

# 'ANVA ELKH 74.

Traduzioni e traduttori  
Neoegizio: genealogia di un gusto  
Restauro: Abbecedario minimo (III)

Il ritorno di Aby Warburg:  
antropologo dell'immagine

Altralinea  
EDIZIONI



Autorizzazione del Tribunale civile e penale di Milano n. 255 del 22 maggio 1993

Direttore responsabile: **Marco Dezzi Bardeschi**

Redazione: **Chiara Dezzi Bardeschi, PierLuigi Panza**

Hanno collaborato alla realizzazione di questo numero: **Claudia Angelezzì, Alessandra Giofrè, Sara Rocco**

In questo numero contributi di:

**Giada Barbuto**, Politecnico di Milano; **Tiziana Basiricò**, professore associato di Architettura tecnica, Università degli Studi Kore, Enna; **Michele Caja**, ricercatore, Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito, Politecnico di Milano; **Federico Calabrese**, architetto, professore di Composizione Architettonica presso la Facoltà di Architettura del Centro Universitario Jorge Amado, Salvador; **Claudio Camponogara**, addetto Archivi Storici, Politecnico di Milano; **Renato Capozzi**, ricercatore di Composizione Architettonica e Urbana, Università degli Studi di Napoli Federico II; **Alessandro Castagnaro**, ricercatore, Storia dell'Architettura, Università degli Studi di Napoli Federico II; **Francesco Crispino**, architetto; **Stefano Della Torre**, Ordinario di Restauro, Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito, Politecnico di Milano; **Laura Gioeni**, docente a contratto di Teorie e storia del Restauro, Politecnico di Milano; **Maria Adriana Giusti**, Ordinario di Restauro Architettonico, Dipartimento di Architettura e Design, Politecnico di Torino; **Paola Gregory**, ricercatore, professore associato di Progettazione architettonica e urbana, Facoltà di Architettura, Università La Sapienza di Roma; **Alberto Grimoldi**, Ordinario di Restauro Architettonico, Dipartimento di Architettura e Studi urbani, Politecnico di Milano; **Maria Pompeiana Iarossi**, ricercatore, Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito, Politecnico di Milano; **Eleonora Lupo**, phd in Design, Ricercatore, Dipartimento di Design, Politecnico di Milano; **Bianca Gioia Marino**, professore associato di Restauro, DiARC, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Napoli Federico II; **Letizia Mariotto**, Politecnico di Milano; **Stefano Masi**, storico dell'arte; **Gianpiero Mele**, professore associato di Disegno, Coordinatore del CDS in Design e Discipline della Moda, Università degli Studi eCampus; **Marco Mulazzani**, professore associato di Storia dell'architettura, Università degli Studi di Ferrara, redattore della rivista «Casabella» e curatore dell'Almanacco di Casabella; **Stefano Francesco Musso**, Ordinario di Restauro, Dipartimento DSA, Direttore SSBAP, facoltà di Architettura di Genova; **Emanuele Palazzotto**, professore associato di Composizione Architettonica e Urbana, Università degli Studi di Palermo; **Silvia Piardi**, Direttore del Dipartimento di Design, Politecnico di Milano, Presidente CUID - Conferenza Universitaria Italiana del Design; **Giovanna Piccinno**, professore Associato, Dipartimento di Design, Politecnico di Milano; **Michela Rossi**, professore associato, Dipartimento di Design, Politecnico di Milano; **Pierfrancesco Sacerdoti**, architetto; **Andrea Stefanic**, Politecnico di Milano; **Laura Thermes**, Ordinario di Composizione Architettonica, Facoltà di Architettura di Reggio Calabria; **Simone Vani**, architetto; **Federica Visconti**, professore associato di Composizione Architettonica, Università degli Studi di Napoli Federico II; **Marco Vitale**, addetto presso Archivi torici, Politecnico di Milano; **Giuliano Volpe**, professore di Archeologia, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Foggia.

Comitato scientifico internazionale

**Mounir Bouchenaki, François Burkhardt, Juan A. Calatrava Escobar, Giovanni Carbonara, Françoise Choay, Philippe Daverio, Lara Vinca Masini, Javier Gallego Roca, Werner Öchslein, Carlo Sini**

Corrispondenti italiani

Piemonte e Val d'Aosta: **Carlo Tosco, Maria Adriana Giusti, Rosalba Ientile**; Lombardia: **Carolina di Biase, Alberto Grimoldi, Michela Rossi, Sandro Scarrocchia, Gian Paolo Treccani**; Veneto: **Alberto Giorgio Cassani, Giorgio Gianighian**; Liguria: **Stefano F. Musso**; Emilia Romagna: **Riccardo Della Negra, Andrea Ugolini**; Toscana: **Mario Bencivenni, Susanna Caccia, Mauro Cozzi, Maurizio De Vita**; Lazio: **Maria Grazia Bellisario, Donatella Fiorani, Margherita Guccione, Maria Piera Sette**; Campania: **Alessandro Castagnaro, Andrea Pane**; Marche: **Stefano Gizzi**; Abruzzo: **Claudio Varagnoli, Alessandra Vittorini**; Puglia: **Vincenzo Cazzato, Giuliano Volpe**; Calabria e Basilicata: **Marcello Sestito, Simonetta Valtieri**; Sicilia: **Maria Rosaria Vitale**

I saggi contenuti in questo numero di 'ANANKE sono stati rivisti da referee di nazionalità diversa da quella degli autori, selezionati per competenza tra i membri del Comitato Scientifico Internazionale / *The articles published in the issue of 'ANANKE have been reviewed by the international referees, selected among the members of the International Scientific Committee.*

I singoli autori sono responsabili di eventuali omissioni di credito o errori nella riproduzione delle immagini e del materiale presentato

Pubblicità: Altralinea Edizioni srl - 50131 Firenze, via Pietro Carnesecchi 39, tel. (055) 333428

info@altralinea.it

**La rivista è edita con il sostegno dei Dipartimenti ABC (Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito) e DASTU (Architettura e Studi Urbani), della Scuola di Architettura e della Cattedra UNESCO del Polo di Mantova della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano.**

Direzione, Redazione e Segreteria: Politecnico di Milano, Scuola di Architettura Civile

20158 Milano, via Durando, 10 Tel. : 02-8323876 / 02-23995656 Fax: 02-23995638/5669

E-Mail: direzione: [marcodezzibardeschi@virgilio.it](mailto:marcodezzibardeschi@virgilio.it) - redazione: [redazione.ananke@gmail.com](mailto:redazione.ananke@gmail.com) - Website: <http://www.anankerivista.it>

© copyright Marco Dezzi Bardeschi

© copyright Altralinea Edizioni s.r.l. - Firenze 2013, 50131 Firenze, via Pietro Carnesecchi, 39, Tel. 055/333428

Tutti i diritti sono riservati: nessuna parte può essere riprodotta senza il consenso della Casa editrice

E-mail: [info@altralinea.it](mailto:info@altralinea.it); [www.altralineaedizioni.it](http://www.altralineaedizioni.it)

Edizione cartacea gennaio 2015 – ISSN 1129-8219 / ISBN 978-88-98743-63-6

Edizione digitale marzo 2016 – ISSN 2499-4529 / ISBN 978-88-98743-71-1

# 'ANA ГKH 74.

NUOVA SERIE, GENNAIO 2015

## Editoriale

**Marco Dezzi Bardeschi** 2 Il ritorno di Aby Warburg, antropologo dell'immagine  
**Alberto Grimoldi** 13 Traduzioni e traduttori: le parole e le cose

## Abbecedario minimo: Parte terza (G-I)

*Genealogia, Gestione, Giardini, Heritage, Hic et nunc, Icnografia, Icona, iconografia-iconologia, Identità (locale: Genius loci), Immagine, immaginare-immaginazione-immaginario, 19*

## Osservatorio: la riforma della tutela

**Giuliano Volpe**, Franceschini (2014) dopo Franceschini (1966), per una visione olistica del patrimonio culturale e paesaggistico, 34

## Revival neoegizio: fonti, esempi, conservazione e valorizzazione

**PierLuigi Panza**, Neoegizio: genealogia di un gusto, 42; **Francesco Crispino**, Neoegizio e cultura della morte a Napoli, 69;  
**Marco Dezzi Bardeschi**, Storia e progetto per il mausoleo Schilizzi a Posillipo, 71

## Cultura del progetto contemporaneo

**Federico Calabrese** 78 Espressionismo del minimo intervento: progetti di Arturo Franco al Matadero di Madrid  
**Maria Adriana Giusti** 86 Jade Valley (Cina): culto e cultura della terra negli edifici di Qingyun

## Storia della Pianificazione paesaggistica

**Bianca Gioia Marino**, Lussemburgo, conservazione dinamica negli anni '60: Piero Gazzola e Jean Bernard Perrin ad Echternach, 98

## Il Moderno ritrovato

**Stefano Masi, Pierfrancesco Sacerdoti**, Piero Portaluppi e il Diurno Venezia a Milano, 108

## Sicilia/ Samonà

**Tiziana Basiricò** 114 Ri-conoscere i borghi siciliani degli anni Trenta  
**Emanuele Palazzotto** 118 La centrale Tifeo di Giuseppe Samonà ad Augusta (1955-60)

## Dalle Scuole di Restauro: didattica, ricerca, progetto

**Andrea Stefanic, Letizia Mariotto, Giada Barbuto**, Per il recupero della S.I.O.M.E. Grandi Impianti SpA a Malnate (VA), 122;  
**Laura Thermes, Federica Visconti**, Progetto dell'esistente e paesaggio: il seminario di Chiaramonte Gulfi, 128

## Omaggio a Ricardo Porro e alle Scuole dell'Havana (Cuba)

**Alessandro Castagnaro**, Ultima intervista a Ricardo Porro, 133; **Vittorio Garatti**, intervista a cura di Simone Vani, 142

## Segnalazioni

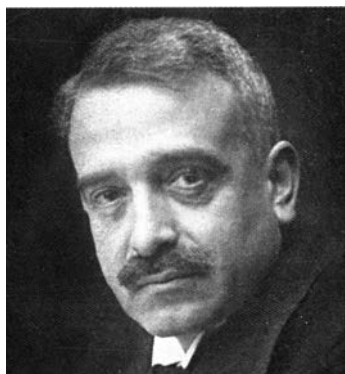
La città storica tra **identità e trasformazione** (M. Caja); **Nuovo realismo/postmodernismo**, un dibattito aperto: architettura e filosofia (P. Gregory, R. Capozzi); *Suspending Modernity: l'architettura di* **Franco Albini** (M. Rossi); Milano Sottosopra: cinquant'anni di **Metropolitana** (S. Piardi); architetti del Novecento: **Gabriele Mucchi** (1899-2002) (C. Camponogara, M. Vitale); **Milano, Bologna, Roma: ritratti di città** (G. Mele); **EUR sconosciuta**: il "piccolo codice" di Giuseppe Pagano (M. Mulazzani); **Recuperato il tesoro** del predatore dell'arte perduta (G. Volpe); **Pop Culture**, industrie del sogno e nuove (mutevoli) identità (CDB); **Parma**: appello in difesa della Galleria e della Palatina

## IL RITORNO DI ABY WARBURG, ANTROPOLOGO DELL'IMMAGINE

MARCO DEZZI BARDESCHI

**Abstract:** *This issue wishes to highlight the increasing attention to the figure and work of Aby Warburg (1866-1929), founder of the wide Library on the image's history of significance and of the Institute which today is bearing his name in London. His pioneering lesson, retraced by this article through main relevant episodes, has already open several new significant scenarios to the history of culture and creativity. Today, the Review wishes to propose it, as useful/healthy antidote to face the loss of significance / depth of the contemporaneous architectural project.*

**HA GIA' APERTO TANTI INEDITI O DIMENTICATI ORIZZONTI ALLA CONOSCENZA DEL SIGNIFICATO DELLE IMMAGINI DELLA STORIA DELLA CREATIVITÀ. E OGGI LI PUO' UTILMENTE RIPROPORRE COME SALUTARE ANTIDOTO ALLA CRISI DELLA CULTURA DEL PROGETTO CONTEMPORANEO.**



Aby Warburg nel 1915

1. Nel 1974, esattamente quarant'anni fa, nel tenere a battesimo, con Eugenio Battisti e Marcello Fagiolo, la nuova rivista PSICON, sceglievamo come nostro primo riferimento e bandiera per la storia delle idee e delle culture comparate proprio Aby Warburg e la feconda Scuola cui aveva dato vita, ripubblicando, col nostro ingenuo programma di buoni intenti (1) quel forte suo appello (2) del lontano 1911 sull'allargamento dei confini (e dei confronti) multidisciplinari (*compagni di studi!*). Eravamo decisamente convinti, con lui (3), che per ridare vitalità e spessore alla ricerca storico-artistica di oggi fosse urgente tornare alle fonti dirette d'archivio, dando una decisiva spallata all'ancora persistente muro dell'ermeneutica formalistica e dell'autocontemplazione estetico/estatica dell'opera d'arte, radicando ogni prodotto della creatività nel substrato profondo della memoria collettiva della società in cui l'opera nasce e si sviluppa nel tempo, recuperando così tutta la stratificata carica contestuale del suo

messaggio che, in modo diretto, empatico ed emozionale, continua a parlare di sé ad ogni nuova generazione. Per dare fondamento e solide ali ai nostri entusiasmi di ricerca quello di Warburg ci appariva dunque come il necessario, salutare colpo di frusta. A Firenze La Nuova Italia di Codignola aveva da poco proposta la traduzione italiana dei suoi saggi (*La rinascita del paganesimo antico*, a cura di Gertrud Bing, Firenze, 1966), Adelphi pubblicava (1971) la traduzione italiana dei *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958) ed era stato appena tradotto il magistrale saggio di Francoise Yates su *Giordano Bruno e la tradizione ermetica* (Bari, Laterza, 1969) che attraversava trasversalmente l'intero universo (fino ad allora dimenticato) della cultura esoterica e dell'*Ars memoriae* (altro suo contributo fondamentale: Paris, Gallimard, 1966; Torino, Einaudi, 1972). Da pochi mesi, allora (1974), Giulio Carlo Argan in una rapida ma felice sintesi divulgativa, aveva fatto il punto sulle nuove vie della critica assegnando adeguato risalto all'apporto metodologico di Warburg (4) e Maurizio Fagiolo, per l'occasione, aveva puntualmente passato in rassegna i protagonisti teoretici ed i punti/luoghi di approfondimento del metodo iconologico (5).

2. Noi allora ci chiedevamo, ad esempio, cosa si nascon-

desse dietro il solare impalcato templare della facciata albertiana di Santa Maria Novella, il cui progetto iniziale (lo avevamo scoperto nelle carte d'archivio) era nato assieme a quello stesso della replica, votiva, del Santo Sepolcro di Gerusalemme e risaliva almeno agli anni del Concilio fiorentino, ossia almeno al 1440 (e non al 1470, com'era invece pur dichiarato e stampato in bella evidenza in fronte all'opera stessa). Il documentato quanto inatteso cambio di data dava origine ad un autentico terremoto ermeneutico, perché quella che fino ad allora era ritenuta l'opera conclusiva degli anni fiorentini dell'Alberti, diventava invece la prima, quella del suo stesso esordio come architetto e si inseriva nell'ambizioso programma universalista del Concilio allestito proprio all'interno della chiesa. Ne venne fuori, nello stesso primo numero della rivista (6), un saggio che per noi era il miglior omaggio a Warburg e che pensavamo gli sarebbe potuto piacere.

3. Se già con Cesare Ripa (Roma, 1593) – definito da Panofsky *dean of Iconologist* – e con l'opera dei suoi più diretti seguaci – J.B.Boudard (*Iconologie*, Parma, 1759) e Gravelot e Cochin (*Almanach Iconologique*, 1761-'81) – l'iconologia esprimeva già tutta la propria volontà di costituirsi in scienza comunicativa dei significati delle immagini, sarà però solo con Warburg che scoprirà la propria primaria natura socioantropologica. In effetti è stato grazie ai suoi studi comparati trasversali d'esordio sull'Umanesimo che si è avviata una epocale rivoluzione della critica d'arte. Per convincersi che Warburg non fosse solo un innocente e innocuo collezionista di "figurine", ma il fondatore di un innovativo metodo psicoiconologico, bastava già allora scorrere la voce Iconografia e iconologia di Bialostocki dell'*Encyclopedie of World Art* (1971) o consultare la stessa – qui già citata – *Guida alla storia dell'arte* di Argan e Maurizio Fagiolo (Sansoni, 1974).

Sicuramente furono decisivi per Warburg gli intensi anni di formazione passati a Firenze, prima e dopo la tesi sulla Primavera di Botticelli, tra Biblioteca Nazionale e Kunsthi-



Aby Warburg con una maschera kachina degli indiani Hopi a Oraibi, Arizona, 1896; nella pagina a fianco, nel 1915 (fondo Warburg Institute, Londra)

sthorische Institut, in quelli, cioè, che sarebbero poi stati anche i luoghi privilegiati d'incubazione della nostra stessa formazione. È qui, alla Nazionale, infatti, che, nel 1888, mentre studia sotto la guida dello Schmarsow, scopre l'illuminante testo di Darwin (finalmente un libro che mi aiuta!, esclamerà) su *The expression of Emotions in Man and Animals*, pubblicato nel 1872. Una rivelazione sulla quale Warburg, studiando l'espressione immaginale con implicazioni neuro-fisiologiche, formulerà la nozione di *Pathos-formula* (*Pathosformel*): l'emozione – si commenta (7) – non prende mai pienamente corpo nell'immagine, ma permane in essa come contenuto che la eccede.

4. Warburg faceva allora irruzione da irregolare o, peggio, da irrituale eretico, nella grande famiglia degli storici dell'arte: uno storico – ripeteva – deve essere al tempo stesso anche un antropologo.

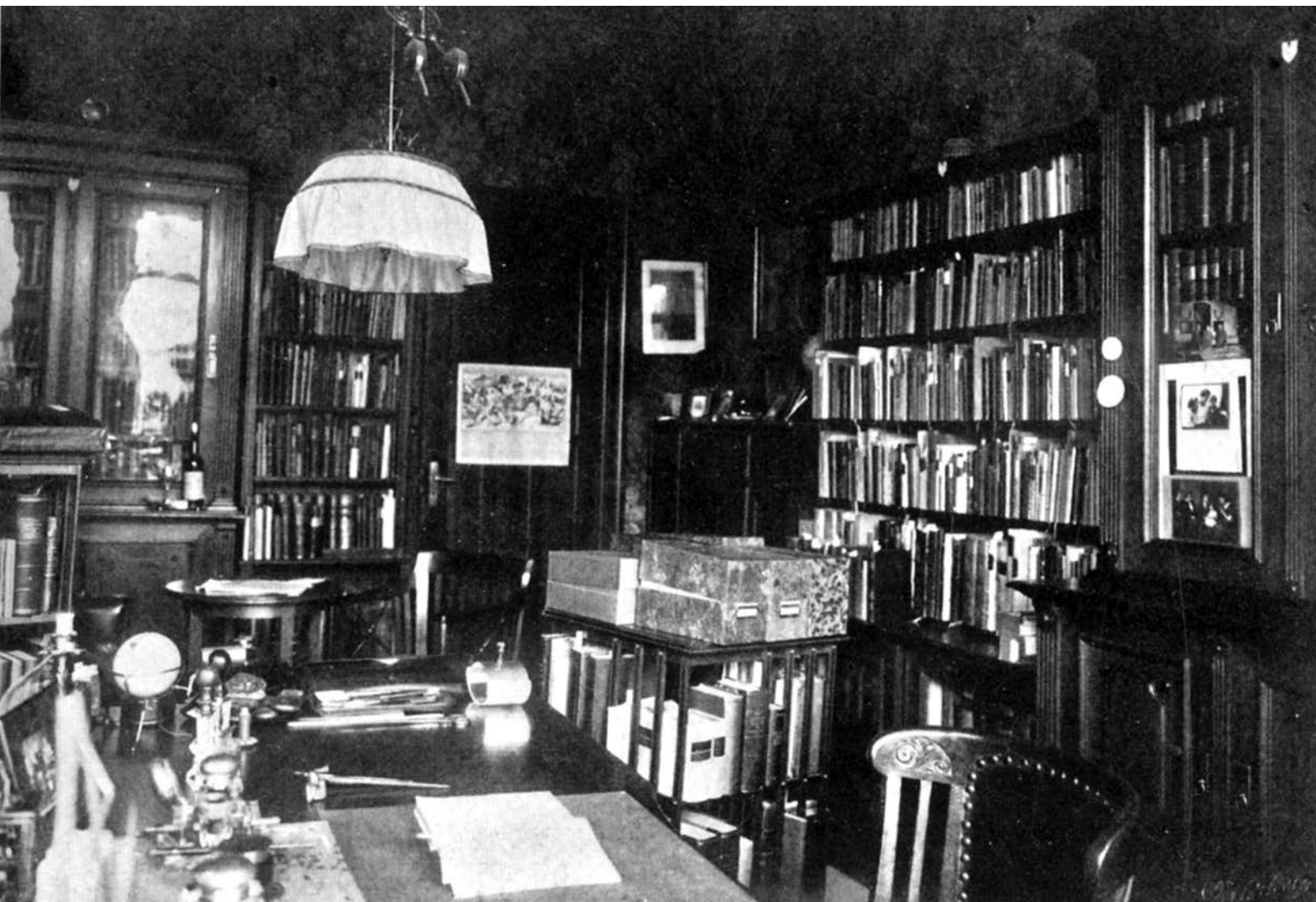
Il raffinato Robert Klein definiva, la sua, una anomala *scienza senza nome* (8). E infatti Warburg avrebbe dichiarato, ancora nel 1926, di essere alla fondamentale ricerca di una dottrina energetica dell'espressione umana sulla base di una ricerca filologica/storica capace di dar conto della connessione tra la creazione artistica figurativa e la dinamica della vita reale o della vita che drammaticamente plasma (9). Bellissima dichiarazione, ma, come si comprende, ancora troppo aperta ad ogni possibile, catturante suggestione d'ascolto. Il suo pensiero era vasto, incontenibile, si proiettava ben oltre i labili steccati delle discipline tradizionali. L'immagine – sosteneva – è stimolo, comunicazione, coinvolgimento psicologico, relazione (10), continuo invito alla conoscenza e al confronto. Nella storia dell'arte di fatto Warburg introietta l'intervallo temporale, eternamente mobile – come quello stesso della nostra respirazione (*Atempause*) o, come lui stesso scriveva, l'intervallo tra sistole e diastole, tra il prendere (*Greifen*) ed il comprendere (*Begreifen*) e, insomma, la distanza (*Zwischenraum*), anche minima, che sempre intercorre tra *impulso* ed *azione* (11). La sua è una teoria dello scarto e dell'immedesimazione, dell'immer-

sione nell'inconscio della memoria collettiva popolare (la riflessione di Hallbwachs è contemporanea) e al tempo stesso della necessaria presa di distanza critica. In un suo appunto, preso a Berlino il 25 settembre 1896, sostiene un'idea di distanza, di allontanamento come principio fondamentale. Per capire quali sono le letture di Warburg, cioè le sue fonti decisive, è essenziale la ribollente fucina d'idee ed ipotesi di lavoro (A. Pinotti) dei suoi *Grundlegende Bruchstück* (12), stesi tra il 1888 e il 1903. Un suo appunto del 21 marzo 1890, ad esempio, sotto il titolo *Anthropomorphismus* registra la lettura delle opere di Robert Vischer sull'empatia e in particolare sul tema della 'animazione' della natura inanimata (13) e, assieme, dello storico della letteratura Alfred Biese (14) sul trasporto di senso (*Übertragung*) nell'impiego dei simboli (*Sinnbilder*). E due giorni dopo (23 marzo 1890) ecco che i *Frammenti* registrano l'assimilazione del saggio su *Mito e scienza* (15) dell'antropologo evoluzionista italiano Tito Vignoli, uscito nel 1879 e subito tradotto in tedesco (1880).

Nell'eterno flusso delle immagini Warburg ne ricerca sempre, con ostinazione, le radici profonde e ne pesca le sopravvivenze (*survivances*) ancora attive. Nasce così (e si impone) quella sua concezione operante del *Nachleben* dell'antico, che si accompagna ad un crescente interesse per le fasi d'esordio della stessa società umana, ossia per il naturale comportamento mitico-magico dell'animale, dell'uomo primitivo e del bambino, nel contesto – altrettanto naturale – di quel mondo di "cose" animate che Warburg appunto ben ritrovava sia in Vischer che in Biese e in Vignoli: *ogni forma, ogni oggetto, ogni fenomeno esterno* – scriveva infatti quest'ultimo – *vengono dall'animale avviati e animati... Ogni cosa, fatto e fenomeno della natura saranno... necessariamente come una virtualità vivente e intenzionale che può produrre rispetto a lui soddisfazioni e pericoli. Così avviene anche per il bambino, che trasforma tutto ciò che afferra o con cui scherza e si balocca in persone e animali; e da solo con essi parla, grida e ride come se veramente... fossero persone o animali reali* (15). Altrettanto si-



Sopra a sinistra: I cinque fratelli Warburg con i genitori nel 1890; a destra: Aby Warburg con la moglie Maria Hertz, al centro al Kunsthistorisches institut di Firenze nel 1900. Sotto: lo studio di Warburg ad Amburgo, 114 Heilwigstrasse nel 1926



gnificativa, del resto, è stata, per il giovane Warburg, la riflessione (a sfondo neurologico) che faceva Nietzsche nel 1873 (*Su verità e menzogna in senso extra-morale*) riconoscendo come *l'illusione del trasferimento artistico in immagini di uno stimolo nervoso* (Nervenreiz), se non è la madre, è tuttavia l'antenata di ogni concetto.

La risonanza di questo pensiero in Warburg fu profonda e duratura se, come ricorda Pinotti, se ne avverte ancora l'effetto nell'Introduzione del suo *Atlante Mnemosyne*.

La pervicace, instancabile, talora perfino ossessiva, ricerca del significato e del profondo senso (*Sinn*) dell'immagine (*Bild*) lo riportava ad affrontare il lato oscuro della natura animata e delle religioni naturali a confronto con il nostro attuale stadio, evoluto e ormai completamente intellettualizzato, in cui ad un sistema di segni si associa un corrispondente sistema di significati (Pinotti).

Questo spiega – come vedremo – l'importanza per lui del suo, unico, passaggio americano tra gli ebrei della Smithsonian Institution di Washington e degli Indios Hopi del Nuovo Messico i quali, appunto, si trovavano a metà strada tra magia e logos. Lì Warburg era alla ricerca della riprova che, in definitiva, malgrado le apparentemente insormontabili distanze spaziali e temporali che sembra separarle, invece come un vecchio libro insegna, Atene, Gerusalemme e Oraibi sono parenti (16).

5. Naturalmente il primo e più fertile campo di sperimentazione del nuovo metodo dello sguardo inaugurato da Warburg è stato quello della trasmissione delle immagini mitologico-religiose e, ad esempio, ciò che l'uomo ha, da sempre, immaginato di leggere (assieme al suo stesso destino) nella puntiforme grande lavagna notturna del cielo sopra la sua testa. La pur breve immersione ferrarese di Warburg nel ciclo degli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia ha aperto nuovi sterminati orizzonti alla ricerca, soprattutto dopo la sua storica conferenza romana del dicembre 1912 al decimo Congresso internazionale di Storia dell'Arte (il testo, opportunamente integrato da Elisabeth Jaffe, è stato inserito – com'è noto – tra i suoi scritti ne *La*

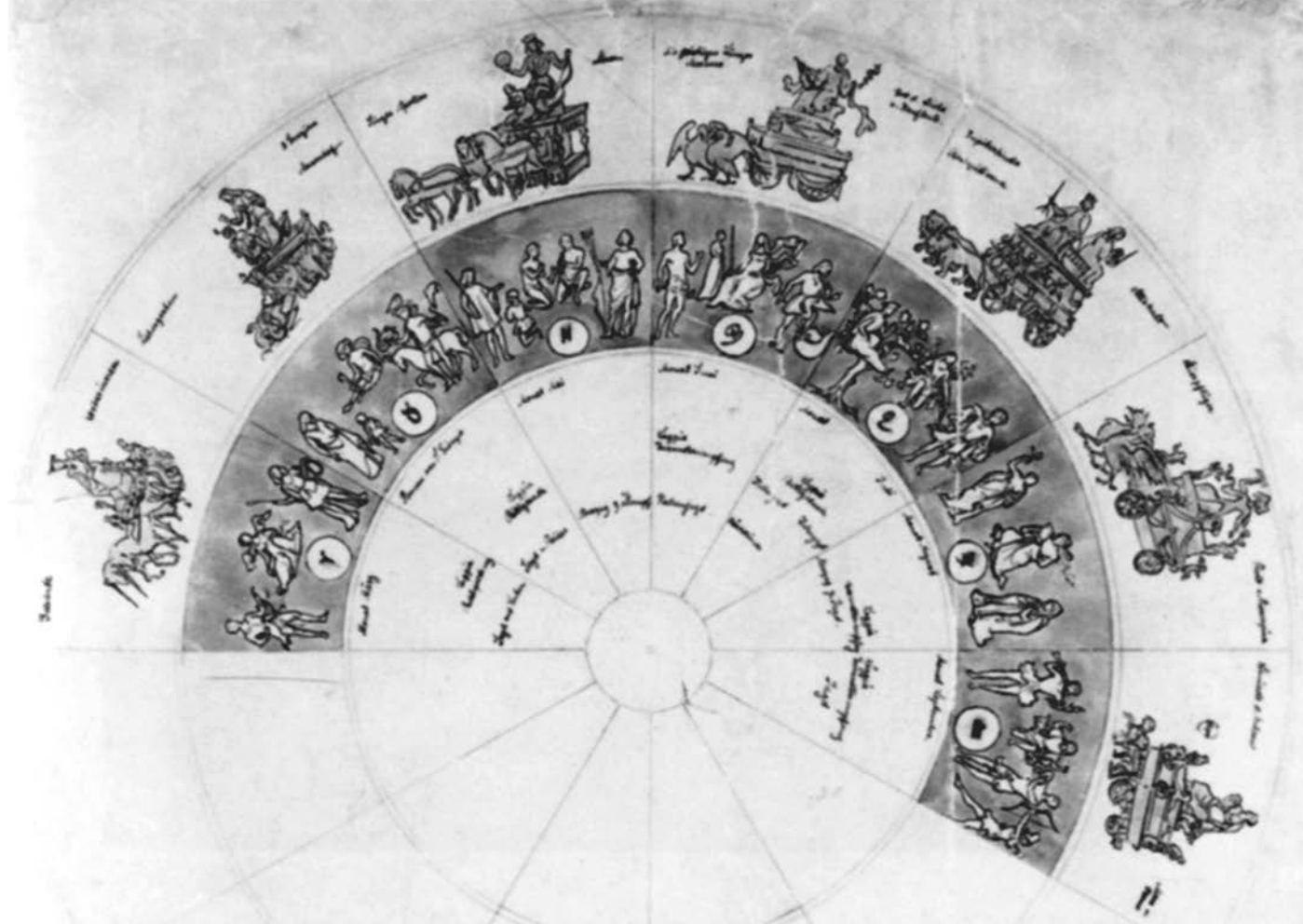
*rinascita del paganesimo antico*, edito postumo nel 1932). Per lui l'ambiguo e fatale fascino delle stelle (e la suggestione ermeneutica del tema astrologico) resterà, anche negli ultimi anni, sempre aperta: *la contemplazione del cielo è al tempo stesso la grazia e la maledizione dell'umanità*, annoterà ancora nel suo *Rituale del serpente*...

L'argomento è noto. Perciò mi limito qui solo a rimandare, in proposito: a) al recente convegno internazionale ferrarese (*Warburg e la metamorfosi degli antichi dei*) ed alla contestuale mostra (*Warburg e lo studio delle immagini astrologiche*) promossi in occasione dei recenti restauri; b) alla ristampa (Firenze, Sillabe, 1999) dell'esauriente libro di Marco Bertozzi del 1985 su *la tirannia degli astri: gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*; c) alla relativa bella recensione (*Aby Warburg interroga gli astri*) di Augusto Illuminati uscita su 'il Manifesto' del 28 novembre 1999.

6. Questa la grande fortuna di Warburg "astrologo". C'è voluto però un secolo esatto per accreditarlo definitivamente come *Bildanthropologist* (17), cioè come *antropologo della figurazione* o, meglio ancora, come *antropologo dell'immagine*, così come ora fa con piena soddisfazione Elisabetta Villari pubblicando i migliori contributi presentati nel 2005 e nel 2008 alle giornate warburghiane di Genova (11).

Nel secondo dopoguerra, dopo l'apertura metodologica della *Storia sociale dell'arte* di Arnold Hauser (Einaudi, 1951), costruita sulla congiunzione tra *purovisibilismo* (Dvorak), *pensiero marxista* (Lukacs) e *ricerca sociologica* (Weber) (Fagiolo, 1974), è stato, in sostanza, Michael Bandaxall (18) ad iniziare l'antropologizzazione dell'estetica analizzando l'opera d'arte (nel suo caso, del Quattrocento) come diretta risposta dell'artefice ai desideri ed alle aspettative della committenza (e del mercato).

Da questo momento i percorsi disciplinari si sono incrociati ed intrecciati sempre più: Carlo Severi, in Francia prima, su *'l'Homme'* (2003), e in Italia poi, nel suo volu-



Il ciclo dei mesi negli affreschi del Palazzo Schifanoia a Ferrara (disegno di Mary Hertz-Warburg, 1911)

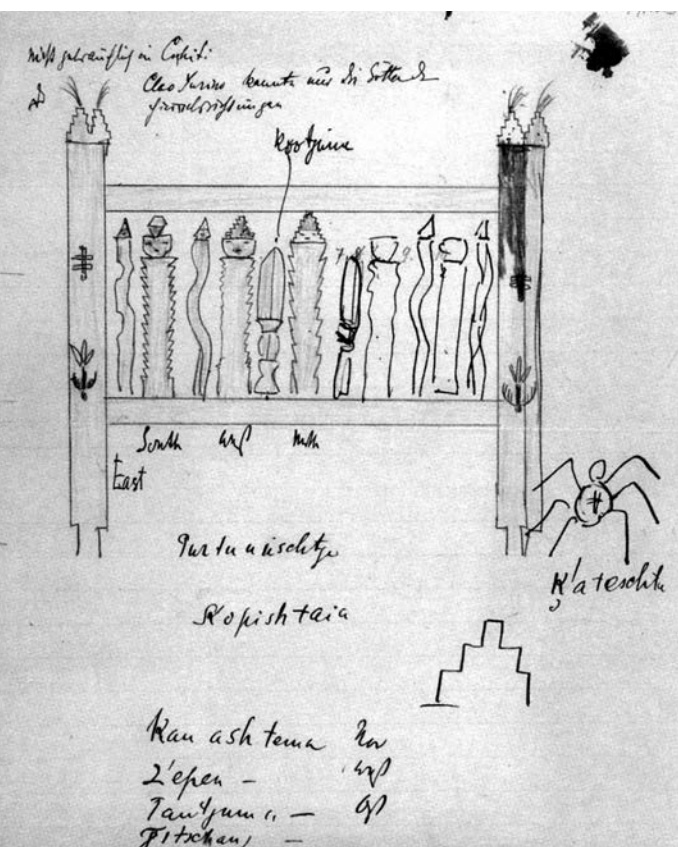
me pubblicato da Einaudi (19), ha parlato con approccio scientifico, per l'opera di Warburg, di *biologia e antropologia delle immagini*. Secondo Warburg – scrive – *per catturare l'intensità propria di un'immagine bisogna ricreare mentalmente il contesto rituale e le implicite operazioni della mente che quel contesto suscita. In altri termini si deve ritrovare non soltanto la forma, ma anche la memoria individuale dell'immagine* (20).

Già nel 1990 al primo Congresso sulla sua opera ad Amburgo Warburg veniva definito *storico-antropologista*. (21). Mentre, a Karlsruhe, già dagli anni Ottanta Hans Belting, autore di *Das ende der Kunstgeschichte?* (1983) (17) aveva definito quella di Warburg un'*antropologia delle immagini*. Nel 2002 Georges Didi Huberman (22),

Philippe Alain Michaud e David Freedberg (23), cercando di misurare gli effetti dell'immagine sul fruitore, ufficializzava, nel nome di Warburg, la fine delle discipline separate, pure ed autonome. E l'antropologo Philippe Descola definiva la sua, come variante meno provocatoria, *antropologia della figurazione* (24). Era insomma il trionfo (1997) dell'altra *antropologia*, sottotitolo del bel libro di Francis Affergan sulla pluralità dei mondi (25). Commenta oggi Claudia Cieri Via: *questa nascente disciplina si innestava sul ceppo dell'oramai affermata tradizione dei visual studies e della visual culture che erano espressione in particolare della cultura anglosassone già a partire dagli anni Ottanta, ma che si erano ben presto diffusi in area francese* (26). E ricorda il convegno su *Image et*



Sopra: Warburg con un danzatore Hopi a Oreibi, Arizona, 1896.  
sotto: schizzo per un altare di divinità indiane con note sul culto, 1895



anthropologie promosso a Parigi nel 2001, l'impegno della rivista 'l'Homme' che ne pubblica gli atti ed il convegno con il quale si inaugura nel giugno 2006 l'attività del Musée du quai Branly sul dialogo/confronto tra culture diverse. (27)

7. Ora gli studi più recenti, che segnalano un crescente ritorno d'interesse per l'altra antropologia di Warburg, lo confermano. Ed è sufficiente passare in rassegna le quasi 200 voci bibliografiche degli ultimi dieci anni, registrate dalla Villari nel suo ultimo contributo. O scorrere la immensa *Bibliografia warburghiana* in due volumi oggi disponibile.

Dal 2001, anno in cui, a Roma, è stato avviato il progetto di ricerca europeo dedicatogli dalla Sapienza (28), e dello stesso convegno su *Art et Anthropologie* promosso all'Accademie de France di Villa Medici, davvero forte è stato il crescendo degli studi e delle iniziative promosse in suo nome. Tra esse rientra la nuova attenzione dedicata all'unica missione antropologica di Aby a contatto con i popoli "primitivi" del Nuovo Mondo. Warburg allora non aveva ancora trent'anni. L'occasione gli fu offerta dal matrimonio, a New York, 1 ottobre 1895, del fratello Paul. Vi incontra il lavoro di Jesse Walker Fewkes (che aveva visitato gli Hopi ogni anno prima di lui, a partire dal 1889) ed i suoi resoconti del rito del serpente degli anni 1894-'95 e 1897-'98. Vi consulta Frank Hamilton Cushing l'uomo che divenne un indiano tra gli Zuni Pueblo. Come ben spiega Ulrich Raulff nella bella postfazione dell'edizione italiana de *Il rituale del serpente* (29) Warburg non poté naturalmente assistere al pur desiderato rituale (perché si teneva d'estate) e si dovette contentare della sua simulazione scenica presentatagli dagli indiani con i quali si fa fotografare in confidenza, ignorando di poter così dare adito a sospetti sull'effettiva attendibilità del "primitivismo" dei gruppi recitanti.

Sarà un'esperienza essenziale, unica, che finirà per crescergli dentro nei decenni successivi. Anche se non riuscirà ad esporne i risultati in un'opera riassuntiva (il progetto di tradurla in un volume monografico con la collaborazione di Voth, un pastore mennonita russo-tedesco che lo accompagnava, sfumò presto) Warburg la racconterà a caldo, sotto l'effetto dell'emozione, in un ciclo di tre conferenze, la prima alla Società fotografica amatoriale di Amburgo (21 gennaio 1897); la seconda al Club degli amici Americani,



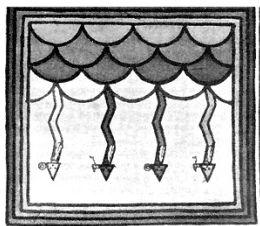
Sopra: foto di Warburg nel viaggio in Arizona, 1896

sempre ad Amburgo (10 febbraio 1897); la terza al *Club fotografico berlinese* (marzo 1897). Sarà poi solo a distanza di quasi trent'anni che, in una situazione ed in un contesto molto speciale (per gli 'ospiti', fra i quali si trova lui stesso, della clinica di Kreuzlingen del lo psicoanalista junghiano Otto Binswanger), che ne farà l'oggetto di una celebre conferenza, basata sui materiali (note, schizzi e ricordi "registrati") che aveva ancora preso di sé.

È qui – ha commentato Raulff – *nella prateria (del nuovo Messico), (che) Warburg non cerca più il Greco mitopooietico, ma l'uomo creatore di simboli*. Perché proprio su quel rituale del serpente (*Schlangenritual*) Warburg concentra l'attenzione propria e degli altri malati compagni di degenza, come prova dell'essere personalmente guarito? Ce lo spiega bene Raulff. Sull'iconografia del serpente dalla doppia polarità, di animale terrestre malefico e di potenza celeste benefica, si è accumulato un significato simbolico bivalente: di fronte all'animale che suscita più spavento di ogni altro per il suo morso fatale, il cerimoniale magico degli Hopi esorcizzava la potenza del fulmine dal quale discende l'invocata pioggia. Fulmini con testa di serpente piovono giù dal cielo come prova l'immagine, fotografata da Warburg che compare qui accanto.



La fase culminante della danza del serpente



Fulmini a forma di serpente sull'altare del sacerdote delle antilopi a Cipaulovi



Il serpente eretto con le ali nei "Hieroglyphica" (dal Valeriano)

I due opposti esiti decisivi, salvezza o distruzione, sono ben personificati da Warburg nelle due figure mitologiche di Laocoonte e di Asclepio della tradizione ermetica. Il primo non può che soccombere alla volontà divina. Il secondo invece – commenta Raulff – ha imparato ad usare il veleno del serpente come *pharmakon* ed efficace terapia salvifica. La stessa materia che dà la morte dunque, se ben impiegata, può dare la guarigione. Il messaggio ovviamente interessa, a Kreuzlingen, tutti i pazienti del dottor Binswanger, al quale Warburg, "risanato", ora dona la cosiddetta *incisione da cento fiorini*: il *Cristo che guarisce gli infermi di Rembrandt*.

Rivelatrice della sua personalità è l'ultima iniziativa da lui stesso promossa: un convegno sulla relatività della Storia dell'Arte messo a punto con i suoi più diretti collaboratori dal 1927, nel quale coinvolge il consacrato padre della relatività Albert Einstein. Tra i due ci fu un lungo colloquio istruttorio ma l'iniziativa per motivi organizzativi dovette essere prorogata al marzo 1930. E quando si svolse Warburg ci aveva già lasciati.

8. Contribuisce oggi al consolidamento dell'effetto Warburg anche la recente serie di pubblicazioni (una autentica saga) cui si sta



*La sala di lettura della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, 116 Heilwigstrasse, Amburgo (1926)*

dedicando con impegno un editore raffinato come Aragno di Torino, che non disdegna certo di considerarsi – come si suol dire – “di nicchia”.

Ma tutta questa nuova attenzione all’opera di Warburg non serve solo a rinnovare le metodologie d’analisi e ad incrociare discipline, allargando e approfondendo così i confini della conoscenza. Ci pare ancor più necessaria proprio contro la tragica crisi di contenuti e l’eclisse di significato (e di credibilità) della cultura del progetto contemporaneo (30).

Non sarebbe male infatti se un architetto, al quale è affidato dalla società il compito implicito di proporre nuove soluzioni e di offrire concreti esiti positivi all’abitare e al vivere in comunità, sentisse il bisogno di approfondire lo studio delle scienze dell’uomo. Per un doppio motivo: certamente per meglio comprendere l’universo cifrato

dei segni che sempre più ci assediano (e con ciò le istanze primarie della collettività di ogni luogo e tempo). Ma soprattutto affinché anche l’architetto possa rispondere, col progetto, nel modo più consapevole e responsabile, cioè creativamente pro-positivo, agli sconosciuti, sottintesi compiti che la società via via gli affida.

Perché, per sua stessa definizione, il progetto consiste, come in una ideale staffetta competitiva tra generazioni, nel gettare sempre in avanti il testimone temporaneo che ci è stato consegnato in mano. Come tale è un tentativo di illuminata proiezione nel futuro del nostro stesso comune destino, per migliorarlo, in un processo in cui il progettista si propone come l’interprete, il medium psicoanalitico delle più urgenti esigenze della società nella quale vive ed opera. E tra tutte le arti l’architettura è proprio quella più destinata ad interagire con il flusso di



Sopra: esposizione dei pannelli illustrativi della conferenza sulla posterità di Ovidio nella Sala di lettura della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, 1927;  
sotto: i cinque fratelli Warburg (Max, Aby, Felix, Paul e Fritz) nella sala di lettura della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, 1929; a destra: Gertrud Bing, Aby warburg e Franz Alber nella suite del Palace Hotel a Roma, 1929



vita che in essa è continuamente destinata a fluire.

Altro che presunta autonomia della storia dell'arte estetizzante (tanto odiata da Warburg)! Per comprendere ogni opera, ogni manufatto/artefatto e ogni segno

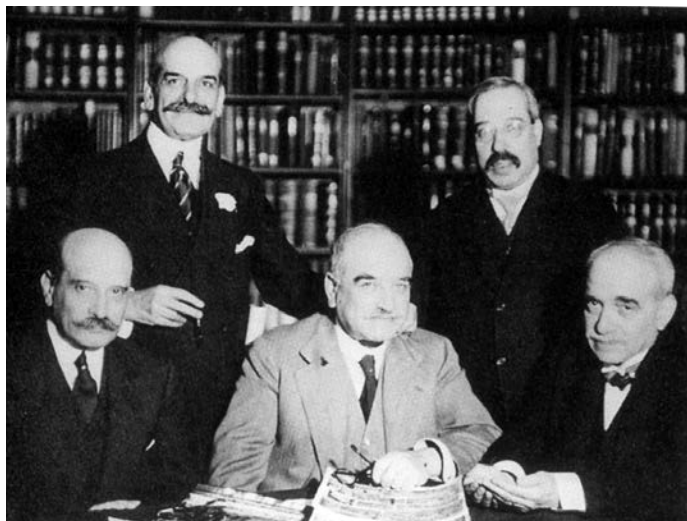
della mano dell'uomo occorre considerarne le fonti, i materiali, le tecniche, le tecnologie; 'abitare' mentalmente dentro quell'inesauribile scrigno di messaggi e di conoscenze comparate che ha, per Warburg, a modello, la biblioteca Hertziana di Roma assieme al *Kunsthistorisches Institut* di Firenze, che lui stesso ha tanto contribuito personalmente a sostenere e a sviluppare.

1. PSICON nasce dall'esigenza di costruire una piattaforma di riferimento per le ricerche, sempre più estese ma frammentarie e incommunicanti... alla luce delle acquisizioni e delle prospettive del metodo iconologico: i nomi di Warburg, Cassirer, Panofsky, Jung e Freud sono ormai entrati nell'*existenz minimum* culturale di ogni addetto ai lavori, mentre i prodotti dell'estetica idealista e anche di quella positivista vanno confinati in una preistoria scientifica che conserva semmai una validità puramente strumentale (*Pro-memoria*, editoriale, PSICON, 1, dicembre 1974).

2. Con questo tentativo... che ho osato fare qui volevo permettermi un'arringa a favore dell'ampliamento metodologico dei confini tematici e geografici della nostra giovane disciplina (che) si prelude la prospettiva storica universale attraverso una sua posizione fondamentalista, o troppo materialista o troppo mistica... (in *Arte italiana e astrologia internazionale* nel Palazzo Schifanoia di Ferrara, 1912, (in A. WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, la Nuova Italia, 1966).

3. Ero sinceramente disgustato dalla storia dell'arte estetizzante. Mi sembrava che la considerazione formale dell'immagine non trattava quest'ultima come un prodotto biologicamente necessario collocato tra la (ritualità della) religione e la pratica artistica (in E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg, un intellectual biography*, London, 1970; trad. italiana: Feltrinelli, Milano, 1983).

4. Il metodo iconologico, instaurato da Warburg e sviluppato specialmente da Panofsky per le arti figurative e da Wittkower per l'architettura muove dalla premessa che l'attività artistica abbia impulsi più profondi a livello dell'inconscio individuale



e collettivo (in *Guida alla storia dell'arte*, a cura di G.C. ARGAN e M. FAGIOLO, Sansoni università, Firenze, 1974).

5. Fagiolo vi riportava la radicale definizione di Panofsky: *l'iconologia è quel ramo della storia dell'arte che si occupa del soggetto o significato delle opere d'arte, contrapposto a quelli che sono i loro valori formali*.

6. M. DEZZI BARDESCHI, *Sole in leone. Leon Battista Alberti; astrologia, cosmologia e tradizione ermetica nella facciata di Santa Maria Novella*, in PSICON, 1, ottobre-novembre 1974.

7. A. BARALE, *Pathos, forma, memoria: Aby Warburg e il "temporale" del comprendere*, in 'Aisthesis', 1 (www.seminariodestetica.it), 2008.

8. R. KLEIN, *La forme et l'intelligible*, Gallimard, Parigi, 1970. Vedi anche: G. AGAMBEN, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, in *Storie di fantasmi per adulti: il pathos delle immagini nelle ricerche di Aby Warburg sulla rinascita del paganesimo antico*, in 'Aut Aut', 199-200, 1984.

9. *Aby Warburg, L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt*, conferenza alla Kulturwissenschaftliche Bibliothek di Amburgo, 29 maggio 1926.

10. Il tema ora è stato efficacemente ripreso da B. PREVOST, *Pouvoir ou efficacité symbolique des images*, in 'L'Homme', 165, 2003.

11. A. PINOTTI, *Iconologia dell'esitazione in Aby Warburg*, in *Aby Warburg, antropologo dell'immagine*, a cura di E. VILLARI, Carocci, Roma, 2014.

12. A. WARBURG, *Frammenti sull'espressione*, a cura di S. MULLER, Edizioni della Normale, Pisa, 2011.

13. R. VISCHER, *Drei Schriften zum aesthetischen Formproblem*, Halle. Saale, Niemeyer; trad. italiana: *Simbolo e mito*, a cura di A. PINOTTI, Torino, Aragno, 2003: *rappresentiamo la forma morta come un essere vivente, con una doppia forma di empatizzazione fisiognomica o umorale (Stimmungsvoll) o mimica*.

14. A. BIESE, *Das Associationsprinzip und der Anthropomorphismus in der Aesthetik*, Liel, 1890 (si trova nella biblioteca del Warburg Institut).

15. T. VIGNOLI, *Mito e Scienza* (1879), a cura di S. GIAMETTA, Milano, Rizzoli, 2007. La traduzione tedesca uscì per Brockhaus a Lipsia nel 1880.

16. U. RAULFF, postfazione a A. WARBURG, *Il rituale del serpente*, Milano, Adelphi, 1998.

17. H. BELTING, *Bildanthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink, München, 2001 (trad. italiana: *Antropologia delle immagini*, a cura di S. I. NCARDONA, Carocci, Roma, 2011).

18. M. BANDAXALL, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, New Haven, 1985 (trad. italiana Einaudi, Torino, 1993).

19. C. SEVERI, *Pour une anthropologie des image. Histoire de l'Art, esthétique*

*et anthropologie*, in 'L'Homme', 165, 2003; Id., *Warburg anthropologue ou le dichiffrement d'une utopie: de la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire*, in 'L'Homme', 165, 2003. Id., *Il percorso e la voce: un'antropologia della memoria*, Einaudi, Torino, 1994.

20. C. SEVERI, *Boas e Warburg fra biologia delle immagini e morfologia*, in 'Schifanoia', 42/43, 2012.

21. P. BURKE, *Aby Warburg as Historic Anthropologist*, in H. BREDEKAMP, M. DIERS, C. SCHOELL-GLASS, *Aby Warburg, Akten des Internationalen Symposions*, Weinheim, 1991.

22. G. DIDI HUBERMAN, *L'image survivante, histoire de l'art et le temps du phantoms secon Aby Warburg*, Les Editions de Minuit, Paris, 2002 (trad. italiana: *L'immagine sepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006. Di Didi Huberman vedi anche *Ce que nous voyous et qui nous regarde*, Les Editions de Minuit, Parigi, 1999).

23. D. FREEDBERG, *Antropologia e storia dell'arte: la fine delle discipline?* In B. CESTELLI GUIDI (a cura di), *Storia dell'arte e antropologia*, in 'Ricerche di Storia dell'Arte', 94, 2008.

24. P. DESCOLA, *La fabrique des images*, in 'Anthropologie et Société', 30. 3, 2006.

25. F. AFFERGAN, *La pluralité des mondes: Vers une autre anthropologie*, Parigi 1997.

26. C. CIERI VIA, *Aby Warburg e il Nachleben delle immagini*, in *Aby Warburg, antropologo dell'immagine*, cit.).

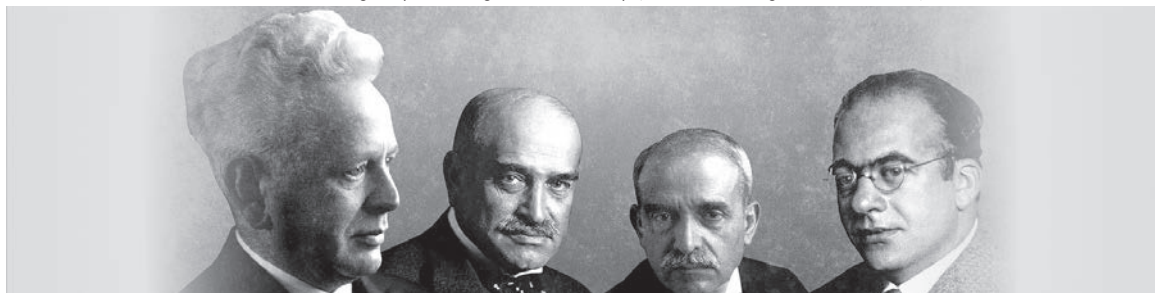
27. B. LATOUR, *Les dialogues des cultures*, Musée de Quai Branly- Babel, 2002. A.C. TAYLOR, *Cannibalisme disciplinaires: quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Parigi, 2009.

28. sul tema *Le forme del pensiero attraverso le immagini*: vedi gli atti in C. CIERI VIA, P. MONTANI, *Lo sguardo di Giano: Aby Warburg tra tempo e memorie*, Aragno, Torino 2004.

29. Nel 1988 esce a Berlino (Wagenbach, 1988) l'edizione tedesca dello *Schlangeritual* con *Le voyage du Warburg en Nouveau Mexique, 1929-1930* di Fritz Saxl, allora direttore del Warburg Institut. Poi, meno di dieci anni fa ne è uscita a Parigi. Nel 1988 le edizioni Adelphi di Milano, ne hanno curato l'edizione italiana, accompagnata dalla rivelatrice postfazione di Ulrich Raulff e all'inizio del nuovo secolo a Parigi l'edizione francese (Macula, Parigi, 2003).

30. Nel numero 69 di 'ANANKE' (maggio 2013) abbiamo recensito il recente volume di M. GRAFFIONE, *Nell'officina di Warburg: le immagini della memoria nel progetto di architettura*, Angeli, Milano, 2012: un invito a progettare ad oltranza, all'interno stesso di ogni progetto, a scoprire e proporre sempre, nell'architettura, un'architettura ulteriore.

Ernst Cassirer, Max Warburg, Aby Warburg, Erwin Panofsky (Fondo Warburg Institute, Londra)



# TRADUZIONI E TRADUTTORI: LE PAROLE E LE COSE LA FORTUNA DI RIEGL, NELL'INTRECCIO DI LINGUE E INTERPRETAZIONI

ALBERTO GRIMOLDI

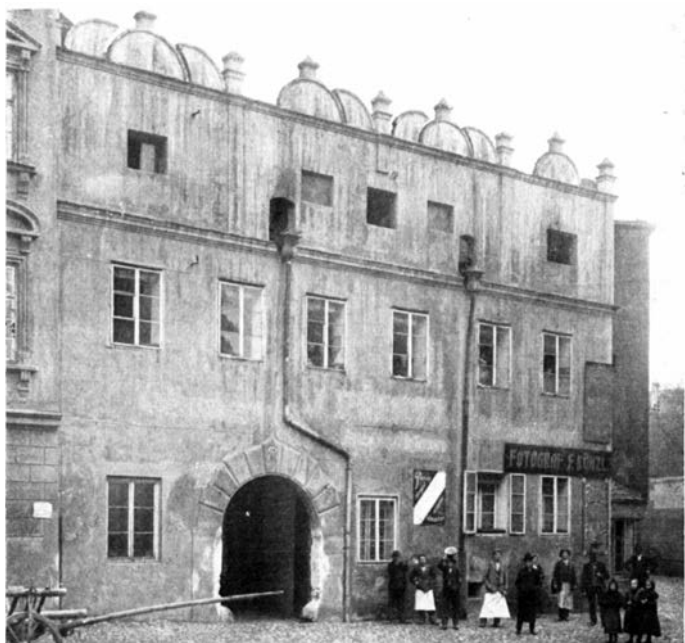
**Abstract:** *Translating from a language to another, the translator has a difficult task: to ensure the exact correspondence between words and things (the objects which the words designate). In its words, every language records different experiences and stories, especially when referring to the traditional know-how and to the building terminology (materials, tools, techniques). But also the "theoretical" texts, milestones of the history of restoration, are affected by the same challenge: the words shall reconstitute the relationships among ideas and words, reconnecting them to the society and the institutional context which produced them. The translation of Riegls' Denkmalkultus is exemplar in this sense.*

La costruzione – nel suo irriducibile, fisico, legame con i luoghi – ha sviluppato nel corso del tempo un'infinita varietà di pratiche, cui corrispondono vocaboli altrettanto numerosi. Nonostante la circolazione delle maestranze, del saper fare, e perfino dei materiali, fosse in passato molto più estesa di quanto non si pensi abitualmente, solo burocrazie competenti potevano imporre un'omogeneità di linguaggio: senza la monarchia francese del XVII e soprattutto del XVIII secolo e i suoi funzionari, mai Jean Marie Pérouse de Montclos avrebbe potuto concepire il suo *Vocabulaire* (1).

Nel passare da un vocabolario tecnico ad un altro, ci si imbatte sovente in parole in traducibili poiché l'oggetto non esiste nei luoghi dove il vocabolario «di destinazione» si è formato. Come tradurre con un vocabolo preciso in italiano, senza incerte perifrasi, i termini francesi della stereotomia, la differenza fra i *voûtaîns* e i *voussoirs*, fino ad attrezzi come il *biveau*? Sicuramente le parole composte del tedesco si articolano in genitivi o attributi, ma un *Kehlbalkendach* e le sue parti non hanno paralleli, e quindi vocaboli, nei tetti italiani. Altre volte invece si danno numerose alternative: più inflessioni locali, fra loro differenti, sono state inglobate *ab antiquo* nel vocabolario comune colto, o per cause tutte da ricostruire i medesimi manufatti hanno assunto nel corso del tempo nomi diversi. La traduzione trasforma un testo, che rispecchia il modo di esprimersi e di operare di un certo gruppo in un contesto e in un'età determinata, in un altro testo che deve essere comprensi-

bile ad altri gruppi in diverse circostanze. Ovviamente le incognite dell'operazione crescono con la complessità dei concetti e la singolarità degli oggetti cui i brani da tradurre si riferiscono. L'uso del **testo a fronte**, la regola delle buone edizioni dei classici greci e latini, espliciterebbe al lettore l'inevitabile soggettività di ogni traduzione. Se rilievi e immagini per gli oggetti possono in qualche misura, supplire, una simile scelta editoriale, semplice e chiarificatrice, non ha riscosso successo presso chi si è dedicato ai sacri testi della «teoria del restauro», chiamati a chiarire le ragioni della tutela di un certo più o meno esteso patrimonio, o a giustificare i modi in cui conservarlo o più spesso modificarlo, *excusationes* non di rado dedotte *ex post*. Il grosso delle traduzioni è recente, degli ultimi anni del Novecento, quando un sia pur piccolo pubblico si è aggiunto agli specialisti. Questi avevano spesso una conoscenza, almeno passiva, delle principali lingue letterarie. Il francese, nell'Ottocento e oltre, assicurava una sorta di elementare condivisione, come oggi succede con l'inglese: gli effetti collaterali – facili da documentare – erano tanto grotteschi quanto quelli indotti dall'attuale anglomania. Le logiche del piccolo gruppo spiegano come Boito traducesse e citasse, senza nominarlo – era pletorico – Didron (2), o come più tardi, con maggiore eleganza, Max Dvorak ricordasse Boito stesso, pur distorcendone ad arte gli strettissimi rapporti con Friedrich Schmidt (3). Un lungo silenzio dura in Italia fino al 1971, con la traduzione del *Katechismus* dello stesso Dvorak (4). L'italiano è sostanzialmente fedele,

ma mancano le immagini che lo motivano, gli “esempi” e i “controesempi”. L'arciduca Franz Ferdinand aveva chiesto un equivalente “austriaco” e quindi più elevato, più aperto, come avrebbe detto Musil dell'Azione Parallela, centro inesistente del suo romanzo, dei Kulturarbeiten di Paul Schultze Naumburg, che in modo tanto convincente avevano prospettato una “mitigazione” diremmo oggi, dell'impatto del decollo industriale sul paesaggio della Germania guglielmina. Dvorak aveva puntato sui monumenti e sugli insiemi urbani, e aveva raccontato col “prima” e col “dopo” le difficili battaglie della tutela nell'Impero: ogni immagine rinviava ad una storia con tutto il suo spessore, le sue lunghe durate, i suoi molteplici protagonisti. Questa densità di significati aveva permesso ad uno storico dell'arte, sensibilissimo ma senza una pratica specifica, di vincere la sfida con un pittore di paesaggi straordinariamente abile, qual era Schultze Naumburg. Le sue fotografie erano perfette, il loro messaggio semplice e semplificatorio, univoco, si muoveva consapevolmente nella pura dimensione esteti-



ca, in un presente senza spessore o in un richiamo a una tradizione senza tempo.

Le date evocano una vicenda della tutela e del restauro tutta chiusa, per oltre mezzo secolo, entro i vecchi confini statali, nonostante il dramma della ricostruzione, anche se nella pratica i congressi e le istituzioni sovranazionali offrivano occasioni sempre più estese ed effettive di scambio. La storia – vedi la celebre voce dell'*Enciclopedia dell'Arte* – fuori dei confini con difficoltà procedeva oltre Ruskin. Questa abitudine alle *Sondergeschichten*, le storie particolari, non manca nel resto d'Europa. Ancora nel 2006, Achim Hubel non insisteva nel circoscrivere il titolo *Denkmalpflege* del suo per molti aspetti convincente, utile – e accattivante per i bibliofili – libriccino (5) sulla tutela nell'attuale Repubblica Federale Tedesca. Si limitava ad avvertire che i paesi vicini erano presi in considerazione solo se avessero dato impulsi decisivi alla tutela in quell'ambito. Salvava quindi il solito Viollet e la Carta di Venezia, i cui propugnatori non sono nemmeno citati. Forse è giusto, perché le traduzioni hanno consentito ad ogni burocrazia nazionale di costruirsi il proprio testo a partire, o meglio a prescindere, dalla redazione italiana. Oggi gli si possono affiancare le traduzioni della *Teoria del restauro* di Cesare Brandi (l'ultima è in arabo) silloge tanto capziosa e propensa a privilegiare l'immagine e la sua vaghezza rispetto al concreto della costruzione da lasciar ampio spazio ai traduttori. Il suo neoidealismo – e soprattutto la dialettica fra “istanza estetica” ed “istanza storica”, fra conservazione delle aggiunte e dello stato dell'opera indotto dall'azione del tempo, e ritorno ad uno stato più simile alla condizione originaria, viene spesso interpretato come opportuna riduzione delle categorie riegliane, anche se è quanto meno “non voluta”, perché il *Denkmalkultus* non neppure viene citato e non era noto allora in Italia. Così ridotte, le lezioni di Brandi – questa, si sa, è la genesi del libro – semplificano i compiti a qualunque «conservatore» e nell'apparente “scientificità” di giudizi totalmente soggettivi, consentono di dare una vernice di oggettività, di competenza specifica, ai suoi compromessi. In Francia, le traduzioni degli scritti di Boito e



Sopra: Vecchia casa rinascimentale a Budweis sovrascritta da messaggi pubblicitarie e la stessa (nella pagina a fianco) la rimozione delle insegne pubblicitarie e delle mostre delle vetrine

di Giovannoni hanno rappresentato un terreno di trattativa offerto alla gestione vecchio stile dei *Monuments Historiques* e questo spiega l'entusiasmo, altrimenti malriposto, delle presentazioni (6). Forse si era partiti con il piede sbagliato, il "moderne Denkmalkultus" di Alois Riegl, cura forse troppo energica. In Italia, il *Denkmalkultus* rivede la luce

solo nel 1981 (7), una seconda traduzione segue nel 1982 (8). Sempre nel 1982 compare la traduzione inglese (9). Due anni dopo, nel 1984 seguono la traduzione in francese di Jacques Boulet (10), cui si affianca nello stesso anno la seconda, effettivamente diffusa, di Wieckzorék. (11) Riegl è stato ammesso come vicino influente anche da Hubel