

# L'ITALIA DI JULIUS VON SCHLOSSER

*a cura di*  
Loredana Lorizzo

DE LUCA EDITORI D'ARTE

---

*Archeologia e storia dell'arte come "immagini di memoria".  
Löwy e Schlosser visti da Gombrich*

MAURO MENICHETTI

In un breve intervento presentato ad un convegno del 1983 dedicato al rapporto tra arte e psicologia nell'ambito della "Scuola di Vienna", Ernst Gombrich<sup>1</sup> ricorda di essere stato allievo di Julius von Schlosser e rievoca la situazione di cinquant'anni prima a Vienna prendendo avvio proprio da uno studio che Schlosser aveva pubblicato nel 1934<sup>2</sup> in cui, a proposito della Scuola di Vienna, si mettevano in luce gli aspetti innovativi nel rapporto tra arte e psicologia sviluppati soprattutto da un suo allievo, Ernst Kris. Per Schlosser, nell'arte primitiva non si tratta di imitare la natura ma, come nei disegni dei bambini, si tratta innanzi tutto di ricordare nozioni (*Vorstellungen*) che risiedono nella memoria e in questa prospettiva un punto di riferimento era rappresentato da un libro ben noto di Emanuel Löwy, *The Rendering of Nature in Early Greek Art*, che si basava sulla nozione di "memory image" introdotta in precedenza da Ernst Brücke. La stessa prospettiva venne ripresa da Schlosser per l'arte medievale in relazione al problema della formula e del "simile".

Analoghe considerazioni da parte di Gombrich erano già state avanzate in *Art and Illusion*<sup>3</sup> che si apre con la dedica ai maestri Emanuel Löwy, Julius von Schlosser e Ernst Kris. In particolare Gombrich, criticando il cattivo uso riguardo alle possibili affinità tra arte infantile e arte primitiva, chiama in causa «l'insegnamento di quegli spiriti coraggiosi che, tra la fine del secolo scorso e gli inizi di questo, cercarono di risolvere il problema del perché l'arte abbia una storia. Uno di loro è stato Emanuel Löwy, il cui famoso studio *La rappresentazione della natura nell'arte arcaica greca* uscì nel 1900. Questo libro racchiude in sé, io credo, gran parte di ciò che meritava di essere salvato dall'evoluzionismo»<sup>4</sup>. Aggiunge Gombrich che Löwy aveva tratto le «immagini della memoria» dagli studi di Hildebrand in merito alla psicologia infantile: in questo modo le impressioni dei sensi depositate nella memoria danno origine a «forme tipiche», a immagini che la memoria seleziona in quanto forme e apparenze caratteristiche degli oggetti: in questo senso la visione infantile e l'arte primitiva coincidono nel rappresentarsi «il corpo umano frontalmente, i cavalli di profilo e le lucertole dall'alto». Secondo Gombrich, Löwy «ci ha

insegnato a farci apprezzare quelle forze che poi sarebbero state sopraffatte da un'arte (quella greca) che ambiva all'illusione della realtà» e – continua Gombrich – «anche J. von Schlosser-Magnino si interessò nell'arte medievale del problema del tipo, dello stereotipo, del precedente e “simile”»<sup>5</sup>.

Il mio intervento intende brevemente richiamare il contesto in cui si inserisce l'attività di Emanuel Löwy e, prendendo spunto da una bibliografia recente, mettere in evidenza alcuni aspetti relativi all'origine di quelle “immagini di memoria” attraverso cui Gombrich ricostruisce una linea di studi comprendente Löwy e Schlosser.

Emanuel Löwy inizia l'attività nel 1899 quale «Professore di Archeologia e storia dell'arte nella Regia Università di Roma e Direttore del Museo dei Gessi». La Commissione incaricata di valutare i titoli dei candidati preferì lo studioso austriaco a Paolo Orsi e in questo modo lo Stato italiano da poco unificato si dotava per la prima volta di un insegnamento di archeologia nell'Università della nuova Capitale, in linea con il ruolo che le antichità erano chiamate a svolgere nella costruzione della nuova Italia<sup>6</sup>. Peraltro, come ben noto, Löwy non ebbe vita facile nel suo lavoro di insegnamento e di ricerca come dimostra la lunga e contrastata vicenda relativa, prima, alla sua conferma al ruolo straordinario e, successivamente, alla nomina a professore di ruolo ordinario che si ebbe solo nel 1900<sup>7</sup>. La sua marginalità rispetto all'intenso dibattito che all'epoca coinvolgeva la programmazione dei nuovi scavi e l'assetto museale della Capitale – si può ricordare in tal senso solo il ruolo di Vicepresidente della Commissione incaricata di organizzare il grande congresso archeologico che si tenne l'anno successivo alle celebrazioni del cinquantenario dell'Unità d'Italia del 1911<sup>8</sup> – non deve far dimenticare la qualità del suo insegnamento da cui si origina gran parte della generazione di archeologi che segnerà l'epoca successiva: oltre all'allievo diretto Alessandro Della Seta, si possono ricordare Giulio Quirino Giglioli, Lucio Mariani, Roberto Paribeni, Luigi Savignoni, Pericle Ducati, Biagio Pace, Carlo Anti. Nel 1915 Löwy lascia l'Italia a seguito delle vicende relative alla Prima Guerra Mondiale e solo in seguito riprenderanno i contatti tra lo studioso austriaco, docente a Vienna, e gli ambienti italiani. Quando muore, nel 1938, per un ex allievo, Giglioli, risulta incomprensibile come si sia potuto assegnare un ruolo così importante – la cattedra di Archeologia a Roma – a uno straniero cui non era stata richiesta nemmeno la cittadinanza italiana<sup>9</sup>.

La cattedra di Archeologia e Storia dell'arte attivata all'Università di Roma nel 1899, anche in relazione alla Scuola Italiana di Archeologia pure attiva a Roma dopo il trasferimento da Pompei<sup>10</sup>, segnala anche la possibilità di dare visibilità all'archeologia classica, sinonimo di Roma, nel panorama dell'insegnamento e della ricerca dopoché l'attivazione della prima cattedra di Paleontologia a Roma già nel 1875 aveva assunto anche il ruolo di ricerca e messa in evidenza delle origini locali – su un altro versante agisce allo stesso

modo il revival di ricostruzioni di feste e tornei “medievali”<sup>11</sup> – che anche in questo modo intendevano segnalare un ruolo preminente nella costruzione dell’identità italiana dinanzi alla nuova Capitale erede delle antichità e del potere simbolico di Roma antica. Anche attraverso l’archeologia passava il dibattito tra modelli diversi di intendere l’unificazione del nuovo Stato italiano<sup>12</sup>.

L’operato di Löwy mise a punto un insegnamento di alto livello che si può misurare anche dalle testimonianze dei protagonisti dell’epoca che ricordano il livello approssimativo e discontinuo di insegnamenti che di archeologia avevano ben poco: «andare a scuola dai Tedeschi»<sup>13</sup>, secondo la ben nota affermazione di Arnaldo Momigliano, certamente produsse buoni risultati a partire dagli aspetti fondativi dell’attività didattica. A questo proposito il titolo ufficiale di Löwy che richiama, accanto al ruolo di Professore, quello di Direttore del Museo di Gessi<sup>14</sup>, mette giustamente in evidenza il merito di aver creato un’istituzione e un laboratorio didattico che allineava l’Italia a una consuetudine di studio ampiamente diffusa soprattutto in area tedesca e francese<sup>15</sup>. Grande anche il merito di Löwy nella creazione di una fototeca e di una diateca, strumenti indispensabili per l’insegnamento e la ricerca soprattutto in un’epoca in cui i viaggi non erano frequenti anche per gli addetti ai lavori<sup>16</sup>.

Nel 1900 viene pubblicato il volume di Löwy che desterà interesse in Gombrich: *Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst* tradotto in inglese nel 1907 e in italiano solo nel 1946<sup>17</sup>. Lo studio di Löwy è centrato sull’arte greca arcaica, in particolare sulla scultura. La constatazione di una distanza tra la realtà e le forme di rappresentazione più antiche dell’arte greca invita a chiedersi il perché di quella distanza, invita a indagare quel periodo originario dell’arte greca che Löwy avvicina e confronta con i modelli dell’arte primitiva e con i disegni dei bambini.

Contrariamente a un luogo comune ben noto nel clima positivistico dell’epoca per cui solo in prosieguo di tempo i popoli avrebbero acquisito le capacità di rappresentare la realtà, Löwy non ricorre all’assenza di capacità ma elabora una visione per cui le diverse immagini di un oggetto che stimolano la retina dell’occhio vengono rielaborate e riproposte dalla psiche umana in forma di “immagini di memoria”, vale a dire una selezione che renda possibile il ricordo dell’oggetto nelle modalità più chiare e comprensibili.

Uno studio recente di Marco Galli ha rintracciato in modo attento e sistematico il contesto culturale in cui matura e si sviluppa la linea di ricerca di Löwy i cui enunciati di riferimento sono riportati in apertura del volume *Naturwiedergabe*: il movimento può essere rappresentato attraverso una gamma limitata di soluzioni formali per cui la percezione e la riproduzione artistica del movimento si avvale di una stilizzazione delle forme unitamente alla percezione della luce e del colore; l’osservatore si avvale in primo luogo di una visione frontale e di una paratassi di oggetti e figure per cui l’immagine che ne risulta è priva di riferimenti allo spazio tridimensionale<sup>18</sup>. In tale

prospettiva l'arte greca arcaica, come rilevato anche da Gombrich, rappresentava un ottimo punto di osservazione per verificare i meccanismi primari della percezione prima che un'arte più sofisticata potesse intervenire a "correggere" quei meccanismi di visione originaria.

Rimandando allo studio di Galli per una dettagliata disamina dei punti di contatto tra le ricerche di archeologia e storia dell'arte di Löwy e le contemporanee ricerche di psicofisiologia<sup>19</sup>, basti qui ricordare almeno tre punti di riferimento. In primo luogo la lunga amicizia con Sigmund Freud, già avviata nella frequentazione del "Circolo degli Amici" di Vienna prima del trasferimento a Roma, pone le basi per un comune interesse riguardo alle dinamiche della percezione visiva e alle dinamiche dell'attività onirica attraverso il riferimento alla memoria. In merito alla conoscenza dei meccanismi onirici è molto probabile che Löwy potesse anche avvalersi delle ricerche di Sante De Sanctis, suo collega all'Università di Roma e fondatore della neuropsichiatria infantile italiana. In secondo luogo Löwy si muove in parallelo alle ricerche riassumibili nel nome di Ernst Brücke, legato alla *Physikalische Gesellschaft* di Berlino, in relazione al tema della rappresentazione del movimento. Le arti figurative sono impossibilitate a rappresentare il movimento reale, possono solo alludervi attraverso il meccanismo delle immagini di memoria (*Erinnerungsbilder*). Durante la percezione del movimento l'occhio percepisce e mette a fuoco solo quelle fasi in cui l'intensità del movimento è minore e queste immagini sono poi rielaborate e richiamate dalla memoria. Una prova certa di questo meccanismo sembrava provenire dalle contemporanee ricerche della *Momentanphotographie* sviluppate da Eadweard L. Muybridge. Le celebri riprese fotografiche in sequenza di un cavallo al trotto (*Tav. II*) ma anche del corpo umano in corsa sembravano dimostrare tutta la discrepanza tra realtà e rappresentazione figurata nel corso del tempo: la spiegazione di tale discrepanza risiedeva in quel processo di percezione dell'occhio e riattivazione delle immagini di memoria sopra descritto. Infine, riguardo alla funzione della memoria, altrettanto influenti sulla visione di Löwy appaiono le ricerche di Gustav Theodor Fechner che avevano dedicato ampio spazio al tema della percezione e al processo mentale che trasforma le immagini esterne in "immagini di memoria". Studioso di psicologia e neurofisiologia, Fechner intende fondare una estetica che spieghi "dal basso", cioè dai reali meccanismi di percezione, i fondamenti della rappresentazione figurata.

Come si può ben vedere, la prospettiva adottata da Löwy nell'interpretazione dell'arte antica e della rappresentazione figurata in generale non poteva trovare immediati punti di contatto con le principali linee di dibattito sviluppate dall'archeologia italiana del tempo e in tal senso appare significativa l'amicizia e la stima reciproca tra Löwy e Adolfo Venturi, un'amicizia che fa intendere una maggiore possibilità da parte di Löwy di trovare nel campo più propriamente storico-artistico punti di contatto e di dibattito scientifico.

L'eredità positivista di Löwy – cui peraltro si devono importanti strumenti didattici e scientifici introdotti nella didattica del tempo come il già ricordato Museo di Gessi e le fondamentali fototeca e diateca – è stata ben colta da Gombrich che, come abbiamo visto, indica una linea che unisce Löwy e Schlosser. Quest'ultimo – osserva ancora Gombrich – si allontanerà da interpretazioni che chiamano in causa la psicologia una volta che avrà scoperto l'idealismo crociano. Ma il riferimento a Schlosser in relazione a Löwy diviene ancora più chiaro se teniamo presente, ad esempio, una pagina de *L'arte nel Medioevo*, dedicata ai disegni di Villard de Honnecourt<sup>20</sup>, che richiama l'attenzione su uno schizzo che raffigura un leone e un porcospino (Fig. 1). Accanto al leone è visibile l'indicazione LEO e il testo specifica che la rappresentazione è stata realizzata "au vif". Non si deve pensare a una visione infantile o ad una incapacità dell'autore ma, continua Schlosser, «l'espressione *au vif* deve significare pertanto qualcos'altro: non l'asserzione che egli ha disegnato questo leone secondo la sua forma naturale e organica (il che non avrebbe senso per un gotico), ma nient'altro che l'affermazione del fatto che egli l'ha visto»<sup>21</sup>. In questa prospettiva le "immagini di memoria" introdotte da Löwy apparivano a Gombrich del tutto in linea con la visione elaborata da Schlosser. Piuttosto interessante risulta anche la conclusione del commento di Schlosser al disegno di Villard de Honnecourt: «la terza dimensione non esiste, come non esiste il "rilievo" creato dall'ombra e dalla luce; tutto appare piatto, chiuso nel rigido contorno. Non esiste qui una direzione secondo la quale l'occhio deve guardare, come nella pittura della Rinascenza; non c'è corporeità, non c'è visione stereoscopica. In questi disegni, dietro il primo piano, comincia subito il regno dello spirito, il regno della fantasia»<sup>22</sup>. Queste considerazioni sembrano assai vicine agli enunciati che Löwy pone in apertura della sua *Naturwiedergabe*.

Una riconsiderazione assai positiva dell'opera di Löwy è stata di recente tratteggiata da Alice A. Donohue<sup>23</sup> anche attraverso una puntuale discussione degli aspetti cronologici e stilistici proposti da Löwy soprattutto nelle sue ricerche sulla scultura greca<sup>24</sup>. Da un altro punto di vista si possono segnalare l'uso delle immagini di memoria di Löwy quale utile strumento per avvicinarsi alle scritture figurate degli Indiani d'America come proposto da Carlo Severi<sup>25</sup> oppure la possibilità di riconsiderare le immagini di memoria proposte da Löwy alla luce delle attuali acquisizioni da parte delle neuroscienze cognitive<sup>26</sup>.



Fig. 1. Villard de Honnecourt, *Leone e porcospino*, Parigi, Bibliothèque nationale de France.

Altrettanto importante a me pare il giudizio su Löwy elaborato, diciamo così, dall'interno dell'archeologia italiana da parte di Ranuccio Bianchi Bandinelli, un giudizio in due tempi che vale la pena ripercorrere in dettaglio. In *Storicità dell'arte classica* compare il primo riferimento a Löwy nel saggio di apertura la cui elaborazione risale agli anni Trenta del Novecento<sup>27</sup>: nel discutere il passaggio dallo stile arcaico a quello classico dell'arte greca, caratterizzato dalla scoperta della prospettiva, Bianchi Bandinelli richiama le ricerche dello studioso danese Julius Lange il quale, a fine Ottocento, aveva rilevato come le arti primitive o i disegni infantili rappresentino la figura umana su un unico piano, quello della frontalità, distendendola simmetricamente rispetto ad un asse mediano. Per Lange tutto ciò si spiega con una "insufficienza" e "mancanza" di elementi che solo più tardi saranno acquisiti nel corso di un processo evolutivo. Di seguito compare il riferimento a Löwy e alla sua *Naturwiedergabe*<sup>28</sup>: la frontalità viene qui spiegata come "fenomeno psico-fisiologico" corrispondente a immagini che la memoria seleziona in quanto capaci di rendere con più chiarezza e visibilità le parti della rappresentazione. Tuttavia questa impostazione appare a Bianchi Bandinelli «più importante per lo psicologo che per lo storico dell'arte». A distanza di tempo, in *Introduzione all'archeologia*<sup>29</sup>, il giudizio su Löwy risulta assai più ampio e motivato. Dopo l'archeologia filologica, a fine Ottocento Löwy apre un nuovo capitolo puntando l'attenzione «all'essenza stessa dell'arte» secondo l'orizzonte indicato da Winckelmann. Per Bianchi Bandinelli i punti fondamentali toccati da Löwy sono due: il «rapporto tra l'arte greca e il vero di natura» e la «persistenza iconografica»<sup>30</sup>. Riguardo a quest'ultimo tema, Bianchi Bandinelli osserva che l'arte antica è prodotta in primo luogo da artigiani che rielaborano schemi iconografici che persistono nel tempo. Lo studio e l'individuazione di questi schemi iconografici è essenziale per valutare anche l'apporto dei singoli artigiani e le ricerche di Löwy sono state le prime a individuare la persistenza di schemi figurativi derivanti anche dal Medio Oriente. La *Naturwiedergabe* di Löwy si occupa invece «del modo nel quale l'immagine naturale viene trasformata in immagine artistica». La «forma ideale» teorizzata da Winckelmann, una selezione del bello al di sopra dell'aspetto contingente della natura, viene messa per la prima volta in discussione dalle tendenze positivistiche operanti alla fine dell'Ottocento. Bianchi Bandinelli richiama ancora la frontalità di Julius Lange, applicata allo stile greco arcaico, caratterizzata da una "incapacità" e "provvisorietà" che finiscono per confermare l'arte arcaica come uno «stadio di "preparazione" all'arte classica, che era stato istituito da Winckelmann». Nel superare questo concetto evoluzionistico, un apporto notevole secondo Bianchi Bandinelli si deve proprio alla *Naturwiedergabe* di Löwy: «egli si sganciò dalla visione del Lange, capì che la frontalità arcaica non era dovuta a incapacità, ma ad un determinato processo di concezione dell'atto artistico». L'artista primitivo non intende imitare la natura ma produce una

rappresentazione basata sulla memoria che seleziona gli aspetti più leggibili dell'oggetto su un piano bidimensionale. Questa visione si allontana dall'incapacità dell'artista arcaico e permette di capire che l'arte arcaica «era legata ad un determinato mondo e ad un determinato tempo e che poteva cambiare solo se ne fossero cambiate le premesse». Per Bianchi Bandinelli le ricerche di Lange, Löwy e anche di Alessandro Della Seta avevano permesso il superamento di uno stretto filologismo tedesco e avevano contribuito a indirizzare l'archeologia verso una più aderente interpretazione del fatto artistico<sup>31</sup>.

La ricchezza di temi che vediamo trasparire lungo la linea Löwy-Schlösser rende ragione una volta di più dell'affermazione di Gombrich il quale richiama con forza «l'insegnamento di quegli spiriti coraggiosi che, tra la fine del secolo scorso e gli inizi di questo, cercarono di risolvere il problema del perché l'arte abbia una storia».

<sup>1</sup> GOMBRICH 1984 il quale ricorda di essere stato allievo di Julius von Schlosser.

<sup>2</sup> SCHLOSSER 1934.

<sup>3</sup> GOMBRICH 1959 ED. 1998, pp. 33-34.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>6</sup> DELPINO 2014 ma si vedano anche BARBANERA 1998 e 2015.

<sup>7</sup> PALOMBI 2013.

<sup>8</sup> PALOMBI 2009.

<sup>9</sup> Per la ricostruzione della vita e dell'attività di Löwy si vedano BREIN 1998 e PICOZZI 2013A.

<sup>10</sup> GUZZO 2014.

<sup>11</sup> BALESTRACCI 2015.

<sup>12</sup> TARANTINI 2014.

<sup>13</sup> Sui rapporti tra archeologia italiana e tedesca dopo l'Unità d'Italia si veda CAPALDI, FRÖHLICH, GASPARRI 2014.

<sup>14</sup> PICOZZI 2013B.

<sup>15</sup> BAUER 2013.

<sup>16</sup> TAGLIETTI 2013.

<sup>17</sup> LÖWY 1900 (edizione inglese *The Rendering of Nature in Early Greek Art*, London 1907; edizione italiana, *La natura nell'arte greca. Una teoria sulla genesi della espressione figurata*, Padova 1946).

<sup>18</sup> GALLI 2013.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> SCHLOSSER 1923 ED. 1989, p. 95.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>23</sup> DONOHUE 2011.

<sup>24</sup> Si veda anche PAPINI 2013.

<sup>25</sup> SEVERI 1999.

<sup>26</sup> PICOZZI 2013C, pp. 15 ss.

<sup>27</sup> BIANCHI BANDINELLI 1973, pp. 50-52.

<sup>28</sup> In nota BIANCHI BANDINELLI 1973, p. 54, a proposito della *Naturwiedergabe* di Löwy, rimanda alle sue *Lecture di Archeologia* (BIANCHI BANDINELLI 1942) e segnala la traduzione italiana del 1946.

<sup>29</sup> BIANCHI BANDINELLI 1976, pp. 99-108.

<sup>30</sup> Per Bianchi Bandinelli i due studi di riferimento sono rispettivamente LÖWY 1900 e LÖWY 1909.

<sup>31</sup> Per la valutazione di Bianchi Bandinelli su Löwy mi distacco dalle considerazioni di GALLI 2013, che concludono il suo esaustivo e importante studio più volte citato: a me sembra che la posizione di Bianchi Bandinelli espressa in *Introduzione all'archeologia* non allinei affatto le ricerche di Löwy a Winckelmann, anzi vi si afferma chiaramente il distacco che si apre a fine Ottocento proprio grazie alle tendenze positiviste. L'apparente ritorno a Winckelmann, segnalato da Bianchi Bandinelli, riguarda la ripresa delle ricerche intorno al fenomeno dell'arte, alla sua essenza, in contrapposizione alla fase precedente indicata come "filologismo tedesco". Condivisibili le considerazioni di PICOZZI 2013C, pp. 14 ss.