

1993

Arte Progetto Restauro

MI CULTURALI
OGNA

OTTECA

nuova Alfa
ditoriale



In copertina:

*Artista del sec. XV, Santo
Stefano, frammento di affresco.
Ferrara, chiesa di San Paolo*

a pagina 6:

*Economia dell'arte, Parigi 1933
(Photo Michou)*

©1993

Nuova Alfa Editoriale
Elemond Editori Associati
ISBN 88-7779-376-7

La conoscenza del patrimonio artistico fra storia e antropologia

Ogni riflessione che oggi si conduca sul patrimonio culturale italiano non può che impegnarsi, prima d'ogni altro problema, a meglio conoscere la realtà del patrimonio stesso, la sua effettiva consistenza e il suo vitale rapporto con l'organizzazione degli spazi umani. In questa prospettiva, il patrimonio chiesastico occupa pressoché per intero l'enorme fronte dell'orizzonte storico e specialmente in quella più moderna e persistente materia che è lo spessore culturale post-tridentino: lo spessore entro il quale peraltro, fino alla recente riforma liturgica, si sono più o meno attuate le forme preminenti del lavoro artistico e sono per giunta maturate le forme maggiori della nostra educazione visiva.

È vero peraltro che la nozione stessa di patrimonio artistico sembra tuttora essere viziata da una visione selettivamente museografica del problema. Sfuggono allora a questo diorama le più complesse apparizioni materiali e tipologiche che invece tanta e più naturale presenza hanno nella realtà di ciò che chiamiamo e dobbiamo sempre più chiamare patrimonio culturale italiano. Affreschi, stucchi, sculture, metalli o vetri; legni, tarsie, intagli, decorazioni; dipinti d'ogni forma e misura, incorporati infine nella forma più originaria e capace quindi di reale informazione; sono soltanto brandelli di un lessico gigantesco, formidabile che tuttora si innesta entro la diretta realtà dei luoghi e delle comunità.

I dati statistici che, dopo il 1969, è stato finalmente possibile raccogliere almeno in una loro abbastanza precisa proiezione, restituiscono conoscenze che sole possono sorreggere così un metodo possibile per la storia, che un'immagine impegnativa per quell'opera di tutela che – proprio per estrinsecarsi in concreti interventi – invoca da sempre, e fino ad oggi inutilmente, indici di priorità, livelli di non economale quantificazione, programmi di perfetto dettaglio. Difficile, per esempio, sfuggire ora, dopo i sondaggi statistici effettuati e presentati, alla sicura immagine di un patrimonio artistico ancora profondamente presente nel corpo stesso dell'organizzazione parrocchiale, per lo più organizzato secondo ritmi storici ed economici moderni, e dunque fisicamente e culturalmente innestato entro quell'economia e quella cultura della campagna che nel XVIII secolo mise mano addirittura all'intera facies espressiva del paesaggio e delle coltivazioni, degli insediamenti e delle case sparse. Un legamento contestuale, dunque, che si allarga così a invocare anche una migliore cono-

scenza del rapporto fra la città e il suo territorio.

Un sommario abbozzo di analisi circa le particolari inflessioni che il metodo della storia dell'arte ha subito negli ultimi cento anni, non può dimenticare il ruolo del tutto particolare intrattenuto dalla Chiesa nei confronti del patrimonio, sia come responsabilità di conservazione attiva, sia come proiezione di questo patrimonio verso l'osservazione storica. È cosa mai sufficientemente nota e divulgata che la Chiesa, nell'area italiana, rappresenta da sola – con la gigantesca trama dei suoi servizi territoriali e urbani – la quasi totale generalità e complessità delle emergenze storiche ed artistiche. Si può ben dire che solo pochi frammenti in percentuale restano fuori dall'enorme raggio di attività diretta della Chiesa e delle sue stesse esigenze liturgiche e di culto.

Ogni nucleo chiesastico italiano realizza di per se stesso la più diramata e agile rappresentazione del lavoro artistico, lungo tipologie che – ed è significativo – ben rara rappresentazione trovano negli stabilimenti di conservazione, e cioè nei musei, e nella pur incalzante divulgazione fotografica e a stampa. Una prima e forse pratica ragione da fornire alla riflessione circa la sostanziale disattenzione verso un così eccezionale repertorio dell'espressione è certo quella dell'uso che, fino a qualche anno fa, la Chiesa stessa ha continuato a fare del repertorio, trattenendolo cioè – per così dire – entro una diretta dimensione strumentale, senza allontanarlo in una distanza di osservazione storica. La seconda e più intrinseca ragione, che pure a questa si collega agevolmente, è rappresentata poi dalla esplicita volontà della Chiesa di non fare storia, se non lungo linee recenti e ben individuate, del proprio corpo terreno, così ampiamente rappresentato proprio dal patrimonio, e quindi dalla sua vitale distribuzione sul territorio. Nella sostanziale astoricità della Chiesa si riconducono dunque atteggiamenti diversi, ma che concludono tutti sia per la mancata attenzione critico-storica, sia per la tardiva vocazione conservativa, in una altrettanto sostanziale scarsa rappresentazione della globale complessità, vastità e distribuzione del patrimonio artistico italiano da essa così prevalentemente posseduto. Corollario soltanto di questa disattitudine è infine la frattura assai più che consistente apertasi, dopo l'unità nazionale e per i modi della sua attuazione politica, fra la Chiesa e il nuovo Stato. Il dissidio, mai completamente risanato – e tanto meno, per ciò che

attiene il patrimonio, dal concordato fascista – ha anch'esso costantemente allontanato la cultura laica dall'attenzione verso il mondo artistico della Chiesa, e specialmente dai modelli più intimamente legati al culto e alla liturgia tridentina. Si potrebbe affermare che oggi soltanto, a riforma liturgica avvenuta – secondo le decisioni del Concilio Vaticano giovanneo – l'immenso materiale chiesastico sia stato sottratto all'uso e immesso, purtroppo senza una adeguata preparazione, in una dimensione di osservazione storica e conseguentemente di cura conservativa.

Non si può infine passare sotto silenzio, nel momento in cui si porta la propria riflessione sull'impegnativo argomento di una omogeneità delle aree culturali italiane (e quindi della loro composizione, varietà, dinamica e vicenda storica), il tono assai acceso, per non dire manicheo, con il quale sociologia e antropologia – o per meglio dire: divulgazione sociologica e antropologica – si avventurano oggi in una precaria distinzione fra culture egemoni e culture subalterne, come a dire fra culture di potere e culture di sfruttamento. Il tema infatti concerne in modo del tutto particolare l'area artistica italiana, nella quale distribuzione e presenza soprattutto di una gigantesca rete di servizi culturali della Chiesa può falsare praticamente, e proprio in termini spiritualistici, un'esatta visione del patrimonio artistico nazionale. La presenza della Chiesa e dei suoi servizi, nonché della sua eccezionale organizzazione politico-culturale, rende vitale e continua una creatività che non passa soltanto attraverso le forme più aggiornate delle capitali, ma si ripercuote e in più appartate province e nelle arti integrate secondo nessi, ragioni e direzioni che dovranno costituire probabilmente il maggior compito dello storico dell'arte qualora la disciplina, com'è augurabile, intenda assicurare una rifondazione almeno nei termini spaziali e cioè territoriali. Difficile negare a questa preponderante committenza cattolica la più vasta ed eloquente delle presenze; così come difficile è garantire ad una improbabile, qui come altrove, arte popolare una sua "spontaneità" che finirebbe proprio per ricondurci a termini idealistici. Assai più agevole può essere garantire alla storia dell'arte il riconoscimento proprio di aree culturalmente omogenee, secondo modelli di vocazione formale (una 'vie des formes' dilatata e alla cospicuità delle emergenze e alla vastità delle localizzazioni) tali in ogni caso da non escludere il valore di una informazione positiva, che sappia accondiscendere in termini corretti alle esigenze di una storia sociale dell'arte. È allora evidente che alla rifondazione di cui si diceva prima dovranno collaborare anche conoscenze ulteriori, mai sufficientemente a tutt'oggi considerate, prime fra tutte quelle relative ai materiali e alla loro vocazione formale, in ordine, certo, ai sistemi produttivi nei quali tali

attività si calano; quelle relative alla lingua di questi mondi formali, fino alla costruzione di lessici e vocabolari (costantemente comparati, stante l'enorme quantità di parlate locali, artigianali e gergali presenti), e infine quelle connesse alla struttura geostorica del territorio, ai movimenti antropici ecc.

L'effettiva carenza di ricerche e di letteratura su questi problemi costringe all'assunzione sommaria di dati di larga generalità, in attesa che studi particolari abbiano un loro primo svolgimento. Come si è accennato, i materiali di una storia artistica italiana risultano ancora oggi catalizzati prevalentemente in una ubicazione museografica, oppure collezionistica, e in alcune grandi chiese o palazzi, ed allineati lungo la triade delle arti maggiori, con scarso gettito di esperienze provenienti da altre tecniche espressive. Questa visione, che risulta essere la più generalmente diffusa (vi collaborano infatti il turismo di occupazione, ovvero di agenzia, e l'industria culturale di sfruttamento dell'immagine), coincide potentemente con il parallelo abbandono di vaste zone del territorio italiano e con il conseguente squilibrio. In realtà, l'entità distributiva del patrimonio artistico e storico italiano è assai più complessa e risponde ad una sedimentazione che tiene naturalmente conto di fenomeni più generali dell'area italiana e primo fra tutti dell'equilibrio quasi persistente degli insediamenti tanto urbani che rurali. Anche se questo equilibrio ha subito forti deformazioni nei secoli, soprattutto a causa di violenti urbanesimi, e si è praticamente fratturato in questo ultimo dopoguerra e soprattutto in talune zone della penisola, resta comunque il fatto che il patrimonio artistico segnala ancora oggi livelli distributivi di residua e ripartita presenza: fino a configurare spesso, come di fatto configura, l'ultima immagine possibile di una società di capillare organizzazione, specie dopo il Concilio di Trento.

In questo senso non sembra si possa aderire – nel caso di una auspicabile diversa metodologia di approccio e di definizione – alla recente e così improbabile suddivisione territoriale post-unitaria in province, tenendosi per scontata ormai la vacuità e del metro territoriale istituito per ragioni postali e la confinazione stessa che non mostra di rispettare in alcun modo l'esattezza degli spazi territoriali storici. È quindi necessario ricorrere, assai più di quanto non sia stato fatto anche in campo urbanistico, ad una indagine geografica e storica volta a chiarire gli esatti termini delle aree culturali italiane, secondo insite variabilità cronologiche, in relazione costante e alla struttura degli antichi Stati italiani e, più intimamente ancora – ove ciò sia possibile –, alla struttura dell'organizzazione ecclesiastica. Diocesi, vicariati e parrocchie rappresentano, in alcune zone italiane – e ovviamente soprattutto nello Stato della

Chiesa – un metro di giudizio latente per la comprensione di dinamiche interne diversamente impalpabili. In esse prendono forma e si rivelano all'indagatore persistenze di politica culturale riconducibili a individuali punti di potere e di gestione del potere, quali autorità legatizie oppure poteri vescovili, oppure ancora indicazioni vicariali, e infine anche azione e decisione di singoli parroci. Naturalmente questa trama di poteri resta chiaramente inestricabile se non si opera un opportuno – anche se difficile – confronto con altre condizioni più strettamente socio-economiche dei luoghi. Così come, infine, le stesse condizioni geografiche presentano una leggibile incidenza sul vario determinarsi ed atteggiarsi delle aree culturali, specie in età anteriori alla costruzione di strade carrabili e cioè generalmente prima della fine del XVIII secolo. La più ricorrente struttura orografica italiana, quella delle vallate che scendono a pettine verso la pianura o il mare, già da sola stabilisce, ad esempio, un atteggiamento tipico di autonomia e di caratterizzazione delle emergenze.

In questo senso, di prezioso aiuto possono risultare le confinazioni diocesane tramandate sia dall'analisi storica del Lanzoni, sia visualizzate nella cartografia che scaturisce da un esame delle *Rationes Decimarum Italiae* nei secoli XIII e XIV. Ma soprattutto queste confinazioni (sulla cui validità occorre talora esercitare critica vigilanza) assumono maggior interesse qualora vengano confrontate con più accertate carte diocesane posteriori alla definizione tridentina, rivelando nei fatti mutazioni esplicite, diversificazioni eloquenti, tutte capaci di esprimersi in chiarimenti da portare – si ripete, secondo livelli cronologici – a miglior vantaggio della conoscenza dell'organizzazione culturale che ha condotto, davvero non casualmente, alla sedimentazione di un patrimonio entro il quale non possiamo leggere oggi se non alla luce di verifiche geografiche e storiche. Come si è accennato, non è ovviamente possibile immaginare un eguale comportamento in tutte le zone della penisola, e ciò in connessione alla forma di potere istituita. Se dapprima si è fatto accenno alla ricorrenza del modello organizzativo nello Stato della Chiesa, sarà da valutarsi diversamente il caso – ad esempio – della Toscana, ove il dominio mediceo e l'esercizio di un potere culturale fiorentino determinano una quota assai ridotta di autonomia diocesana (sarà invece da studiare il caso offerto da poteri abbaziali) in confronto al costante accentramento.

I materiali di questa insondata condizione sono quelli dell'intera storia dell'arte e del lavoro artistico, dilatati tuttavia ad una nozione di bene culturale che soltanto in ipotesi inizia oggi a proporsi, a seguito dell'aumentato interesse verso una storia globale, ma anche verso una storia della cultura materiale e verso una augurabilmente rino-

vata attitudine iconografica ed agiografica. Alle necessità del settore risponde anche l'opera di catalogazione attivata dal Ministero per i beni culturali ed ambientali dal 1969 a oggi, attraverso l'Ufficio Catalogo Centrale, dal quale tuttavia non sono ancora stati diffusi più precisi dati strutturali in merito alla distribuzione del patrimonio, nonché alla sua stratificazione cronologica e alla sua composizione tipologica. In mancanza di elementi validi ed accertati, possiamo perciò soltanto immaginare su basi sommarie che il patrimonio artistico e culturale della Chiesa, e cioè quello che abbiamo affermato raggiungere la più alta percentuale di presenza, si distribuisca in circa 30.000 sedi parrocchiali, su 20 regioni conciliari e più di 300 diocesi. Fra queste ultime, molte sono ormai accorpate ad altre maggiori e presenti dunque soltanto nominalmente.

Non si può dimenticare infine che procede tuttora, secondo le norme concordatarie, il progetto di unificazione degli spazi diocesani e dei confini provinciali, brutalizzando in tal modo ogni residua sopravvivenza del territorio storico: e ciò si verifica proprio nel momento in cui, attraverso l'individuazione del comprensorio, ogni politica di piano e di programma sta ritornando verso una verifica territoriale più precisa (vedi Tabella 1).

Si può supporre che a ogni sede parrocchiale risponda un numero imprecisato e difficilmente precisabile di chiese, confraternite e oratori. L'assenza di dati ci costringe a riepilogare gli elementi offerti dall'esame inventariale della diocesi di Bologna (nel quale sono naturalmente assenti i centri storici di Bologna e di Imola).

Naturalmente sarebbe ora assurdo intraprendere una valutazione ulteriore delle entità, esplicite o nascoste, che compongono la varietà della nozione di patrimonio culturale. Basterà soltanto, per capita, aggiungere alle inevitabili citazioni dei maggiori e minori musei nazionali, diocesani o civici, le raccolte disperse ed estesissime degli enti morali, ospedalieri ed assistenziali; i beni archeologici d'ogni età, dimensione, ubicazione; i beni ambientali, architettonici ed urbanistici; quelli, ad essi assimilabili, relativi ai beni rurali e paleoindustriali; i beni archivistici e documentari; i beni bibliografici e storici, ecc. Ma nessuna elencazione, seppure coagulata in categorie generiche, potrà mai raggiungere l'entità gigantesca della realtà che infine coincide pienamente con quella di territorio.

Meglio dunque ritornare alla valutazione più approfondita dei dati relativi al patrimonio chiesastico. Anche in questo caso, l'interesse degli storici dell'arte, nell'arco dell'ultimo secolo, ha condotto l'attenzione verso priorità che possono apparire oggi quanto meno deformanti. I fatti della pittura precedono di gran lunga, sia nello studio sia nelle attività divulgative, quelli dovuti ad altre tecniche

espressive, e sarebbe invece difficile scegliere quali tecniche occupino l'ultimo gradino dell'informazione. Un caso fra tutti è rappresentato, con ogni probabilità, dai tessuti e dal ricamo, parte integrante di un lavoro artistico di smisurata ampiezza, specie fra il XVII e il XIX secolo, caduto oggi nella dimenticanza più sintomatica in una con la scomparsa della cultura materiale addetta e delle stesse minoranze del lavoro femminile, soprattutto conventuali, dedite allo scopo. Nel caso specifico, poi, la recente decisione di riformare la liturgia della messa detta di Pio V, ha di fatto emarginato dall'uso, e conseguentemente da ogni attenzione conservativa, l'intero settore. Così come oggi appare, esso è destinato alla più lamentevole distruzione in breve tempo.

Altra deformante incidenza è certo quella dovuta alla rappresentazione cronologica, o stilistica, che del patrimonio si ha nella divulgazione e nella stessa didattica. Naturalmente su questa – come del resto sulla precedente – ha il suo legittimo peso l'adozione di metri giustamente qualitativi o selettivi per importanza storica, per ragioni documentarie o storiche, ecc. È comunque vero che l'ottica che del patrimonio si ha nell'opinione diffusa è quella che affida ad una nozione di "antico", per lo più medioeval-rinascimentale, il carico delle patrie memorie. Non c'è da stupirsi, naturalmente, se solo si ripercorre il cammino attraverso il quale la disciplina, e cioè la storia dell'arte, con i suoi strumenti, ha dato inizio al suo lavoro muovendosi proprio da certi terreni ed ampliando progressivamente la propria informazione, senza peraltro istituire su epoche precedenti il Medioevo, o successive, quella che si dovrebbe chiamare – con richiamo ai mass media – una scienza di occupazione, seguita di necessità ad una scienza di esplorazione.

Dobbiamo una volta ancora fare riferimento ai risultati di un censimento puntuale eseguito negli anni 1968-72 nell'ambito del territorio diocesano bolognese (sempre con esclusione dei centri storici maggiori di Bologna e di Imola). I valori riferiti più avanti, sia in assoluto che in percentuale, mettono in chiara evidenza la suddivisione stratigrafica del patrimonio distribuito nelle oltre 450 sedi parrocchiali della montagna e della pianura (vedi Tabella 2).

Al proposito, si devono segnalare almeno due corpose variazioni che intervengono in rapporto ai tre secoli di massima espansione territoriale dell'organizzazione chiesastica, e cioè il XVI, il XVII e il XVIII. È ben evidente che tali variazioni sono anche da relazionare a fenomeni d'ordine conservativo, che vedono il secolo più lontano, e cioè il XVI, dotato di una ovviamente minore resistenza al tempo. Ma si esaminino le due tabelle contrapposte, la prima relativa a un comprensorio comprensivo di 11 comuni del-

l'alta valle del Reno (Tabella A), e la seconda relativa invece ad un comprensorio che include 6 comuni della pianura nord orientale (Tabella B): è immediata la constatazione statistica di una presenza del XVI secolo assai più accentuata nella montagna (Tabella A), almeno percentualmente, con un ulteriore incremento nel XVII secolo, per poi – sempre percentualmente – discendere a valori minori nel XVIII secolo. Il comportamento è diverso da quello offertoci dalla pianura (Tabella B), ove i valori più antichi risultano attenuati e massici invece quelli del Settecento in ordine certamente alla fortissima incentivazione dell'agricoltura moderna, alla parallela revisione e ricostruzione della rete parrocchiale e degli stessi oratori rurali.

Altra considerazione che lo stesso sondaggio rende possibile è quella relativa alla composizione strutturale e tipologica del patrimonio delle chiese e degli oratori. Essa è chiaramente leggibile nella Tabella 3, anch'essa relativa ad un computo eseguito su 527 edifici di culto.

A prescindere dall'alta, ovvia quantità degli apparati di altare (candelieri soprattutto), si possono sottolineare alcuni fatti di notevole interesse, quali ad esempio l'effettivo ingente numero di dipinti sia d'altare che di minore dimensione; l'ampio spazio decorativo affidato alla scultura, sia in stucco o marmo, sia in legno; l'effettiva presenza, già prima ricordata, del tessuto, e infine, per contrasto, la assai bassa percentuale di presenza di affreschi, comprensibile del resto in relazione alle caratteristiche della zona e al notevole rinnovo esercitato proprio nei secoli XVII e XVIII.

I dati statistici suggeriti, ancorché sommari e soprattutto non confortati da un confronto con dati forniti da altre aree, e quindi da altre varietà culturali e socio-economiche, permettono tuttavia l'elaborazione di un tema latente ma non ancora sufficientemente esplicito qual è quello delle aree culturali e della loro intrinseca omogeneità. Al di là di considerazioni interne – che volta a volta dovranno pur essere istituite per la legittima comprensione dei fatti – l'identificazione di queste aree si pone come il primo passo verso una ricostruzione almeno spaziale e cioè geografica del patrimonio e del suo modo di collocarsi, di distribuirsi, di sedimentarsi e di relazionarsi. Che ciò debba avvenire in rapporto alle più antiche e persistenti strutture territoriali, quali appunto sono la diocesi e la parrocchia, pare fuori di dubbio, e operativamente sembra che questo metodo non incontri reali difficoltà se non nell'impatto con zone di altissimo urbanesimo, ove cioè fenomeni selvaggi di alterazione delle strutture storiche abbiano oggi condotto il territorio all'irricognoscibilità anche sotto il profilo dei beni culturali cosiddetti "mobili". Anche il rapporto fra aree di egemonia culturale (la città di Bologna lo è certa-

mente nei confronti delle zone sottoposte alla precedente inchiesta) e aree di subalternità periferica può essere ampiamente studiato alla luce di un metodo conoscitivo; non senza riservare spazio naturalmente anche all'identificazione di un percorso diverso da quello indicato, che anzi mostra di saper spesso scoprire in aree periferiche volontà e capacità espressive di singolare rilievo e di assoluta autonomia. Ciò avviene soprattutto nelle aree e nelle tecniche che più direttamente si innestano nel processo di una vicenda fortemente intrisa di "lavoro". Si può così prefigurare sommariamente che, mentre pittura, scultura e quasi sempre architettura appaiono rimandate a decisioni accentrate (il Vescovo, il Legato, la proprietà economica prevalente), quasi tutte le tipologie del patrimonio, e soprattutto l'intaglio, lo stucco decorativo, il materiale ligneo in genere e il tessuto, fanno per lo più fede di una locale espressività, entro la quale – al di là del livello medio toccato generalmente – possono poi esaltarsi fatti di alta levatura anche qualitativa, oltre che rivelarsi dati di interesse estremo sotto ogni profilo sociale ed economico.

Hanno peraltro inciso decisamente sul dibattito alcuni fatti concomitanti, ai quali il museo ha dovuto in qualche modo porgere ascolto, talora offrendosi a queste necessità attraverso una ricostruzione effettiva, verificata, della sua reale vocazione di tipo culturale e d'uso; talaltra anche piegandosi – almeno in ipotesi – a sforzi di aggiornamento e di rammodernamento che non si sono limitati al semplice "styling" architettonico, ma hanno disegnato un modo diverso che per il passato di immaginare il museo. E ciò non sempre a vantaggio del museo stesso.

Queste circostanze concomitanti hanno decollato, all'incirca, nella dinamica situazione degli anni sessanta, allorché il mondo culturale e politico italiano, ma anche quello socio-economico, sono stati sottoposti a consistenti trazioni e sollecitazioni; e ciò mentre al progressivo aumento della richiesta non faceva parallelo riscontro quell'opera di riforma e di aggiornamento delle strutture che solo avrebbero potuto correggere, almeno in parte, l'evidente squilibrio che si veniva evidenziando fra la società appunto, ed i suoi più tradizionali servizi. Possiamo provare ad enumerare le maggiori fra queste sollecitazioni, suggerendo immediatamente di riconoscere nella parallela invocazione emessa dagli enti locali, da un lato, e dalla scuola dall'altro, il fenomeno più riconoscibile e immediato, al quale hanno poi fatto seguito altre domande.

Non sono naturalmente mancate, specie se mutate dalla frequente letteratura social-culturale così tipica dell'Europa dopo il 1968, le dichiarazioni di totale sfiducia nel museo e nel tipo di servizio promesso; così come, d'altro

canto, alla letteratura in qualche modo canonica della museografia come tecnica costruttiva e architettonica, si è venuta sostituendo una considerazione del museo visto in rapporto alla programmazione e più ancora alla politica di piano. La relazione abbastanza frequente istituita o soltanto sollecitata fra città e museo, nonché fra museo e territorio, appartiene appunto a questo genere di riflessioni; entro le quali, è bene riconoscerlo, assai più consistenti sono apparse le ipotesi con le conseguenti realizzazioni operative. Ciò del resto appare in linea con l'intero orizzonte dei servizi culturali pubblici, nei quali occorre certo riconoscere i tratti di una crisi di crescita, attraversata in parallelo da una situazione di stallo che può essere ricondotta anche alla notevole crisi economica del paese: tanto più notevole, nel settore museografico, in quanto essa duramente coinvolge gli enti locali e cioè i detentori e gestori di un'abbondante percentuale di musei in Italia.

L'inizio degli anni settanta è stato letteralmente dominato dal dibattito attorno al decentramento amministrativo, messo in moto – sulla linea individuata dalla Costituzione repubblicana fin dall'immediato dopoguerra, ed in particolare dall'art. 117 – dall'istituzione delle Regioni e dunque dall'inizio dell'adempimento costituzionale stesso. Non v'è dubbio che l'opera, la funzione sociale e culturale, i fini conservativi ed educativi e infine la nozione stessa del museo siano stati ampiamente, anche se talvolta animosamente, discussi proprio in questa occasione. Al di là dei primi concreti risultati – che comunque si segnalano tardi a giungere per quanto prima si è detto – si deve sottolineare che il museo, e specie quello definito "locale", è, in immagine almeno, uscito da quella condizione di mutuo conservatorio nel quale il fine stesso della sopravvivenza materiale delle opere era nei fatti assai aleatorio, ed ha acquistato una sua più precisa posizione sia in quanto luogo specifico, sia soprattutto in quanto servizio culturale allineato accanto agli altri (biblioteche, archivi, pubblica lettura ecc.) in un desiderio di più omogenea e globale politica culturale. Sempre più frequente è, ad esempio, la richiesta da parte di tecnici ed urbanisti addetti alla realizzazione di piani regolatori o addirittura di strumenti particolareggiati relativi ai centri storici, o più recentemente ad aree comprensoriali, di precisi dati relativi alla presenza museografica, alla vocazione non soltanto monumentale (relativa cioè al contenitore), ma anche funzionale del museo stesso, al suo funzionamento in relazione e rapporto alle altre omogenee istituzioni ecc.; ed infine in connessione con l'ordito urbanistico assegnato al quartiere di residenza o all'intera città. In taluni casi si è giunti a suggerire proprio nel museo la più leggibile "cellula" di interpretazione urbanistica per l'intero piano: ed è argomento che eviden-

temente, se commisurato alle effettive caratteristiche del museo (e non suggerito soltanto da talora opprimenti logomachie), ci restituisce la misura dell'importanza e della funzione che il dibattito, in pochi anni, è giunto ad assegnare all'istituzione museografica e conservativa.

Seguendo questa strada, ed in sommario, il museo ha inoltre dilatato la propria immagine oltre i confini della città – ove per lo più ha sede – per affrontare anche la costruzione più adeguata di una funzione e di un servizio paragonati al territorio: o quanto meno a quella porzione territoriale che, per ragioni di gravitazione, di congruità ecc., mostra di raggiungere oggi la dimensione comunemente riconosciuta “comprensoriale”. In questa sede assai più frequente si deve inoltre segnalare l'emergere di richieste che sollecitano la formazione di nuove o addirittura inedite strutture conservative ed educative, in diretta connessione con le caratteristiche storiche, culturali e sociali del territorio stesso. E poiché il territorio italiano appare ad evidenza marcato da una storia contadina, è agevole riconoscere in questa immagine tradizionale (fattasi evanescente del resto soltanto alcuni anni fa) la matrice per le richieste più numerose: quelle cioè della documentazione antropologica ed etnografica, del lavoro contadino, della condizione montana o del lavoro paleo-industriale (per quanto concerne, in quest'ultimo caso, specialmente la Valle padana).

Quanto all'immagine più decisamente tradizionale del museo, che è tuttavia parte basilare ed integrante della sua fondamentale funzione, e cioè quella legata ai problemi della conservazione materiale dell'opera e, appena più sopra, intesa alla soluzione dei modi per uno specifico, corretto approccio all'opera d'arte (collocazione, allestimento, luminosità, chiarezza espositiva ecc.), bisogna dire che essa ha progredito assai meno: anche se appare certo che l'esame del dibattito più largamente sociale e culturale dovrà portare di necessità un assorbimento di opinione che, nei fatti, dovrebbe risolversi in metodi organizzativi e allestitivi di nuova efficacia: ove tuttavia all'aggettivo non venga assegnato alcun significato di “superamento” dei più tradizionali canoni museografici. Come vedremo, infatti, troppo spesso lo stesso “styling” esercitato sui musei e sulle sedi di esposizione – per non parlare di tanti disinvolti restauri e rammodernamenti – ha portato a veri e propri stravolgimenti della figura storica e culturale più tipica dei musei affrontati.

Ancora per ciò che specialmente concerne il problema museografico italiano, ed in particolare il suo profilo di servizio culturale pubblico, occorre infine osservare che esso negli ultimi anni ha messo in deciso rilievo il prezioso rapporto intercorrente fra museo e luogo, e dunque fra

qualità intrinseche del patrimonio conservato e qualità generali della città ove tale patrimonio si è – in forme diverse – museograficamente istituito. Un rapporto che è nel gran numero dei casi prezioso conoscere e rispettare proprio per trarne quei riconoscibili vantaggi d'ordine storico e scientifico, ma anche tecnico-scientifico, che si riconducono tutti all'affermazione di globalità del metodo conosciuto. Ma poiché così vasta e coinvolgente appare, e nella sua figura culturale e nei suoi aspetti conservativi, la dimensione “out door” (per così definirla) del patrimonio storico e artistico italiano, è del tutto ovvio che le maggiori preoccupazioni politiche si siano recentemente rivolte verso le porzioni maggiori di questo patrimonio e segnatamente verso la gigantesca dimensione spazio-temporale del patrimonio territoriale quasi esclusivamente di appartenenza e di indole chiesastica. Questa preoccupazione, legittimata per giunta dalla evidente necessità di intervento e dalla stessa opera di conoscenza e di indagine sviluppata dai programmi di catalogazione e di censimento in corso, ha certo differito talune necessità di revisione, di verifica e di restauro di complessi museografici.

Il problema del restauro e del rinnovo museografico è stato abbastanza spesso affrontato facendo leva assai più su considerazioni di carattere architettonico e allestitivo, che non su considerazioni più compiutamente e globalmente museologiche. Non è difficile suggerire esempi di anche notevole intervento architettonico e ambientale verificatisi in molte città italiane. Prescindendo – anche se ciò non risulta davvero facile – dai risultati conseguiti, troppo sovente limitati ad uno “styling” di tipo standistico o fieristico delle vecchie strutture preesistenti, ciò che ora si deve con forza sottolineare è la quasi sempre scarsa apparizione, in questi progetti, di un corretto e portante piano museologico, al quale di necessità riferire l'opera così spesso distraente dell'architetto progettista. Si direbbe che su questa immagine di museo abbia davvero inciso l'età – così prolungata – delle mostre e delle esposizioni d'arte, con tutto il fasto del precario e del contingente appunto espositivo; mentre del valore più intimamente progettuale certamente offertoci almeno da alcune mostre (il confronto, il paragone, la nitidezza espositiva, perfino la scansione ordinata in rapporto tuttavia ai contenuti da divulgare ecc.) quasi nulla è superstite. In troppi casi i rinnovati musei italiani sembrano adottare infatti un eloquio che risponde malamente, o in modo negativo, alle sostanziali capacità del museo stesso: inteso come patrimonio non già meramente fisico, ma come collezione formata storicamente, secondo dinamiche da identificare proprio per non restituire al pubblico immagini devianti rispetto al potenziale museologico.

Il primo punto di un metodo da assodare, ancorché di carattere elementare, è quello che si riferisce proprio alle circostanze di origine, alle dinamiche di creazione e ai principali modi storici di espressione del museo. È evidente, per cominciare, che fra un museo nato dall'attività soppressiva della politica napoleonica di intervento patrimoniale e urbanistico, ed un museo collocato all'apice delle fortune familiari o addirittura araldiche di un ceppo mecenatistico italiano (le gallerie fidecommissarie romane, per esempio), esistono differenze sostanziali che nessun allestimento può pensare di stravolgere, pena la perdita di forma e di informazione facilmente prevedibile.

Più difficile diviene tuttavia seguire in questa ovvia constatazione fino al punto di chiedere l'adempimento di verifiche effettive circa la nascita, i modi e lo stesso volto storico delle collezioni. Ciò deve purtroppo leggersi nei fatti, poiché rarissime sono le collezioni italiane che, pur possedendo un discreto o addirittura buon catalogo storico e critico offerto al pubblico, abbiano affrontato un preciso esame analitico dei modi e dei tempi di formazione assodato anche in sede inventariale. Eppure questo esame si rende indispensabile di fronte a raccolte spesso assai vaste, ove la distruzione degli inventari storici relativi alla formazione è stata compiuta – dopo l'unità d'Italia – proprio dagli stessi estensori dell'inventario di tipo amministrativo: un elenco nel quale si perdono le stigmate originarie delle collezioni e i materiali si mescolano alle accessioni successive, agli eventuali acquisti, nonché agli sporadici legati o effetti di eredità private. Anche la testimonianza offerta dai cataloghi pubblici è spesso carente, poiché ogni catalogo quasi sempre coincide con quel genere di selezione espositiva che il conservatore aveva, negli anni della sua amministrazione, realizzato. E non si può dire davvero che, soprattutto negli anni dopo il 1860, e fatta eccezione per alcune formazioni, l'organizzazione museografica italiana fosse in generale da additarsi a modello.

È invece opportuno condurre la riflessione di una coscienza museologia verso una costante verifica delle origini: proprio perché in questa verifica sarà assai agevole scoprire le motivazioni che portarono, attraverso le vie così complesse, ad una "certa" formulazione del museo, e che questa formulazione, per essere primaria ed attestata nel prevalente numero di opere ancora presenti, deve di necessità informare di sé la raccolta, come pure l'organizzazione architettonica ed allestitiva, il tipo di politica culturale da adottare in ordine alla divulgazione e alla didattica, e naturalmente anche la direzione da imprimere ad una non casuale ricerca di acquisizioni di nuovi originali. Ora, un fatto appare certo: ed è che, allo stato attuale delle raccolte e degli allestimenti, ben difficile appare riconoscere almeno

nelle sue larghissime generalità il movimento originario di molti nuclei museografici italiani: i quali, a parte le ben note eccezioni più antiche o fidecommissarie, quasi totalmente decorrono da un paio di matrici, ambedue di complessa costituzione non soltanto culturale ma anche politico-amministrativa. Esse sono ravvisabili nel museo illuministico o napoleonico, punto di arrivo talora risolto 'manu militari' di un'intera cultura di tassonomia enciclopedica, oppure nel museo italiano, intendendosi con questa formula suggerire l'idea di quel complesso – per lo più di struttura giuridica civica – reso possibile dalle leggi (cosiddette eversive) italiane del 1866, tali cioè da condurre alla soppressione di altri luoghi sacri (congregazioni e confraternite) e alla destinazione delle opere mobili alla proprietà comunale o provinciale. Appartiene a questo secondo genere post-unitario anche quel difficile raccoglitore che è destinato a divenire il museo civico archeologico a seguito tanto delle iniziate programmazioni di scavo, quanto dei ritrovamenti casuali – per lo più urbani – effettuati in occasione di sventramenti e di demolizioni speculative nelle nostre maggiori e minori città. E non può dimenticarsi, a questo proposito, che il museo che da queste irreparabili azioni consegue, può e deve essere interpretato, e dunque necessariamente gestito, come il luogo di una cattiva coscienza conservativa, anziché come sede di una edificante narrazione critica e storica. Appartiene infine a questa seconda matrice post-unitaria, per la maggior parte, anche quell'abbondante e dannosamente sconosciuta quantità di collezioni storiche miste (spesso veri e propri musei allo stato latente), che è possibile riconoscere negli innumerevoli patrimoni di proprietà di opere pie, assistenziali, ospedaliere ecc. In questo caso il problema della verifica è di carattere addirittura giuridico e amministrativo, poiché del tutto rare risultano le amministrazioni competenti in grado di esibire almeno un inventario accertato dei patrimoni in loro possesso. È bene tuttavia ricordare fin da ora che in questa direzione devono essere ricercate le più immediate, semplici soluzioni del grave problema destato dalla talora sconnessa povertà informativa dei musei locali, quasi sempre costruiti sul modello rappresentativo dei grandi musei, e più spesso ancora delle grandi quadrerie, e da un loro spontaneo incremento a vantaggio della formazione di nuclei di cultura locale finalmente pubblici.

Una volta accertata la matrice dei musei italiani, o almeno di una discreta porzione di essi, entro questa generale tipologia delle origini (soppressioni francesi o comunque risultato illuministico, la prima; soppressioni italiane e aggregazioni civiche, la seconda), è opportuno farne discendere alcune almeno sommarie convinzioni per un metodo valido a ricavare, entro la matrice stessa, il senso e la voca-

zione delle prime volontà, o addirittura i caratteri della cultura che alla prima formulazione espositiva portarono.

Non v'è il minimo dubbio, per fare un esempio assai piano, che la Pinacoteca Nazionale di Bologna con il suo ricco patrimonio rappresenti insieme il valore di una cultura storica e critica già impostate per tempo da Carlo Cesare Malvasia sul tema della 'Felsina Pittrice'; che nell'azione napoleonica intervenuta fra 1797 e 1803 siano riconoscibili i tratti biografici e urbani di quella cultura malvasiana, trasferiti entro una narrazione grandiosa fatta soprattutto di pale d'altare e di grandi formati, sulla quale la cultura del più tardo XVIII secolo imposta per tempo un pantheon per il romanticismo veniente (si paragonino le letture parallele, in fondo, di Goethe e di Stendhal), e che infine in quella compattezza, appunto museografica, sia del tutto difficoltoso far entrare opere di caratte-

re profano o di formato da stanza.

L'esempio addotto può servire ad accertare con assoluta tipicità che il comportamento museologico più proprio non può prescindere da un costante riconoscimento di questa iniziale verità, sia per quanto concerne la struttura architettonica di un rinnovamento o anche di un ampliamento edilizio (grandi spazi, arretramenti prospettici possibili, ritmo costantemente paragonato delle successioni di esposizione, luminosità adatta, e in verticale, ai grandi formati ecc.), sia per quanto attiene ai modelli critico-storici di divulgazione (che evidentemente non si discosteranno troppo dall'equazione museo-città) e della stessa attività didattica; sia infine per quanto riguarda anche la politica di acquisizione del museo, tesa a costruire ulteriormente questa tessitura 'malvasiana' piuttosto che a covare genericamente un collezionismo d'autore o di qualità. (AE)

Da: Arte Progetto Restauro, 1993, p. 55-57, 139-156