

# *Chiesa, cultura, territorio*

*Andrea Emiliani*

Se è vero che la nozione più generale di patrimonio culturale ed artistico non ha ancora avuto, presso la cultura italiana, la dovuta sanzione analitica e specificatamente conoscitiva, è pur vero anche che essa è entrata di diritto e di fatto entro la più larga accezione dell'idea stessa di cultura. Si direbbe dunque che tutto sia predisposto per un adeguato, accurato lavoro di approfondimento che riempia quell'acquisizione, indubbiamente positiva, di incoraggianti significati particolari. Ma il primo tema che lo storico, e lo storico dell'arte in particolare, dovrà affrontare, resta pur sempre quello della presenza della chiesa, del suo lavoro «mondano», della sua capacità di filtrare cultura e costume culturale, di entrare dunque pur nel modo che le è proprio, entro quell'idea di cultura che oggi, forse, riguardiamo con distacco di storici, ma che tuttavia fino a ieri compartiva proprio con la chiesa — per quel che riguarda il patrimonio artistico ed ogni genere di lavoro connesso — una percentuale altissima di eventi.

E non è che ancora oggi l'acquisizione sia così semplice, così facile. Ancora qualche mese fa, chi scrive ebbe la sorpresa di sentirsi scambiare per un bacchettone da chi vedeva nelle sue affermazioni, distese nel capitolo «I materiali e le istituzioni della storia dell'arte», nella Storia d'Italia, Einaudi (1978), nientemeno che l'avaloramento di una visione reazionaria e di comodo. Scrivevo allora che la presenza fisica e corporea della chiesa è, in Italia, equiparabile ad un servizio di presenza e di autonomia, di qualità e di ubiquità, letteralmente sensazionali. Se non soccorrono le personali conoscenze, e neppure quelle balordamente autostradali, si pensi almeno che trentamila sono nel nostro Paese le disseminate parrocchie, le unità già amministrative (e oggi comunque pervicacemente presenti entità fisiche) che nel loro aspetto culturale, ma anche nella loro secolare presenza, nella loro straordinaria vitalità artistica e operosità culturale, hanno profondamente segnato il territorio così di pianura che di montagna, e infine delle città.

Ma non ci sembra che solo lo storico dell'arte sia assente, o si approssimi oggi soltanto con molto ritardo a questa impressionante constatazione. Gli stessi storici della chiesa, afflitti forse da una sempre frigida disaffezione verso le sorti del corpo fisico della chiesa stessa, o attratti soprattutto dalla sua incorporea e mistica presenza, non hanno affrontato il tema enorme, incisivo per la nostra cultura moderna. Sono più frequenti le omelie commemorative, in proposito, che non le ricerche, le indagini e gli sforzi di una critica storica ormai opportuna. Quale

destino assegnare oggi, sotto la spinta di una necessità che si fa ogni giorno più impellente, alla figura di committente che la chiesa (il parroco, la Curia, il vescovo, la Confraternita, ecc.) ha esercitato con l'autorevolezza che ci ha restituito tessuti culturali e profili qualitativi inauditi per presenza, estensione, varietà? Come passare sotto silenzio, per le decine e decine di migliaia di cellule di pietà, ma anche di espressione culturale, diffuse nel territorio più profondo e più lontano, il ritmo magari lento, ma sicuro, generoso, propulsivo, che la chiesa rende concreto nella sua fisica e materiale apparizione? Pensate al grumo di impressionante lavoro architettonico, decorativo, pittorico che una anche piccola chiesa rappresenta nel cuore ormai lacerato di una metropoli, come nel vuoto oggi dolente di una montagna appenninica. Pensate anche che in quell'architettura e in quelle tavole o tele dipinte si rivelano personalità che spesso abitano con ben altra autorevolezza secolare i sacri testi dell'industria della cultura. Che in quelle fisiche spoglie, in quegli arredamenti talora immiseriti dai furti e dagli abusi, in quei corredi di tessuti e di intagli, di immagini grafiche e di oreficerie, in quelle volute di gesso o in quegli organi modesti solo per l'aspetto ormai trascurato, si compendia una massa di lavoro artistico, un commercio di committenze e di idee, un intreccio di volontà espressive e di necessità liturgiche, che davvero nessun luogo dell'istituzione moderna, e neppure il museo più grande ed ospitale, riesce ad apprestare e ad esibire.

Così, non v'è dubbio alcuno che nella chiesa, anche e specie nella sua più presente apparizione post tridentina, si realizzi il massimo di conoscenza che la ricerca storica e artistica, come pure la stessa indagine di costume e di società (si rifletta sugli archivi parrocchiali), possano oggi identificare. Che poi i mezzi adatti allo scopo, sia sul versante della penetrazione conoscitiva sia su quello, correlato, della tutela e della conservazione, siano buoni e opportuni, questo è un altro discorso. Un vaso di queste proporzioni, una massa così minuziosamente distribuita di materiali artistici, un tessuto così formidabilmente gestito ai suoi giorni, propone problemi che investono l'intera nazione esigendo la cura che spetta di fatto alla percentuale massima, più originale e più autenticamente espressiva del luogo, degli anni e delle comunità, che si possa indicare. L'opera della catalogazione e dell'organizzazione tassonomica condotta dagli uffici periferici della tutela statale, per quanto assiduamente perseguita, non ha ancora affrontato l'entità reale del problema, se non in alcune zone.

Premono su quest'opera necessità diverse, anche di natura tecnologica, che non consentono quella sollecitudine o addirittura quell'urgenza che il tema e il problema dichiarano ad evidenza. Ma soprattutto, per ciò che più riguarda lo storico, non sono affiorate se non liminarmente, e forse settorialmente, indagini riassuntive e riflessive di questo che deve essere considerato come un metodo nuovo se non inedito, la conoscenza cioè dei generali comportamenti sociali, economici e culturali, espressi in cantieri la cui origine e autonomia è tutta da intravedere almeno, sotto il profilo delle velocità di assunzione culturale da parte delle comunità o dei circoli culturali, degli stessi ritardi culturali e dei conseguenti significati indotti, dei rapporti con i centri maggiori di produzione, oppure delle volontà politico-culturali degli ordini, delle confraternite, delle associazioni oppure delle curie, o infine delle stesse legazioni. Due almeno sono, a tutt'oggi, le proposte concrete di indagine che possiamo segnalare, mature per l'uso della conoscenza più vasta, adulte per l'esatta visione dei profili anche qualitativi che emergono dalla massa gigantesca dei dati rilevati; e sono le indagini che specialmente in Umbria sono state indirizzate sia alla conoscenza itineraria del Nursino, del Casciano e della Valnerina, sia a diacroniche resezioni operate nel corpo della vicenda storica della pittura (1) ad opera di un gruppo di esperti condotti dalla sapienza e dal coordinamento di Bruno Toscano. L'altra riguarda alcune aree culturali del Piemonte, e specialmente della Val di Susa, nonché di altre più larghe estensioni territoriali (2), condotte sotto la guida di Giovanni Romano.

Anche in questa regione emiliano-romagnola, abbastanza sollecitati anche se non davvero esaustivi sono stati i saggi di penetrazione e di conoscenza nel corpo immenso del patrimonio chiesastico. Ricordo almeno quelli realizzati dalla Soprintendenza ai beni artistici e storici di Bologna per l'area diocesana territoriale di Bologna stessa, nonché per i centri storici di Cesena, di Forlì e di Imola (3). Nati per lo più sotto la spinta metodologica ed operativa delle prime «Campagne di rilevamento dei beni culturali» (1968-1971), questi sondaggi hanno tentato un primo rapporto fra patrimonio e territorio, fra storia economica e vicenda culturale, fra evento religioso e comunità di popolo.

A queste condizioni, sia pure talora incoraggianti, dell'azione conoscitiva, fa inevitabilmente riscontro la modestia dell'apparato generale di tutela, e cioè di recupero e di restauro. La carenza di dati analitici in proposito rende vana anche l'indagine critica, e la esilia fra le antiche

invocazioni dell'eterno *cahier de doléance*. Ma potremmo anche considerare attiva e perfino potente l'opera di conservazione che, attraverso i suoi uffici periferici, la tutela indirizza al patrimonio chiesastico, e cioè quella centrale. A fronte tuttavia della vastità e della penetrazione di organismi, la cui bontà di intervento è almeno testimoniata dalla tradizione, non possiamo che riportare più alta e pressoché irraggiungibile la vastità e l'altezza di uno spessore culturale che non ha confronti né nella dimensione del tempo, né nella dimensione dello spazio. In realtà, crediamo anche che sarebbe vano attrezzare un organismo addetto esclusivamente a questo tipo di intervento, poiché esso ogni volta si troverebbe innanzi ad un compito che, per quanto minuziosamente e seriamente affrontato, non finirebbe mai di enfatizzarsi quanto la sua misura qualitativa e fisicamente quantitativa consente. Proprio per questa ragione, non si è mai cessato dall'immaginare che questo aspetto altissimo della storia dell'arte e del lavoro artistico italiano non possa essere affrontato se non dall'interno di un'opera di comunità e di decentramento, e dunque attraverso lo sforzo concorde, congiunto di tutte le forze amministrative e culturali in campo.

La chiesa, ancora al momento attuale, pur esibendo in molte aree del nostro Paese precoci aspetti di archeologizzazione del problema e somatizzando ormai di fatto forme di degrado progressivamente veloci, rappresenta la massima concentrazione di beni culturali che lo spazio, il tempo italiani possano esibire. A problemi di questa natura non potrà mai essere sufficiente un apparato tecnologicamente preparato e perfino economicamente cospicuo. La quotidianità delle esigenze, la capillarità degli eventi distruttivi, l'infittirsi perfino dei momenti negativi globali — dovuti all'abbandono delle terre, ai fattori di degrado meteorologico ed atmosferico, alla mancata manutenzione ordinaria — sono fenomeni la cui presenza non può essere curata se non al primo affiorare e segnalarsi del problema. Appunto per questo, è vano ritagliare sul corpo della nostra opera di tutela e sul profilo delle competenze, il disegno assurdo di una separazione corporea, fisica, rispetto ai doveri delle comunità locali. Una volta di più, e certo a fronte della più dura fra le necessità della tutela italiana, non possiamo che ribadire che all'opera di coordinamento e di metodologica correttezza assicurata dalla competenza centrale, devono aggiungersi, con la piena vitalità che esse solo possono esprimere, le capacità amministrative degli enti locali. Ogni ritardo, ogni separazione, e non soltanto fra tutela centrale e

tutela locale, ma anche fra momento politico e momento religioso, si realizza a totale, definitiva perdita del più esaltante ed avventuroso cammino mai realizzato dell'arte italiana d'ogni secolo e d'ogni provincia.

Il corpo fisico e culturale della chiesa in Emilia e nell'area romagnola, non rappresenta ovviamente una entità compatta per le sue forme culturali. Chi scrive ebbe a disegnare, col facile ausilio delle antiche e meno antiche diocesi delle regioni Emilia e Flaminia, una carta abbastanza convincente — almeno come proposta di metodo — per una migliore assunzione di conoscenze nel difficile e sedimentato territorio. Va da sé che, al problema della distribuzione delle costanti espressive e creative, deve sempre accompagnarsi la conoscenza di un diverso atteggiarsi diacronico; anche se dopo la riforma tridentina l'apparato parrocchiale tende a livellarsi secondo comportamenti più riconoscibili e normali da luogo a luogo.

Ma non è facile affermare se i preliminari per una geografia artistica siano stati in qualche modo esauditi. Lo ritiene spesso quel positivismo che chiamare ingenuo è probabilmente troppo generoso e che, pur con qualche positivo merito, è opportuno relegare fra gli strumenti del campanilismo. Davvero non si può considerare neppure iniziata però, quella generale conoscenza dalla quale possono scaturire le indicazioni, le illuminazioni per lo studio del generale e particolare comportamento della società artistica in ordine alle diverse età e alle diverse aree. Penso, tanto per orientare il mio desiderio secondo immediati esempi, ai fermenti di peculiare ispirazione naturalistica che, fra secondo e quarto decennio del '600, assumono sostanziale figura e fortuna nell'area riminese, legata del resto al Montefeltro, e della quale il Centino ed il Cagnacci sono due rappresentanti. Oppure, rinvio la mia attenzione verso l'adozione di stilemi bibeneschi in un certo particolare tipo di architettura nell'area parmigiana e piacentina nel XVIII secolo. O ancora, agli episodi di così frequente mescolazione sul profilo delle zone di attrito confinario, come la toscania della montagna romagnola nel '400 e più nel '500; l'orma così sensibile del barocco ligure sull'intera montagna piacentina fra '600 e '700. E l'area di reale diffusione della mano d'opera (ideativa ed esecutiva, progettuale e manuale) che da Torricella di Lugano, secondo ritmi anticamente comacini, invade la Romagna e instaura — fra Massalombarda e Ravenna, con epicentro a Lugo — un vero e proprio, diverso stile architettonico e plastico (1730-1780). Penso ancora ai grandi sistemi pittorici metropo-

litani del ludovichismo, capaci tuttavia di riverberarsi sulle campagne circostanti proprio per essere lingua di riforma cattolica, pragmatica e sentimentale, colta e insieme popolare; al variare dei cantieri culturali da centro a centro, alla velocità di sedimentazione delle esperienze nelle aree più stabili, alla dimensione di scorrimento e di dinamizzazione che le esperienze stesse incarnano in altre aree più offerte a penetrazioni che sono insieme di cultura e di economia.

Naturalmente, proprio il XVIII secolo costituisce il grande ambito di investimento più riconoscibile e più continuo, pur a ridosso della gigantesca trasformazione prodotta, nel campo delle forme chiesastiche, in presa diretta con l'età tridentina. E c'è un legame che, forse passando al di là e al di sopra dei sintomi riconoscibilmente artistici, trattiene queste forme entro la comunità di un linguaggio di severità e di economia, di correttezza formale ma anche di serietà strutturale e costruttiva: tanto che è frequente, nell'ottica normale dell'immagine architettonica della chiesa e soprattutto della parrocchia, accomunare senza sforzo modelli tardo cinquecenteschi a prodotti settecenteschi. Una sorta insomma di architettura senza tempo, *ohne zeit*, la cui vastità afferra probabilmente anche talune forme civili, ma la cui peculiarità centrale è pur sempre quella della continuità del messaggio col quale la chiesa, nella sua prima cellula fisica, e cioè la parrocchia, comunica con la vita circostante. Ed è indispensabile dunque che, per iniziare ad addentrarci nell'argomento di un più verosimile rapporto, si dia migliore illuminazione alla capacità perfino materiale, certamente tecnico, che il modello strutturale colto emigri per imitazione entro l'architettura rurale, negli impianti annessi, comportando modi tecnici, materiali d'uso, maestranze preparate. Credo, ad esempio, che nella più pulsante e immediata cultura della pianura, il sistema eminentemente colto e «architettonico» della grande, maestosa «teggia» (e cioè dello straordinario fienile che accompagna tutti gli impianti di azienda agricola) non possa che essere rinviato ad una immagine che è profondamente legata alle forme colte dell'architettura religiosa, pur trasferite dal pensiero architettonico verso una essenzialità ormai classicistica o addirittura neoclassica del costume, così creativo che costruttivo.

Nel corso dell'intero '700, in una con l'addensarsi di più professionali imprese di costruzione, di decorazione e di allestimento, è il modello culturale stesso del produrre arte che assume diversa e più elaborata figura. Anzitutto, è proprio al

tema della produttività che queste imprese si orientano, abbandonando così lentamente anche i modelli più antichi di bottega e d'atelier. Il trionfo delle accademie, con il loro impianto politecnistico, la loro scoperta invocazione all'interdisciplinarietà, e infine la loro generosa interpretazione comunitaria del costruire, altro non è se non la risposta alla corporea necessità di progettare e costruire in ordine ad una idea di progresso. In questo senso tutta la prima parte delle *Affinità elettive*, il capolavoro di Goethe pubblicato alla fine del primo decennio dell'800, si serve dell'idea del progettare, anzi del rilevare, del disegnare, del progettare e del costruire, come di una struttura intellettuale quotidiana: la struttura della razionalità e del progresso, tesa a erigere un ben calcolato rapporto fra individuo e natura. È lampante come questa struttura crolli, raggiungendo con ciò la febbrità di un thrilling, allorché l'equilibrio del chiasmatico rapporto fra i personaggi viene a precipitare; ed è comunemente accettata dalla critica la constatazione che questa prima parte appartenga tutta a quel Settecento di cui proprio le *Affinità elettive* dovevano rappresentare l'esecuzione capitale. Ma è grandioso il senso vitale che emana ancora oggi da quelle pagine, l'ordine calcolato delle precedenze della logica sull'esistenza, del disegno insomma sulla natura.

Il secolo dei lumi è il secolo del disegno. È il disegno che regge la ricerca di un antico così antico da essere inimitabile, e da rendere inimitabili i suoi ricercatori con lui (Winkelmann); è il disegno che serra in un insieme organico la facoltà, intellettuale e libertaria, del costruire; è il disegno che riscatta ogni artista ed ogni operatore dalla servilità del lavoro, dalla subalternità di una chiusa catena di assoggettamento; e che infine fa sì che ognuno sia libero di condurre fino al perfezionamento l'opera, dando in tal modo verità all'invocato riscatto del lavoro. E se il disegno è il secolo, la norma fisica, l'itinerario stesso della razionalità, esso è anche il freno dell'arte, il modello progettuale costantemente controllato entro il quale tutte le opere si avvicinano, si rendono omogenee, travasando mondi formali l'uno entro l'altro, serrando insomma entro *facies* non conflittuali il mondo intero. Al principio del progettare, risponde oggi, fra gli strumenti della critica, il principio della ricognizione e del riconoscere. Rispetto all'invenzione, è la ricognizione che accerta la misura del tempo, il tempo dell'arte naturalmente; la sua sfera d'interesse, i suoi modelli opportuni, le sue possibilità, perfino i suoi costi. Ed è proprio la ricognizione che consente, entro le pagine di un'estetica ormai adulta, di al-

zare monumenti strutturali, modulari, perfino iterativi e di intrattenimento. Non è dunque senza significato il fatto che proprio entro il XVIII secolo e perfino alle soglie dell'800, la struttura della cellula chiesastica abbia assunto quella completezza ammirabile nella quale noi oggi prevalentemente l'osserviamo. È nel corso di questa progettata, voluta completezza, che il vano della chiesa — un vano perfettamente aderente alla normalizzazione borromeiana — si carica di forme, si colma di ogni sorta di presenze così materiali che tipologiche.

Il microcosmo non è un'illusione, ma un paragone entro il quale le vicende dell'uomo, delle comunità, del loro lavoro, acquistano la forza della realtà storica. Il microcosmo, come una sorta di lente, è un'ottica entro la quale le vicende umane, anche se minute, costruiscono la loro fitta e sempre complessa articolazione che poi, più in alto, non si annulla ma piuttosto si innesta nella lunga durata di vicende più ampie. Entro questa lente, il rispecchiamento è più minuzioso ma anche più esaltante, perché riconoscibile, perché rintracciabile nei luoghi, nei giorni e perfino nelle ore, che sono le ore, i giorni ed i luoghi nei quali ripetiamo ancora oggi gesti esistenzialmente lunghi ma storicamente così brevi da raccorciare i tempi di quel metodo, la storia, fino a farci sentire quasi a ridosso dei fatti: entro i quali del resto, nasce la nostra esperienza ancora inconclusa, alla quale dunque dobbiamo ancora e con dura fatica lavorare.

È giusto accertare anche la portata locale della trasmissione della cultura materiale. Nell'artigianato e nella tradizione fabrilie passano linee di un lavoro imponente che è costretto ad evitare la trasmissione tipica della cultura scritta o insegnata, per tramandarsi attraverso apprendimenti orali se non addirittura attraverso mimesi visive. Mi pare giusto ripetere qui l'allucinato e burchiellesco episodio esploso in *Eros e Priapo* di Carlo Emilio Gadda: «E conobbi uno artigiano che insegnava l'arte a' garzoni, pur seguitando lavorar del suo: e un d'essi loro il dimandava del continovo, e come qua s'avessi fare, e come costà e come là, noiandolo che mai più. «Un mi seccare» gli mugliò al fine il padrone, «uggioso tu sei! Te t'ha' a rubar co' gli occhi». E sono innumerati gli esempi.

In mano soprattutto agli archeologi, il metodo dell'informazione (letteralmente: dar forma) inizia oggi lentamente e non senza qualche ideologica enfaticizzazione un suo nuovo cammino. Il metodo è quello che consente la raccolta di dati positivi al di là di una lettura spiritualistica e che

consente l'espressione a materiali culturali che fino ad oggi erano costretti ad assistere inerti alla creazione della narrazione storica. L'intera produzione artigianale entra in un nuovo e illuminante rapporto con la storia; e con essa l'intero mondo del lavoro, dei suoi materiali, dei suoi strumenti. Tutto il paesaggio, non appena uscito fuori da una impossibile dimensione estetica, diviene spettacolo concreto del lavoro dell'uomo, risultato di una umanizzazione e di un'opera culturale sfuggita fino ad oggi alla nostra attenzione. Non credo che, tuttavia, ad eccezione di alcune personalità delle quali dà intelligentemente conto Andrea Carandini nel suo volume dedicato appunto ad *Archeologia e cultura materiale*, le riflessioni su questo argomento siano state sufficientemente ricche. È opportuno ricordare che uno dei contributi più straordinari alla cultura materiale ha finito per giungere proprio da un testo (almeno inizialmente) spiritualista come la *Vie des formes* di Henri Focillon.

Basta ripensare un momento solo al problema centrale della pre-destinazione delle diverse materie ad uno specifico mondo formale.

Circa l'enfaticizzazione ideologica alla quale si accennava, essa risiede principalmente nel manicheismo violento che si istituisce fra cultura dominante e culture subalterne ogni qual volta si affronti questo tema. Ci sembra che questa sia una falsa opposizione, che comunque non risolve qui i termini più generali di uno scontro di classe. È vero che il tramando della cultura materiale ha consentito la trasmissione di idee anche attraverso le lunghe controriforme del nostro Paese; ma è anche vero che questa trasmissione ha avuto occasioni più vaste, non forzatamente lontane da quelle più propriamente popolari. Penso, nell'affermare ciò, proprio alla enorme capacità mostrata dalla chiesa — specie negli anni della riforma cattolica — di gestire quasi interamente una cultura anche materiale, addensata (come oggi è ancora, salvo i barbarici abusi) nello spazio piccolo ma omogeneo degli edifici chiesastici, ricchi di esperienze creative straordinarie non soltanto nell'ordine delle committenze superiori, ma anche e soprattutto al livello di committenze artigianali, che si esprimono in lavoro artistico continuo, bellissimo e spesso esaltante. Ed è proprio nella nozione di lavoro che un Paese di così densa, complessa e stratificata umanizzazione qual è il nostro può ricomporre — diversamente da altri Paesi — i termini talora falsamente antitetici dell'esperienza artistica e culturale. Come ho detto, a voler affrontare il problema, occorre un metodo giusto il quale,

pur sorretto correttamente da un pensiero, non si getti troppo facilmente nell'enfasi ideologica, e per giunta un po' retrodatata di cui si diceva prima, ma si liberi — con tutta la fatica del caso — in un esame analitico del nostro patrimonio storico, artistico e insomma culturale. L'esame, così come lo si può facilmente prevedere, è anzitutto verifica continua e dettagliata: scomposto nelle sue componenti anche essenziali, non possiamo fare a meno di immaginarlo immenso. Si provi per un attimo soltanto a sezionare — sulla memoria personale come anche su una mappa fotografica — un frammento, un campione del nostro territorio; e una volta che a questo «territorio» si sia affidata la nozione antropologicamente più giusta, si cominci a lavorarlo sia nella dimensione del tempo sia in quella dello spazio. Alla loro esatta e pur dinamica intersezione si illuminerà una così straordinaria quantità e qualità di esperienze (e non usiamo questa parola a caso) da costruire d'un subito l'immagine di quel microcosmo, appunto, del quale prima si è parlato: ma non isolato e bloccato nei termini di un campanilismo che è falso soltanto nella miopia un po' ipocrita di chi ha inventato ed alimentato la lacrima della «provincia» o addirittura quella irrispettosa ma egualmente sviante di «strapaes». Esperienze e spessori spaziotemporali, pur in quel breve frammento che oggi le comunicazioni brutalizzano ancor più, richiederanno ben altri orizzonti: l'informazione chiederà informazione, coordinandosi gradualmente oppure tentando di coordinarsi a conoscenza. Sarà ben strano, a questo punto, veder scomparire certe categorie tradizionali del nostro giudizio: e impegnarsi per esempio con la cosiddetta «umiltà» di certi oggetti non più soltanto con il metro della qualità formale (che pure esiste e deve essere tenuto ben vivo), ma con componenti ancor più gravi, presenti ed impegnative.

Se prima ho usato, sottolineandolo, il termine di «esperienza», è perché ho voluto rifuggire dalle strettoie ancorché comode di uno storicismo così «guidato» da giustificare tutto; o di un razionalismo capace di voler leggere una volontà logicamente risolutiva in ogni atto dell'uomo, degli uomini che anche su quell'esiguo frammento territoriale si sono, per così dire, «naturalmente» impegnati. Impegnati per la vita, quasi sempre per la sopravvivenza, attraverso la dura realtà del lavoro. Che questa realtà sia «creativa» non c'è il minimo dubbio purché all'aggettivo si tolga ogni alone spiritualistico o idealistico. Anche all'interno di atti decisamente materiali, come il modo di arare un campo o di piantare un filare, esiste

indubbiamente una «creatività» che si esprime certo a contatto di condizioni più coercitive ma non per questo paralizzanti, come appunto e prima di tutto le condizioni economiche.

L'estetica romantica ci ha ben fortemente condizionato nel voler a tutti i costi distaccare forma e funzione, forma e contenuto, e infine validità di forma e validità d'uso: un campanile che svetta sull'alto di un crinale al tramonto riconduce il viandante a devianti considerazioni circa la patetica bellezza di quella solitudine, di quello svettare lontano da ogni strada, sull'orizzonte delle nuvole che stingono di rosa occiduo. Ma non ci fa neppure per un momento riflettere sul fatto che le antiche vie di comunicazione correavano appunto in crinale e che quel campanile non era stato costruito lassù per un caso, o peggio per la volontà paesaggistica di qualche parroco ipocondriaco o poetico. È mutata semmai la condizione del moderno passante (e quindi anche di una estetica cinetica) da quando in età tardo settecentesca, e oltre, le vie di comunicazione si abbassarono al fondovalle.

L'indagine sul patrimonio — o meglio, gli stessi materiali della storia dell'arte — ci hanno per lo più condotto, in un secolo appena di ricerca disciplinare, per le vie di una conoscenza maggiore e macroscopica: le chiese, i palazzi, le grandi case e, da poco, i centri storici. Il fervore che si agita oggi dietro l'insegna di più dilatate richieste stenta per ora a produrre risultati di merito determinante. E qui si ritorna a quel che si diceva a riguardo della fatica che occorre mettere in campo per produrre un materiale conoscitivo tale da rifondare letteralmente certe nostre conoscenze e soprattutto una certa storiografia. Che questa fatica riguardi in buona parte la chiesa, con la sua sterminata, imparagonabile presenza territoriale (un edificio sacro ogni 10 chilometri quadrati all'incirca), con la sua immensa stratificazione di età e di esperienza (centinaia di presenze enumerabili, spesso, in ogni edificio), è un fatto che solo oggi e a livello almeno statistico comincia a divenire coscienza. Qualche indagine opportuna è già stata condotta, come dapprima si ricordava. Per esempio per la diocesi bolognese, tipologie e sedimentazioni cronologiche sono state illustrate in generale, così come in particolare si è tentato un primo bilancio più particolare del rapporto che le esperienze storiche — almeno quelle residue — intrattengono con il luogo. Si è così tracciata prima una sommaria ma necessaria divisione fra pianura e montagna; poi si è tentata la costruzione — in ipotesi — di invasi, ovvero di aree culturali di qualche riconoscibile omogeneità. Se ciò è stato relativamente agevo-

le per la montagna, ove le condizioni orografiche generali, i sistemi storici di comunicazione stradale, le dinamiche commerciali e di mercato potevano indurre a più facili immagini topografiche, assai più difficile, per non dire aleatorio, è stato il compito per tutta la vasta pianura, ove la persistenza dei sistemi non è altrettanto nitidamente osservabile. L'importante era, comunque, far salire l'operazione di censimento del patrimonio chiesastico sia oltre il livello enumeratorio (il più elementare, ovviamente), sia oltre la classificazione dei materiali contenitore per contenitore; ed infine, e ancora, oltre la dinamica della stessa storia artistica, per tentare una più larga, generale e necessaria comprensione della geografia dell'uomo. Nozione di luogo e di ambiente, dunque, ma non solo: nozione di scuola, bottega e atelier; nozione di dipendenza, interdipendenza o subalternità artistica, commerciale o economica; rapporto (dalla toponomastica all'iconografia e all'agiografia) fra culto e luogo, fra culto e popolazione, fra rituale e quotidiano, ecc. È appena il caso di dire che solo su queste basi metodologiche una catalogazione minuziosa dei beni della chiesa può asurgere a ipotesi tecnico-scientifica moderna, aggiornata.

Non sappiamo se una analisi di storia quantitativa del patrimonio artistico italiano toccherebbe subito risultati degni di considerazione. È infatti probabile che mai come nella storia dell'arte la ricerca storica vada in ultima analisi direttamente ad impegnarsi con la sostanza problematica proposta dalla personalità dell'artista esecutore. Chiunque esso sia, e comunque risponda alla chiamata della conoscenza odierna — pittore o decoratore, architetto o capomastro, stuccatore o scultore — è un'entità individuale che si assume la responsabilità di opere la cui concretezza materiale e oggettiva stanno proprio lì a testimoniare le qualità; ed insieme ad esse, naturalmente, i connotati di cultura, di economia, di costume. L'analisi di storia quantitativa avrebbe semmai il merito di tracciare molte e preziose generali linee di comportamento, capaci di superare l'apporto sempre dettagliato e segmentato della conoscenza monografica (che tuttavia, alla fine, è insostituibile), e di collocare le dinamiche della società culturale entro un quadro più riconoscibile. Poiché a tutt'oggi davvero, per quanti sforzi si vengano facendo, non capita spesso di far quadrare convenientemente i conti fra l'opera d'arte e le più vaste questioni della storia civile, politica e perfino religiosa.

È inevitabile, ancora, che la storia quantitativa ci conduca con le sue tentazioni verso l'eterno, ingenuo e quasi sempre

infecundo mito dell'arte popolare intesa come dimensione subalterna ad un'arte egemone come appunto è per eccellenza quella che si esprime nei cantieri chiesastici. Questa interpretazione, nella quale riconosciamo malvolentieri perfino gli orrendi equivoci della naïvité bottegaia di oggi, non può aver luogo e fortuna nel patrimonio della chiesa. Questa infatti segna di sé con un filtro potentemente colto e alto, ogni volontà e capacità espressiva. Quando la parola del critico, allora, suscita i vigorosi fantasmi dell'arte popolare e della sua fortuna di popolo — da Longhi ad Arcangeli, dall'icasticità dei tabelloni bolognesi del Trecento, all'appassionata omelia di Ludovico Carracci — occorrerà intendere bene di quale popolesca sostanza si tratta: e come essa discenda dall'intelligenza, dalla cultura, dall'umanità dell'artista, verso condizioni e non metaforiche condizioni di esistenza, di pathos, di umana doglianza, di disperata rassegnazione, di grottesca irritazione, di ammiccante ironia e via dicendo.

E non si vede comunque perché anche questa strada, che va dall'artista alla generale mentalità culturale, non debba sembrare altrettanto corretta di quanto non sarebbe l'altra, e cioè quella che troppo retoricamente si vorrebbe far salire dal basso verso l'alto. Gli è che così Vitale o Jacopino, e Ludovico Carracci — ma anche il Francia o il Crespi, il Centino o il primo Cagnacci — intendono con il loro lavoro rappresentare le tracce più significative e davvero sostanziali di una condizione, di un'esistenza che proprio attraverso di loro e con loro principalmente si esprimono. Dalle porte delle cattedrali romaniche padane alle penombre affettuose e dolenti della riforma cattolica è tutta una serie clamorosa di eventi popolari che, pur in modi così diversi, confortano, rispecchiano, identificano. Certo, il messaggio parte e si concreta nel caldo tepore di una chiesa o di un oratorio, luoghi ambedue di riconoscibile potere politico e culturale. Ma che poi sappiamo del modo in cui questi quadri, questi ambienti di orazione e di meditazione, queste costruzioni ubicate nella campagna o nei quartieri della città, passavano nella vita, nel costume culturale della società? Che sappiamo degli eventi cui lo spettacolo della chiesa dava luogo, dalla festività alla fiera, dalla processione alla solennità dei riti? Come si prolungava la vita dell'arte entro la cultura delle comunità, certo depresse, certo subalterne, ma anche destinatarie di quella cosa straordinaria, irripetibile che è la scelta figurativa, iconografica della chiesa cattolica italiana? Probabilmente, allorché l'indagine quantitativa di cui si diceva avrà toc-

cato almeno alcuni elementi di miglior giudizio, potremo anche riattivare taluni modelli che la critica dell'arte ha già individuato come ascendenti, e far così funzionare quella circolarità alla quale acutamente Ginzburg ha dato esistenza concreta e suggestiva nelle pagine che narrano le storie di Menocchio, il mugnaio friulano del XVI secolo. Non è lontano, allora, il giorno in cui si potrà seriamente discutere circa la intima popolarità dell'arte barocca e circa il suo visibile impossessamento da parte delle élites culturali, capaci di condurne la seducente fortuna fino alle esaltazioni di un trionfalismo cattolico spettacolare; oppure, si potrà meglio individuare il modo in cui la scena popolare influisce sulla straordinaria, sconosciuta vitalità liturgica dei tessuti e dei vestimenti settecenteschi. Già ora — come si cercava di dire dianzi — sembrano percorribili i legami che connettono l'architettura e il decoro della controriforma o della stessa funzionale severità riformata, neoclassica e purista, con l'architettura e il decoro dei grandi sistemi agricoli, dall'azienda ai fienili, alle stalle costruite perennemente come chiese, e come quelle sicure, tiepide, confortanti.

Trasferire a meno ingenua o romantiche latitudini il problema, significa naturalmente assumere maggiore conoscenza dei valori iconografici espressi dalle operazioni artistiche. Il ritorno di interesse verso l'iconologia è per ora soltanto ottativo, metodologico e tuttavia teorico: rarissime le applicazioni e spesso *in vitro* anche queste, per lo più limitate all'area temporale e culturale della riforma cattolica, denunciata com'è da una trattatistica didascalica apposita, che sta appoggiata alle pagine di Gabriele Paleotti e di Carlo Borromeo, e che denuncia ormai pienamente il ruolo dei contenuti religiosi e sociali del continente padano. Anche in questo caso, occorre sbandire subito ogni equivoco che chiami «popolare» la vita e la narrazione delle vicende dei santi. Neppure in questo caso, entro il quale tuttavia sappiamo comprimerci davvero il nocciolo della questione del rapporto fra arte e comunità, possiamo lecitamente immaginare che — dopo probabili fenomeni relegati nell'alto medioevo e nei profondi assestamenti della società religiosa di allora — la trasmissione dei valori di catechesi e di narrazione esemplare subisca inversioni di tendenza rispetto al quadro generale, che inevitabilmente si imposta dall'alto verso il basso. Ma anche in questo caso, a quali fonti di conoscenza ricondurremo la nostra indagine allorché dovremo almeno cercare di immaginare l'onda di ripercussione, di diffusione e di

esemplarità delle vicende dei Santi narrate nei quadri, distese in metri e metri di affreschi simboleggiate in una sterminata infinità di ritratti edificanti, di nicchie allusive, di simboli plastici; e poi di ricami esornativi, di reliquiari commemorativi, di vestimenti narrativi, di canti ammonitivi? Se il suono delle campane ha consentito alla pagina memorabile di Lucien Febvre la ricostruzione del tempo interno alla giornata dell'uomo, come non immaginare che troppo sia tardato — e non solo da parte dello storico dell'arte — il contributo che alla storia può e deve giungere da quell'intimo contesto psico-etnoantropologico che la vita religiosa esprime e consente, in sé ed attorno a sé? È abbastanza evidente che, forse per carenza di testimonianze opportunamente trasmesse, sia per tradizionale avversione risorgimentale, l'enorme mondo di costumanze, di ritualità, di creatività che attorno alla chiesa fisicamente espressa come luogo del culto, della leggenda e dello spettacolo, non sia stata oggi ancora neppure intravista. Purtroppo, come affermava Francesco Lanzoni in un ben singolare e vasto saggio dedicato a *Genesi svolgimento e tramonto delle leggende storiche* (1925), «quando feste e riti vanno in disuso e monumenti ruinosi e scompaiono, le leggende che vi erano attaccate ed abbarbicate si dileguano con essi». L'affermazione ha, nelle parole del Lanzoni, agiografo e storico della chiesa, un considerevole sapore razionalistico; e nutre nel contempo una consapevole preveggenza.

Una volta di più, infatti, la storia dell'arte finisce per coincidere di fatto con le sue istituzioni, i suoi stessi materiali e oggetti. L'attuale degrado, il colpevole abbandono, la fatale trascuratezza del patrimonio artistico nella sua più eccezionale apparizione almeno italiana, e cioè nella chiesa, minaccia la storia stessa.

(1) V. Casale, G. Falcidia, F. Pansecchi e B. Toscano, *Pittura del Seicento e del Settecento: I, Ricerche in Umbria*, con una presentazione di L. Grassi. Treviso 1976. Si veda inoltre, B. Toscano e AA.VV., *L'Umbria (La Valnerina, il Nursino, il Casciano)*. Manuali per il territorio, Roma, 1977. Altra indagine di segnalabile serietà riepilogativa è quella di M. Ferretti, *Politica di tutela e idee sul restauro nel Ducato di Lucca*, in *La cultura romantica e l'Antologia. Incontri di Studio nel Gabinetto Vieusseux*, Firenze, 1976 (in corso di stampa).

(2) Si veda ora, riassuntivo di altre precedenti esperienze e con una opportuna bibliografia ragionata generale, Geografia culturale e atlante figurativo di una regione di frontiera: *Il Piemonte*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 9, 1978-79 (diretta da A. Pinelli), numero mono-

grafico coordinato e ideato da G. Romano, con testi, fra gli altri, di E. Castelnuovo, G. Levi, L. Pittarello, P. Astrua, C. Bertolotto, M. Di Macco, G. Galante Garrone, M. Leone, A. Griseri, C. Spantigati, E. Rosetti Brezzi.

(3) I volumetti che seguono, realizzati sulla base delle prime proiezioni consentite dai rilevamenti sul patrimonio fra il 1967 ed il 1974 circa, vollero avere il valore strumentale di assaggi quantitativi e stratigrafici. I risultati che ne vennero furono tangibili soprattutto nell'identificazione migliore dei programmi di intervento dell'opera di tutela (ma cfr. A. Emiliani, *La conservazione come pubblico servizio*, Bologna, 1971). Si vedano in particolare: A. Baccilieri e J. Bentini, *Il patrimonio culturale della provincia di Bologna: gli edifici di culto delle diocesi di Bologna e di Imola*. Bologna, 1973. O. Piraccini, *Il patrimonio culturale della provincia di Forlì: gli edifici di culto delle diocesi di Cesena e di Sarsina*. Bologna, 1973. J. Bentini, *Il patrimonio culturale della provincia di Bologna: gli edifici di culto del centro storico di Imola*. Bologna, 1974. O. Piraccini, *Il patrimonio culturale della provincia di Forlì: gli edifici di culto del centro storico di Forlì*. Bologna, 1974. Come esemplare, ancorché rivolto ad altra area regionale, si sottolinea una volta ancora G. F. Di Pietro e G. Fanelli, *La Valle Tiberina Toscana*, con una prefazione di E. Detti. *Censimento dei beni culturali della provincia di Arezzo*, vol. 1. Arezzo, EPT, 1973.

**Da: Cultura popolare nell'Emilia-Romagna, 1980, p. 141-142, 144, 146-147, 149-151**