ambiente principale, ciascuno concepito come un gabinetto autonomo con una diversa tipologia di oggetti, un relativo programma iconografico sul soffitto a volta e un obelisco a marcarne il centro (Casciato, Iannello, Vitale 1986; Findlen

1994, 126-128; Ead. 2004). Nel complesso, però, la successione di questi gabinetti creava uno spazio fortemente sviluppato longitudinalmente, in tutto simile a una galleria.

Al contrario, può accadere che più stanze a sviluppo longitudinale disposte in circolo attorno a uno spazio aperto, spesso un cortile, creino invece una composizione centralizzata. Un esempio di questo tipo è costituito dalla *kunstammer* allestita per Alberto V nel Residenz di Monaco fra gli altri da Samuel Quiccheberg, autore del primo trattato noto sui musei (Quiccheberg, *Inscriptiones*, [1565] 2013). In accordo col testo di Quiccheberg, la *kunstammer* era allestita su due piani in quattro gallerie che correvano attorno a un cortile centrale. In tal modo si ricreava quello spazio orbicolare derivato dall'anfiteatro antico romano che, come s'è visto, costituisce una variante dello spazio centrico (Seeling 1985; Diemer et alii 2008, Kuwakino 2010, 165-134).

Le forme architettoniche elementari si possono giustapporre per creare composizioni complesse non solo in pianta ma anche in elevato, secondo un modello che si può definire di crescita verticale. In questo caso, una serie di spazi identici si susseguono uno sopra l'altro; spesso ogni piano è caratterizzato da una diversa funzione o da distinte tipologie di collezione. Il tipo di edificio museale a crescita verticale si diffonde in epoca più tarda, all'incirca a partire dalla metà del secolo XVII, soprattutto in ambito europeo. Un primo esempio è offerto dalla *Kunstammer* reale di Danimarca, voluta da Federico III nel 1665 per ospitare le crescenti collezioni. Il nuovo edificio consisteva di tre identici piani, il primo dedicato all'armeria, il secondo alla biblioteca e il terzo al gabinetto di curiosità (Dam-Mikkelsen, Lundbaek 1980; Gunderstrup 1985; Schepelern 1985). Identica impostazione ebbe, a dispetto delle ridotte dimensioni e del diverso status di istituto universitario, l'*Ashmolean Museum* di Oxford, istituito nel 1683 in seguito alla donazione di Elias Ashmole. In questo caso i tre piani erano così suddivisi: un laboratorio chimico nel seminterrato, una sala per la scuola di storia naturale al piano terreno e l'esposizione vera e propria al primo piano (MacGregor 1983, Id. 1985).

Più raramente il modello museale a crescita verticale assume la forma di una torre vera e propria ma, quando ciò accade, vi è sovente la necessità di raggiungere un'altezza considerevole per poter stabilire in sommità un osservatorio astronomico. Al di là dei più noti esempi di Greenwich e Parigi, che fanno eccezione, l'innalzamento di torri al di sopra di molte sedi di accademie e università era spesso indispensabile per poter cogliere,

al di sopra dei tetti cittadini, la linea dell'orizzonte (Bònoli 2009). Anche in ambiti distanti, nei primi decenni del Settecento, situazioni di questi tipo si ripetono, come a Palazzo Poggi, sede dell'Istituto delle scienze di Bologna (Cavazza 1991; Baiada, Bònoli, Braccesi 1995; Zini 2011), e nella *Kunstkamera* di San Pietroburgo, l'edificio dell'Accademia delle scienze russa (Guarneri 2011), in cui le torri vengono usate sia come osservatori, sia come luoghi espositivi. Tuttavia, il caso più eclatante è certamente la cosiddetta Torre Matematica dell'Abbazia di Kremsmünster, nell'Alta Austria. Si tratta di una torre di sette piani attraverso i quali si dispiega l'esposizione di una collezione sul tipo della *kunstkammer*, ordinata per creare un passaggio graduale, quasi ascetico, verso l'alto: dai *naturalia* agli *artificialia*, quindi gli strumenti matematici e astronomici, infine la terrazza dell'osservatorio (Klamt 1999).

Senza alcun dubbio, però, la combinazione di forme architettoniche elementari che ha avuto maggiore successo nella storia dell'edificio museale è quella mista in cui stanze a pianta centrale si alternano a spazi a sviluppo longitudinale. Nel corso del secolo XVIII, come bene evidenziano i saggi di Cristina De Benedictis e di Luca Basso Peressut, grandi edifici museali, autonomi anche se in genere collegati a residenze principesche, cominciano a essere progettati sempre di più sulla base di combinazioni di gallerie e sale centralizzate – quadrate, circolari, ottagonali e pure con piante mistilinee. Particolarmente sfruttata è la composizione simmetrica incentrata su una rotonda, segnalata all'esterno dall'emergenza di un pronao d'ingresso o di una cupola estradossata, affiancata da due identiche gallerie laterali. Questo semplice modello compositivo è già connaturato, sebbene *in nuce*, a uno dei primi edifici per il collezionismo dell'epoca moderna, gli Uffizi. L'ossatura di questo complesso museale era infatti articolata attorno a due poli strettamente associati: il lungo corridoio, con l'esposizione delle sculture e della serie gioviana degli uomini illustri, e la tribuna ottagonale cupolata, contenente le migliori pitture e i piccoli oggetti – monete, cammei, pietre preziose, reperti di storia naturale – provenienti dallo studiolo di Palazzo Vecchio (Barocchi 1982; Barocchi, Ragionieri 1983; Wellington Gahtan 2012). L'associazione di questi distinti elementi come parte costitutiva dell'intera composizione non mancarono di essere rilevati già alla fine del Cinquecento, quando Francesco Bocchi descriveva così il secondo piano degli Uffizi: “Nel mezzo di una Galleria è una Cupola, la quale da tutti è chiamata Tribuna” (Bocchi, *Bellezze*, 1591, 51).

Nel primo Settecento due edifici pensati per l'esposizione di collezioni principesche definiscono il modello che nel corso del secolo diverrà

canonico. Da un lato la già citata *Kunstkamera* di San Pietroburgo, iniziata nel 1718 per volere di Pietro il Grande [fig. 7]. Impostata attorno a una torre centrale composta da una rotonda, inizialmente pensata come planetario ma in seguito adattata a teatro anatomico, e dai locali per l'osservatorio astronomico, l'edificio si sviluppa in due ali simmetriche, l'una per la biblioteca, l'altra per l'esposizione vera e propria, formate in origine da grandi gallerie con due ordini di balconate e chiuse alle estremità da gabinetti di dimensioni più ridotte (Stanjukovič 1953; Neverov 1985; Karpeev, Šfranovskaja 1996; Buberl 2003; Driessen 2004; Guarneri 2010). Dall'altro lato l'edificio della *Hofbibliothek* di Vienna, iniziato nel 1722 su progetto di Johann B. Fischer von Erlach (Buchowiecki 1957; Sedlmayr [1976] 1996, 313-320, 391; Kreul 1995; Dotson 2012, 7-17). A eccezione della pianta ellittica della rotonda centrale, non vi si riscontrano in quest'ultimo edificio variazioni di rilievo nella composizione generale rispetto alla *Kunstkamera* [figg. 8-9].

Da questi modelli deriva anche il disegno del museo ideato da Francesco Algarotti a Dresda tra il 1742 e il 1746 per le collezioni d'arte del re di Polonia Federico Augusto III, puntualmente ricostruito nelle forme, nelle vicende e nelle opere nel saggio di Cristina De Benedictis. Algarotti non fece altro che moltiplicare il modello simmetrico con sala centralizzata e gallerie laterali, che diveniva così l'elemento modulare con cui comporre un più grande edificio museale. Nel proprio progetto il veneziano prevede la costruzione, attorno a un cortile quadrato, di quattro ali di questo tipo, collegate da altrettante sale centralizzate utilizzate come elemento di snodo agli angoli. In questo modo la perfetta alternanza di rotonde e gallerie garantiva anche la massima varietà nei sistemi di illuminazione, zenitale nelle rotonde e laterale nelle gallerie.

Nei progetti presentati alle edizioni del *Prix de Rome* – lo ha mostrato Basso Peressut – gli architetti lavoreranno ancora in questa direzione portando il numero della ali dalle quattro del museo di Algarotti a sei, sempre mantenendo però la rigorosa alternanza tra gli spazi centralizzati e quelli a sviluppo longitudinale. Sarà però il museo contenuto nel *Précis* di Durand, da cui è partita la trattazione, a costituire il prototipo pronto a essere ulteriormente rielaborato in infinite variazioni dalle successive generazioni di architetti che, dall'*Altes Museum* di Berlino alla *National Gallery* di Washington, ne fecero uso per oltre un secolo; almeno fino a quando il Movimento Moderno non fu in grado di offrire dei validi modelli alternativi.

## ENGLISH ABSTRACT

The essay aims to trace an outline of a possible architectural history of early-modern museums in Europe. In the first instance, Guarneri sums up an extremely heterogeneous state of the art, composed by researches carried out by scholars in several academic disciplines. In an architectural perspective, museum design has origins in two distinct elementary spaces, the central-planned space (cabinet) and the longitudinal-planned space (gallery), which use characterizes the five-century long history of museums from the sixteenth till the twentieth century. The elementary architectural forms, in Guarneri's view, are two ways of display, order and enjoy the collections, one static, and the other dynamic. Since different kinds of objects require different ways of display, the elementary architectural spaces fit diverse types of collections. On the one hand, the cabinet meets the preferences of the natural history collections while, on the other hand, the gallery serves better for works of art. When the collections grew beyond the walls of a single room, architects and collectors continue in designing museums according to elementary architectural spaces, now grouped in original compositions. While series of cabinets create longitudinal path through them, systems of galleries located around a central courtyard give the idea of a central-planned composition. Combining the elementary architectural spaces, particularly alternating rotundas and galleries in plan, in seventeenth and eighteenth centuries architects develop more and more the museum as an autonomous building. The institutions of the national public museums will base its architecture on the experiences worked out during the previous three centuries, creating a real building type.

## FONTI

Besler, *Continuatio*

B. Besler, *Continuatio rariorum et aspectu dignorum varii generis quae collegit et ad vivum incidit curavit et evulgavit ipse auctor*, Norimbergae 1616.

Bocchi, *Bellezze*

F. Bocchi, *Le bellezze della città di Fiorenza*, In *Fiorenza: Bartolomeo Sermartelli*, 1591.

Camillo, *Idea*

G. Camillo Delminio, *L'idea del teatro e altri scritti di retorica*, Milano 1990.

Ceruti, Chiocco, *Musaeum*

B. Ceruti, A. Chiocco, *Musaeum Francisci Calceolari Iunioris veronensis*, Verona 1622.

Durand, *Précis*

J.-N.-L. Durand, *Précis des leçons d'Architecture données à l'Ecole Polytechnique*, voll. 4, Paris 1802-1821.

Imperato, *Historia naturale*

F. Imperato, *Dell'Historia naturale*, Napoli 1599.

Legati, *Museo Cospiano*

L. Legati, *Museo Cospiano annesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi e donato alla sua patria dall'illustrissimo Signor Ferdinando Cospi*, Bologna 1677.

Levin, *Wondertooneel der Nature*

V. Levin, *Wondertooneel der Nature, Geopent in eene korte Beschryvinge der hoofddeelen van de byzondere zaldsaambeden daar in begrepen; in orde gebragt en bewaart door Levinus Vincent, 2 voll., Amsterdam 1706-15.*

Mercati, Lancisi, *Metallotheca*

M. Mercati, *Metallotheca opus posthumum [...] opera autem, & studio Ioannis Mariae Lancisii archiatri pontifici illustratum, Romae: ex officina Io. Mariae Salvioni, 1717.*

Prisciani, *Spectacula*

P. Prisciani, *Spectacula*, a cura di E. Bastianello, Rimini 2015.

Porro, *Horto de i Semplici*

G. Porro, *Horto de i Semplici di Padova: ove si vede primieramente la forma di tutta la pianta con le sue misure & indi i suoi partimenti distinti per numeri in ciascuna arella, In Venetia: appresso Girolamo Porro, 1591.*

Quiccheberg, *Inscriptiones*

S. Quiccheberg, *Inscriptiones vel titoli theatri amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materiaa et imagine esimia [M. Meadow, B. Robertson (eds.), The first treatise on museums: Samuel Quiccheberg's inscriptiones 1565, Los Angeles 2013], Monaco 1565.*

Serlio, *Architettura*

S. Serlio, *Architettura di Sebastiano Serlio bolognese in sei libri divisa, In Venetia: per Combi, & La Nou, 1663.*

Terenzio, *Comoediae*

Terenzio, *Comoediae cum commentaris Guidonis Juvenalis*, Lugduni: Johannes Trechsel, 1493.

Terzago, Scarabelli, *Museo o galeria*

P. M. Terzago, P. F. Scarabelli, *Museo o galeria adunata del sapere e dallo studio del sig. Canonico Manfredo Settala nobile milanese, In Tortona: per li figliuoli di Eliseo Viola, 1666.*

Vitruvio, Barbaro, *Dieci libri*

Marco Vitruvio Pollione, *I dieci libri dell'architettura tradotti et commentati da Monsig. Daniele Barbaro*, Venezia: Francesco de' Franceschi 1567.

Vitruvio, Cesariano, *De architectura*

Marco Vitruvio Pollione, *De architectura libri dece traducti de latino in volgare affigurati, commentati, et con mirando ordine insigniti*, Como: per magistro Gotardo da Ponte, 1521.

Worm, *Museum wormianum*

O. Worm, *Museum wormianum, seu historia rerum rariorum, tam naturalium, quam artificialium, tam domesticarum quam exoticarum, quae Hafniae Danorum in aedibus authoris servantur*, Leiden 1655.

## BIBLIOGRAFIA

Azzi Visentini 1984

M. Azzi Visentini, *L'orto botanico di Padova e il giardino del Rinascimento*, Milano 1984.

Annoni et alii 1992

*Storia dell'Ambrosiana*, vol. I, Annoni et alii, *Il Seicento*, Milano 1992

Baiada, Bònoli, Braccesi 1995

E. Baiada, F. Bònoli, A. Braccesi, *Museo della Specola. Catalogo*, Bologna 1995.

Barbieri 1998

G. Barbieri, *Un segreto europeo: il "teatro" di Giulio Camillo*, in Id. (a cura di), *Le Venezie e l'Europa: testimoni di una civiltà sociale*, Cittadella 1998, 103-111.

Barocchi 1982

P. Barocchi, *La storia della Galleria degli Uffizi e la storiografia artistica*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", 12 (1982), 4, 1411-1523.

Barocchi, Ragionieri 1983

P. Barocchi, G. Ragionieri (a cura di), *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, Atti del convegno (Firenze, 20-24 settembre 1982), Firenze 1983.

Basso Peressut 1997

L. Basso Peressut (a cura di), *Stanze della meraviglia: i musei della natura tra storia e progetto*, Bologna 1997.

Bernheimer 1956

R. Bernheimer, *Theatrum mundi*, in "The Art Bulletin", 38 (1956), 225-247.

Berti 1967

L. Berti, *Il principe dello studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Firenze 1967.

Binni, Pinna 1980

L. Binni, G. Pinna, *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal Cinquecento a oggi: profilo storico, elementi di museologia, documenti, bibliografie*, Milano 1980.

Bolzoni 1984

L. Bolzoni, *Il teatro della memoria: studi su Giulio Camillo*, Padova 1984.

Bolzoni 1995

L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino 1995.

Bònoli 2009

F. Bònoli, *La nascita dei moderni osservatori*, in P. Galluzzi (a cura di) *Galileo: immagini dell'universo dall'antichità al telescopio*, Catalogo della mostra (Firenze, 13 marzo – 30 agosto 2009), Firenze 2009, 277-287.

Bredekamp [1993] 1996[1993] 1996

H. Bredekamp, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. La storia della Kunstammer e il futuro della storia dell'arte* [*Antikensehnsuch und Maschinengluben. Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993], Milano 1996.

Buberl 2003

B. Buberl (Hg.), *Palast des Wissens: die Kunst- und Wunderkammer Zar Peters des Großen*, Catalogo della mostra (Dortmund, 25 Januar – 21 April, Gotha, 1 August – 16 November 2003), München 2003.

Buchowiecki 1957

W. Buchowiecki, *Der Barokbau der ehemaligen Hofbibliothek in Wien: ein Werk J.B. Fischers von Erlach; Beiträge zur Geschichte des Prunksaales der Österreichischen Nationalbibliothek*, Wien 1957.

Casciato, Iannello, Vitale 1986

M. Casciato, M. G. Iannello, M. Vitale (a cura di), *Enciclopedia in Roma barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, Venezia 1986.

Cavazza 1990

M. Cavazza, *Settecento inquieto: alle origini dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, Bologna 1990.

Cheles [1986] 1991

L. Cheles, *Lo studiolo di Urbino. Iconografia di un microcosmo principesco* [*The studiolo of Urbino: an iconographic investigation*, Wiesbaden 1986], Modena 1991.

Christian 1987

L. G. Christian, *Theatrum mundi: the history of an idea*, New York-London 1987.

Christian 2010

K. W. Christian, *Empire without end: antiquities collections in Renaissance Rome, c. 1350-1527*, New Haven-London 2010.

Connors, Dressen 2010

J. Connors, A. Dressen, *Biblioteche: l'architettura e l'ordinamento del sapere*, in G. L. Fontana, L. Molà (a cura di), *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, vol. VI, D. Calabi, E. Svalduz (a cura di), *Luoghi, spazi, architetture*, Vicenza 2010, 199-228.

Corboz 2008

A. Corboz, *Sur la fonction première de la Tribune des Offices à Florence*, in "Artibus et histoire", 29 (2008), 1109-124.

Dam-Mikkelsen, Lundbaek 1980

B. Dam-Mikkelsen, T. Lundbaek (a cura di), *Etnografiske genstande i Det kongelige danske Kunstammer 1650-1800 / Ethnographic objects in the Royal Danish Kunstammer 1650-1800*, Copenhagen 1980

Daston, Park 1998

L. Daston, K. Park, *Wonders and the order of nature. 1150-1750*, New York 1998.

De Benedictis 1991

C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze 1991.

Diamond 1974

A. J. Diamond, *Cardinal Federico Borromeo as a patron and critic of the arts and his "Musaeum" of 1925*, Ph.D. dissertation, University of California Los Angeles 1974.

Diemer et alii 2008

D. Diemer, P. Diemer, L. Seelig, P. Volf, B. Volk-Knütten, *Die Münchner Kunstkammer*, 3 voll., München 2008.

Dotson 2012

E. G. Dotson, *J. B. Fischer von Erlach. Architecture and patronage in the Baroque era*, New Haven-London 2012.

Driessen 2004

J. J. Driessen, *La "Kunstkamera" de Pierre le Grand: la politique culturelle d'un empereur (1697-1725)*, in *Curiosité et cabinet de curiosité*, Neuilly-sur-Seine 2004, 155-163.

Favaretto 1984

I. Favaretto, "Una tribuna ricca di marmi": appunti per una storia delle collezioni dei Grimani di Santa Maria Formosa, in "Aquileia nostra", 55 (1984), 205-240.

Favaretto 1990

I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 1990.

Favaretto, Ravagnan 1997

I. Favaretto, G. L. Ravagnan, *Lo statuario pubblico della Serenissima: due secoli di collezionismo di antichità, 1596-1797*, Cittadella 1997.

Findlen 1994

P. Findlen, *Possessing nature: museums, collecting and scientific culture in early modern Italy*, Berkeley 1994.

Findlen 2004

P. Findlen (a cura di), *Athanasius Kircher: the last man who knew everything*, New York-London 2004.

Franzoni 1984

C. Franzoni, "Rimembranze d'infinte cose". Le collezioni rinascimentali di antichità, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino 1984, I, 299-360.

Freedberg [2002] 2007

D. Freedberg, *L'occhio della lince: Galileo, i suoi amici e gli inizi della moderna storia naturale [The eye of the lynx, Chicago 2002]*, Bologna 2007.

Frommel 2010

C. L. Frommel, *Galleria e loggia: radici e interpretazione italiana della "galerie" francese*, in Strunck, Kieven 2010, 89-104.

Gachtgens, Marchesano 2011

T. W. Gachtgens, L. Marchesano, *Display Art History. The Düsseldorf Gallery and Its Catalogue*, Catalogo della mostra (Los Angeles, 31 maggio – 21 agosto 2011), Los Angeles 2011.

Garbari, Tongiorgi Tomasi, Tosi 1991

F. Garbari, L. Tongiorgi Tomasi, A. Tosi, *Giardino dei semplici: l'ort botanico di Pisa dal XVI al XX secolo*, Pisa 1991.

Grinke 1984

P. Grinke, *From wunderkammer to museum*, Oxford 1984.

Grote 1994

A. Grote (Hgsr.), *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube*, Opladen 1994.

Guarneri 2010

C. Guarneri, *Architettura del sapere: la Kunstkamera di Pietro il Grande*, Tesi di dottorato, Università Ca' Foscari di Venezia, 2010.

Guarneri 2011

C. Guarneri, *Joseph-Nicolas Delisle e il primo osservatorio di San Pietroburgo*, in "Giornale di astronomia", 37 (2011), 1, 40-51.

Guarneri 2015

C. Guarneri, *A private display for a public space. The Statuario Pubblico and Palazzo Grimani: a Venetian approach to the display of ancient sculpture*, in B. Lasic (ed.), *Museums as houses: houses as museums*, Conference proceedings (London, 12-13 September 2014), London 2015 (in corso di stampa).

Gunderstrup 1985

B. Gunderstrup, *From the Royal Kunstkammer to the modern museums of Copenhagen*, in Impey, MacGregor 1985, 177-188.

Guillaume 2010

J. Guillaume, *La galerie en France et en Angleterre du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, in Strunck, Kieven 2010, 35-50.

Haskell, MacGregor, Montagu 1997-

F. Haskell, A. MacGregor, J. Montagu (gen. eds.), *The Paper museum of Cassiano dal Pozzo: a catalogue raisonné*, London 1997-.

Heikamp 1963

D. Heikamp, *Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 26 (1963), 3-4, 193-268.

Heikamp 1964

D. Heikamp, *La tribuna degli Uffizi com'era nel Cinquecento*, in "Antichità viva", 3 (1964), 3, 11-30.

Hooper-Greenhill [1992] 2005

E. Hooper-Greenhill, *I musei e la formazione del sapere. Le radici storiche, le pratiche del presente* [*Museums and the shaping of knowledge*, London-New York 1992], Milano 2005.

Hülsen 1917

C. Hülsen, *Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts*, Heidelberg 1917.

Impey, MacGregor 1985

O. Impey, A. MacGregor, *The origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth century Europe*, Oxford 1985.

Jones 1993

P. Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art, patronage and reform in seventeenth-century Milan*, Cambridge 1993.

Karpeev, Šfranovskaja 1996

E. P. Karpeev, T. K. Šfranovskaja, *Kunstkamera*, Sankt-Peterburg 1996.

Kistemaker, Kopaneva 2005

R. Kistemaker, N. P. Kopaneva, *The paper museum of the Academy of Sciences in St. Petersburg. 1725-1760: introduction and interpretation*, Amsterdam 2005.

Klamt 1999

J. C. Klamt, *Sternwerte und Museum im Zeitalter der Aufklärung. Der Mathematische Turm zu Kremsmünster (1749-1758)*, Mainz 1999.

Kreul 1995

A. Kreul, *Regimen rerum und Besucherregie. Der Prunksaal der Hofbibliothek in Wien*, in F. Polleroß (Hg.), *Fischer von Erlach und die Wiener Baroktradition*, Wien-Köln-Weimar 1995, 210-227.

Kuwakino 2011

K. Kuwakino, *L'architetto sapiente. Giardino, teatro, città come schemi mnemonici tra il XVI e il XVII secolo*, Firenze 2011.

Liebenwein [1977] 1988

W. Liebenwein, *Studiolo: storia e tipologia di uno spazio culturale* [*Studiolo: die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977], Modena 1988.

Lugli 1983

A. Lugli, *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano 1983.

MacGregor 1983

A. MacGregor, *Tradescant's rarities: essays on the founding of the Ashmolean Museum, 1683, with a catalogue of the surviving early collections*, Oxford 1983.

MacGregor 1985

A. MacGregor, *The cabinet of curiosities in seventeenth-century Britain*, in Impey, MacGregor 1985, 147-151.

MacGregor 2007

A. MacGregor, *Curiosity and Enlightenment. Collectors and collections from the Sixteenth to the Nineteenth century*, New Haven-London 2007.

Minelli 1995

A. Minelli (a cura di), *L'orto botanico di Padova, 1545-1995*, Venezia 1995.

Murray 1904

D. Murray, *Museums: their history and their use; with a bibliography and list of museums in the United Kingdom*, 3 voll., Glasgow 1904.

Neverov 1985

O. Neverov, "His Majesty Cabinet" and the Peter I's *kunstkammer*, in Impey, MacGregor 1985, 71-79.

Olmi 1976

G. Olmi, *Ulisse Aldrovandi: scienza e natura nel secondo Cinquecento*, Trento 1976.

Olmi 1992

G. Olmi, *L'inventario del mondo: catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna 1992.

Perry 1972

M. Perry, *The Statuario Pubblico of the Venetian Republic*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 8 (1972), 75-150.

Pomian [1987] 1989

K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo [Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle, Paris 1987]*, Milano 1989.

Pomian [2003] 2004

K. Pomian, *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia-Chicago dal XIII al XX secolo [Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIIIe-XXe siècle, Paris 2003]*, Milano 2004.

Prinz [1977] 1988

W. Prinz, *Galleria: storia e tipologia di uno spazio architettonico [Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, Berlin 1977]*, Modena 1988.

Riebesell 2010

C. Riebesell, *Sulla genesi delle gallerie di antichità nell'Italia del Cinquecento*, in Strunck, Kieven 2010, 197-219.

Rossi 1960

P. Rossi, *Clavis universalis. Arti mnemotecniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli 1960.

Rudolph, Biancalani 1971

S. Rudolph, A. Biancalani (a cura di), *Mostra storica della Tribuna degli Uffizi*, Catalogo della mostra (Firenze, dicembre 1970 – ottobre 1971), Firenze 1970.

Ruggieri Tricoli 2004

M. C. Ruggieri Tricoli, *Il richiamo dell'eden: dal collezionismo naturalistico all'esposizione museale*, Firenze 2004.

Salerno 1963

L. Salerno, *Musei e collezioni*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. IX, Firenze 1963, coll. 738-771.

Rausa 2007

F. Rausa, *La collezione del cardinale Paolo Emilio Cesi (1481-1537)*, in A. Cavallaro (a cura di), *Collezioni di antichità a Roma fra '400 e '500*, Rome 2007, 205-217.

Schepelern 1985

H. D. Schepelern, *Natural philosophers and princely collectors: Worms, Paludanus, and the Gottorp and Copenhagen collections*, in Impey, MacGregor 1985, 167-176.

Schlösser [1908] 1974

J. von Schlösser, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento [Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance]*, Leipzig 1985], Firenze 1974.

Schramm, Schwarte, Lazartig 2005

H. Schramm, L. Schwarte, J. Lazardig, *Collection, laboratory, theater. Scenes of knowledge in the XVII century*, Conference proceedings (Berlin, 23-25 May 2003), Berlin-New York 2005.

Sedlmayr [1976] 1996

H. Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach architetto [Johann Bernhard Fischer von Erlach]*, Wien 1976], Milano 1996.

Sgarbi 2004

C. Sgarbi (a cura di), *Vitruvio ferrarese: de Architectura. La prima versione illustrata*, Modena 2004.

Solinas 1989

F. Solinas (a cura di), *Cassiano dal Pozzo*, Atti del convegno (Napoli, 1989), Roma 1989.

Solinas 2000

F. Solinas (a cura di), *I segreti di un collezionista: le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*, Catalogo della mostra (Roma, 29 settembre – 26 novembre 2000), Roma 2000.

Stanjukovič 1953

T. V. Stanjukovič, *Kunstkamera peterburgskoj Akademii nauk*, Moskva-Leningrad 1953.

Strunck 2010

C. Strunck, *A statistical approach to changes in the design and function of galleries (with a summary catalogue of 173 galleries in Rome and its environs, 1500-1800)*, in Strunck, Kieven 2010, 221-260.

Strunck, Kieven 2010

C. Strunck, E. Kieven (a cura di), *Europäische Galeriebauten. Galleries in a comparative European Perspective (1400-1800)*, Atti del convegno (Roma, 23-26 Febbraio 2005), Munich, 2010.

Thornton [1991] 1992

P. Thornton, *Interni del Rinascimento italiano: 1400-1600 [The Italian Renaissance interior, 1400-1600]*, London 1991], Milano 1992.

Thornton 1997

D. Thornton, *The scholar in his study: ownership and experience in Renaissance Italy*, New Haven-London 1997.

Tongiorgi Tomasi 1979

L. Tongiorgi Tomasi, *Inventari della galleria e attività iconografica dell'orto dei semplici dello Studio pisano tra Cinque e Seicento*, in "Annali dell'Istituto e Museo di storia della scienza", 4 (1979), 21-27.

Tongiorgi Tomasi 1980

L. Tongiorgi Tomasi, *Il giardino dei semplici dello studio pisano. Collezionismo, scienza e immagine tra Cinque e Seicento*, in C. Ciano, L. Tongiorgi Tomasi (a cura di), *Livorno e Pisa: due città e un territorio nella politica dei Medici*, Catalogo della mostra (Pisa 1980), Pisa 1980, 514-526.

Tongiorgi Tomasi 2005

L. Tongiorgi Tomasi, *The origins, function and role of the botanical garden in Sixteenth- and Seventeenth-Century Italy*, in "Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes", 25 (2005), 2, 103-115.

Tugnoli Pattaro 1981

S. Tugnoli Pattaro, *Metodo e sistema delle scienze nel pensiero di Ulisse Aldrovandi*, Bologna 1981.

Turpin 2013

A. Turpin, *The display of exotica in the Uffizi Tribuna*, in S. Bracken (ed.), *Collecting East and West*, Newcastle upon Tyne 2013, 83-117.

Waddy 1990

P. Waddy, *Seventeenth-century Roman palaces: use and the art of the plan*, New York 1990.

Wellington Gahtan 2012

M. Wellington Gahtan (a cura di), *Giorgio Vasari e la nascita del museo*, Firenze 2012.

West 2002

W. N. West, *Theatres and encyclopedias in early modern Europe*, Cambridge 2002.

Yates [1966] 1972

F. Yates, *The art of memory* [*L'arte della memoria*, Torino 1972], London 1966.

Zaggia 2003

C. Zaggia, *L'università di Padova nel Rinascimento. La costruzione del palazzo del Bo e dell'Orto Botanico*, Venezia 2003.

Zini 2011

M. Zini, *Tre secoli di scienza: lineamenti della storia dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna attraverso gli studi e le vicende dei suoi membri più celebri*, Bologna 2011.

Zorzi, Favaretto 1988

M. Zorzi, I. Favaretto (a cura di), *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica: dai libri e documenti della Biblioteca Marciana*, Catalogo della mostra (Venezia, 27 maggio – 31 luglio 1998), Roma 1988.

# The *cabinet* and the gallery

## Introspection and ostentation in early collection history

Arthur McGregor

To a marked degree, historians of early collecting fall into one of two camps – they might be labelled respectively the aesthetic school, brought up in the classical tradition and focused on sculpture, painting and (to a lesser degree) the applied arts, and, on the other hand, the neo-natural philosophers, embracing a spectrum of inquiry fed by sources from Hermes Trismegistus through Francis Bacon to Descartes and Leibnitz. The two communities posited not-too-seriously in this conceit reflect in part a schism that had begun to manifest itself among collectors from the turn of the sixteenth century and which corresponded to the two very different kinds of collecting space of my title. The degree to which these were indeed antithetical or whether they fulfilled complementary roles – perhaps under the ownership of a single collector – may form the basis of the following essay, for in a sense, the differing architectural characters which they display provide persuasive corroboration of the broad division which suggested here.

As always, characterizations drawn from the extreme ends of the spectrum most easily allow some basic premises to be formulated. The gallery can be typified primarily by its expansiveness and by its openness to light and air. In its earliest treatment as an architectural entity, its conceptual ancestry was traced by Wolfram Prinz to the colonnaded *loggias* of classical antiquity – areas for easy socialization rather than formality and display[1]. A more complex development has been traced in the forty years since Prinz's study: the gallery's emergence as an architectural space some one and a half centuries earlier than the point at which Prinz started his examination is now well established, and a greater focus is now placed on its relationship (or rather many relationships) to the other elements of the household. An early importance emerges for a recreational function, as well as for straightforward communication, long before the display function of the early gallery came to the fore. In France so-called 'corridor galleries' make their appearance by the early fourteenth century, linking disparate buildings or providing sheltered walkways around a courtyard. Their practical but essentially secondary character as architectural features can

be seen to continue over the succeeding centuries: for example, Rosalys Coope notes that they proved popular features in the wave of rebuilding that followed the Dissolution of the Monasteries in England, as domestic considerations overtook monastic needs when the estates and their buildings were settled on secular owners and when new functions and relationships were imposed on existing building complexes<sup>[2]</sup>. A second strand is detected in these developments with the emergence of 'room galleries', so called, as early as the mid-fourteenth century in France and by the late 1400s already considered part of the normal accommodation of the seigneurial residence and a mark of the Paris 'hôtel'. These formed part of the private accommodation and functioned either as a form of common room where the family might take its exercise or where the master might choose to meet his guests; some achieved a considerable length and if there were negotiations to be carried out or business to be transacted, it was likely that it would take place while the parties paced up and down during their discussions rather than being locked face-to-face in a seated position. The inclusion of fireplaces (often more than one) serves to distinguish these recreational galleries from those that acted merely as corridors<sup>[3]</sup>. Some examples of this kind terminate merely in a window looking over the gardens or with a broader view over the estate, although others might lead to a private study or a tribune overlooking the chapel. At Bussy-Rabutin (Côte-d'Or), the seigneur's private chapel occupies the tower, while the arrangement of a first-floor gallery over an arcaded ground-floor cloister is one that was often repeated<sup>[4]</sup>: Sebastiano Serlio introduced his Italian readers to the French idea with a description of just such a long narrow chamber over an open *loggia*, describing it as '*una saletta che in Francia si dice galeria per spasseggiare*'<sup>[5]</sup>.

By the later sixteenth century a further development saw the gallery migrate from the domestic accommodation to form a kind of frontier area, still commonly communicating with the private accommodation of the master (whose chambers formerly might have provided the sole access), in which the private and public aspects of the household might intersect. In time it emerged as one of the principle state rooms or audience chambers of the house, while continuing to provide a recreational area for the family<sup>[6]</sup>. By this time the last traces of the inward-looking defensive architecture of the medieval period had been definitively abandoned in favour of a more open and outward-looking character, providing a setting in which the gallery as we have come to study it would develop its definitive character<sup>[7]</sup>.



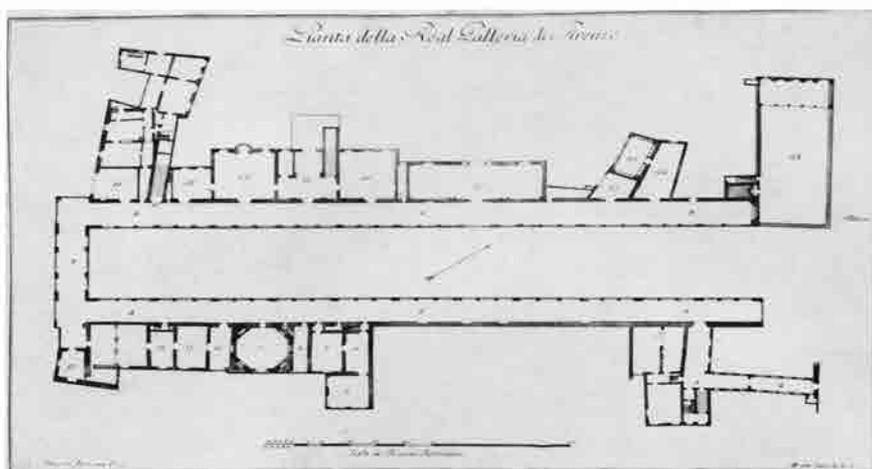
ill. 1 | Grande Galerie, Palace of Fontainebleau, completed in 1540.

François I was thought by Prinz to have been instrumental in spreading its popularity on a European scale with the formation of his *grande galerie* at Fontainebleau (completed 1540, ill. 1), and although the major impetus in gallery building took place as much as a century later<sup>[8]</sup>, there must remain a large measure of truth in this assertion. Sumptuously decorated and hung with paintings, it quickly became perhaps the most famous secular interior in all of Europe – not least for the casts of antique sculptures in plaster and bronze which it housed, produced from moulds made in Rome by the court sculptor Francesco Primaticcio. Benvenuto Cellini's famous description of the interior records that 'among the pictures were arranged a great variety of sculptured works, partly in the round, and partly in bas-relief', all placed 'in a handsome row upon their pedestals'<sup>[9]</sup>.

In Italy itself, the spread of the gallery has been attributed in particular to Francophile courtiers<sup>[10]</sup>: those of the Palazzo Capodifero-Spada in Rome (1559) and of the Uffizi in Florence (c.1574, ills. 2-3) are singled out as amongst the earliest; by the end of the century Vincenzo I Gonzaga established his *Galleria della Mostra* at Mantova, filling it with paintings and sculpture, and Duke Vespasiano Gonzaga had similarly founded his *Galleria degli Antichi* at Sabbionetta. The fashion was soon manifested in northern

Europe too, either with the owner's paintings and sculptures rigorously separated, as in the (admittedly idealized) views of the Earl of Arundel's galleries in London, as recorded by Daniel Mytens, or complementing each other, as favoured earlier at Fontainebleau and later by Cardinal Mazarin in Paris. On the walls of his *Galerie des hommes illustres* Mazarin hung portraits of twenty carefully chosen figures from the Abbé Suger to his own patron Cardinal Richelieu, all alluding to Mazarin's own powerful position within the royal establishment; in addition to four antique sculptures, there were also many busts in the gallery, including several *al antica* representations of members of the House of Valois<sup>[11]</sup>.

For the gallery owner of more modest means in the sixteenth and seventeenth century, paintings (and in the north, tapestries) would provide the principal means of ornamentation. Portraits constituted the vast majority of these, principally family members past and present. Commonly they would be augmented with the likenesses of noblemen and rulers to whom allegiance was owed, but often augmented by portraits of rulers and military heroes or other notables to whom association might be implied rather than demonstrated, and with history paintings in general. More informally, the display might allude to the circle of friends of the owner<sup>[12]</sup>.



ill. 2 | Uffizi Gallery of Florence, plan of second floor, 1779, Florence, Biblioteca Nazionale Centrale.



ill. 3 | Benedetto de Greys, *The corridor of the Uffizi*, half of XVIII century.

Given the scale of construction to which the aspirant gallery owner had to commit himself, it comes as little surprise to find that the gallery accommodation might, on occasion, run ahead of the collection which it was to house. Even the Medici family's groundbreaking Uffizi galleries, instituted in 1574, must have been quite thinly populated until the acquisition ten years later of some 170 pieces from the Della Valle-Capranica collection and they would have been transformed entirely by the end of the century by which time Ferdinando de' Medici (by now Grand Duke of Tuscany), had more than doubled the size of the collection (Ill. 3).

These instances, though few in number, may serve to establish the broad character of the gallery as it had come to take shape by the seventeenth century; in the course of the 1700s, with the adoption of galleries as common features of the neo-classical mansion, it would become further 'democratized' to fulfil the growing ambitions of the landed gentry throughout Europe, for whom displays of works of art and the messages of wealth and connoisseurship which they conveyed became increasingly valued attributes.

Turning to the cabinet of curiosities, although the historical sources provide us with a range of observations on what it might contain and what its philosophical purposes should be, they are much less informative or prescriptive on matters of its accommodation and installation. For these aspects we receive almost no help from the theoreticians who proffered advice to potential or actual collectors and are instead largely reliant on chance accounts left by visitors to established collections. Popular conceptions (or misconceptions) of the cabinet merely as an undifferentiated *omnium gatherum* of miscellaneous material have done nothing to encourage the search for structure and pattern within collections of curiosities, while the interpretation of both pictorial views and contemporary inventories has been shown to be fraught with difficulty<sup>[13]</sup>; the seemingly detailed record of Manfredo Settala's collection in Milan, as provided by this image of its

disposition, for example, has been shown to be flatly contradicted by the evidence provided by a series of detailed inventories of the collection, in which the exhibits are arranged quite differently again from the published account of the collection, indicating a readiness on the part of artists to sacrifice pictorial accuracy for a more comprehensive, synoptic view of the whole and of the authors of catalogues to construct their own idealized versions of reality.

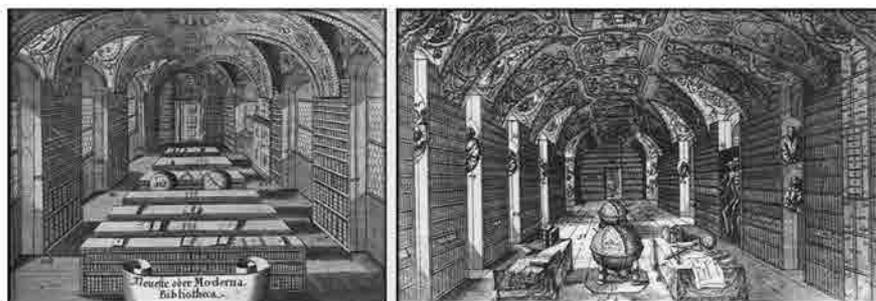
Similarly, the diminutive figures in the foreground of the view of Athanasius Kircher's museum in the Jesuit college in Rome (ill. 4) would have alerted us to its unreliability as a representation of the true scale of these apartments, but the rediscovery of the obelisks which tower over the scene has revealed that the tallest of them was no more than 1.40 m in height – persuasive proof of just how misleading some such images can be.<sup>[14]</sup> None the less, an examination of all these sources can provide us with at least an outline view of the character and disposition of the early collection, and of the premises in which it might be housed.



From left to right: ill. 4 | Musaeum Kircherianum, Rome, from A. Kircher, *Romani Collegiis Societatis Jesu musaeum celeberrimum*, Amsterdam 1678; ill. 5 || Francesco I de' Medici's Studiolo, Palazzo Vecchio, Florence.

There was no Vitruvius or Palladio to lay down an ideal blueprint for the cabinet: the concept had indeed no currency in the classical world and hence found no place in the vocabulary of later architects practising in the neo-classical style<sup>[15]</sup>. Most of the cabinets known to us today evolved in their ultimate settings by virtue of the redesignation of existing spaces, especially those collections founded by scholars and merchants whose financial circumstances precluded the commissioning of grandiose new chambers. The essential requirements for the cabinet were simply that it should be withdrawn, secluded and inward-looking, just as the gallery came to embody the very opposite virtues: it might include a small window for convenience or, like the *studiolo* of Francesco I de' Medici in the Palazzo Vecchio at Florence (ill. 5), it might have none at all.

While Francesco's *studiolo* might stand as one of the archetypes of the cabinet of curiosities, the genre is distinguished from the *galleria* by the far wider social spectrum represented among its adherents. Holy Roman Emperors, kings, princes and noblemen of virtually every European nation may be numbered among the owners of cabinets, but so too are university professors, clerics, apothecaries, and merchants, whose more modest budgets ensured that cabinets came to be formed in a correspondingly wide range of formats. Even allowing for the exaggerated scale of this view of the imperial *Raritätzkammer* in Vienna, it would certainly have been of a different order from even such an ambitious installation as that of the apothecary Basilius Besler in Nuremberg or the more domestic setting of the Dimpfel family in Regensburg, so that any search for common architectural features seems doomed to prove fruitless.



ills. 6-7 | Windhag Schloss library and *kunstammer*, Linz, from *Topographia Windbagiana*, Vienna 1673.

The natural companion apartments of the earliest cabinets were not grand and airy galleries but rather the more intimate and enclosed spaces of the private study and the library. Iconographical evidence for the emergence of the proto-cabinet within the space occupied by the study is now widely familiar and long after the cabinet developed an independent identity it remained common for these different functions to share either the same space or contiguous chambers<sup>[16]</sup>. So closely were their functions intertwined that even the terminology identifying them becomes blurred at times, as in Jan Comenius's equation of his book-lined study with the Latin *Museum* and the German *Kunstzimmer*. Some of the most prestigious cabinets were established in just such a close relationship: in that founded at Dresden by the Elector Augustus of Saxony in the mid-sixteenth century, for example, some 300 volumes relevant to subjects represented in the *Kunstkammer* were stored there rather than in the nearby library, with desks and writing paper provided so that maximum practical benefit could be reaped from close attention to both these resources<sup>[17]</sup>. In the more modest establishment of Antonio Giganti in Bologna, work-space was similarly provided in the museum while natural specimens invaded the ceiling of the adjoining library<sup>[18]</sup>. The cabinet formed at the abbey of Sainte-Geneviève in Paris by the librarian, Claude Du Molinet, played a similarly integral and complementary role<sup>[19]</sup>, while Filippo Buonanni, in his 1709 publication of the *Museo Kircheriano* in Rome similarly stressed their close conceptual and physical relationship. A fully developed example of a complementary installation of library and cabinet is presented by Schloß Windhag, near Linz<sup>[20]</sup>, founded by Count Joachim von Enzmilner in the third quarter of the seventeenth century (ills. 6-7): the two installations were linked via a door at the end of the library suite, while two of the library chambers also contained small collections of rarities, interspersed at appropriate points with the bookshelves along the walls (adjacent to the section on medicine, for example, we find a case containing a human skeleton, a preserved embryo and various animals, while the books on mathematics were accompanied by a closed case containing instruments, magnets, etc.). The university library at Nuremberg shows a similar intermixture of rarities among the bookshelves, but in England, the cabinet of the Bodleian Library at Oxford seems to have functioned primarily as a means of diverting non-academic visitors: it played no detectable part in the primary role of the library and it was housed in one of the rooms entered directly from the central quadrangle which have no internal communication with the study areas.

This relationship with libraries, although close, was never an exclusive one and cabinets embracing a typically wide variety of natural and man-made

exhibits might be formed in association with a range of other institutions such as anatomy schools and physic gardens – both of these examples coming from Leiden university in the early seventeenth century; the *giardino dei semplici* at Pisa included a museum at the same period. In all of these garden-cabinets a dialogue was set up between the living rarities in the flower-beds and the contents of the museum. Perhaps the most perfectly integrated examples were those housed in grottoes lined with shells and mineral specimens, allowing a seamless relationship to develop between the collection and its accommodation.

Cabinets were frequently installed too in association with rooms where lathe-turning was practised – as it was in many European courts, providing training both in manual dexterity and in mathematics for its princely exponents, who struggled to design as well as produce the complex geometrical shapes that were so sought-after. The Danish royal *Kunstkammer*, founded by Frederik III, was first established in just such a close relationship, seemingly within an existing suite of rooms.



ill. 8 | *Kunstkamera*, cross section, St. Petersburg, from *Palaty Sanktpeterburgskoj imperatorskoj Akademii nauk, Biblioteki i Kunstkamery*, St. Petersburg 1741.

More diverse workshops and laboratories may be added to the list of facilities that flourished in a close relationship with the cabinet, even to the point of invading each other's space. The princely cabinets at Dresden and at Prague already mentioned were noteworthy for the degree to which complex machines, tools and lenses within the collection were available for use by craftsmen at the court, who might equally be allowed access to gems, ivory, coral and other raw materials in the collection with a view to reworking or resetting them.

Perhaps the most natural progression and the ultimate fulfilment of this tendency would occur in Florence, where a whole series of palace workshops would be established in the vicinity of the *Tribuna* of the Uffizi by Francesco de' Medici and his son Ferdinando, to form the *Galleria dei Lavori*.

These examples serve only to underline the absence of any common format for the form of the cabinet, which never developed an independent architectural identity in the way that the gallery may be said to have done.

Even in terms of scale, the range encountered defies close categorization. Having touched on the intimate character of the prototype cabinet, it has to be acknowledged that the most elaborate examples far exceeded any such dimensions. Rudolf II's *Kunstkammer* at Prague, for example, occupied three vaulted chambers each 60 m long and associated with a 'mathematical tower' containing his astronomical observatory, while that of Albrecht V of Bavaria at Munich filled the two upper floors of all four sides of a quadrangle, the longest of them 35 m in length; the whole installation was, moreover, lit by a continuous range of windows on either side, further denying any sense of shadowy intimacy. Perhaps the last great cabinet of curiosities founded in Europe, the *Kunstkamera* of Peter the Great in St Petersburg (ill. 8), founded in 1714 and officially inaugurated five years later, may be said to mark both the apotheosis of the cabinet and the point at which it had developed beyond the stage where it retained any relationship with its Renaissance predecessors – despite that fact that it incorporated a number of Dutch cabinets that were themselves formed in that spirit – and looked instead towards the novel forms of encyclopaedism that characterized the European Enlightenment<sup>[21]</sup>.

Clearly such a broad range of collection spaces demanded a variety of solutions to matters of display, to which have to be added the personal foibles or intentions of the owner. Returning to Francesco de' Medici's

*studiolo* (only 8.5 by 3.5 m in size), the first thing to note is that the sixteenth-century visitor would have been greeted by exactly what we see today, with no exhibits (save for half a dozen bronzes) on view whatsoever: everything was stored away out of sight in the wall cabinets, whose respective contents were signalled (to the few who might have understood them) by the allegorical paintings on the doors<sup>[22]</sup>. Perhaps there was never a more perfect realization of the cabinet as a philosophical construct, its intricate arrangement designed to engage the speculative faculties of its founder but making no attempt to flaunt its contents.

Few cabinets were quite so chaste in appearance as Francesco's: if it shows one way that a princely owner might demonstrate his indifference to the responses of the world at large, there were certainly others – for example contemporary descriptions of Rudolf II's *Kunstkammer*, with materials strewn on or under the tables and with paintings piled up against the storage cupboards, suggest that it was intensively used by its intellectually curious owner but that there could have been little opportunity here for even supervised visits, other than by those courtiers, scholars and craftsmen who had business there. For most collectors, though, then as now (and including even those who used their materials for purposeful research), the pleasure of displaying their treasures was a natural concomitant of accumulating them and a variety of solutions quickly emerged. The installation adopted by the dukes of the Tirol at Schloß Ambras is remarkable for its almost modern use of glazed cabinets, placed back-to-back in the centre of the room, each painted in a particular colour carefully chosen to complement its contents (which were arranged on the basis of their raw materials). In essence, the arrangement works as well today as it did then. More commonly, cabinets would have lined the walls, as shown in a number of seventeenth-century interiors from Italy and surviving to form the standard arrangement as in, for example, the cabinet of the Archbishops of Salzburg of the 1670s and 1680s, in which the last vestiges of the early exuberance of the *Kunstkammer* have been utterly suppressed<sup>[23]</sup>. At Munich, the reconstruction by Lorenz Seelig which we've already seen, shows a variety of cabinets, tables and consoles, arranged athwart the whole circuit of the floor-space and all serving to support sumptuous displays piled on top of them but otherwise unprotected; access here was naturally strictly supervised, but even so a secure area was created in one corner where the most valuable exhibits could be protected under lock and key. Elsewhere compromise solutions were common: at Windhag, for example, cases housing the rarities lined the walls on either side, with an elaborate, free-standing cabinet of coins and medals occupying the central floor-space and a wall-case filled with

religious relics at one end<sup>[24]</sup>. Numismatic collections were almost invariably housed in this way, and those collectors who engaged in purposeful attempts to classify their natural rarities in particular were likely to house those too in chests with labelled drawers: the heavy representation of apothecaries and medical men among early collectors is thought to have promoted this practice, which would have been familiar to them from their professional practice. Ulisse Aldrovandi is reputed to have had chests with 4,500 such drawers in his museum at Bologna, Michele Mercati's *Museum Metallicum* at the Vatican appears to have had separate cabinets for each class of his mineral collection (if we are to believe the surviving engraved views of the museum), while the well-known frontispiece to the catalogue of Ole Worm's museum in Copenhagen shows a range of drawers and boxes with internal divisions for various categories of material. Open shelving, as is prominent in interiors such as that of Ferrante Imperato in Naples, would similarly have been well adapted to holding albums of drawings and herbaria containing dried plants.

What many of these displays had in common was that the ceiling space was extensively used for the display of the most eye-catching exhibits in what became almost a *Leitmotif* of the cabinet; these generally included particularly impressive specimens from the natural world but also large-scale man-made items such as canoes. It has been observed that even the owners of cabinets which were fundamentally study collections for personal research could be tempted into this form of ostentation in order to establish the social credentials of their collections and to attract recognition and perhaps patronage from their social betters, for whom such a form of display was a synonymous badge and guarantee of the collection's status.

On the whole, and in contrast to galleries, cabinets seem not to have attracted large-scale painted decoration – perhaps because the dense displays which were particularly favoured would have been at odds with intricate ceiling and mural ornament. Francesco de' Medici's *studiolo* was exceptional in the degree to which, as we have seen, the programme of its painted ornament was linked to the contents of the individual cabinets. By contrast, the painted cabinets surviving from the turn of the eighteenth century in the Franckesche Stiftung at Halle, while remarkable, seem merely to allude in a straightforwardly decorative manner to their contents, fully visible through glazed doors. At Schloß Windhag, as we have seen, painted decoration covered the ceilings of all the rooms in Enzmilner's suite, with themes complementing in a general way their respective contents: the central fields of the *Kunstkammer* ceiling there featured the Seven Wonders of the

World. Kircher's museum in the Jesuit College at Rome was exceptional in having an elaborate programme of paintings and inscriptions on its multi-vaulted ceiling which alluded to the unity of knowledge sought after by the encyclopaedic Kircher and the school of learning which he promoted[25].

In other ways too Kircher's collection was exceptional, even to the point of seeming to undermine the whole basis of my thesis, although personally I would prefer to regard it as the exception that proves the rule. Even with the caveats expressed earlier concerning the distortions of scale embodied here, the interior seems in fact to correspond to our characterization both of the gallery and the cabinet: the image is neatly divided down the middle as though to emphasize its two-sided nature, with an extensive and well-lit vista on the right populated by antique sculptures and with a smaller chamber (evidently one of several) on the left fitted out with typical materials and displayed according to the principles of the cabinet; the figure of Atlas supporting the globe stands at the axis of these two forms of representation. While visitors tended to call it his '*galeria*', Kircher himself usually refers to it as his '*museo*', although on one occasion in 1659 he writes of his '*Galleria oder Museum*', prompting one scholar to suggest that he used the terms synonymously for institution and the collection it housed respectively<sup>[26]</sup>.

None the less, my thesis remains that the cabinet and the gallery were two very different kinds of architectural entities, housing – and in some ways defining – different kinds of collections. To some degree, the formally constituted museums that succeeded them (in chronological terms) found it necessary to adapt their own architectures to accommodate the materials from each of these sources, so that we continue to live with the legacy of this early dichotomy in the history of collecting.

## NOTES

1. See Prinz 1970, 7. Prinz's work is regarded as forming the foundation of modern studies on the gallery, even if others have modified as well as building on it.
2. Coope 1986, 50, notes the example of Sir John Byron who built four such galleries at Newstead over the existing cloister walks, in order to provide access to the upper chambers.
3. See the evidence summarized in Guillaume 2010.
4. See further Girouard 2000, 113-14.
5. Serlio *Tutte l'opere d'architettura*, VII, XVIII.
6. Coope 1986, 59 quotes a telling description of the gallery from a treatise on building by Roger North (1651-1734): "This is a room for no other use but pastime and health... it is to be considered whether the gallery be taken into the parade of the house, or be kept for private diversion of the master". Whichever function it fulfilled, it was capable, North suggests, of being 'adorned and made diverting'.
7. The display and domestic functions of the gallery were never, of course, mutually exclusive. Prinz (1970, p. 8) finds a reference from the first decade of the sixteenth century in which the Conte de Pianella gives a description of '*una galleria sive loggia*' at the chateau of Cardinal Georges d'Amboise at Gaillon (Haute-Normandie), '*dove per maggiore ornamento sonno messe tre statue de marmora*' – in this case contemporary figures rather than antiquities. A much later example of the recreational use of the gallery is provided by Cosimo III de' Medici, who is said to have secured papal approval for the removal of three of his most valued sculptures from Rome to Florence in 1677 with the excuse that, on the advice of his physician, he had been taking exercise in his gallery and was in desperate need of them for his diversion there.
8. Guillaume 2010, p. 36.
9. Cellini *Vita*, pp. 142-3.
10. Rowell 1996, IX, 14.
11. Krause 2010, 311. A second ('*petit*') gallery in the Palais Mazarin, identified by Krause as typically Italianate in taste, contained eleven further paintings but many more antique sculptures.
12. Coope 1984, 450, quotes a letter from Viscount Howard of Bindon wrote to Robert Cecil in 1609, mentioning "The Gallery I lately made for the pictures of sundry of my honored friends, whose presentation thereby to behold will greatly delight me to walk often in that place where I may see so comfortable a sight'.
13. See, for example, the discussion in A. MacGregor 1994, especially pp. 61-3.
14. Donadoni 2001, fig. 26.

15. Marcin Fabiański has identified the domed rotunda as a preferred form for the early ideal museum, but there seems little evidence that it was widely adopted for the type of universal museum of the Renaissance considered here: see Fabiański 1990.
16. The best overview of this symbiotic relationship remains Thornton 1997.
17. Menzhausen 1985. For all its renown, the *Kunstammer* at Dresden was housed in an attic floor, with inward-sloping ceilings that must have tested the skills of those responsible for installing the collection.
18. Laurencich-Minelli 1985, 18-19.
19. Zenacker, Petit 1989.
20. Garberson 1993.
21. Burdel, Dückerhoff 2003.
22. In this respect the arrangement of the *studiolo* is commonly compared to the theatre of memory, in which recollection of particular facts was prompted by associating them with specific *loci* in the mind's eye
23. MacGregor 2007, 32, fig. 25.
24. Garberson 1993, 119.
25. For an account of the long-lived museum of the Gualdo family in Vicenza, its ceiling decorated emblematically with images of the universe, the Creator, the Virgin and saints, see Pomian, [1987] 1990, 72-4.
26. Mayer-Deutsch 2010.

## ENGLISH ABSTRACT

The cabinet and the gallery are two very different kinds of collecting space that, from the turn of the sixteenth century, reflect a schism among collectors of natural history specimens and works of art. The degree to which these spaces played antithetical or complementary role in the history of collecting and museums is the main topic of MacGregor's essay. Since its first appearance, the gallery can be typified primarily by its expansiveness and by its openness to light and air. MacGregor describes the development of the gallery in early-modern France and Italy, from its birth as a connecting space just for walking, to its migration from the domestic sphere to a frontier area between private and public, and finally to its exploitation as a display set. The collections exhibited in the galleries span from the early portraits and historical painting, to the later sixteenth-century trend for ancient and modern sculpture. Turning to the cabinet of curiosities, MacGregor outlines how the sources on it are less informative and prescriptive on matters of its accommodation and installation: architectural treatises do not describe a cabinet, the several engraved views represent often an idealized versions of reality, and the accounts of visitors offer not enough detailed descriptions. The

essential requirements for the cabinet were simply that it should be withdrawn, secluded and inward-looking, such as an intimate and enclosed space. Cabinet frequently established in close connection with other rooms or facilities, such as the study and the library, and also the anatomy theatres, the botanical gardens, the lathe-turning workshops and other laboratories. Clearly such a broad range of collection spaces demanded a variety of solutions to matters of display and furniture. MacGregor's thesis remains that the cabinet and the gallery were two very different kinds of architectural entities housing different kind of collections. Since the following museums enclosed them in more complex structures, the legacy of this early dichotomy in the history of collecting survives till today.

## FONTI

Cellini *Vita*

B. Cellini, *The Autobiography of Benvenuto Cellini*, ed. C. Hope [*Vita di Benvenuto Cellini orefice e scultore fiorentino*, Colonia 1728], Oxford 1983, pp. 142-3.

Serlio *Tutte l'opere*

S. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese*, Venice 1584.

## BIBLIOGRAFIA

Burdel, Dückershoff 2003

B. Buberl, M. Dückershoff (eds), *Palast des Wissens. Die Kunst- und Wunderkammer Zar Peter des Großen*, Munich 2003.

Cope 1984

R. Coope, 'The gallery in England: names and meanings', *Architectural History* 27 (1984), pp. 446-55.

Cope 1986

R. Coope, 'The "long gallery": its origins, development, use and decoration', *Architectural History* 29 (1986), 43-84.

Donadoni 2001

Sergio Donadoni, 'I geroglifici di Athanasius Kircher', in *Athanasius Kircher. Il Museo del Mondo*, ed. Eugenio Lo Sardo, Rome 2001, pp. 101-10.

Fabiański 1990

M. Fabiański, 'Iconography of the architecture of ideal *musaea* in the fifteenth to eighteenth centuries', *Journal of the History of Collections* 2 (1990), pp. 95-134.

Garberson 1993

E. Garberson, '*Bibliotheca Windbagiana*: a seventeenth-century Austrian library and its decoration', *Journal of the History of Collections* 5 (1993), 109-28.

Girouard 2000

M. Girouard, *Life in the French Country House*, London 2000.

Guillaume 2010

J. Guillaume, 'La galerie en France et en Angleterre du XVe au XVIIe siècle: emplacement et fonctions', in Strunk, Kieven 2010, 35-50.

Impey, MacGregor 1985

O. Impey and A. MacGregor (eds.), *The Origins of Museums: the Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth century Europe*, Oxford 1985.

Krause 2010

K. Krause, "Cabinet" oder "Galerie". Die Räume der Sammlung im Paris des 17. und 18. Jahrhunderts', in Strunk, Kieven 2010, 311-25.

Laurencich-Minelli 1985

L. Laurencich-Minelli, 'Museography and ethnographical collections in Bologna during the sixteenth and seventeenth centuries', in Impey, MacGregor 1985, 17-23.

MacGregor 1994

A. MacGregor, 'Die besonderen Eigenschaften der "Kunstkammer"', in *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube*, ed. A. Grote, Opladen 1994, 61-106.

MacGregor 2007

A. MacGregor, *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, New Haven and London 2007.

Mayer-Deutsch 2010

A. Mayer-Deutsch, 'Die Galerie Athanasius Kirchers als "Alphabet" der Wissensobjecte', in Strunk, Kieven 2010, 261-73.

Menzhausen 1985

J. Menzhausen, 'Electeur Augustus's *Kunstkammer*: an analysis of the inventory of 1587', in Impey, MacGregor 1985, 69-75.

Prinz 1970

W. Prinz, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin 1970.

Pomian [1987] 1990

K. Pomian, *Collectors and Curiosities. Paris and Venice, 1500-1800 [Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise: XVIe - XVIIIe siècle, Paris 1987]*, Cambridge 1990.

Rowell 1996

C. Rowell, 'Display of art', in *The Dictionary of Art*, ed. Jane Turner, London and New York 1996, IX, 11-33.

Strunk, Kieven 2010

*Europäische Galeriebauten. Galleries in a comparative European Perspective (1400-1800)*, Actes des Internationales Symposions der Bibliotheca Hertziana, Rom, 23.-26. Februar 2005, ed. C. Strunk and E. Kieven, Munich, 2010.

Thornton 1997

D. Thornton, *The Scholar in his Study. Ownership and Experience in Renaissance Italy*, New Haven and London 1997.

Zehnacker, Petit 1989

F. Zehnacker, N. Petit (eds.), *Le cabinet de curiosités de la Bibliothèque Sainte-Genève, des origines à nos jours*, Paris 1989.

# Testo come spazio

Note sull'architettura memoriale di Santa Giustina a Padova

Andrea Torre

“Later, after I was arrested and confined in this cell, I was afraid I would go mad, so small was it, so featureless and dark.

I cried in the night. When I slept I dreamed I was being crushed. So I began to move my memories,

to place them round the cell, in the cracks of the floor, on the rusty handle of the slop bucket.

By rights, such a small room could not serve the purpose. But I gave each spot a meaning,

and as I populated it with the things I have been given to remember, the cell began to grow.

It was like pushing the walls outwards with my hands. Now it has expanded to the horizon.

To me, it is as grand as a power station”.

Hari Kunzru

La forma architettonica dei musei e le pratiche di collezionismo ad essa associate sono strettamente implicate con un'esigenza di rielaborazione permanente e di ordinamento selettivo del sapere, ossia in senso lato si connotano fortemente secondo una prospettiva memoriale[1]. Una collezione non rispecchia infatti mimeticamente una realtà extramuseale, e la selezione degli oggetti che la vanno a comporre non è neutra ma risponde sempre a paradigmi artistici e critici soggetti a variare nel tempo. Si tratta di una costruzione culturale attraverso cui una comunità di volta in volta individua quali oggetti possono essere considerati esteticamente rappresentativi della sua identità, e assurgere così al livello di opere d'arte. Gli oggetti che vanno a comporre una collezione, infatti, sono stati prelevati dal loro contesto originario, e dato che qualsiasi collezione non può non restare frammentaria, ne deriva come compito essenziale del museo la

necessità di ricontestualizzare gli oggetti e di inserirli in una connessione significativa; in un discorso, realizzabile anche attraverso la facoltà naturale della memoria e le tecniche preposte a potenziarla[2]. Ma se i musei nascono come luoghi di memoria, la facoltà memoriale è da sempre ricorsa a una spazialità, reale o artificiale, per definirsi e funzionare.

Fin dall'antichità ma con maggior intensità a partire dal Medioevo, organizzare ed educare la memoria vuole infatti dire oggettivarla in strutture mentali, e viverla percorrendo senza sosta questi spazi interiori occupati da ogni nostra esperienza. Così come la memorizzazione dei dati è inutile senza un'operazione di reminiscenza, anche l'edificazione immaginaria di contenitori più o meno strutturati nei domini dell'interiorità deve presupporre corrispondenti forme immaginarie di utilizzo che realizzino metaforicamente il dinamismo inventariale di questi spazi. Diviene allora centrale la dimensione euristica implicita in ogni movimento di ricerca (lineare o di profondità) finalizzato a una scoperta o a un rinvenimento[3]. È alla topografia e soprattutto all'architettura del mondo reale che gli mnemonisti ricorrono per delineare uno spazio mentale in cui sia possibile orientarsi grazie a precise coordinate. Il rapporto tra luoghi reali e spazialità interiore è dialettico. Da una parte, infatti, l'introiezione della topografia e dell'architettura del mondo esterno suggerisce un sempre più razionalizzato spazio mentale e una rappresentazione della memoria come luogo ordinato e misurato. Dall'altra, le regole di memoria contribuiscono anche a una sempre più geometrica e astratta percezione, nonché concettualizzazione, dello spazio sensibile esteriore. Nella tradizione testuale dell'arte della memoria viene infatti a costituirsi una sorta di immagine canonica del *locus mnemonicus*, di fattura architettonica principalmente, che funge da elemento discriminatore tanto per chi s'accinge a formare tali luoghi *ex novo* quanto per chi si limita a sceglierli nell'ambiente circostante. Così Ludovico Dolce nel suo *Dialogo del modo di accrescer e conservar la memoria*:

Ma se avrò che la natura o l'arte quivi non abbia operato di maniera che si conoscano i luoghi a bastanza, imàginatene alcuno di quelle cose che hai vedute: come sarebbe altare, camera, o cosa tale. E se anco non sarà conceduto ad alcuno di poter discorrere e veder tutte le cose di dentro, *a guisa di diligente architetto* avvertisca la varietà delle magioni e de i luoghi che dicemmo grandissimi, e de' maggiori, ne' quali ne finga de' minori dalle cose altrove da lui vedute (Dolce, *Dialogo*, 67).

Come il "diligente architetto" ricordato da Lodovico Dolce delinea nella propria mente il progetto dell'edificio, basandosi sulla diretta visione di

numerose costruzioni o sullo studio di progetti grafici, così una capillare conservazione della “varietà” di ogni edificabile garantisce una pluralità di soluzioni per la costruzione del luogo memoriale<sup>[4]</sup>. In entrambi i casi ci troviamo di fronte a una scrittura dello spazio che deve necessariamente far tesoro delle memorie dell’antico per distinguerle in autonome unità significanti e ricomporle in nuove forme di discorso<sup>[5]</sup>. È proprio uno dei protagonisti dell’*ars memoriae* cinquecentesca, Giulio Camillo, a paragonare nel suo *Discorso sopra Hermogene* la composizione di testi alla progettazione di edifici, e lo fa a partire dalla constatazione che entrambe le attività fanno precedere la costruzione reale di uno spazio o di un testo dalla preparazione di modelli mentali<sup>[6]</sup>:

*Si come l’architetto, non con sana mente si condurrebbe a fabricar alcun edificio con le pietre, et altri semplici, se prima nella mente non avesse con belli e dotti pensieri fatta una mental fabrica, ad imitazion di cui, di fuori esercitasse le mani. Così di nuovo consiglio è da giudicare quello compositore, il quale a caso si dà a mettere insieme le parole, et altri ornamenti, senza regger lo stile, secondo alcuna forma prima collocatasi nella mente (Camillo, Discorso sopra Hermogene, II, 111)*

Pressoché negli stessi anni, d’altra parte, Francesco Alunno illustra il senso del titolo del proprio vocabolario, la *Fabrica del Mondo*, ricorrendo proprio alla stessa connessione tra natura e arte, tra mente e linguaggio, individuata dai teorici dell’architettura e della mnemotecnica:

*Se s’ha rispetto al titolo, et al nome di essa opera, che è Fabrica del Mondo, per contenere la regolata architettura delle voci volgari, colle quali si possono esprimere tutte le cose create del mondo, a qual nome di Prence poteva io più attamente offerirla, che al gran Cosmo? Il cui nome in lingua Greca non suona altro che Mondo? (Alunno, Fabrica del Mondo, s.i.p.)[7].*

Sulla scorta di queste testimonianze, e quale possibile esemplificazione del nesso memoria-architettura, vorrei concentrare la mia attenzione su un testo della tradizione mnemotecnica che, oltre a mostrarci come costruire un logico percorso mentale di rappresentazioni dei nostri ricordi attraverso l’introiezione di un artificioso ordine esterno, ci suggerisce anche un modello di lettura, una chiave di interpretazione, per uno spazio architettonico reale e per gli elementi iconico-plastici che lo compongono.

Mi riferisco al *Trattato della Memoria Locale in cui si spiega il modo facile per acquistarla*, composto dal professore di retorica padovano Paolo Beni (1552-1625) e conservato manoscritto presso l’Archivio Segreto Vaticano<sup>[8]</sup>.



Da sinistra a destra: fig. 1 |Matteo da Valle e Andrea Moroni, Basilica di Santa Giustina, pianta, iniziata nel 1532, Padova; fig. 2 | Basilica di Santa Giustina, veduta del transetto, Padova; fig. 3 | Riccardo di Taurigny e Battista da Vicenza su disegno di Domenico Campagnola, Basilica di Santa Giustina, stallo del coro, 1566-1572, Padova.

Realizzato probabilmente entro i primi due decenni del Seicento, il trattato viene fin dall'inizio presentato da Beni come un "esercizio fatto intorno alla Memoria Locale", ossia come un saggio di presentazione e illustrazione intorno a "sì maestrevol'arte, la qual è veramente di molt'uso all'acquisto et esercizio delle scienze, e particolarmente dell'eloquenza" (Beni, *Trattato*, f.1r). In avvio Beni afferma risolutamente l'inutilità della *memoria verborum*, ossia di una tecnica che, mirando a una fedele e integrale riproduzione di parole memorizzate in sequenze più o meno complesse, si rivela "infinita e da non tentare" perché comporta un'elevata percentuale di errore e un eccessivo dispendio di energie. La vera *ars memoriae* è invece quella che si riferisce ai concetti, *memoria rerum*, e che risulta utile tanto "per ragionare, quanto per locar gl'altrui ragionamenti" (*Ivi*, f.2r). Egli ne consiglia l'impiego sia a chi sta memorizzando il testo per declamarlo, sia a chi deve memorizzare ciò che sta ascoltando: "Talché un Oratore o Lettore, et insomma ogni Dicitore può farsene molt'honore" (*Ivi*, f.2r). Per essere memorizzati i concetti debbono venir tradotti nella memoria attraverso "figure rappresentative" – quelle che Beni chiama "Immobile", ossia i luoghi di memoria e in *imagines mobiles* – "Mobile" nel testo, ossia le tradizionali immagini di memoria. La distinzione terminologica beniana deriva dalla constatazione della persistenza o della scomparsa della rappresentazione mentale anche dopo il suo utilizzo memoriale. Pronunciandosi in tali termini, Beni coglie la definizione di Memoria Locale nella sua accezione letterale di tecnica che visualizza un sistema ordinato di luoghi mentali, per lo più architettonici. A corollario di tale definizione della memoria locale non mancano ovviamente le tradizionali regole che ne garantiscono un corretto e fruttuoso impiego: media grandezza e lineare uniformità del *locus*; corretta *dispositio* dei *loci* procedendo da sinistra verso destra, "perché tal rammentazione succederà più commodamente a guisa del leggere" (*Ivi*,

f.3v); netta distinzione tra le parti che compongono il *locus*, perché “la dissimilitudine è distintiva e ben s’accorda con la varietà de i simulacri e concetti” (*Ivi*); perfetta conoscenza della struttura locale, della quale “devrà sapersi ogni cantoncino, et aversi nella imaginativa nella guisa che si ha una mano con le sue dita o un quadro con le sue figure” (*Ivi*). Di fondamentale importanza sarà poi la presenza di figure animate all’interno del *locus*: “Insomma principal cosa sarà di aver quasi una selva d’huomini et altri animali e simulacri per poter subito locar vivamente i concetti, accioché detti simulacri muovano la mente, e rechino ricordanza” (*Ivi*, f.4r). Beni si riferisce tanto alle canoniche *imagines agentes* che nella mente debbono dar corpo ai concetti, quanto a più specifici simulacri animati che fungono da luoghi minori iscritti nella struttura principale e che, in quanto tali e a differenza delle *imagines*, rientrano nella tipologia, prima ricordata, delle “figure immobili”. Tanto i *loci* quanto questi simulacri immobili dovranno poi essere adeguatamente contrassegnati per cinquina o decina attraverso simboli caratteristici quali una croce o una mano, al fine di poter facilmente e ordinatamente ricostruire la sequenza memoriale che grazie ad essi viene articolandosi.

Per quanto le regole esposte da Beni seguano con minimi scarti di originalità la precettistica canonica della memoria locale, esse conoscono un’esemplificazione illustrativa che di rado si riscontra così precisa nella trattatistica della disciplina. Beni dichiara infatti di aver sperimentato l’efficacia di tali tecniche mnemoniche negli spazi interni della basilica di Santa Giustina a Padova, lungo le cui pareti riconobbe 173 possibili luoghi di memoria da ordinare sequenzialmente mediante l’affissione di mani e croci mnemoniche, e da percorrere “dalla sinistra alla destra quasi leggendo” (Beni, *Trattato*, f.5r) [fig.1]. La riduzione di uno spazio tridimensionale architettonico a superficie testuale ove collocare una sequenza più o meno coerente di immagini simboliche ricorre spesso nella precettistica mnemonica, sulla scorta degli esempi fondativi di Quintiliano e Cicerone<sup>[9]</sup>. Più raramente questo spazio risulta ben identificato e coincide con un luogo di culto. Tra le poche esemplificazioni possiamo ricordare, come particolarmente contestuale al nostro discorso, quella rinvenibile in una delle più influenti *auctoritates* della tradizione testuale moderna dell’*ars memoriae*, ossia la *Phoenix* di Pietro da Ravenna, dove viene rievocata una delle numerose *performances* mnemoniche dell’autore, tenutasi nel convento piacentino di San Sisto<sup>[10]</sup>:

Dum essem Placentiae monasterium monachorum nigrorum intravi ut illud viderem in dormitorioque eius comitante monacho quodam bis deambulans monachorum nomina quae in ostiis cellarum erant collocavi: deinde congregatis eis nomine proprio quem libet salutavi; licet quem nominabam digito demonstrare non potuissem; mirabantur monachi quo pacto ego peregrinus nomina eorum memoriter profertem ipsis mirari non desinentibus; dixi tandem hoc potuit mea artificiosa memoria; quorum unus dixit ergo hoc Petrus Ravennas facere potuit et non alius (Pietro da Ravenna, *Phoenix*, c.25r).

I diagrammi mentali predicati nelle tecniche dell'*ars* trovano negli spazi del convento sansistino ma ancor più in quelli della basilica patavina una rappresentazione architettonica dotata di piena consistenza materiale, che consente allo mnemonista di abbandonare l'astrattezza dello spazio mentale per la concretezza di un tridimensionale spazio fisico esteriore. Il valore di una siffatta spazialità è anche simbolico perché, come spesso insiste la patristica medievale, la lunghezza e la larghezza della chiesa sono interpretabili come tempo del mondo e spazio del mondo, ossia come sua rappresentazione memoriale. La scelta del luogo esemplificativo da parte di Beni pare inoltre opportuna, e forse non del tutto casuale, se si tiene conto che la scenografica misura dello spazio della basilica di Santa Giustina risulta notevole e adeguatamente ripartita nel suo perimetro da una sequenza omogenea di cappelle minori [fig. 2]. L'immaginario mnemonico può dunque sfruttare i generosi spazi della basilica e, insieme ad essi, anche quelli del patrimonio artistico-architettonico della città di Padova, la cui conoscenza, al pari di quella di altri memorabili luoghi, costituisce un presupposto fondamentale per chi voglia cimentarsi nell'*ars memoriae*. Secondo il *Trattato* di Beni solo una volta formati come individui consapevoli di se stessi e del mondo, si può accedere all'addestramento retorico necessario per le dispute forensi o accademiche:

[É] quasi necessario che chi attende a quest'arte, abbia pratica di molte cose, e veduti molti luoghi con varietà di persone, dimorando soprattutto in Città grande ove si esserciti gran varietà d'arti: perché così può facilmente ritrarne all'improvviso simulacri conformi ai concetti da rappresentarsi [...]. Poiché con questo ciascuno può avvezzarsi a perfezionar tal'arte secondo il suo genio; dico suo genio, perché con l'uso va osservando quai simulacri più muovano la sua imaginativa, e quanto li basti per moverla, per non faticarla più del bisogno (Beni, *Trattato*, f.5v).

Con tali cautele dunque l'immaginario mnemonico dell'oratore-predicatore impegnato in una *performance* mnestica all'interno della basilica padovana può abbandonarne il circoscritto perimetro interno:

E di fuori continuar nella tela del muro il qual congiunge la Chiesa col Monasterio; formandovi ad essemplio de i già detti alcuni altri luoghi; e molti più ne potrai formar seguitamente nella tela del muro del Monasterio, il qual muro è capace di qualche dozzina di luoghi: et indi, se maggior curiosità sia la tua, dal cantone del muro del Monasterio, il qual volta alle stalle, potrai valerti del muro longhissimo, il qual va a ferire alle mura della Città: et in tal modo potrai stabilirti, oltre ai 173 luoghi da me divisati, 80 altri luoghi assai capaci; ma però converrà per la gran similitudine et uniformità di quest'ultimo muro, piantarvi de i distintivi in debiti e proporzionati luoghi, con far che sian ben rammemorativi, non curando se fussero figure ridicole, o laide, o atroci (Beni, *Trattato*, f.13r).

Un tale sfruttamento dello spazio cittadino porta lo mnemonista da un lato a intrecciare i propri, personali, ricordi con la memoria collettiva di una comunità locale reificatasi in luoghi, edifici e monumenti; dall'altro lato, lo induce a proiettare sullo spazio urbano un ordine di luoghi ben distinti, a ridisegnare insomma mentalmente la pianta della città seguendo le modalità utopiche di un'enciclopedia memoriale. In questo rispecchiamento tra spazio interiore soggettivo e spazi fisici collettivi – comune alla stessa situazione museale, dove memoria individuale e memoria collettiva trovano un luogo di verifica reciproca – sembra riecheggiare anche un famoso passaggio di Andrea Palladio:

E finalmente nell'eleggere il sito per la fabbrica di Villa tutte quelle considerazioni si deono avere che si hanno nell'eleggere il sito per le Città: conciosiaché la Città non sia altro che una certa casa grande, e per lo contrario la casa una città piccola (Palladio, *Quattro libri*, II, 12, 46).

L'estensione del percorso mnemonico agli spazi esterni della basilica e allo stesso perimetro murario della città costituisce al contempo un naturale incremento delle potenzialità mnemoniche, e un modo per agevolare lo mnemonista nell'operazione mentale di *compositio loci*. Un modo certo debitore alle strategie retoriche messe in atto dai predicatori per assicurare l'uditorio circa la verità e la praticabilità del messaggio cristiano attraverso una sua riconversione nella nota spazialità cittadina, nonché per creare nel pubblico l'illusione di un intimo, familiare e quotidiano coinvolgimento nel cammino di salvezza; ossia, per rendere percepibili come elementi naturali di una memoria collettiva gli esiti di una strategia retorica ben condotta.<sup>[11]</sup>

Come possiamo vedere anche nei brevi estratti riportati, ricorrente e suggestivo è l'uso del sintagma “tela di muro” col quale Beni indica gli spazi delle pareti interne della basilica utilizzabili come *loci memoriae*. L'espressione

potrebbe essere letta secondo un duplice punto di vista: metaforico o letterale. L'interpretazione metaforica vive sull'ambiguità del vocabolo che può suggerire tanto l'idea di una superficie piana atta a ospitare delle immagini, un *locus* a tutti gli effetti; quanto quella di una struttura generata secondo un logico procedimento di connessioni, non molto dissimile quindi dal reticolo di *loci* che possiamo fabbricare nella nostra mente. In quanto supporto pittorico la tela rinvia alla concezione inventariale della memoria come deposito<sup>[12]</sup>, in quanto superficie intessuta essa allude piuttosto alle implicazioni creative delle dinamiche combinatorie proprie dell'atto memoriale<sup>[13]</sup>. Altrettanto suggestiva è la lettura referenziale dell'espressione "tela di muro" che ci indurrebbe quasi a pensare a una possibile *ut pictura memoria* illustrata dal professore padovano sulla scorta delle immagini, pittoriche e plastiche, realmente presenti nella basilica, e già pronte ad esser colte, nella loro integrità, come simulacri immobili connotanti la struttura dei *loci*; oppure, una volta riscritte dall'immaginazione, subito disponibili ad essere introiettate nella mente come vere e proprie *imagines agentes*:

Ma poiché siamo entrati in questo discorso per dar mostra et esempio dell'Immobile e Mobile che noi chiamammo, mi giova osservare in questo esempio da me proposto di Santa Giustina, che l'ottava capella per esser molto vasta e spaziosa, sì che vi abbiam divisati 13 luoghi, convien'avvertire che vi son due tele di muro molto lunghe et eguali e simili, e però convien porvi due imagini distintive. In ciascuna delle due parti che così verranno a fare tre luoghi per ciascuna parte, e saran proporzionate al bisogno: di modo tale che passando dalla settima capella da sinistra al p[rimo] pilastro che è molt'ampio, tu lochi una figura nella p[rima] facciata, un'altra figura nella 2a che pur con qualche capacità si stende verso l'angolo, e poi formi tre altri luoghi nella p[rima] tela di muro continuata, mettendo al fin del p[rimo] luogo di tal tela di muro un S. Francesco, e nel principio del 3o un Serafino col Crocefisso, a cui S. Francesco alquanto da lungi si rivolga; che così con tai due segni distintivi e ben rammemorativi, avrai tre luoghi, sì che con li due precedenti siano cinque, e cinque altri ne potrai formar nella facciata o tela di muro opposta che è similissima, il che benissimo ti succederà se incontro a S. Francesco et al Serafino ove l'uno è rammemorativo dell'altro, potrai per essemplio un gran S. Pietro con le chiavi in mano per lo p[rimo] distintivo, et un gran S. Paolo con un spadone, per lo 2o, che pur saranno rammemorativi l'un dell'altro (Beni, *Trattato*, ff.12r-v).

L'attuale configurazione del transetto di sinistra non riporta opere d'arte con i motivi iconografici sacri ricordati da Beni. Non è però necessario (e neppure interessa) verificare tali presenze per cogliere l'importante scarto funzionale dell'immaginario mnemonico testimoniato dalle parole dello scrittore padovano; il suo trattato ci offre un'interessante esemplificazione

di come funziona (o come potrebbe funzionare) tale spazio tridimensionale in una prospettiva mnemonico-meditazionale, e a partire da un punto di vista retorico.

Consideriamo, ad esempio, secondo un siffatto approccio ermeneutico l'imponente e prezioso coro ligneo dell'abside, intagliato in noce da Riccardo Taurigny artista normanno del XVI sec.<sup>[14]</sup>, che consta di due ordini di stalli con spalliere intagliate decorate a riquadri e ovali che presentano come soggetti non le tradizionali grottesche o prospettive, ma composizioni di storie [fig.3]. Ideatore del ciclo è stato il fiammingo don Eutizio Cordes: in alto abbiamo scene dell'Antico e del Nuovo Testamento, e in basso illustrazioni emblematico-geroglifiche dei Sacramenti, dei Vizi e delle Virtù<sup>[15]</sup>. Una lettura secentesca di questo ciclo ligneo (risalente agli inizi del 1613) ci è stata offerta dall'abate Girolamo da Potenza nella sua manoscritta *Iconologia del coro di S. Giustina*. La descrizione "delle sedie del coro" si configura come:

pedagogia o primi rudimenti per forestieri e genti estranee, quali vengono per vedere la loro bellezza e del lavoro abbino parimente qualche chiarezza di quanto si contiene di oscurità nelle sedie da basso, e quanto in brevità in esse si conchiude" (Girolamo da Potenza, *Iconologia*, c.1r).

L'interpretazione delle iconologie si fonda essenzialmente su passi scritturali ma talora ricorre anche ai moderni repertori simbolici (come Valeriano e soprattutto Ripa) se non addirittura a fonti profane, come Ariosto, evocato a proposito dell'attributo di candidezza riservato alla fede cristiana:

Nel vestito bianco vien significata la purità qual non admette bruttura di negro pur un minimo punto o picciolo neo come cantò l'Ariosto *Non par che dal Antiqui se depinga La santa Fè vestita d'altro modo Che col vel bianco che la cuopre tutta Chè un sol ponto un neo la può far brutta*" (Girolamo da Potenza, *Iconologia*, c.1v).

Ciò fa sì che lo scritto di Girolamo si offra sia come una descrizione di iconografie effettivamente realizzate in una precisa opera d'arte, sia come un repertorio di iconografie utilizzabili per la creazione di nuove immagini artistiche. La lettura secentesca di queste figure intagliate è ovviamente di natura allegorica e serve all'osservatore per andare oltre una conoscenza superficiale e giungere al midollo degli insegnamenti cristiani:



fig. 4 | Riccardo di Taurigny e Battista da Vicenza su disegno di Domenico Campagnola, Basilica di Santa Giustina, dettaglio del quattordicesimo stallo del coro, Padova

Le opere della misericordia corporali e spirituali, li precetti e consigli evangelici, et altre virtù, e vizi opposti a quelle, per instruzione nostra simbolicamente descritta nelle sedie da basso, con diversi geroglifici dipinti e intagliati, qual esposizione mi pare necessaria in quella oscurità, poiché li studiosi della sacra scrittura non si fermano solamente nella scorza et intelligenza della semplice littera (Girolamo da Potenza, *Iconologia*, c.2v).

Così come le profezie e le storie dell'Antico Testamento si rivelano comprensibili solo alla luce del messaggio del Nuovo Testamento, anche i geroglifici che occupano la parte bassa delle sedie del coro vedono compiere il loro significato solo in rapporto con le illustrazioni degli eventi del Nuovo Testamento presenti negli stalli superiori. Le immagini della vita di Cristo, offerte ai fedeli per una salvifica *imitatio*, vengono dunque ribadite dalle prefigurazioni suggerite dall'Antico Testamento e memorizzate grazie a singolari immagini simbolico-geroglifiche<sup>[16]</sup>:

Nella 14a sedia del p[rimo] choro è la tentaz[ione] di Christo nel deserto. La fig[ura] è d'Adamo et Eva abitanti nel parad[iso] terrestre; nella sedia da basso v'è il simbolo del sacram[ento] del matrim[onio], il cervo e cerva e un huomo quali tutti bevono in una cisterna (Girolamo da Potenza, *Iconologia*, c.14v)[17] [fig.4].

Il soggetto intagliato nelle sedie di basso è quasi sempre attinente a quello ritratto negli stalli superiori e spesso stabilisce una relazione sintagmatica con quelli rappresentati nelle sedie contigue<sup>[18]</sup>. La connessione sintagmatica tra le varie iconografie è peraltro consolidata dalla doppia sinossi poetica posta in appendice alla *Iconologia* di Girolamo. I soggetti dei vari intagli sono stati infatti esposti sia in versi latini, sia in terzine volgari. Tutti i distici e tutte le terzine sono riservati all'esplicitazione del soggetto di una sedia, puntualmente richiamata dal numero a margine. Vediamo ad esempio i passaggi relativi all'esempio prima citato:

Primaque sub pomo fallitur angue parens.

[...]

Tenta Christo il Demonio nel deserto,

De Superbia, Gola e Vanagloria,

L'istesso tenta Adamo poco esperto

14 (Girolamo da Potenza, *Iconologia*, cc.50v-53v).

Potremmo forse considerare queste due sinossi poetiche come strumenti memoriali che funzionano in associazione alle immagini simboliche intagliate. Si riprodurrebbe così una dinamica semantica che ricorda latamente quella degli emblemi. In questo caso le *picturae* sarebbero due, una di carattere simbolico-geroglifico e una più referenziale; i versi guardano direttamente a quest'ultima, rivelandone (come una didascalia) i passi scritturali di riferimento, sia quello neotestamentario direttamente visualizzato, sia quello veterotestamentario che a livello anagogico lo prefigura. Due memorie bibliche sono dunque condensate in un'unica immagine, associata a sua volta a un'altra immagine anch'essa di carattere allegorico. Potremmo dunque concludere che l'intaglio simbolico sta all'intaglio referenziale così come il racconto veterotestamentario sta a quello neotestamentario, e anche (passando ad un altro piano di fruizione) come il distico latino sta alla terzina volgare (o viceversa, a seconda del livello di cultura del destinatario della didascalia in versi).

Disposte in una sequenza rigidamente ordinata e già collegate a un duplice possibile contenuto edificante da memorizzare (i passi scritturali e il portato devozionale), queste immagini simboliche ad alto *appeal* mnemonico si offrono a tutti gli effetti come prefabbricate *imagines memoriae* che il monaco può anche leggere in combinazione e utilizzare alla stregua di un vero e proprio sistema locale da occupare (fisicamente ancor prima che mentalmente) nelle sue singole *sedes* e da percorrere con la vista (esteriore e interiore). Contenuti in un vasto spazio mnemonicamente utilizzabile, questi spazi minori possono essi stessi strutturarsi come contenitori di ricordi edificanti, sfruttando le corrispondenze compositive e tematiche attivate tra i loro componenti, e tra i soggetti ritratti<sup>[19]</sup>.



Da sinistra a destra: fig. 5 | Lorenzo Lotto, Basilica di Santa Maria Maggiore, dettagli del coro, 1524-1532, Bergamo; fig. 6 | Basilica di Santa Maria Maggiore, tarsia del coro raffigurante Susanna e i vecchioni, Bergamo.

Osserviamo qui qualcosa di simile a quanto si può riscontrare nel coro ligneo di S. Maria Maggiore a Bergamo, dove Lorenzo Lotto tra il 1524 e il 1532 ideò un sistema di relazioni significanti tra le tarsie riportanti storie dell'antico testamento e quelle, a soggetto emblematico-geroglifico, che dovevano fungere da coperti lignei delle prime. Se, causa l'ampliamento del coro, i coperti non fossero stati utilizzati come tarsie isolate per coprire tutti gli stalli, le 'imprese' intagliate avrebbero infatti dovuto svolgere la duplice funzione memoriale di conservare e rammemorare in forma sintetica e intuitiva importanti concetti contenuti nei passi delle scritture sacre illustrati<sup>[20]</sup>. Evidente risulta l'affinità morfologica tra meccanismi cognitivi iconico-testuali che inducono chi li osserva a memorizzare e ricordare, a conservare e ricreare conoscenza<sup>[21]</sup>. Consideriamo, ad esempio,

la tavola che riporta l'immagine di un ermellino collocato fra due rami incrociati e legati da un nastro [fig.5]. L'animale si distende sinuoso, poggiando le zampe anteriori a una foglia di palma e quelle posteriori a un ramo di agnocasto, ramo quest'ultimo a cui è fissato anche il laccio del collare dell'ermellino. Completa l'impresa il motto *pocius mori*, inciso su una tavoletta appesa al nodo del medesimo nastro che lega i due rami. Come opportunamente osserva Cortesi Bosco, Lotto introduce una *devise* topica dell'ambiente cortigiano "in un contesto figurativo che intende dilatarne il significato spostandolo dal piano morale al piano spirituale mistico, facendo riferimento ad una specifica condizione di vita religiosa, anziché laica"<sup>[22]</sup>. Tale spostamento semantico non è indotto soltanto da specifiche varianti iconografiche rinvenibili nella tavola, quanto piuttosto dal sistema comunicativo entro cui essa è calata; ossia dalla posizione che avrebbe dovuto occupare nella struttura del coro e dal soggetto biblico della tarsia che avrebbe dovuto proteggere e conservare (fisicamente, e nella memoria dello spettatore). La tarsia è infatti dedicata ad illustrare la storia veterotestamentaria di Susanna (*Daniele* 13), giovane e bella moglie del ricco Joachim, insidiata da due giudici mentre fa il bagno all'interno di un giardino privato. La minaccia dei vecchi giudei – accusare falsamente la donna di tradimento con un giovane – non sortisce l'effetto sperato di incrinare la solida fedeltà di Susanna, la quale preferisce subire un'ingiusta condanna a morte per adulterio 'piuttosto che' macchiare la propria castità cedendo alle loro voglie. Lotto aveva già affrontato la vicenda nel 1517 in un dipinto ora conservato agli Uffizi, che presenta un impianto iconografico analogo a quello della tarsia (anche se, nello specifico, focalizzato più sul momento della denuncia della donna che su quello dell'assalto erotico), e che correda la figura di Susanna di un cartiglio riportante una variante del canonico motto: "Satius duco mori quam peccare. Heu me"<sup>[23]</sup>. L'elaborazione lottesca si spiega dunque in relazione all'illustrazione della storia di Susanna che sottostà (materialmente e concettualmente) all'"invenzione" impresistica del coperto, e che già sviluppa su un piano narrativo e non simbolico il nucleo tematico della scelta virtuosa [fig.6]. È il movimento di fuga di Susanna – sviluppato da destra verso sinistra lungo un registro orizzontale – a rappresentare appieno la dinamica morale proverbialmente associata all'ermellino, ad indicare la giusta direzione da intraprendere di fronte al bivio che oppone le allettanti tentazioni della *voluptas* (e della menzogna) al difficile e fatale cammino della *virtus*; la via del male (*foedari*) e quella del bene (*mori*). L'organizzazione del movimento entro lo spazio del quadro conferma l'assiologia e il messaggio didattico veicolati, poiché dal punto di vista della prospettiva di visione interna all'immagine il movimento di Susanna procede da sinistra verso destra,

verso la polarità da sempre associata al bene divino e sempre contrapposta al luogo (sinistro) dell'errore e del peccato. Il coperto impresistico sigilla il portato morale della storia biblica, traducendolo su di un piano simbolico. L'ermellino vede confermata la propria valenza araldica di rappresentazione plastica della *virtus* della castità eroicamente impugnata dalla moglie fedele. La palma porta con sé il ricordo del concetto di vittoria spirituale tramite martirio, vittoria della pudicizia sulla *voluptas* e della giustizia sull'inganno (alla fine della storia Susanna verrà infatti scagionata da un testimone). L'agnocasto declina infine la storia edificante in *exemplum* religioso, e lo fa in ragione delle qualità anafrodisiache che già nel Medioevo ne facevano alimento eletto di coloro che avevano fatto voto di castità. Collocata nel primo stallo dell'ala sinistra del coro dei religiosi, la coppia di immagini avrebbe dunque dovuto svolgere appieno la funzione di *memento* di uno dei requisiti fondamentali richiesti all'uomo di fede.<sup>[24]</sup>



fig. 7 | Basilica di Santa Giustina, veduta del coro, Padova

La funzionalità mnemonica di spazi come il coro di Santa Maria Maggiore o quello di Santa Giustina, soprattutto per quanto riguarda le sue implicazioni con l'apparato iconografico, incide infatti in principal luogo sulle applicazioni più contestuali a quella struttura locale, quelle liturgiche e catechistiche. Le dinamiche e le finalità memoriali implicite negli uffici religiosi non possono infatti che essere agevolate dalla consapevolezza di una naturale osmosi tra luogo reale e *locus memoriae*, tra interno ed esterno: ossia dalla possibilità di interiorizzare nella mente, come spazio di memoria, lo spazio reale in cui questi uffici vengono espletati; e viceversa, dalla possibilità di percepire, con un intenso sforzo di concentrazione che è anche un atto di meditazione, lo spazio reale come un'oggettivazione del *thesaurus* memoriale<sup>[25]</sup>: "La cattedrale come spazio dei tempi è il luogo della memoria liturgica dei tempi"[26] [fig.7].

Tutte le azioni, tutti i movimenti, tutte le liturgie compiuti in questi spazi corrisponderanno metaforicamente a continui atti di memorizzazione e di reminiscenza, finalizzati alla definizione intellettuale e spirituale dell'individuo orante; essi andranno a visualizzare il costante moto di memoria e volontà richiesto al cristiano per celebrare e, al contempo, superare l'ordine della temporalità; per conservare un sapere all'interno di uno spazio, in cui un'istanza narrativa segna percorsi e indica contenuti, trasformando la *presenza* di azioni, segni e oggetti nella *conoscenza* di essi.

## NOTE

1. Nel presente contributo riprendo e integro alcune considerazioni formulate in Torre 2009.
2. Kopf [2001] 2002, 368-369.
3. Si veda Carruthers 1998, p. 80: "Spatial and directional metaphors are essential to the conception of the way of monastic meditation, as is well known. And the rhetorical concept of *ductus* emphasizes way-finding by organizing the structure of any composition as a journey through a linked series of stages, each of which has its own characteristic flow (its mode or color), but which also moves the whole composition along. And the colors or modes are like the individual segments of an aqueduct, carrying the water, yes, but changing its direction, slowing it down, speeding it up, bifurcating, as the water moves along its route or way. For a person following the *ductus*, the colors act as stages of the way or ways through to the *skopos* or destination. Every composition, visual or aural, needs to be experienced as a journey, in and through whose paths one must constantly move". Sul concetto di *ductus* si veda anche il volume miscelaneo Carruthers 2010 (in particolare i saggi di Mary Carruthers, Paul Crossley e William T. Flynn).
4. Cfr. a questo proposito Ferraris 2012, 57-58: "Solo se c'è promessa, se c'è memoria e iscrizione, allora il progetto di architettura può essere già qualcosa che contiene in sé, a prescindere dalla 'durabilità' – come la chiamano i tecnologi – del materiale concreto, fisico. In tal caso il progetto comincia a contenere una 'promessa di durata' che può essere anche superiore, per certi aspetti, a quella della stessa opera costruita: perché l'opera costruita, tra l'altro, può subire trasformazioni, vicende trasformative, che possono addirittura compromettere, in maniera irrecuperabile, la sua natura di architettura. Progetto quindi come elaborazione, come prodotto di un lavoro – diciamo 'promettente architettura' – che probabilmente può contenere fino in fondo, se lo lasciamo sul supporto cartaceo, questo suo significato".
5. Cfr. Carpo 1993, 81: "L'arte del discorso, come qualsiasi disciplina, può essere ridotta ad un insieme di regole – che contiene (in *potenza*) tutto il dicibile. Allo stesso modo, un insieme esauriente e coerente di principi architettonici può tradursi in infiniti *atti* architettonici diversi. Edifici di ogni sorta e di ogni tempo, se pertinenti al campo di estensione di una teoria, ne assumeranno – per così dire, ne incarnaeranno – i principi. Al contrario, l'antologia universale di tutti i discorsi già scritti, come l'"atlante esemplare" di tutte le architetture già costruite, raccoglie in un unico strumento tutto il *già detto* (tutto il già costruito). Da una parte, un sistema generativo (normativo) che contiene in potenza tutto il dicibile, ma che non ne presenta alcuna testimonianza concreta. Dall'altra, un repertorio di esempi che racchiude il possesso di tutto il già detto, ma non spiega come si possa con questo dire qualcosa di nuovo". Sullo stesso argomento si veda anche Carpo 1988, 111-113.
6. Per la trascrizione dei testi volgari, manoscritti o a stampa, si adotta un criterio moderatamente conservativo. Sulla prospettiva retorica (e memoriale) delle teorie architettoniche umanistico-rinascimentali si vedano: Barbieri 1983; Bolzoni 1995; Carpo 1998; Kirkbride 2008; Kuwakino 2011.
7. Dedicata a Cosimo de' Medici.

8. Su Paolo Beni si vedano: Mazzacurati 1966; Diffley 1989, in part. p. 105; Tomassini 1994, in part. p.19.

9. Cfr. a proposito Gesualdo, *Plutosofia*, cc.19r-v: “Che dalla destra si dè cominciare, ce lo persuade il Filosofo dicente, ch’il moto comincia dalla parte destra. Che dalla sinistra lo prova il Roscellio: perché quest’Arte, è poco differente dall’Arte di scrivere, come dice Cicerone: e perché noi scrivendo, e leggendo, scrivemo, e leggemo cominciando dalla sinistra e caminamo alla destra; però si dè caminar per i luoghi dalla sinistra alla destra. Alcuni stimano, che quelli che veggono bene con l’occhio destro, come son’io, e poco e niente coll’occhio sinistro, scorressero dalla destra alla sinistra; quelli che ugualmente veggono, con ambedue gli occhi, possono indifferentemente discorrere dall’una e dall’altra parte. Nondimeno l’esperienza mostra è che è così facile cominciare da una parte, e finir nell’altra; come cominciare dall’altra, e finir nell’una. E la ragione, non è né l’una, né l’altra assegnata dal Roscellio: perché l’una esclude l’altra. Che se fosse per il moto dello scrivere: non sarebbe facile ugualmente il leggere ne i Luoghi al roverso, come l’esperienza ci mostra. Se fosse il moto, che comincia dal destro, ci sarebbe difficile il cominciare da man manca, il che non è vero; si che né l’una né l’altra ragione, esattamente et esquisitamente ci quieti. [...] E la ragione perché la nostra Memoria, et al destro, et all’opposto modo ugualmente esibisce, credo che sia perché non mira l’ordine del moto di nostri piedi, ma l’ordine che ritrova nelle cose viste dall’occhio. E perché nelle cose viste, non solamente vi è l’ordine dal primo al secondo, e da questo al terzo, e così successivamente fin’all’ultimo; ma vi è parimente l’ordine dall’infimo successivamente fino al primo; però ordinati nell’istesso modo li simulacri, puole la Memoria fondata nel senso, et al dritto, et al roverso essibirli senza difficoltà alcuna: sì come l’occhio con l’istessa facilità, che mira gli oggetti dalla destra alla sinistra, puole mirarli dalla sinistra alla destra”. Su Filippo Gesualdo e sulla sua *Plutosofia* si veda l’approfondito studio di Keller-Dall’Asta 2001, in part. 88-132.

10. Pietro da Ravenna, *Phoenix*, c.25r. Sulla singolarità e sull’importanza di questo personaggio del Gran Teatro della Memoria ha insistito soprattutto Rossi 1991, 38-42.

11. Cfr. Bolzoni 2002, 145-242 e in part. p.168: “Il predicatore [Bernardino da Siena] fa qui appello a un livello più sofisticato di memoria. In un primo tempo l’immagine mentale dell’Assunzione si tramuta in un’immagine dipinta, collocata in un preciso luogo della città (porta a Camollia); questa immagine sensibile agirà a sua volta da immagine della memoria a diversi livelli: anche visualizzando e facendo ricordare un’ampia parte della predica, e il gioco di concordanze bibliche da cui nasce”.

12. Vedi ancora Dolce, *Dialogo*, 146-147: “Ma le invisibili et ignote [*immagini*], nella guisa che sono i celesti corpi (come Saturno, Marte, Giove, il Sole, Mercurio, Venere, e la Luna), pongansi per i loro caratteri come gli dinotano gli Astrologi: [...] Overo ce li imagineremo per le figure come che gli dipingono i Pittori. Dell’arte de’ quali se avremo qualche familiarità o contezza, ci sarà più agevole il formarle. Come chi volesse raccordarsi della favola di Europa, potrebbe valersi dell’esempio della pittura di Tiziano; et altrettanto di Adone e di qual si voglia altra favola, o historia profana o sacra, eleggendo specialmente quelle figure che diletano e quindi sogliono la memoria eccitare. A che sono di utile i libri con figure, come per lo più hoggidi si sogliono stampare, nella guisa che si possono vedere nella maggior parte di quelli che escono dalle stampe dell’accuratissimo Giolito”.

13. Cfr. Gesualdo, *Plutosofia*, c.22v: “E queste persone, da noi viste e conosciute, le scriveremo in un foglio, ordinandole con diversità, come a dire: nel primo luogo porre un

vecchio, nel secondo una giovane, nel terzo un fanciullo, nel quarto uno schiavo, nel quinto una monaca, nel sesto un prencipe, nel settimo un nano, nell'ottavo una fanciulla; e così *con diversità tessute et ordinate*, siano collocate nelli luoghi formati come di sopra" (corsivo di chi scrive).

14. *Magister lignaminis*, intagliatore, attivo in Veneto e in Lombardia, il maestro Riccardo o Rizzardo di Guglielmo Taurini (Taurino, Taurin o Taurigny) proviene da Rouen. Valente intagliatore, dal 1556 è documentata la sua presenza a Venezia, dove studia attentamente le opere del Sansovino e in particolare la balaustrata del presbiterio di San Marco, affinando il già acquisito repertorio decorativo di formazione manierista mutuato dalla lezione della scuola di Fontainebleau. Fra il 1558 e il 1566 in collaborazione con il cognato Battista da Vicenza ed altre maestranze, esegue su disegni del Campagnola e su commissione dei Benedettini il coro di Santa Giustina a Padova, intagliando opere desunte dal Nuovo Testamento; in particolare, alla mano di Rizzardo sono ricondotte le partiture risolte in superficie, che manifestano un tratto plastico e movimentato, non senza una qualche incertezza prospettica, come nei brani raffiguranti *L'Annunciazione*, il *Sogno di Giuseppe* e la notevole *Fuga in Egitto*; ma soprattutto spetta a lui l'articolato complesso decorativo, allestito ponendo in opera cartigli, fogliami, chimere, cariatidi, angoli ingegnosamente risolti con putti, figure entro cartocci separati da colonnette scanalate. A lavoro ultimato i Benedettini gli accordano anche l'esecuzione del leggio, il cassone di pertinenza e le due "residenze" (le cassapanche), portati a compimento fra il 1566 e il 1572. Per notizie e rinvii bibliografici sul Taurini, sul coro ligneo e più in generale sulla basilica di Santa Giustina si veda Fiocco *et alii* 1970, 224-271: "L'opera del Taurino può essere considerata come uno dei casi più curiosi della Maniera francese nel Veneto da accostare agli stucchi di Alessandro Vittoria nella Rotonda del Palazzo Thiene a Vicenza o al Ninfeo della Villa di Maser così affine ai modi di un Jean Goujon" (p.269).

15. Fiocco *et alii* 1970, p.226: "A guisa di una vetrata o di un gotico portale i dossali degli stalli di Santa Giustina ci offrono un rarissimo esempio in Italia di uno *Speculum Humanæ Salvationis* nella più tipica tradizione nordico medievale di lontana origine agostiniana".

16. Dobbiamo peraltro ricordare che il ciclo iconografico conosce un precedente di analoga tipologia simbolica nella decorazione pittorica del Chiostro grande della basilica benedettina, decorazione realizzata fra il 1489 e il 1498 da Bernardo di Parenzo, e incentrata sulla vita di san Benedetto: "Come in una dotta predica del tempo, fiorita da citazioni greche e latine, ogni fatto della vita del Santo serviva da spunto per una lezione morale, illustrata da molteplici esempi sacri e profani sotto forma di geroglifici, emblemi e pezzi archeologici in chiaroscuro" (Fiocco *et alii* 1970, p. 195). Il ciclo era costituito da 51 affreschi divisi da 47 finti pilastri e delimitati da finti bassorilievi caratterizzati da distici latini; nella parte superiore ogni dipinto era decorato da ritratti di santi e pontefici dell'Ordine, a loro volta collocati tra scene veterotestamentarie (a destra) e da scene neotestamentarie (a sinistra), le prime ovviamente prefiguranti le seconde, proprio come nel ciclo illustrativo del coro. Una parziale descrizione dell'iconologia del Chiostro grande è rinvenibile in Girolamo da Potenza, *Cronica iustiniana*.

17. La funzionalità memoriale di questo dispositivo semantico è allusa dallo stesso Girolamo in un passaggio che descrive uno di questi geroglifici, quello relativo all'arca dell'alleanza: "Comandò parimenti che tal Arca fosse di legni imputribili, e questo significa la sua eternità immanente in se stessa; fosse ancora indorata dentro e fuori: ancor queste sono tutte le perfezioni et attributi divini, siccome l'oro avanza tutti gli altri metalli

in valore e perfezione, fu ordinata a questo modo come per memoriale de' suoi doni grandi e beneficii dati alle creature e specialmente all'huomo" (Girolamo da Potenza, *Iconologia*, c.6v).

18. Ricorrono infatti spesso nella descrizione di Girolamo espressioni che sottolineano l'implicita connessione tra i soggetti di scanni contigui: "così il digiuno è per macerar il corpo, 'è ragionevolmente posto' qui dopo le opere di misericordia" (Girolamo da Potenza, *Iconologia*, c. 16v); "Nella 13a sedia da basso è il simbolo della Superbia e vanagloria 'e rettamente seguita' omne dopo la descrizione del Theatro del mondo essendo scritto 'omne quod est in mundo est vanitas et superbia vitae'" (*Ivi*, c. 25v).

19. Potremmo estendere al caso patavino le riflessioni di Marco Collareta sulle tarsie realizzate da Giovanni da Verona per il coro della chiesa abaziale di Monte Oliveto Maggiore: "Il monaco che si trovasse nella necessità di mandare a mente qualcosa di particolarmente complicato, ad esempio il contenuto di una lezione difficile o il testo di un discorso lungo e articolato, non doveva fare altro che suddividere il tutto in porzioni distinte, legare le singole porzioni da ricordare alle singole immagini che trovava belle e pronte nei finti armadi del coro, e disporre tutte quelle immagini in giusta sequenza nei luoghi naturali ed artificiali che gli si paravano davanti agli occhi al di là delle finte finestre, in modo da poterle recuperare a tempo debito" (Collareta 2013, 268).

20. Cfr. Albani Liberali 1981; Cortesi Bosco 1987; Franco 2011; Ferretti 2013.

21. Cfr. Gallis 1980, 375: "All of Lotto's designs for *coperti* conceal yet reveal 'sacred wisdom'. [...] They are sentential and didactic, and their lessons have universal application, being the lessons of history, philosophy, and theology. In particular, the lessons are those of biblical history and of moral and theological commentary on it. The *coperti* are therefore functionally hieroglyphic".

22. Cortesi Bosco 1987, 333. In ragione della sua vasta diffusione il motivo è ricordato anche da Girolamo da Potenza nella sua *Iconologia*, non però come soggetto realmente intagliato negli stalli del coro bensì come possibile variante dell'immagine ivi utilizzata per rappresentare la virtù della castità: "Fu figurata anchora la Castità per un armellino che, essendo animale di pelle bianchissima, per non imbrattare la sua bianchezza più presto si lascia prendere et uccidere, con questo motto: *malo mori quam foedari*" (c.19v).

23. Per un'analisi iconologica del dipinto *Susanna e i vegliardi* si vedano Gentili 1981; e M. Brock 1990.

24. La corrispondenza tra la tarsia biblica e il coperto impresistico non è una coincidenza limitata al caso appena illustrato, ma è l'esito di un *modus operandi* coscientemente adottato da Lotto, e più volte dichiarato nelle sue lettere relative alla commissione bergamasca. In una missiva del 16 settembre 1527, ad esempio, Lotto si lamenta del ritardo con cui gli giungono le invenzioni delle imprese e le indicazioni circa la struttura generale del coro, e sottolinea il pericolo di incoerenza tra l'espressione simbolica del coperto e il soggetto scritturale della tarsia: "[...] me importa a sapere et dove particolarmente se ne li cantoni immediate siano dui o uno et al pilastro più dentro la quantità perché mi fano bisogno per el rispetto tanto de comodar de le istorie quanto de la luce. Etiam mi bisogna sapere se 'l numero de la banda de la sacrestia se 'l sia compito, per el lume o quanti ne manca et da l'altra parte sotto l'organo quanti de piccoli bisogna a compir, perché voglio darli principio

a tuti per cavarmene i piedi con la gratia de Dio. Et de le imprese me siano mandate perché siano de più che de mancho *per ellegere quelle che siano più al proposito in un sugeto*" (Lotto, *Lettere*, 53, lettera n. 26, corsivo di chi scrive).

25. Cfr. B. Binder, *Monumento*, in *Dizionario della memoria e del ricordo*, cit., pp. 355-356: "Poiché nascono in spazi sociali e la loro costruzione richiede un accordo relativamente ai contenuti della memoria e alla loro rappresentazione, i monumenti offrono un accesso ai processi e alle condizioni di costruzione degli spazi di memoria e all'immagine di volta in volta dominante che una società ha di sé stessa. [...] I monumenti circoscrivono uno spazio simbolico che spesso è anche il luogo di cerimonie ritualizzate della memoria, nelle quali il significato dei monumenti viene al tempo stesso sfruttato e rinnovato".

26. Ohly 1979, 87.

### ENGLISH ABSTRACT

The essay aims at analyzing the manuscript *Trattato della Memoria Locale* by Paolo Beni (1552-1625). This Paduan scholar of rhetoric tested the efficacy of classical mnemotechnic in the Paduan church of Santa Giustina. Here the mental diagrams of the mnemonic techniques find an architectural representation characterized by a strong consistency that allows the mnemonic to leave the abstract mental space in favour of the concrete three-dimensionality of an external space. By showing us a logical mental way to represent our memories through the introjections of an artificial external order, the treatise also implicitly suggests a reading model, a particular interpretation of a real architectural space and of the iconic-plastic elements that it contains, e.g. the precious and impressive wooden choir of the fifteenth century composed of two series of stalls with panelled and oval backs: in the upper side they show some scenes of Jesus' life and, most important, in the lower side emblematic representations of the sacraments, the Virtues and the Vices. These symbolic images are presented in a strictly regular series already linked to a possible double edifying content to be memorized. They are characterized by high mnemonic appeal, offering themselves as real prefabricated *imagines memoriae* that the believer can read and use as a local system, each stall to be contemplated in its turn. The mnemonic functioning of these spaces and their relationships to the iconographic whole can affect not only the profane instrumental uses of that local structure, as Beni shows us, but also and principally the applications which are closer to that structure, namely the liturgical and catechistical. All the actions, all the movements carried out in these spaces, are therefore the metaphoric equivalent of continuous acts of memorization and remembering aimed to benefit the believer in intellectual and spiritual ways.

## FONTI

Alunno *Fabrica del mondo*

F. Alunno, *La Fabrica del Mondo*, Venezia 1548.

Beni, *Trattato*

P. Beni, *Trattato della Memoria Locale in cui si spiega il modo facile per acquistarla*, Roma, Archivio Segreto Vaticano, Archivio Beni, Serie II 129.

Camillo, *Discorso*

G. Camillo, *Discorso sopra Hermogene*, in Id., *Tutte l'opere*, II, Venezia 1560.

Dolce, *Dialogo*

L. Dolce, *Dialogo del modo di accrescer e conservar la memoria*, a cura di A. Torre, Pisa 2001.

Girolamo da Potenza, *Cronica iustiniana*

Girolamo da Potenza, *Cronica iustiniana nella quale brevemente si tratta del edificatione et antiquità del monasterio di Santa Giustina e reforma del ordine monastico*, Padova, Biblioteca Civica, B.P. 829

Girolamo da Potenza, *Iconologia*

Girolamo da Potenza, *Iconologia del coro di S. Giustina*, Padova, Biblioteca Universitaria, ms. C 77.

Gesualdo, *Plutosofia*

F. Gesualdo, *Plutosofia nella quale si spiega l'Arte della Memoria con altre notabili cose pertinenti tanto alla memoria naturale quanto all'artificiale*, Padova 1592.

Lotto, *Lettere*

L. Lotto, *Lettere inedite su le tarsie di S. Maria Maggiore in Bergamo*, a cura di L. Chiodi, Bergamo, 1962.

Palladio, *Quattro libri*

A. Palladio, *I quattro libri dell'Architettura*, Venezia 1570.

Pietro da Ravenna, *Phoenix*

P. Tomai da Ravenna, *Phoenix seu Artificiosa Memoria*, Venezia 1491.

## BIBLIOGRAFIA

Albani Liberali 1981

C. Albani Liberali, *Una tarsia del coro di S. Maria Maggiore a Bergamo: il tema della fortuna e Lorenzo Lotto*, "Artibus et Historiae", 2 (1981), 3, 77-83.

Barbieri 1983

G. Barbieri, *Andrea Palladio e la cultura veneta del Rinascimento*, Roma 1983.

Binder [2001] 2002

B. Binder, *Monumento*, in Pethes, Ruchatz [2001] 2002, 355-356.

Bolzoni 1995

L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino 1995.

Bolzoni 2002

L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002.

Brock 1990

M. Brock, *La Suzanne de Lorenzo Lotto ou comment faire l'histoire*, in *Symboles de la Renaissance*, Paris 1990, 35-64.

Carpo 1988

M. Carpo, *Ancora su Serlio e Delminio. La teoria architettonica, il metodo e la riforma dell'imitazione*, in C. Thônes (a cura di), *Sebastiano Serlio*, Atti del seminario (31 agosto - 4 settembre 1987), Milano 1988.

Carpo 1993

M. Carpo, *Metodo ed ordini nella teoria architettonica dei primi moderni. Alberti, Raffaello, Serlio e Camillo*, Genève 1993.

Carpo 1998

M. Carpo, *L'architettura dell'età della stampa*, Milano 1998.

Carruthers 1998

M. Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge (Mass.) 1998.

Carruthers 2010

M. Carruthers (ed.), *Rhetoric Beyond Words. Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages*, Cambridge (Mass.) 2010.

Collareta 2013

M. Collareta, *Per una lettura iconografica delle tarsie. Il caso di Monte Oliveto Maggiore*, in Donati, Genovese 2013, pp. 261-270.

Cortesi Bosco 1987

F. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo 1987.

Diffley 1989

P. Diffley, *Paolo Beni: a biographical and critical study*, Oxford 1989.

Donati, Genovese 2013

M. Donati, V. E. Genovese (a cura di), *Forme del legno. Intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento*, Pisa 2013.

Ferraris 2012

M. Ferraris, *Lasciar tracce: documentalità e architettura*, a cura di F. Visconti e R. Capozzi, Milano 2012.

Ferretti 2013

M. Ferretti, *Tarsia e xilografia, Lotto e Capoferri*, in Donati, Genovese 2013, 271-310.

G. Fiocco et alii 1970

G. Fiocco et alii (a cura di), *La basilica di S. Giustina in Padova. Arte e storia*, Castelfranco Veneto 1970.

Franco 2011

M. T. Franco, *La Bibbia narrata nelle tarsie di Santa Maria Maggiore a Bergamo. Lorenzo Lotto, Giovan Francesco Capoferri*, in L. Trevisan (a cura di) *Tarsie lignee del Rinascimento*, Schio 2011, pp. 177-203.

Gallis 1980

D. Gallis, *Concealed Wisdom. Renaissance Hieroglyphic and Lorenzo Lotto's Bergamo Intarsie*, in "The Art Bulletin", 62 (1980), 3, pp. 363-375.

Gentili 1981

A. Gentili, *Virtus e voluptas nell'opera di Lorenzo Lotto*, in P. Zampetti (a cura di), *Lorenzo Lotto*, Atti del convegno (Asolo, 18-21 settembre 1980), Treviso 1981, 415-424.

Keller-Dall'Asta 2001

B. Keller-Dall'Asta, *Heilsplan und Gedächtnis. Zur Mnemologie des 16. Jahrhunderts in Italien*, Heidelberg 2001.

Kirkbride 2008

R. Kirkbride, *Architecture and Memory. The Renaissance Studioli of Federico da Montefeltro*, New York 2008.

Kopf [2001] 2002

Ch. Kopf, *Museo*, in Pethes, Ruchatz [2001] 2002, 368-369.

Kuwalino 2011

K. Kuwakino, *L'architetto sapiente: giardino, teatro, città come schemi mnemonici tra il XVI e il XVII secolo*, Firenze 2011.

Mazzacurati 1966

G. Mazzacurati, *Beni, Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VIII, Roma 1966, 494-501.

Ohly 1979

F. Ohly, *La cattedrale come spazio dei tempi. Il Duomo di Siena*, Siena 1979.

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.

Rossi 1991

P. Rossi, *Il passato, la memoria, l'oblio*, Bologna 1991.

Tomassini 1994

S. Tomassini, *L."heroico", ad esempio*, Torino 1994.

Torre 2009

A. Torre, *Forme e funzioni dell'immagine di memoria nel Cinquecento: due casi*, in "Intersezioni", 29 (2009), 1, 47-68.

## Tra 'progetto' e sogno: a Dresda il museo di Francesco Algarotti

Cristina De Benedictis

Su Francesco Algarotti è famoso l'acido, riduttivo giudizio di Giacomo Casanova come colui che: "era riuscito a mettere le signore in condizione di parlare di luce". L'Algarotti fu molto di più di un brillante divulgatore di concetti complessi, svolse un ruolo di diffusione internazionale, quale anello di congiunzione tra letteratura e arte figurativa, tra cultura italiana e cultura europea<sup>[1]</sup>. Testimonianza emblematica della forte, progressiva inclinazione didattica e dell'illuminato intellettualismo del veneziano, è la formulazione di un piano articolato di acquisti per la creazione di un museo per la gloria di Federico Augusto III, re di Polonia e Principe Elettore di Sassonia, di cui diviene fidato consigliere artistico e agente commerciale. La linea programmatica di acquisizioni che si evince dal ben noto *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda* indirizzato al sovrano nel 1742 assume una doppia valenza: celebrativa ed encomiastica, "per contribuire allo splendore del regno di Augusto che è con quello delle belle arti congiunto", ma altresì innovativa, didattica e storicistica tesa a documentare, in chiave enciclopedica, l'arte europea nella sua genesi ed evoluzione. Una istituzione "il più possibile completa delle opere d'arte prodotte in ogni secolo in modo da offrire tutte le differenti maniere, la storia tutta per così dire della pittura". L'intento era dunque quello, fondandosi sulle ricche collezioni di pittura rinascimentale e di scultura classica possedute dal monarca, di proporre una loro razionalizzazione con lo scopo, non tanto di assecondarne i gusti, quanto contribuire al pubblico incivilimento "per accendere gli animi dei Sassoni all'amore delle belle arti". Si sarebbero dovuti perciò incrementare gli acquisti: di stampe originali, di incisioni in sostituzione dei quadri che non si possono acquistare, di disegni che catturano la primitiva creazione dell'artista, disposti in libri e raggruppati per scuola, "così da avere sotto gli occhi la storia della pittura, massime se si facesse un catalogo ragionato". La scultura classica dovrà convivere con la pittura rinascimentale, a quest'ultima per pareggiarne la sproporzione numerica, doveva esser aggiunto uno scelto numero di quadri contemporanei, dei maggiori pittori viventi, dei quali fornisce una lista di nomi eccellenti, temi compositivi aulici ed eruditi e di preferenze, orientate sugli artisti veneti di cui fu raffinato conoscitore. Si sarebbe così costituita

una sorta di “galleria moderna contenente quanto l’odierno secolo può produrre di migliore”<sup>[2]</sup>.

Una campagna ragionata di acquisti che avrebbe portato alla costituzione di un museo che doveva ospitare tre strutture per la prima volta correlate, di forte valenza didattica; una biblioteca con testi specialistici attinenti alle arti, una Accademia e infine un Galleria Reale che avrebbe esposto un’antologia visiva della pittura europea. Il contenuto del *Progetto*, qui sinteticamente esposto, denuncia l’ampiezza di vedute, l’originalità delle concezioni, la consapevolezza della funzione primaria dell’istituzione proposta con rigore dal suo estensore; ne sarebbe scaturito uno strumento pubblico, centro di conservazione, ma altresì polo di promozione artistica e di committenza reale. Una proposta di contenuti quella formulata da Algarotti che coniuga, come ben evidenziato da Andrea Emiliani, due modelli legati l’uno, alla tradizione della pittura italiana e alla cultura bolognese dell’Accademia Clementina, l’altra alla tradizione sassone del collezionismo internazionale<sup>[3]</sup>. Una formulazione che trova inoltre, a mio avviso e con più forza, i suoi presupposti più vicini e diretti in area veneta, nelle concezioni museologiche e collezionistiche di Scipione Maffei e di Carlo Lodoli.

Dal Maffei e dal *Museum Veronense* di iscrizioni l’Algarotti riprende la visione storicistica di un museo pubblico che consiste nel “radunar quel che è sparso e quel che è separato non val niente e posto insieme sarà un tesoro”, che rimetta l’arte contemporanea sulla via dell’imitazione dell’arte antica in cui le epigrafi servano allo studio della storia, fondata essenzialmente sui reperti e non sui testi letterari<sup>[4]</sup>. Da Carlo Lodoli, suo maestro, il veneziano recupera invece l’innovativo allestimento della sua collezione privata:

Povero frate come egli era e come diceva, non avrebbe potuto intraprendere l’acquisto di una serie di quadri de più celebri autori, [...] pensò in conseguenza di formarne una ben dissimile da tutte quelle che soglionsi vedere, ma forse più utile immaginandosi che i suoi quadri avessero a mostrare passo passo la progressione dell’arte del disegno dal suo rinnovamento in Italia sino ai Tiziani, a’ Carracci, ai Buonarroti ed ai Paoli.<sup>[5]</sup>

Galleria ‘progressiva’ disposta nell’abitazione veneziana del Lodoli secondo un ordinamento didattico che, aprendo al nascente interesse documentario e storico per i primitivi e per la pittura precinquecentesca, intendeva illustrare il progresso e le peculiarità delle scuole italiane<sup>[6]</sup>. Algarotti, pur indifferente al recupero dei primitivi, dilata l’esperimento del Lodoli,

proponendo per il Museo di Dresda, in mancanza di una tradizione artistica locale, un confronto delle diverse scuole nazionali europee<sup>[7]</sup>. Si tratta in conclusione di una campagna ragionata di acquisti di valenza essenzialmente museologica perché condotta secondo modalità di ordinamento e di seriazione didattica dei diversi reperti. Questo mi sembra che sveli come nella mente dell'Algarotti la programmazione dei contenuti procedesse di pari passo con una riflessione, meditata e approfondita nel corso del tempo, sull'assetto e sullo stile dell'organismo architettonico che li contiene.

Ritengo dunque che già dalla formulazione del programma museologico si possano documentare, seppur ancora *in nuce*, le concezioni progettuali, museografiche ed architettoniche relative alla forma museo che troveranno esplicita e progressiva codificazione in altro e diverso contesto soltanto diciassette anni più tardi. Consigli per acquisti programmati e tesi alla creazione di un museo in grado di assicurare rinomanza e rango internazionale alla nazione e alla corte di Dresda, celebrando al contempo l'immagine del monarca illuminato e la sua passione collezionistica, catturano l'interesse di Federico Augusto che utilizza a tale scopo sistematicamente il conte veneziano come intendente d'arte e irresistibile negoziatore. Gli anni 1743-1746 lo vedono perciò impegnato in Italia come esperto per soddisfare le richieste del sovrano, grande estimatore della pittura rinascimentale italiana. Trentaquattro sono le acquisizioni mirate e oculute che danno prova dei suoi gusti orientati invece sulla pittura veneta contemporanea, di cui Algarotti fu l'araldo e il campione in Europa, ma altresì in grado di apprezzare diverse esperienze figurative come i fiamminghi e lonsvizzero Liotard, al quale



Da sinistra a destra: fig. 1 | Jean-Etienne Liotard, *Ritratto di Francesco Algarotti*, L'Aja, Museo Nazionale; fig. 2 | Giovan Battista Tiepolo, *Convito di Antonio e Cleopatra*, Melbourne, National Gallery of Victoria.

commette il proprio ritratto [fig. 1] e di cui riesce ad assicurarsi per Dresda una perla del museo, la splendida *Ciocolataia*, ammirandone, da pittore mancato e finissimo conoscitore, la perfezione tecnica<sup>[8]</sup>.

Sono questi inoltre gli anni in cui l'Algarotti instaura uno stretto rapporto coll'amatissimo Tiepolo, suggerendogli nuove tecniche, auliche iconografie e orientandolo al classicismo. Tele del Tiepolo destinate a Dresda che denunciano la sintonia d'intenti tra il letterato e l'artista che si mostra consapevolmente in grado di recepire i suggerimenti eruditi e antiquari del veneziano. Opere del Tiepolo e altri dipinti contemporanei che vengono analizzati per evidenziare, non i rapporti tra Algarotti e gli artisti già egregiamente indagati dagli studi, bensì per documentare in questa sede, stili e idee progettuali più tardi elaborate per la formulazione della forma architettonica del museo. Nel 1743 Algarotti compra per sé il modello del Tiepolo per un quadro raffigurante il *Convito di Cleopatra*, la versione definitiva compiuta l'anno seguente, mostra una accresciuta attenzione alla verosimiglianza storica e una rigorosa, teatrale struttura compositiva imputabile ai suoi suggerimenti [fig. 2]. Nel dipinto giudicato da Haskell, "il più classico che sia stato prodotto da un pittore veneziano sin dalla fine del Rinascimento", si realizza un irripetibile incontro sotto il segno dell'antichità ricreata tra l'ultimo, già famoso, grande interprete del barocco lagunare e il giovane letterato. Una classicità recepita più rigorosamente dal Tiepolo rispetto alla visione ecletticamente combinatoria dell'Algarotti. *Convito di Cleopatra* così descritto nella *Relazione storica dei quadri acquistati dal Conte Francesco Algarotti per la regia maestà del re di Polonia*:

Il sito è una nobile loggia da cui veggonsi bellissime fabbriche che formano un luogo non già ideale e chimerico come il più de' pittori fanno, ma regolare e qual veramente fabbricar potrebbesi e tale che convien appunto alle voluttuose abitazioni di così personaggi. Le fabbriche sono di greca architettura<sup>[9]</sup>.

L'architettura dipinta, il nobile portico corinzio, ordine lodato dal Palladio e suggerito dal conte al pittore, usato come fondale architettonico, acquista perciò una concreta valenza progettuale mentre lo stile classico il valore di esempio condizionante e di canone normativo. Valori fondati sull'antico che per suo merito precipuo faranno di Dresda un centro di precoce apertura al neoclassicismo. Nel *Progetto* l'Algarotti aveva inoltre enunciato il proposito di far realizzare al migliore degli artisti viventi, un tema aulico di soggetto mitologico:



Da sinistra a destra: fig. 3 | Giovan Battista Tiepolo, *Mecenate presenta le arti ad Augusto*, San Pietroburgo, Hermitage; fig. 4 | Canaletto, *Capriccio con il progetto del Ponte di Rialto e la basilica di Vicenza di Palladio*, Parma, Galleria Nazionale.

il più insigne di tutti i pittori avrebbe la pittoresca palma ottenendo sopra gli altri di dipingere un quadro in cui fusse rappresentato il Re in abito romano che consacrasse il Museo che avrebbe forma di sontuoso antico tempio.<sup>[10]</sup>

La scelta cade ovviamente sul Tiepolo che nel 1743, su suo suggerimento, dipinge *Mecenate presenta le arti ad Augusto* [fig.3]. Le reminiscenze romane; la statua classica della Minerva Giustiniani e la figura di Apollo con la cetra tratta dalle Stanze Vaticane di Raffaello e i ricordi veneti; affreschi del Veronese, loggia alla palladiana, vengono fusi in un classicismo studiato, scenografico di grande suggestione visiva. Il soggetto del dipinto, sfacciato gesto di cortigianeria del veneziano, allude nelle figure di Augusto sul trono e di Mecenate, al sovrano e al potente ministro delle finanze Brühl, per il quale era stato da lui commissionato, svelando inoltre la concezione di Algarotti nei confronti del museo, tempio dell'arte, eletto sacrario di venerate immagini<sup>[11]</sup>.

Il programma elaborato da Algarotti per un museo regio teso ad un confronto normativo tra arte antica e moderna, condiviso e approvato dal monarca subisce peraltro una battuta d'arresto e in seguito modificazioni irreversibili. Il veneziano continua intanto la sua campagna di acquisti in Italia e in Europa, rivede a Berlino il suo antico protettore e appassionato estimatore; l'imperatore Federico II di Prussia e incrementa la sua collezione personale in linea con le scelte già esperite per la corte polacca, orientata verso la pittura veneta e i contemporanei<sup>[12]</sup>. Al Pannini, definito "eccellente nel dipingere gli antichi edifici", il letterato aveva commissionato per la sua raccolta privata veneziana, una veduta dell'interno del Pantheon,

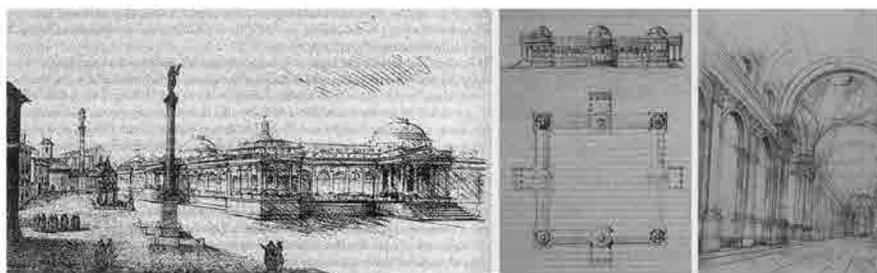
una delle numerose versioni del tema, non identificata. Un monumento classico ammirato al tempo del suo giovanile soggiorno a Roma e della sua amicizia con l'erudito Giovanni Gaetano Bottari con la motivazione: “le rovine mettono tale idea di magnificenza che tutte le fabbriche moderne mi paiono buffonerie, [...] S. Pietro perde pregio se paragonato al Pantheon”. [13] Parole che testimoniano, supportate da una profonda conoscenza dei diversi settori dell'antiquaria, le sue progressive inclinazioni classiciste e la sua conoscenza di quell'organismo architettonico di cui deplora, da competente, i rifacimenti arbitrari. Tempio convertito in chiesa che dalla prima metà del Settecento, viaggiatori illustri del calibro di Montesquieu e De Brosses, ritenevano invece spazio ottimale, poiché provvisto di lume dall'alto, per l'allestimento di una galleria di scultura antica<sup>[14]</sup>.

Del Canaletto il veneziano possedeva, datata 1744, una veduta immaginaria del Ponte di Rialto [fig.4]. Un *Capriccio con edifici palladiani*, una veduta ideale, tipologia specifica definita come “un nuovo genere di pittura nella quale si viene a riunire la natura e l'arte”. Quadro che mostra ancora una volta una raffinata intuizione critica nella scelta dell'artista e la consumata abilità dell'Algarotti, quale traduttore di idee letterarie in immagini, che si esplica nella creazione di un'opera d'arte, frutto congiunto dell'alleanza tra letterato e pittore. Come nel *Convito di Cleopatra* del Tiepolo, l'architettura dipinta dal Canaletto, un capriccio per traslazione, quasi un fotomontaggio, composta dal Palazzo Chiericati e dalla Basilica di Vicenza che sostituiscono il Fondaco dei Tedeschi e il palazzo dei Camerlenghi, con il progetto irrealizzato per il Ponte di Rialto, desunta non dai trattati palladiani, ma da una riflessione “in loco” sulla realtà degli edifici, assume, come individuato acutamente da Lionello Puppi, una precisa, riproducibile valenza progettuale<sup>[15]</sup>. Una architettura epurata, ideata e ideale che diventa quindi referenza concreta, stimolo operativo nonché realizzabile modello visivo per il futuro, ma anche omaggio al Palladio e per suo tramite un omaggio all'antico. Palladio conosciuto dal veneziano nella sua realtà effettuale, da lui esportato nella Potsdam dell'imperatore Federico il Grande, ma anche già compreso attraverso la mediazione delle teorie architettoniche formulate a Venezia dal console Smith come attraverso le soluzioni combinatorie del palladianesimo di ritorno di Lord Burlington nella villa di Chiswick, ammirata all'epoca del suo giovanile soggiorno inglese<sup>[16]</sup>.

Intanto eventi esterni vanificano le proposte operative di Algarotti, il suo museo ‘programmato’ perde quota, si affievolisce l'interesse del sovrano per gli acquisti di arte contemporanea, altri, più modesti intermediari, lo

soppiantano nella campagna degli acquisti. Un progetto concreto che si dissolve in un sogno a causa delle mutate inclinazioni artistiche del re di Polonia, del crescente indebitamento della corte di Dresda, del minaccioso clima politico che porterà alla guerra dei Sette Anni. L'acquisto in blocco di cento capolavori estratti traumaticamente dalla Galleria dei Duchi d'Este, una delle più ricche collezioni dinastiche del Rinascimento italiano, conclusasi nel 1746, vanifica il progetto didattico di Algarotti, producendo i suoi effetti sulla sistemazione della raccolta reale che viene così a comporsi di tre nuclei eterogenei: collezioni del sovrano di arte antica e moderna, acquisti di pittura contemporanea del veneziano, dipinti rinascimentali della Galleria di Modena allestita nella scuderia del sovrano, raffigurata nel 1749 dal Bellotto; raccolta che acquisisce da questo momento risonanza internazionale.<sup>[17]</sup>

L'edificio in origine adibito a scuderia viene perciò rifunzionalizzato, ripetendo lo schema della galleria barocca, disposta intorno ad un cortile interno, divisa in tre ali interne e quattro esterne. La galleria interna accoglie la pittura italiana, un terzo dei dipinti provenienti da Modena viene scelto per completare il patrimonio pittorico esistente, adottando l'abbinamento di grandi pale come nella Galleria degli Este, con una raffinatezza decorativa e una complessità di disposizione che all'epoca non ha riscontri. I dipinti riuniti con un criterio ottico di simmetria distributiva intrinseca e reciproca e non didattica, privilegiano l'arte del Correggio e la pittura emiliana e settentrionale del Rinascimento, la cui visione influenzerà il gusto classicistico del giovane Winckelmann.<sup>[18]</sup> Con l'acquisto prestigioso della Madonna Sistina di Raffaello che suggella, in controtendenza rispetto alle proposte formulate nel *Progetto*, le scelte e gli acquisti di Federico Augusto III, si chiude la politica artistica del sovrano e la fortuna di Algarotti come suo consigliere. Nel 1756, anno in cui l'imperatore Federico di Prussia realizza nella palladiana residenza di Sanssouci a Postdam un padiglione autonomo per accogliere in suggestive unità decorative, dipinti e quadri della sua raccolta privata, destinato alla fruizione esclusiva del sovrano e della corte, Algarotti licenzia il suo *Saggio sopra l'architettura*, spia del suo eclettico pensiero, in cui cerca di conciliare, non senza contraddizioni, il rigoroso funzionalismo costruttivo del Lodoli con la critica al Barocco e le montanti tendenze classiciste, tentando un'analisi stilistica dell'architettura antica basata sia sui testi sia sulle opere.<sup>[19]</sup>



Da sinistra a destra: fig. 5 | Pietro Lenzini, *Ricostruzione ipotetica della pianta e dell'alzato del Museo di Dresda secondo la proposta di Francesco Algarotti*, 1993; figg. 6 - 7 | Pietro Lenzini, *Ricostruzione ipotetica della galleria espositiva del Museo di Dresda secondo la proposta di Francesco Algarotti*, 1993.

Prova del gusto ambivalente del veneziano in fatto di stile architettonico, i suggerimenti operativi per la creazione di un edificio museale per la corte di Dresda, i cui contenuti erano già stati formulati nel *Progetto* indirizzato al Sovrano più di un decennio prima. Si tratta della ben nota *Lettera* indirizzata all'amico vedutista e prospettico bolognese Prospero Pesci nel 1759. In questa si ravvisano tre rilevanti motivi di interesse; si definisce un nuovo genere pittorico, il capriccio: “il quale consiste a pigliare il sito dal vero, e ornarlo dipoi con belli edifizii o tolti di qua e di là, ovveroamente ideali”, si esplicita il simbiotico rapporto che deve instaurarsi tra il letterato, suggeritore di temi precisi e l'artista e si propone infine, la costruzione con intenti progettuali, di un edificio autonomo atto a contenere una collezione d'arte.<sup>[20]</sup> Indicazioni puntuali per la costruzione di un edificio museale in grado di postularne la realizzazione concreta e la fattibilità operativa, di grande rigore e chiarezza esplicativa, tali da permettere ad Andrea Emiliani, che ha sapientemente analizzato il contenuto della *Lettera*, di commissionare nel 1993 allo scenografo Pietro Lenzini, una *maquette*, un disegno ricostruttivo in pianta e in alzato del progetto steso da Algarotti.<sup>[21]</sup> Nella *Lettera* si suggerisce al Pesci di realizzare, sulla base di un disegno autografo del veneziano, un capriccio pittorico che possa documentare un progetto teso a sostituire, utopicamente, la veneranda chiesa bolognese di San Domenico con una innovativa struttura laica con funzione museale e didattica. Si tratta di un museo la cui idea originaria, un disegno o un testo forse perduto, sembra già sia stata formulata, ma non recepita dal sovrano:

destinato a contenere statue e pitture che io avevo altre volte immaginato per il re di Polonia. È una fabbrica quadrata con dentro un cortile. Nel mezzo di ciascun lato è un gran colonnato, o loggia corinzia che sporge in fuori; di qua e di là da essa sono due gallerie che ricevono il lume da cinque archi tramezzati da pilastri corinti e queste due gallerie mettono in due

salotti [fig.5], i quali al di fuori sono ornati da mezze colonne nel muro con nicchie bassorilievi tra i due [...]. Ricevono essi il lume d'alto per via di quattro cupolini che riescono negli angoli dell'edificio; e nel mezzo di ciascun lato s'alza una cupola maggiore che da lume ad un salone che resta dietro alla loggia e tra l'una e l'altra galleria. Queste sale erano così fatte per collocarvi le più belle statue e pitture, le quali ricevendo il lume d'alto, sarebbero comparse viepiù belle ancora come si può vedere nella Tribuna di Firenze e come praticato aveva con un solo occhio in cima per riporvi il suo museo Rubens ad Anversa. Tutto l'edificio è coronato da una balaustra o poggio retto da uno stereobate nell'altezza del quale è cavata la scalinata delle logge [figg.6-7].<sup>[22]</sup>

È dunque un organismo autonomo nello spazio e nella funzione quello proposto da Algarotti; un museo misto nei contenuti, nuova tipologia museale non ancora sperimentata. Per quanto attiene allo stile architettonico, che serra, per la prima volta in una geometria unitaria accentrata, gli spazi canonici del collezionismo rinascimentale quali; sala, galleria longitudinale e rotonda cupolata, questo denuncia un carattere combinatorio; le cupolette barocche e il colonnato neoclassico, come più tardi si espliciterà nella National Gallery di Londra. Per quanto attiene invece all'aspetto eminentemente funzionale si realizza una perfetta corrispondenza d'intenti e di visione tra programma museologico e progetto museografico. Progetto museografico che contempla anche una riflessione, formulata da uno studioso e stimato commentatore di Newton, sull'ottimale visibilità dei reperti; all'illuminazione piatta delle quadrerie barocche, sfavorevole ai dipinti di grandi dimensioni, si sostituiscono due diverse, più adatte, fonti di luce; laterale per i dipinti, zenitale per le sculture. Un sistema integrato e coerente quello ipotizzato in due tempi dall'Algarotti, in cui il contenuto, un confronto didattico di tradizioni figurative diverse, si incarna in un organismo strutturale, pensato, come ritengo, fin dal 1742, *in fieri* dunque all'epoca del *Progetto* e delle commissioni al Tiepolo, che si arricchisce progressivamente, tramite le sue accresciute esperienze culturali e le riflessioni sui dipinti del Pannini e del Canaletto, di nuove, funzionali implicazioni costruttive e museografiche.

L'Algarotti dai gusti contraddittori ed eclettici, fautore di un impossibile accordo tra gusto del pittoresco e istanze erudite e antibarocche, dall'ambiguità del carattere estesa fino alle inclinazioni sessuali, propugnatore di un classicismo disimpegnato, lontano dal rigoroso, vasto sistema storiografico di Winckelmann, trova qui in un piano integrato e consequenziale tra due discipline contermini non ancora formulate e diversificate, una geniale, rigorosa unità d'intenti. Proposta organica

quella del veneziano che costituisce un'occasione mancata e disattesa sia da Federico il Grande di Prussia sia dal re di Polonia, per la realizzazione di un museo che avrebbe acquisito una doppia valenza; emblema celebrativo del regime nazionale e strumento didattico di confronto tra esperienze artistiche diverse; doppia valenza recepita invece al volo e attuata con efferata efficacia operativa da Napoleone al Louvre. Siamo quindi in presenza di un sistema complesso, coordinato e necessariamente complementare, formulato in due diverse occasioni che si distanzia irrimediabilmente dalle preoccupazioni classificatorie e terminologiche, dalla riflessione teorica della *Museographie* del Neickel nella quale sono del tutto assenti indicazioni d'uso e di funzione dell'istituto museo<sup>[23]</sup>. “Coincidenza tra organizzazione sistematica dei documenti figurativi e strutturata conoscenza della loro collocazione storiografica” che legano invece il pensiero di Algarotti, anticipandole, alle concezioni esclusivamente museologiche basate “sulla completezza ordinata con metodo”, espresse da Luigi Lanzi nel 1782 nella *Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata*<sup>[24]</sup>. Il pensiero di Algarotti sul tema del museo trova peraltro il suo più diretto precedente e il più calzante confronto con quello di Scipione Maffei. Due elementi caratterizzanti li accomunano; l'ampiezza poliedrica degli interessi intellettuali e storiografici di respiro internazionale e la riflessione fondante sul museo che congiunge aspetti teorici e contenutistici con quelli allestitivi e costruttivi.

*La Notizia del nuovo Museo di Iscrizioni in Verona* stesa dal Maffei nel 1720, costituisce un saggio di taglio squisitamente museologico che contempla anche accorgimenti per l'ordinamento dei reperti. Il veronese da vita ad una raccolta programmata, specialistica, a beneficio della comunità civile, in cui le epigrafi con intenti storicistici e progressivi, vengono seriate per classi e provenienza. Nel *Museum Veronense*, trenta anni più tardi, Maffei riferisce sull'organismo architettonico ormai compiuto, realizzato per contenere una collezione epigrafica quale documento di una ‘antichità parlante’ che trova collocazione in un edificio autonomo, progettato per contenerla<sup>[25]</sup>. Un portico all'antica in cui l'architetto Alessandro Pompei, come più tardi Carlo Marchionni nel caso di Villa Albani, sembra rivestire, recependo le indicazioni di Maffei sull'organizzazione del percorso di visita e sull'esigenza di massima leggibilità dei reperti, il ruolo di esecutore tecnico piuttosto che quello di progettista consapevole. Museo Epigrafico, conosciuto in fase avanzata di completamento dall'Algarotti in una sua visita a Verona nel 1743, incunabolo dello stile neoclassico nel Veneto e prototipo del museo di ambientazione, in cui il nuovo rapporto, in funzione ricontestualizzante, tra architettura all'antica e reperti antichi, non è dato sapere quanto sia il frutto di una occasionale, felice coincidenza di intenti tra Maffei e Pompei o invece

il risultato di una programmatica, virtuosa intenzionalità. All'enciclopedia delle pietre incise esposte in un edificio autonomo di carattere classico con pronao ionico, Algarotti, dilatando ambiziosamente l'esperienza maffeiiana, sostituisce un confronto tra arte antica e moderna, ipotizzando di realizzare un'enciclopedia della pittura europea, ordinata per scuole e cronologia da esporre in un funzionale, razionale tempio all'antica che, solo l'insipienza di un sovrano e avverse circostanze, impediranno di portare a compimento. Algarotti formula dunque nei riguardi dell'istituto museo una proposta globale che riunisce competenze diverse non ancora esplicitate in distinti settori e divaricate professionalità, dalla valenza e dal significato non utopico e velleitario, come da alcuni definito, bensì dal valore progressista, o meglio profetico, per dirla con Pevsner, non realizzato per contingenze avverse, ma che di lì a poco, poiché il genio è anticipatore di istanze e di tendenze, la storia provvederà a concretizzare.<sup>[26]</sup> Proposte e suggerimenti architettonici e progettuali dell'Algarotti troveranno infatti, esiti non globali, ma soltanto sviluppi parziali che sono tuttavia pienamente in grado di provare la validità, la modernità del suo approccio operativo.



fig. 8 | Mario Botta, *Ingresso del MART - Museo di Arte Moderna, Rovereto.*

Fattibilità costruttiva dell'organismo espositivo e indicazioni di uso e di funzione che distinguono le idee formulate dal veneziano dalla visione, sublime e straniante e dalla concezione di museo, quale dimora delle arti e della fama, parimenti non realizzata, di Etienne-Louis Boullée.<sup>[27]</sup>

Elementi fondanti proposti per un museo mai nato, quello di Dresda, diverranno presto coordinate canoniche; uno stile architettonico ispirato all'antico e al Palladio si coniugherà con una crescente attenzione alla funzionalità degli spazi interni e al didattico allestimento dei reperti. Soltanto dieci anni più tardi della *Lettera al Pesci*, nel 1769 si realizza, infatti, a Kassel un tempio palladiano celebrativo per il langravio Federico II che ne è insieme il promotore e il destinatario, che riproduce la stessa sintesi tra stili diversi proposta per il Museo di Federico Augusto III; la facciata barocca e il portico neoclassico, un organismo architettonico che ospita una collezione mista, composta di sezioni ostensive, biblioteca e studio del sovrano, fruibile al pubblico ad ore e giorni fissi; nel Pio-Clementino, organismo autonomo dalla geometria accentrata, la Sala Rotonda utilizza opportunamente due fonti di luce, o ancora in epoca di Restaurazione, nella Gliptoteca di von Klenze a Monaco, capolavoro neoclassico dei musei di ambientazione, si recupera invece la pianta quadrata col cortile interno, in cui recependo per la prima volta le periodizzazioni storiche di Winckelmann, si seriano, come già nelle pinacoteche, in ordine cronologico e per stile, anche i reperti della scultura classica; e infine, per limitarsi ad esempi più noti, nel museo misto di Schinkel a Berlino, la Rotonda costituisce il fulcro del percorso espositivo e il sacrario delle sculture più eccellenti.<sup>[28]</sup> Una esemplare visione di portata europea quella proposta dal veneziano, non più esperita con tale ampiezza e coerenza che coniuga in maniera complementare i due settori della museologia e della museografia che, sugli archetipi rinascimentali e sulle sperimentazioni costruttive, didattiche ed espositive di Maffei e di Lodoli, marca il ruolo egemone del Veneto nella formulazione degli elementi fondanti del museo moderno. Una struttura nuova in cui le opere d'arte sono funzionalmente decontestualizzate in un monumento progettato per assicurarne conservazione e comprensione.<sup>[29]</sup> Un sistema formulato da un'unica mente in anticipo sui tempi che fonde integrandoli, come mai più si è verificato, teoria e tecnica: programmazione dei contenuti e divisione per scuole con organizzazione spaziale e pratiche allestitivo. Le riflessioni concettuali formulate e proposte per primo da Algarotti, prontamente recepite a vari livelli e contesti, sul concetto di museo tempio dell'arte, sul valore dell'antico e della classicità quale componente ineludibile dell'architettura museale, nonostante il novecentesco riassetto dei suoi caratteri connotativi e la moderna diversificazione delle tipologie

costruttive, costituiscono ancora oggi, a distanza di tre secoli, stimolo e sostrato creativo per la sperimentazione progettuale contemporanea [fig. 8]<sub>[30]</sub>.

## NOTE

1. Giudizio di Casanova e illustrazione della personalità di Algarotti in Mazza Boccazzi 2000, 123-133; Mazza Boccazzi 2001, testo di riferimento con esauriente bibliografia precedente anche della stessa autrice.
2. La seconda citazione è tratta da Algarotti, *Lettere sopra la pittura*, 191; tutte le altre sono tratte da Algarotti, *Progetto*.
3. Sulla composizione del Museo per Federico Augusto III, ancora fondamentale il testo di Haskell [1963] 2000, 357-366, ed inoltre Faedo 1995; Liebsch 2010; Emiliani 2002, 23-32.
4. Su Scipione Maffei si vedano: Semenzato 1961; Silvestri 1968, 206; Mariani Canova 1975-76; Franzoni 1975-76; e inoltre Pomian 1983.
5. Memmo, *Elementi dell'architettura*, I, 78.
6. Sul Lodoli si vedano; Caligari 1982; Gabetti 1982.
7. Bianconi, *Scritti tedeschi*, 82.
8. Sulla *Ciocolataia* di Jean-Etienne Liotard si veda Algarotti, *Lettere sopra la pittura*, 32-33.
9. Algarotti, *Progetto*.
10. *Ibidem*.
11. Sul tema dei rapporti tra Algarotti e Tiepolo vasta è la bibliografia, si segnalano qui i testi più significativi: Gemin, Pedrocchi 1993, 108-118; Mazza Boccazzi 1998; Miatto 1997; Andreson 2003; Anderson 2005; ed inoltre Craievich 2012 e le schede di I. Artemieva e A. Craievich, pp.232-233.
12. Sulla collezione di Algarotti: Mazza Boccazzi 2010.
13. La citazione è tratta da una lettera di Francesco Algarotti a Francesco Maria Zanotti del 1734, citata in Faedo 1995.
14. Sul soggiorno romano di Algarotti, sul Pantheon e Pannini; Arisi 1986; Pasquali 1996; Consoli 2004.

15. Puppi 1982, 71; ed inoltre: Mattioli Rossi 1980; Corboz 1985a; Corboz 1985b; Mazza Boccazzi 2005.
16. Oechslin 2006; ed inoltre: Delneri 1986; Succi 1986b; Pasquali 2000, 159-166.
17. Winkler 1989.
18. Weber 1998; Laporte 2001; Marx 2004.
19. Su Federico il Grande e Potsdam si veda: Mielke 1986; Foster 1999. Sul pensiero di Algarotti, Gabrielli 1938-39; Mazza Boccazzi 2006, 557-559.
20. Su Prospero Pesci e il genere del capriccio si vedano: Matteucci 2002, 425-427; Gregori 2009; su Algarotti e la cultura bolognese: Ciancabilla 2012, 47-49, 130-131.
21. I disegni realizzati da Pietro Lenzini su indicazione di Andrea Emiliani sono pubblicati in Emiliani 1995; sul progetto architettonico formulato da Algarotti nel 1759 si vedano anche: Pevsner 1976, 111; Liebenwein 1982, 504-505; Emiliani 1994; Bianconi, *Scritti tedeschi*, 82; Emiliani 2002, 23-32.
22. La lettera dell'Algarotti a Prospero Pesci si trova in Bottari, Ticozzi, *Raccolta di lettere*, VII, 427-436.
23. Su Neickel e la *Museographia* si vedano: Lugli 1992, 18; Neickel, *Museographia*; e De Benedictis 2007.
24. La citazione è tratta da Ferretti 1982, XIII. Su Algarotti e Lanzi si veda: Olmi 1983; ed anche Gregori 2009.
25. Su questo concetto si veda Sandrini 1982; sul Maffei si rimanda alla nota n.5.
26. Pevsner 1976, 111.
27. Sul museo di Boullée si veda Pérous de Montclos 1994; e in particolare McClennan 2002.
28. Pevsner 1976, 137-167.
29. Bianconi, *Scritti tedeschi*, 82.
30. Sugli sviluppi e sull'evoluzione dell'architettura museale europea si vedano; Pevsner 1976, 137-167; Basso Peressut 1999; G. Andreoli, *Mario Botta e il Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto*, Milano 1995.

## ENGLISH ABSTRACT

This essay reconstructs the architectural project presented by the Venetian Francesco Algarotti in 1742 to the King of Poland Frederick Augustus III for his court in Dresden. Before founding the museum, Algarotti planned a thoughtful purchase campaign of works of art in order to fill the gaps in the royal collections. In his mind, the museum created in this way would count on three different structures: a specialized library, an academy for education and picture and sculpture galleries. Unfortunately Algarotti's project, even if he worked as art dealer for the king, never came true. De Benedictis traces the sources of Algarotti, from Maffei to Lodoli, as well as his taste for classical and Palladian architecture through his purchases of paintings by artists such as Tiepolo, Canaletto and Pannini. Other sources for the reconstruction of Algarotti's museum are in his writings on architecture and, particularly, in a 1559 letter to the painter Prospero Pesci, where he returned on the failed project for Dresden court. Crossing these data, De Benedictis outlines the architectural design of the museum, in which Algarotti envisioned a close alternation of rotundas and galleries, with zenithal and lateral lighting, and classical pronaoi for monumental entrances. This model anticipates the development of museum architecture in the subsequent Nineteenth century.

## FONTI

Algarotti, *Progetto*

F. Algarotti, *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*, in Id., *Opere del Conte Algarotti*, vol. VIII, Venezia 1791, 353-374.

Algarotti, *Lettere sopra la pittura*

F. Algarotti, *Lettere sopra la pittura*, in Id., *Opere del Conte Algarotti*, vol. VIII, Venezia 1791, 1-208.

Bianconi, *Scritti tedeschi*

G. L. Bianconi, *Scritti tedeschi*, a cura di G. Perin, Bologna 1998.

Bottari, Ticozzi, *Raccolta di lettere*

S. Bottari, G. Ticozzi (a cura di), *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*, 8 voll., Milano 1822-25.

Memmo, *Elementi dell'architettura*

A. Memmo, *Elementi dell'architettura lodoliana o sia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa* [Roma 1786], Zara 1833.

Neickel, *Museographia*

C. F. Neickel, *Museografia* [*Museographia, oder, Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum, oder Raritäten-Kammern*, Lipsia 1727], a cura di M. Pigozzi, E. Giuliani, A. Huber, Bologna 2005.

Lanzi, *Real Galleria*

L. Lanzi, *La Real galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana* [Pisa 1782], Firenze 1982.

## BIBLIOGRAFIA

Anderson 2003

J. Andreson, *Tiepolo's Cleopatra*, Melbourne 2003.

Anderson 2005

J. Anderson, *Count Francesco Algarotti as an advisor to Dresden*, in B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel (a cura di), *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Atti del convegno (Venezia, 21-25 settembre 2003), Venezia 2005, 273-286.

Andreolli 1995

G. Andreolli, *Mario Botta e il Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto*, Milano 1995.

Arisi 1986

F. Arisi, *Gian Paolo Pannini*, Roma 1986.

Basso Peressut

L. Basso Peressut, *Musei. Architetture 1990-2000*, Milano 1999.

Caligari 1982

S. P. Caligari, *Studi, formazione ed interessi culturali di fra Carlo Lodoli, ipotesi sulle sue ascendenze filosofiche e possibili puntualizzazioni nel suo pensiero*, in "Arte Cristiana", 682 (1982), 231-234; 684 (1982), 1-5; 691 (1982), 265-268.

Ciancabilla 2012

L. Ciancabilla, *La fortuna dei primitivi a Bologna nel secolo dei lumi. Il Medioevo del Settecento fra erudizione, collezionismo e conservazione*, Bologna 2012.

Consoli 2004

G. P. Consoli, *Giovanni Gaetano Bottari e Francesco Algarotti: per una genealogia del neoclassicismo*, in A. Gambardella (a cura di), *Ferdinando Sanfelice. Napoli e l'Europa*, Napoli 2004, 141-150.

Corboz 1985a

A. Corboz, *Canaletto: una Venezia immaginaria*, Milano 1985.

Corboz 1985b

A. Corboz, *Venezia negata*, in L. Puppi, G. Romanelli (a cura di) *Le Venezie possibili. Da Palladio a Le Corbusier*, Catalogo della mostra (Venezia, maggio-luglio 1985), Milano 1985, 71-76.

Craievich 2012

A. Craievich, *Giovanbattista Tiepolo e Francesco Algarotti*, in G. Bergamini, A. Craievich, F. Pedrocco (a cura di), *Giovanbattista Tiepolo "Il miglior pittore di Venezia"*, catalogo della mostra (Passariano, 15 dicembre 2012 - 7 aprile 2013), Codroipo 2012, 51-62.

De Benedictis 2007

C. De Benedictis, *Museologia*, in *Biblioteconomia. Guida classificata*, Milano 2007, 811-814.

Delneri 1986

A. Delneri, *1743-1745. Algarotti e Smith*, in Succi 1986a, 70-72.

Emiliani 1994

A. Emiliani, *Dresden, Bologna und der Ursprung des Öffentlichen Museums*, in "Dresdener Hefte", 40 (1994), 43-49.

Emiliani 1995

A. Emiliani, *L'Académie Clémentine de Bologne et le musée "public" dans l'Europe du XVIIIe siècle*, in E. Pommier (a cura di), *Le musées en France à la veille de l'ouverture du Louvre*, Atti del convegno (Paris, 3-5 juin 1993), Paris 1995, 159-211.

Emiliani 2002

A. Emiliani, *Tra Elba e il "picciol Reno". I rapporti tra Dresda e l'Emilia alla metà del Settecento*, in "Ferrara. Voci di una città", 17 (2002), 23-32.

Faedo 1995

P. Faedo, *Francesco Algarotti conservateur à Dresde avant Winckelmann. Remarques sur un parcours intellectuel, in Winckelmann et le retour à l'antique*. Atti del convegno (Nantes, 9-12 giugno 1994), Nantes 1995, 153-173.

Ferretti 1982

M. Ferretti, *Prefazione*, in Lanzi, *Real galleria [1782]* 1982.

Foster 1999

K. W. Foster, *Palladio nei paesi germanici*, in G. Beltramini, H. Burns, K. W. Foster, W. Oeschlin, C. Thoenes (a cura di), *Palladio nel Nord Europa. Libri, viaggiatori, architetti*, Milano 1999, 169-176.

Franzoni 1975-76

L. Franzoni, *L'opera di Alessandro Pompei per il museo pubblico veronese*, in "Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona", 28 (1975-76), 193-218.

Gabetti 1982

R. Gabetti, *Architettura italiana del Settecento*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. VI, Torino 1982, 663-721.

Gabrielli 1938-39

A. M. Gabrielli, *L'Algarotti e la critica d'arte in Italia nel Settecento*, in "La Critica d'arte", 3 (1938), 155-169; 4 (1939), 24-31.

Gemin, Pedrocco 1993

M. Gemin, F. Pedrocco, *Giovan Battista Tiepolo. I dipinti. Opera completa*, Venezia 1993.

Gregori 2009

M. Gregori, *Riconsiderando Francesco Algarotti: un quadro ritrovato di Mauro Tesi*, in *Il Settecento e le arti: dall'Arcadia all'Illuminismo, nuove proposte tra le corti, l'aristocrazia e la borghesia*, Atti del convegno, (Roma, 23-24 novembre 2005), Roma 2009, 157-202.

Haskell [1963] 2000

F. Haskell, *Mecenati e pittori [Patrons and Painters: a study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque]*, Londra 1963], Torino 2000.

Laporte 2001

S. Laporte (coord. éd.), *Dresde ou le rêve des Princes: la Galerie de peintures au XVIII siècle*, Catalogo della mostra (Digione, 16 giugno – 1 ottobre 2001), Paris 2001.

Liebenwein 1982

W. Liebenwein, *Geschichte der Kunstsammlungen, Sammlungsarchitektur und Sammlungstheorie*, in H. Beck, P. C. Bol (Hrsg.), *Forschungen zur Villa Albani*, Berlino 1982, 461-505.

Liebsch 2010

T. Liebsch, "una piccola e scelta raccolta di quadri moderni". *Francesco Algarotti Gemäldeauftrag für Dresden an zeitgenössische Maler in Venedig*, in Marx, Henning 2010, 217-239

Lugli 1992

A. Lugli, *Museologia*, Milano 1992.

Mariani Canova 1975-76

G. Mariani Canova, *Il Museo Maffei nella storia della museologia*, in "Atti e Memorie della Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona", 28 (1975-76), 177-191.

Marx 2004

H. Marx, "Non si potrebbe sognar più lietamente il paradiso". *Dresda nel XVIII secolo*, in H. Marx (a cura di), *Arte per i re. Capolavori del '700 dalla Galleria Statale di Dresda*, Catalogo della mostra, (Udine, 28 maggio – 20 settembre 2004), Udine 2004, 19-67.

Marx, Henning 2010

B. Marx, A. Henning (Hrsg.), *Venedig-Dresden. Begegnung zweier Kulturstädte*, Atti del convegno (Dresden, 9-10 novembre 2007), Leipzig 2010.

Matteucci 2002

A. M. Matteucci, *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento. Da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, Milano 2002.

Mattioli Rossi 1980

L. Mattioli Rossi, *Collezionismo e mercato dei vedutisti nella Venezia del 700*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 11 (1980), 78-92.

Mazza Boccazzi 1998

B. Mazza Boccazzi, *Algarotti e lo spirito cosmopolita di Tiepolo*, in L. Puppi (a cura di), *Giovan Battista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*. Atti del Convegno (Venezia, Udine, Parigi, 29 ottobre-4 novembre 1996), Venezia 1998, 411-419.

Mazza Boccazzi 2000

B. Mazza Boccazzi, *Casanova e Algarotti: un incontro settecentesco in margine al Newtonianismo per le dame*, "Studi Veneziani", 39 (2000), 123-133.

Mazza Boccazzi 2001

B. Mazza Boccazzi, *Francesco Algarotti: un esperto d'arte alla corte di Dresda*, Trieste 2001.

Mazza Boccazzi 2005

B. Mazza Boccazzi, *Da Vincenzo da Canal a Francesco Algarotti*, in "Studi Veneziani", 49 (2005), 157-169.

Mazza Boccazzi 2006

B. Mazza Boccazzi, *Francesco Algarotti, Saggio sopra l'architettura*, in "Studi Veneziani", 52 (2006), 557-559.

Mazza Boccazzi 2010

B. Mazza Boccazzi, *Dresda-Venezia. Venezia-Dresda. L'epistolario di Francesco Algarotti*, in Marx, Henning 2010, 242-252.

McClennan 2002

A. McClennan, *From Boullée to Bilbao. The Museum as utopian space*, in E. Mansfield (a cura di), *Art History and its institutions. Foundations of a discipline*, London-New York 2002, 46-64.

Miatto 1997

I. Miatto, *Alcuni documenti inediti sullo stretto sodalizio tra Francesco Algarotti e Giovanbattista Tiepolo*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 61 (1997), 93-101.

Mielke 1986

F. Mielke, *Palladianesimo a Berlino e a Potsdam dal diciassettesimo al ventesimo secolo*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", 22 (1986), 3-14.

Oechslin 2006

W. Oechslin, *Palladianesimo. Teoria e prassi*, Venezia 2006.

Olmi 1983

G. Olmi, *Dal "teatro del mondo" ai mondi inventariati. Aspetti e forme del collezionismo nell'età moderna*, in P. Barocchi, G. Ragionieri (a cura di), *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*. Atti del Convegno (Firenze, 20-24 Settembre 1982), Firenze 1983, 233-264.

Pasquali 1996

S. Pasquali, *Il Pantheon. Architettura e antiquaria nel Settecento*, Roma 1996.

Pasquali 2000

S. Pasquali, *Francesco Algarotti, Andrea Palladio e un frammento di marmo di Pola*, in "Annali di Architettura", 12 (2000), 159-166.

Pérous de Montclos 1994

J. M. Pérous de Montclos, *Etienne-Louis Boullée (1728-1799)*, Paris 1994.

Pevsner 1976

N. Pevsner, *A History of Building Types*, London 1976.

Pomian 1983

K. Pomian, *Maffei e Caylus*, in *Nuovi studi maffeiiani*, Atti del convegno (Verona, 18-19 Novembre 1983), Verona, 1983, 187-205.

Puppi 1982

L. Puppi, *Francesco Algarotti*, in A. Bettagno (a cura di), *Canaletto. Disegni. Dipinti. Incisioni*, Catalogo della mostra (Venezia, 1982), Vicenza 1982.

Sandrini 1982

A. Sandrini, *Il Lapidarium Veronense e le origini dell'architettura museale*, in "Studi Storici Veronesi", 32 (1982), 153-160.

Semenzato 1961

C. Semenzato, *Un architetto illuminista Alessandro Pompei*, in "Arte Veneta", 15 (1961), 191-200.

Silvestri 1968

G. Silvestri, *Scipione Maffei europeo del Settecento*, Verona 1968.

Succi 1986a

D. Succi (a cura di), *Canaletto e Visentini. Venezia e Londra*, Catalogo della mostra (Venezia, 18 ottobre 1986 - 1 giugno 1987), Venezia 1986.

Succi 1986b

D. Succi, *Francesco Algarotti, John Smith e due eccezionali vedute palladiane a tre mani: Antonio Visentini, Giambattista Tiepolo e Francesco Zuccarelli*, in Succi 1986a, 79-85.

Weber 1998

G. J. M. Weber, *Il nucleo pittorico estense nella Galleria di Dresda negli anni 1746-1765. Scelta, esposizione e ricezione dei dipinti*, in J. Bentini (a cura di), "Sovrane passioni". *Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, Catalogo della mostra, (Modena, 10 marzo - 31 dicembre 1998), Milano 1998, 24-137.

Winkler 1989

J. Winkler (a cura di), *La vendita di Dresda*, Modena 1989.

## Spazi e forme dell'esporre tra *cabinet* e museo pubblico

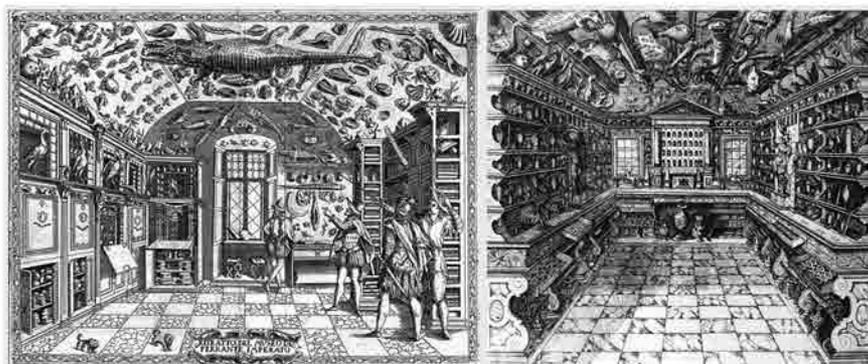
Luca Basso Peressut

Questo scritto analizza le relazioni che si instaurano, nel periodo che va dal tardo Cinquecento all'Ottocento, tra la cultura del collezionismo e i caratteri architettonici degli spazi predisposti ad assolvere la funzione di esposizione e rappresentazione delle raccolte. Elementi diversi che sono qui visti come parti di una possibile arte del mettere in mostra, secondo codici e pratiche applicate a quei particolari luoghi del sapere che in Europa si sono concretizzati, in un arco di tre secoli, nelle varie tipologie dei musei privati, prima, e nei musei pubblici poi. L'attenzione è perciò rivolta a come, nella pratica progettuale, il contenitore modella le sue forme attorno al contenuto, per sottolineare l'importanza dell'architettura e dell'allestimento museografico nel costruire il senso e l'identità di una collezione nel momento in cui essa viene 'adunata' per essere esposta, cioè comunicata, a un uditorio più o meno vasto.

Sia che si tratti di una collezione non accessibile o accessibile a pochi selezionati visitatori, sia che si tratti di un museo aperto a tutti, riconosciamo in ogni caso una logica comune nell'organizzazione fisica degli ambienti espositivi, un *fil rouge* che unisce le esperienze che nei diversi periodi, nei diversi contesti e nelle diverse condizioni operative, hanno definito la dimensione architettonica del 'fare esposizione'. I paradigmi (tipologici, formali, estetici e tecnici) di questa costruzione intellettuale e materiale sono considerati perciò ricorrenti e confrontabili. Il nucleo di questo ragionamento è innanzitutto riconducibile a quella correlazione che si è sempre avuta, con reciproche influenze, tra le forme dello spazio abitativo e le forme dello spazio espositivo. Questo significa, da un lato, definire la casa quale matrice e luogo primigenio delle manifestazioni private e pubbliche dell'idea di abitare in quanto 'essere nel mondo' (cioè auto-espressione di sé stessi nei confronti degli altri) e, dall'altro, affermare che è nella matrice spaziale-formale della casa e delle sue parti che l'architettura del museo trova i suoi fondamenti. D'altro canto, la nascita di qualsiasi pratica espositiva nell'ambito dello spazio domestico è facilmente verificabile nell'uso e nell'etimologia dei termini tuttora usati in diverse lingue per definire gli spazi del museo: stanza, studiolo, sala, *room*, *salle*, *kammer*, *cabinet*, e così

via. Sappiamo che la casa è il luogo dove ognuno costruisce una sorta di messa in scena dell'agire quotidiano, spazio privilegiato della memoria e dell'accumulo di oggetti, museo personale della continuità delle genealogie familiari e dei loro lasciti. Tutti noi allestiamo le stanze della nostra casa come un microcosmo che è riflesso della nostra visione del mondo, non diversamente, in fondo, da come negli studioli rinascimentali il collezionista e lo studioso tendevano a "ricostruire l'universo in una stanza"<sup>[1]</sup>, o come fece l'architetto John Soane nella sua casa londinese all'inizio dell'Ottocento.

Vale a dire che, se l'identificazione del museo come istituzione socialmente definita nell'ambito delle pratiche progettuali dell'architettura è riferibile allo sviluppo di questa istituzione nel diciannovesimo secolo, l'arte di costruire spazi per il collezionismo e l'esposizione è di antica origine e strettamente connessa all'abitazione, come testimoniano alcuni passaggi della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, dove vengono citati il *cubiculum* (stanza per la lettura e biblioteca personale) e la *pinacotheca* ("Et inter haec pinacothecas veteribus tabulis consuunt alienasque effigies colunt")<sup>[2]</sup>. Così come nel *De Architectura* di Vitruvio si tratta del *tablinum*, stanza adornata di quadri (*tabulas*), e ancora della "pinacotheca" quali spazi propri della casa di cui si riconoscono valori peculiari legati alla funzione collezionistica: "Le pinacoteche debbono essere costituite come esedre dalle ampie dimensioni", "hanno bisogno di una luce uniforme a nord" e devono essere "apprestate in modo non dissimile dalla magnificenza delle opere pubbliche"<sup>[3]</sup>. Sono questi antecedenti che ritroviamo negli spazi del collezionismo che si manifestano a partire dagli albori dell'idea moderna di museo quando, come ricorda Nikolaus Pevsner (con una interessante accentuazione proprio del ruolo della casa):



Da sinistra a destra: fig. 1 | Il museo di Ferrante Imperato, Napoli, da F. Imperato, *Historia naturale*, 1599; fig. 2 | Il museo di Francesco Calceolari, Verona, da Ceruti, Chiocco, *Museum*, 1622.

Il collezionismo d'arte [che] comincia con il Rinascimento italiano, [...] sviluppa un particolare senso della storia, un entusiasmo per i prodotti dell'Antichità classica, come anche per tutti i generi dell'arte contemporanea, pensati per la residenza privata e, in realtà, per essa realizzati<sup>[4]</sup>.

Le manifestazioni di queste 'architetture del sapere' sono molteplici. In Italia il clima permette di organizzare spazi all'aperto dove esporre antichità: porticati (Villa Albani a Roma), giardini o corti. I cortili di Palazzo Maffei e Capranica della Valle a Roma sono una vera e propria stanza a cielo aperto dove statue, bassorilievi, frammenti architettonici antichi sono inseriti nelle facciate secondo un ordine compositivo che riconduce l'origine frammentaria dagli scavi a una figurazione unitaria a ordini sovrapposti, in cui vecchi e nuovi elementi si integrano in maniera quasi indistinguibile. In altre condizioni, nei *musaea* dei collezionisti di rarità artificiali e naturali cinque-seicenteschi lo spazio interno è occupato da stipi, armadi, scaffali, ripiani mentre altri reperti (normalmente di origine naturale) coprono le parti più alte delle pareti e le volte dei soffitti in una incrostazione che si fa *decoro* delle superfici architettoniche [figg. 1-2]. Architettura ed arredo non sono elementi secondari, di sfondo, di questa ambientazione: sono strutture significanti che rispondono ad un principio di 'bellezza regolata' volta ad esibire, esporre, mostrare tramite dispositivi che hanno caratteri prettamente museali.

Lo studiolo rinascimentale, il più noto di questi spazi 'proto-museali', è archivio e anche biblioteca di oggetti, e della biblioteca ha la struttura architettonica di luogo chiuso, interiore, "ubi Studiosus, secretus ab hominibus solus sedet, Studiis deditus...", come recita la didascalia della veduta del museo-studiolo riportato nell'*Orbis sensualium pictus* di J. Amos Comenius del 1654<sup>[5]</sup>. Per Caspar Friedrich Neickel il museo (o studiolo) è "quella stanza, camera, gabinetto o luogo in cui si trovano diverse rarità naturali e artistiche insieme a buoni e utili libri". Il frontespizio del suo famoso trattato del 1727, in cui appare per la prima volta il termine museografia, mostra la stanza dello studioso con, a sinistra, la biblioteca e, a destra, reperti scientifici e naturalistici. Il tavolo è il luogo del 'confronto' fra sapere libresco e sapere pratico. Neickel ne definisce anche i caratteri funzionali e spaziali, fino al dettaglio: la "camera delle rarità" va "disposta verso sud-ovest a causa del vento favorevole", deve essere "circa lunga il doppio rispetto alla sua larghezza ed è disposta in tale maniera rispetto alla luce del sole che anche il più piccolo dettaglio possa essere colto". Su di un lato si trovano i prodotti della natura e sull'altro lato quelli dell'attività dell'uomo, l'allestimento consiste di *repositoria*, armadi e mensole. I

*repositoria* “possono presentare nella parte anteriore un grazioso balcone o arco e si possono fare dipingere con un colore conveniente e adatto”<sup>[6]</sup>. Ancora nella prima metà dell'Ottocento, nel suo Dizionario storico dell'architettura Quatrèmere de Quincy definisce il *cabinet* come spazio della casa destinato “allo studio, alla conservazione di documenti scritti, alla custodia di curiosità” dunque luogo di studio e lavoro. Per de Quincy il termine *cabinet* è sempre riferito a una stanza della casa e declinato in *cabinet de travail, cabinet d'étude, cabinet d'antiquités et de médailles, cabinet d'histoire naturelle, cabinet de tableau*. In quest'ultimo caso l'illuminazione dall'alto “è indispensabile”<sup>[7]</sup>.

Esistono non poche rappresentazioni pittoriche di studioli rinascimentali, come nel dipinto *Sant'Agostino nello studio* del Carpaccio (1502, Venezia, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni), o nelle versioni del *San Gerolamo nello studio* di Jan van Eyck (1440-1441, Detroit Institute of Arts), Lucas Cranach il Vecchio (1526, Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art), del Ghirlandaio (1480, Firenze, Chiesa di Ognissanti) e soprattutto di Antonello da Messina (1475, Londra, National Gallery). In questi ambienti, immaginari ma evidentemente riferiti a realtà concrete, gli elementi che appaiono sono sempre gli stessi: la finestra (visibile o invisibile) da cui la luce entra per illuminare il tavolo su cui lo studioso lavora tra libri e oggetti di varia provenienza, gli stipi e mensole che fanno da repositori. Nel caso di Antonello poi l'insieme si coagula in un unico grande 'mobile' ligneo, rialzato di tre gradini, una sorta di modulo architettonico inserito in un'ampia costruzione gotico-rinascimentale che crea una originale e affascinante concatenazione di spazi esterni ed interni.

Tra i rari esempi ancora esistenti, ricordiamo lo studiolo di Federico da Montefeltro nel palazzo di Urbino, realizzato tra il 1473 e il 1476: una stanza (4.12 x 3.6 x 4.9 m) che si apre su di una terrazza affacciata sul paesaggio, e le cui pareti sono coperte da tarsie lignee, che con effetto illusionistico raffigurano armi, finte nicchie con sculture, vedute di paesaggi, mobili contenenti strumenti musicali e scientifici, libri, e altri oggetti. Un *tromp-l'oeil* che dà alle pareti una tridimensionalità che dilata il piccolo ambiente. Analogo carattere ha lo studiolo di Gubbio, progettato da Francesco di Giorgio Martini e realizzato da Giuliano da Maiano, che oggi si trova al Metropolitan Museum di New York allestito in forma di 'period room'. Lo studiolo di Francesco I de' Medici in Palazzo Vecchio a Firenze, un ambiente di circa tre metri per otto, creato attorno al 1570, dove il granduca si ritirava per coltivare i propri interessi scientifici e magico-alchemici, non ha finestre verso l'esterno. È un puro interno totalmente decorato con un

programma a carattere mitologico, alchemico e scientifico da un gruppo di artisti guidati da Giorgio Vasari con una serie di ante lignee dipinte che celano armadi e stipi. Sono, questi ultimi, esempi fortemente caratterizzati da un progetto unitario fino al dettaglio decorativo e artistico che manifestano con chiarezza gli scopi e le intenzioni finali dei committenti: la conservazione e l'esposizione di una raccolta in maniera adeguata e coerente allo spirito, al gusto e alla visione del mondo del collezionista. In effetti, la creazione di un 'museo' personale esprime sempre il desiderio del collezionista-umanista rinascimentale di controllare, sistematizzare la crescente massa di oggetti di cultura materiale, di interesse in tutti i campi della conoscenza, che l'età moderna dispiega e che si manifesta nelle ricerche filologiche e archeologiche, nella ricerca scientifica, nei viaggi e scoperte di nuovi 'mondi', nello studio dei documenti antichi: si tratta di spazi 'panottici' in cui è possibile viaggiare, senza muoversi, in terre e tempi lontani. Le antichità, le arti, gli artefatti, i reperti naturali diventano così espressione di una cosmogonia materiale in continua trasformazione ed espansione e che è sempre più complesso ricomprendere nei tradizionali sistemi conoscitivi. Queste collezioni sono l'espressione di molteplici ed empirici tentativi di creare una organizzazione della conoscenza, di dare un possibile ordine al caos. Eilean Hooper-Greenhill ha giustamente evidenziato, nella sua lettura foucaultiana dello sviluppo del museo, come l'"episteme rinascimentale" qui si manifesti in differenti modelli ordinamentali che oggi ci appaiono poco comprensibili perché non siamo in grado di afferrare i simbolismi, le cabale, le alchimie di un universo interpretativo che non ci appartiene più da tempo.<sup>[8]</sup>

In ogni caso, nel momento in cui si crea uno spazio atto a mostrare una collezione, si tratti di *artificialia* o *naturalia*, di opere d'arte, di animali, piante o di macchine, lo scopo è sempre quello di superare la dicotomia fra disordine e ordine, attraverso un processo che va dall'atto, o dall'insieme di atti, che accompagnano la formazione di una raccolta attraverso l'acquisizione e l'accumulazione di singoli oggetti, azioni queste determinate dalle opportunità, dalle idiosincrasie, o anche dal caso (e che sono dunque intrinsecamente non ordinate), fino alla sua organizzazione secondo una logica definita, qualunque essa sia, vista come fase preliminare alla messa in mostra dei pezzi che costituiscono la collezione. L'architettura e l'allestimento fungono da dispositivi tangibili di questo procedimento di 'messa in ordine': la creazione dello spazio espositivo, la composizione dei suoi elementi, la risoluzione, anche in termini di necessità pratiche, dei temi formali (misure e proporzioni), tecnici (illuminazione e climatizzazione), qualificano il valore di un ambiente esteticamente risolto nel rapporto

fra spazio e oggetti in esposizione, come manifestazione concreta della riflessione teorica sulla sistematizzazione – ancorchè non scientifica – dei saperi. L'importanza di dare forma a questa organizzazione attraverso l'architettura è strettamente connessa al fatto che, nel manifestare una propria identità di curioso, di conoscitore e studioso, il collezionista, tramite “il possesso degli oggetti, acquisisce fisicamente un sapere, una conoscenza, e, attraverso la loro messa in mostra, consegue simbolicamente anche l'onore e la reputazione che tutti gli studiosi coltivano”<sup>[9]</sup>. Dunque la creazione di una collezione e del suo spazio diventa oltre che un fatto privato, un fatto sociale, al contempo *habitus* e forma di rappresentazione.

Si pensi ai frontespizi dei cataloghi seicenteschi dei collezionisti, dove le stanze espositive sono raffigurate, analogamente ai dipinti citati in precedenza, come scene a prospettiva centrale che mostrano tre delle quattro pareti della stanza arredate con scaffali, armadi ed espositori dove appare o meno una finestra che tuttavia non mostra nulla dell'esterno, il soffitto fittamente ricoperto di animali imbalsamati. Una ambientazione che fa da sfondo ai personaggi in posa: il collezionista che mostra l'insieme agli ospiti, conoscenti o studiosi in visita, che osservano, o altri personaggi come il nano che appare nell'immagine del museo Cospiano. Di questi spazi, oggi scomparsi, ricordiamo in Italia il museo naturalistico di Ferrante Imperato, Napoli (1521-1600c.), che si trovava nella sua abitazione a Palazzo Gravina a Napoli [fig. 1]; il museo di Francesco Calceolari a Verona, una collezione di piante, minerali e insetti [fig. 2]; il museo del marchese Ferdinando Cospi a Bologna, raccolta di *mirabilia* naturali e artificiali; il *Museaeum Septalianum* del canonico Manfredo Settala a Milano, museo di storia delle scienze con varie curiosità, e il museo allestito a metà del Seicento presso il Collegio Romano dall'erudito tedesco Athanasius Kircher. Nel nord Europa abbiamo il museo di Ole Worm a Copenaghen, con una collezione di piante, animali, pietre, minerali e fossili, il *Museum Wildeanum* di Jacob de Wilde ad Amsterdam (che ospitava una raccolta di medaglie, monete, statuette antiche e strumenti scientifici) e il museo di rarità e *naturalia* di Vincent Levin ad Haarlem.<sup>[10]</sup> Qui ritroviamo un più generale e permanente paradigma, quello dell'attitudine umana ad unire al collezionismo la pratica della 'decorazione', per cui le raccolte di tesori dell'arte o della natura, per usare le parole di von Schlosser, non sono altro che “la proiezione verso l'esterno dell'originario concetto primitivo di possesso come ornamento, con conseguente passaggio dal mobile e mutevole all'immobile e durevole”<sup>[11]</sup>, atteggiamento che giustifica l'artisticità dell'agire umano come pratica rielaborativa della materia (la collezione) e dello spazio (l'ambiente espositivo), per cui, come sosteneva Le Corbusier, in ogni sua azione l'uomo

è architetto e costruttore.

A studioli, cabinet e sale si affianca, dalla fine del Cinquecento, la galleria, reminiscenza delle *ambulationes* vitruviane “ove altrimenti si collocano le statue”<sup>[12]</sup>, e che è trattata da Vincenzo Scamozzi ne *L'Idée della Architettura Universale*, laddove descrive alcuni “Musei”, “Galerie” e “Studij” dell'epoca, dando gli elementi basilari per la creazione di questi spazi:

“I luoghi da tenir Statue, e Rilievi, e Pitture, e quelli da stare à ricamare, e per ogn'altro essercitio, che ricerca lume fermo, & ordinato, e non molto alterabile, deono esser verso Tramontana: perché (come dicessimo) à tutte le altre parti il Sole, ò percuote, ò refflete à qualche hora del giorno; di modo, che i lumi divengono molto variabili, e fanno diverse apparenze, & effetti ne' rilievi, e nel distinguer bene i colori”<sup>[13]</sup>.

La tipologia della galleria si inverte nel primo esempio di edificio appositamente progettato per l'esposizione, cioè la Galleria degli Antichi di Sabbioneta costruita nel 1583-90 da Vincenzo Scamozzi per ospitare la collezione di statue romane, reperti archeologici e armature di Vespasiano Gonzaga, in cui riconosciamo il tratto di vero e proprio prototipo architettonico. Lunga 96 metri e larga 5,5, è composta di ventisei campate uguali, secondo una concezione, davvero innovativa, che implicitamente suggerisce la possibilità di una sua estensione; al piano terra è porticata mentre la galleria espositiva, decorata da affreschi e *trompe-l'œil* si trova al primo piano. Il fatto che la collezione – assieme a quelle del Palazzo Ducale di Mantova – sia andata dispersa nel Settecento non ci permette di capire come questo straordinario spazio, oggi vuoto, apparisse all'epoca di Vespasiano. Più ancora che la stanza, lo studiolo o la sala, la galleria è concepita come uno spazio collettivo e celebrativo, dove l'atto della messa in mostra si coniuga con ricevimenti e eventi pubblici legati al ruolo sociale del proprietario del palazzo (dunque su un gradino sociale più elevato dei casi precedenti) e al suo ‘esporsi’ alla dimensione pubblica più che a quella privata. La particolare proporzione tra lunghezza e larghezza di questi spazi definisce un percorso cerimoniale legato alla visione di opere disposte in sequenza: come ricorda Mark Girouard “le prime gallerie in case private furono create proprio per camminare. Dipinti furono appesi alle pareti di questi interni al fine di dare alla gente qualcosa da guardare che mentre camminavano”<sup>[14]</sup>.

Le raffigurazioni delle gallerie nei dipinti e nelle incisioni sottolineano l'importanza dell'aspetto cerimoniale. Nei ritratti gemelli del conte di

Arundel (collezionista d'arte e mecenate inglese) e di sua moglie Alatheia dipinti da Daniel Mytens nel 1618 (Londra, National Portrait Gallery) compaiono due gallerie, probabilmente realizzate su progetto di Inigo Jones, poste a fondale della rappresentazione. La prima, che si affaccia su un paesaggio fluviale è voltata e prende luce solo da un fianco, mentre le sculture si allineano su tutti e due i lati. Il pavimento è in formelle di marmi colorati. Il tono generale è severo e ricorda i portici o le logge romane ornate di antichità [fig. 3]. La seconda galleria ha un soffitto cassettonato ed è illuminata da entrambi i lati, con i dipinti appesi sui tratti di parete che separano le finestre. Le pareti sono dipinte o forse rivestite in tappezzeria color tabacco, il pavimento è in pietre arenaria. Il tono generale è intimo, accentuato dalla visione di un giardino all'italiana che compare nella porta che si apre sul fondo. I due dipinti, se accostati, si rispecchiano secondo un asse prospettico divergente e in entrambi i personaggi appaiono introdurre con i loro gesti alle gallerie schermate da una tenda che fa da sipario [fig. 4].



Da sinistra a destra: fig. 3 | Daniel Mytens, *Thomas Howard, 2nd Earl of Arundel and Surrey*, Londra, National Portrait Gallery; fig. 4 | Daniel Mytens, *Alatheia, Countess of Arundel and Surrey*, Londra, National Portrait Gallery.



Da sinistra a destra: fig. 5 | R. Nanteuil, *Ritratto del Cardinale Giulio Mazarino nella galleria del suo palazzo di Parigi*, incisione, 1659, Paris, Bibliothèque Nationale de France; fig. 6 | Charles Willson Peale, *The Artist in His Museum*, 1822, Philadelphia, Pennsylvania Academy of the Fine Arts.

L'impostazione teatrale dei due dipinti di Mytens la ritroviamo in altri esempi, tra cui l'incisione che rappresenta la galleria del Cardinale Mazzarino, costruita da François Mansart nel 1645, dove il cardinale sembra accogliere i visitatori seduto davanti a un tenda aperta [fig. 5] e nell'auto-ritratto, del 1822, del naturalista e pittore americano Charles Willson Peale (Philadelphia, Pennsylvania Academy of Fine Arts). Qui Peale si raffigura all'ingresso del suo museo mentre, a guisa di maestro di cerimonia, con una mano scosta una tenda che introduce alla sua collezione naturalistica, una moderna Arca di Noè ordinata in una galleria con una lunga griglia di armadi e bacheche sormontate da una fila di ritratti di eminenti personaggi [fig. 6]. Al suo fianco giacciono alcune ossa di mastodonte, parte del grande scheletro, che si intravede dietro la tenda, da lui recuperato in una campagna di scavo nel 1801 lungo il fiume Hudson e raffigurato nel dipinto *The Exhumation of the Mastodon* (1805-8, Maryland Historical Society, Baltimore).

Il passaggio dalla dimensione privata del cabinet o della Wunderkammer, a quella istituzionale della galleria è letto da Paula Findlen come “transizione dal silenzio al suono” cioè da “luogo di studio e riflessione” a “spazio per l'esposizione e la conversazione”<sup>[15]</sup>, o anche da museo privato a museo pubblico. Se osserviamo le illustrazioni del Museo Kircheriano o del Museo di Vincent Levinus [fig. 7], il tema architettonico della galleria si coniuga alla dimensione pluralistica e attiva della sua frequentazione da parte



fig. 7 | *La Galleria di rarità naturali e artificiali di Vincent Levinus a Haarlem*, da Levin, *Wondertooneel der Natuur*, 1706-1715.

degli studiosi e dei curiosi. Anche la dimensione degli spazi e l'entità delle collezioni, e la ripetitività degli elementi dell'allestimento, suggeriscono assetti architettonici e tipologici di spazi e strutture espositive che aprono al tema del museo come spazio collettivo (gli obelischi della galleria di Kircher evocano una piazza o una strada urbana). Sempre nel *Dizionario storico* di Quatremère de Quincy la galleria, considerata uno degli spazi di una casa, non può essere ricondotta solo ed esclusivamente a un uso privato, perché “destinata più alla rappresentanza che all'abitazione”, spazio dove tenere “cerimonie pubbliche, feste, balli e concerti” e dove “l'architettura e la decorazione possono dispiegare tutta la loro magnificenza”<sup>[16]</sup>.

Nelle gallerie di pittura, tra Seicento e primo Settecento, l'allestimento assume, in questo senso, una connotazione specifica nel rapporto con l'architettura. I quadri occupano tutte le pareti, incastrandosi perfettamente a formare una sorta di mosaico decorativo la cui composizione generale domina la specificità della singola opera d'arte, per cui l'insieme conta più delle parti che sono intese come elementi che partecipano della decorazione dello spazio architettonico. Un dipinto del 1659 di Jacob de Formentrou (Londra, Royal Collection) mostra un gabinetto di pittura



fig. 8 | David Teniers il Giovane, *La Galleria dell'Arciduca Leopoldo a Bruxelles*, 1651, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

(forse la galleria di un mercante d'arte), dove un lato finestrato illumina due pareti completamente ricoperte di dipinti simmetricamente ordinati attorno a un caminetto e alla porta d'ingresso. Tale densità si ritrova anche nelle più grandi sale e gallerie delle collezioni principesche in cui la ricerca di un ordine compositivo generale è basata su registri simmetrici multipli organizzati rispetto alle dimensioni e ai temi dei quadri in esposizione. Si veda, tra l'altro, la serie di rappresentazioni che David Teniers pittore di corte e direttore delle collezioni dall'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Austria, fece, tra gli anni '30 e '70 del Seicento, delle sale del Palazzo di Bruxelles [fig. 8]. L'effetto complessivo che appare in questi allestimenti è di grande fasto e decoro e sfiora a volte il parossismo, come in alcune gallerie dove simmetrie e corrispondenze sono perseguite al punto di intervenire sui quadri per poterli inserire perfettamente in questa *ordonnance*. Secondo Niels von Holst, in queste gallerie

era considerata cosa ovvia che i muri, per citare uno scrittore dell'epoca, dovessero essere 'completamente riempiti di dipinti, così che ogni quadro toccava ogni altro'. L'intero spazio delle pareti era organizzato secondo i canoni del tempo. Le parti centrali con dipinti più grandi erano circondate

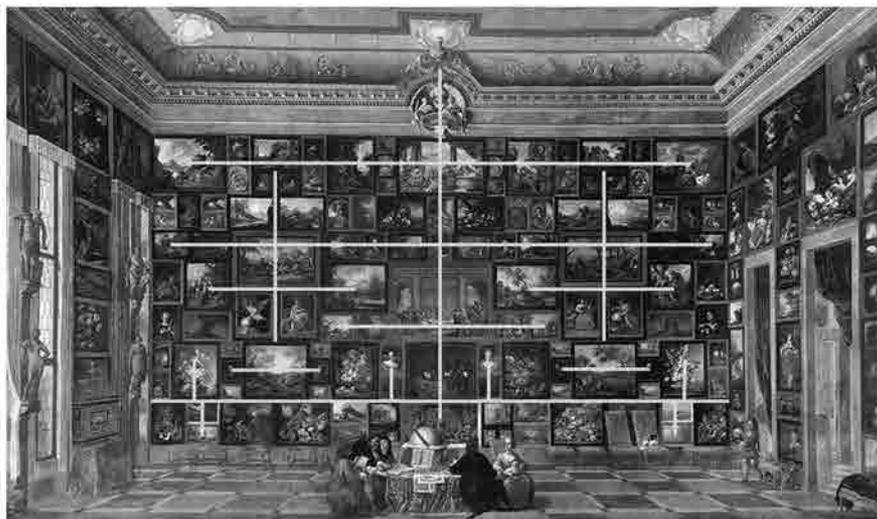


fig. 9 | Johann Betschneider, *La Galleria Imperiale del Castello di Praga*, 1714, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum: In verde gli assi di simmetria della composizione dei quadri sulla parete.

da quelle con dipinti più piccoli. I quadri di forma ovale davano un effetto più piacevole se posizionati in alto. I maestri italiani e fiamminghi fornivano una quantità adeguata di grandi dipinti per le parti centrali delle pareti. Per il resto, i quadri potevano essere brutalmente 'dimensionati', cioè rimpiccioliti o ingranditi e quadri ovali venivano ricavati da dipinti che in origine erano stati rettangolari<sup>[17]</sup>.

Si veda al proposito il dipinto di Johann Betschneider, qui riprodotto e oggi al Germanisches Nationalmuseum di Norimberga, in cui è raffigurata la Galleria degli Asburgo a Praga [fig. 9]. I quadri coprono le pareti dal pavimento al soffitto e corrispondono a una composizione simmetrica a secondo della dimensione e del soggetto. Artisti, scuole, epoche diverse sono mescolati senza altri criteri se non quello estetico. Altri esempi di questo tipo di allestimento ci sono noti attraverso dipinti o immagini che si trovano nei cataloghi dell'epoca in cui sono riprodotte, oltre alle singole opere, anche vedute degli ambienti che le ospitano. È il caso della galleria del palazzo di Hubertusburg a Pommersfelden<sup>[18]</sup>, della Galleria Reale di Dresda, della Galleria Imperiale di Vienna e della Galleria di Sansouci a Potsdam<sup>[19]</sup>. Il quadro di Giovanni Paolo Pannini del 1740 che ritrae il cardinale Valenti-Gonzaga assieme alla sua collezione di pittura all'interno di una immaginaria galleria esemplifica i caratteri di questo tipo di spazio espositivo in cui l'unità di architettura e allestimento è assoluta.

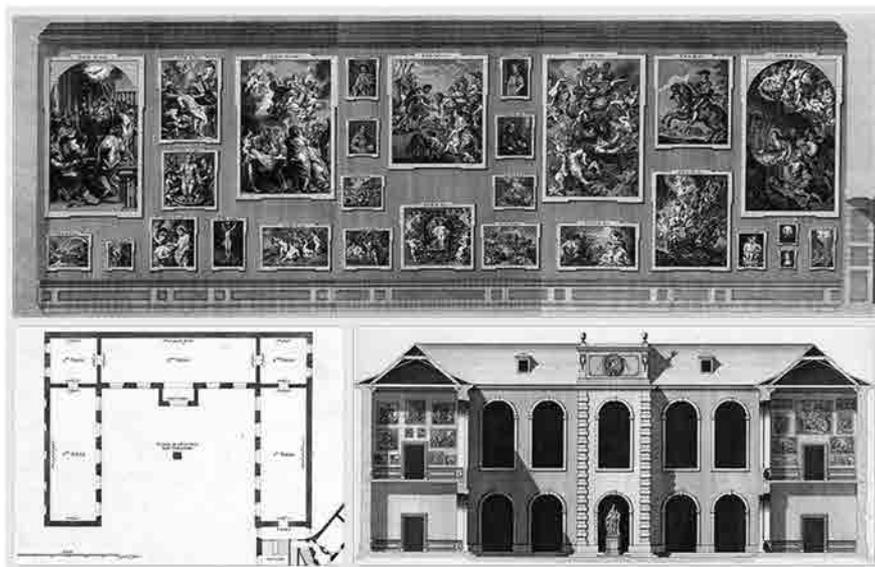


fig. 10 | *Galleria Elettorale*, Düsseldorf: sezione, pianta e prospetto interno della seconda sala (dipinti di P. Strudel, A. Van Dyck, B. Flemael, H. van Acken, G. de Lairese, D. Vinckboons, A. Schoonjans), da De Pigage, von Mechel, *Galerie Électorale*, 1778.

La Galleria Elettorale di Düsseldorf, una delle più importanti pinacoteche settecentesche europee, allestita in un edificio appositamente costruito nel 1709-14 dall'architetto veneziano Matteo Alberti su commessa dell'Elettore Palatino Johann Wilhelm II von der Pfalz come espansione del palazzo residenziale, ci è nota per il catalogo *La galerie électorale de Dusseldorff*, pubblicato a Basilea nel 1778 e curato da Nicolas de Pigage e Christian von Mechel<sup>[20]</sup>. Qui è illustrato l'edificio a due piani, quello inferiore destinato alle sculture e ai gessi della collezione di antichità, quello superiore per i dipinti organizzato in tre grandi sale – quasi delle gallerie – a formare le tre ali più due piccole posizionate negli angoli [fig. 10]. Il suo allestimento, curato all'epoca dal pittore Thomas Krahe, aveva modificato la precedente sistemazione voluta dall'Elettore secondo i canoni barocchi per cui le pareti erano completamente ricoperte di dipinti posti uno accanto all'altro in maniera scenografica. Di quel primo allestimento non rimangono documentazioni iconografiche, mentre del secondo il catalogo di de Pigage e von Mechel ci mostra la concezione, allora innovativa, di una sistemazione per scuole e periodi e una relativa rarefazione delle opere esposte per permettere una visione migliore di ogni singolo pezzo, pur rimanendo una composizione d'assieme dell'allestimento tradizionalmente impostata su simmetrie e rimandi tematici fra le parti. Infatti, come è stato scritto in un

recente studio sulla Galleria, all'interno di ciascuna scuola l'allestimento di Krahe seguiva il principio della simmetria. Ogni parete era concepita come un'unità intesa a dare al visitatore l'impressione complessiva della ricchezza e varietà di quella scuola di pittura. Le opere più grandi erano appese in alto poiché erano facilmente visibili dal basso. Krahe divise le lunghe pareti delle sale in tre parti, collocando uno dei quadri più grandi al centro"<sup>[21]</sup>. In tutti questi casi i quadri della collezione, generalmente considerati all'epoca, "un ornamento accessorio e mobile" in realtà diventano parte di una sistemazione assai rigida per cui la loro ubicazione sulle pareti li rende tasselli di una *ordonnance* la cui intercambiabilità è subordinata alla regola della composizione generale dello spazio al pari di ogni altro elemento più propriamente architettonico.

La tipologia della galleria rappresenta, dal punto di vista dell'architettura, un momento di cerniera tra i primi spazi in cui il collezionismo privato si era "messo in mostra" (studioli, *cabinet* e sale) e il sistema di spazi che si andranno a consolidare, alla fine del Settecento, nella tipologia architettonica del museo pubblico. Dalla seconda metà del secolo in effetti assistiamo all'affermarsi dei grandi temi dell'architettura dei luoghi di 'pubblica utilità' che partecipano alla costruzione della città e al suo abbellimento, per cui, come ci ricorda lo storico Krzysztof Pomian, è in quest'epoca che con sempre maggiore fervore "nei musei e nelle grandi collezioni private [...] s'innalzano o si sistemano muri per disporvi delle opere"<sup>[22]</sup>. La serie di 'quadri-progetti' dipinti da Hubert Robert alla fine del Settecento sono una testimonianza del processo di trasformazione della Grande Galerie del Louvre da lungo e buio corridoio-percorso-deposito, che univa la dimora dei re di Francia al palazzo delle Tuileries, a spazio espositivo riccamente decorato e illuminato da ampi lucernai, prefigurando assetti che saranno realizzati solo dopo la metà del secolo successivo.<sup>[23]</sup> Alla vigilia dell'apertura del museo del Louvre, nel 1793, le questioni riguardanti l'architettura del museo sono affrontate con ampiezza, e non soltanto in Francia. In quegli anni sono infatti realizzati il Museum Fridericianum a Kassel (Simon Louis Du Ry, 1769-1779) e il Museo Pio Clementino a Roma (Michelangelo Simonetti e Giuseppe Camporesi, 1773-80), tra i primi edifici appositamente creati per ospitare musei di carattere, se non ancora completamente d'uso, pubblico, mentre del 1754 sono i primi progetti (non realizzati) di Cornelius Johnston e di John Vardy per il British Museum di Londra.<sup>[24]</sup>

Il museo diventa oggetto di *concours* all'Académie Royale d'Architecture di Parigi, in un contesto cioè in cui le concrete questioni che riguardano

gli interessi professionali diventano oggetto di sperimentazione, ricerca e didattica. Possiamo così notare che se nel Grand Prix del 1753 il tema assegnato riguarda la galleria di un palazzo (cioè lo spazio di una collezione privata) e nel 1754 si parla genericamente di un edificio “destinato a raccogliere le tre arti: pittura, scultura e architettura”, nel Prix d'émulation del novembre 1774 viene per la prima volta dato da sviluppare “un museo o edificio consacrato alle lettere, alle scienze e alle arti”. Con il Grand Prix del 1779, in cui viene chiesto di sviluppare “un édifice destiné à former un Muséum, contenant les productions et le dépôt des sciences, celui des arts libéraux et celui des objets de l'histoire naturelle”, si dà il via al primo di una serie ricorrente di concorsi riguardanti la tipologia del museo pubblico<sup>[25]</sup>.

Nel momento in cui il rigore scientifico-tassonomico applicato ai saperi si coniuga con le teorie classificatorie dell'architettura, vengono a germinare i semi di un sistema di discipline (storiche, artistiche, archeologiche, scientifiche, tecnologiche) che avranno nel corso dell'Ottocento la loro codificazione e istituzionalizzazione, analogamente a quanto farà l'architettura nel definire le tipologie e le forme dei musei pubblici in cui le stesse discipline saranno rappresentate. Gli architetti che si trovano ad affrontare questo nuovo tema di progetto devono operare una sintesi che non può che tener conto di quanto nei due secoli precedenti era stato realizzato e si era dimostrato spazialmente ed esteticamente adatto ad assolvere funzioni di esposizione e rappresentazione. La *domus* classica e il palazzo rinascimentale e barocco si qualificano, come forme storiche di riferimento, quali naturali ‘contenitori’ degli spazi deputati all'esposizione, per cui a questi modelli i primi musei si rifanno nella figurazione architettonica complessiva, arrivando a far coincidere nei termini tipologia architettonica e collezione (già Quatremère de Quincy con il termine galleria intende “non tanto il locale che contiene gli oggetti, quanto gli oggetti che vi sono contenuti”). I progetti, quasi sempre ideali e paradigmatici, della seconda metà del Settecento si strutturano in sequenze di sale organizzate in impianti quadrilateri al cui centro appare quasi sempre uno spazio di forma circolare, una rotonda. L'inserimento della rotonda nell'architettura museale, rappresenta un elemento di novità, rispetto a quanto fatto fino ad allora. Il dettato universalistico-illuminista secondo cui “Il *Muséum*: si intende con questo termine la raccolta di tutto ciò che la natura e l'arte hanno prodotto di più raro e perfetto”<sup>[26]</sup>, l'istituzionalità e il simbolismo sociale del museo pubblico richiedono uno scatto ideologico che vada oltre le consolidate tipologie del collezionismo privato. La rotonda tende a incapsulare valori che appartengono al museo inteso quale monumento della memoria e ‘tempio laico’ di tutti i saperi acquisiti dalla collettività. Se la

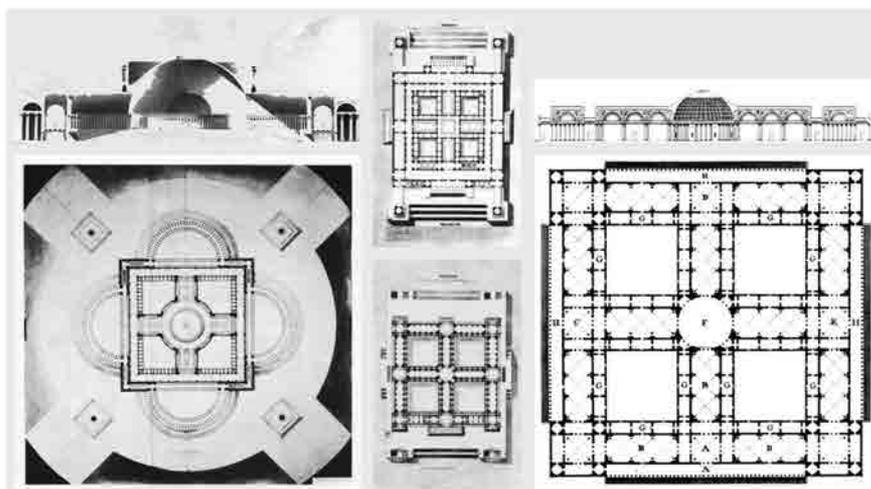


fig. 11 | Progetti di musei ideali. A sinistra: É.-L. Boullée, *Progetto per un museo*, da *Architecture, essai sur l'art*, 1783, sezione e pianta; al centro: G. de Gisors, *Progetto di museo*, Prix de Rome, École des Beaux-Arts, Paris, 1778-79 e J.F. Delannoy, *Progetto di museo*, Prix de Rome, École des Beaux-Arts, Paris, 1778-79; a destra: N.-L. Durand, *Museo*, sezione e pianta, da *Précis des leçons d'architecture*, 1805.

rotonda museale deriva, da un lato, dalle antiche e meno antiche sale private dedicate alle Muse e luogo di discussioni sapienti, di recitazioni letterarie e di concerti di musica, dall'altro trova riferimento ideale e privilegiato nel Pantheon romano che, come simbolo della centralità di tutti gli dei, ben si attaglia a rappresentare la centralità dell'operare artistico, storico e scientifico delle Muse nell'epoca dei Lumi<sup>[27]</sup>. Così, mentre ancora nella Sala Rotonda del Museo Pio-Clementino sono esposte le sculture antiche delle divinità maggiori, la rotonda al centro del museo ideale progettato da Étienne-Louis Boullée nel 1783 è intesa come "Temple de la Renommée destiné a contenir les statues des grand hommes"<sup>[28]</sup> perciò sacrario privo di funzioni espositive ma atto all'ostensione di valori di memoria laica e civile [fig. 11].

Nel museo proposto ai primi dell'Ottocento nelle tavole del *Précis des leçons d'Architecture* di Jean-Nicolas-Louis Durand<sup>[29]</sup>, la rotonda ha la funzione di "salle de réunion", dunque è luogo della *koinè* di cittadini e studiosi che enfatizza il valore pubblico dell'istituzione [fig. 11]. Nell'Altes Museum di Berlino, realizzato da Karl Friedrich Schinkel nel 1823-30 per ospitare la collezione di Federico Guglielmo di Prussia, la rotonda è pensata per alloggiare, negli intercolumni e nelle nicchie, le sculture più significative della collezione, "il sacrario in cui custodire il [...] tesoro più prezioso" del

museo e che, tramite “la vista di uno spazio sublime deve rendere ricettivi e preparare l’atmosfera per riconoscere ed apprezzare ciò che l’edificio contiene”<sup>[30]</sup>. Infine, la rotonda che Richard Owen, fondatore del Natural History Museum di Londra, pone al centro del suo schema ideale di museo del 1859, vuole essere “una Epitome della storia naturale e delle specie selezionate per mostrare i tipi e i caratteri delle Famiglie, Classi, Ordini e Generi del Regno Animale” dunque una raffigurazione della totalità dei saperi scientifici<sup>[31]</sup>.

Il modello museale di Durand, unanimemente considerato per tutto il secolo punto di riferimento imprescindibile nella progettazione museale, deriva la sua esemplarietà dalla capacità di sintesi che esso offre fra la tradizione degli spazi dell’esposizione che si sono venuti evolvendo in Europa tra Cinquecento e Settecento e le domande sociali riferite a una nuova istituzione culturale. Durand coglie e depura gli elementi comuni alla tradizione delle architetture per il collezionismo privato, fornendo una risposta semplice e unitaria alle istanze legate alla costruzione e diffusione dei musei pubblici: la sala e la galleria come luoghi del percorso espositivo e la rotonda come fulcro dell’intera composizione. L’assetto planimetrico, un quadrilatero contenente sale e gallerie con la rotonda al centro servita da quattro crociere, verrà più volte riprodotto e adattato alle situazioni contestuali modificandone più o meno marcatamente l’impianto. È il caso della Gliptoteca, dedicata a Monaco di Baviera dal re Ludovico I “al popolo bavarese e all’abbellimento della città” e realizzata da Leo von Klenze nel 1816-30, che contribuisce, con i Propilei dello stesso Klenze, alla costruzione della classicheggiante Königsplatz i cui riferimenti all’antica Grecia sono esplicitati dalla triade stilistica degli edifici pubblici che la circondano, con la gliptoteca ionica, la nuova porta della città dorica e il museo delle antichità corinzio.

La Gliptoteca, fatto salvo il pronao templare che si raccorda all’istituzionalità urbana della Königsplatz, rimanda nel suo impianto *domus* romana, con l’infilata di sale attorno alla corte centrale. In più, tre sale sul lato opposto alla piazza sono destinate ai ricevimenti e alle feste private di Ludovico a testimoniare che questo museo, effettivamente pubblico, è concepito ancora come uno spazio da collezione privata. Le sale interne sono decorate da Klenze nello stile classico delle opere esposte: la sala delle sculture del tempio di Egina è neo-greca, quella delle sculture romane è neo-romana, in una ricerca di consonanza formale fra architettura e allestimento capace di accentuare la ricettività del visitatore e la qualità ‘didattica’ dell’ambiente espositivo<sup>[32]</sup>. Più defilata, l’Alte Pinakothek, sempre di Klenze (1824-

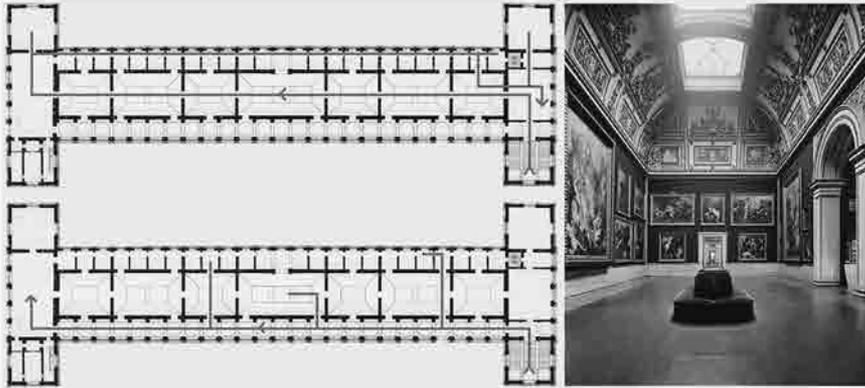


fig. 12 | Leo von Klenze, *Alte Pinakothek*, Monaco di Baviera, 1826-36; a sinistra: pianta del primo piano con i sistemi dei percorsi; a destra: veduta della sala centrale (*Rubenssaal*) nel 1926.

36), innerva con la sua misura monumentale i quartieri dell'espansione borghese a nord della Königsplatz [fig. 12]. Con la semplicità e la chiarezza dell'impianto lineare, risolto nell'*enfilade* di gabinetti e sale affiancate dal corridoio laterale orientato a sud che permette un veloce disimpegno per le visite mirate (una vera invenzione tipologica che rielabora l'organismo dei palazzi nobiliari per una nuova funzione), diventa riferimento tipologico per gran parte delle quadrerie che verranno costruite successivamente, a partire dalla quasi identica Neue Pinakothek che August von Voit realizzerà di lì a poco proprio a fianco del museo di Klenze<sup>[33]</sup>. In questi due musei non appare in realtà la rotonda, come invece accade nel coevo museo di Berlino di Karl Friedrich Schinkel, che ci appare come il primo esempio in cui si concretizzano più esplicitamente i caratteri tipologico-architettonici del museo pubblico, così come proposti nel *Précis*. Un sistema di gallerie organizzato attorno alla rotonda definisce la struttura degli spazi espositivi: al piano terra si trovano le antichità, al primo piano la collezione di pittura mentre la rotonda, al di là dei citati valori simbolici, ha anche il ruolo di spazio di riferimento e orientamento dei percorsi di visita. Il portico pubblico che corrisponde alla facciata principale, lungo 84 metri e composto da 18 colonne ioniche alte 12 metri, è partecipe dell'*embellissement* della piazza su cui prospetta fronteggiando il castello del re di Prussia, si presenta come grandioso richiamo alla stoà greca ed è destinato ad esporre un ciclo di affreschi sulla storia della formazione del mondo e del genere umano e ad accogliere, analogamente a quanto proponeva Boullée per la rotonda del suo Muséum, le statue degli uomini illustri dell'epoca<sup>[34]</sup>.

Nell'Ottocento i musei “si diffondono in tutta Europa seguendo il modello dello spiegamento militare di forze”, secondo un “programma disciplinare su scala globale, in senso sia spaziale sia sociale”<sup>[35]</sup>. Alla metà del secolo, “un museo è diventato l'ornamento necessario di ogni città che si rispetti”<sup>[36]</sup>, uno strumento di qualificazione della città borghese, monumento e luogo urbano, definito nel programma edilizio quanto negli apparati decorativi e iconografici dell'architettura e degli interni espositivi. L'organizzazione di un qualsiasi impianto museale diventa da allora definibile dalle possibili combinazioni degli spazi a sala, galleria e rotonda attorno a vestiboli e scaloni, secondo partiti collaudati dalle regole della disciplina compositiva dell'architettura, formalizzate in trattati e manuali [fig. 13]: assialità e simmetrie, sistemi distributivi semplici e basati sull'organizzazione del percorso che segue l'ordinamento espositivo (per scuole, per epoche, per temi...), messa a punto dei dispositivi tecnici per la conservazione e l'illuminazione naturale delle opere (il lucernario è un dispositivo tecnologico squisitamente museale)<sup>[37]</sup>.

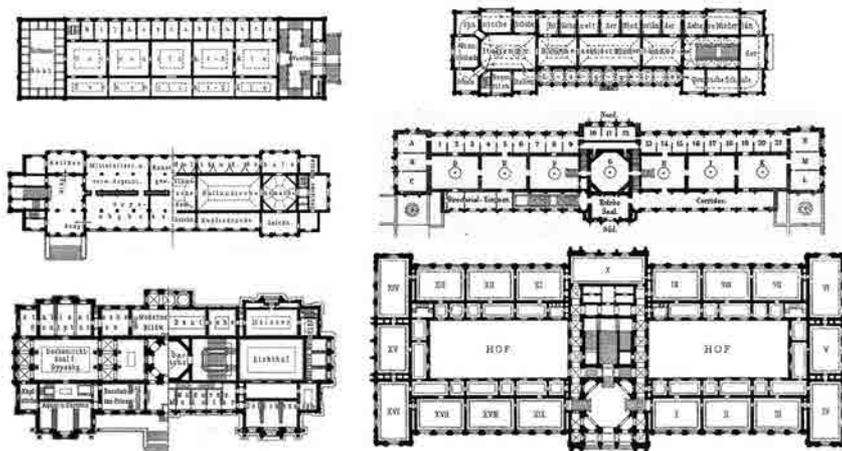


fig. 13 | Pianta di musei ottocenteschi. Dall'alto in basso e da sinistra a destra: A. Von Voit, *Neue Pinakothek*, Monaco di Baviera, 1846-53; H. Dehn-Rothfelser, *Gemälde Galerie*, Kassel, 1871-77; O. Sommer, *Herzog Anton-Ulrich Museum*, Braunschweig, 1883-87; G. Semper, *Gemäldegalerie*, Dresda, 1847-55; L. Lange e H. Licht, *Museum der Bildende Kunst*, Lipsia, 1885-87; G. Semper e C. von Hasenauer, *Kunsthistorisches Museum*, Vienna, 1872-89.

I musei d'arte, con il loro riferimento agli spazi e ai modi d'abitare dei palazzi nobiliari dei secoli precedenti, intendono trasmettere al visitatore il senso di una presa di possesso – almeno momentanea – di un'esperienza di vita che si esalta nella sintesi estetica di arte e architettura. In questo senso, il museo pubblico, secondo il portato della Rivoluzione Francese, nasce per rendere visibile (al popolo) ciò che fino ad allora era stato invisibile (perché privato). Non solo le opere ma anche gli spazi nei quali dipinti, sculture, arredi e decorazioni formano un'unità concettuale in cui modi e stili di epoche passate vengono ricreati in termini architettonici nelle sale e nelle gallerie dei musei di nuova costruzione, così come nella riorganizzazione dei palazzi esistenti trasformati in musei. In quella che oggi consideriamo l'architettura classica del museo pubblico le condizioni di visualizzazione della storia e delle identità nazionali e locali vengono soddisfatte da un paesaggio interiore che esprime e rappresenta i nuovi valori disciplinari ed estetico-culturali delle opere dell'arte, della scienza e della natura, valori che si conformano alle ideologie e ai modelli sociali dell'età contemporanea.

## NOTE

1. Lugli 1983, 11.
2. Plinio, *Storia naturale* XXXV 4, vol. V, 296-297.
3. Vitruvio, *De Architectura*, vol. I, I, 2 7; VI, 3 8; VI, 4 2; VI 5 2.
4. Pevsner [1976] 1985, 41.
5. Comenio, *Orbis Sensualium Pictus*, 1698, 200. Sulla tipologia dello studiolo vedi W. Liebenwein, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale* [*Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1977], a cura di Claudia Cieri Via, Modena, 1989.
6. Neickel, *Museographia*, 378.
7. A. C. Quatrèmere de Quincy, *Dictionnaire*, I, 269, 271 (voce "Cabinet").
8. Cfr. Hooper-Greenhill [1992] 2005, 100-108.
9. Findlen 1994, 3.
10. Cfr. rispettivamente, Imperato, *Historia naturale*; Ceruti, Chiocco, *Musaeum*; Legati, *Museo Cospiano*; Terzago, *Musaeum Septalianum*; De Sepi, *Musaeum*; Worm, *Museum wormianum*; Haverkamp, *Museum Wildeanum*; Levin, *Wondertooneel der Nature*. Un'analisi di questi volumi è in Grinke 2006.

11. Schlosser [1908] 2000, 7.
12. Vitruvio, *De architectura*, VII, 5 2.
13. Scamozzi, *Idea*, I 3 18.
14. Girouard [1978] 1980, 100-101. Sulla formazione delle moderne gallerie vedi Prinz [1977] 1988.
15. Findlen 1994, 109, 113.
16. Quatrèmere de Quincy, *Dictionnaire*, 654-655 (voce "Galerie").
17. Holst 1976, 161-162.
18. Kleiner, *Rapresentation*, tav. 18.
19. Vedi, rispettivamente, i cataloghi di Prenner, *Theatrum artis pictoriae* e di Oesterreich, Böres, *Beschreibung der Königlichen Bildergallerie*.
20. De Pigage, von Mechel, *Galerie Électorale*.
21. Gachtgens, Marchesano 2011, 14. Vedi anche Weddingen 2012.
22. Cfr. Pomian 1989, 16.
23. L'ultimo di questi dipinti è una veduta immaginaria della galleria in rovina, che estende la dimensione temporale a un futuro remoto in cui il museo continuerà ad essere frequentato, ma in forma di 'sito archeologico'. I dipinti, in tutto una decina, si trovano al museo del Louvre. Cfr. Sahut 1979.
24. Cfr. Pommier 1995.
25. Cfr. Pérouse de Montclos 1984, 56-59, 133, 162-166, 199-201, 220-223, e Jacques, Miyake, 1987, 19, 42-47, 69-71.
26. A.-G. Kersaint, *Discours sur les monuments publics prononcé au conseil du département de Paris, le 15 décembre 1791* citato in Szambien 1996, 43-44.
27. Cfr. Fabianski 1995; Plagemann 1995, 213-241.
28. Boullée 1981, 72-74
29. Durand, *Précis*, 126, tav. 11.
30. Citato in *Schinkel* 1982, p. 100. Le dimensioni della rotonda dell'Altes Museum corrispondono alla metà di quelle del Pantheon.
31. Girouard 1981, 6-15.

32. Cfr. Groplero di Troppenburg 1980.
33. Vedi Böttger 1972. Sulla Neue Pinakothek vedi Mittlmeier 1977.
34. Il progetto è illustrato in Schinkel, *Sammlung*, 61-64 e tavv. 37-48.
35. Hooper-Greenhill [1992] 2005, 199, 201.
36. P. de Chennevières, *Les musées de province*, in “Gazette des beaux-arts”, 1865, citato in C. Georgel 1994, 15.
37. Cfr. Guadet, *Éléments*, II 7 (“Les édifices d’instruction publique”), 327-379; Reynaud, *Traité*, II 3 (“Musées”), 378-381; Wagner, *Museen*, IV 6 4; Tiede, *Museen*; Cloquet, *Traité*, IV 4 2 (“Musées”).

### ENGLISH ABSTRACT

The essay aims to analyse the relationships between the culture of collecting and the architecture designed to display the collections, focusing particularly on how architects shape the container on the content. Starting from the private dwelling, Basso Peressut sheds light on the typological, formal, aesthetical and technical paradigms of the early-modern museums. Through the analyses of buildings and iconographic sources, Basso Peressut proceeds from the private dwelling, the most ancient early-modern museums in which the primitive concept of ownership as ornament shapes the collection display. In the cabinet the architecture works as a device enabling the creation of an order into an informal mass of objects. Once become social, the passion for collecting involves other kind of spaces for display, such as the gallery, a room more suitable for the needs of public ostentation rather than for the private enjoyment. Through paintings, engravings and illustrated catalogues, Basso Peressut investigates the display principles used in the seventeenth- and eighteenth-century painting galleries. In the passage from cabinet to gallery, Basso Peressut locates the origin of the seminal transformation of museums from a private to a public institution. The gallery represents a pivot in the architectural history of museum, which increasingly become a building type during the eighteenth century. The several museums that rose throughout Europe at that time, together with the academic *concours* and *prix* that made museum an object of architectural exercise contribute to this process definitely in motion at the turn of the century.

## FONTI

Boullée, *Architettura*

É.-L. Boullée, *Architettura. Essai sur l'art*, 1792 c. manoscritto, riedito in *Architettura. Saggio sull'arte*, Padova 1981.

Ceruti, Chiocco, *Musaeum*, 1622

B. Ceruti, A. Chiocco, *Musaeum Francisci Calceolari Iunioris veronensis*, Verona 1622.

Cloquet, *Traité*

L. Clocquet, *Traité d'Architecture*, Paris-Liège 1898-1922.

Comenio, *Orbis sensualium pictum*

J. A. Comenio, *Job. Amos Comenii Orbis Sensualium Pictus: Hoc est: Omnium fundamentalium in mondo rerum, & in vita actionum, Pictura & Nomenclatura*, Noriberga 1698.

De Pigage, von Mechel, *Galerie Électorale*

N. de Pigage, C. von Mechel, *La Galerie Électorale de Dusseldorff, ou catalogue raisonné et figuré de ses tableaux [...]*, Basel 1778.

De Sepi, *Musaeum*

G. De Sepi, *Romani Collegii Societatis Jesu Musaeum celeberrimum*, Amsterdam 1678.

Durand, *Précis*

J.-N.-L. Durand, *Lezioni di Architettura [Précis des leçons d'Architecture données a l'École Polytechnique, voll. 4, Paris 1802-1821]*, Milano 1986.

Guadet, *Éléments*

J. Guadet, *Éléments et Théorie de l'Architecture: cours professes à l'École nationale et speciale des Beaux-Arts*, 4 voll., Paris 1880.

Haverkamp, *Museum Wildeanum*

S. Haverkamp, *Museum Wildeanum in duas partes divisum*, Amsterdam 1741.

Imperato, *Historia naturale*

F. Imperato, *Dell'Historia naturale*, Napoli 1599.

Kleiner, *Representation*

S. Kleiner, *Representation au naturel des chateaux de Weissenstein au dessus de Pommersfeld [...]*, Augsburg 1728.

Legati, *Museo Cospiano*

L. Legati, *Museo Cospiano annesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi e donato alla sua patria dall'illustrissimo Signor Ferdinando Cospi*, Bologna 1677.

Levin, *Wondertooneel der Nature*

V. Levin, *Wondertooneel der Nature, Geopent in eene korte Beschryvinge der hoofddeelen van de byzondere zaldsaambeden daar in begrepen; in orde gebragt en bewaart door Levinus Vincent*, 2 voll., Amsterdam 1706-15.

Neickel, *Museographia*

C. F. Neickel, *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum oder Raritäten-Kammern... von C.F. Neickelio*, Leipzig-Breslau 1727, trd. it. *Museografia. Guida per una giusta idea ed un utile allestimento dei musei*, a cura di M. Pigozzi, E. Giuliani, A. Huber, Bologna 2005.

Oesterreich, Böres, *Beschreibung der Königlichen Bildergallerie*

M. Oesterreich, B. Göres, *Beschreibung der Königlichen Bildergallerie und des Kabinets im Sanssouci*, Potsdam 1764.

Plinio, *Storia naturale*

Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, 5 voll., Torino 1982-88.

Prenner, *Theatrum artis pictoriae*

A. J. von Prenner, *Teatrum Artis pictoriae, quo tabulae depictae quae in Caesarea Vibondonensi Pinacotheca servantur*, Vienna 1728-33.

Quatremère de Quincy, *Dictionnaire*

A. C. Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, 2 voll., Paris 1832.

Reynaud, *Traité*

L. Reynaud, *Traité d'Architecture*, 4 voll., Paris 1860-70.

Scamozzi, *Idea*

V. Scamozzi, *Dell'Idea della Architettura Universale*, Venezia 1615.

Schinkel, *Sammlung*

K. F. Schinkel, *Sammlung Achitektonischer Entwürfe*, Berlin 1819-40, trad. it. *Disegni di Architettura*, Milano 1991.

Terzago, *Musaeum Septalianum*

P. M. Terzago, *Musaeum Septalianum Manfredi Septalae Patritii Mediolanensis*, Dertonae 1664. trad. it. *Museo o galeria adunata dal sapere, e dallo studio del sig. Canonico Manfredo Settala nobile Milanese*, traduzione di F. Scarebelli, Tortona 1666.

Tiede, *Museen*

A. Tiede, *Museen*, in *Baukunde des Architekten*, vol. II, parte II, Berlin 1899, 1-90.

Vitruvio, *De architectura*

Marco Vitruvio Pollione, *De Architectura*, a cura di P. Gros, 2 voll., Torino 1997.

Wagner, *Museen*

H. Wagner, *Museen*, in J. Durm (Hrsg.), *Handbuch der Architektur*, Darmstadt 1893, vol. IV 6 4, 173-402.

Worm, *Museum wormianum*

O. Worm, *Museum wormianum, seu historia rerum rariorum, tam naturalium, quam artificialium, tam domesticarum quam exoticarum, quae Hafniae Danorum in aedibus authoris servantur*, Leiden 1655.

## BIBLIOGRAFIA

Böttger 1972

P. Böttger, *Die Alte Pinakothek. Architektur, Ausstattung und museales Programm*, München 1972.

Fabianski 1995

M. Fabianski, *Ce que le musée du Louvre n'était pas en 1793. De certain musées pourvus d'une rotonde à coupole, lieux de débats érudits*, in Pommier 1995, 127-155.

Findlen 1994

P. Findlen, *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley-Los Angeles-Londra 1994.

Gaehtgens, Marchesano 2011

T. W. Gaehtgens, L. Marchesano, *Display Art History. The Düsseldorf Gallery and Its Catalogue*, Catalogo della mostra (Los Angeles, 31 maggio – 21 agosto 2011), Los Angeles 2011.

Georgell 1994

C. Georgel (a cura di), *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*, Catalogo della mostra (Paris, 7 febbraio – 8 maggio 1994), Paris 1994.

Girouard [1978] 1980

M. Girouard, *Life in the English Country House: A Social and Architectural History* [New Haven-Londra 1978], New York 1980.

Girouard 1981

M. Girouard, *Alfred Waterhouse and the Natural History Museum*, New Haven-Londra 1981.

Grinke [1984] 2006

P. Grinke, *From Wunderkammer to Museum* [Oxford 1984], London 2006.

Groppero di Troppenburg 1980

E. Groppero di Troppenburg, *Die Innenausstattung der Glyptothek durch Leo v. Klenze*, in K. Vierneisel, G. Leinz (Hrsg.), *Glyptothek München 1830-1980. Jubiläumsausstellung zur Entstehungs- und Baugeschichte*, München 1980, 190-213.

Jacques, Miyake 1987

A. Jacques, R. Miyake, *Les Dessins d'architecture de l'École des Beaux Arts*, Paris 1987.

Holst 1976

N. von Holst, *Creators, Collectors and Connoisseurs. The Anatomy of Artistic Taste from Antiquity to the Present Day*, London 1976.

Hooper-Greenhill [1992] 2005

E. Hooper-Greenhill, *I musei e la formazione del sapere. Le radici storiche, le pratiche del presente* [*Museums and the Shaping of Knowledge*, Londra-New York 1992], Milano 2005.

Liebenwein [1977] 1989

W. Liebenwein, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale* [*Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1977], a cura di C. Cieri Via, Modena 1989.

Lugli 1983

A. Lugli, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano 1983.

Mittlmeier 1977

W. Mittlmeier, *Die Neue Pinakothek in München, 1843-1854. Planung, Baugeschichte und Fresken*, München 1977.

Péroux de Montclos 1984

J.-M. Péroux de Montclos, "Les Prix de Rome". *Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIIIe siècle*, Paris 1984.

Pevsner [1976] 1985

N. Pevsner, *I musei* [*Museums*, in Id., *A History of Building Types*, Princeton 1976, 111-138], in L. Basso Peressut (a cura di), *I luoghi del museo. Tipo e forma fra tradizione e innovazione*, Roma 1985, 41-85.

Plagemann 1995

V. Plagemann, *Musée et Panthéon. L'origine du concept architectural du musée*, in Pommier 1995, 213-241.

Pomian [1987] 1989

K. Pomian, *Tra il visibile e l'invisibile: la collezione*, in Id., *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo* [*Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVI-XVIIIe siècle*, Paris 1987], Milano 1989, 15-60.

Pommier 1995

É. Pommier (a cura di), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Atti di convegno (Paris, 3-5 giugno 1993), Paris 1995.

Prinz [1977] 1988

W. Prinz, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico* [*Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin 1977], a cura di C. Cieri Via, Modena, 1988.

Sahut 1979

M.-C. Sahut (a cura di), *Le Louvre d'Hubert Robert*, Catalogo della mostra (Parigi, 16 giugno - 29 ottobre 1979), Paris 1979.

Schinkel 1982

Schinkel, *l'architetto del principe (1781-1841)*, Catalogo della mostra (Venezia, 13 marzo - 9 maggio 1982; Roma, 20 maggio - 30 giugno 1982), Venezia 1982.

Schlosser [1908] 2000

J. von Schlosser, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento* [*Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Lipsia 1908], Firenze 2000.

Szambien [1988] 1996

W. Szambien, *Il museo d'architettura* [*Le musée d'architecture*, Paris 1988], Bologna 1996.

Weddingen 2012

T. Weddingen, *The Picture Galleries of Dresden, Düsseldorf, and Kassel: Princely Collections in Eighteenth-Century Germany*, in Carole Paul (a cura di), *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th- and Early-19th-Century Europe*, Los Angeles 2012, 145-165.

## La *Wunderkammer* come strumento di conoscenza

Recensione a *The first treatise on museums. Samuel Quiccherberg inscriptions 1565*, Translation by M. A. Meadow, B. Robertson, Introduction by M. A. Meadow, The Getty Research Institute, Los Angeles 2013

Cristiano Guarneri



Come enfaticamente posto in testa al volume, il trattato del bibliotecario fiammingo Samuel Quiccheberg (o Quickelberg) è in genere considerato il più antico trattato noto sul collezionismo e sui musei. Pubblicato nel 1565 a Monaco, dove Quiccheberg prestava servizio presso la corte del duca di Baviera Alberto V del Wittelsbach, il trattato si presentava in origine con il seguente titolo completo: *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi, complectentis rerum uniuersitatis singulas materias et imagines eximias, ut idem recte quoq[ue] dici possit: promptuarium artificiosarum miraculosarumq[ue] rerum, ac omnia rari thesauri et pretiosae supellectilis, structurae atque picturae, quae hic simul in theatro conquiri consuluntur, ut eorum frequenti inspectione tractationeque, singularis aliqua rerum cognitio et prudentia admiranda, citò, facile ac tutò comparari possit. Autore Samuele à Quiccheberg belga, Monachii: Ex Officina Adami Berg typographi, Anno M.D.LXV*. Le *Inscriptiones* presentano in maniera sintetica le linee guida necessarie per la costruzione di una *Kunst- und Wunderkammer*, una collezione che testimoni tutti gli aspetti dei prodotti naturali e degli artefatti umani.

L'edizione del trattato di Quiccheberg pubblicata dal Getty Research Institute, con introduzione di Mark A. Meadow e traduzione dello stesso e Bruce Robertson, entrambi professori presso la University of California, Santa

Barbara, più che colmare una lacuna rende certamente più praticabile un testo che, non solo per una questione linguistica, è stato per lungo tempo di difficile accesso. Già ampiamente utilizzato da Julius von Schlosser nel suo pionieristico saggio sul collezionismo enciclopedico (*Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance: Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig 1908) e ripreso con continuità anche dalla letteratura più recente (Otto Hartig, Elisabeth M. Hajos, Adalgisa Lugli, Lina Bolzoni), le *Inscriptiones* sono state per lungo tempo avvolte da un'aura misterica. La difficile interpretazione del latino di Quiccheberg, unitamente alla rarità delle copie del trattato reperibili nelle biblioteche hanno contribuito a fare delle *Inscriptiones* un testo quasi mitico per gli studiosi di collezionismo e storia dei musei. Tuttavia, a partire dagli anni Novanta si è registrato un più intenso e direzionato studio che ha condotto, attraverso i contributi di diversi studiosi (Eva Schulz, Patricia Falguières, Dirk Jansen, Harriet Roth, Mark Meadow, Manuela Kahle, Stephan Brakensiek, Koji Kuwakino), a una conoscenza più approfondita del trattato e del suo autore, puntualmente riassunti da Meadow nella sua introduzione.

Nato ad Anversa nel 1529, Quiccheberg ricevette la prima educazione a Gand ma, in seguito al trasferimento della famiglia a Norimberga, intraprese la carriera universitaria a Basilea. Come giovane brillante fu presto notato dai Fugger ad Augusta, tanto che nel 1550 fu iscritto all'Università di Ingolstadt assieme a Jakob Fugger in qualità di suo tutore. Terminato così il percorso universitario in medicina, nel 1555 Quiccheberg entrò a servizio prima di Anton Fugger, come suo medico personale, e in seguito di Hans Jakob, come bibliotecario e conservatore delle collezioni. Nel contesto della famiglia Fugger, Quiccheberg ebbe l'occasione di sviluppare le idee e le tecniche di catalogazione e ordinamento che confluirono poi nelle *Inscriptiones*: la biblioteca di oltre 30.000 volumi e la *Kunstkammer* di Hans Jakob furono il suo primo banco di prova. Visti i contemporanei finanziamenti alle imprese di catalogazione numismatiche di Jacopo Strada e Hubertus Goltzius, è molto probabilmente che i Fugger stessi abbiano incentivato gli studi e le ricerche di Quiccheberg in questa direzione.

In seguito alla bancarotta dei Fugger, Alberto V ne acquistò la biblioteca, le collezioni e probabilmente ingaggiò anche il relativo personale, dato che già dal 1559 Quiccheberg fu stipendiato dal duca. Alla corte di Monaco Quiccheberg pianificò e scrisse diverse opere, tra cui anche le *Inscriptiones*, redatte tra il 1563 e il 1565. Del testo esiste anche un manoscritto oggi alla Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. lat. 5346) – le cui minime differenze dal testo a stampa vengono puntualmente evidenziate da Meadow e

Robertson – portato inizialmente da Leo Quiccheberg, fratello di Samuel, a Venezia in cerca di un altro stampatore o di nuovi mecenati. Nelle *Inscriptiones* si fa più volte riferimento a una seconda edizione ampliata del trattato della quale tuttavia, a causa della prematura morte dell'autore nel 1567, non si ha alcun riscontro.

Alla luce delle vicende biografiche di Quiccheberg, le *Inscriptiones* perdono, almeno parzialmente, quel valore di testo teorico e speculativo sulle *Kunst- und Wunderkammern* che, almeno in certa letteratura, gli era attribuito, per acquisire una dimensione più pratica. Come giustamente porta in luce Meadow, il libro può essere considerato una sorta di compendio delle conoscenze e capacità acquisite da Quiccheberg nel suo continuo lavoro come bibliotecario e conservatore, prima dai Fugger e poi presso Alberto V. Emergono così alcuni aspetti pratici del collezionismo enciclopedico che il trattato suggerisce a eventuali principi e mecenati. Costoro, riconosce l'autore, non sono necessariamente interessati al concetto esoterico di sapere universale propugnato da Giulio Camillo, quanto piuttosto ai risvolti pratici di una collezione e a “oggetti che siano più che altro piacevoli da osservare”. In questo senso, rientra anche la concezione di *Wunderkammer* avanzata da Quiccheberg: non solo strumento di svago aristocratico ma centro di ricerca attivo al servizio dello stato in diversi settori, culturale, scientifico, militare, economico. Lo scopo di una collezione non è dunque la sua completezza, che è irraggiungibile, ma piuttosto la stimolazione di nuovi studi e l'espansione del sapere.

L'introduzione di Meadow, oltre a fornire il necessario contesto in base alla letteratura esistente, anticipa al lettore la struttura e i contenuti del trattato. Le cinque classi (*inscriptiones*), con le relative sottoclassi (*tituli*), sono analizzate nel dettaglio anche grazie al confronto con altre collezioni coeve e a esempi concreti di oggetti provenienti dalla *Kunstkammer* di Monaco o comunque altre raccolte di area tedesca. La *Wunderkammer* vera e propria, secondo Quiccheberg, deve essere integrata in un sistema di laboratori, officine e altri spazi espositivi, tra i quali egli descrive la biblioteca, la tipografia, la bottega di falegnameria, la farmacia, la fonderia, la zecca, l'armeria e la cappella. Degno di nota è l'ultimo capitolo del trattato, in cui Quiccheberg elenca numerosi esempi di collezionisti in un'ampia area compresa tra Austria, Baviera e Renania. Oltre a delineare lo spettro di relazioni intessute da Quiccheberg con principi e collezionisti, questo capitolo costituisce un'importantissima fonte per la storia del collezionismo tedesco nel Cinquecento, soprattutto per quello privato, ancora oggi poco noto.

Il maggiore contributo di Meadow all'interpretazione del testo di Quiccheberg è certamente costituito dal paragrafo dell'introduzione intitolato *The Inscriptions as a System*. Qui le cinque *inscriptions* sono analizzate come un sistema sequenziale in cui una delle classi possa essere presa a principio di governo per le altre. Il sistema comincia con 1. il fondatore della collezione, considerato come un creatore alla stregua di dio, e gli oggetti ad esso correlati, prosegue con 2. i manufatti creati dall'uomo (*artificialia*), 3. i reperti naturali (*naturalia*), 4. gli strumenti matematici o meccanici attraverso i quali la natura è studiata e trasformata in manufatti, infine 5. le rappresentazioni, tipo pitture, mappe e diagrammi, considerate quella forma di sapere prodotta dalla collezione stessa.

Il latino del testo originale di Quiccheberg è spesso di difficile interpretazione poiché, come rileva lo stesso Meadow, egli dovette adattare la lingua antica alla descrizione di un fenomeno nuovo, quello appunto delle *Kunst- und Wunderkammern*. Proprio per questo spiace constatare che i curatori di questa traduzione inglese non abbiano pensato di porre il testo originale a fronte. Difficile pensare che si tratti di una scelta dettata dalla necessità di contenere le dimensioni del volume, data l'esiguità del testo di Quiccheberg (64 pagine in ottavo). L'intento dichiarato della traduzione, "make the text clearer for modern readers", ha di fatto obliterato la possibilità di un confronto con il testo originale che invece era stata garantita nella precedente traduzione tedesca a cura di Harriet Roth (*Der Anfang der Museumslehre in Deutschland: das Traktat "Inscriptiones vel tituli Theatri Amplissimi" von Samuel Quiccheberg*, Berlin 2000).

Con buona probabilità, la traduzione di Meadow e Robertson diverrà un testo di riferimento in molti corsi universitari di storia dell'arte, storia della scienza e *museum studies*, non solo negli Stati Uniti ma su scala internazionale. Se il testo originale latino è stato ritenuto superfluo per il mondo accademico statunitense, a cui è principalmente rivolto il volume, così non sarebbe stato se si fosse pensato anche al potenziale pubblico europeo – e in particolare in Italia – dove è maggiormente diffusa una conoscenza, anche se scolastica, del latino. Per ora, grazie a questa traduzione inglese, anche gli studiosi italiani avranno la possibilità di ottenere un agile accesso al "primo trattato sui musei" ma, per sciogliere i dubbi sui singoli passi o semplicemente per reperire una citazione latina originale, ci si dovrà ancora riferire alle uniche due copie – note a chi scrive – delle *Inscriptiones*, conservate nelle biblioteche universitarie di Bologna e Pisa.

## #museumscan

Presentazione del libro *Il marketing culturale nell'era del web 2.0. Come la comunità virtuale valuta i musei*, Rimini 2014

Nicolette Mandarano



Il volume – edito da Guardaldi – si propone di indagare la produzione di contenuti “dal basso”, lo scambio di materiali, idee, opinioni in scala potenzialmente planetaria sul web 2.0, compartecipato e democraticamente aperto a tutti: un fenomeno culturale inedito, che caratterizza gli anni più recenti della nostra storia. Tra i molti ambiti interessati dal fenomeno, il turismo – inteso in senso ampio, dagli alberghi ai ristoranti, dagli eventi alle attività turistiche – è tra quelli che più profondamente si è modificato con l'avvento di nuove modalità di comunicazione e condivisione d'interessi, con la nascita di piattaforme dedicate quali ad esempio Booking o TripAdvisor.

Fenomeno nel fenomeno, da qualche tempo gli utenti di TripAdvisor hanno cominciato a recensire non più solo alberghi e ristoranti, ma anche siti turistici, comprendendo in questa categoria musei e siti archeologici ed artistici di vario genere. TripAdvisor nasce come piattaforma di scambio di opinioni ed esperienze riguardo ad attività commerciali.

L'intento è quello di offrire agli utenti parametri di scelta e confronto, e agli esercenti un feedback immediato e "reale" dell'apprezzamento e delle eventuali richieste e/o osservazioni del pubblico. Se per gli utenti l'opinione di un altro utente può favorire o modificare la fruizione del bene preso in esame, per gli esercenti tali opinioni potrebbero offrire utili indicazioni in vista di conferme o di migliorie possibili. Al di là di polemiche e sospetti legati alle possibili manipolazioni dei dati offerti, la piattaforma ha riscosso un indubbio successo.

Essendo dunque comparsi anche musei e siti archeologici tra gli oggetti di recensione, può essere utile per direttori museali, addetti alla comunicazione, esperti e addetti ai lavori in generale, confrontarsi con il gran numero di commenti in continua crescita. L'idea di base è stata dunque quella di analizzare la mole sempre più importante di opinioni online, per tracciare tendenze, gusti e sensibilità degli utenti rispetto alle "offerte museali", in modo da valutarne le aspettative, le reazioni, le delusioni o le soddisfazioni rispetto all'esperienza compiuta.

Non si tratta di semplice curiosità: la ricorrenza di alcuni dati – lamentele ricorrenti, osservazioni frequenti, ma anche apprezzamenti e suggerimenti – permette di valutare la funzionalità di alcuni aspetti del museo o del sito considerati e di conseguenza aiutare a pensare e progettare eventuali modifiche o migliorie degli stessi, al fine di incrementare la richiesta e l'afflusso dei visitatori. Infatti, se un museo o un'istituzione culturale vuole davvero adempiere ai suoi scopi, che non si limitano certo solo alla funzione di contenitore e conservatore di beni culturali, occorre mettere da parte quanto possibile resistenze ed elitarismi per avvicinarsi alle necessità dei visitatori, non necessariamente tutti addetti ai lavori o esperti. La comunicazione, l'offerta di servizi aggiuntivi, la funzionalità didattica ed educativa del museo non sono aspetti secondari dell'istituzione ma anzi, sempre più divengono elemento comprimario importante del museo stesso. Comprendere questo vuol dire mettersi in posizione di ascolto, e quindi darsi la possibilità di ricevere preziosi feedback al proprio lavoro.

Il volume si pone come primo passo di un'indagine più ampia a venire, e parte dunque da un primo campione statistico: quattordici musei dell'area romana, scelti sia perché in parte già oggetto di uno studio precedente riguardante l'apertura degli stessi alla comunicazione multimediale e alle cosiddette nuove tecnologie, ma soprattutto perché numericamente preminenti – tra le istituzioni museali romane – nei commenti degli utenti TripAdvisor. I musei prescelti sono: Le Domus Romane di Palazzo

Valentini, la Galleria Borghese, Palazzo Massimo (sede centrale del Museo Nazionale Romano), la Villa Farnesina, i Musei Capitolini, la Centrale di Montemartini (sede decentrata dei Musei Capitolini), Palazzo Barberini (Galleria Nazionale d'Arte Antica), la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, il Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, la Galleria Doria Pamphilj, Castel Sant'Angelo, il Museo Etrusco di Villa Giulia, i Mercati di Traiano, l'Ara Pacis. Musei nazionali, musei comunali e un'istituzione privata – la Galleria Doria Pamphilj – scelti dunque per avere un buon riscontro in termini statistici per il numero di commenti ad essi dedicati.

L'attenzione è stata dunque rivolta ai musei che hanno ottenuto più di 100 recensioni ciascuno (dato aggiornato al febbraio 2014). Per semplificare l'analisi dei dati emersi dalla lettura dei commenti, che essendo liberi e soggettivi presentano maggiori difficoltà di confronto, tali dati sono stati organizzati in tre tabelle. La prima denominata "Il museo" si concentra sull'edificio e sulla sua fruibilità in senso più generale; la seconda "Supporto alla visita" è dedicata agli strumenti che il visitatore può trovare appunto a supporto alla visita: dalle didascalie ai pannelli, dalle audio-guide alle postazioni multimediali; infine la terza tabella è dedicata ai giudizi forniti sui servizi: dalla biglietteria al bookshop, dalla caffetteria al guardaroba.

Si è poi introdotta un'ulteriore distinzione fra i giudizi dei visitatori italiani e quelli dei visitatori stranieri, specchio di orizzonti percettivi diversi. Se per gli italiani le aspettative sull'istituzione museale presa nel suo complesso risultano spesso secondarie, rispetto alla visita in sé, perché innanzitutto colpiti dalla bellezza di capolavori che per formazione scolastica e/o per esperienza personale riconoscono come tali; i visitatori stranieri, che hanno più difficoltà a comprendere il contesto storico-culturale di riferimento, anche per diversa formazione, tendono a concentrarsi maggiormente su elementi più sperimentati nelle istituzioni museali dei paesi d'origine – vale ad esempio per i servizi aggiuntivi e per gli strumenti comunicativi dei musei dei paesi soprattutto di area anglosassone – e quindi ad essere maggiormente critici nei confronti delle nostre istituzioni.

Il panorama generale che ne emerge non è dei più confortanti: infatti, è importante e realistico constatare, una volta per sempre, come la sola presenza delle opere d'arte non possa più considerarsi assoluta da ogni genere di mancanza e trascuratezza nell'organizzazione e nella gestione del museo. Le carenze possono evidenziarsi ovunque, e se ne accennano di seguito alcune. Vi sono ad esempio problemi strutturali come la difficoltà di accesso e percorrenza nelle sale scenografiche ma buie delle Domus

Romane, o la scarsa accessibilità per i disabili di Castel sant'Angelo o la non linearità dei percorsi di visita del Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo. Si tratta certo spesso di problemi relativi alla storia millenaria e alla fisicità stessa di alcuni dei luoghi segnalati, ma non per questo non almeno parzialmente risolvibili grazie ad una riprogettazione dei percorsi museali. Difficilmente più aggirabili i problemi derivanti da scelte allestitivo specifiche come l'allestimento tardosettecentesco della Galleria Doria Pamphilj.

Altri problemi non meno importanti sono quelli legati alla logistica più elementare, quella dei bagni ad esempio, scarsi, mal tenuti o difficilmente raggiungibili. Si tratta di un problema che affligge luoghi importanti come la Galleria Borghese, i Musei Capitolini o la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, e talmente sentito che i visitatori si sentono invece in dovere di segnalare quelli ottimi dell'Ara Pacis. La didattica e la comunicazione interna dei "contenuti" museali è un altro punto dolente, soprattutto per gli stranieri privi spesso di quelle minime nozioni di base che noi italiani bene o male condividiamo in virtù della scolarizzazione obbligatoria: pannelli introduttivi mancanti in molti casi o mal tradotti in inglese o, come ai Mercati di Traiano, utilizzanti terminologie troppo specialistiche, cartellini mancanti (Castel Sant'Angelo) o distanti dalle opere e quindi ingeneranti dubbi e confusione (Galleria Nazionale d'Arte Moderna). Mancano poi le audio-guide (Villa Giulia), o sono solo in italiano, o hanno la tendenza a scaricare le batterie prima della fine del percorso (Musei Capitolini).

Anche i servizi accessori come bookshop e punti ristoro deludono, che pure potrebbero annoverarsi anche tra le potenziali fonti di reddito. Se alcuni bookshop sono minimali o addirittura non hanno la guida del museo almeno in inglese (Villa Giulia), altri chiudono *prima* della fine del servizio al pubblico (Galleria Borghese) impedendo agli ignari visitatori di poter anche solo acquistare una cartolina. La comunicazione esterna dei musei esaminati – che permetterebbe una serena preparazione alla visita – è punto ugualmente difficile. Anche qui la scelta è varia. Molti visitatori rimangono fuori dal museo perché non si segnala adeguatamente che la prenotazione è obbligatoria (Galleria Borghese). Una visitatrice scrive: "Ci sono diversi 'Musei Nazionali' di Roma quindi assicuratevi che stiate andando nel posto desiderato". Difficile evidentemente far passare la comunicazione che il Museo Nazionale Romano ha quattro sedi distinte: Palazzo Massimo, le Terme di Diocleziano, Palazzo Altemps e la Crypta Balbi, e si capisce quindi perché le recensioni del Museo Nazionale Romano siano in parte rintracciabili anche sotto il nome di Palazzo Massimo, come se si trattasse

di due istituzioni distinte. La cosa poi di cui la maggior parte dei turisti stranieri si lamenta è poi la poca chiarezza su determinate e fondamentali informazioni: tra cui la localizzazione del museo e i mezzi per raggiungerlo. Di alcuni siti museali infatti si segnala l'assenza di informazioni che permetta di trovare facilmente il museo in questione (dato emerso con frequenza ad esempio nei commenti dedicati alle Domus romane di Palazzo Valentini, ma anche per il Museo Etrusco di Villa Giulia), o di raggiungerlo con facilità con i mezzi pubblici come per esempio nel caso della Centrale di Montemartini.

Le schede di lettura e l'analisi dei giudizi relativi alle singole istituzioni consentono una mappatura delle criticità caso per caso. Buona volontà vorrebbe che opinioni ed osservazioni fossero valutate. Non è un caso forse che tra i musei che hanno ottenuto il maggior numero di valutazioni positive e il minor numero di valutazioni negative vi sia la Galleria Doria Pamphilj, istituzione privata in cui c'è un interesse diretto all'ascolto delle opinioni dei visitatori – cui si dà puntuale risposta – con ricadute alquanto positive sia sulla gestione, sia sulla soddisfazione di quell'importante partner museale che è, a tutti gli effetti, il pubblico.



pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA Iuav  
progetto grafico di Silvia Galasso  
editing a cura di Francesca Romana Dell'Aglio  
Venezia • aprile 2015

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



la rivista di **engramma**  
anno **2015**  
numeri **123-126**

**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.**