

Alexander Dorner, The Way Beyond “Museum”

STEFANIA ZULIANI

Nel gennaio del 2009 il MoAA, Museum of American Art Berlin,¹ provocatorio *re-enactement* del tanto più prestigioso e discusso MoMA di New York, ha presentato negli spazi della Halle für Kunst di Lüneburg una sua versione del *Kabinett der Abstrakten*, il celebre *Ambiente per mostre* progettato su commissione di Alexander Dorner da El Lissitzky per il *Landesmuseum* di Hannover,² dove venne allestito nel 1927 e distrutto soltanto qualche anno dopo, vittima tra le più illustri dell'opera di sistematica cancellazione dell'avanguardia, *Entartete Kunst*, condotta dal nazismo. La riproposizione realizzata dal MoAA, in seguito esposta anche al Van Abben Museum di Einhdoven nella mostra inaugurale del programma espositivo *Play Van Abbe*,³ un esempio, secondo Claire Bishop, di *Radical Museology* (Bishop, 2014), non è certamente la prima e neppure la più nota riedizione del *Gabinetto astratto*, oggetto a partire dal 1963 di una serie di rifacimenti (di nuove esecuzioni) che sono divenute anche con-

¹ Istituito nel 2004 nel cuore di Berlino, al 91 della Frankfurter Alle, il MoAA, le cui collezioni sono costituite da copie che si riferiscono a mostre storiche del MoMA, si definisce «una istituzione educativa dedicata innanzitutto a raccogliere, conservare ed esporre memorie delle mostre di arte americana in Europa durante la Guerra Fredda. Il focus principale è rivolto su quelle mostre che hanno contribuito a stabilire una comune identità culturale postbellica in Europa basata sull'individualismo, internazionalismo e il modernismo» (El Lissitzky and Alexander Dorner, 2009, p. 2). Sulla singolare natura del MoAA, che ha partecipato all'undicesima Biennale di Istanbul presentando la collezione *Savremena umetnosto u SAD (Modern Art in the USA)*, una riproposizione della mostra promossa nel 1956 dal MOMA a Belgrado, si veda Kopsa (2010).

² In effetti all'epoca la denominazione ufficiale era ancora *Provinzialmuseum*, la trasformazione in *Landesmuseum* (museo statale) sarebbe avvenuta soltanto nel 1933. Si è scelto comunque di utilizzare la denominazione *Landesmuseum* in quanto è la più nota e comunemente usata.

³ *The Play Van Abbe –Part I. The Game and the Players*, 28.11.2019 – 21.03.2010. Il MoAA con il suo *Kabinett der Abtracten* era ospite della sezione *Rien va plus*.

troverso argomento di riflessione per curatori e conservatori,⁴ eppure è forse nell'operazione architettata dal MoAA, che ha provocatoriamente scelto di rievocare il *Kabinett* anche attraverso una serie di dipinti, alcuni dei quali datati 2028 e firmati Alexander Dorner, che si manifesta con evidenza finalmente graffiante la paradossale attualità di un intervento – artistico e museografico ma, soprattutto, museologico – che, pur essendo costantemente citato e ricordato, ha in realtà visto progressivamente venir meno il proprio significato e la propria originaria carica eversiva, via via stemperati per eccesso di esposizione. Un inesorabile processo di normalizzazione che ha avuto inizio già nel 1936 quando il *Kabinett*, che era ancora in vita grazie alle abili strategie dilatorie adottate da Dorner nei confronti delle autorità naziste, aveva trovato collocazione e, quindi, diverso valore, nella mostra *Cubism and abstract art* (Kantor, 2010, p. 196) con la quale Alfred Barr J., primo e ampiamente celebrato direttore del MoMA (cfr. Marquis Goldfarb, 1989), ha impostato una rigorosa e fortunata genealogia dell'arte moderna, visualizzata senza ambiguità fin dalla copertina del catalogo, sulla quale era stato riportato il celebre diagramma, disegnato come di consueto dallo stesso Barr,⁵ in cui erano indicati schematicamente i passaggi che dalle fonti postimpressioniste portavano all'arte astratta contemporanea. Una narrazione lineare e priva di incertezze che si sarebbe di lì a poco imposta come inoppugnabile canone modernista, fondando una tradizione dell'avanguardia di matrice rigorosamente formalista di cui Clement Greenberg è stato il sommo pontefice e che, grazie alle politiche espositive espansionistiche del Mo-

⁴ Si veda ad esempio quanto scrive Tejeda Martin (2012), la quale dedica ampio spazio alla serie di ricostruzioni che hanno interessato appunto il Gabinetto degli astratti, dando conto anche della sua ricollocazione nel 1979 allo Sprengel Museum di Hannover, presto accompagnata dal rifacimento del Merzbau di Schwitters. La studiosa sottolinea come in questo caso le ricostruzioni divengano esse stesse oggetto di tutela e di conservazione, assumendo così un valore che è più vicino a quello dell'opera che a quello della documentazione didattica, subendo quindi un vero e proprio processo di feticizzazione da parte del sistema espositivo, oggi sempre più determinante nell'attribuzione più che nel riconoscimento del significato di quanto viene esposto. Sulla questione della conservazione e del rifacimento delle installazioni cfr. anche Ferriani Pugliese 2009 e Zuliani 2015, pp. 63-75.

⁵ Sulla consuetudine di visualizzare in schemi e diagrammi, oltre che in testi didattici, la propria visione dell'evoluzione dell'arte moderna, di cui il MOMA divenne vetrina e roccaforte, e, più complessivamente, sull'impostazione che Barr diede al museo fin dalle sue origini si sofferma Pedro Lorente (2011, pp. 127-184).

MA negli anni della guerra fredda, riuscì ad attecchire e a radicarsi anche in Europa (cfr. Lorente, 2011, pp.199ss). Così, quella che Barr avrebbe in seguito definito «la stanza più famosa al mondo dell'arte del ventesimo secolo»(cit. in Caumann 1958, p. 108), installazione che il direttore del MoMA aveva avuto modo di visitare personalmente nel '35 in occasione di un lungo viaggio in Europa,⁶ a distanza soltanto di un anno si era già trasformata da attivo *Ambiente per mostre* a inerte "cosa da museo", feticcio da valorizzare esclusivamente per le sue qualità formali.⁷ A restituire l'immagine di quello che dal canto suo Philip Johnson, primo curatore della sezione di architettura del MoMA, riconobbe come uno dei più «eccitanti episodi della Repubblica di Weimar» (cit. in Caumann 1958, p. 106), era una immagine fotografica (Barr, 1966, p. 177), collocata all'interno di una mostra che fece davvero epoca e, come già si è ricordato, scuola, una impressionante raccolta di capolavori che comprendeva anche alcuni importanti dipinti di Malevic qui presentati per la prima volta al pubblico americano grazie proprio a Dorner, che li aveva affidati ad Alfred Barr in occasione del loro incontro in Germania, nel fondato timore che anche le opere dell'artista sovietico potessero venire distrutte dalla furia nazista. Anche di questa vicenda, per molti versi avventurosa e dai risvolti non sempre chiari, racconta il catalogo con il quale il MoAA ha accompagnato la sua riproposizione itinerante del *Kabinett*,⁸ un'operazione in cui appare evidente l'intento polemico nei confronti della aggressiva politica culturale del MoMA e, soprattutto, la volontà di evidenziare come quello a suo tempo elaborato e proposto da Barr sia solo uno dei possibili modelli di narrazione storica e museale dell'avanguardia. Perché, in realtà, il *Kabinett der Abstracter*, non a caso tanto velocemente assimilato e ricondotto all'interno del canone modernista, a guardar bene rappresenta non una conferma ma un elemento di disturbo, un vero e proprio inciampo rispetto al modello storico-artistico

⁶ Cauman (1958, p. 105) ricorda che tra i visitatori illustri del riallestito Landesmuseum vi furono, oltre a Barr e Johnson del MOMA, Catherine Dreier e Albert Barnes, grandi collezionisti d'arte moderna.

⁷ Così si legge in catalogo a proposito del Gabinetto, documentato nella sezione di architettura: «In the Hannover Museum he (Lissitzky) designed a gallery for abstract paintings, using slidint panels and a corrugated wall surfacing. The general effect is of a Stijl interior except for the interesting surface treatment which is definitely Russian. It was the first gallery of its kind and is therefore of special interest to the student of abstract art» (Barr, 1966, p. 160).

⁸ In particolare, si veda Katzenhusen (2009).

visualizzato nelle sale del MOMA, dove una sorta di «nastro trasportatore della storia» (Serota) conduce al raggiungimento della purezza del medium. Convinto assertore di un'evoluzione della conoscenza umana che nell'arte si esprime ma che va anche al di là dell'arte stessa (*The Way beyond the "Art"* recitava appunto il titolo del suo saggio più noto, tradotto in Italia negli anni Sessanta con il titolo *Il superamento dell'arte*), Dorner chiamando a collaborare El Lissitzky non voleva affatto realizzare un'opera "da museo", un'installazione site-specific, per usare una formula ormai fin troppo usata, il suo dichiarato obiettivo era piuttosto quello di creare un ambiente solidale che restituisse il significato storico dell'arte astratta, considerata non un punto di arrivo della storia della pittura – era questa invece la tesi di Greenberg – ma uno snodo all'interno di uno svolgimento destinato a proseguire ad infinitum, come attesta la progettata ma mai realizzata "stanza del presente" (*Raum oder Gegenwart*) commissionata successivamente dallo stesso Dorner a László Moholy Nagy.⁹ Del resto, lo ha sottolineato il sedicente "Walter Benjamin" che del MoAA è stato eletto portavoce, quella tra Barr e Dorner, entrambi giovani direttori di museo con una solida formazione di storia dell'arte, entrambi legati ad una interpretazione in chiave evolutiva delle vicende artistiche, è una vicinanza apparente più che sostanziale: Alfred Barr, infatti, era un convinto assertore della necessità di un museo d'arte moderna, dove il termine moderno non corrispondeva però ad una semplice cronologia – Barr infatti ha precisato in più occasioni come moderno sia «un termine elastico e relativo» che si riferisce ad opere di carattere originale e progressivo prodotte nei primi decenni del Novecento, senza dimenticare naturalmente i precursori di fine Ottocento – (cit. in Lorente 2011, p. 153. Cfr. anche Barr, 1943), mentre dal canto suo Alexander Dorner era profondamente legato ad un museo di tipo *generalista* (Lorente, 2011, p.114), la cui missione non poteva che essere quella di rendere visibile e, soprattutto, comprensibile l'evoluzione dell'arte – e della visione dello spazio e della profondità – dalla preistoria al presente.¹⁰ Un ambizioso racconto costruito per tappe successive e ben ricono-

⁹ Il progetto di Moholy Nagy, su cui si sofferma ampiamente Caumann (1958, pp. 109ss), in maniera radicale sostituiva al culto dell'originale una visione immersiva dell'esperienza artistica legata alla pluralità dei media. L'utilizzo di proiezioni e l'impiego di macchine luminose ha fatto parlare di questo incompiuto spazio del presente come di un profetico «show multimediale» (Nobis, 1998, p. 155).

¹⁰ In una lettera a Giedion del 1931, citata da Caumann (1958, p. 117), Dorner sottolinea come integrare l'arte contemporanea nei musei d'arte antica sia ne-

scibili che, senza puntare sulla singolarità esemplare del capolavoro, intendeva soprattutto mettere in luce la complessità dei legami e dei contesti, evidenziando attraverso puntuali apparati didattici e soluzioni espositive coinvolgenti le condizioni epistemologiche proprie delle diverse fasi della storia (dell'arte), rilette secondo le domande e le esigenze del presente. In questo senso, il *Kabinett der Abstracter* non voleva avere carattere di eccezionalità, non si poneva come un "capolavoro" ma s'inseriva come tassello (e non come finale approdo) all'interno della sequenza espositiva costruita da Dorner attraverso delle distinte e scandite *atmosphere rooms*, stanze destinate a offrire al visitatore l'esperienza di uno specifico momento della storia dell'arte e dell'interpretazione dello spazio ad essa connessa, di cui quella progettata da El Lissitzky è stata, per motivi del tutto contingenti, l'ultima effettivamente portata a termine. Ed è proprio nella ideazione delle *atmosphere rooms*, nell'elaborazione, cioè, di un nuovo dispositivo museografico in grado di restituire in maniera sintetica - e sinestetica - le qualità essenziali di un determinato momento della civiltà artistica occidentale che è possibile riconoscere la novità del pensiero museologico di Dorner, coraggioso e spesso censurato (o, più subdolamente, normalizzato) paladino di un «museo vivente» in grado di accogliere e persino di sollecitare, senza preclusioni o resistenze, il cambiamento.

L'attenzione all'evoluzione dei linguaggi artistici e delle connesse modalità percettive è non a caso tema e indicazione ricorrente all'interno del racconto ancora oggi irrinunciabile di *The Living Museum. Experiences of an Art Historian and Museum Director: Alexander Dorner*, dettagliata e, a tratti, persino agiografica biografia firmata da Samuel Caumann (1958). Quella che in questo libro viene presentata come autentico fulcro dell'intera attività di ricerca dello studioso è, infatti, la disposizione a cogliere il mutamento e le sue potenzialità di progresso, un'attitudine che si manifesta in ogni aspetto del lavoro di Dorner, in Germania come negli Stati Uniti, negli anni della formazione come nel corso della piena maturità, dentro e fuori l'istituzione museale. Ad emergere con chiarezza dalle appassionate parole di Caumann, a cui studi recenti riconoscono in realtà il ruolo non di autonomo autore ma di collaboratore alla stesura di un testo rivisto e in parte anche redatto dallo stesso Dorner (Uchill, 2015,

cessaria per non perdere la possibilità di comprendere i processi evolutivi: «The evolutionary coherence of history is the only active force that can establish the direction toward ever more advanced types of art».

p.27), è il vivace profilo di un intellettuale militante che, dopo solidi studi di storia dell'arte e di storia dell'architettura alla scuola berlinese di Adolph Goldschmidt, scelse di impegnarsi nel mondo dei musei per provare a dare nuova vita a collezioni ancora sepolte da una polvere ottocentesca. Pur mantenendo vivo il suo interesse per la ricerca, alimentato anche dai mai interrotti contatti con i colleghi di studio – uno per tutti, Erwin Panofsky, col quale ebbe modo di confrontarsi e anche di scontrarsi in più occasioni senza mai perderne la stima e l'amicizia¹¹ – Dorner individuò infatti nello spazio del museo l'ambito privilegiato della sua riflessione e della sua attività, facendo del museo di Hannover, di cui inizialmente egli fu incaricato di curare le eclettiche collezioni, un vero e proprio laboratorio di una nuova concezione dell'arte, della sua storia, e, quindi, del museo moderno, la cui affermazione, come ha sottolineato Donald Preziosi (2003, pp.138ss), non a caso coincide con la nascita della moderna storia dell'arte. La prospettiva adottata da Dorner nel ridisegnare in maniera decisa il percorso espositivo del *Landesmuseum*, che egli diresse dal 1925 (era allora poco più che trentenne) fino a quando il regime nazista non lo costrinse ad un volontario esilio negli Stati Uniti, si radicava nella concezione dinamica dell'arte proposta da Alois Riegl, più volte ricordato da Dorner come suo iniziale riferimento teorico. Dalla vasta opera di Riegl, il giovane direttore aveva attinto, utilizzandoli con libertà poco accademica, alcuni elementi, la nozione di *Kunstwollen*, innanzitutto, superando però i limiti temporali nei quali Riegl si era mantenuto nella sua riflessione storico-critica (cfr. Caumann, 1958, pp. 31-32 e p. 45). All'interno della storia dell'arte «senza nomi» del maestro della Scuola di Vienna, Dorner aveva insomma operato uno spostamento, se non addirittura uno sfondamento, nella direzione di una incondizionata apertura da un lato al presente e ai suoi futuri sviluppi, che per Dorner conducevano, si è detto, oltre la nozione accademica di arte (un'Arte con la maiuscola), e, dall'altro, alla preistoria e alle sue produzioni, anch'esse irriducibili ad una concezione tradizionale dell'opera d'arte. Si tratta di un'espansione cronologica che perfettamente rispondeva alla duplice esigenza, più volte espressa da Dorner nei suoi scritti e nelle sue confe-

¹¹ Un precoce e significativo episodio del legame tra i due studiosi, che condivisero anche l'esilio negli Stati Uniti, è quello relativo alla critica mossa da Dorner (1922) alle tesi di Panofsky sulla necessità di individuare concetti fondamentali validi a priori per determinare il valore artistico, critica a cui Panofsky risponde nel celebre saggio *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie* del 1925 (Panofsky 1997, pp. 178ss).

renze, di pensare alla storia dell'arte come ad un processo in costante evoluzione e, allo stesso tempo, di concepire il museo come un luogo non di memoria ma di interpretazione e di costruzione della conoscenza. Al di là, quindi, degli aspetti squisitamente museografici, che possono certamente avvicinare gli allestimenti ideati da Dorner a quelli, altrettanto dinamici, di Frederick Kiesler (Staniszewski, 2001, p. 21), anch'essi giocati sull'attivazione dello spettatore e sulla costruzione di dispositivi d'esposizione avvolgenti e articolati (e basterà ricordare la sistemazione, firmata appunto dall'architetto statunitense nel 1942, della galleria *Art of this Century* di Peggy Guggenheim)¹², il progetto che aveva condotto al radicale riallestimento delle collezioni del *Landesmuseum* di Hannover era un progetto squisitamente museologico, frutto dell'elaborazione teorica consapevole e precisa, talvolta persino eccessivamente argomentata, di uno studioso e, assieme, di un direttore di museo che non senza una qualche malizia è stato ricordato come «a viking philosopher» (Gummere, 1959, p. 159).



Fig. 1 El Lissitzky, *Kabinett der Abstrakten*, Landesmuseum di Hannover, 1927

¹² Della collaborazione tra Kiesler, nato in Romania nel 1890 e trasferitosi a New York nel 1926, e la collezionista americana dà ampiamente conto il catalogo *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. The story of Art of This Century* (Davidson S., Rylands P. eds. 2004), dove viene anche ricostruita l'attività museografica dell'architetto, divenuto cittadino americano nel 1936.

Se, e Dorner di questo fu precocemente convinto (Smith, 1966, p.14), il museo doveva avere innanzitutto un ruolo educativo, in grado di incidere nella formazione dei cittadini, era però necessario andare oltre le rigidità degli schemi idealistici sui quali lo stesso studioso si era formato, così da poter aderire in maniera più diretta ai processi di trasformazione e di sviluppo che hanno nei secoli caratterizzato l'esperienza artistica, esperienza che nelle sue riflessioni e, soprattutto, nei suoi ordinamenti museali, Dorner ha voluto leggere e mostrare nei profondi legami che essa ogni volta e diversamente intreccia con la realtà dinamica della vita e dei rapporti sociali:

La struttura dell'estetica idealistica di Riegl era destinata a crollare sotto l'urto di esigenze pratiche, come ad esempio la necessità di riorganizzare collezioni d'arte di vaste dimensioni in modo che possano costituire un elemento culturale positivo nel contesto della vita sociale. (...) Non è più possibile, quindi, fondare lo sviluppo della creazione figurativa su idee o categorie umane eternamente identiche. La forza trasformatrice della vita è tanto profonda e intensa da dissolvere ogni unificazione statica. Capire questo fatto significa essere condotti verso una nuova filosofia della storia dell'arte, non solo, ma anche verso una nuova estetica e verso un nuovo tipo di museo, verso una filosofia che influenzi con una forza fin qui sconosciuta tutta la nostra condotta nella vita. (Dorner, 1964 p. 8).

Fin dall'introduzione a *Il superamento dell'arte*, la cui prima edizione risale al 1947,¹³ Dorner, che negli Stati Uniti aveva avuto modo di avvicinarsi al pensiero di John Dewey, filosofo al quale il libro è significativamente dedicato, nel sancire il proprio definitivo allontanamento dall'idealismo dichiarava dunque come assolutamente irrinunciabile la nascita di un nuovo tipo di museo, del quale proprio il *Landesmuseum* di Hannover era stato prototipo e officina, non soltanto per la realizzazione, senza dubbio coraggiosa e, lo abbiamo ricordato, molto ammirata, del *Kabinett der Abstracter*, ma per l'organica e decisamente inedita riscrittura delle collezioni, del tutto svincolata da ogni residuo gusto antiquario e finalizzata alla creazione in un percorso che, pur individuando le specificità dei singoli momenti storici, non rinunciasse a tracciare una riconoscibile linea

¹³ *The way beyond "art": the work of Herbert Bayer* era il titolo completo di questa prima versione del saggio, che accompagnava appunto il lavoro di Bayer, artista e grafico formatosi al Bauhaus. Una seconda, riveduta edizione venne pubblicata nel 1958 con il titolo *The way beyond "art"* ed è a questa che si riferisce la traduzione italiana del 1964.

di sviluppo che dalle origini doveva condurre, in un continuo processo di aggiornamento, alla contemporaneità.

Articolata in tre ampie sezioni (dal Medioevo al Rinascimento; dal Rinascimento al 1800; dal Romanticismo al presente) cui corrispondevano tre guide alla visita redatte dallo stesso Dorner,¹⁴ la collezione era organizzata, come si è ricordato, per *atmosphere rooms* che, lungi dal voler ricostruire secondo puntuali criteri filologici i singoli contesti storici attraverso l'utilizzo di elementi di natura eterogenea, dagli arredi alle tappezzerie alle suppellettili – nulla a che vedere, insomma, con le ben più note *period rooms* che erano e sono il vanto del Metropolitan Museum di New York – si ponevano l'obiettivo di coinvolgere il visitatore in un'esperienza il più possibile totale, in grado di restituire il punto di vista, lo sguardo sulla realtà e, quindi, sull'arte di un determinato momento della storia. Non quindi l'ordinamento inteso come una statica successione cronologica di opere ma come una narrazione di carattere immersivo e direi anche performativo,¹⁵ vista la centralità accordata da Dorner allo spettatore-partecipante di un museo che egli voleva «attivo».

L'organizzazione della galleria e l'installazione delle opere d'arte persegue un nuovo risultato poiché qui per la prima volta si è tentato di colorare le stanze in modo tale che la tonalità dei muri non solo si accordi visivamente con i dipinti, ma è pensato per trasmettere l'atmosfera e lo spirito di un particolare periodo artistico. [...]

In questo modo il museo (d'arte) abbandona la propria precedente tendenza di inserire le opere secondo una tendenza storica e oggettiva. piuttosto procura al visitatore un'esperienza di evoluzione artistica facendolo spostare da una stanza all'altra, come se si muovesse da uno stato d'animo all'altro.

Il museo stesso diventa attivo; la tonalità delle sale può essere a questo punto paragonata a una scenografia teatrale che asseconda lo stato d'animo della scena.

È così che il museo rafforza l'esperienza della singola opera d'arte, mediando e facendo rivivere emotivamente il concetto di sviluppo dell'arte (Dorner, 1924).

¹⁴ Sui contenuti e sull'importanza di queste tre guide si veda Uccilli (2015, pp. 31ss).

¹⁵ Sul significato di performativo, inteso come e, quindi, sul ruolo determinante e irrinunciabile del pubblico nella definizione del significato si veda Fischer-Lichte 2014.



Fig. 2 Veduta dell'installazione del MoAA con la ricostruzione del *Kabinett der Abstrakten* di El Lissitzky nell'ambito della mostra *Play van Abbe: Time Machines - Reloaded*, Van Abbemuseum di Eindhoven, settembre 2010 - gennaio 2011

Quello che contava, insomma, è che a manifestarsi attraverso il percorso espositivo fosse l'evoluzione del linguaggio artistico, i cui mutamenti coincidevano secondo Dorner con i cambiamenti, culturalmente e storicamente determinati, della visione. Uno sviluppo che lo stesso Dorner si assumeva la responsabilità di interpretare e di rappresentare attraverso scelte assolutamente soggettive, nella convinzione, espressa con chiarezza in una conferenza del 1927, che mettere in gioco la soggettività, la creatività del curatore rappresentasse una garanzia di efficacia educativa e comunicativa (Ucchil, 2015 p. 42). Così, Dorner non ebbe esitazioni a individuare e indicare al pubblico le macro concezioni spaziali cui era possibile ricondurre le pratiche artistiche che caratterizzavano le tre successive (e progressive) tappe storiche documentate dalla collezione del museo: ai secoli che dall'età del Romanico conducevano al Rinascimento corrispondeva una rigida, «unilaterale» visione di tipo religioso, nella stagione rinascimentale e fino al Romanticismo a dominare era invece la solida prospettiva geometrica e la nuova centralità del soggetto (e certamente non era estranea, in questa lettura, l'influenza di Panofsky), mentre l'età contemporanea si riconosceva nella pluralità dei punti di vi-

sta e nella dinamicità delle prospettive. Un'architettura teorica che si traduceva in scelte espositive coraggiose, spesso sorprendenti, improntate, come ha notato nel suo puntuale contributo Sandra Karina Löschke (2013) alla nozione di *Raumbild*, che corrisponde tanto alla spazializzazione dell'immagine quanto all'immagine dello spazio, ponendosi in dinamico equilibrio «tra oggetto e immagine, tra il percepito e l'immaginato, tra il materiale e l'immateriale» (Löschke, 2013, p. 26).

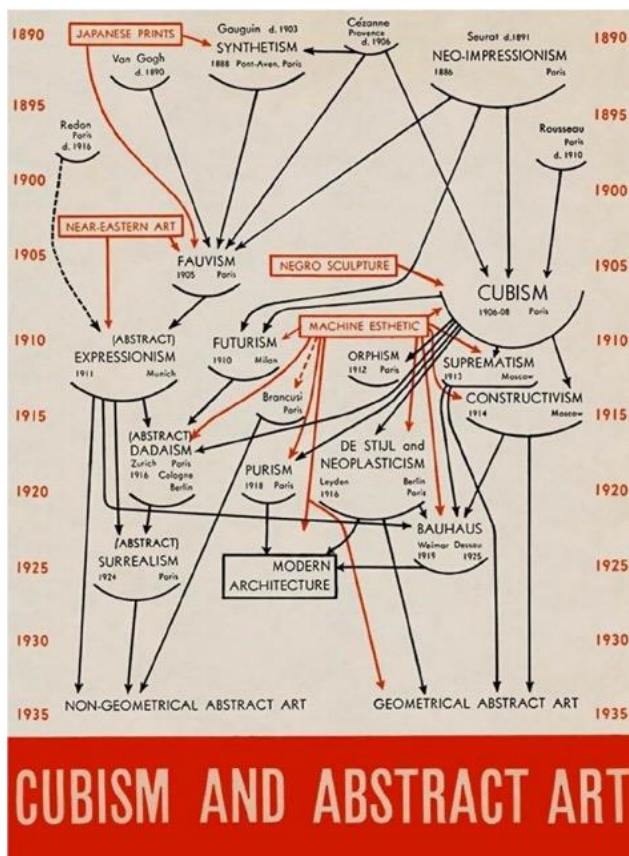


Fig. 3 Alfred H. Barr, *Cubism and Abstract Art*, copertina del catalogo con il diagramma che illustra lo sviluppo della storia dell'arte moderna, 1936

Quello di Dorner è uno sguardo doppio, un «dual focus» (ivi, p. 28), finalizzato ad ottenere a un tempo effetti emotivi ed intellettuali nel visitatore, che da un canto veniva fisicamente impressionato dal variare delle luci e dell'organizzazione dei rapporti spaziali all'interno delle diverse sa-

le e, dall'altro, era accuratamente informato delle ragioni di queste differenti visioni attraverso i numerosi testi didattici che accompagnavano l'intero percorso espositivo,¹⁶ di cui, e non fa meraviglia, è stata criticata sia l'impostazione evolutiva sia la discontinuità che lo segnava (cfr. Flacke, 1992). Continuità e discontinuità che, da parte sua, Dorner rivendicava come aspetti complementari e non contraddittori del proprio progressivo racconto, un vero e proprio «film» (Löschke, 2013, p. 34). Così, se l'ingresso alle diverse *atmosphere rooms* era marcato da un pesante tendaggio, quasi un *parapetasma*, soglia e separazione in grado di spezzare l'illusione immersiva riattivando così l'attenzione del visitatore, ogni passaggio era però segnato anche dalla presenza di un avviso (un avvertimento e un'istruzione) a firma di Dorner, un testo di connessione che suggeriva la continuità dell'esperienza, invitando lo spettatore a non porre in competizione l'arte che stava per incontrare con quella del proprio tempo ma a considerarla come un superamento, dettato dalle mutate circostanze, dell'arte del periodo precedente.¹⁷ In ogni caso, l'obiettivo dichiarato non era mai la contemplazione della singola opera ma la comprensione di una situazione, della quale si offriva una visione totale anche attraverso la disposizione centrale delle sedute. Molto importante, nel creare un impatto avvolgente ed efficace dal punto di vista emotivo, l'uso per le pareti delle *atmosphere rooms* di colori differenti, mai scelti con intenzione puramente mimetica rispetto a documenti del passato ma utilizzati come un vero e proprio elemento plastico, in grado di esprimere l'interpretazione dello spazio di volta in volta corrispondente al singolo periodo dell'arte e della storia. Si andava così, per fare qualche esempio, dal porpora deciso delle stanze dedicate al Gotico al grigio chiaro delle sale del Rinascimento, mentre erano di un blu intenso le pareti della stanza dei Nazareni (Caumann, 1958, pp. 88-91). La «passaggiata attraverso le collezioni d'arte del museo» (Dorner 1927, p. 9) risultava quindi essere anche un emozionante viaggio nella luce e nel colore, un'esperienza fisica oltre che mentale ben lontana dall'algida e un po' sinistra omogeneità e (apparente) neutralità del *white cube*, che nel

¹⁶ Nei progetti di Dorner era previsto anche l'utilizzo di altoparlanti che rendessero possibile visite guidate anche in mancanza di personale (Caumann, 1958, p. 93).

¹⁷ «Do not regard this art as in competition with the art of our time; it was created under completely different conditions, but has advanced beyond the art of the previous period in its conception. Please consider this and the look at the exhibition... (Alexander Dorner)» (Cit. in Löschke, 2013, p. 34).

corso del XX secolo si è affermato, soprattutto grazie al MoMA, come lo standard espositivo internazionale nei musei d'arte contemporanea, e non solo.¹⁸ Del resto, che la concezione museologica e museografica di Dorner, pur se egualmente improntata ad un (comunque diverso) modello evolutivo, fosse molto distante dal canone modernista promosso dal MoMA – Hall Foster sulle pagine di “October” non ha esitato a parlare di « MoMAism» - (Foster, 1985 p. 54), lo attesta non solo la scarsa attenzione al capolavoro (la politica di acquisti del *Landesmuseum* era opportunamente orientata non alla conquista del pezzo più prestigioso ma all'integrazione di parti lacunose nella narrazione) ma anche, ed in maniera persino scandalosa, l'attenzione alle copie, che Dorner, interessato principalmente agli *effetti* dell'arte, riteneva potessero offrire un'esperienza più che soddisfacente dell'opera tanto da auspicarne la diffusione, soprattutto nei piccoli musei. Una posizione che egli sostenne, non senza creare scompiglio (vennero, tra l'altro, richieste le sue dimissioni dall'International Association of Museum's Officials), partecipando all'acceso dibattito che nel 1929 vide coinvolti sulle pagine della rivista tedesca “Kreis” numerosi studiosi e storici dell'arte.¹⁹ Che il favore mostrato da Dorner nei confronti dell'utilizzo delle riproduzioni fosse tutt'altro che un'occasionale provocazione ma esprimesse un maturo punto di vista, connesso tra l'altro alla sua, altrettanto discussa e radicale teoria del restauro,²⁰ lo conferma anche *Original und Reproduktion*, il noto quanto contestato progetto espositivo di cui lo stesso Dorner fu tra i promotori sempre nel 1929. La mostra, che affiancava riproduzioni fotografiche ad opere originali di grandi maestri del passato e del presente

¹⁸ Dopo un iniziale utilizzo di colori tenui (Staniszweski, 1998, p. 62ss), il MoMA adottò il bianco come cifra dei suoi diradati allestimenti, pensati per valorizzare le qualità formali della singola opera. Sulla storia del white cube e della sua diffusione cfr. Glicenstein (2009) mentre il valore ideologico di questo canone espositivo è stato analizzato da Brian O'Doherty (2012).

¹⁹ Una ricognizione sul dibattito ospitato dalla rivista di Amburgo a partire dal marzo 1929 l'ha offerta Michael Diers (1986). Un'analisi più recente, con particolare riferimento alla posizione assunta da Panofsky, è stata proposta da Megan R. Luke (2010).

²⁰ Dorner era, come dimostrano anche alcuni interventi di restauro promossi durante la sua direzione dell'Art Museum at the Rhode Island School of Design, molto poco interessato a questioni filologiche sostenendo con convinzione le ragioni di un restauro di tipo integrativo in grado di restituire innanzitutto l'*effetto* suscitato dall'opera (Caumann 1958, pp. 116-117).

(da Tiepolo a Kollwitz) sfidando il pubblico e gli studiosi a distinguere le une dalle altre, venne organizzata dalla *Kestnergesellschaft* di Hannover, società che rivestì un ruolo decisivo nell'animare la vita artistica della città tedesca e di cui lo stesso Dorner fu direttore dal 1923 al 1924 per poi presiederla dal 1925 al 1933.



Fig. 4 Alexander Dorner, veduta della Sala Ramberg dopo la sua riorganizzazione, Landesmuseum di Hannover, 1920 circa

Presentando e sostenendo alcune fra le ricerche più ardite dell'avanguardia internazionale con mostre (tra le altre, quelle di Wassily Kandinsky, di Paul Klee, di Theo von Doesburg, di Emil Nolde), pubblicazioni, conferenze e proiezioni, la Società Kestner, tutt'ora attiva dopo il doloroso intervallo del periodo nazista, contribuì in maniera significativa a fare sì che negli anni Venti del secolo scorso Hannover divenisse davvero una piccola capitale dell'avanguardia, come ha documentato ed anche celebrato nel 1962 la mostra *Die Zwanziger Jahre in Hannover* (cfr. Helms, 1963). La città tedesca fu in quella breve stagione un incredibile crocevia di personalità e di sperimentazioni in cui senza dubbio decisiva fu la presenza di Kurt Schwitters, «il terrore dei borghesi – ha ricordato Sophie Lisitskij-Küppers – *l'enfant terrible* di Hannover, propagandista in-

stancabile di tutto quello che ci fosse di nuovo» (El Lisitskij, 1967, p. 23), artista che tra l'altro favorì il soggiorno in città di El Lissitzky, ospitato a lungo proprio nella sede della *Kestnergesellschaft*. E' in queste circostanze che Dorner ebbe modo di apprezzare pienamente l'opera dell'artista russo, al quale, dopo aver visitato il primo *Ambiente per mostre* che El Lissitzky aveva realizzato per l'esposizione internazionale d'arte di Dresda del 1926, decise di commissionare il celebre *Kabinett*. Di questo progetto, frutto di un'intesa tanto stretta tra l'artista e il direttore da renderne persino discussa l'attribuzione (Cfr. Gough, 2003), molti hanno scritto, descrivendo minutamente le soluzioni espositive, finalizzate al superamento della staticità della visione, a partire dal cambiamento di colore delle pareti, legato agli spostamenti dello spettatore. L'effetto, già sperimentato a Dresda, era reso possibile grazie all'utilizzo di lamelle metalliche dipinte da un lato di nero e dall'altro di bianco disposte orizzontalmente su tre delle quattro pareti: «il muro era un "muro" ma era allo stesso tempo negato: serviva come supporto per le opere ed esso stesso si esponeva» (Lueddeckens, 1971). Grazie ad un ingegnoso sistema di binari, alcuni dei quadri che erano stati scelti per questo ambiente astratto potevano poi rivelarsi o scomparire a seconda delle scelte del visitatore, invitato a «coprire o a scoprire le opere al fine di "farsi la sua immagine"» (Nobis, 1998, p. 148). Non mancavano neppure le vetrine didattiche, dove era possibile cogliere le connessioni che Dorner intendeva suggerire tra la produzione artistica e l'architettura, il design e la fotografia contemporanea (ibidem). Tutti i materiali di documentazione sopravvissuti alla furia nazista - disegni preparatori, appunti, fotografie e, naturalmente, le testimonianze di quanti ebbero il modo di visitare il *Kabinett* nei brevi anni della sua (prima) vita - confermano senza ombra di dubbio come il dinamismo fosse la principale caratteristica di questo ambiente, perfettamente corrispondente a quell'idea di smaterializzazione dello spazio che secondo Dorner individuava l'arte e la visione (le visioni, in realtà) d'inizio Novecento. Al di là, quindi, dell'importanza e della qualità dei lavori astratti che nel *Kabinett* avevano trovato inedita collocazione (vale la pena ricordare almeno la presenza di opere di Mondrian, Moholy Nagy, Picasso, Léger, Archipenko, Schwitters), ad impressionare i visitatori più accorti fu proprio il carattere vivente di questo spazio, il suo essere un luogo di metamorfosi, il teatro di un incessante processo di compenetrazione di piani e prospettive. E non a caso Sigfried Giedion, che fu tra i primi a cogliere la forza rivoluzionaria del *Kabinett*, nella sua acuta recensione sulle pagine di "Der Cicerone" volle ricordare come El

Lissitzky «negli *Ismi* definisce i propri quadri “Stazioni di transito dalla pittura all’architettura”». La conclusione dello studioso è inequivocabile: «Si dimostra qui che anche i musei non devono per forza essere cose morte, dipende solo da chi vi mette mano di ravvivare la materia» (cit. in El Lisitskij, 1967, pp. 370-371).

«Lo spazio non esiste solo per gli occhi, non è un’immagine: lì dentro uno ci vuole vivere»: già nel 1923, in occasione della progettazione dell’ambiente dei Proun a Berlino, l’artista russo aveva in qualche modo anticipato, sintetizzandolo con insuperabile efficacia, il senso dell’operazione museologica che Dorner avrebbe poi proposto ad Hannover e di cui il Gabinetto astratto fu l’esito più noto e anche il più felice, grazie proprio alla profonda sintonia che legava il committente e il progettista, convinti entrambi – così scriveva El Lissitzky in un appunto conservato negli archivi del Landesmuseum - che «l’ambiente non doveva essere preparato come un salotto privato», che la vocazione del museo non dovesse essere quella di esibire le proprie ricchezze ma di educare il visitatore strappandolo da una condizione di inerzia e di inattività: «mentre solitamente egli, durante la sfilata davanti alle pareti piene di quadri, viene ninnato dalla pittura in una determinata passività, la nostra configurazione deve renderlo attivo» (El Lisitskij 1967, p. 355). Un’indicazione – questa della centralità del pubblico e dell’importanza di una sua attiva partecipazione – che Dorner aveva posto come prioritaria nella sua attività e che però dovrà attendere decenni prima di trovare riscontro nell’organizzazione delle collezioni e nella vita dei musei, soprattutto d’arte. Soltanto con quella che non a caso si è definita *Nuova museologia*, alla fine degli anni Settanta il dibattito museologico internazionale sposterà la sua attenzione dagli oggetti alle persone, superando una visione dell’istituzione ancora tutta orientata alla conservazione e, nei casi migliori, alla didattica. Profeta di una concezione del museo il cui valore, come ha messo in evidenza alla fine del ‘900 Hans Belting, non si riconosce nella ricchezza delle collezioni ma nelle attività,²¹ Dorner anche negli Stati Uniti, dove dal 1938 al 1941 dirigerà, grazie all’interessamento di Panofsky e di Barr, il museo della Rhode Island School of Design, proseguirà nella sua sperimentazione museologica, radicalizzandone alcuni aspetti e spingendo in maniera sempre più decisa verso una forma di

²¹ Su questi temi e, in particolare, sulla *Nuova museologia* e sugli sviluppi più recenti del dibattito sulle funzioni del museo mi permetto di rinviare a Zuliani 2009 e Zuliani 2012, pp. 55-74.

museo inteso come luogo di partecipazione e di educazione, uno spazio veramente sinestetico dove, anche grazie all'utilizzo della musica e di brani letterari, diffusi nelle sale attraverso altoparlanti, il visitatore era completamente immerso in quello che Cauman ha definito un «historic enclave» (p. 130). Le ragioni di questa ardita scelta museografica, sempre più distante dal silenzioso *white cube* e, quindi, da un'idea dell'opera d'arte intesa come unicum da conservare e sacralizzare, verranno argomentate ampiamente nel già ricordato volume *The way beyond "Art"*, dove a prevalere è soprattutto la questione evolutiva dell'arte e il suo legame con la scienza. Non è però nelle pagine, a tratti un po' confuse, di questo libro ambizioso, utilizzato negli anni sessanta per sostenere l'eclissi della figura eroica dell'artista e la conseguente affermazione del design, che si ritrova la qualità veramente innovativa e per tanti versi profetica del pensiero museologico di Dorner, la cui attualità è dimostrata anche dalla rinnovata attenzione con cui critici e, soprattutto, curatori (spesso artisti) guardano al *Kabinett* e, più complessivamente, alla proposta delle *atmosphere rooms*, alleggerita, certo, dall'architettura totalizzante e teleologica in cui esse venivano inserite e considerata innanzitutto per la sua qualità partecipativa, sinestetica ed immersiva. Così, non meraviglia che agli inizi del XXI secolo, in un clima culturale poststorico che ha fatto i conti con i grandi racconti della modernità ed anche con le derive di un postmodernismo reazionario, Dorner, il suo dinamico e «non-frozen» modo di pensare il museo e di presentare le collezioni permanenti (Obrist, 2010, p. 100), sia diventato un riferimento sempre più frequente nelle riflessioni che interrogano il genere "intermedio" dell'installazione, il cui significato muta col mutare degli sguardi e delle esperienze (cfr. Zuliani, 2015) e di cui proprio il *Kabinett* è da molti considerato premessa ed esempio, come pure nelle sperimentazioni museologiche riconducibili al cosiddetto "Nuovo istituzionalismo", che proprio nel museo riconosce non solo il protagonista della critica che interessa da qualche tempo la funzione espositiva ma anche il luogo di verifica di un modello di trasmissione del sapere in cui la tradizionale centralità degli oggetti è stata sostituita dal privilegio accordato alle narrazioni. Un *narrative turn* di cui il visitatore-partecipante è attore e misura e che nell'eversivo (soggettivo) museo immaginato e, almeno in parte, realizzato da Alexander Dorner ora riconosce un precedente e una possibilità.

Bibliografia

Barr A. H. Jr. (1943), *What Is Modern Painting?*, Museum of Modern Art, New York.

Caumann S. (1958), *The Living Museum. Experiences of an Art Historian and Museum Director: Alexander Dorner*, New York University Press, New York.

Davidson S., Rylands P. eds. (2004), *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. The story of Art of This Century*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit

Diers, M. (1986) *Kunst und Reproduktion: Der Hamburger Faksimile Streit* in "Idea: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlung" 5, pp. 125-137.

Dorner A. (1924), *Die neue Hannoversche Galerie*, in "Hannoverscher Kurier", 27 aprile.

Dorner A. (1927), *Meisterwerke aus dem Provinzial-Museum in Hannover*, Werner Kube Verlag, Berlin.

Dorner A. (1964), *Il superamento dell' "arte"*, trad. it., Adelphi, Milano.

El Lisitskij. Pittore architetto tipografo fotografo (1967), a c. di S. Lisitskij-Küppers, Editori Riuniti, Roma.

El Lissitzky and Alexander Dorner. Kabinett der abstracten, original and facsimile, 2009, Museum of American Art, Berlin.

Ferriani B. Pugliese M (2009), *Monumenti effimeri. Storia e conservazione dell'installazione*, Electa, Milano.

Fischer-Lichte E. (2014), *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, trad. it., Carocci, Roma.

Flacke, M. (1992), *Alexander Dorner*, Böhlau Verlag, Köln.

Glicentein J. (2009), *L'art: une histoire d'expositions*, Presses Universitaires de France, Paris.

Gordon Kantor S. (2010), *Le origini del Moma. La felice impresa di Alfred H. Barr, Jr.*, trad.it., Il Saggiatore, Milano.

Gough M. (2003), *Constructivism Disoriented: El Lissitzky's Dresden and Hannover Demonstrationsrdume*, in *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*, ed. Nancy Perloff and Brian Reed, Getty Research Institute, Los Angeles, pp. 77-128.

Gummere P. M. (1959), *Alexander Dorner 1893-1958*, in "College Art Journal", v. 18, n. 12 (Winter), pp. 159-160.

Helms D. (1963), *The 1920's in Hannover*, in "Art Journal", 22, 3 Spring, pp. 140-144, <https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/100327> (consultato il 3 agosto 2016).

Katenhusen I. (2009), *A Box in the Basement, On the works of Kasimir Malevich loaned to the Provincial Museum of Hannover*, in *El Lissitzky and Alexander Dorner* (2009), cit., pp. 20-25.

Kopsa M. (2010), "The Museum is History". Museum of American Art in Van Abbemuseum, in "Metropolis M", <http://metropolism.com/features/the-museum-is-history/english> (consultato il 9 agosto 2016).

Lorente P. J. (2011), *The Museums of Contemporary Art. Notion and Development*, Ashgate, Surrey England; Burlington USA.

Löschke S.K. (2013), *Material aesthetics and agency: Alexander Dorner and the stage-managed museum*, in "Interstices Journal of achitecture and relate darts", n. 14, pp. 25-37.

Luke M. R. (2010), *The photographic reproduction of space, Wölfflin, Panofsky, Kracauer*, in "Res. Anthropology and Aesthetics" 57/58, Spring/Autumn, pp. 339-343.

Marquis Goldfarb A. (1989), *Alfred H. Barr, Jr: Missionary for th Modern*, Contemporary Books, Chicago.

Nobis, B. (1998), *El Lissitsky. L'«Espace des abstraits» pour le Musée Provincial de Hanovre 1927/1928*, in *L'Art de l'Exposition. Une documentation sur*

trente expositions exemplaires du XX siècle, Editions du Regard, Paris, pp. 145-157.

O'Doherty B. (2012), *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, trad. it., Johan&Levi, Milano.

Obrist, H. U. (2001), *Installation are the Answer. What Is the Question?*, in "Oxford Art Journal", vol 24, n. 2, pp. 95-101.

Panofsky E. (1997), *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, trad. it., Feltrinelli, Milano.

Preziosi D. (2003), *Brain of the Earth's Body, Art, Museum, and the phantasmas of modernity*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.

Smith B. S. (1966), *Art Education and the Museum*, in "Art Journal", Fall, n.26, pp. 13-23.

Staniszewski M. A. (1998), *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge Ma-London.

Tejeda Martini I. (2012), *La copia y la reconstruccion: un recurso visual en las exposiciones de historia del arte moderno desde los anos 60 del siglo XX*, in "Arte individuo y Sociedad", 24 (2), pp. 211-226.

Ucchil R. K. (2015), *Developing Experience: Alexander Dorner's Exhibitions, from Weimar Republic Germany to the Cold War United States*, PhD Dissertation in Philosophy on Architecture: History and Theory of Art, MIT, supervisor Caroline A. Jones.

Zuliani S. (2009) *Effetto museo. Arte critica educazione*, Bruno Mondadori, Milano.

Zuliani S. (2012) *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano.

Zuliani S. (2015) *Senza cornice. Spazi e tempi dell'installazione. Without a frame. Space and time of intallation*, <http://www.arshake.com/senza-cornice-spazi-e-i-tempi-dellinstallazione/>.