

CULTURA TEDESCA

Rivista semestrale

Direttore: Marino Freschi

Comitato scientifico: Giorgio Agamben, Roberta Ascarelli, Lucio d'Alessandro, Paolo D'Angelo, Massimo Ferrari Zumbini, Werner Frick, Sergio Givone, Claudio Magris, Christine Maillard, Giacomo Marramao, Paola Paumgardhen, Terence James Reed, Fulvio Tessitore

Comitato di redazione: Angelica Giammattei, Micaela Latini, Gianluca Paolucci, Paola Paumgardhen, Isolde Schiffermüller, Ute Weidenhiller

Redazione Unisob: Paola Paumgardhen (Responsabile), Angelica Giammattei

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, via Suor Orsola 10, 80135 Napoli

tel. 081-2522279 / 081-2522549; e-mail: culturatedesca@unisob.na.it

Redazione di Roma: Marino Freschi

tel. 0039 329057 1113; e-mail: marino.freschi@gmail.com

Acquisti e abbonamenti:

Prezzo del volume singolo per l'Italia: 22 €

Prezzo del volume singolo per l'estero: 30 €

Abbonamento annuale per due volumi in Italia: 40 €

Abbonamento annuale per due volumi all'estero: 55 €

Per gli ordini e gli abbonamenti rivolgersi a:

ordini@mimesisedizioni.it

L'acquisto avviene per bonifico intestato a:

MIM Edizioni Srl, Via Monfalcone 17/19

20099 – Sesto San Giovanni (MI)

Unicredit Banca – Milano

IBAN: IT 59 B 02008 01634 000101289368

BIC/SWIFT: UNCRITM1234

ISBN 978885758XXXX

ISSN 1720-514X

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 96/2020 del 25 ottobre 2020

«Cultura Tedesca» è *peer reviewed* (ANVUR; CLASSE A)

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso, o per qualunque mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, senza la preventiva autorizzazione scritta della casa editrice. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge. I contributi destinati alla rivista, che verranno sottoposti all'attenzione dei referee, vanno inviati via e-mail all'indirizzo di posta elettronica della redazione.

CULTURA TEDESCA

gennaio-giugno 2022

63

Antisemitismus

a cura di Sandro M. Moraldo



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
SUOR ORSOLA
BENINCASA

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Deutschen Akademischen Austauschdienstes.



In copertina: Moritz Daniel Oppenheim, Lessing and Lavater as guests in the home of Moses Mendelssohn (1856)

Indice

<i>Einführung</i> Sandro M. Moraldo	xxx
<i>Grußwort</i> Botschafter Viktor Elbling	xxx
<i>Saluti</i> Liliana Segre	xxx
<i>Antisemitismus in Deutschland und Italien. Kontrastive Perspektiven auf ein gesamtgesellschaftliches Phänomen</i> Sandro M. Moraldo	xxx
<i>Der Kampf gegen den Antisemitismus als Lackmustest für unsere Gesellschaften</i> Felix Klein	xxx
<i>Le metamorfosi dell'antisemitismo nell'Italia contemporanea</i> Milena Santerini	xxx
<i>Antisemitismus – Strategien der Normalisierung</i> Thomas Niehr	xxx
<i>ANTISEMITISMO 2.0. La propagazione dell'odio online nel web sociale</i> Stefano Pasta	xxx

L'istituzionalizzazione del ricordo della Shoah e il Mahnmal für die ermordeten Juden Europas di Berlino: un nuovo tipo di memorialistica dell'Olocausto? xxx
Andrea D'Onofrio

Saggi

Der schweigsame Mann. Stefan Zweigs literarische Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus xxx
Paola Paumgardhen

Thomas Mann und der Fall Schostakowitsch xxx
Alexej Baskakov

Il museo come teoria. Appunti per una lettura critica del Landesmuseum di Dorner xxx
Camilla Balbi

Recensioni

Il museo come teoria

Appunti per una lettura critica del Landesmuseum di Dorner

di Camilla Balbi*

Abstract

Through a perusal of archival material and guides of the time, this paper aims to reconstruct the theoretical and curatorial project behind the reorganization of the *Landesmuseum* of Hanover undertaken by Alexander Dorner between 1923 and 1936.

The approach adopted, which analyzes the museum as a theoretical text, has two main results. On the one hand, it broadens the critical discourse on the art theory produced in Weimar to include museum institutions, and, on the other, it helps in reconstructing Dorner's thought, whose theoretical relevance has often been obscured by a "reductionist", bureaucratic interpretation of his work as a museum director. This study highlights how the eccentric nature of his position – suspended between art history and militant criticism – leads to an extraordinarily innovative thought, which hybridizes classical art theory (Dorner dialogues fruitfully with Alois Riegl and Erwin Panofsky) with a deep understanding of the most radical avant-garde experiences of the time.

The first part of the work reconstructs Dorner's positions on the historicity of vision, and how they found expression in the environments of the *Landesmuseum*. The second part dwells on the problems of exhibition design, and on the pragmatic framework for the realization of Dorner's display philosophy.

* PhD student in Visual and Media Studies – IULM University

Una storia dimenticata

Questo lavoro si propone di contribuire alla ricostruzione del pensiero teorico e curatoriale di Alexander Dorner, e in particolare del suo operato nella riorganizzazione del *Landesmuseum* di Hannover, di cui fu direttore tra il 1923 e il 1936. Dal punto di vista disciplinare, si tratta di una ricerca inevitabilmente ibrida, che incontra sulla sua strada i *visual studies*, i *curatorial studies*, i *media studies*, la storia dell'arte contemporanea e la storia della critica. Una necessità, quella dell'interdisciplinarietà, che muove dalla particolare natura della figura di Dorner: storico e teorico dell'arte, direttore di un museo regionale, di un'associazione di ricerche d'avanguardia, pedagogo, curatore.

La motivazione iniziale di questa ricerca è stata la parziale assenza di studi volti a evidenziare l'apporto teorico fornito da alcuni, importanti, operatori museali ai dibattiti artistico-culturali che animarono gli anni della Repubblica di Weimar, gli anni d'oro della storia dell'arte in lingua tedesca. Se i debiti della grande stagione dell'arte e della museologia americana con la cultura delle avanguardie europee sono ampiamente riconosciuti e studiati¹, così come lo sono le influenze esercitate dal pensiero continentale tedesco – quello di Warburg, Panofsky, Gombrich o Arnheim – sulla metodologia storico-artistica dell'ultimo secolo, figure come quelle dei direttori di museo e dei curatori sembravano, fino ad anni recenti, condannate a una sorta di *damnatio memoriae* storiografica, che ne riduceva l'operato a quello di semplici burocrati o, al massimo, di abili committenti. Questo articolo si propone di colmare, sia pur in parte, questa lacuna critica, e di evidenziare come i musei di Weimar, nella grande stagione delle avanguardie e del pensiero estetico tedeschi, fossero luoghi di produzione di teoria e di dibattito, il cui studio è tanto più affascinante quanto più impone di allontanarsi dai codici della riflessione critica tradizionali.

La ricostruzione di un pensiero teorico che non solo si confronta con gli artisti e gli accademici più brillanti della sua generazione, ma trova la forza – sebbene servendosi, come si vedrà, di media non con-

1 Cfr., per tutti, S. Gordon Kantor, *Alfred H. Barr Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge (MA) 2002.

venzionali – di imporre una vera e propria voce autoriale al discorso culturale della sua epoca, non serve soltanto a riportare alla luce la figura di un intellettuale estremamente affascinante e poco studiato, ma conferma la fecondità di un approccio che estende allo studio di questi “operatori minori”, e dei loro linguaggi eterodossi, le ricerche sulla storia e la teoria dell’arte weimariana.

In particolare, il mio contributo – confortato da ricerche d’archivio condotte all’Harvard Art Museum di Cambridge (MA) – si soffermerà sulla portata teorica della riorganizzazione del *Landesmuseum* di Hannover operata da Dorner a partire dal 1923.

La missione dell’arte – e dunque del museo – è infatti, per Dorner, quella di rendere *percepibili* i mutamenti che separano il passato dal presente e quelli in corso nel contemporaneo, facendo dell’attività museale una concreta pratica euristica, sensibile ai più diversi stimoli intellettuali e in grado, in assonanza con i progetti d’avanguardia, di potenziare la vita, contaminandosi con essa. Il museo diventa dunque – a partire da premesse che risiedono nel pensiero storiografico classico, quello di Riegl – dispositivo d’avanguardia, ricettivo agli aspetti più innovativi del presente, nella sua strumentalità a tradurli in esperienza, conoscenza emotiva prima che razionale, per i visitatori. L’arte costituisce lo strumento per comprendere, e forse intuire, le trasformazioni della storia.

Si tratta di un progetto, insieme, straordinario e problematico. Per il tramite del museo di Hannover (la cui politica culturale non poteva, evidentemente, sopravvivere al nazionalsocialismo), Dorner, muovendosi senza sosta nel presente alla ricerca di “intuizioni di futuro”, dialoga proficuamente con i maggiori teorici dell’epoca assumendo posizioni inedite (e ancora vitali) in dibattiti divenuti ormai “classici” della riflessione estetica.

L’articolo si propone dunque di ricostruire – a partire dalle guide e dalle didascalie dell’epoca – l’organizzazione dorneriana del *Landesmuseum* quale storia in atto della percezione, culminante con l’arte contemporanea. L’avanguardia (in particolare nella sua declinazione costruttivista) è così incaricata di presentare al pubblico la nuova visione caratteristica della modernità, in cui la costruzione prospettica è, finalmente, abbandonata.

In conclusione, ci si soffermerà sul modo in cui Dorner sceglie di comunicare, negli ambienti del museo, questa concezione della

storia dell'arte come "storia del rapporto dell'uomo con lo spazio": non si tratta, per il direttore, di articolare un discorso verbale, ma di realizzare un percorso esperienziale – emotivo prima che razionale – a partire dalla ricostruzione di precise atmosfere. Agli antipodi del *white cube*, Dorner progetta così un museo che non parla solo delle opere, ma anche del soggetto che si trova ad osservarle, in cui la dimensione storica si confonde costantemente con quella emotiva e percettiva.

L'Amtlicher Führer e il Medioevo, tra formalismo e contestualismo

La fonte di conoscenza più esaustiva del pensiero dorneriano circa l'evoluzione della storia dell'arte non è un testo, ma l'articolazione stessa delle sale del *Landesmuseum*, e la narrazione che il suo direttore costruisce attorno ad esse nei toni decisamente divulgativi della *Guida ufficiale*, scritta di suo pugno². Nelle pagine seguenti, si esamineranno in primo luogo l'impalcatura teorica e le trame di riferimenti sottesi all'organizzazione del museo, in secondo luogo come questi vengano pragmaticamente "messi in scena" grazie a precise scelte allestitivo.

La nomina di Dorner a direttore era sintomo della volontà di un adeguamento del Museo di Hannover alla grande museologia internazionale. Il *Landesmuseum*, all'inizio degli anni Venti, si presentava ancora – a dispetto delle opere di grande valore che ospitava – profondamente antiquato, organizzato non in ordine cronologico ma per collezioni, tenendo quindi lontane tra loro opere affini ma con un passato collezionistico differente.

La complessità di fornire un'interpretazione critica della riorganizzazione delle sale operata da Dorner (e dunque del suo pensiero teorico) si basa sull'epidermica semplicità dell'unico testo a nostra dispo-

2 Dello *Amtlicher Führer* esistono diverse edizioni, quella cui farò riferimento è l'edizione del 1926, confortata dalla nota di Uchill (R. Uchill, *Developing Experience: Alexander Dorner's Exhibitions, from Weimar Republic Germany to the Cold War United States*, PhD Dissertation, Cambridge (MA) 2015, p. 71) che afferma la sostanziale identità tra le diverse edizioni.

sizione per ricostruire gli ambienti del museo: *l'Amtlicher Führer*³. Scritta per essere accessibile a chiunque, la guida, e l'organizzazione delle sale che accompagna, segue invece precise scelte teoriche che fotografano una fase di estrema importanza del pensiero di Dorner: il suo progressivo interessamento alle nuove teorie della visione e alle potenzialità pragmatiche del museo.

A un primo livello di analisi, è tuttavia il caso di soffermarsi sulle posizioni prettamente storico-artistiche espresse nella guida. La narrazione dorneriana si apre con il Romanico e l'inizio del primo millennio, esattamente dunque dove l'analisi del suo maestro, Riegl – nella *Spätromische Kunstindustrie*⁴ – terminava. Chiara eredità riegliana è la cura di Dorner per la riabilitazione di epoche artistiche tradizionalmente disprezzate, forte di una profonda consapevolezza della distanza storica e dell'irriducibilità dell'arte di ogni epoca ai paradigmi di quelle precedenti e successive⁵.

E tuttavia, come nel caso di Riegl, ci troviamo di fronte a un pensiero la cui sistematizzazione – per la natura spesso non discorsiva, e centrifuga, delle formulazioni – risulta particolarmente complessa, dovendosi confrontare con numerose contraddizioni e ambiguità. Nell'*Amtlicher Führer* infatti, forse per le difficoltà relative all'adozione di un tono semplice, o forse ancora per i problemi oggettivi derivanti dall'inserimento di un così vasto materiale in un sistema teorico coerente, sono presenti non poche contraddizioni che, come si vedrà, sarebbero state parzialmente risolte solo negli anni successivi, con l'aumentare dell'interesse di Dorner per il contemporaneo.

La contraddizione più evidente riguarda le ragioni poste a fondamento del mutamento stilistico da un'epoca all'altra. Nelle sale del museo prende così vita una delle questioni più spinose della riflessione storico-artistica del tempo: quella del rapporto tra *Kunstwollen* e *Weltanschauung*. L'ambiguità della relazione tra le trasformazioni dell'arte e quelle della cultura – in sintesi, tra un orientamento forma-

3 Cfr. A. Dorner, *Amtlicher Führer durch die Kunstsammlungen des Provinzial-Museums Hannover*, Julius Bard Verlag, Berlino 1926.

4 Cfr. A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Staatsdruckerei, Wien 1901, trad. it. di B. Forlati Tamaro e di M. T. Ronga Leoni., *Industria artistica tardoromana*, Sansoni, Firenze 1953.

5 Per una biografia critica di Riegl, cfr. M. Iversen, *Alois Riegl, Art History and Theory*, MIT Press, Cambridge (MA) 2003.

lista e uno contestualista – erano presenti già nel pensiero di Riegl, il quale, pur avendo affermato esplicitamente, in *Kunstwerk und Naturwerk*⁶, che tra *Kunstwollen* e *Weltanschauung* non vi fosse un rapporto di dipendenza ma un non meglio precisato parallelismo, aveva poi, di fatto, dedicato l'intero ultimo capitolo della sua opera maggiore alla visione del mondo tardoromana, per verificare le sue teorie al banco di prova della *Weltanschauung*⁷.

Non solo Dorner mantiene questa ambiguità – parlando tanto di influenze di contesto quanto di sviluppi interni alle forme, senza però sciogliere sul piano metodologico il rapporto tra le due prospettive –, ma sembra riprendere e sviluppare le riflessioni che Riegl aveva affidato, a mo' di suggestione (in posizione dimessa ma indubbiamente enfatica), alla nota con cui chiude *Spätromische Kunstindustrie*:

Studiare qui il parallelo fra l'arte figurativa dell'antichità e la sua "Weltanschauung" in tutte le sue manifestazioni esula dal piano e dal carattere di quest'opera: soltanto su un punto fisseremo la nostra attenzione [...] Nel medioevo scorgiamo la tendenza all'isolamento delle cose (questa volta nello spazio invece che nell'antico piano); ad una norma oggettiva della loro apparenza, e al più stretto collegamento con il culto (che non è altro che un bisogno religioso soggettivo dei singoli individui portato in una legge normativa oggettiva)⁸.

L'incipit dorneriano all'*Amtlicher Führer*, dal punto di vista dell'analisi formale delle opere medioevali, sembra, infatti, presentarsi in

6 «Se si segue però la tendenza della volontà che determinati popoli in determinate epoche hanno dispiegato nei sopradetti ambiti culturali, si constaterà immancabilmente che questa tendenza è in fin dei conti del tutto identica a quella del *Kunstwollen* contemporaneo dello stesso popolo. Riassumendo la rispettiva volontà comunque a tutti gli ambiti culturali sotto la voce "Weltanschauung", si potrà dire che l'arte figurativa non è determinata dalla rispettiva *Weltanschauung* contemporanea, ma senz'altro che corre con essa come su binari paralleli. Dimostrare in dettaglio il rapporto tra arte figurativa e *Weltanschauung* non sarebbe dunque compito dello storico dell'arte ma compito, e certamente il compito del futuro, dello storico dell'arte comparata». A. Riegl, *Naturwerk und Kunstwerk*, in «Allgemeine Zeitung», 13 (1901), trad. it. di S. Scarrocchia, *Alois Riegl; teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti (1898-1905)*, CLUEB, Bologna 1995, p. 151.

7 Cfr. A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, cit., p. 368.

8 *Ivi*, p. 380, corsivo mio.

sostanziale allineamento con il testo dello storico austriaco: la caratteristica dell'arte medioevale è dunque, anche per lui, sintetizzabile nella concezione isolata della forma singola⁹.

Quando si tratta però di affrontare il rapporto tra arte e cultura, la posizione di Dorner diventa più problematica: se Riegl, con il suo atteggiamento da «fisiognomico con i rimorsi di coscienza»¹⁰, ricostruisce parallelismi senza mai addentrarsi, tuttavia, nell'ipotesi di rapporti causali, Dorner sembra invece alludere, in alcuni passaggi della guida, a una sorta di subordinazione dei problemi formali alle concezioni spirituali:

Perché il medioevo e la sua arte ci sono così estranei? Perché la sua intera esistenza è regolata in modo unilaterale, dal momento che tutte le manifestazioni sono subordinate a un rigido sistema sotto il dominio di concetti religiosi. Come tutto il resto, così anche l'arte sopprime ogni impulso di libertà personale ed è animata da uno spirito astratto sovra-personale [...] E come la religiosità medioevale vuole superare l'individuo naturale per una idea di teocrazia alla quale tutte le cose naturali sono subordinate, così genera una forma artistica che si innalza al di sopra delle singole forme naturali per integrarle in una massa astratta, che sembra sempre gigantesca, anche quanto il suo formato è piccolo¹¹.

Tuttavia, come si evince dalle pagine dell'*Amtlicher Führer*, sebbene la posizione iniziale di Dorner, relativa all'arte medioevale, appaia basata su un'interpretazione aitologica del rapporto tra *Weltanschauung* e arte, in cui quest'ultima sembra poter «veicolare una visione del mondo, ma non costituirlo», a partire dal secondo volume della guida, dall'arte moderna in poi, l'impostazione cambia radicalmente¹². Questo cambiamento – dalla portata epistemica fondamentale per la teoria dell'arte classica, e pienamente inserito nei maggiori dibattiti teori-

9 *Ivi*, p. 370.

10 È questa la – non entusiasmante – definizione che Gombrich dà di Wölfflin in E Gombrich, *The Sense of Order. A Study of the Psychology of Decorative Art*, Cornell University Press, New York 1979, trad. it. di R. Pedio, *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Einaudi, Torino 1984, p. 326.

11 A. Dorner, *Amtlicher Führer durch die Kunstsammlungen des Provinzial-Museums Hannover*, cit., p. 3. Dove non diversamente indicato, la traduzione è mia.

12 Cfr. A. Pinotti, *Il corpo dello stile: storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl e Wölfflin*, Mimesis, Milano 2001, p. 95.

ci del tempo – deriva, come si proverà a dimostrare, da un'attenta comprensione delle conquiste teoriche che andavano sviluppandosi, in quegli anni, negli ambienti d'avanguardia.

Il contemporaneo, nuove prospettive

Questo slittamento teorico è osservabile con la massima chiarezza nelle pagine che Dorner dedica all'arte del suo tempo e, in particolare, al problema della prospettiva.

Se autori come Riegl, a partire dallo studio di periodi artistici precedenti, come il tardo-antico, erano arrivati a metterne in dubbio lo statuto di rappresentazione della visione naturale, Dorner – negli stessi anni in cui Panofsky scrive *La prospettiva come forma simbolica*¹³ – fa sua la lezione di Riegl, guardando però al presente: a ciò che Riegl, che muore nel 1905, non aveva potuto vedere. Ed è proprio questo punto di vista “bifronte”, proiettato tanto sul passato quanto sul super-contemporaneo, che gli consentirà di modificare i termini del discorso.

Fino ad allora gli storici dell'arte si erano infatti mantenuti sul piano del ragionamento antinomico (prospettiva antica *vs* prospettiva rinascimentale); Dorner, negli ambienti del *Landesmuseum*, prende una posizione che sembra superare persino i pensieri più radicali della teoria dell'arte del tempo, tentando una sintesi di questi discorsi con quelli portati avanti dai nuovi esponenti delle avanguardie, provando a elaborare, pur dimidiato tra teoria e prassi, una nuova filosofia evolutiva dell'arte.

Nel contempo, il direttore del *Landesmuseum*, a ben vedere, è più fedele al pensiero panofskyano di Panofsky stesso, nel momento in cui (implicitamente nel percorso museale, ed esplicitamente nei suoi scritti teorici) dichiara possibile – e anzi compiuto – il superamento della costruzione prospettica in arte. Tale superamento, come si vedrà, col passare degli anni verrà da Dorner progressivamente messo in rapporto tanto con i mutamenti della *Weltanschau-*

13 Cfr. E. Panofsky, *Die Perspektive als "symbolische Form"*, Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/1925, Leipzig/Berlin 1927, trad. it. di E. Filippini, *La Prospettiva come "forma simbolica"*, Abscondita, Milano 2013.

ung quanto, continuando il discorso di Riegl, ipotizzando veri e propri mutamenti nella visione. Dorner è più che consapevole di muoversi su di un terreno ancora sperimentale: il suo è un pensiero induttivo, che procede a tentoni, e la cui ricostruzione richiede un breve excursus attraverso gli articoli e le guide che il giovane direttore pubblica tra il 1926 e il 1931¹⁴.

Già nella guida del 1926, infatti, il Costruttivismo viene presentato come l'ultimo stadio del processo di scardinamento della prospettiva rinascimentale che – per Dorner – aveva iniziato a vacillare già con la pittura romantica:

Il COSTRUTTIVISMO trae l'ultima conseguenza: corpi e linee si tengono reciprocamente in sospeso, si penetrano reciprocamente. Nessuna prospettiva li tiene più esternamente in ordine fra loro, o li delimita a vicenda esternamente. Si tengono tra loro in virtù della loro stessa forza e così formano un proprio mondo nuovo. Non li si vede più in maniera frontale. Tutte le opere precedenti all'invenzione della prospettiva erano in rapporto ad essa scene teatrali, facciate. Le nuove costruzioni – scoperte dai russi – sono invece poliedriche. Non hanno più un sopra e un sotto, e anzi nella misura in cui la tela lo consente, anche nessun davanti e nessun dietro, e quando – cosa che è davvero nello spirito di questi "Proun" – esse sono trasferite dalla tela allo spazio, c'è in esse un movimento di tutti i lati, che viene fuori dalla tensione delle loro forze e pesi. Il motto "quarta dimensione" acquista così significato. Il costruttivismo è davvero un'arte costruttiva dipinta e liberata dai vincoli della finalit . Non   una coincidenza che il suo principale rappresentante, il russo El Lissitzky, sia anche architetto¹⁵.

14 Il libello purtroppo non datato (ma probabilmente contemporaneo alla creazione del *Kabinett der Abstrakten*, 1927), conservato negli archivi dell'Harvard Art Museum e siglato *Erkl rung des Raums*, si conclude appunto con il rilievo che: «il museo di arte, che deve guidare gli occhi lungo lo sviluppo dell'arte, compierebbe un'omissione, se nascondesse sotto il tappeto questa interessantissima, per il suo fine, corrente dello sviluppo. I passi su questa strada sono ancora esitanti, sono tuttavia i primi tentativi in una terra nuova e oscura, in cui la mente dell'uomo cerca di addentrarsi non soltanto nel campo dell'arte». Cfr. *Alexander Dorner Papers* (BRM 1), file 983.

15 A. Dorner, *Amlicher Führer durch die Kunstsammlungen des Provinzial-Museums Hannover*, cit., p. 20.

Si tratta della penultima pagina della guida al museo, che si chiude con un breve accenno alla pittura della *Neue Sachlichkeit*, accolta col freddo giudizio di «illustrazione realistico moralistica della malattia sociale del nostro tempo», e con l'augurio che, invece, si scelga di «affidare le redini alla nostra giovane arte costruttiva, e subordinare alle sue regole le altre forme artistiche»¹⁶.

Quello che emerge da queste pagine dedicate al contemporaneo è quindi un pensiero che se da un lato è già in grado di registrare nelle esperienze contemporanee una svolta decisiva per la storia dell'arte, dall'altro si pone tuttavia ancora l'obiettivo di leggere lo sviluppo stilistico come un processo interno alla forma, attenendosi al principio, enunciato già nel saggio giovanile sul *Kunstwollen*¹⁷, di non allontanarsi mai dall'analisi della sequenza storica delle opere d'arte.

Sarà necessario aspettare un anno per trovare – in un articolo di poco successivo alla stesura della guida, *Erklärung des Raums*¹⁸ – la prima messa in discussione di questo principio, che apre la strada a quello che può essere considerato il pensiero più maturo degli anni tedeschi di Dorner.

Il testo, pubblicato in una delle più importanti riviste del modernismo berlinese, non prende le mosse dalla spazialità antica ma – *ex abrupto* – dall'astrattismo, e in particolare dall'idea che: «il senso del movimento astratto consiste nel suo desiderio di penetrare brancolando, al di là della attuale costruzione dell'immagine, in un mondo nuovo e sconosciuto»¹⁹.

Se è vero che la maggior parte dell'articolo si mantiene coerente con il terzo volume della guida – quello dedicato al contemporaneo

16 *Ivi*, p. 21.

17 A. Dorner, *Die Erkenntnis des Kunstwollens durch die Kunstgeschichte*, in «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 16 (1922) 16, p. 221.

18 Questo è il nome che Dorner dà all'estratto del suo articolo, conservato negli archivi di Harvard (*Alexander Dorner Papers*, BRM 1, file 983). Anche Uchill (*Uchill, Developing Experience: Alexander Dorner's Exhibitions, from Weimar Republic Germany to the Cold War United States*, cit., p. 60), fa riferimento a questo scritto di Dorner, considerando però il testo di Harvard uno *short booklet* presente nel museo. In realtà, sembra invece trattarsi non di un'edizione autonoma ma di un dattiloscritto per un articolo che verrà pubblicato nel 1928 con il titolo *Zur abstrakten Malerei Erklärung zum Raum der Abstrakten in der Hannoverschen Gemäldegalerie*, in «Die Form, Zeitschrift für Gestalt und Arbeit», 3(1928), pp. 110-114.

19 *Ivi*, p. 110.

-, tracciando la lunga parabola della distruzione della prospettiva rinascimentale che, iniziata con il Cubismo, trovava nel Costruttivismo il suo pieno compimento, alcuni passi non lasciano però dubbi circa la ricerca di una chiave di lettura ulteriore, sempre più volta al “superamento” dell’*art pour l’art*, verso una comprensione delle opere in grado di farsi strumento ermeneutico per una più vasta indagine sul presente.

«Così la via di questo nuovo tipo di pittura corrisponde perfettamente alle rappresentazioni che le conoscenze della nostra moderna scienza naturale hanno prodotto. Anche lo sviluppo nell’ambito del movimento astratto ne è totalmente conseguente»²⁰.

Assistiamo qui al riproporsi di quella stessa ambiguità tra formalismo e contestualismo che si era già colta nei primi volumi della guida. La deflagrazione della forma prospettica viene ricostruita, tanto nella guida quanto nei testi successivi, come quello ora citato, con una precisione assolutamente filologica: seguendo meticolosamente le fasi formali che conducono alla scomparsa prima della prospettiva, poi della mimesi. Tuttavia l’autore – all’indomani del completamento della sala dedicata agli astrattisti, il *Kabinett der Abstrakten* – sembra non solo cedere alla tentazione di istituire (questa volta seguendo Riegl) parallelismi tra questo «contenitore esploso nel nostro giovane presente» che è l’arte contemporanea e le altre forme della conoscenza, ma addirittura vedere nell’arte astratta un fenomeno pionieristico, testimone diretto di un cambiamento non ancora compiuto, ma già intuibile, della realtà, e dunque un formidabile strumento – quasi politico – per prendere coscienza del presente²¹.

Dorner opera qui, dunque, un importante rovesciamento delle tradizionali interpretazioni storico-artistiche improntate sulla *Weltanschauung*: non si tratta più di spiegare l’arte a partire da altri fenomeni culturali, quanto di intuire – a partire dalle trasformazioni formali compiute dalle avanguardie – i cambiamenti che si stanno verificando, più lentamente, in altre sfere della realtà²².

20 *Ivi*, p. 111.

21 A. Dorner, *Amtlicher Führer durch die Kunstsammlungen des Provinzial-Museums Hannover*, cit., p. 12.

22 Che, come si è visto, improntavano ad esempio le pagine dell’*Amtlicher Führer* dedicate al Medioevo.

Su questo punto Dorner si esprimerà con chiarezza molti anni dopo, nel *pamphlet* per una mostra di El Lissitzky tenutasi nella galleria *The Pinacotheca*, a New York, il 6 ottobre 1949²³.

L'idea che l'arte contemporanea abbia tra le sue potenzialità quella di fare da apripista a una più piena comprensione del presente, tuttavia, caratterizzava con chiarezza il pensiero dorneriano già da almeno dieci anni, come si evince dalle didascalie presenti nella sala degli astrattisti del *Landesmuseum*²⁴. Qui Dorner avanza infatti un importante paragone tra l'astrattismo e la recente teoria atomica, anticipando di qualche anno le celebri riflessioni di Giedion²⁵ e, soprattutto, legando questo discorso a doppio filo con la riflessione prettamente museografica.

Si tratta di idee che già circolavano negli ambienti avanguardistici, ma Dorner è senz'altro il primo a farne un discorso istituzionale, e quasi deontologico:

Un museo storico deve, proprio come un museo di storia naturale o un museo dedicato alla preistoria, registrare gli eventi storici. Come questi hanno la responsabilità di orientare il visitatore sulla realtà scientifica, così il museo d'arte deve farlo su quella storico-artistica. La direzione intrapresa dall'arte astratta è di interesse generale. Poiché essa non ha altro scopo che di esplorare, a partire dalla struttura dell'immagine attuale, una nuova costruzione dello spazio [...]. La ricerca artistica dell'astrattismo evidenzia sorprendentemente uno stretto parallelismo con nuovi fenomeni scientifici, i più noti dei quali sono la teoria della relatività e la teoria atomica. Questo è tanto più sorprendente, in quanto entrambi i fenomeni – quello artistico e quello scientifico – sono emersi in modo del tutto autonomo l'uno dall'altro²⁶.

Il parallelismo tra *Weltanschauung* e arte, avanzato da Riegl, viene dunque calato da Dorner nel presente, e portato alle conclusioni più radicali, in un discorso in cui i diversi ambiti sono destinati a compe-

23 *Alexander Dorner Papers*, BRM 1, file 984, terza facciata del pamphlet.

24 Le didascalie sono in *Alexander Dorner Papers*, BRM 1, file 61. La data riportata nella cartella è 1933/1934.

25 Sulla complessa relazione tra Giedion e Dorner cfr. J. Ockman, *The Road Not Taken: Alexander Dorner's Way beyond Art*, in R.E. Somol (a cura di), *Autonomy and Ideology: Positioning an Avant-Garde*, Monacelli, New York (NY) 1997, pp. 89-90.

26 *Alexander Dorner Papers*, BRM 1, file 61, 1933 (?).

netrarsi e illuminarsi a vicenda. Nel contempo, è di estremo interesse notare come, nelle didascalie del museo, sia improvvisamente abbandonata la cautela che informava invece gli articoli scritti da Dorner in quegli anni, ma anche la stessa *Amtlicher Führer*, circa il ruolo da attribuire alle influenze extra-artistiche all'interno della teoria dell'arte.

Mentre nei testi pubblicati da Dorner, infatti, gli elementi culturali sono sempre in posizione minore, a contorno di una dettagliatissima analisi formale del singolo testo artistico, è soltanto nelle didascalie del Museo che il pensiero del direttore si libera di calibrate reticenze e margini di ambiguità. Solamente qui, infatti, il parallelismo tra astrattismo e scienza viene affrontato in modo esteso, e graficamente esplicito, con un testo a due colonne che mette scrupolosamente a confronto, punto per punto, i due mondi: *Die Atomtheorie / die Relativitätstheorie e Die abstrakte Kunst*²⁷:

La teoria della relatività

ha rinunciato al quadro di riferimento assoluto. Ora c'è solo una relazione relativa tra le dimensioni delle serie spaziali tra loro²⁸

L'arte astratta

ha abbandonato la costruzione prospettica che è stata il mezzo per rappresentare lo spazio che ci circonda per circa 500 anni²⁹.

La teoria al servizio del museo

La differenza teorica che separa le didascalie dai testi pubblicati negli stessi anni si può spiegare senz'altro con la maggiore libertà consentita dal medium della didascalia – meno codificato rispetto a un articolo scientifico –, ma anche alla luce di una precisa concezione del museo e della sua missione.

27 Questo approccio, che compare qui per la prima volta, sarà al centro degli interessi di Dorner per tutta la vita, se è vero che più di vent'anni dopo, come rivelano materiali d'archivio purtroppo non datati (1948-57?), avrebbe tenuto al Bennington College un corso dal titolo "Art and Science", specificando, nell'introduzione che: «with the stress on the AND instead of WITH or IN. So our theme is: the healing of the open wound that keeps art and science apart. But this is only a sub symptom of a gap that splits our whole civilization – our daily private activities as well as our world politics – into two hostile camps», in *Alexander Dorner Papers*, BRM 1, file 770.

28 *Alexander Dorner Papers*, BRM 1, file 61.

29 *Ibidem*.

Quanto il medium del museo, e i compiti che Dorner attribuisce ad esso, influenzino profondamente anche la sua teoria dell'arte, conducendolo alle conclusioni teoriche espresse nelle didascalie appena esaminate, è rivelato da un articolo, comparso nel 1926 sul *Pädagogische Warte*, "Il museo d'arte al servizio della scuola"³⁰.

Si tratta di un testo molto duro e importante, che non risparmia i frequentatori tradizionali dei musei: «ciò che porta l'uomo comune nel museo è semplicemente il senso del dovere conseguenza della sua educazione»³¹. Il giudizio non è tuttavia generoso nemmeno verso l'istituzione museale stessa: «la deplorabile condizione presente non è da imputare al pubblico ma al museo [...] Se prima la storia era insegnata come un accumulo di date e avvenimenti senza mostrare la vita reale dietro di loro, così una buona parte dei musei d'arte ancora non fanno altro che accumulare "tesori" e metterli da parte»³². Sullo sfondo di queste critiche, un profondo riformismo dal sapore avanguardistico, animato dall'anelito ad abbattere le frontiere tra l'arte (in questo caso il museo d'arte) e la vita:

Il valore particolare e insostituibile della storia in ogni campo consiste nella sua capacità di farci comprendere noi stessi. Solo la storia può mostrarci le strade che non possiamo più percorrere. Per ottenere questo incredibile aiuto dalla storia dobbiamo imparare a cercare la coerenza interna che connette tutti i fenomeni storici, la costruzione dotata di senso che si svolge nei millenni, dalla cultura più primitiva alla complessa cultura di oggi. Il nostro museo storico, e in primo luogo il nostro museo d'arte, deve illustrare questa crescita dell'uomo. Per il museo d'arte questo nuovo obiettivo comporta grandi cambiamenti nella sua organizzazione, un'enfasi più chiara e più forte sullo sviluppo evolutivo, più didascalie e di un nuovo tipo [...] [Il museo] Diventerà così una necessità per la vita pubblica – necessario tanto quanto le scuole stesse. In questo nuovo modo, il museo d'arte integrerà la comprensione storica e l'esperienza artistica. Perché solo chi comprende ogni aspetto dell'esistenza e della mentalità del medioevo sarà davvero in grado di fare esperienza delle forze ar-

30 La versione cui faccio riferimento è la traduzione inglese fornita dallo stesso Dorner, e conservata negli archivi di Harvard, in *Alexander Dorner Papers*, BRM 1, file 497.

31 *Ivi*, p. 1.

32 *Ibidem*.

tistiche che si muovono in una pala d'altare. Lo stesso è vero per l'arte contemporanea – nonostante tutte le battaglie³³ che sono in corso contro questa integrazione dell'arte con la conoscenza³⁴.

Sono le basi teoriche di un utopismo complesso: il sogno avanguardistico di portare l'arte dentro la vita, di renderla chiave ermeneutica in grado di leggere e ri-comprendere il presente, viene ricercato per mezzo del più consolidato dei media, baluardo del classicismo, primo nemico delle avanguardie: il museo. Comprendiamo allora perché proprio nelle didascalie, momento chiave – per Dorner – della fruizione dell'opera, i rimandi alla *Weltanschauung* si fanno più espliciti, in una dimensione in cui alla riflessione dell'arte si unisce uno slancio attivistico, di matrice avanguardistica, verso la comprensione del reale.

Con strumenti teorici che nascono da un confronto serrato con gli storici della sua generazione e di quella che l'aveva preceduto (gli studi sulla prospettiva, la storicità della percezione, il rapporto tra arte e cultura), Dorner, negli ambienti del *Landesmuseum*, prende dunque con forza posizione circa lo statuto dell'arte, in particolar modo quella del suo tempo³⁵. Si tratta, qui, del grande fascino dell'operazione, di una riflessione teorica che viene portata avanti tramite il medium ati-

33 L'operato di Dorner non fu infatti immune da critiche, la più famosa delle quali provverrà da un altro illustre direttore di museo (poi costretto anch'egli a emigrare): il medievista Georg Swarzenski, che nel 1931, in un confronto pubblico con il direttore del museo di Hannover sulle pagine della *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, gli rimprovererà di aver realizzato un apparato esplicativo eccessivamente intrusivo, che avrebbe compromesso il dialogo diretto tra spettatore e opera. Dorner risponderà a Swarzenski ribadendo le sue posizioni del '26, insistendo sull'assenza di valori estetici “senza tempo” e sulle responsabilità civili, pedagogiche e sociali dell'istituzione museale. Cfr. J. Ockman, *The Road Not Taken: Alexander Dorner's Way beyond Art*, cit., p. 87.

34 *Alexander Dorner Papers*, BRM 1, file 497, p. 2.

35 Sulla stessa linea di pensiero, sebbene con soluzioni diverse, erano anche alcuni suoi colleghi. Gustav Pauli, direttore del museo di Amburgo (finito pochi anni prima “in una bufera” a causa dell'acquisto per il museo di Brema di un Van Gogh, cfr. V. Grodzinski, *The art dealer and collector as visionary. Discovering Vincent van Gogh in Wilhelmine Germany 1900-1914*, in «Journal of the History of Collections», 21 (2009), 2, pp. 221-228) avrebbe dichiarato, nel 1930, che «non c'è forse ad oggi questione più seria di come i musei si debbano relazionare all'arte contemporanea». Cfr. G. Pauli, *Original und Faksimile*, in «Der Kreis», 7 (130), 3. Per l'attività curatoriale di Pauli, in generale, cfr. C. Ring, *Gustav Pauli und die Hamburger Kunsthalle. Reisebriefe, Biographie und Sammlungspolitik*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 2010.

pico del museo, e al contempo di un vero e proprio atto performativo, illuminato da una profonda consapevolezza della teoria dell'arte che lo sostiene.

In questo senso, il progetto di Dorner pone una sfida precisa a quell'affermazione di Lissitzky, del '25, secondo cui: «Ci troviamo ora all'inizio di un periodo in cui l'arte sta da un lato degenerando in un *pastiche* che contiene tutti i monumenti nel museo, e dall'altro sta combattendo per creare una nuova espressione dello spazio»³⁶.

Comprendere fino in fondo l'operazione di Dorner, che vuole il museo come dispositivo dinamico, volto alla comprensione delle modificazioni non solo estetiche ma, come si vedrà, strutturali, introdotte dalla modernità, mette radicalmente in discussione l'interpretazione del *Landesmuseum* proposta da studiosi come Benjamin Buchloh, i quali hanno visto, nella scelta di El Lissitzky di allestire la sala del *Landesmuseum* dedicata agli astrattisti (il famoso *Kabinett der Abstrakten*), una contraddizione: «Il paradosso e l'ironia storica del lavoro di Lissitzky era, certamente, quella di introdurre una rivoluzione dell'apparato percettivo in un'istituzione sociale per il resto del tutto immutata, che costantemente riaffermava sia la fruizione contemplativa sia la sacralità di opere d'arte profondamente radicate nella storia»³⁷.

Si tratta, a ben vedere, di una lettura abbastanza ingenerosa, e parziale, che sembra ridurre l'opera di Lissitzky a un *unicum* all'interno di un sistema tradizionale, anziché inserirla all'interno del progetto dorneriano di riforma del museo di Hannover, che era, come si è visto, ben lungi dal «riaffermare sia la fruizione contemplativa sia la sacralità di opere d'arte profondamente radicate nella storia»³⁸.

Dorner, nella sua riorganizzazione del museo, aveva infatti degli obiettivi molto più ambiziosi, che troviamo riassunti in alcuni appunti del 1930:

36 E. Lissitzky, *Kunst und Pangeometrie* (1925), in C. Einstein e P. Westheim (a cura di), *Europa Almanach, Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik Bühne, Film, Mode, außerdem nicht unwichtige Nebenbemerkungen*, Kiepenheuer, Potsdam 1925, p. 306.

37 B. Buchloh, *From Faktura to Factography*, in «October», 30 (1984), p. 82.

38 Per una ricostruzione filologica del *Kabinett* cfr. M. Gough, *Constructivism disoriented: El Lissitzky's Dresden and Hannover Demonstrationsräume*, in N. Perloff, B. Reed (a cura di), *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*, Getty Research Institute, Los Angeles (CA) 2003.

Quindi la visione dell'opera d'arte nel museo non è più un problema estetico isolato, lasciato fluttuare vago nell'aria, ma piuttosto tiene il visitatore con i piedi per terra, lo porta a comprendere l'opera come parte di un tutto. E ancora: qui la catena dell'immagine culturale viene mostrata come uno sviluppo continuo, sensato, fino al nostro presente; dunque, il visitatore comprende il senso e la direzione del presente come accadere necessario. Egli riceve quindi non un pensiero puro, emotivamente vago, ma un pensiero fondato e oggettivo sul senso della vita, che non potrebbe ricevere altrimenti³⁹.

Risulta allora evidente come l'ambiente di Lissitzky non sia che il culmine, il momento più scandaloso, del progetto *totale* del museo di Hannover. È dunque necessario inserirlo all'interno di una cornice epistemica differente, adottando una prospettiva più museografica che storico-artistica. La scelta di Dorner di presentare il *Kabinett der Abstrakten* come *Atmosphärraum* – termine che verrà analizzato nelle prossime pagine – rappresenta, infatti, una operazione squisitamente autoriale, in cui il direttore piega, di fatto, le intenzioni dell'artista russo al proprio discorso teorico e curatoriale⁴⁰.

Dorner commissiona lo spazio a Lissitzky nel 1927, dopo aver visto l'ambiente – estremamente simile a quello che sarà il *Kabinett der Abstrakten* – realizzato nel 1926 a Dresda, in occasione della *Jubiläums Gartenbau Ausstellung* nel *Raum für konstruktive Kunst*⁴¹. Lissitzky, in questi spazi (che chiamerà sempre, non a caso, *Demonstrationsräume*, lasciando a Dorner la paternità del termine e del concetto di *Atmosphärraum*) non intendeva, come nota Gough, «trasmettere l'atmosfera e la concezione del mondo» proprie dell'astrattismo, quanto piuttosto – da architetto prima ancora che da artista – fornire un avveniristico modello standard di spazio espositivo, in grado, da

39 *Alexander Dorner Papers*, BRM 1, file 61.

40 Sul punto, cfr. M. Flacke-Knoch, *Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik: die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum, Hannover*, Jonas Verlag, Marburg 1985, pp. 73-74, 116, 119-120.

41 Osserva Gough, come Dorner, in *The way Beyond Art*, operi una vera e propria *damnatio memoriae* (dalla lunga fortuna storiografica) del progetto del '26 per Dresda, sia evitando di menzionare in testo l'esistenza del precedente, sia retrodatando – nelle didascalie delle foto – la costruzione del *Kabinett* al 1925. M. Gough, *Constructivism disoriented: El Lissitzky's Dresden and Hannover Demonstrationsräume*, cit., p. 78.

un lato, di operare una differenziazione tra le diverse opere esposte, dall'altro, di attivare il visitatore⁴². È soltanto nel contesto del *Landemuseum* che lo spazio acquista un significato teorico differente, legato a doppio filo al sistema teorico dorneriano fin qui ricostruito e, in particolare, alle sue riflessioni sulla storicità della percezione.

L'allestimento come teoria. Il concetto di Atmosphärraum

La sala commissionata a Lissitzky non è, dunque, altro che l'epifenomeno dello sforzo dorneriano di produrre teoria attraverso il museo. Sforzo che, lungi dal manifestarsi solamente nell'ordine e nelle didascalie delle opere, trova piena espressione, come vedremo, nelle scelte allestitivo operate dal giovane direttore.

Dorner, per descrivere gli ambienti del museo, utilizza il termine *Atmosphärenräume*, che viene così spiegato da Cauman:

Questi “ambienti atmosferici” [*atmosphere room*] erano abbastanza diversi dagli “ambienti storici” [*period room*]. Un ambiente storico presenta *uno stile specifico* nelle sue varie manifestazioni, pensate per essere contemplate o per fornire modelli all'arredamento di interni. L'ambiente atmosferico voleva invece dare un'idea della visione di un altro periodo storico, tradurre in termini visuali la nostra comprensione moderna del passato come processo di crescita creativa. Questa *display philosophy* era vista da Dorner come psicologia evolutiva in atto. L'integrazione dell'arte e della storia dell'arte col pensiero scientifico⁴³.

In questo breve passo, troviamo riassunti i punti cardine del pensiero dorneriano, in una dimensione che confonde – volutamente – l'ambito della teoria con quello della prassi, in quella che Cauman definisce, appunto, una *display philosophy*.

Il tentativo di “ricreare un'atmosfera” rende problematica una lettura degli ambienti di Hannover come semplice successione di ricostruzioni storiche, oggi come allora comune in ambito museografico,

42 *Ivi*, pp. 89–93.

43 S. Cauman, *The Living Museum: Experiences of an Art Historian and Museum Director – Alexander Dorner*, New York University Press, New York (NY) 1958, p. 88.

e la colloca piuttosto all'interno di una complessa e fitta trama di problemi teorici⁴⁴.

Riprendendo un'espressione elaborata dalla fenomenologia contemporanea, possiamo definire l'atmosfera come quel «prius qualitativo-sentimentale, spazialmente effuso, del nostro incontro sensibile con il mondo»⁴⁵. Il termine *prius* chiarisce (punto su cui insistevano le ricerche heideggeriane degli stessi anni in cui Dorner lavora al *Landes*⁴⁶) la natura peculiare del concetto di *atmosfera*: si tratta, infatti, della forma primigenia di rapporto tra uomo e mondo, in una totalità sinestetica posta al di là della distinzione tra oggetto e soggetto:

In breve [l'atmosfera è] una “differenza”, una “risonanza” dello spazio vissuto, che l'atmosfera riempirebbe, ma non come un “oggetto materiale che va a riempirne un altro”, aderendo alla forma che quest'ultimo gli impone (Minkowski, 1936:86), piuttosto, come una vibrazione in cui si incontrano e addirittura si fondono isomorficamente e predualisticamente percolato e percipiente⁴⁷.

Ecco allora che tra *period room* e *atmosphere room* intercorre una differenza quasi impercettibile, eppure fondamentale: se la prima, di fatto, si limita a contestualizzare le opere, suggerendo consonanze tra le diverse manifestazioni materiali della cultura di un'epoca, nell'*atmosphere room* il discorso non attiene solo a *ciò che* si guarda, ma anche a *chi* guarda; la ricostruzione da storica si fa psicologica, da un discorso sulla storia dell'arte si passa, con discrezione, a un discorso sul rapporto dell'uomo con ciò che lo circonda. Qui, le rieglie volontà differenti con cui si visualizza la realtà, cui Dorner accennava nel testo del 1922,

44 Ai tempi di Dorner le *period room* erano già diffuse (ne erano esempio il Kaiser Friedrich di Berlino e il Darmstadt Museum). Per una ricostruzione delle problematiche legate a questi spazi cfr J. Sheehan, *Museums in the German Art World: From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*, Oxford University Press, Oxford 2000, p. 179

45 T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 7.

46 Cfr. M. Heidegger, *Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie* (1924), in M. Heidegger, *Gesamtausgabe*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M. 2002. Sul punto, per tutti, cfr. E. Zocchi, *Stimmung e trascendenza. Il ruolo del pathos in Martin Heidegger*, in «Rivista internazionale di filosofia e psicologia», 8(2017), 1, p. 51.

47 T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, cit., p. 8.

trovano per la prima volta espressione pragmatica. Accogliendo, nelle coraggiose scelte allestitiva del *Landesmuseum*, quell'attenzione per la fruizione dell'opera che aveva caratterizzato il pensiero di Riegl, Dorner si presenta infatti come continuatore degli studi dello storico austriaco⁴⁸. Alla cautela di Riegl il direttore del *Landesmuseum* sostituisce però uno slancio di natura differente, «l'integrazione dell'arte e della storia dell'arte con il pensiero scientifico»⁴⁹. Diventa così chiaro il senso dell'altrimenti oscura affermazione di Dorner:

La mia comprensione – ed esperienza – dell'arte storica può partire solo dalla filosofia di Riegl, perché Riegl ha provato le essenziali trasformazioni nelle facoltà umane di pensiero, visione e azione [...] La mia esperienza postuniversitaria può approfondire e ampliare l'immagine riegliana della crescita nell'arte, in una direzione che si sposta sempre più lontano dalla stasi dell'assolutismo dialettico di Riegl⁵⁰.

Tramite il concetto di atmosfera, lontano dal costituire una semplice soluzione allestitiva, Dorner sta dunque prendendo posizione sul problema fondamentale della storicità della percezione. Se parlare di un mutamento di contesto come causa del cambiamento artistico avrebbe ancora una volta implicato il riferimento a un soggetto che si poneva come *io* kantiano immutabile, spostare il discorso sul piano dell'atmosfera vuol dire scegliere di muoversi in modo differente, collocandosi in un contesto in cui lo storico si confonde con l'emotivo e il percettivo, e tutto appare in perenne trasformazione.

Se la teoria dell'arte si era infatti limitata ad avanzare caute ipotesi circa la storicità della percezione, nei suoi ambienti atmosferici Dorner non soltanto ne sostiene la validità, ma la mette in scena *sperimentalmente*, portando avanti il dibattito teorico e storico-artistico in una personalissima declinazione del lessico avanguardista. Come nota efficacemente Löschke:

48 Sull'elemento della fruizione in Riegl, cfr. M. Olin, *Forms of Respect: Alois Riegl's Concept of attentiveness*, in «The Art Bulletin», 71(1989), pp. 285-299.

49 S. Cauman, *The Living Museum: Experiences of an Art Historian and Museum Director – Alexander Dorner*, cit., p. 88,

50 Appunti per *The Living Museum*, in *Alexander Dorner Papers* (BRM1), file 919, Harvard Art Museum Archives, Harvard University, Cambridge, MA.

Nel porre particolare attenzione ai dettagli percettivi delle sue tecniche allestitivo, Dorner cercava di creare un dialogo con le teorie psico-percettive promosse dalle avanguardie e dall'arte commerciale del suo tempo e fornire dei riferimenti familiari per il nuovo pubblico. In un certo senso, le tecniche di Dorner [...] hanno a che fare con ciò che Margarete Vöhringer descrive come "l'accesso tecnologico alla psiche umana" esplorato dalle avanguardie e dalla scienza del suo tempo⁵¹.

Se gli scritti dorneriani accennano a questi temi senza tuttavia – come si è visto – dar loro una sistematizzazione coerente, nel museo era invece possibile sperimentarne la logica in prima persona, in un progetto animato da un impegno al contempo teorico e didattico, dunque politico e sociale. Portare il pubblico a ri-appropriarsi della storia e, con essa, del proprio presente e futuro: «Il museo deve rendere il presente comprensibile sciogliendo quel processo coerente che conduce al presente. Il museo d'arte deve trasmettere con ogni mezzo la dimensione evolutiva che va dal passato nel nostro quotidiano e oltre. Questo soltanto rende un museo produttivo, favorire il futuro grazie al passato»⁵².

Come i più ambiziosi progetti d'avanguardia, anche quello dorneriano sarà destinato a rimanere su carta, e a una fortuna tarda che poggia su proiezioni immateriali di un'avventura intellettuale abortita. Allo stesso modo, il progetto per il museo di Hannover non sarà completato.

È anche quest'incompletezza – tanto maggiore quanto poco visibile – che ha portato Dorner a passare alla storia come "il curatore che commissionò il *Kabinett der Abstrakten*", ponendo in secondo piano, se non tralasciando del tutto, l'ambizione teorica e artistica del suo progetto⁵³: il progetto, incompiuto e interminabile, di una storia in atto del rapporto dell'uomo con la realtà.

51 S.K. Lösckke, *Material aesthetics and agency: Alexander Dorner and the stage-managed museum*, in «Interstices, Journal of architecture and related arts», 14 (2013), p. 30.

52 Note manoscritte (1934-35?), in *Alexander Dorner Papers* (BRM1), file 919, cit.

53 Si prenda, a titolo d'esempio, l'affermazione di N.M. Elcott, per il quale «what Dorner lacked in scholarly rigor, however, he made up for in his attendees to contemporary artistic practice». Così N.M. Elcott, *Rooms of our time: Lázlò Mobyly-Nagy and the stillbirth of multi-media museums*, in T. Trodd (a cura di) *Screen/Space: The Projected Image in Contemporary Art*, Manchester University Press, Manchester 2011, p. 28.

