



**LA SALVAGUARDIA
DELLE CITTÀ STORICHE IN EUROPA
E NELL'AREA MEDITERRANEA**

Convegno internazionale di studi

NUOVA
ALFA
EDITORIALE

CULTURALI
A

CA

8075 711.4094 SALDES

Il Convegno internazionale di studi

LA SALVAGUARDIA
DELLE CITTA' STORICHE IN EUROPA
E NELL'AREA MEDITERRANEA

è organizzato
dall'Istituto per i beni artistici
culturali e naturali
della Regione Emilia-Romagna

con il patrocinio
del Parlamento Europeo
e del Presidente della Commissione delle Comunità Europee



Bologna, Salone del Podestà, 10-11-12 novembre 1983

Organizzazione: So.Ge.Pa.Co. S.p.A., Bologna

Redazione, realizzazione grafica: Emanuela Spinsanti

Disegno di copertina: Pirro Cuniberti

© Copyright by:

Istituto per i beni culturali
della Regione Emilia-Romagna
Via Farini, 28 - 40100 Bologna

Nuova Alfa Editoriale
di Maurizio Armaroli
Via Remorsella, 13
40125 Bologna I

L'artigianato, i suoi modelli culturali, la città storica

La lunga vicenda del lavoro ha da sempre nutrito aspetti che oggi chiamiamo qualitativi e di culturale identità. Tutto ciò fu quasi spontaneo nell'era che precedeva l'età industriale, e che per tanti secoli ha dominato il mondo dei materiali e delle forme. L'artigianato si collocava al centro di una continua rielaborazione delle materie; e nel fare questo sottoponeva — spinto dalla necessità — il suo ingegno e la sua capacità alla prova continua, inarrestabile dei progetti e delle creatività.

L'età industriale, con il suo ingresso violento, ha già provocato da secoli vistose reazioni in altri e più precoci paesi, come l'Inghilterra e la stessa Francia: da essi ci sono giunte quelle proposte di resurrezione dell'artigianato e della manualità che soltanto oggi noi apprendiamo non già come insistenze intellettuali soltanto, ma anche come progetto economico e sociale. Il nostro paese, entrato nell'industrializzazione a tappe forzate e a decorrere sostanzialmente — fatta eccezione per il triangolo industriale padano — dalla fine della guerra, e cioè dal 1945, ha percorso quel cammino pagando notevolmente sul piano umano e culturale; basti pensare ai fenomeni dell'emigrazione e dello sradicamento. E si direbbe che oggi particolarmente, di fronte alla crisi di quel modello, i malanni si esaltino ancor più. Per ciò che ora ci interessa qui, è opportuno segnalare la rapida, impressionante caduta della memoria storica e qualitativa del paese intero.

Alle proposte culturali bisogna dare il conforto di una preveggenza, peraltro agevole dopo i grandi precedenti europei. Il lavoro, con le sue grandi organizzazioni, può tentare una volta ancora la strada della professionalità e dell'intelligenza creativa. Questa è opera difficile, specie in tempi di crisi, e occorre tuttavia tentarla per dare al disegno culturale quel sicuro, indubitabile progetto eco-

nomico che la nuova condizione dei lavoratori consente oggi, a differenza di alcuni secoli o decenni or sono, quando la subalternità economica stringeva in uno stato di necessità la mano d'opera, obbligandola a durissime selezioni umane. Il ritorno del lavoro verso quote che sono state tipiche dell'artigianato è un fenomeno interessante che deve essere seguito e incoraggiato come segno davvero non marginale dei tempi.

Fra manutenzione e sostituzione, oggi

Il restauro inteso come manutenzione delle nostre opere d'arte: questo è certo il punto di arrivo al quale una buona politica dei beni culturali deve pazientemente indirizzarsi. È infatti troppo evidente che il restauro, inteso come intervento da condursi quasi a resurrezione dell'opera, e in ragione del suo stato di degrado quasi comatoso, non può che apparirsi all'atto chirurgico, positivo ma anche distruttivo. Nessuno intende, naturalmente, negare la qualità e la necessità dell'atto di restauro e di chirurgia là dove la condizione disgraziatamente lo solleciti; e neppure l'altissima perfezione tecnico-scientifica raggiunta ormai dagli operatori, con il corredo di prospezioni conoscitive di ogni sapiente livello. Ma il punto che dobbiamo toccare, proseguendo ancora su di una analogia quasi serrata, è quello di una efficace e presente medicina preventiva, veramente sociale e diffusa, confortata da una rete di controlli e di solleciti interventi. Soltanto sotto la copertura di simile attenta cura di protezione sarà possibile parlare di una vera e propria politica conservativa; e solo identificando pienamente mezzi e possibilità per una reale e quotidiana, non saltuaria opera di manutenzione.

La continuità dei controlli e degli interventi, che costituisce il nucleo stesso del concetto di manutenzione, è tuttavia il risultato di una diversa visione dell'intera nozione di bene culturale. E sospesi come oggi siamo — cultura, società, economia — fra un antico tessuto manutentivo in progressivo abbandono, ed una sostituzione o dismissione dell'an-

tico o soltanto del temporale, a vantaggio di nuove produzioni, nuove materie e diversi mondi formali, viviamo al presente la più discrasica età di una transizione per molti aspetti tragica, più ancora che difficile. Investito non solo simbolicamente da quel drammatico rinnovamento, per lo più forzatamente sostitutivo, rappresentato dalla guerra, che ne ha sfibrato l'antico e storico corpo, il paese si è poi avviato a mutazioni culturali e socio-economiche che altre nazioni europee andavano attuando, con ben diversa meditazione, ormai da due secoli a questa parte. L'industrializzazione ha camminato a tappe obbligate, brutali; al *déracinement* umano e sociale ha fatto riscontro, anche se silenziosamente, lo sradicamento culturale; l'abbandono delle storiche culture è stato, volta a volta, scambiato per un saluto patetico ma inevitabile, rendendo così ancor più difficile il compito di chi tentava la resistenza sui modelli dell'autonomia e dell'identità culturale. I dati statistici relativi agli ultimi vent'anni rappresentano la lettura più impressionante per chiunque voglia intendere, di questo paese, anche l'espressione urbanistica, paesistica, artistica. Anzi, che non si serva di simili parametri per valutare la grandiosità del fenomeno in atto non ne saprà mai valutare pienamente i limiti ed apprestare le stesse difese.

Il restauro, con la sua disciplina scientifica e con la sua condotta tecnica, rappresenta uno degli aspetti più precocemente reattivi alla trasformazione in atto. Esso infatti eredita la cultura pragmatica, la sapienza del lavoro storico e la trasferisce — in virtù di una conoscenza storica — in atto filologico, restitutivo, interpretativo. Il restauratore di dipinti ha preceduto lungo questa strada altri operatori, altre discipline materiali e tipologiche. Ma è ben chiaro che esso ha aperto la strada ad un metodo, illuminandone ogni aspetto, che poi è divenuto quello dell'architetto e dell'urbanista e che oggi sta affrontando anche l'incerta, difficoltosa area che potremmo definire del 'territorialista'.

In questo senso, totale e globale, si può ben dire che il restauro è esatta ricognizione e conoscenza dei modelli culturali e stilistici,

ma anche materiali e « meccanici », attraverso i quali la nostra vicenda storica è generalmente, e in ogni suo aspetto, transitata. La sua lente di osservazione si è oggi grandemente dilatata, in parallelo al progressivo perdersi di quote imponenti di culturale materiale; e anche in ordine al progressivo ingigantirsi della nozione di bene culturale. Dall'oggetto si è transitati fatalmente all'ambiente. Per un restauro recente ed esemplare, quale quello del bibienesco Teatro Comunale di Bologna, voluto e organizzato da una responsabilità meritevole e fattiva, si è assistito — esempio clamoroso più d'ogni altro — alla messa in atto di un intero, grandissimo e minuzioso cantiere di restauro; e ciò secondo metodi e mezzi inimmaginabili soltanto qualche anno fa. Arte e artigianato hanno ovviamente perso, se mai le possedevano, le definizioni ristrette di categoria mentale, avvicinandosi e sovrapponendosi per le ben più concrete ragioni di materialità, di fisicità, di cultura della materia e del lavoro. È opportuno a questo punto chiarire meglio.

I materiali e le istituzioni della storia dell'arte e del lavoro

In capo ad ogni considerazione è la constatazione che ogni evento artistico, in ogni età, è anzitutto prodotto artigianale nel momento stesso in cui si realizza secondo organizzazioni produttive tipiche del settore, e affrontando dall'interno momenti esecutivi fortemente e indissolubilmente connessi a materiali e a tecniche che partecipano così della lingua « alta » come della espressione « corrente » della produzione artistica. In molti aspetti, e prima di divenire momento storico ed estetico soltanto, un evento artistico è un evento materiato di lavoro, condizionato da economie e liberato da meditazioni culturali. Ciò appare tanto più evidente se si sfronda opportunamente l'opera d'arte, ogni opera d'arte, dei suoi significati liturgici e immateriali, e se ne riconquista il significato « meccanico »: attuando comunque in tal modo un chiarimento che nella lunga storia illustre ita-

liana è invocato proprio dall'aver sempre questa storia ricercato il polo « liberale » e colto, piuttosto che gli aspetti operativi che vi sono originariamente e potentemente connessi.

L'inflessione negativa di questo modello storico e critico corrente era ovviamente destinata a peggiorare allorché, in pieno idealismo, l'atto critico si sublimava in catarsi, sdegnando ogni considerazione relativa al lungo, lunghissimo itinerario che si snoda fra intuizione ed espressione. Entro questo itinerario, oggi ben noto a tutte le discipline della ricerca (si pensi, per esempio, allo studio indispensabile delle varianti nella restituzione di un testo poetico), si collocano tutti quegli atti, quelle identificazioni, quei condizionamenti, che legano la forma alla materia, allo spazio e al tempo.

Ma la storia dell'arte, intesa di qui in avanti anche come storia delle forme artistiche (e quindi artigianali), non ha potuto dar voce agli eventi di questo itinerario se non attraverso poche e minori apparizioni. È importante indagare perfino a livello linguistico e lessicografico quale siano i modi attraverso i quali, e per quali ragioni, la stessa comunicazione verbale — pur attraversando per trasmissione orale i secoli fino ai nostri ultimi artigiani — è stata sommersa e nascosta, mai registrata (al pari dunque degli avvenimenti che denotava) neppure dai vocabolari. È questo il problema della mai avvenuta 'attualizzazione' del vocabolario della Crusca, che oggi soltanto si avvia a riconquistare porzioni gigantesche del mondo lessicografico italiano. Ma è facile notare che neppure i tanti dizionari dialettali, distratti da egemonie culturali essi stessi, registrano le parole (e, di conseguenza, le cose) del lavoro artigiano e artistico. Si potrebbe concludere sommariamente che anche il livello davvero non accattivante e talora addirittura respingente di molta critica d'arte persegua un mondo linguistico mutuato dalle aree estetiche precocemente celebri (la musica anzitutto, la letteratura, la storia encomiastica ecc.) piuttosto che affidarsi ad una adeguata, verisimile analisi dei materiali e delle forme tipiche degli oggetti considerati. Una storia che procede dunque corren-

temente per metafore e per traslati. Questa è in ogni caso la sensazione e la condizione costante di chi provandosi a « informare » (letteralmente: a dar forma) il pubblico circa l'effettiva figura reale di un oggetto di lavoro artistico, non riesce a restituirne correttamente ne' l'apparizione materiale, ne' gli infiniti modi formali, ne' i processi di elaborazione tecnica: mettendo in tal modo a repentaglio l'intera opera di catalogazione del patrimonio artistico storico. Ma nel fare ciò, attuando anche una specie di sciopero linguistico continuo e corrente nella puntuale narrazione critica anche di ogni evento artigiano attuale.

Negata così nei secoli ad ogni modello di comunicazione illustre e per ciò stesso 'scritta', la importantissima sapienza del lavoro, la scienza 'meccanica' (delusa anch'essa, si può dire, nella sconfitta galileiana) si è correntemente servita di un vettore di trasmissione squisitamente orale. Luogo e occasione esclusiva di questa trasmissione è stato rappresentato dalla consuetudine dell'apprendistato, modello formativo ed educativo sul quale si sono erette le conoscenze empiriche e sperimentali, e gran parte davvero della nostra più intima 'storia dell'arte'. Occorrerà indagare lungamente per quali ragioni e attraverso quali strade fin dalla seconda metà del secolo scorso la scuola, l'avviamento scolastico e pedagogico, abbiano fallito sostanzialmente il loro iniziale compito primario, che era appunto quello di surrogare e sostituire l'oralità dell'apprendistato, nonché la sua pratica violentemente selettiva e repressiva. Occorrerà anche indagare meglio circa l'origine e lo svolgimento delle frequenti iniziative revivalistiche dell'artigianato che, così nei musei civici che nelle grandi esposizioni internazionali (fino alla prima guerra mondiale), occupava rilievo significativo e sintomatico. Occorrerà naturalmente anche chiarire come il messaggio precocemente socialista del mondo estetico soprattutto anglosassone sia stato dapprima tentativamente assorbito dalla cultura italiana, per essere poi abbandonato e messo in crisi. Basti per ora affermare che, nella prospettiva di un progetto di comportamento,

occorre chiarire le ragioni storiche e sociali per le quali la cultura del lavoro non è stata in grado di attingere tempestivamente al dibattito necessario. Di qui, e per nessun'altra ragione, il deprimente uso strapaesano e folkloristico che di tante, moltissime forme dell'artigianato è stato fatto, e cioè per una consolidata sfiducia nella sua cultura e nella sua capacità di reale attingimento dei livelli culturali. Oggi naturalmente la crisi del sistema degli oggetti, il crollo post-modernista, l'equivoco delle « radici » scambiate per l'ipocrisia culturale proposta da molti e molti modelli di comunicazione, la crisi infine dei grandi archetipi culturali (quali modelli per la cultura degli oggetti?); ma anche il lento perdersi della « traditio » ovvero della trasmissione di esperienza e di cultura manuale e orale, unitamente al brusco abbandono delle materie e delle connesse tecniche storiche; e infine l'immersione quotidianamente più drammatica entro un mondo materiale e formale di origini non già 'naturali' ma industriali e sintetiche (tali comunque da invocare una diversa nomenclatura, altri utensili, altri comportamenti ecc.): sono tutti eventi che si calano entro il più gigantesco e rapido mutamento che la nostra storia dell'arte e, più correttamente, della cultura abbia mai registrato. Dal 1945 a questa parte, in parallelo alla mutazione socio-economica del paese e al veloce, improvviso transito dalla condizione agricola a quella industriale, è tutto il mondo degli oggetti artigianali ed artistici che entra in crisi, perdendo motivazioni reali ed assumendo contemporaneamente motivazioni di memoria e di revival. E anche questa è narrazione che, minuziosamente e ben più dettagliatamente di quanto ora si possa e si debba, occorrerà fare per visualizzare e così meglio affrontare il grande tema della transizione. Un tema che per ora sembra allargarsi come una irrisarcibile frattura, ma che può probabilmente essere diversamente letto e corretto, a patto che non si dimentichi mai che esso — se è indubbiamente calato entro un connettivo di indole sociale ed economica — è uno dei grandi temi culturali della vita del nostro paese e che dunque come tale deve essere

affrontato. E proprio a problemi di questa natura è indirizzato un significativo « progetto artigianato » promosso dalla Regione Emilia-Romagna.

Vale la pena di insistere sulla necessaria riconduzione dell'atto di restauro entro un vano culturale di precisa definizione tecnico-scientifica, per farlo così ridiscendere dai cieli del carisma e del miracolo ove una certa corrività e anche qualche compiacenza lo avevano collocato. In realtà, un forte e talora risentito dibattito è in corso, circa i metodi e le scuole, oltre che sui mezzi e le politiche. Ed è proprio il paragone che può dare nuovo e necessario sostegno anche alle attività amministrative e scientifiche che presiedono al restauro e alla sua programmazione, nonché alla identificazione dei giusti, congrui modelli per una spesa che, giorno dopo giorno, si dimostra sempre più importante e sempre più produttiva. Così come il patrimonio culturale non è un corpo separato dalle nostre città e dalle nostre campagne, e non vuole sopportare una museificazione intesa come esclusione; allo stesso modo l'opera di manutenzione e di restauro non deve essere immaginata come speciale e straordinaria, ma filtrare quotidianamente attraverso tutte le strade ordinarie. Sarà così possibile estendere il livello qualitativo del restauro e dei suoi metodi a tutti gli aspetti del nostro spessore artistico, anziché selezionarne alcuni soltanto, ed abbandonarne la gran parte alla più appiattita e degradante disinformazione operativa.

Per fare questo, occorre ricreare il circolo vitale e insostituibile della formazione della mano d'opera, ripristinare il processo del tramando di esperienza, di tradizione, il quale ultimo viene a riassumere l'antico significato etimologico di « traditio », e cioè appunto di consegna, eredità, passaggio e, di nuovo, tramando. È questo il circolo che ha storicamente consentito un transito di esistenza e di esperienza fra le generazioni, dotato di suoi tempi e di suoi regimi, ricchissimo all'incedere di una moderna visione antropologica della quale tuttavia non vediamo, oggi ancora, profilarsi che ipotetici risultati.

La lunga, lunghissima linea che salda l'oggi al profondo della storia passa attraverso il gesto dell'uomo creativo. Esso si compie in una serie difficoltosa, ansiosa di apprendimenti, e si attua nel contesto di un generale panorama sociale ed economico che gli è indissolubile. La sua trasmissione è complessa quanto e assai più di quella accademica, poiché il sapere non scritto, ma visivamente appreso (come tipicamente è quello dell'artigianato) si trasmette attraverso modelli eccezionalmente agili, che mal tollerano la codificazione della scrittura.

In questo senso, artigianato e mestiere richiedono dall'uomo una applicazione intimamente, totalmente devota, come appunto è solo la cultura senza accademismi. L'educazione al lavoro avviene senza altra trasmissione che non sia quella libera e fluente dell'attore sulla scena, o addirittura quella del poeta. È la memoria che conduce la mente sui mille passi dell'esperienza, e cioè del passato; e su quella base impara a superare altri passi, aggredire altre soglie. Lo sperimentalismo della creatività artigiana appare davvero insuperabile.

Si è detto molte volte che ogni forma del mestiere artistico è stata, nei modi tecnici, sostanzialmente artigiana. Ed è vero: ogni pennellata, ogni colpo di martello, ogni ricciolo di intaglio, prima di liberarsi in un'estasi che gli studiosi chiamano artistica, è stata volontà creativa fatta di minuziose circostanze tecniche e materiali. Si tratterà piuttosto di osservare fino a qual punto la volontà più ampiamente culturale dell'artefice sappia calarsi dentro quell'amalgama di educazione e di sapere, di sentimenti e di convergenze, che proprio l'artista sa riassumere in un'opera sola. E questo è il momento difficile della nostra età: l'enorme quantità di informazioni artistiche, culturali ma anche consumistiche o revivalistiche ha spezzato l'antica compattezza del cosiddetto 'mondo' culturale e minaccia di condurre le nostre volontà per infiniti sentieri, talora devianti, venati di meccanici-

smo oppure attraversati da fatali perdite di gusto.

Siamo infatti di fronte ad un fortissimo ritorno dell'artigianato: esso è addirittura sugli allori della cronaca quotidiana, dove l'hanno collocato anche gli economisti che in lui hanno visto una medicina possibile contro i malanni dell'età post industriale, o addirittura contro le malattie dell'economia nazionale. Ma qual è la cultura dell'artigianato? Possediamo elementi di conoscenza per affermare che la creatività manuale, individuale o familiare percorre strade che sono davvero illuminate da un dibattito non soltanto economico ma anche estetico e culturale?

L'età industriale aveva fornito all'opinione molti elementi di dibattito non soltanto tecnologico ma anche estetico: basti riflettere sull'*industrial design* e sulla vasta letteratura di cui il progettualismo aveva impregnato molti atteggiamenti mentali e pratici. L'età industriale aveva anche fornito modelli di vita e di pensiero che si riflettevano perfino sui comportamenti individuali. Ma per ritrovare pensieri e comportamenti simili nel mondo dell'artigianato è giocoforza riandare fatalmente a immagini del tutto storiche, come quelle medioevali.

È una strada, questa del medievismo artigianale, alla quale ci hanno abituato scrittori, poeti, musicisti e pittori. Basta pensare ai Maestri cantori di Norimberga di Richard Wagner; e soprattutto agli infiniti ritorni medioevaleggianti dei primi grandi scrittori dell'artigianato ottocentesco, precocemente alle prese con la massificazione della rivoluzione industriale, e cioè John Ruskin e William Morris.

Certo, nel medievismo artigiano molte sono le seduzioni recuperabili, non esclusa quella davvero fondamentale che vede l'artigiano collocato al centro di quella democrazia comunitaria che appunto nei primi secoli della società moderna seppe istituzionalmente prender corpo.

Ma non è sufficiente, oggi, rispecchiarci soltanto a questo modo, Occorre prender atto che l'artigianato, col crescere dei tempi e col mutare delle esigenze, ha occupato porzio-

ni così vaste del mondo del lavoro — e specialmente in un paese come il nostro, tradizionalmente addetto alla lavorazione delle materie — da non potersi più attendere entro capitoli suggestivi ma sostanzialmente chiusi: limitati a poche materie, a pochi trattamenti e infine a piccole economie dedite più all'arredamento e al souvenir che non ad una vera e propria costruzione ambientale.

Chi scrive vede molti errori tanto economici che culturali in questa limitatezza che proprio il mondo dell'artigianato talora si illude di coltivare ancora come utile e possibile. Esistono di fatto orizzonti più vasti, a dir poco giganteschi, dove la creatività artigiana si può più altamente cimentare. Basta accennare, per esempio, al mondo delle comunicazioni (la stampa, la composizione, la grafica, la fotografia), per scoprire ben più gigantesca la dimensione e la possibilità di manovra dell'operatore inventivo, oggi. Si potrebbe dire, sommariamente, che dal sistema degli oggetti (e cioè dal mondo ottocentesco entro il quale oggi ancora si intrattiene) l'artigiano stia inconsciamente passando al sistema degli ambienti. Lo attendono valori più alti e più ampi, tradizionali anch'essi, toccati nella storia altre e numerose volte. È questo un compito perfino entusiasmante, ma occorre che proprio l'artigianato percorra, o ripercorra, la propria più esatta nozione di campo e apprenda a sentirsi grande, impegnato, autorevole, anziché graziosamente marginale. Del resto, il cammino delle istituzioni e delle organizzazioni è là indirizzato.

Un esempio di sostituzione in atto: il colore

Di quanti colori si vestivano le città italiane! E nella pianura padana, dai grigi di Piacenza ai rossi di Bologna e infine ai delicatissimi verdi e azzurri e gialletti di Comacchio, cari a De Pisis, era una gamma continua di cromatica poesia. A dire il vero, questa poesia cresceva sulla funzione e sulla necessità degli intonaci, questi grandi sconosciuti dell'architettura italiana. Gli intonaci hanno subito, si direbbe, il destino toccato al lento

crescere di un'idea di conservazione e di restauro. E poiché siamo tutti d'accordo che l'origine di questa idea sia neoclassica e archeologica, anche gli intonaci — questi vestimenti mossi e coloriti — sono stati per molti e molti decenni sacrificati, nel corso dei restauri, alla nuova regina dell'architettura: la cortina muraria.

A ben riflettere, l'Italia della fine del secolo scorso e fino ai nostri anni è stata pervicacemente « cortinata ». Sembrano così più solide le forme immani del romanico e quelle gentili del gotico. Le tensioni architettoniche si esaltano allo scoperto, come tanto piace — oppure è piaciuto — all'architetto di qualche avanguardia funzionalistica. Perfino Carducci ci mise la sua parola, dichiarando di amare Bologna « fosca e turrita » (e quel « fosca » ha continuato a coltivare immagini un po' tetre, fino agli inquinamenti d'oggi) e di detestare certo biancore torbido e rigonfio del secolo barocco. Come si vede, anche l'impegno civile risogimentale ha messo lo zampino — oh, senza colpa — per la costruzione di una città severa e forzata, degna immagine delle qualità dei suoi abitanti.

Oggi tuttavia, a conti fatti, e dunque per economia, ma anche perché l'osservatorio critico e di tutela si è fatto più occhiuto, gli intonaci vengono normalmente salvati e, naturalmente, quando sia necessario, rifatti. Il filo a piombo e la squadra stringono tuttavia gli intonaci in una camicia regolare, geometrica e sottile. Difficile recuperare la dolcezza un po' ansante e gravida di tanti intonaci vili, magari irregolari a forza di sprezzature e di chiaroscuri, secondo la mano più che secondo l'intenzione. Capita così che un difficile mestiere, quello dello « stablidore », segnali già una caduta di tensione creativa, aggravata per di più dalla presenza di sabbie e cementi e preparazioni industriali.

Ma se sulla camicia striminzita degli intonaci ci si mette l'imbianchino, come avviene di norma, le cose sono destinate a precipitare. E qui non è questione di buon gusto, di cultura oppure di pretensiosa sfiziosità dei critici d'arte: Bologna è una città che ha cambiato, oltre che forma, anche l'ultimo aggan-

cio con la sua immagine, e cioè il colore. Dal rosso ferroso, in tutte le sue gradazioni — quelle che nei tramonti estivi la facevano bruciare, dall'alto dei colli, come un braciere — si è passati ai rossetti, ai violacei, ai sanguinacci con una sensibile preferenza per quell'imprecisabile meticcata che i francesi, con garbo a noi sconosciuto, definiscono « vommi ». Di cosa mai si tratta? È il festival delle resine acriliche, che sono prodotti di sintesi che mescolano acido acrilico polimerizzato e pigmenti. Negli interni si raccomandano i monomeri polimerizzati e cioè resine viniliche. Queste non sfogliano, anche se i danni dei prodotti vinilici sono ormai noti a chiunque. Il trionfo dell'assurdità si consuma tuttavia e prevalentemente sui primi, e cioè sugli acrilici. Distesi su intonaci abbastanza grossolani, tendono comunque a sfogliare, a cadere, poiché si tratta di pellicole che non penetrano, ma solo si aggrappano all'intonaco stesso. Impermeabilità, cecità d'ogni trasparenza, irrigidimento d'ogni vera tonalità in una polverosa carrozzeria.

È il festival della bigiotteria cromatica, una falsificazione bieca, senza morbidezza, irrimediabile. Essa vaga per l'Italia intera, schiantando ogni volume architettonico sotto una bava intera, opaca, impermeabile e lumaca. Ogni emergenza, ogni andamento lineare o plastico, ogni spessore architettonico si siede inanimato in un appiattimento balordo: e com'è vero che presaga fosse, per quel che riguarda Bologna, l'immagine allarmante di una certa Romilia! Ma c'è di più: infervorati da questa capitalistica invenzione, oppure dalle pratiche di fureria — che vogliono la caserma sempre riverniciata — proprietari ed imprese, pubblici e privati, allargano il carisma, la grazia del rinnovamento pennelleggiato, anche a marmi, arenarie, travertini e perfino a capitelli, sculture, lesene. Inutile far nomi, anche sonanti, di Palazzi e di Chiese. Alla dannosità del prodotto si aggiunge anche la stupidità del metodo.

Poiché di dannosità si tratta. Osservate alcune fra queste mura trattate solo qualche anno fa con simili procedimenti: e le scoprirete lebbrose, cadenti, forforose: come se

un'improvvisa e incurabile micosi ne avesse attaccato il tessuto. L'umidità, trattenuta sotto quella sfoglia sintetica, ha celebrato la sua naturale liberazione, e come? Perforando a bolle, foruncoli, eczemi la falsa pelle, e trascinando un se' un intonaco ridotto a polvere. C'è qualcuno disposto ad osservare? Si direbbe di no: il processo di sostituzione vince su quello di manutenzione, con evidenti e immediati danni economici oltre che estetici.

La nuova economia del recupero e del restauro

È purtroppo paradossalmente facile fare oggi i conti in tasca al Ministero per i beni culturali. Esso riceve lo 0,20 del bilancio generale dello Stato: ma ciò che ancor più è sorprendente è che più della metà della cifra destinata a concreto investimento si scola e in sostanza si degrada in residui passivi. È facile quindi immaginare come la recente legge finanziaria abbia finito per mettere del tutto in ginocchio una gestione tecnico-scientifica, dotata forzatamente di tempi lunghi, di serie riflessioni, di previsionalità non aritmetiche. Già è difficile fare programmazione in un ospedale di moribondi (sotto a chi tocca!): ma qui davvero il carisma metologico dei grandi modelli di programma e di piano ha bisogno di tempi lunghi, zoppicanti, perigliosi: tanto lungo zoppicante e periglioso è il cammino reale, alla fine, di lavori sofisticati, minuziosi, micrometrici quali sono quelli che si collocano nella pur prestigiosa area dell'artigianato conservativo del nostro paese. Uno dei migliori del mondo, forse il migliore.

In tali condizioni, la sponsorizzazione somiglia ad una elemosina insistentemente richiesta da un ricco che tuttavia, la notte, dissipa malamente i suoi beni al tavolo verde. Qualcuno vede in questa pratica attivante una vera e propria uscita dai confini tradizionali della gestione statalista della cultura e del patrimonio. In realtà, i risultati delle associazioni alla spesa sono piuttosto modesti: e se proprio si intende dare ad essi un più moderno significato, occorrerà preferibilmen-

te pensarli come un metodo forse opportunamente didattico per una rianimazione culturale; un modello pedagogico capace di inserire nella convinzione di tutti che la spesa culturale è opportuna e importante, e che essa è capace di tracciare venature anche nuove per piglio e sicurezza sul vecchio corpo del centralismo artistico e del tradizionale ministerialismo italiano della tutela.

Indubbiamente, di fronte al costituirsi di un consorzio di iniziativa e di spesa, i programmi della tutela artistica sono obbligati a uscire da quello stato di preoccupante e preoccupato grigiore di cui sono necessariamente costituiti: ripeto, un ospedale non è luogo di piacere! Eppure, il consorzio chiederà di sponsorizzare un nome sonante, un dipinto bellissimo, un perfetto capolavoro. Diversamente, la ragione stessa dell'atto non troverebbe la necessaria risonanza pubblica, il risalto desiderato sulle pagine dei quotidiani, la soddisfazione dei lettori. Per di più, poiché la nostra struttura amministrativa, sia per i musei dello Stato, che per quelli comunali, non gode di alcuna autonomia economica, il contributo non entra — come al contrario accade in tutta la libera gestione dei trustees di tradizione anglosassone — in un ragionato bilancio, non assolve alla armoniosa costruzione di un potere decisionale: ma viene esclusivamente rinviato all'assolvimento di un obiettivo prescelto, indiscutibile. Nasce così una sorta di difficile accordo fra il senso di delega del museo e un insinuante desiderio di colonizzazione dello sponsor.

Ma ciò che più delude, sull'orizzonte dell'attuale condizione del patrimonio artistico italiano, è come alla avanzata nozione di bene culturale, e alla migliore conoscenza degli infiniti aspetti della sua costruzione, non abbia affatto corrisposto una adeguata visione economica. Eppure il patrimonio, sia esso ambientale ed urbanistico, che monumentale e museografico, è una vera e propria miniera economicamente attiva soltanto se lo si intende come spessore, sedimento, ambito e vita. E se l'Italia ha ancora una voce tenuemente attiva nella sua bilancia commerciale, questa è proprio dovuta a quel turismo che « vede »

nel nostro paese un unicum complesso, indistricabile, elevatissimo di storia e d'arte. Il « bel Paese » non è dunque diverso da quello che la letteratura dei viaggiatori stranieri del '700 ci insegnava a credere.

Esiste anche una enorme economia, concreta e reale, che nascostamente e lentamente si indirizza al patrimonio artistico: ed è quella della riqualificazione e del restauro. Naturalmente, un sedimento di tale complessità non invoca soltanto il restauro del dipinto o della oreficeria: ma tutta l'infinita, sterminata qualità e quantità dei mestieri artigiani (il mattone, l'intonaco, il legno, il ferro, il dipinto, l'imbiancatura ecc.) che un tempo presiedettero alla sua nascita e che oggi sono tutti indistintamente chiamati a restituire solidità alle forme e alle strutture, proprio ripercorrendo le strade di quella « cultura materiale » ovvero di quel « sapere pragmatico » in cui risiede proprio tanta parte del lavoro « creativo », inteso come presente e come storia.

Il collasso della comunicazione e del tramando

L'economia e la società ritornano dunque, in questi anni, verso l'artigianato; e lo fanno con affanno, cercando di medicare in esso le delusioni cocenti dell'industrializzazione passata con la brutalità di un vortice inquinante. Tentiamo di seguire la linea narrativa che il fenomeno — osservato con attenzione — consente. È esistita dunque un'età industriale: così ci dice la memoria, e ci ricordano ogni giorno anche i movimenti di avanguardia post moderni. Essa ha avuto il suo decollo tanto tardo quanto rapido, nel nostro antico paese contadino. Già avanti la prima guerra mondiale, nella pianura padana; soltanto dopo il 1945 nella più profonda Italia. Enormi le mutazioni intervenute, giganteschi gli sradicamenti, fatali le variazioni culturali e sociali. Si potrà parlare efficacemente di rottura delle comunicazioni esistenziali fra generazione e generazione. È verissimo, la frattura del tramando resta nel profilo della cultura italiana l'incisione più netta, lo scarto più al-

larmante fra due età, due società, due storie.

Ma perché parlare di tramando, di generazione e di esistenza? Ci si rende oggi conto del fatto che un sapere come quello del lavoro una volta perduto il suo ambito specifico, irripetibile di trasmissione, non è più ricostruibile. Non saranno infatti libri e scritti a ripetere quei gesti entro i quali il maestro (qualunque « maestro », dal pittore al muratore, dal falegname al ceramista e a tanti altri) perché nessuno ha mai potuto « scrivere » quei gesti. Non saranno dunque libri a consentire all'allievo, e cioè alla generazione che segue, il modello sicuro del mestiere appreso come una danza, come un'arte oratoria: come un teatro. Non stiamo qui tessendo lodi all'apprendistato. Ne conosciamo le fatali selettività, la capacità repressiva. E tuttavia non possiamo non ripetere che nessuna scuola e nessun libro, si è potuto sostituire a quella diretta esperienza.

A distanza di appena trentacinque anni dalla fine dell'ultimo conflitto mondiale, e cioè dall'inizio della industrializzazione del paese, noi dobbiamo già oggi constatare avvenuta la scomparsa di quote vastissime di mestieri: e con essi, di materie, di tecnologie, di utensili e, alla fine, di forme. Perfino la lingua segnala con sempre più consistenti vuoti lessicali l'avvenuta cessazione della comunicazione verbale. Ciò, per giunta, in un paese di mille lingue e mille codici del lavoro, assume l'altezza di un collasso della trasmissione: come tramandare un mestiere che non si scrive e neppure si descrive? Qualcuno potrà obiettare che il sistema delle comunicazioni visive e quindi delle informazioni visive, è a tal punto adulto da sostituire il flusso verbale. E tuttavia ciò, per quanto seducente, resta ancora lontano dalla realtà. Nuovi mezzi si aprono forse sull'orizzonte della memorizzazione.

In termini più volgari, ma comprensibili, il dramma dello studioso delle forme artistiche ha il suo immediato paragone in quello della padrona di casa (se preferite, dell'architetto e dell'arredatore) che, di fronte a precise necessità, non riesce a reperire la mano d'opera giusta e opportuna per il lavoro desiderato. Possiamo denunciarlo: nelle aree in-

dustrializzate italiane, la ricerca di un falegname o di un imbianchino segnala difficoltà assolute, si esaurisce nel nulla. Legno, calce, cotto, terre, carta, pietra, e tutti i materiali certi del mondo storico hanno assunto la stessa dimensione concettuale del problema storico. Al loro luogo si sono sostituiti materiali e tecnologie basati su operazioni di sintesi chimica; pronti a invadere il mondo dei consumi. Essi stanno ora trasformando il mondo della manutenzione con quello della sostituzione, come si fa con gli oggetti industriali.

Chi non afferra l'intima necessità di queste riflessioni non è in grado di far transitare il proprio pensiero in critica immaginazione e in poesia. Assenza di poesia è accusa grave per il nostro mondo. Eppure, il mondo delle forme vaga ormai nel mezzo di una grande crisi di trasformazione e di transizione per giunta accelerata da una caduta economica assai vistosa delle forme del « progresso » che si ritenevano al contrario eterne.

Questo richiamo ci giunge dalla lezione della storia: proprio nelle cose, negli oggetti, nelle pietre, si libera una nozione del tempo che non è vincolata a strutture mentali, morali, esemplari: ma piuttosto esistenziali e antropologiche. Potremo nuovamente misurare l'uomo con la materia, passando attraverso l'arduo confronto dell'utensile, sola arma di questa sfida prometeica? Naturalmente, il confronto storico e temporale è quello insostituibile delle materie e delle forme di cui è intessuta la cosa insostituibile che noi chiamiamo strato, sedimento, spessore e dentro il quale viviamo, lavoriamo, agiamo i nostri pensieri. Città, strada, palazzi e case: vitalità immense che una certa fretta classificatoria ha voluto chiamare « centri storici » ma che ora tornano ad essere città. A loro rivolgiamo una volta di più sguardi e pensieri di gratitudine per la lezione immane che ne deriva: grande libro non scritto, ma intensamente corporeo, dove la cultura della creatività e della prassi, non si separa mai dall'ideazione progettuale e artistica. In quella antica completezza, che non ammiriamo per feticismo ma che certo guardiamo dal fondo di una

profonda crisi espressiva, sono infiniti e nidi di insegnamenti.

Il moderno metodo del restauro non è altro se non un'antica, tradizionale manutenzione. In questa che era pratica quotidiana un tempo, confluivano però quella sapienza del lavoro e quella esperienza dei materiali e dei trattamenti che oggi vediamo lentamente scomparire. La città contiene oggi ancora forme storiche importanti, bellissime, vivibili: per restaurarle occorre dare loro una rinnovata manutenzione. Diversamente, come già accade in molti esempi, sarà necessario dar luogo alla violenta sostituzione.

Per molti anni, nell'età industriale, abbiamo assistito indifferenti al tramonto della manualità, dell'artigianato, del sapere pratico. Abbiamo ritenuto che i mestieri, che hanno a suo tempo costruito la città con le sue forme fossero inutili, degni appunto di scomparire. Ammettiamo volentieri che le poche e patetiche resistenze di alcuni artigiani testardi hanno finito per vincere oggi; ed hanno passato l'eredità ad una generazione che, entro i termini di una nuova solidità economica, chiede di essere nuovamente protagonista dell'antica, agile dignità del lavoro intelligente.

Perché questa esposizione

Questa esposizione ha scelto deliberatamente di affrontare un aspetto soltanto del grande problema, in attesa che fra qualche mese il dibattito sull'artigianato dei mestieri creativi dia luogo ad una vera, più grande mostra-dibattito. Per ora, la sala di Palazzo Pepoli è stata colmata di strumenti e di utensili, legati ai lavori che più si sono espressi nella creazione della città. Le loro panoplie prendono il posto delle consuete opere d'arte. Sulle pareti si organizzano i ferri del me-

stiere, la sapiente strumentazione del lavoro manuale e non ripetitivo: la loro disposizione ripete più fedelmente possibile l'organizzazione strategica delle botteghe e dei laboratori.

Questi grandi modelli mentali, resi silenziosi dall'improvvisa svolta della civiltà, collocati sotto il vetro dei musei, giungono fino a noi da tempi e da luoghi ormai lontani, quasi sommersi nel ricordo infantile. Muti, senza i suoni e i rumori del lavoro, questi strumenti — belli come le tavole dell'Encyclopédie di Diderot e di D'Alembert — sembrano imbarcati su di un vascello che scivola fra due età: quella storica, che ci ha nutrito culturalmente, e quella futura, che ancora non conosciamo. Il vascello degli utensili artigiani è sopravvissuto alla sua condanna decretata dall'età industriale; la sua vita sembra richiamata fra noi dalla crescente iniziativa dei lavoratori stessi. Ma sapranno resistere i modelli mentali, la rete immensa delle conoscenze pragmatiche, che hanno già attraversato il vuoto delle sconfitte economiche, delle difficoltà di residenza, della cessazione dell'apprendistato, del fallimento della scuola professionale? Quale spazio, perfino fisicamente inteso, per gli artigiani, nella città del terziario?

La grande, perfetta tavola degli strumenti raffinati, colti, agilissimi che hanno consentito il lavoro storico, viene da un mondo che per un attimo abbiamo creduto lontano e che solo la storia dell'arte ha continuato a difendere come vivo. Saprà essa approdare alla riva dei problemi attuali? Scuola e rinnovata professionalità sono le necessità immediate, urgentissime: e con esse un lavoro severo sui temi della bellezza e della poesia, oltre che dell'economia. La società artigiana può segnare, come altre volte, la rinascita critica della città storica in Italia e in Europa.

Da: L'artigianato i suoi modelli culturali la città storica, 1983, p. IX-XVIII