

ALESSANDRO NOVA

UN'ASSENZA AL CONGRESSO DEL 1912: AUGUST SCHMARROW

Il congresso di storia dell'arte del 1912 è stato determinante nel ratificare l'internazionalizzazione della disciplina. Se quelli precedenti si erano svolti, con l'eccezione di Amsterdam, in area prevalentemente germanofona – sul suolo dell'Impero Austriaco (alludo al primo simposio che ebbe luogo a Vienna nel 1863) o della doppia monarchia dell'Austria-Ungheria (mi riferisco al quarto congresso di Budapest nel 1896 e al settimo tenutosi a Innsbrück nel 1902), nonché sui territori del *Deutsches Reich* (non solo Norimberga, dove si è ritornati nel 2012 con una storia completamente diversa alle spalle, ma anche Colonia, Lubeca, Darmstadt e Monaco di Baviera) – il convegno romano segnò una svolta decisiva da un punto di vista geopolitico oltre che culturale. Aby Warburg si era molto prodigato perché il congresso si svolgesse in Italia e ne tese le fila dietro le quinte: fu lui a scegliere e poi a spingere la candidatura di Rudolf Kautzsch a "Presidente del Comitato permanente dei Congressi internazionali di storia dell'arte", fu lui a sobbarcarsi la fatica di Tesoriere di quel comitato, fu lui a proporre – per la prima volta per un convegno di quel genere – un tema comune, per l'appunto i rapporti dell'Italia con l'arte straniera, e fu lui a movimentare le acque con la sua celebre conferenza sul ciclo di Schifanoia caratterizzata dal ben noto appello a una *Grenzerweiterung* da parte della disciplina, non solo da un punto di vista geografico bensì anche nei temi e progetti di ricerca. Prendendo le distanze dal positivismo e dalle tendenze estetizzanti, inaugurava la stagione delle analisi iconologiche con il suo *plaidoyer* per una «historische Psychologie des menschlichen Ausdrucks»⁽¹⁾.

⁽¹⁾ *L'Italia e l'arte straniera*, Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (16-21 ottobre 1912), Roma 1922, p. 6, per il discorso di Rudolf Kautzsch in qualità di Presidente del comitato permanente dei congressi internazionali di storia dell'arte; un incarico che gli era stato assegnato da Warburg in persona: cf. C. FORK, *Kautzsch, Rudolf*, in *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, Stoccarda-Weimar 1999, pp. 210-211. Per la carica di Tesoriere del Congresso svolta da Warburg, cf. *L'Italia e l'arte straniera* cit., p. 20. Per il celebre appello dello storico amburghese, cf. *L'Italia e l'arte straniera* cit., p. 191. Per una traduzione italiana

La rivoluzione warburghiana ha avuto un effetto così dirompente da aver messo in ombra gli altri contributi di lingua tedesca a quel congresso. Chi vi prese parte? Quali metodi e temi vi vennero rappresentati e discussi? Chi non fu invitato o semplicemente si astenne dal parteciparvi? Come in tutti i convegni, né più né meno di oggi, i risultati furono disomogenei, ma emerge da molti interventi in lingua tedesca un rapporto ancora piuttosto impacciato nei confronti dei colleghi meridionali, su cui svetta – a contrasto – l’apertura veramente europea e internazionale del grande amburghese. Il titolo del contributo di Henry Thode, che tenne la conferenza inaugurale del simposio nella sezione dedicata ai caratteri generali, è di per sé tristemente esplicito: *Die italienische und die deutsche bildende Kunst. Vergleich ihres Wesens*⁽²⁾. A dire il vero, l’incipit del saggio è così grottesco da far nascere il sospetto che il raffinato storico di Francesco d’Assisi e di Michelangelo volesse quasi prendersi gioco della presunta utilità di simili consessi, ma avanzando nella lettura si entra poi in un territorio molto accidentato. Thode accenna alle differenti *Weltanschauungen* dei due popoli, alle loro diverse concezioni di Dio e della Natura, per poi inciampare nelle «Rassenbesonderheiten des italienischen und des deutschen Volkstums»⁽³⁾.

Anche il secondo contributo, quello di Paul Schubring, non era da meno sotto questo rispetto. Il titolo del suo saggio recitava: *Die Stellung des nordischen und südlichen Künstlers zum Bildvorwurf*. Prendendo le mosse da un’osservazione alquanto irritante di Giovanni Morelli, secondo cui gli abitanti dell’Europa settentrionale non avrebbero potuto comprendere la forma dell’arte meridionale, Schubring sembrava accogliere l’idea di una dicotomia tra Nord e Sud: «Es ist nicht nur begreiflich, sondern selbstverständlich, dass der Sohn des Südens, vom Zwange des Blutes und Instinktes geleitet, die Kunst seines Landes unmittelbar erlebt mit jener sinnlicher Frische, die der Nordländer selten von Haus aus hat und erst in langer Erfahrung entwickelt»⁽⁴⁾. L’intero saggio è costruito su questa polarità. Per nostra fortuna gli atti del convegno registrano anche le discussioni avvenute dopo ogni singolo intervento, ragion per cui possiamo ascoltare con sollievo la reazione immediata di Warburg che replicò con queste parole: «Vom Standpunkte einer pragmatischen Kunstgeschichtsschreibung aus, für die Westeuropa ein organisch zusammengehöriges Austauschgebiet künstlerischer Selbstbildung bedeutet, darf die Lehre von den

aggiornata di quella conferenza, cf. A. WARBURG, *Arte italiana e astrologia internazionale a Palazzo Schifanoia a Ferrara*, in ID., *Opere*, vol. I: *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1899-1914)*, Maurizio Ghelardi (a cura di), Torino 2004, pp. 515-555.

⁽²⁾ H. THODE, *Die italienische und die deutsche bildende Kunst. Vergleich ihres Wesens*, in *L’Italia e l’arte straniera* cit., pp. 45-49.

⁽³⁾ *Ibid.*, p. 46.

⁽⁴⁾ P. SCHUBRING, *Die Stellung des nordischen und südlichen Künstlers zum Bildvorwurf*, in *L’Italia e l’arte straniera* cit., p. 50.

beiden Kunsttemperamenten nicht unwidersprochen bleiben. Die Doktrin von der unüberbrückbaren, natürlichen Gegensätzlichkeit zwischen dem südlichen Menschen mit heller, sinnesfreudiger Begabung für Schönheit und Mass, und dem nordischen Menschen, der an der Gestaltungsunfähigkeit seines dunkleren und tieferen Innenlebens leidet, arbeitet mit einem verlockend einfachen, aber allzu einfachen stilgeschichtlichen Einteilungsprinzip»⁽⁵⁾.

Queste citazioni aprono uno spiraglio inquietante su alcune premesse culturali del congresso e fanno dell'europeo Warburg una stella la cui luminosità riverbera sino ai nostri giorni. Ma al di là di questi aspetti quasi sociologici, è per noi forse più interessante schizzare le diverse posizioni metodologiche degli storici dell'arte di lingua tedesca che parteciparono al convegno. Si possono grosso modo suddividere in queste categorie:

- Saggi di carattere generale e assai generici, a dire il vero, sulle differenze stilistiche, come quelli di Thode e di Schubring, ma anche contributi molto puntuali con un'invidiabile padronanza dell'analisi delle forme (*Formanalyse*), come quello di Rudolf Kautzsch che affrontò il tema dei rapporti tra area renana e l'Italia settentrionale nel XII secolo, descrivendone con esattezza le forme dei capitelli.
- Saggi di carattere storico e archeologico come la relazione di monsignor Joseph Wilpert su *Roma fondatrice dell'arte monumentale paleocristiana e medievale*.
- Saggi di sicura modernità storiografica, come quello di Alfred Doren, basato su rigorose ricerche di archivio, di taglio molto concreto, con un vivo interesse per i problemi di committenza all'interno del circuito dei monasteri cistercensi. Il saggio di Doren era intitolato *Deutsche Künstler im mittelalterlichen Italien* e anche altri contributi affrontarono con estrema concretezza il problema della mobilità degli artisti e delle opere dal Medioevo sino al '600. Carl Gebhardt illustrò, ad esempio, i suoi studi su una zona di confine come il Tirolo, la circolazione delle stampe, la mobilità degli artisti tra i due mondi e il fenomeno dell'importazione di opere d'arte, mentre Hermann Egger, che non consegnò il suo testo per la pubblicazione degli atti, si occupò dei *Römische Studienblätter niederländischer Maler des 16. und 17. Jahrhunderts und ihre Verwertung zu topographischen Fragen*⁽⁶⁾.
- Vi furono poi contributi piuttosto descrittivi, basati sulla letteratura artistica e sull'analisi delle opere, come quello di Heinrich Weizsäcker su Adam Elsheimer a Roma oppure quello di Walter Friedländer sulla posizione di Poussin nel contesto della pittura barocca del '600.

⁽⁵⁾ *L'Italia e l'arte straniera* cit., p. 54. Il corsivo è di chi scrive.

⁽⁶⁾ Il titolo della relazione non consegnata per gli atti è ricordato da Roberto Papini, Segretario generale del Congresso, in *L'Italia e l'arte straniera* cit., p. IV.

Se a ciò aggiungiamo la visione grandiosa e l'aria fresca portata da Warburg, ci troviamo di fronte a una gamma di proposte molto articolata, persino eterogenea, ma di grande impatto sulla storia dell'arte a venire.

Schizzata in breve la squadra di coloro che scesero in campo (utilizzo questa frusta, logora metafora solo perché il delegato del Governo tedesco, Paul Fridolin Kehr, su cui ritorneremo, presentò il gruppo dei relatori dell'Europa del Nord come se fosse una *Mannschaft* pronta al confronto con il resto del mondo), si dovrebbe ora iniziare il gioco degli assenti. Ognuno può scegliere i nomi che vuole. Per me sono interessanti queste assenze: Ernst Steinmann, che di lì a poco sarebbe diventato il primo direttore della Bibliotheca Hertziana; Wilhelm von Bode, benché i direttori di musei fossero scarsamente rappresentati nel programma del congresso; Heinrich Brockhaus, che era stato quasi costretto a lasciare la direzione del Kunsthistorisches Institut in Florenz (KHI) proprio nel 1912 su pressione dello stesso Bode, e soprattutto August Schmarsow, il cui seminario fiorentino del 1888, frequentato, tra gli altri, da Warburg e Max Friedländer, era stato alle origini della fondazione del KHI nel 1897.

Prima di cercare di spiegare l'assenza di Schmarsow a Roma nel 1912, vorrei però spendere due parole su Kehr perché la sua politica culturale avrebbe potuto avere un effetto duraturo sulla storia dei tre istituti di ricerca tedeschi a Roma, e non solo su quelli. Tra il 1910 e il 1913 si giocarono diverse partite su altrettanti tavoli che avrebbero potuto orientare il corso della storia dell'arte in direzioni molto diverse da quelle che prevalsero. Non mi riferisco solo a questioni di metodo (Warburg), bensì anche ad atti amministrativi. Si può dire che noi siamo in parte figli di quelle scelte. Propongo pertanto di iniziare il nostro racconto da un momento in cui i giochi sono pressoché fatti, dal 16 ottobre 1912, giorno della seduta inaugurale del congresso nella sala reale dell'Accademia dei Lincei in Palazzo Corsini, dove si è svolto anche il convegno del 2012. Dopo i saluti del sindaco di Roma, del ministro dell'Istruzione, del Presidente del Comitato permanente dei Congressi internazionali di storia dell'arte (Kautzsch) e del delegato del governo francese, prese la parola il delegato del governo "germanico" che non era una persona neutrale dell'apparato amministrativo, bensì il Professor Paul Fridolin Kehr, direttore del Deutsches Historisches Institut fondato nel 1888 come avamposto per lo studio delle carte dell'Archivio Segreto Vaticano messe a disposizione degli studiosi da papa Leone XIII a partire dal 1880-81⁽⁷⁾. Uno storico dunque, non uno storico dell'arte, molto rispettato, ap-

⁽⁷⁾ A. Esch, *L'esordio degli istituti di ricerca tedeschi in Italia. I primi passi verso l'istituzionalizzazione della ricerca nel campo delle scienze umanistiche all'estero 1870-1914*, in Max Seidel (a cura di), *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, Venezia 1999, p. 228.

prezzato e ascoltato negli ambienti ministeriali prussiani. Kehr non rappresentava solo la Germania, ma parlava anche a nome degli austro-ungheresi, degli olandesi e degli scandinavi («popoli tutti, che ebbero sempre fisso lo sguardo su questa Italia, ove anche nel buio medioevo brillò la luce delle arti»⁽⁸⁾) e il suo intervento fu prettamente politico: dopo aver ricordato i successi della disciplina nel suo paese documentati dal moltiplicarsi delle cattedre accademiche, egli non perse tuttavia l'opportunità di attirare l'attenzione sul proprio istituto dove venivano svolte anche ricerche di storia dell'arte. In quelle sale, in effetti, Arthur Haseloff, che era presente al congresso, e lo storico Eduard Sthamer cooperavano nello studio dei castelli svevi e nella collana del DHI erano già stati pubblicati due volumi di alto valore scientifico, *Die Plastik des XI. und XII. Jahrhunderts in Apulien* di Martin Wackernagel (1911) e *Das Kasino Pius des Vierten* di Walter Friedländer (1912)⁽⁹⁾. Kehr fece cenno solo di sfuggita a queste ricerche, ma le sue parole possedevano un peso molto forte se contestualizzate, se lette collegandole al momento in cui Steinmann, assente al congresso, e Henriette Hertz erano sul punto di vincere la loro battaglia per la fondazione di un istituto di storia dell'arte tedesco a Roma⁽¹⁰⁾. Paul Kehr si esprime così: «Mi sia permesso di aggiungere una parola in nome dell'Istituto Storico Prussiano in Roma, cui presiedo; destinato originariamente a studi esclusivamente storici, per esplorare gli archivi e le biblioteche italiane, raccogliendovi i documenti che servono alla storia della Germania [*Monumenta Germaniae Historica*], il nostro Istituto ha esteso gradatamente la sfera delle sue attività agli studi artistici così che è oggi un piccolo centro per i cultori della storia dell'arte, i quali, sotto la direzione del prof. Haseloff, trovano nella biblioteca e nella raccolta fotografica dell'Istituto quanto loro può essere necessario per i loro studi special[istici]»⁽¹¹⁾. Si trattava dell'ultimo disperato tentativo per bloccare la nascita della Bibliotheca Hertziana, che sarebbe stata fondata circa tre mesi dopo, nel gennaio 1913. Kehr aveva un'altra visione rispetto ai piani di Steinmann e Hertz: egli avrebbe voluto unificare sotto un unico tetto amministrativo i maggiori centri di ricerca tedeschi attivi a Roma, il proprio, che presumibilmente avrebbe dovuto avere una funzione guida, quello archeologico, il più antico, su cui il Ministero aveva già chiesto la sua opinione, e il futuro istituto di Henriette Hertz di cui si parlava con insistenza a partire almeno dal 1910. Questa disputa di politica culturale, che si

⁽⁸⁾ P.F. KEHR, *Saluto del delegato del Governo tedesco*, in *L'Italia e l'arte straniera* cit., p. 9.

⁽⁹⁾ ESCH, *L'esordio degli istituti di ricerca tedeschi in Italia* cit., p. 233.

⁽¹⁰⁾ Sulla Hertz e su Steinmann, cf. i contributi di Elisabeth Kieven e di Sybille Ebert-Schifferer in questo volume. Cf. inoltre i saggi in *100 Jahre Bibliotheca Hertziana*, a cura di Sybille Ebert-Schifferer, con la collaborazione di Marieke von Bernstorff, München 2013.

⁽¹¹⁾ KEHR, *Saluto del delegato del Governo tedesco* cit., p. 10.

concluse con il dono del patrimonio della Hertz alla Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft, è stata brillantemente ricostruita da Arnold Esch: il testamento della grande benefattrice, stilato il 18 settembre 1912, meno di un mese prima dell'intervento di Kehr al congresso, chiudeva definitivamente la partita a favore di Steinmann e del suo progetto⁽¹²⁾.

In quell'anno 1912 ricco di fermenti si stavano consumando altre lotte, ma questa volta sulle rive dell'Arno, nell'Istituto di storia dell'arte la cui fondazione era stata decisa dal secondo congresso internazionale di Norimberga nel 1893. Come ricordò Kautzsch nel suo saluto inaugurale al simposio di Roma: «Fu deciso a Norimberga di creare una Società [Verein] per la fondazione e l'incremento di un Istituto di Storia dell'Arte a Firenze, e nel tempo stesso a Norimberga si formò la Società di Storia dell'Arte per pubblicazioni fotografiche. L'Istituto di Storia dell'Arte si poté inaugurare a Firenze nel 1897»⁽¹³⁾. August Schmarsow aveva giocato un ruolo determinante benché pasticciato in quella storia, dalle lezioni di fronte agli originali offerte nel 1888 a un gruppo di studenti – di cui facevano parte, tra gli altri, Warburg, Max Friedländer e Max Semrau – lezioni leggendarie perché legate a un mito di fondazione del tutto staccato da ogni formalità burocratica⁽¹⁴⁾, alla presidenza di una commissione operativa composta da cinque membri che venne eletta durante il terzo congresso internazionale di storia dell'arte svoltosi a Colonia nel 1894, il cui compito era identificare la persona adatta a ricoprire l'incarico di primo direttore dell'Istituto fiorentino. Tra gli eletti a far parte di questa commissione, solo Franz Xaver Kraus e Henry Thode accettarono la nomina, mentre Bode e Carl Justi si misero da parte. Dopo una lunga ricerca, nel 1896 Schmarsow propose infine Heinrich Brockhaus, suo collega all'università di Lipsia, la cui nomina venne ratificata dal congresso internazionale di storia dell'arte tenutosi a Budapest in quello stesso anno⁽¹⁵⁾. È di particolare interesse constatare come la nascita di un centro di ricerca di questo tipo, totalmente finanziato da privati tedeschi, cercasse l'avallo di un organismo internazionale che ne riconoscesse la validità e necessità scientifica.

L'anno seguente, il 16 novembre 1897, l'Istituto venne inaugurato: si trattava di una semplice stanza dell'appartamento privato di Brockhaus sito in Viale Principessa Margherita, l'attuale Viale Spartaco Lavagnini, al numero civico 21⁽¹⁶⁾. Brockhaus è stato spesso criticato per non aver imposto

(12) ESCH, *L'esordio degli istituti di ricerca tedeschi in Italia* cit., pp. 235-239.

(13) *L'Italia e l'arte straniera* cit., p. 6.

(14) Cf. H.W. HUBERT, *L'Istituto germanico di storia dell'arte di Firenze. Cent'anni di storia (1897-1997)*, Firenze 1997, p. 13.

(15) *Ibid.*, pp. 15-19.

(16) *Ibid.*, p. 19.

un programma di ricerca ben definito, per non aver lanciato il suo istituto come avrebbe dovuto. Ciò è fuor di dubbio, ma un suo vicino di casa lo avrebbe potuto aiutare con più energia se solo lo avesse voluto: Aby Warburg visse infatti a Firenze tra il 1896 e il 1904 e la sua prima casa era sita in Viale Principessa Margherita 42, a pochi passi dalla casa di Brockhaus e dal nuovo Istituto di storia dell'arte che egli frequentò⁽¹⁷⁾. Anzi si può forse dire che l'Istituto nacque in quel luogo anche perché Warburg abitava in quella strada. Tuttavia, già nel 1902 la moglie Mary Hertz parlava di cinque anni sprecati e Warburg lasciò Firenze deluso e frustrato due anni più tardi. Continuò a seguire le sorti dell'Istituto dalla Germania e quando Wilhelm von Bode nel 1912, con un abile colpo di mano, si mise alla guida del *Verein* provocando le dimissioni di Brockhaus e favorendo la nomina del barone Hans von der Gabelentz-Linsingen, il grande esperto dei disegni di Fra Bartolomeo, a nuovo direttore del KHI, Warburg non poté che schierarsi dalla sua parte nonostante la vecchia amicizia che lo legava al primo direttore dell'Istituto⁽¹⁸⁾. Con questo atto, sottolineato dal passaggio della sede dalla casa di Brockhaus a Palazzo Guadagni in Piazza Santo Spirito, terminava la prima fase della storia dell'istituto fiorentino e se ne apriva un'altra che, tra alti e bassi, guerre e trattati, con qualche deviazione di percorso, si è protratta sino a oggi. Al di là del contributo limitato offerto da Brockhaus, con il colpo di mano del 1912 l'istituto si distaccava dalla figura di Schmarsow, un padre ingombrante e poco amato, in parte screditato, per rivolgersi con attenzione filologica all'oggetto, soprattutto alla scultura: Bode, nuovo presidente del *Verein* dal 1913, e molti direttori come Friedrich Kriegbaum, Ulrich Middeldorf, Herbert Keutner e lo stesso Max Seidel, che ha appena pubblicato la sua monografia su Nicola e Giovanni Pisano, furono e sono grandi esperti della scultura tardomedioevale e rinascimentale italiana. Pur nella diversità dei metodi, dei risultati e dei tempi, la linea che va da Bode a Seidel è un solco magari non premeditato ma chiaramente delineato.

Senza mettere in discussione la straordinaria eredità di Bode che resta un imprescindibile punto di riferimento per i ricercatori del KHI⁽¹⁹⁾, il nostro progetto *Piazza e Monumento* cerca ora di recuperare ciò che di buono e di moderno vi era nella storia dell'arte del primo Schmarsow⁽²⁰⁾. Penso soprattutto all'*Antrittsvorlesung* dal titolo *Das Wesen der architektonischen*

⁽¹⁷⁾ Cf. B. ROECK, *Una città all'alba dei tempi moderni: Aby Warburg a Firenze*, in *Storia dell'arte e politica culturale* cit., p. 276.

⁽¹⁸⁾ H.W. HUBER, *August Schmarsow, Herman Grimm und die Gründung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, in *Storia dell'arte e politica culturale* cit., pp. 356-357.

⁽¹⁹⁾ Cf., per esempio, il convegno su *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, che si è tenuto a Firenze dall'11 al 13 ottobre 2013.

⁽²⁰⁾ Il primo volume della serie è già stato pubblicato: cf. A. Nova, C. Jöchner (hrsg.v.), *Platz und Territorium. Urbane Struktur gestaltet politische Räume*, Berlin 2010. Cf. inoltre A.

Schöpfung, tenuta da Schmarsow nell'aula magna dell'università di Lipsia l'8 novembre 1893, l'anno del congresso internazionale di Norimberga⁽²¹⁾. Il saggio è pieno di spunti notevoli. Schmarsow critica Semper in nome di un canone universale delle opere d'arte che prenda in considerazione sia i prodotti "alti" che quelli apparentemente "bassi": «Ein genialer Architekt wie Gottfried Semper [...] lehnt eine solche Zusammenfassung des Niedrigsten mit dem Höchsten einfach ab. Die Hütte des Karaißen, meint er, habe nichts mit der Architektur als Kunst gemein. [...] Unseres Erachtens wäre ein solcher Abweis der Frage ebenso unhistorisch wie unphilosophisch; denn der Entwicklungsgeschichte der Architektur gehört auch der primitivste Bau ebenso an, wie das Reichstagsgebäude, dem wir mit den höchsten Anforderungen an vollendete Kunst gegenüber treten»⁽²²⁾. Pertanto, categorie come *High and Low* sono già in circolazione nel 1893, un pensiero sorprendente che si completa con la sua concezione dell'architettura come spazio: «von der Höhle des Troglodyten zu dem Zelt des Arabers, vom langen Straßenzug des ägyptischen Wallfahrtstempels bis zum säulengestützten herrlichen Dach des Hellenengottes, von der Karaißenhütte bis zum Reichstagsgebäude, – so können wir, möglichst allgemein ausgedrückt, sagen, sie sind samt und sonders Raumgebilde, – und zwar gleichgültig aus welchem Material, von welcher Dauer und Konstruktion, oder welcher Durchbildung der tragenden und getragenen Teile»⁽²³⁾.

In questo testo non si parla di architettura bensì di spazio la cui concezione è fermamente ancorata all'esperienza dello spettatore che in esso si muove: la sua, infatti, non è una concezione statica bensì dinamica dello spazio, legata indissolubilmente alla percezione dell'osservatore. Schmarsow esaltava un modello antropologico, basato sul movimento nelle tre dimensioni di una persona che assorbe e al contempo determina la forma dello spazio circostante creato dall'architettura. Nelle sue parole, a volte oscure e visionarie: «Raumgefühl und Raumphantasie drängen zur Raumgestaltung und suchen ihre Befriedigung in einer Kunst; wir nennen sie Architektur und können sie deutsch kurzweg als Raumgestalterin bezeichnen»⁽²⁴⁾. L'architettura è profondamente legata alla matematica, non solo nel senso dell'operazione di calcolo dell'architetto, ma anche nel senso della percezione dell'osservatore che si confronta con il suo "innato" senso dello spazio. L'occhio e lo sguardo giocano un ruolo essenziale in questa storia per-

Nova, C. Jöchner (hrsg. v.), *Piazza e monumento. Eine kunstwissenschaftliche Datenbank*, Berlin 2012.

⁽²¹⁾ A. SCHMAROW, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Lipsia 1894.

⁽²²⁾ *Ibid.*, p. 7.

⁽²³⁾ *Ibid.*, pp. 9-10.

⁽²⁴⁾ *Ibid.*, p. 11.

ché l'architettura è il prodotto di un contratto non scritto, ma che esiste a livello subliminale tra percezione, progetto e ricezione. La formula finale è pertanto la seguente: «Die Architektur ist also Raumgestalterin nach den Idealformen der menschlichen Raumanschauung»⁽²⁵⁾. La semplicità di questo aforisma che è in qualche modo difendibile nella sua vaghezza, collassa tuttavia quando l'autore cerca di essere più specifico: «Mit der fühlbaren Aufrichtung – wenn ich so sagen darf – des Rückgrats unserer Anschauung beginnt das architektonisches Schaffen in uns. In den Axensystem der Koordinaten [altezza, larghezza e profondità] ist das natürliche Bildungsgesetz aller räumlichen Produktion der Menschen wie in einer zwingenden Formel vorgezeichnet»⁽²⁶⁾. L'astrazione di questo pensiero abbastanza ridicolo rimanda a un'epoca sedotta dalla psicologia, di cui troviamo tracce anche in Warburg (si ricordi che lo stesso amburghese si spinse nella direzione di una *Kulturpsychologie* che mirava – nelle sue parole – a una diagnosi completa dell'uomo occidentale)⁽²⁷⁾. Tuttavia, resta fruttuoso l'accento schmarsowiano sul soggetto che percepisce lo spazio intorno a sé e lo anima. La modernità del suo pensiero consiste pertanto nella sua concezione dell'architettura non come un prodotto finito e cristallizzato che si offre all'analisi formale dello storico, bensì come un prodotto in divenire che appartiene a una storia globale e di lunga durata dello spazio e delle sue forme architettoniche in cui lo spettatore è chiamato a svolgere un ruolo attivo ed essenziale.

Schmarsow approfondì queste idee in due pubblicazioni successive: in una conferenza tenuta il 23 aprile 1896 presso la Königlich Sächsische Gesellschaft der Wissenschaften, dal titolo *Über den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde*⁽²⁸⁾ e, soprattutto, nella sua opera più ambiziosa, i *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter* del 1905⁽²⁹⁾, la cui introduzione forniva una critica alle ben più meditate teorie espresse da Alois Riegl nella sua *Römische Kunstindustrie* del 1901: mentre il grande storico viennese affidava il ruolo dello spettatore alla pura percezione visiva dello spazio, Schmarsow ne rivendicava invece la presenza fisica come corpo nello spazio; inoltre, mentre Riegl riteneva che si potesse parlare di un reale spazio architettonico solo a partire dalla rotonda del Pantheon e dallo sviluppo delle basiliche longitudinali, Schmarsow era fermamente convinto che si potesse parlare di un senso

⁽²⁵⁾ *Ibid.*, p. 14.

⁽²⁶⁾ *Ibid.*

⁽²⁷⁾ E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg: una biografia intellettuale*, Milano 1983, p. 18.

⁽²⁸⁾ A. SCHMARSOW, *Über den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde*, «Königlich-Sächsische Gesellschaft der Wissenschaften. Philologisch-Historische Klasse: Berichte über die Verhandlung» 48, 4 (Lipsia 1896), pp. 44-61.

⁽²⁹⁾ A. SCHMARSOW, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter*, Lipsia - Berlin 1905.

dello spazio anche per epoche precedenti, come quella dell'antico Egitto⁽³⁰⁾. Due anni più tardi, nel 1907, Schmarsow si spingeva ancora più in là in un articolo per la «Zeitschrift für Ästhetik» intitolato *Kunstwissenschaft als Völkerpsychologie*⁽³¹⁾: qui l'autore dava corpo alla sua estetica evoluzionistica che, citando Gombrich, «richiama in modo sorprendente alcune delle prime riflessioni di Warburg su tale argomento»⁽³²⁾.

Soppesando la portata di questi scritti così precoci e così provocatori, possiamo forse capire meglio perché Schmarsow non partecipasse oppure non fosse invitato al congresso del 1912. A parte alcune lodevoli eccezioni, in quel consesso prevalse un concetto molto materialistico della storia dell'arte, basato sull'analisi delle fonti, sulla microstoria e sugli scambi concreti tra le diverse nazioni. Invece, come ebbe a dire Adolfo Venturi nella sua prolusione, non vi fu il tempo per organizzare un dibattito sui metodi della disciplina⁽³³⁾. La spallata di Warburg riuscì a colmare da sola quella lacuna, ma la geografia artistica a carattere regionale che fu alla base delle giornate del simposio romano era molto lontana dagli interessi in qualche modo universali della storia dell'arte di Schmarsow. Reso omaggio ad alcune idee fruttuose di uno dei più influenti storici dell'arte della fine dell'Ottocento, la storia del KHI resta tuttavia legata indissolubilmente a Wilhelm von Bode per la centralità da lui assegnata all'oggetto e ad Aby Warburg per la sua visione di un'arte del Mediterraneo legata allo sviluppo della storia europea. La storia intellettuale del nostro Istituto è pertanto ben ancorata all'anno 1912 benché parte di essa si sia svolta al di fuori delle quinte del X Congresso Internazionale di Storia dell'arte svoltosi in questa sala. Alla lezione di Warburg, l'anima del convegno, e di Bode, che non vi partecipò di persona, bisogna però aggiungere quanto di buono fu suggerito da August Schmarsow nei due decenni che lo precedettero.

⁽³⁰⁾ Cf. H.F. Mallgrave, E. Ikonomidou (eds), *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893*, Santa Monica 1994, pp. 62-64.

⁽³¹⁾ A. SCHMARROW, *Kunstwissenschaft und Völkerpsychologie. Ein Versuch zur Verständigung*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft» 2 (1907), pp. 305-339.

⁽³²⁾ GOMBRICH, *Aby Warburg: una biografia intellettuale* cit., p. 44.

⁽³³⁾ *L'Italia e l'arte straniera* cit., p. 13.