

Andrea Emiliani

dal
museo
al
territorio



Edizioni Alfa
Bologna

1. Documenti e testimonianze

6491
069.0945 EMILIA
Andrea Emilliani

dal

museo

al

territorio

1967-1974



Fotografie di Paolo Monti



Edizioni ALFA Bologna

AVVERTENZA

Anche il compito dell'addetto ai lavori della tutela e della conservazione culturale ed artistica può ritenersi oggi, a buon diritto, pericolosamente sospeso fra l'esteticizzazione della politica e la politicizzazione dell'arte. Così, a chi voglia seguire lungo la vecchia linea che separa la « tutela » del patrimonio culturale dalle altre attività di governo e di servizio, il primo termine della nota diagnosi di Walter Benjamin calza ancora perfettamente. Ma chi al contrario voglia intraprendere una nuova via, potrà ora giovare dei metodi democratici della partecipazione e del decentramento, della riappropriazione e della più diretta gestione dei beni. Sarà proprio l'impegno culturale, e dunque politico e sociale insieme, che dovrà avviare a nuovi disegni, a nuove possibilità, l'intera problematica conservativa.

Gli scritti qui raccolti, distesi tutti fra il 1967 ed il 1974, suggeriscono almeno sommariamente alcuni fra i temi emersi nell'allarmante disagio della fine degli anni '60, nella crisi delle tradizionali forme operative e giuridiche della tutela. Proprio in questi anni, tuttavia, anche il lavoro difficile (per il quale non esistono

davvero neppure fughe in avanti) della conservazione può allearsi a quello che in più modi si indirizza alla società civile, si pone al suo reale servizio, fino a coincidere in una moderna politica di piano. Ed è proprio questo, non occorre ricordarlo, l'orizzonte di una speranza, sul quale lo Stato regionale costituisce una volta di più l'occasione storica anche per una nuova, diversa politica della conservazione culturale.

Connettivo della piccola raccolta è un discreto numero di scritti pubblicati su « Il Giorno » negli anni della direzione di Italo Pietra; negli anni cioè in cui il quotidiano milanese rivolse agli interessi territoriali e al dibattito degli enti locali una moderna, specifica attenzione. Per me, che giornalista non sono, quella pulsazione ravvicinata fu aiuto prezioso per l'identificazione di un contenuto comunicabile, di un dibattito conciso. Devo per questo particolare riconoscenza, oltre che a Italo Pietra, anche all'amicizia di Paolo Murialdi.

Punteggiano questa antologia alcuni scritti, parzialmente riprodotti in questa occasione, proprio perché forse più conosciuti: essi sono, nell'ordine, « Un museo d'arte antica, oggi » (1967), « La conservazione come pubblico servizio » (1971) e infine « Il museo, opera chiusa » (1973). Si tratta di scritti ai quali ritengo, personalmente, di aver affidato un significato di matura convinzione: e si collocano alle spalle del capitolo sui musei e la conservazione apparso nel V volume della « Storia d'Italia » di Giulio Einaudi. Essi vanno comunque giudicati tutti, come io stesso cerco di fare, dall'interno di un lavoro — quello di una

Soprintendenza italiana — che certo nella incalzante, spesso disperante quotidianità degli eventi, sollecita ed esige un duro ed aperto dibattito; un lavoro che a noi è stato insegnato per oltre vent'anni da quella gestione di invenzione e di metodo che è stata, tutt'insieme, l'esemplare impegno morale e civile di Cesare Gnudi.

Il libro, infine, può essere considerato anche una specie di diario che precede ed in qualche modo illumina tempi e modi di formazione dell'Istituto per i beni culturali della Regione Emilia-Romagna. « Una politica per la conservazione » è il titolo di un volume che contemporaneamente viene diffuso dall'editore Einaudi. Ad esso si rimanda per una più generale verifica storica di molti fra gli argomenti qui solo individuati.

Indice

p.	V	<i>Avvertenza</i>
		UN MUSEO D'ARTE ANTICA, OGGI
p.	1	Un museo d'arte antica, oggi
	24	Il tornaconto nazionale
	27	Per un'informazione pubblica
	29	I conti della precarietà
	32	L'altro foglio della partita doppia
	38	L'arte a pagamento
	42	Costi e ricavi del biglietto d'ingresso
	45	Paga solo l'operaio della Breda
	48	In crisi anche la patria della libertà
		IL MUSEO, OPERA CHIUSA
	51	Il museo, opera chiusa
	56	Uno strumento della scuola
	59	Il museo di concentramento
	63	La sala didattica della Pinacoteca Nazionale di Bologna
		MUSEI, CENTRI STORICI E TERRITORIO
	76	La scomparsa di Balanzone
	82	Il censimento fotografico
	85	Il vincolo sociale
	88	Per la trasmissione delle tecniche
	91	Domeniche appiedate, domeniche di studio
	93	Un esempio di déracinement politico-culturale
	97	Città e museo: un problema di metodo
	109	La vocazione alle forme

BELLE ARTI E BEL PAESE

- 118 Parate e opere d'arte
122 Gli uomini-ombra del nostro patrimonio
123 Lamento degli « addetti ai lavori »
125 Chi sono gli « addetti ai lavori »
127 Il grande gioco dell'oca
131 E' nato il Ministero (s.p.) per i B.C.
134 Le speranze del decentramento
138 Un'arte di Stato in Italia?

LA CONSERVAZIONE COME PUBBLICO SERVIZIO

- 147 La conservazione come pubblico servizio
205 Tutela, museo e territorio
209 In attesa delle Regioni
218 Realtà storica e culturale del territorio

IL FURTO E' UN FENOMENO CULTURALE

- 235 Furto d'arte e furto minore
236 Per una geografia del furto
241 La difesa contro i « balordi »
243 Rubare è facile
245 Abbasso Garibaldi
248 Il furto è un fenomeno culturale
253 Furto, possesso e comunità

PATRIMONIO E LAVORO SUL CAMPO

- 257 Conoscere per conservare
263 Enti locali e patrimonio culturale
270 Le Campagne di rilevamento
279 L'arcadia di massa
282 La soppressione di una cultura
284 Il museo per il territorio
286 Quasi un abbozzo di geografia culturale

IL VOLTO DI UNA REGIONE

- p. 314 L'architettura delle Legazioni
333 Politica e conservazione
341 Una pièce per Giuseppe Pistocchi, architetto

LE FOTO DI PAOLO MONTI

- p. 60 La sala didattica della Pinacoteca Nazionale di
Bologna
La loggia della rocca di Dozza
72 Una finestra nella campagna di Monzuno
Dalla chiesa di Castel de' Britti
84 Via Vinazzetti a Bologna
I tetti di Bologna
96 Il restauro del legno
Una strada a Rocca Pitigliana
120 Il museo silenzioso
L'abside di San Giacomo Maggiore a Bologna
132 Casa alla Scuola di Vimignano
Le volpi e le faene della Badia di Susinana
228 Il matrimonio di Maria e Giuseppe
Pagliai sull'Appennino forlivese
240 Dopo il furto
L'arredo urbano
276 La giustapposizione delle culture
Open air museum nella campagna emiliana
288 La parrocchia nella montagna emiliana: Cereglio
Sera a Vigo di Camugnano
312 Il censitore di montagna
Il mercato delle erbe
324 Franco Parenti nei panni di Giuseppe Pistocchi ed
il regista Pinelli in Palazzo Milzetti a Faenza
La grande teggia della campagna bolognese

UN MUSEO D'ARTE ANTICA, OGGI

Io credo che a qualcuno che ci guardasse dal di fuori... noi daremmo l'impressione di persone che sanno benissimo come la società italiana deve essere, ma non sanno assolutamente com'è. E si capisce: per stabilire una volta per sempre come dev'essere, basta la deduzione trascendentale, per capire com'è occorrono indagini laboriose.

Norberto Bobbio

Pur nel costante aumento delle valutazioni sociologiche circa la attuale società dei consumi, degli esami analitici e di comportamento, delle deduzioni statistiche, riesce assai difficile tentare di spiegare che cosa è, come funziona e a che cosa serve una grande raccolta d'arte antica, oggi, in Italia. Scarse sono peraltro le ricerche specifiche, quasi inesistenti i materiali statistici relativi al settore: tanto che ci dovremo per lo più riferire alle ricerche condotte in Francia ⁽¹⁾.

È di moda ormai, specie presso i giornalisti, trascorrere immediatamente al facile confronto con i grandi musei « viventi », soprattutto americani ed olandesi. Ma mi sembra opportuno modificare subito questo confronto, che per lo più riguarda musei d'arte moderna e contemporanea: essi sono centri di una cultura non soltanto pulsante e viva, ma anche di una attualità che si riversa per tante vie, non escluse quelle della moda e del costume; e nel loro per lo più suggestivo corpo architettonico, la fruizione del

⁽¹⁾ Si veda in particolare il volume di P. Bourdieu e A. Darbel, *L'amour de l'art*. Ed. de Minuit, Parigi 1966 (trad. it., Milano, Guaraldi 1972), ottimo risultato di accurate ricerche affidate a numerosi collaboratori, e finanziate dal CNRS. Alle pagine di questo volume, come pure alle elaborazioni statistiche pubblicate, si può affidare valore anche per i problemi della museografia italiana.

dipinto non è che un aspetto fra tanti di una giornata che il visitatore, anzi l'ospite, può vivere fra esposizione normale, mostre temporanee, sale di documentazione. E ancora, sale di proiezione o di conferenze, giardini, bar e mostre all'aperto.

Diverso dunque è, fin dai suoi confini istituzionali, il museo d'arte antica, dove la pulsazione dell'interesse pubblico avviene oggi — forzatamente — per vie più squisitamente culturali; oppure, al contrario, per tramite grossolanamente turistici, concludendo nella costruzione ormai tradizionale di due tipi di visita e di visitatore. Da un lato, il visitatore d'élite, lo studioso che dà corpo ad una visione particolare, soddisfa una sua esigenza individuale. Dall'altro, apparizione ormai consueta e spesso sconcertante, il visitatore di massa, inquadrato dalle agenzie turistiche, trascinato in vere mandrie vocianti verso un unico dipinto, un unico nome, nel quale condensare brevemente il senso intero, la fatica, il sudore di un viaggio intercontinentale: il feticcio.

In questo senso, i musei d'arte moderna si dimostrano strumenti privilegiati di una cultura ricca di implicite finalità didattiche, assai più efficienti che non quelli d'arte antica: proprio perché meno afflitti dall'ombra greve della storia intesa come antichità, e soprattutto più liberi da quel rozzo feticismo che l'età nostra riscopre sempre in modo così massiccio, rinnovando in forma fredda e sintetica, quasi portatile, i fasti dell'ammirazione romantica verso il capolavoro.

Non è questa la sede per tentare, neppure sommariamente, le prospettive sensate per una qualsiasi soluzione: che del resto dovrà avere radici più profonde, scaturire da una informazione culturale più vasta e generale, ed essere infine agevolata, nel problema specifico dell'apprendimento critico, da una buona attrezzatura didattica museale. Qui interessa piuttosto constatare che il problema, in questo senso, non è

stato mai posto con sufficiente chiarezza; e che in fondo neppure nel passato, e cioè nel secolo scorso, il museo ha assolto le sue funzioni di strumento pubblico: quelle appunto per le quali era stato creato [...].

Turismo di « esplorazione » e turismo di « occupazione »

Ma occorre allora ritornare al museo. Infatti, per quanto ci si sforzi di vedere, ad esempio, nella politica di mostre e di esposizioni uno strumento di sempre rinnovata, agile azione culturale, il museo — un museo ben organizzato, una rete di musei complementari e sussidiari — resta sempre la sede naturale e istituzionale per una continua opera di promozione ⁽²⁾. Per assurdo, si potrebbe anzi affermare che, al termine di tutti questi anni di eccitazione e talora

⁽²⁾ Segno concreto nel tempo dell'opera di divulgazione esercitata dalle Biennali bolognesi, la serie ormai preziosa dei cataloghi critico-storici, pubblicata dalle Edizioni Alfa di Bologna (Reni, 1954; Carracci, Dipinti, 1956, III ed. 1958; Carracci, Disegni, 1956, II ed. 1963; Maestri del '600, 1959; L'Etruria padana e la città di Spina, 1960, II ed. 1961; L'Idea del Classico nella pittura del '600, 1962, II ed. novembre 1962; Arte e Civiltà Romana nelle province settentrionali, 1964, 2 voll.). I criteri osservati nella stesura di questi repertori sono stati per lo più di carattere fortemente scientifico. Tuttavia la totale illustrazione del materiale esposto e l'eccezionale abbondanza di note di lettura interpretativa, ne hanno fatto uno strumento prezioso anche a livello divulgativo, considerando inoltre il prezzo di vendita alquanto controllato. Si può calcolare che, dal 1954 a oggi, la diffusione libraria sugli argomenti citati possa aggirarsi intorno alle 30 mila copie distribuite. Tale diffusione s'accorda infatti con la percentuale del 10% del pubblico pagante, il cui totale approssimativo può essere calcolato intorno alle 330 mila unità. Ai cataloghi devono essere aggiunti altri materiali di tipica diffusione, quali soprattutto le cartoline illustrate, e le riproduzioni fotografiche in genere, assommanti a svariate centinaia di migliaia di unità.

anche di eccesso, l'esposizione temporanea con i suoi leciti ed illeciti (e questi ultimi non sono né pochi né da sottovalutare) potrebbe rientrare nel quadro di quel turismo come *fuga dalla realtà* al quale, fin da ora, la società dovrà mettere mano e rimedio (Enzensberger) ⁽³⁾. E ciò non davvero per spirito reazionario, ma nel senso di una adeguata correzione dei modi di fruizione culturale, che, anche per il canale non indifferente delle mostre temporanee, già talvolta s'avvertono viziati da una sorta di magica disponibilità, di facilità di reperimento, di labilità transeunte. Sentimenti che allineati ad una sostanziale indifferenza, assumono tutto il loro grado di pericolosità se illuminati nell'ambito dell'esposizione come « spettacolo », fenomeno la cui dimensione sociale, sotto questo profilo di *loisir*, non manca di avere collusioni col mondo e con i problemi dello sport: se è vero, come è vero, che il ministro Malraux poteva poco fa rallegrarsi che il pubblico ha mostrato in questi ultimi tempi di interessarsi più di mostre che di stadi ⁽⁴⁾.

Nel contempo, esiste una tecnica di visita del museo, che il museo stesso tutela con adeguati criteri di allestimento e di itinerario, ma che esigenze di turismo di massa portano oggi a scardinare incontrollatamente. S'è già detto che uno fra gli spettacoli meno edificanti — anche se così caro ai divulgatori ottimisti — è quello dei cortei accaldati e vocianti che, nei corridoi e nelle sale dei musei di mezzo mondo, alla guida di un nuovo telegrafico cicerone rincorrono non già opere d'arte, ma nomi, asterischi, feticci: opere il cui pregio, insomma, sarà quello di *dover essere viste* anziché quello di essere viste. Non siamo affatto

inclinati a sottovalutare l'importanza di un fenomeno che ebbe origine allorché il *Red Book* di Murray, nel 1836, iniziò a prestabilire al comodo del turismo nascente i punti fissi, le opere da non dimenticare, le cose degne appunto di essere viste, contrassegnandole con asterischi. È certo tuttavia che, nel trapasso fra capitalismo di esplorazione e tardo capitalismo di occupazione — per usare sempre termini cari all'Enzensberger — si sta consumando un altro torto ai danni dell'opera d'arte, non inferiore a quello perpetrato dall'isolamento elitario, individualistico del paleo-capitalismo. È questo dei nuovi rapporti dell'opera d'arte figurativa con la società di massa, un problema che a tutti i livelli si presenta di grandissima vastità e urgenza. Stiamo parlando, infatti, dello strumento museale come l'unico in grado di correggere il tipo ed il grado di fruizione dell'opera. Ma, per un attimo solo, allarghiamo lo sguardo fino ai terreni dove l'unicità dell'opera d'arte fa le sue più dure prove, e cioè fino alle meccaniche di riproduzione, dove l'avanzamento tecnologico può indurre a pensieri di così perfetta mimesi rispetto agli originali, da confortare una sorta di *sostituzione* dell'originale con copie tipografiche o litografiche di poco prezzo, di rapida accessibilità e di conservazione domestica. È questo soltanto un sospetto di corruzione così specifica, così larga tuttavia, e che già nel 1936 Benjamin aveva inquadrato in tutta la sua immediata pericolosità, ma che a tutt'oggi non ha trovato — che io sappia — ulteriori approfondimenti. Ricordo che questa domanda, ed altre (cui mi riservo di dare altrove studio e incremento di osservazione), rivolta all'autore de *L'Esprit du temps*, Edgar Morin, rischiò per la sua specificità di restare inascoltata ed elusa in una sommaria battuta di spirito. Ed anche questo lato del problema dei rapporti fra opera e pubblico, nella sua moltiplicazione meccanica, deve interessare il museo, delegato alla sua conservazione fino ad oggi, ma da oggi in avanti costretto

⁽³⁾ H.M. Enzensberger, *Einzebleiten*, Frankfurt a.M. 1962; ma cfr. l'edizione italiana, *Questioni di dettaglio*, Milano, 1965, pp. 66-89 (Una teoria del turismo).

⁽⁴⁾ In B. Anglade, *L'exposition Vermeer et la consommation culturelle*, in *Gazette des Beaux-Arts*, Febbraio 1967, p. 81 n. 3.

ai compiti di una conservazione spirituale e morale ben più difficoltosa di quella materiale e fisica.

Per tornare al ridimensionamento museografico da più parti sollecitato allo scopo di agevolare il cammino alla cultura spicciola ed abbreviata del turismo di massa e di agenzia, esso è recente quanto insano aggiornamento di incauti divulgatori. Il loro richiedere che la cosiddetta Galleria primaria sia una sorta di arbitrario « museo dei musei » nel quale far transitare il pubblico di « occupazione », libero di fotografare, filmare, in nero e a colori i pochi capolavori (asterischi) esposti; per poi riservare una Galleria secondaria a tutto il pubblico restante, libero nelle sue scelte, devoto alla storia e all'arte, non mandria incolpevole ma aristocrazia di « esplorazione », è evidentemente un affrettato sommario di ottimismo del più basso livello sociologico. Meglio, in ciò tentare allora la costituzione — nell'ambito del museo stesso — di quelle temporanee e sempre mobili esposizioni parziali, dove i diversi gusti e le esigenze del pubblico possano trovare qualche soddisfazione. Così, il pubblico americano non manca di apprezzare all'ingresso del Museo della sua città, il « master piece of the week », il capolavoro della settimana scelto e confezionato proprio per lui dalla direzione; o, in una parte del parco, addirittura lo « junior museum » dove possano raccogliersi, sotto esperta guida didattica, pezzi particolarmente adatti ad un pubblico di giovanissimi.

I grandi assenti

Che poi questo pubblico di occupazione coincida strutturalmente con ciò che tutti ci attendiamo, e cioè una composizione media, equamente distribuita fra i diversi ceti e livelli della società presente, non è ancora vero, almeno in Italia e in buona parte d'Eu-

ropa. Molto probabilmente la società americana, con la sua tipica struttura sociale, occupa spazi molto più ripartiti; ed inoltre il gigantesco sforzo educativo a ogni livello ha ormai cominciato a dare i suoi frutti. Non possediamo dati statistici relativi a musei italiani e a pubblico italiano. Purtroppo, nessuna indagine di seria entità — se così non si vuol definire qualche chiacchierata televisiva in occasione, per lo più, di disastri nazionali — è stata condotta presso i musei, o presso la popolazione scolastica o infine presso quella operaia. La situazione italiana, tuttavia, non dovrebbe troppo discostarsi da quella francese, ed è per questo che riteniamo possa essere utile riprodurre qui la tabella raccolta ed elaborata dal C.N.R.S., riferita anche da B. Anglade (1967) nel suo scritto sul fenomeno della mostra di Vermeer e la « consommation culturelle » ⁽⁵⁾:

Categorie	Pubblico dei Musei francesi	Popolazione francese
Agricoltori	1%	56%
Operai	5%	15%
Artigiani e commercianti	6%	27%
Impiegati e ceti medi	23%	11%
Professionisti e insegnanti	38%	19%
Studenti	18%	6%
Altri	9%	22%
Totale	100%	100%

⁽⁵⁾ Elaborata dai ricercatori del CNRS francese, insieme alle altre contenute nell'op. cit. di P. Bourdieu e A. Darbel. Cfr. anche B. Anglade, op. cit., p. 85, tav. 1. Fra gli altri contributi al problema degli ingressi nei musei e nelle esposizioni, si veda: D.S. Abbey e Duncan E. Cameron, *The Museum visitor*, Royal Ontario Museum, Toronto, 3 Fasc. 1959, 1960 e 1961; G. Wildenstein, in *Chronique des Arts*,

È abbastanza agevole concludere che proprio due sono i grandi assenti dai musei francesi ed italiani: il cetto operaio, che tuttavia la società affluente trascina inevitabilmente verso il cetto impiegatizio, e i ceti medi; e soprattutto la popolazione scolastica, limitata ad una percentuale piuttosto irrisoria. Tale percentuale, inoltre, minaccia di deteriorarsi ancor più, qualora la si sospetti più statistica che reale, qualora insomma la si veda, com'è giusto, nell'atto stesso del suo esplicarsi: irregolare, occasionale, accolta per lo più con lo stesso giubilo di una vacanza inaspettata, buona a togliere la scolaresca afflitta dal chiuso e dai programmi, per avviarla rumorosamente all'aperto.

Ma c'è di più. Ci soccorre Dominique Schnapper, con la sua circostanziata indagine circa « La pratique culturelle a Bologne » (6), in occasione della quale per alcuni mesi fu effettuata un'inchiesta anche presso il pubblico della Pinacoteca Nazionale, come di altri musei e gallerie. Mentre si rimanda al testo, dell'indagine, di importanza determinante per ogni intervento culturale nell'ambito della tradizione cittadina, si ritiene di fare cosa utile, riproducendo qui la tabella (7) relativa alle visite della Pinacoteca e alla conoscenza di gallerie d'arte private, secondo le varie categorie socio-professionali:

Luglio-Agosto 1961; e F. Piel e M. d'Arc, in *Les Etudes*, Giugno 1966.

Un rendiconto di eccezionale interesse per lo studio del problema in *The National Gallery of Art, Washington: A twenty-five year report*, Washington, 1966, pp. 15 sgg.

(6) Sono particolarmente grato a Dominique Schnapper per avermi voluto porre a conoscenza del suo ancora inedito, ampio ed approfondito studio su *La pratique culturelle à Bologne*. Una parte di esso è stata pubblicata sulla rivista *Statistica* 1, XXVI, 1966, pp. 103-122, dell'Università di Bologna. Ad essa si rimanda per ogni esauriente indagine circa le condizioni attuali della fruizione culturale nella città.

(7) D. Schnapper, op. cit., p. 110, tab. V.

	Non conosce gallerie e Pinacoteca	Non conosce gallerie, ha visitato la Pinacoteca	Conosce gallerie, non ha mai visitato la Pinacoteca	Conosce gallerie e Pinacoteca	Totale %
1) Senza risposta	66	33	—	—	100*
2) Agricoltori	100	—	—	—	100
3) Pensionati	71	25	—	4	100
4) Lavoratori manuali	89,5	2	1	1,5	100
5) Artigiani e commercianti	84,5	11,5	2	2	100
6) Impiegati e ceti medi	57	38,5	3	1	100*
7) Ceti superiori	13,5	29	37	20	100*

* per cento del totale.

Lasciando alla studiosa ogni conclusione, evidentemente non incoraggiante, di carattere generale, sarà bene avvertire che, alla semplice lettura di constatazione della tabella, balzano subito evidenti alcuni elementi. Essi si associano in modo flagrante alla situazione quale emergeva dalla tabella d'ambito nazionale dianzi riferita: assenza totale dei lavoratori agricoli, mediocre partecipazione dei ceti artigiani e dei commercianti, media la presenza impiegatizia e dei ceti medi, letteralmente disarmante l'assenza dei ceti operai e la bassa partecipazione degli stessi ceti detti superiori. In queste due ultime affermazioni si condensa gran parte del nostro problema; e se da un lato possiamo dire che nessuno sforzo promozionale è stato condotto in direzione dei ceti operai, dall'altro dobbiamo riconoscere che anche i ceti forniti di un'istruzione superiore e di un benessere sufficiente — allorché ad esempio confidano di conoscere gallerie private, ma di non avere mai visitato la Pinacoteca della loro città — aprono il problema anche a livello di pratica sociale, di « dovere » intellettuale e borghese. È evidente che a Bologna, mentre il recarsi a teatro può rientrare nel novero della vita di partecipazione (secondo la gerarchia delle pratiche culturali, che molto attentamente Dominique Schnapper ha individuato), la visita della Pinacoteca non rientra neppure in questa gerarchia; oppure, vi occupa una posizione di scarso prestigio. A volte può essere più produttivo aver visitato il Rijksmuseum di Amsterdam, agli effetti del riconoscimento sociale, che non la Pinacoteca della città nella quale si vive. Ciò induce ovviamente a concludere, anche per via statistica, che la Pinacoteca non è mai entrata con qualche intimità nella vita culturale cittadina, non ha mai esplicato vera azione neppure attraverso le strade di un finto *engagement*, di una moda o di una necessità mondana.

Educazione artistica, educazione visiva

Entrare, sia pure sommariamente, nell'ambito vastissimo del problema, può letteralmente spaventare. Anche in questo settore, il *gap* tecnologico e culturale assume, nei confronti delle società progredite, rilievo così eccezionale da sembrare ormai incolmabile. Vien fatto di domandarsi dove mai, in quale pianeta, siano state avviate le ricerche della *education through art*, perché nell'ambito della scuola europea in genere, ed italiana in particolare, la frequentazione del museo sia abbandonata alle ore di disimpegno, alle circolari superiori o alla buona volontà di un insegnante: di un raro ed avvilito insegnante di storia dell'arte. Poche cifre, anche se non aggiornate, potrebbero da sole restituire a sufficienza la misura di questa situazione a nostro totale e disarmante svantaggio. Nel 1954, il Museum of Fine Arts di Boston avviava alle proprie sale, con l'assistenza diretta di uno staff specializzato, 7.000 bambini fra i 5 ed i 15 anni; e, nello stesso anno, il City Art Museum di St. Louis, fra visite guidate e iniziative didattiche, poteva iscrivere nei registri dell'Educational Attendance 35.619 adulti e 50.725 bambini, compresi in un totale di liberi ingressi di 382.000 unità. Nella più vicina Olanda, il Municipal Museum of Education de l'Aja, formula mista di storia della civiltà e della cultura, veniva visitato da 203.668 visitatori e da 147.361 bambini. Sono cifre tutte riferite ad oltre un decennio fa, scelte a quella data poiché proprio in quegli anni doveva essere operato, e fu altrove operato, lo sforzo educativo che oggi comincia a rivelarsi concretamente. Le proporzioni possono tuttavia essere facilmente rivalutate al presente.

Inoltre, la spinta educativa impressa allo strumento museale della società americana, allo scopo di evitare quello « scarto culturale » nel quale la nostra società sembra irrimediabilmente caduta, ancorché pro-

fondamente radicata nella civiltà anglosassone, non è cosa antica, ma piuttosto relativamente. Nel dopoguerra immediato non s'è perso tempo, infatti, ma s'è portato a continuo incremento l'affluenza dei visitatori « guidati » e della popolazione scolastica.

È evidente che tali incrementi, spesso di violenta ascesa, non sono stati ottenuti se non con una meditata e ben condotta opera di programmazione e di finanziamento. E ciò consegna ulteriore e motivata validità, ci sembra, allo sforzo promozionale operato da quei paesi, distogliendo gli osservatori frettolosi dall'immaginare quei paesi stessi, da sempre e per sempre capaci di queste moderne trasformazioni, soltanto in virtù della loro naturale potenza e della loro ovvia ricchezza. La verità risiede altrove: e sarebbe finalmente opportuno che il cittadino europeo, seduto comodamente ormai alla tavola del piacere, sapesse dedicare a simili problemi un impegno morale e materiale analogo a quello che, da decenni, vi dedica il cittadino di altri continenti. I nostri generici lamenti, mentre attorno a noi, e spesso in noi stessi, il benessere fa le sue ormai consistenti apparizioni, sono destinati solo ad aumentare l'ipocrisia sociale ormai cristallizzata, inamovibile se non a prezzo, forse, di profonde trasformazioni.

Ma, conviene ripeterlo ancora, alla mancata richiesta culturale da parte della società, fa adeguato riscontro la quasi totale mancanza di offerta da parte delle carenti strutture museografiche; così come anche, più generalmente, da parte di una cultura che a questi problemi non ha mai dedicato, per sua costituzione, una vera attenzione. Fatta qualche lodevole eccezione, presto scomparsa — anziché incrementarsi, come ci si sarebbe dovuto attendere ⁽⁸⁾ — qua-

⁽⁸⁾ Dati aggiornati, secondo un ottimo costume, in tutti i più recenti rapporti annuali dei principali Musei dotati di attività promozionali e didattiche. Una intensa attività didattica fu efficacemente iniziata, in Italia, soprattutto presso

si nessun museo italiano ha più tentato di uscire dall'ambito nobile ma circoscritto della propria sopravvivenza quotidiana, che consiste cioè nel garantire se stesso ed il proprio ottimale « funzionamento » al pubblico spontaneo. Del resto, ognuno che abbia qualche conoscenza dello stato in cui versa l'amministrazione artistica, e non soltanto da noi, sa bene a quale prezzo tale sopravvivenza sia stata garantita. La condizione jugulatoria della giurisdizione amministrativa, la fatale depauperazione del personale specializzato e no, la carenza di efficienti leggi specifiche, e infine il livello letteralmente infamante delle retribuzioni, rendono superficiale, per non dire grottesco, il tentativo di trascorrere all'enumerazione delle carenze nel settore didattico. Esso finirebbe per sembrare un paradossale *surplus* in condizioni di tanto disagio morale e materiale ⁽⁹⁾.

Le carenze culturali.

È ovvio e naturale che tutte le deficienze fino a questo punto indicate, vanno ricondotte ad una cultura, quella italiana, che ad iniziare dai primi anni del secolo XX informò di sé la più giovane fra le scienze, la storia dell'arte; e la più gracile fra le tecniche, la museografia. Non è questa la sede, naturalmente, per

la Pinacoteca di Brera a Milano, promotrice Fernanda Wittgens. Presso questo Istituto sono state espletate le esperienze più esaurienti, specie per quanto concerne il rapporto fra l'attività promozionale ed i ceti differenziati di una grande città di caratteri industriali. Notizie di altre attività presso la Galleria d'Arte Moderna e la Galleria Borghese in Roma.

⁽⁹⁾ Di tale disagio fu data esatta e tempestiva menzione nell'impostazione dei lavori e del Convegno Nazionale sulla Didattica dei Musei e dei Monumenti di Gardone, ad opera del prof. Giorgio Colarizi, Direttore del C.D.N. per l'Istruzione Artistica, e Presidente del Convegno stesso (cfr. Documento conclusivo, pp. 15-16).

affrontare nella sua dilatata vastità il problema, altrove coscientemente affrontato: ma sembrerebbe pur venuto il momento che anche la specifica disciplina riconoscesse nelle carenze di quella cultura i propri difetti, e sulla base di quel riconoscimento ne ovviasse sollecitamente le ancor vive conseguenze.

Largamente idealizzante in posizioni ideologiche, e spesso rovinosamente formalistica nell'esercizio critico, la storia dell'arte affida — com'è noto — la miglior parte di sé a eredità personali e individue. In esse, ancor oggi, si condensa quanto la cultura del settore è stata in grado di produrre: restituzione spesso altissima di valori filologici, costruzione positiva di conoscenze onde attestare scientificamente il progredire di una disciplina fino ad allora affidata alla degustazione estetistica oppure alla ricerca municipale. Non è possibile tuttavia negare che, proprio per essere nata e cresciuta in pieno idealismo, la nostra critica d'arte ha tenuto in assai scarsa considerazione, fra le altre, tutte le accezioni pragmatistiche della conoscenza estetica, immobilizzate per lo più nel vincolo strumentalistico e materiale, comunque ridotte a « applicazioni » minori di un pensiero superiore, di una meditazione acutamente individualistica.

Le conseguenze, in ordine ad una rinnovata attenzione alla museografia, sono evidenti. La fruizione così intensamente personale, monografica, verticale, trovava del resto alleati, nella tradizione storica italiana, i miti biografici e le storie eternamente « discendenti » delle scuole locali: settori separati e difficilmente comunicanti, perfino fra regione e regione. Per non parlare poi di quella suddivisione per categorie espressive cui l'idealismo stesso aveva tolto ogni diritto di sopravvivenza, ma che continuava a vivere nell'assurdo di « arti maggiori » e « arti minori », con il risultato di consegnarci, a tutt'oggi, un Nicolò Pellipario quasi sconosciuto ai manuali scolastici perché ceramista; un Bibiena poco noto perché architetto tea-

trale o scenografo; se non addirittura un gigante dell'arte d'ogni tempo quale Giovanni Battista Piranesi, pressoché assente perché — e sembrava malauguratamente vero — incisore, e soprattutto incisore.

Aggiungerei inoltre, sia pure a titolo personale, che la doverosa (ma spesso anche dolente) azione di restituzione attribuita del materiale artistico di condizione privata, ha troppo spesso privato la disciplina di quelle sue forze migliori, le quali, per un condizionamento ovvio nell'esercizio professionale, hanno ricondotto continuamente la propria attenzione alle « persone prime »: rendendo ancora una volta omaggio (sia pur un omaggio di ben stridente contrasto con ciò che la loro stessa informazione culturale sollecitava) ad una concezione monografica delle strutture conoscitive.

Tutto ciò va necessariamente legato alla tradizionale assenza dello Stato soprattutto nel settore propedeutico, che è naturalmente quello universitario. Pochissimi e in senescenza gli strumenti per la ricerca scientifica settoriale. Un esempio fra tutti: un centro di ricerca e di propulsione scientifica quale l'Istituto Centrale per il Restauro, creazione di prestigio internazionale, oltre che di riconosciuta efficienza, ridotto al ritmo attuale di estremo disagio. A ricordare soltanto alcune fra le carenze, tutte classificabili all'interno di quello « scarto culturale » fra la vita delle cose e l'aleatorio « progresso » della cultura, vien fatto di darsi più facilmente ragione del sempre più drammatico divorzio — ad esempio — fra la ricerca scientifica « pura » e quella altrettanto utile e critica e motivata ricerca che si attua nella scienza del restauro; così che capita di ascoltare pareri in merito a interventi conservativi della più diametrica e opposta pertinenza. Sono cose che occorrerebbe spiegare al pubblico, che simili piacevolezze vede affiorare dalla stampa quotidiana, senza poterne intendere l'equivoco significato.

La necessità di un discorso nuovo e finalmente responsabile circa le tecniche e gli strumenti, il quale, iniziato in sede culturale, possa correttamente condursi fino alle sue ultime conseguenze esecutive, è ormai prorogabile. Ed è in maniera lodevole — occorre per lo più riconoscerlo — che la generazione che ci ha preceduto ha saputo, in questo settore, interrogare non casualmente il problema in sede esecutiva, e soprattutto negli anni della ricostruzione nazionale, o immediatamente dopo, ha ricostituito il patrimonio museografico nazionale, cogliendo in alcuni casi l'occasione delle distruzioni belliche per rinnovare dal profondo, più assai che per restaurare; per tentare di ridimensionare alle nuove esigenze il vecchio ordito espositivo, che su quella cultura era spontaneamente cresciuto.

Tuttavia, al di là della così sovente « bella » esposizione di dipinti, in molti casi intelligente e colta, in linea cioè con la conoscenza scientifica, di brillante aggiornamento, e in grado di assicurare al dipinto una buona conservazione materiale, vien fatto di domandarsi quali forze restino a disposizione dell'azione culturale ed educativa che proprio da questa soglia dovrebbe dipartirsi, per raggiungere ogni ceto sociale, per affrontare la società nel suo sviluppo continuo.

Non credo alle estetistiche ed assolute posizioni di negazione del museo, *déracinement* dell'oggetto d'arte dal suo contesto ambientale. È ovvio che nessuno avrebbe mai pensato a costituire un museo, qualora fossero mancate le condizioni che lo resero necessario: ma soprattutto un museo diviene inutile qualora lo si continui a considerare non già uno strumento di azione culturale, bensì un indifferente, anche se sonuoso, depositario per oggetti di precaria conservabilità. Non ritengo giustificate, in questo senso, neppure le rinnovate accuse di Merleau-Ponty, che — sia pure in forma più motivata — sembrano un intelligente estratto delle negazioni individualistiche di ormai qua-

rant'anni or sono ⁽¹⁰⁾. Certo, per opporre immediatamente una risposta a quelle posizioni, che conservano intatto negli anni un loro particolare fascino, occorre vedere il museo inserito finalmente quale strumento prioritario in una sorta di « dirigismo » culturale né individuabile né casuale, ma consapevole. Occorre sottrarre al museo, oltre che quell'alone di ambulatoriale indifferenza, anche ogni opposta tentazione di rappresentazione simbolica eccessiva, qual è quella che propone una falsa ricostruzione ambientale per i dipinti delle diverse civiltà.

Comunque, anche attraverso queste non inedite osservazioni, il museo dovrebbe trarre le dovute conseguenze, e riparare convenientemente alle carenze specifiche che, purtroppo, non sono rare. La giustificazione strutturalistica dell'intervento citato poco fa, potrebbe, ad esempio, porre in rilievo la scarsa disponibilità che la nostra museografia ha sempre mostrato ad un discorso più largamente « culturale », a modelli espositivi di più vasta suggestione narrativa e informativa. È vero infatti che il tipo di ordinamento museale per lo più adottato ancor oggi, esclude quasi sempre ogni corredo che aiuti il visitatore a superare le difficoltà diacroniche di una storia che si porta eternamente per linee verticali, parallele a discoste all'infinito. Costatazione, questa, non necessariamente legata all'attuale ritorno strutturalistico, ma suggeribile anche da una nozione storica a *tranche de vie*. È troppo evidente, infatti, che il visitatore medio, incanalato entro strutture fisse di scuole e privo di qualsiasi strumento che gli possa assicurare un legame sincronistico con altre scuole e altre civiltà, finisce per incoraggiare in se stesso un'idea totalmente astratta del processo storico: nella quale ben difficil-

⁽¹⁰⁾ M. Merleau-Ponty, *Signes*, Parigi 1960; ma cfr. l'ed. it., *Segni*, Milano 1967, in particolare alle pp. 90-91. Con diversa intelligenza, ha « negato » il museo anche Witold Gombrowicz (Diario 1953-1956, Milano 1970, gg. 14 sgg.).

mente egli riesce a collocare Dürer accanto a Michelangelo, e Rembrandt negli stessi anni di Bernini. potrebbero nutrirsi di fruttiferi scambi, e suggerire Esperienze, insomma, che anche a livello semiologico — specie nella educazione scolastica — un'idea di interscienza matura e operante, assai più che teorica e velleitaria.

Scolta dalle rozzezze deterministiche che nella storia dell'arte l'afflissero e tuttora affliggono, anche un'eccezione correttamente sociologica dovrebbe trovare una degna configurazione didattica; il rapporto fra immagine e società è tuttora uno dei grandi temi non indagati, e più fruttiferi. Da esso lo strumento museografico potrebbe trarre eccezionale giovamento, purché la sua interpretazione abbandonasse i presupposti materialistici (altrove già da tempo abbandonati) e ne affrontasse invece la libera, suggestiva dialettica.

Le carenze culturali indicate (soltanto alcune, ovviamente, fra quelle che il dibattito attuale porta in maggior emergenza) si riflettono soprattutto nell'assenza degli strumenti di soccorso didattico più immediato. Si allude oltre che alle pubblicazioni a stampa, anche ai pannelli indicativi che, come di recente rilevato ⁽¹⁾, sembrano riscuotere il massimo favore anche presso quei ceti superiori la cui informazione culturale esclude invece l'ausilio delle visite guidate. Rapide sintesi cronologiche, tabelle, pannelli o sale di documentazione (e infine biblioteche di libera consultazione) potrebbero rivelarsi lo strumento di gran lunga più efficace per un « dirigismo » culturale qual è quello che deve soprintendere ai rapporti ormai grandiosi fra arte e massa. Si pensi soltanto, per fare un esempio, alla possibile correzione di quella deformazione così tipica della visione storica, come anche del trascorrere del tempo biologico, che lascia

intendere che la civiltà antica possedesse tempi assai lunghi di elaborazione culturale e scie di meditazione secolari: sinonimo naturalmente di serietà morale, contro le rapide scelte del nostro tempo. Così che il visitatore potrebbe finalmente intendere, a scanso di simili deformazioni, che la fase aurea del classicismo rinascimentale non è certo durata più che l'Impressionismo francese, o addirittura del più recente Informale.

E infine, l'attività didattica più diretta, condotta da uffici specializzati e nelle forme più libere. Ricorrere ancora alle tabelle statistiche del Bourdieu, vuol dire constatare ormai flagrante il dissidio fra la richiesta crescente del pubblico, e la mancata offerta da parte dei musei. Ma che fare, quando non soltanto le strutture didattiche sembrano assai al di là dal venire, ma addirittura gli orari dei musei, per mancanza di personale, negano alla civiltà del week-end ogni augurabile correzione culturale, chiudendo le porte in faccia al turismo locale e internazionale nei giorni e nelle ore di maggior possibile afflusso?

L'ormai prossima soglia della « nuova conservazione »

A questa scarsa attenzione in sede di allestimento espositivo e di ideazione generale, fa riscontro — come s'è accennato — una visibile inconsistenza del corredo didattico e scientifico a stampa. Se sono scarse infatti le pubblicazioni dignitosamente divulgative, più scarse ancora appaiono le fondazioni scientifiche, quali inventari e cataloghi. Nessuno rabbrivisce più nell'apprendere che il nostro paese non possiede un inventario dei propri beni culturali: neppure un sollecito inventario fotografico, che possa d'urgenza « fissare » luoghi e cose, non fosse altro che allo scopo funzionale di rendere riconoscibili abusi e furti nelle proprietà demaniali extra-museali. Le accuse che si rivolgono ai funzionari dello Stato, nel settore artistico, sono molte. Ma chi potrà scagliare contro di loro, af-

⁽¹⁾ Elementi statistici interessanti in P. Bourdieu e A. Darbel, op. cit., in particolare a p. 169, tab. 3 e 4.

flitti da difficoltà d'ogni genere, a cominciare da quelle economiche, la prima pietra? Simili indagini vanno ovunque affidate a complessi d'équipe, sia pur riconducibili ad una unica responsabilità redazionale ⁽¹²⁾.

Ma più ci interessa qui il problema posto dalla stampa divulgativa di massa. L'industria della cultura, nella sua accezione più vasta, ha infatti trovato larghe possibilità nello sfruttamento dell'immagine artistica. Purtroppo si tratta, sovente, di volumi di altissimo costo, di tiratura limitata, di esecuzione tecnica aleatoria; anche se dotati di testi non scorretti, o tal volta pregevoli. Il risultato è quello di rinnovare sul libro quella feticizzazione già constatata sul dipinto. Grande interesse invece non manca di suscitare la stampa di carattere ampiamente divulgativo di testi e di riproduzioni ad alto consumo visivo, di buona attendibilità riproduttiva e di penetrazione assai « democratica ». Tuttavia, tutto il settore della moltiplicazione meccanica dell'opera d'arte non manca di riproporre oggi quei problemi che già esemplarmente indagava, nel suo famoso scritto finalmente tradotto in Italia, Walter Benjamin, nel lontano 1936.

Riserviamo ad altra sede un'analisi più compiuta dell'argomento, quasi a verifica dell'esattezza di gran parte delle ipotesi del grande sociologo. Qui importa brevemente ricordare che, purtroppo, nonostante le apparenze, la riproduzione a colori ha segnato un avanzamento tecnologico più di superficie che di sostanza; più di velocità riproduttiva che di bontà qualitativa dell'immagine. E ciò mentre la divulgazione di massa introduce nuovi e vastissimi problemi, molti dei quali

interessano direttamente la vita dei musei, i principali protagonisti e forse i principali responsabili della « vita » delle opere d'arte in questa nuova dimensione conservativa che ne prolunga l'attività oltre i limiti della conservazione materiale, portandola fino alla tutela spirituale. Una attività di tutela, dunque, che appare essere di gran lunga più impegnativa di quella tradizionale, e colma di responsabilità che fino a ieri sembravano, ed erano, inimmaginabili.

Affermiamo subito, dunque, che il controllo dell'immagine meccanicamente moltiplicata dovrebbe essere logicamente sottoposta alla tutela degli staff direttivi, tecnicamente adeguati, dei musei responsabili. Ci sembra assurdo ricorrere, come si è tentati di fare, a dannose fiscalizzazioni dei beni culturali collettivi, e della loro fruizione, sia pure indiretta. Il risultato potrebbe presto essere quello di deteriorare gli sforzi — così difficoltosamente avviati — di una editoria di buon livello popolare, e di assicurare lo sfruttamento dell'immagine più largo e incontrastato ai molti non buoni editori.

L'uscita di un'opera dalla sfera di fruizione estetica, verso altre utilizzazioni a quella non afferenti, può costituire un acutissimo segnale di allarme per la vita spirituale dell'opera stessa, d'ora in avanti offerta ad una quantità di prevaricazioni impensabile soltanto qualche anno fa. Così, si può affermare che la vita e la tutela del museo continua oltre le mura del museo, fin dove — cioè — la vita spirituale dell'opera si mostra in grado di pervenire. Per venire ad un esempio non inefficace, si può già segnalare che, a livelli di massa, il dipinto di Pietro Longhi abusato da un noto dentifricio, e violentato da anni di pubblicità battente, non è più in grado di assicurare a se stesso una sfera indisturbata di fruizione estetica, ma soffre di una interferenza estranea di assai grandi proporzioni che ne ha gravemente danneggiato il giusto modo di osservazione. Il panorama del futuro po-

⁽¹²⁾ Queste ed altre circostanziate conclusioni furono ampiamente esposte da Cesare Gnudi nel corso di un intervento circa le *Normes de catalogage* alle VIIe Conférence Générale du Conseil International des Musées che ebbe luogo presso il Metropolitan Museum di New York nel settembre 1965, ai cui Atti si rimanda.

trebbe, meno paradossalmente di quanto taluno ancora può credere, ricoprirsi anche di queste ipotesi negative, quasi non fossero sufficienti — a deteriorare la situazione — gli scarsissimi controlli sulla bontà dell'immagine di grande tiratura, sottoposta alla estrema « suscettibilità » della meccanica litografica.

Al momento attuale, nessuna prospettiva permette di supporre vicina e concreta una vera attività promozionale. Anche il dibattito così frequente per una riforma delle belle arti ha punti di indubbio pregio, ma non affronta — fra gli altri — questo essenziale problema. Un mediocre funzionamento della augurabile struttura didattica dei musei richiederebbe d'acchito un numero di insegnanti altamente specializzati certo superiore a quanti lo Stato italiano destina al funzionamento dell'intero settore delle Soprintendenze⁽¹³⁾. Dopo tanti paradossi, non si ha l'animo di supporre che questo dell'attività didattica sarebbe un modo onesto e corretto per assicurare lavoro a quei laureati che, conseguita una cattedra di storia dell'arte con regolare e duro concorso nazionale, si vedono assegnare ore sovranumerarie... di geografia presso la scuola media.

La nuova società non può tralasciare oltre di considerare l'educazione artistica — e di conseguenza la frequentazione dei musei e delle opere d'arte — un

fatto marginale, oggi. Al rinnovamento delle strutture museografiche, del tutto augurabile, dovrà tuttavia corrispondere l'adeguato sforzo dello Stato e degli enti ed istituti locali per un'offerta educativa che, soprattutto nel caso di scuole e di forme associative (consorzi culturali, consigli di quartiere, ecc.), può tentare, prima che sia troppo tardi, di aprire un varco nel divario informativo e culturale già drammatico fra noi e le nazioni di qualificato progresso. Ogni mezzo futuro dovrà dunque superare i limiti della sopravvivenza conservativa, entro i quali si trovano tuttora ad agire gli organi dello Stato, ed entro i quali essi hanno dato il meglio di sé, per affrontare finalmente una nuova vita, la vera vita dell'organizzazione museografica: l'inserimento della educazione visiva accanto alle altre attività della moderna promozione culturale della società.

(1967)

⁽¹³⁾ Opera assai interessante e proficua di promozione culturale a livello visivo viene svolta da alcuni anni nella provincia di Bologna dal Consorzio Provinciale della Pubblica Lettura, sotto la direzione di Giuseppe Guglielmi. In queste circostanze, l'ausilio di riproduzioni a colori per proiezione, in grande formato, ha dimostrato tutta la sua validità strumentale, suscitando notevole interesse specie fra i giovani. Ogni conversazione conclude nell'indicazione delle principali fonti librerie di informazione, secondo le finalità del Consorzio promotore. Le località visitate a più riprese, oltre ad alcuni circoli associativi e culturali della periferia di Bologna sono: Porretta Terme, Anzola, Imola, Castel San Pietro, San Giovanni in Persiceto, Bazzano, Galliera, Baricella.

Ottobre 1968

Sono di questi giorni i primi bilanci provvisori sull'ultima stagione turistica. E intanto si vengono pubblicando le cifre relative al 1967. L'Italia conserva il primo posto quanto a introiti turistici, che l'anno scorso furono di 1.424 milioni di dollari, con una lieve flessione del 3 per cento rispetto al 1966. La cifra può a ragione considerarsi preziosa. Essa appartiene, oltre tutto, a un tipo di guadagno nazionale eccezionalmente ripartito, che cioè si spande per mille rivoli, in una specie di giustizia distributiva naturale.

A Rimini, nei giorni scorsi, Silver Sidney, un rappresentante del Tourist Operators Group, ha tuttavia dichiarato: « Voi italiani spendete molto e spendete male. O ci date ascolto, oppure nel 1971 non avrete più un turista inglese sulle vostre spiagge ». Si riferiva alla necessità di una miglior campagna promozionale da svolgersi all'estero durante l'inverno.

E con ciò si è toccato un primo punto del problema, di importanza determinante. Questa attività promozionale, anziché battersi tutta intera sulle virtù (amene ed inamene) delle spiagge, delle strade, dei laghi, della pastasciutta, potrà rivolgersi più di quanto non sia stato fatto per il passato anche ad una miglior definizione del patrimonio artistico e storico italiano? Accampati infatti, come siamo da secoli, sulle pagine del Vasari, assestati sulla triade Venezia-Firenze-Roma, ben poco abbiamo fatto per ripartire l'interesse turistico interno ed internazionale sui ben più vasti, spesso enormi depositi storici che tutta l'Italia presenta. Occorrerà giungere, prima o poi, alla constatazione che una visita dell'Umbria, della Puglia o della stessa Lombardia, condotta usando inedite ma auspicabili tecniche turistiche e culturali, può fornire suggestioni

emozionanti e naturalmente impegnare il viaggiatore per giorni e giorni.

Il nostro patrimonio artistico-culturale è già oggi, insomma, una concreta realtà economica. Ma l'avvenire che esso propone può essere molto più vantaggioso, a patto che un coraggioso programma di salvataggio dell'arte e della storia sia deciso senza altro ritardo.

Se sarà facile per il turista nordico trovare sole e spiagge altrove, con un modesto prolungamento del volo charter, non gli sarà altrettanto facile, però, sostituire quella che, su questo giornale, fu chiamata « L'Azienda Giotto, Botticelli e C. ». La più grande, la più illustre azienda italiana, anche in sede economica.

Nel corso degli ultimi anni si è potuto assistere al tentativo di dare figura concreta, cioè economica, al nostro patrimonio artistico. Anche se ciò può apparire talvolta eccessivamente materialistico (ci fu chi inventarì perfino i campanili, segnandoci accanto il prezzo), a scapito della sostanza culturale del problema, e non privo di qualche pericolo per la sfera così delicata della fruizione estetica, non v'è dubbio che perfino questo tentativo è servito a qualcosa, anche se ancora non ha reso operante una vera trasformazione sistematica e strutturale del vecchio, inadeguato sistema di tutela del patrimonio artistico.

Tuttavia, il modo migliore e di gran lunga più carico di prospettive correttamente economiche, immediate e mediate a lunghissimo termine, di valutare la concretezza stessa dei beni culturali, è evidentemente solo quello di misurare con larghezza di vedute e con statistiche, a tutt'oggi inesistenti, l'incidenza dell'attrattiva artistica sul turismo internazionale.

« Che cosa vi attrae di più in Italia? » fu la domanda principale posta a cura dell'ENIT ai turisti stranieri in transito alla frontiera nel 1966. Il questionario, inattendibile sotto un puro profilo statistico

ma di interesse qualitativo, allineava, accanto ai presumibili motivi di interesse posti in un viaggio in Italia, al suo inizio, voci come « il clima », « le spiagge », le « località montane » oppure « le stazioni termali »; e a queste (che pure sono voci imponenti, a ben considerare, come la seconda fra esse) aggiungeva « le città d'arte », le « città medioevali », « l'arte » in genere e, altrettanto in genere, « la storia ».

È pur facile immaginare il successo delle spiagge, come si è detto, specie per i turisti continentali. Su cento interpellati, 13,6 sono i turisti tedeschi che varcano il confine per sdraiarsi sulla sabbia; seguiti assai da vicino da svizzeri (13,4), inglesi (12,9) austriaci (12,7), belgi e olandesi (12,4) e francesi (11,3). Alto interesse assumeva naturalmente il clima (19% degli inglesi), mentre tassi notevoli registravano anche l'interesse per le isole e, dall'altra parte, per le località montane e termali.

Ma nulla è, neppur di lontano, paragonabile alla quantità e alla qualità degli interessi culturali. Sommate insieme le voci storico-artistiche (poiché esse sono in realtà l'evidenza di un solo, vasto interesse) hanno rivelato di costituire da sole la metà e oltre dell'incentivo ad un viaggio nella nostra penisola. E' bene leggere con attenzione le cifre che seguono, poiché ad esse è affidato non soltanto il valore di una constatazione attuale, ma addirittura la considerazione « di base » di una attività, quella del turismo culturale, che in un futuro ben programmato e tutelato in ogni suo aspetto — dal paesaggio all'opera singola — potrà addirittura vincere il pericolo maggiore del turismo italiano, che non risiede nel numero degli ingressi nel nostro Paese, bensì nelle giornate di presenza sul nostro suolo.

Non è facile visitare « culturalmente » città come Roma o Venezia, infatti, senza dedicare loro un numero di giorni assai superiore a quello attualmente preventivato dalle agenzie turistiche. Come, d'altra

parte, richiederebbe la visita di Bergamo Alta o di Bologna, che il turismo d'agenzia mal conosce, ma che sarebbe costretto ad immettere nei suoi programmi il giorno che si fossero definitivamente affermate per quel che sono.

Ma già oggi gli stessi operatori economici e commerciali conoscono il valore di queste cifre e delle considerazioni che da esse naturalmente scaturiscono. Il complesso degli interessi storico-artistici porta ogni anno in Italia, su cento visitatori francesi, ben 55,7 unità turistiche. Sempre con base a cento, seguono 51,7 unità dall'Austria; 49,5 dalla Svizzera; 44,5 dalla Germania; 44,2 dalla Gran Bretagna; 41,1 dal Belgio e 37,2 dall'Olanda. Quando si consideri il numero complessivo degli interessi turistici in Italia, nello scorso 1967 (nonostante le note flessioni), non occorrerà più molto a intravedere nel gigantesco retaggio culturale italiano il maggiore fra gli incentivi di una attività che rende allo Stato quasi un migliaio di miliardi di lire.

È su questa base, già così concreta oggi, ma soprattutto suscettibile di eccezionali sviluppi, che il patrimonio culturale dello Stato chiede urgentemente, prima che sia troppo tardi, un reinvestimento annuo superiore a quella aliquota insignificante dell'1 per cento, o poco più, che attualmente vi è destinata.

Per un'informazione pubblica

Aprile 1969

I livelli dell'informazione pubblica, hanno ampiamente superato gli schemi un po' chiusi e anche autoritari dei nostri maggiori musei. Le richieste che giungono normalmente alle direzioni delle gallerie hanno ormai un tono diverso da quello del passato. Alla richiesta « contemplativa » si potrebbe dire che si è co-

stituita una necessità « attiva ». Cose che del resto il sociologo conosce bene.

La stampa ha profondamente aiutato questa trasformazione, soprattutto nei giovani. Sembrano abbastanza lontani i tempi in cui l'informatore artistico veniva messo insieme al cruciverba del giorno, in un cantoncino. Si potrebbe anzi affermare che stiamo vivendo, nella stampa, un momento di forte coscienza del problema artistico, soprattutto nella sua dimensione concreta di tutela del patrimonio.

Si affacciano naturalmente su questa scena anche certi fenomeni di distorsione della notizia artistica. I più frequenti riguardano i furti. Come andrà, ad esempio, che ogni volta che un ladruncolo visita la tal villa, ci vanno di mezzo almeno un Leonardo, un Botticelli, un Mantegna e altre bazzeccole del genere? È riconoscibile il cammino di queste attribuzioni. Il proprietario derubato lo dichiara ai carabinieri, i carabinieri al cronista, e quest'ultimo le passa in redazione. Può anche succedere che questo cammino incolpevole divenga, nel tempo, valido quanto una expertise, cioè una perizia. Infatti, ritrovati i dipinti dagli inquirenti e restituiti al proprietario, questi non ha difficoltà a tirar fuori i ritagli dei giornali di provincia dove le sue telacce ignobili e rozze vengono gratificate e onorate di nomi altisonanti. Chi potrebbe credere che un vero e proprio mercato di sottobosco spilla milioni e milioni da procedimenti come questo? Alla carta stampata non si resiste.

Ma, come si diceva, l'attivo dell'informazione circa i problemi del patrimonio artistico è in genere assai più alto. Anche la televisione è recentemente passata a programmi assai preparati e responsabili. Molto opportunamente è stata di recente riproposta la rubrica « Antologia di capolavori nascosti ». Ed è la prima volta che un grande strumento di diffusione affronta a livello di massa la corretta, scientifica — ma non

per questo noiosa — divulgazione di temi storico-artistici.

Un passo avanti, certo, a livello di comunicazione visiva, rispetto alla pallida cartolina infilata lì nel video, fra scorrevoli zampilli musicali, e che pure era già qualcosa che affiorava nel dormiveglia della serata stracca: la chiesetta umbra, il piccolo centro marchigiano, la bella villa veneta (in mezzo ad altri più sfortunati paesi che finiscono per chiamarsi tutti « intervallo »). Richiami ad una coscienza più turistica che culturale, e forse solo vellicamenti, accenni. Ma i mezzi della comunicazione culturale sono ancor tutti da costruire. Il dibattito sulla conservazione è stato comunque condotto soprattutto fuori dagli ambienti ufficiali. Ed è confortante che a guidarlo sia stata l'opinione della stampa quotidiana ed il libero dibattito ieri soltanto associativo ed oggi anche sindacale.

I conti della precarietà

Ottobre 1969

Chiusa la stagione turistica, viene spontanea la tentazione di fare i conti, o almeno certi conti, sul rapporto arte-turismo del quale le mostre d'arte antica sono uno strumento privilegiato da ormai vent'anni. Il turismo le ha affollate anche quest'anno. Il numero dei visitatori è ancora in ascesa. Sembra davvero che « fare una mostra » sia il modo più rapido e fors'anche il più semplice per bruciare i tempi di un rapporto talvolta trascurato.

S'è discusso a lungo, specie con i più giovani, di questo problema: « Ogni spinta culturale appoggiata sul vettore turistico — dicono — rischia l'immortalità, un basso strumentalismo ». È chiaro che il giacobinismo dei loro interventi lascia in ombra larghe zone positive e tira invece a denudare i guasti già così evidenti della questione. « Questo accattivarsi la

opinione attraverso spettacoli culturali, come spesso sono le mostre, ridotte ad attimi di intrattenimenti, non può soddisfare ».

Bisogna subito dire che conclusioni di questo genere, mentre sottolineano giustamente l'ormai insopportabile spettacolarità dell'occasione — più spesso ricercata che veramente pressante — fanno torto ad una tradizione che ha lentamente macinato problemi su problemi, recuperi su recuperi. E che magari l'ha fatto uscendo, al momento giusto, dalla torre d'avorio degli istituti e dei musei, per affrontare un incontro più vivo ed eccitante col pubblico, proprio quando questo cominciava appena a « consumare » arte. I trecentomila di Mantegna, i duecentomila di Caravaggio, i centomila di Bologna: e i nomi di Giovanni Bellini, di Guido Reni, dei manieristi toscani, dei lombardi dagli Zavattari al Foppa, dei Carracci e del Bassano, sono tappe indimenticabili di un approccio inedito all'arte, così come lo abbiamo vissuto quando appena appena ammiccavano di lontano i mass-media.

Per non parlare poi dell'impulso innegabile che allo studio dei temi proposti è venuto dalla necessità e perfino dalla mondanità delle esposizioni. Cataloghi, libri, fotografie d'ogni genere; e poi recensioni su ogni quotidiano, scritti su ogni settimanale, consensi o polemiche su ogni rivista scientifica del mondo. Perfino la diaspora lucente delle cartoline illustrate: un volo in nero e a colori quale mai prima s'era immaginato. Tutto buono dunque per la stampa, per i saluti agli amici, per le ricerche filologiche, per le gioie d'élite e per i fremiti di massa. Buono poi per le autostrade, per i ristoranti, per i commercianti, per gli editori, gli alberghi, i caffè. Ottimo infine per le camere di commercio, gli enti turismo, le amministrazioni in stanca e per l'assessore voglioso.

Come supporre che tutto ciò non sarebbe andato a gonfie vele? Così, recentemente, certe campane han-

no annunciato la saggia determinazione del Consiglio Superiore alle Antichità e Belle Arti di limitare il già controllato settore della « libera iniziativa » di mostra. Le opere possono deteriorarsi, le tavole lignee soffrono grossi guai, il trasporto delle sculture è sempre cosa delicatissima. Meglio andarci piano, anzi pianissimo. I tassi assicurativi raggiungono oggi vertici paradossali, metà dei bilanci se ne va in queste inevitabili garanzie.

Amsterdam, che è pur sempre la patria di Rembrandt, gli dedica in questi mesi una personale di una ventina di pezzi. Per fare cosa degna di quel gigante, ce ne sarebbero voluti un centinaio di più: ma il budget della mostra non lo consentiva, proprio per l'altezza vertiginosa delle assicurazioni. Meglio dunque imporsi per primi delle limitazioni, evitare mostre impossibili, essere forse meno spettacolari, rinunciare ad un'arte tutta fatta di primi attori. Tentare un'opera di documentazione, di divulgazione, con risvolti didattici. Tanto più che s'è ormai capito che il pubblico che frequenta le mostre, fatte come sono oggi, proviene sempre dalle stesse file, non guadagna adepti fuori da certe costanti sociali, professionali ed economiche. È un pubblico culturalmente statico.

Il sospetto era nell'aria, ma è stato necessario verificarlo statisticamente. Lo si capiva, per esempio, esaminando le vendite dei cataloghi delle mostre, un vero genere librario ormai, gravato da un prezzo che già in partenza — anziché tentare la divulgazione — lo fa diventare un pezzo raro. Bene: il rapporto ingressi-vendite di cataloghi non si discostava un tempo, e oggi nemmeno, da un 10-12%. Questo vuol dire che esiste un'aliquota costante di visitatori-compratori, una specie di visitatore-acquirente intercambiabile fra Milano e Palermo, fra Bari e Udine. Si potrebbe perfino dire che è sempre lo stesso individuo: il che, se non è vero è come se lo fosse.

Lo dicono le statistiche. Perché si va a vedere una

mostra? Le risposte parleranno di « esigenze culturali », ma è spesso trasparente che l'occasione è entrata nella gerarchia delle pratiche culturali e mondane. Averla vista, assicura argomento di conversazione e dona tono allo « status symbol ». L'area sociale ed economica che fornisce visitatori alle esposizioni è costituita da quasi un 50% di professionisti, un 25% di impiegati, un 10% di insegnanti e un altro 10-15% di studenti e operai (quando parlo di studenti voglio dire gli spontanei, non quelli trascinati a pecorone con la classe). La composizione parla da sola. Pochi i nuovi approcci, scarsa l'opera promozionale, i cataloghi libri difficili e di alto, talora altissimo, costo; gli ingressi, infine, un balzello detestabile, spesso insensato anche economicamente.

Siamo davanti ad uno « spettacolo »: tanto meglio se porta un nome solo, se racconta una vita d'arte, se fornisce dati affettivi, riconoscibili (la vita violenta del Caravaggio). La mostra-spettacolo deve illudere, deve — è la richiesta che viene spesso rivolta — « far godere e gioire ». Il consumo dell'arte, attraverso lo spettacolo variopinto delle esposizioni, è dunque ancora un consumo di pochi. E comunque procedere con uso di seducenti vapori romantici; il godimento — esiste ancora, nel linguaggio del legiferatore, il « pubblico godimento » — l'ammirazione, l'estasi, il togliersi dalle bassezze del mondo.

L'età delle mostre, anche se non è certo finita, deve essere ridimensionata. Bisogna tornare al museo come sede unica e insostituibile di ogni fondamentale azione culturale.

L'altro foglio della partita doppia

Marzo 1970

Anche se la storia dei bilanci finanziari che l'Italia, il Paese dell'arte, destina al proprio patrimonio arti-

stico rischia di diventare ogni volta un muro del pianto, vale la pena tuttavia di ricordarne alcune tappe principali. Si cominciò nell'immediato dopoguerra con la patetica cifra di 347 milioni, cioè in percentuale lo 0,66 per cento dell'intero bilancio della Pubblica Istruzione; e al giro di boa degli anni '50 già ci si assestava intorno all'1,58 per cento, raggiungendo così quasi i due miliardi. È significativo che, mentre il bilancio della Pubblica Istruzione progrediva, le cosiddette Belle Arti erano destinate a perdere terreno, in percentuale. Nel 1960 si toccava l'1,15 per cento (13 miliardi), nel 1966 l'1,10 per cento (14 miliardi e mezzo). Insomma, mentre la cifra reale aumentava, rapportata al bilancio generale dell'Istruzione decresceva. Ciò non può significare altro che, mentre tutte le altre strutture culturali e educative dello Stato erano in grado di assorbire incentivi e così avviarsi ad un potenziamento, le Belle Arti — questa grande riserva di gloria, ma anche di valuta turistica pregiata — segnavano il passo.

La situazione non è molto mutata in questi ultimi anni, nei quali polemiche e allarmi hanno spesso vistosamente investito la opinione pubblica. L'amministrazione artistica continua ad essere il fanalino di coda di quel ministero di cui, si dice, dovrebbe essere invece il fiore all'occhiello. Della cosa ha dato ampio e motivato cenno in Senato l'onorevole Spigaroli, riferendo il parere della 6ª Commissione sullo stato di previsione della spesa relativa alle Belle Arti per il 1970. Circa 11 sono i miliardi che quest'anno potranno essere effettivamente assegnati alla conservazione, alla manutenzione e al restauro di oggetti d'arte e di monumenti. Di essi, sette miliardi andranno utilizzati per le proprietà non statali (e cioè soprattutto per il patrimonio religioso) ed oltre tre, per le proprietà statali. Di fronte al crescere degli impegni, giunti ormai ad un limite di rottura, la cifra sembra di per sé abbastanza esigua. E soprattutto c'è un

« ma », che l'onorevole Spigaroli ha chiarito, dichiarando che le Soprintendenze « per l'esiguità degli strumenti tecnici e del personale d'ogni categoria », diluiti per giunta in territori vastissimi, « non sono in grado... di far fronte al sensibile aumento del lavoro di progettazione delle opere di restauro, reso possibile dagli incrementi degli stanziamenti ». In altre parole, a uno stomaco abituato a non mangiare, non si può ammannire di colpo neppure un pranzo normale. E la « dieta » delle Belle Arti dura da sempre.

Non è mistero ormai per nessuno, opinione politica compresa, che l'amministrazione artistica fa acqua da molte falle. L'assemblea continuata indetta dagli architetti delle Soprintendenze ai Monumenti, in Palazzo Ducale a Venezia, qualche settimana fa, è un gesto di disperazione sfuggito di mano agli stessi convenuti, riuniti là per altre ragioni. Del resto, la pressione economica sul settore dei monumenti è talmente forte, massiccia e prevaricante, che non si può immaginare più che un funzionario giovane, di buona formazione e di belle speranze, accetti di entrare nelle fila dello Stato dopo concorsi durissimi con una busta paga di neanche centomila mensili: e ciò mentre sul suo tavolo di lavoro impazza una danza frenetica di miliardi e miliardi, nascosti (e poi neanche tanto) fra licenze di costruzione, progetti edilizi, lottizzazioni eccetera.

Eppure, il problema non è tanto quello degli stipendi (che è però irrinunciabile), quando quello urgentissimo della ristrutturazione dell'amministrazione, delle nuove e più solide leggi di tutela e di nuovi efficaci bilanci. E' la constatazione dell'impoverirsi della mano d'opera, ogni giorno che passa, che allarma di più. Naturalmente si tratta di una mano d'opera ad ogni livello, da quello scientifico e direttivo a quello esecutivo, dei restauratori, delle imprese di restauro; da quello degli esperti di museo a quello dei ricercatori, delle imprese di scavo. Tutto ciò mentre, al contrario,

batte alle porte una nuova età della conservazione, che impone largo impegno culturale e vasti mezzi di intervento: la degradazione ecologica, così intimamente connesso a quella del patrimonio; la riqualificazione dei musei come strumento didattico, anziché come mero fine turistico; la puntualizzazione dell'ormai prossima Regione nell'ambito della tutela e il potenziamento delle competenze locali in un auspicabile decentramento, per ricordare solo alcuni doveri ormai pressanti nel quadro di una moderna misura della tutela.

Nel frattempo, si sente parlare di potenziamenti del personale e di nuove leggi. A queste ultime provvede l'apposita commissione presieduta dall'ex-presidente del Consiglio di Stato Papaldo. Ma come si potrà realizzare un potenziamento del personale, sulla base di strutture ormai invecchiate e sclerotiche? E come realizzare un incremento sano, utile della mano d'opera, quando la specializzazione degli studiosi è così lunga e difficile e di contro la remunerazione è così vile? Negli ambienti più qualificati, e specie fra i giovani, si sente parlare della necessità di anteporre a tutto uno studio serio e ponderato di ricostruzione delle Belle Arti. Mentre non c'è più giornale, settimanale, rivista o rubrica televisiva che non affronti quotidianamente il tema, sempre più dilatato e massiccio, del nostro patrimonio artistico e culturale, gli strumenti dello Stato minacciano di restare sempre quelli, anche se sottoposti ad un incremento palliativo. E intanto — fra l'altro — in quali condizioni si svolge il lavoro spesso angoscioso dei funzionari?

C'è ancora un'affermazione allarmante nella relazione al Senato dell'onorevole Spigaroli, circa la previsione di spesa per il patrimonio artistico nazionale nel 1970. E' vero che nel 1969, il patrimonio artistico ha avuto oltre 11 miliardi per i suoi restauri e risanamenti. Ma è anche vero che buona parte delle opere finanziate con i fondi del '69, « potranno essere

appaltate ed eseguite, nella migliore delle ipotesi, nel 1970 ». Ciò comporta — segue la relazione Spigaroli — una serie intuibile di « inconvenienti di carattere contabile, e cioè il riaccreditamento delle somme già stanziare; e di carattere economico, e cioè la congruità dei prezzi ». La situazione dunque è tanto grave che già « molti soprintendenti » avrebbero deciso « di non presentare alcun programma di lavori di restauro per il 1970 ». Il che, con l'aria che tira, i dipinti che vanno in polvere, i cornicioni che cadono, i furti e le vendite abusive che si infittiscono, sarebbe molto grave.

E probabilmente è vero. La stessa citata relazione parla chiaramente di « ritardi » e di « irrigidimenti » degli organi di controllo. La chiameremmo una sorta di stenosi artificiale della spesa pubblica, destinata a far ritardare la spesa stessa, spostandola agli anni successivi e di conseguenza riducendola gradualmente. Il malanno è grave, in genere, per tutte le amministrazioni, ma per le Belle Arti è gravissimo. « Ma come — ci si chiederà certamente — un dipinto da restaurare è come un ammalato da curare: e qui si parla di ritardi e di irrigidimenti? ». La domanda vuole la sua spiegazione, perché proprio sembra inverosimile.

Quando Raffaello, poniamo per esempio, sta male, al suo capezzale arriva d'urgenza un medico, cioè un restauratore. Questi scruta, ausculta, preleva campioni e alla fine — visti gli esami chimici e fisici — prescrive una cura. Voi crederete che, a questo punto, dal momento che si tratta di malanni di rapido progresso, si possa incominciare subito. No, ciò è proibito dalle leggi e dagli organi di controllo, che su questa faccenda di Raffaello ammalato la vogliono sapere molto più lunga. Ogni spesa, in sostanza, deve essere preventivamente approvata, punto per punto.

Parte allora per la capitale una perizia preventiva, che minuziosamente descrive cosa si dovrà fare e co-

me, per salvare Raffaello. Cinque chili di collanti e resine, tante lire al chilo; sei metri quadrati di tela per foderature, lire tante. E poi solventi, vernici, colori per ritocco, tutto strettamente analizzato secondo questo semplice schema: si userà un pennello di 600 lire di costo — questo pennello si consumerà per circa un terzo delle sue setole — ergo in perizia di iscriverà la somma di lire 200. Più difficile resta sapere come si possa prevedere — in coscienza ed onestà — un'usura di un terzo di pennello, anziché di due quarti...

E dunque, poiché nessuno è aruspice, e tanto meno in questioni delicate come queste, il funzionario è costretto per metà dell'anno a supporre, calcolare e scrivere cifre del tipo di quella riferita: consumi artificiali in realtà, oppure soltanto probabili, cifre attendibili, genericamente, nella loro globalità, ma che soprattutto sarebbe giusto verificare a consuntivo, e cioè a lavoro finito. Esattamente come nel caso del medico e dell'ammalato.

E intanto cosa fa Raffaello? Il genio di Raffaello, disteso su due cavalletti, aspetta; e fa in modo di non avere complicazioni nel decorso della malattia, perché ciò porterebbe alla fortunosa « perizia suppletiva », uno degli esercizi più difficili della burocrazia artistica. E comunque, un giorno dopo l'altro, fra l'invenzione preventiva e l'imperturbabile controllo centrale, il rinvio dell'approvazione, la firma del contratto ecc. passa mezza annata. Fra settembre e dicembre, l'Italia dei restauratori lavora freneticamente a curare le opere d'arte ammalate, dopo aver atteso per mesi e mesi il consenso degli organi di controllo. Chi non riesce a terminare il lavoro e a collaudare in tempo (e sono molti), si vedrà riaccreditare la cifra all'anno successivo. Raffaello può attendere anche lui. E il cielo non voglia che, nel frattempo, il costo del pennello non sia cresciuto tanto da mettere in difficoltà il restauratore.

Si è voluto insistere su questo particolare procedimento perché esso sembra esemplare per chiarire la enuncia che l'on. Spigaroli ha portato nell'aula del Senato. Si potrà obiettare che per Raffaello esiste la possibilità di chiedere un procedimento d'urgenza, ma ciò non elimina il problema, e anzi lo aggrava. Davanti al Padreterno, infatti, un malato vale l'altro e non sono raccomandati. Allo stesso modo, nel patrimonio artistico nazionale è difficile, o almeno amaro, salvare urgentemente i grandissimi nomi per compromettere la salute di tutti gli altri, che pure sono quasi sempre grandi. Il patrimonio artistico italiano non può più essere selezionato, cioè decimato. Esso infatti, dopo molte dilapidazioni e tante incurie, rischia di non aver più quella falsa dote di inesauribilità che si era soliti sottolineare parlando di un popolo di santi, di eroi, di navigatori e di artisti.

L'arte a pagamento

Aprile 1969

Fu Ruggero Bonghi a inventarla, all'italiana: cioè provvisoriamente. Poi tutto diventò definitivo. Come case, carceri e ospedali invasero vecchi conventi e se ne vedono oggi più che mai gli effetti), promettendo di andarsene alla prima occasione; così fu istituito il biglietto di ingresso nei musei dello Stato. Sconfitto, il filantropismo di fine secolo tentò poi sorti migliori presso gli enti locali. Qualche risultato ci fu, è dura ancora oggi, anche se più di una volta anch'esso fu messo in forse dalla tentazione di assicurare al magro bilancio comunale una sia pur piccola entrata.

Ma non acceleriamo i tempi. Si diceva, dunque, che allora ministro della Pubblica Istruzione, Ruggero Bonghi, ricorreva all'istituzione di una «tassa di entrata nei Musei, Gallerie, Scavi di antichità e monu-

menti del Regno» allo scopo di garantire agli istituti una autonomia economica. Era il 1875, e l'Italia appena nata già si toglieva da quelle intenzioni nobilmente umanitarie che pure avevano ispirato proprio l'età in cui i musei erano sorti, e cioè il riformismo settecentesco. Mentre altrove, a Londra ad esempio, la National Gallery veniva creata per il «tempo libero» dell'industria ormai adulta, il nostro ministro esordiva in Parlamento con queste testuali parole: «Signori! È inutile dire le ragioni per cui questa tassa fu imposta». Seguiva un lungo elenco di musei che, fin dal 1862, «a modo di esperimento» avevano già messo sulla porta il bigliettaio.

C'era stata qualche protesta? Certo. Essa, «specialmente a Firenze, era stata molto avversata». Ecco illuminante, pur in forma retorica, alcune ragioni di questa singolare avversione. La tassa, dicevano, «priva il popolo della educazione di gentilezza che esso consegue dalla contemplazione delle opere di belle arti». Poi danneggia il turismo, dal momento che non ha esempio all'estero. Poi ancora limita le possibilità di studio degli artisti.

Secondo il buon senso, ce n'era già abbastanza per rifiutare la proposta di aggredire il visitatore con quel malinconico strumento, «il tourniquet» che, alla porta dei musei, ancora oggi fa scattare i conti e i tornacconti della cultura (in Italia, del resto, come all'estero).

La statistica, d'altra parte, faceva già allora i suoi opinabili miracoli. Se nel 1865 a Napoli, prima della tassa di ingresso, il museo aveva contato 17.278 visitatori, soltanto due anni dopo ne doveva registrare «tre tanti di più di quando si entrava gratuitamente». Ai 47.762 volenterosi si erano aggiunti 1.727 fra soldati e marinai, per un bel totale di 49.489 visitatori. «Dunque la tassa — aveva modo di commentare il Bonghi — è ben lungi dal far diminuire il

numero dei visitatori della classe più bassa del popolo». L'antico vezzo di credere serie soltanto le cose a pagamento aveva avuto ancora una volta ragione. È che dire poi della notissima Galleria di Dresda, nella potentissima Prussia, ove, a seconda dei giorni, si pagava perfino un tallero?

Così, il 27 maggio del 1875 Vittorio Emanuele, per grazia di Dio ecc., autorizzava la riscossione di una tassa di ingresso ai santuari dell'arte, promettendo di riscontro uno o due giorni di ingresso gratuito. Potevano entrare liberamente: artisti, sottufficiali e truppa, artigiani del disegno, professori e studenti di scuole superiori; e infine alunni di istituti educativi « che si presenteranno in corpo, accompagnati dai loro direttori ».

La storia dell'istituzione del biglietto a pagamento rivela subito un paio di cose: prima di tutto che la cultura (anche quella figurativa, che pure centinaia e migliaia di chiese esibivano gratuitamente) ha un prezzo, che si rende tangibile all'atto dell'ingresso, e a volte anche abbastanza concreto. Di conseguenza, la visita ai quadri, proprio a quei quadri che nelle chiese rappresentavano un bene culturale di godimento (oggi si dice: di fruizione) collettivo, si fa sempre più di élite, e diviene pascolo di pochi e squisiti visitatori. Poi, concedendo l'ingresso gratuito la domenica e le festività, si incrementa sempre di più l'idea che il museo sia qualcosa come il salotto buono, nel quale ci si reca non certo per vivere, pensare o parlare a proprio agio: ma per annoiarsi, tenuti per la mano dal nonno, col vestitino della festa, a salutare una insopportabile zia Carlotta. Pochi forse sanno che le statistiche potrebbero oggi dichiarare che il visitatore di museo si rivela di media età, confortando gli sprovveduti con un dato che, se reale, sarebbe degno di grande considerazione. Analisi approfondite invece rivelano più chiaramente che questa età è ric-

vata dalla media fra visitatori anziani, pensionati e ragazzini riottosi tenuti per mano.

Quale sia la differenza, sotto il profilo strumentale, che corre fra una galleria d'arte e una biblioteca, o un altro qualsiasi servizio pubblico di carattere culturale, non si riesce ancor oggi a intendere. Probabilmente hanno agito, nella mente dei primi legislatori, considerazioni di natura diversa. Per esempio, proprio la coda dell'amplificazione individualistica proposta dal romanticismo può aver fatto credere che il messaggio dei grandi spiriti della nostra storia dovesse essere accostato con un rispetto che, fra gli altri simboli, non escludeva anche quello di una cultura a pagamento.

D'altro lato, non si deve nascondere che questa barriera del biglietto di ingresso serviva benissimo anche i bisogni della nazione nascente, le necessità economiche stringenti, nei primi passi dell'Italia rinata. Ed è bene notare che forse nessuno poteva realmente supporre, nemmeno allora, che dal biglietto di ingresso si finisse poi per ricavare un vero utile, ma che il provvedimento sarebbe servito per rendere autonome le gallerie, per poterle dotare di proprio personale di direzione e di custodia. La provvisorietà della decisione stava proprio qui, nel capire cioè che — una volta ottenuta l'autonomia degli istituti artistici — il costo della cultura figurativa, un costo oltre tutto decisamente relativo, doveva essere sostenuto dallo Stato senza la pretesa di chiedere impossibili guadagni o risarcimenti.

Nella storia fiscale dell'arte c'è solo un breve momento in cui il biglietto di ingresso fu sospeso. Ciò avvenne nel 1929, ma la stupefacente decisione fu precipitosamente ritirata nel 1933. L'autarchia aveva trovato nel nostro patrimonio un tratto antico di se stessa. La cultura figurativa non poteva cessare di essere un bene di alto valore fiscale. Il fatto poi che nei secoli andati ce la fossimo fatta in casa...

Costi e ricavi del biglietto d'ingresso

Il boom turistico del dopoguerra accendeva gli animi alle migliori speranze. Il patrimonio artistico, dopo le distruzioni belliche, spesso esemplarmente ricostruito e ricostituito, attendeva i « mass media ». Puntualmente arrivarono da ogni parte d'Europa e del mondo, tornando a confortare il mito dell'Italia paese dell'arte oltre che del sole. Il sociologo intanto osservava con attenzione e precisava che le schiere turistiche trascinate dal ciccone in polverose cavalcate per i corridoi degli Uffizi o per le sale di Capodimonte rinata, altro non significavano che era finita l'era paleo-capitalistica del turismo cosiddetto « di esplorazione » individuale, ed era iniziata l'età del turismo « di occupazione », cioè collettivo. Costi di agenzia e velocità di visita si allearono da allora in una sintesi formidabile, creando il feticcio, cioè il quadro visto il quale si può anche uscire a gambe levate, sicuri di aver visto tutto quello « che conta ».

Anche se « moderatamente positivo » — sono parole ufficiali — l'anno 1968 ha continuato a segnare diversi punti all'attivo del bilancio turistico tanto estero, quanto interno. E dunque ci si deve domandare, anche per ciò che riguarda il biglietto di ingresso nei musei, quale sia la entità del guadagno che ne consegue. Nel 1957 gli istituti statali accoglievano nelle loro sale otto milioni e mezzo di visitatori. Fra costoro, oltre la metà entrava gratuitamente, e solo quattro milioni a pagamento. Occorre dunque dare atto che, fin da allora, la « politica » della Direzione Generale alle Antichità e Belle Arti era seriamente orientata ad aumentare le possibilità di libero approccio, e contraria ad ogni fiscalizzazione.

Dieci anni dopo, e cioè nel 1967, il divario fra paganti e liberi visitatori era infatti ulteriormente aumentato. Su oltre 14 milioni di ingressi, quasi nove milioni erano gratuiti, e soltanto cinque e mezzo a

VISITATORI DI MUSEI, GALLERIE E SCAVI DELLO STATO

1957	gratuiti 4.516.269	paganti 4.029.987	totale 8.546.256
1962	gratuiti 6.284.998	paganti 4.798.397	totale 11.083.395
1967	gratuiti 8.746.668	paganti 5.646.843	totale 14.393.511

VISITATORI DI ISTITUTI DI ANTICHITA' E D'ARTE NON DELLO STATO

dati del 1963

PIEMONTE	ingresso gratuito	271.091	ingresso a pagamento	766.845
LOMBARDIA	»	277.572	»	768.815
VENETO	»	273.283	»	2.324.938
LIGURIA	»	100.186	»	104.991
EMILIA ROMAGNA	»	279.928	»	35.221
TOSCANA	»	157.682	»	708.968
LAZIO	»	554.373	»	849.295
CAMPANIA	»	70.648	»	395.742
PUGLIA	»	14.937	»	156.291
SICILIA	»	94.776	»	27.126

pagamento. Era evidente l'accentuazione delle esenzioni, secondo un programma lento ma efficace.

Diverso, ma non difficile da interpretare, era il panorama offerto dagli istituti non dipendenti dallo Stato (civici, locali ed ecclesiastici). Gli ultimi dati in nostro possesso riguardano il 1963, anno abbastanza significativo per il movimento turistico. La regione lombarda ospitava nei suoi musei quasi 1 milione e 300.000 visitatori gratuiti, contro poco più di settecentomila paganti. In Emilia-Romagna il rapporto giungeva addirittura a un visitatore pagante su nove visitatori gratuiti: conseguenza diretta della buona rete di musei locali e della attitudine a una vasta attività promozionale nel campo della cultura figurativa. Rispettavano lo schema anche altre regioni come l'Umbria, le Marche, la Sicilia, fra le altre. Ribaltavano invece lo schema, portando in primo piano la figura del visitatore pagante, talune regioni come il Veneto, la Toscana, il Lazio e la Campania. Ma è doveroso ricordare che quasi sempre l'alto numero dei biglietti a pagamento è determinato da istituti di larga affluenza turistica e popolare: solo il Palazzo Ducale a Venezia, sempre nel 1963, reclutava oltre 600 mila ingressi; la Torre pendente di Pisa vendeva 241 mila biglietti contro soli 699 ingressi di favore; i Musei Vaticani da soli raggiungevano i 770.000 paganti (e nessun visitatore gratuito).

Credo che non sarà difficile tracciare una precisa linea di demarcazione fra istituti di carattere decisamente museografico, assai meno suggestivi e di richiamo, e istituti più offerti, per loro natura, alla società del week-end. Così, per intenderci, se sembrano poche le persone che entrano nelle Gallerie Nazionali di Bologna, di Milano o di Roma stessa, si può anche intendere che le ragioni per cui il Palazzo Reale di Caserta è meta annuale di oltre un milione di persone non sono tutte soltanto culturali, ma di svago o turistiche. Questa linea di demarcazione è impor-

tante, poiché potrebbe segnare la futura, auspicabile discriminazione fra la libertà di accesso agli istituti specificatamente culturali, ed una moderata tassazione di ingresso in istituti, luoghi o ambienti storico-naturalistici nei quali, oltre tutto, le spese di manutenzione possono essere realmente molto forti.

Paga solo l'operaio della Breda

Il decreto di Vittorio Emanuele nel 1875, nel collocare il biglietto alla porta nei Musei, aveva anche aperto uno spiraglio all'accesso libero di alcune categorie. Si trattava in sostanza del colto pubblico e dell'inclita guarnigione, poiché questi fortunati erano sottufficiali e truppa, professori e studenti di scuole superiori, artisti e artigiani del disegno, nonché allievi in gruppi accompagnati. Il secolo calava la tela su questo approssimativo umanitarismo, dal quale venivano tranquillamente escluse le organizzazioni operaie. Ma toccava al Novecento di erodere, passo per passo, le barriere dei divieti, le livree dei biglietti. In mancanza di decisioni globali, i provvedimenti parziali erano quelli che allargavano le maglie dell'organizzazione fiscale dell'arte.

Allo stato attuale delle cose, ci si potrebbe addirittura meravigliare dei mediocri introiti indicati dalle statistiche di cui alla pagina precedente. Le esenzioni parziali e totali infatti coprono saggiamente orizzonti vastissimi. Sfilano per decreti ministeriali, indifferenti davanti al « tourniquet » in stile floreale, comitive di alunni di ogni ordine e grado, militari inquadrati e lavoratori, purché organizzati. Seguono gli insegnanti d'ogni ordine e grado, universitari, rettori e presidi di facoltà e i minori d'anni 12, purché accompagnati. Passano le alte autorità civili e amministrative: membri della Corte Costituzionale, deputati, prefetti, direttori generali del Turismo, presidenti e direttori di

aziende autonome, presidenti, dirigenti e soci del T.C.I., soci ordinari della Dante Alighieri, dipendenti del ministero della P.I. in servizio e a riposo, giovani esploratori, ecc. E' ovvia l'esenzione per giornalisti, direttori d'ogni tipo di biblioteche, Comunità europea degli scrittori, vedove e orfani di guerra, decorati e invalidi. Si affiancano soci dell'ICOM e dell'Associazione Alma Roma; Italia Nostra e direttore dell'Istituto Luce; corpo diplomatico e Centro Turistico Giovanile. Entrano gratuitamente gli iscritti alle associazioni Amici dei Musei o consimili di Milano, Bologna, Torino, Firenze, Roma, Terra di Lavoro, ecc., la società Tiburtina di Storia ed Arte, e altri ancora.

Elenchi a parte, un esame anche affrettato della situazione dimostra chiaramente che di sforzi parziali e di gesti di buona volontà ce ne son stati tanti. E che se tutti fossero al corrente delle norme di esenzione, i biglietti sarebbero molti di meno. Ma soprattutto che — populismo a parte — l'unico che rimane tagliato fuori dal possibile accesso è proprio il ceto agricolo e operaio. Né vale supporre che siano facili iniziative gli inquadramenti, le organizzazioni e gli accompagnamenti: la nostra attività didattica e promozionale è ancora di là da venire, ed i musei sono offerti quasi unicamente al pubblico spontaneo o di agenzia turistica.

Il Museo — una buona, possibile rete di musei nazionali e locali — è strumento scolastico di elevatissimo potenziale culturale. Molte direzioni tentano di incoraggiare, come possono, ogni atteggiamento volto a correggere il panorama quasi esclusivamente turistico o di « intrattenimento » offerto dai nostri musei, soprattutto nella stagione turistica.

Il biglietto di ingresso ai musei, specie a quelli che hanno carattere non spettacolare ma educativo e scientifico, rappresenta un grave limite alla spontaneità di avvicinamento del pubblico all'istituto. Non si tratta, ovviamente, dell'entità — spesso irrisoria — della cifra richiesta, quanto del simbolo che l'esazione rappre-

senta, quello della cultura a pagamento, della cultura concessa dall'alto, o del mecenatismo di Stato.

Questo per il sociologo e lo studioso del comportamento. Per l'economista, un'occhiata ai bilanci dei musei privi di tassa di ingresso, italiani e stranieri; ed un'altra occhiata alle cifre che si incassano con il pagamento, possono essere sufficienti per decidere circa l'ormai matura possibilità di una soppressione.

Riferiamoci alle annate che abbiamo già esemplificate. Nel 1957 andarono alle casse dello Stato 559 milioni circa. Nel 1962 furono quasi 669 milioni. Nel 1967, a fine anno, si contarono 792 milioni e mezzo. Buone cifre, ovviamente, specie se aggiunte a quelle percepite dai musei civici ed ecclesiastici. Buone soprattutto se servissero (e in parte oggi cominciano a servire) per incrementare anche per questa via la convinzione che il nostro patrimonio artistico è importante.

Ma non bisogna dimenticare che questi introiti sono una piccola parte di ciò che il patrimonio italiano richiede. E che dunque ogni veste speculativa del problema andrà vista sotto altro profilo. Siamo tutti ormai convinti che il biglietto di ingresso ad un museo, per un turista, non rappresenta altro che una piccolissima spesa di fronte alle ben più grandi spese di viaggio, di trasporto, di albergo, di ristorante ecc. Perché dunque non abbandonare un balzello di cui proprio la cultura deve sopportare il peso morale?

Guardiamo un attimo il rapporto informativo che la National Gallery di Washington ha recentemente distribuito. Nel 1967 il Publications Service ha venduto al pubblico oltre 300 mila cataloghi e guide, e ha superato di molto i due milioni di cartoline, riproduzioni e diapositive per proiezioni. Di contro, l'Education Department ha guidato oltre 150 mila ospiti. Come non immaginare ben più produttiva questa attività lecitamente « commerciale » o semplicemente gratuita, che non il vecchio biglietto di ingresso? Gli istituti dello Stato che, nel nostro paese, esigono una

tassa di entrata sono almeno un centinaio; superano di molto questa cifra gli istituti non dipendenti dallo Stato. Ecco che il guadagno della fonte fiscale dell'arte si riduce, si e no, a pagare gli addetti alla riscossione e alla gestione amministrativa e di controllo. Essi potrebbero invece venire incontro alle crescenti richieste del pubblico, vendendo materiali didattici e di corredo culturale, anziché biglietti. E' ormai matura la condizione in cui, rinato, il Bonghi potrebbe finalmente esordire: « Signori! E' inutile dire le ragioni per cui questa tassa viene soppressa ». I musei non sono uno spettacolo, ma uno strumento didattico, scientifico e culturale.

In crisi anche la patria della libertà

Aprile 1971

« Prima che il treno parta da Charring Cross, potremmo ancora fare un salto alla Galleria Nazionale in Trafalgar Square? ». La domanda tormenta la coscienza inglese, in questi mesi, e rivela bene che cosa significava il libero accesso ad un museo nella grande Londra. Ora che Lord Eccles, il ministro conservatore, ha proposto di risanare il bilancio, istituendo il biglietto d'ingresso nei liberi musei inglesi, all'uso continentale, un'altra tradizione sembra infranta per sempre.

Già in dicembre, alla Friends House in Euston Road, c'è stata una movimentata riunione degli aderenti alla « campagna contro il biglietto di ingresso ». Ora lo scottante argomento è ripreso da un vibrato editoriale del « Burlington Magazine », il più autorevole periodico d'arte delle isole britanniche e insieme fra i più stimati del mondo. Come si può infatti contraddire alle origini stesse della National Gallery, nata per il tempo libero dei lavoratori? E c'è davvero da chiedersi come il governo conservatore possa conti-

nuare lungo una strada irta di difficoltà anche abbastanza comiche.

Per esempio: chi impedirà ai lettori che vanno nella biblioteca del museo Victoria & Albert di guardarsi attorno? Il loro passaggio, dagli sbarramenti di ingresso fino alla sala di lettura, verrà segnalato forse con lampeggiatori? E quale pena verrà imposta al lettore che, per caso, smarrirà la strada, fosse ripescato nella sala dei marmi di Lord Elgin senza biglietto? « Se il ministro — dice Benedict Nicolson, direttore del Burlington Magazine — avesse almeno dato un'occhiata ai regolamenti, avrebbe evitato di tirarsi addosso notevoli imbarazzi ».

La battaglia inglese sul biglietto di ingresso ai musei merita di essere seguita con interesse. La tassa infatti costituisce il tentativo di fiscalizzare un mondo, quello dell'arte, verso il quale negli ultimi anni si era avviata una più larga partecipazione giovanile e popolare. Per il mondo dei tecnici di museo, l'esempio crescente della libertà britannica costituiva un modello. Non parliamo poi dei musei italiani dello Stato, dove si batte cassa fin dal 1875: con il risultato di riempire le sale di turisti quasi sempre esentati dal pagamento e di allontanare dai quadri le categorie per le quali non sono previste esenzioni di nessun genere, e cioè i lavoratori e perfino gli studenti.

Poi bisogna osservare la cosa con un certo realismo economico, senza inutili speranze. L'esperienza italiana insegna che solo alcuni grandissimi musei del giro turistico internazionale (Venezia, Firenze, Roma, Pompei e pochi altri casi) presentano conti decisamente attivi. Ma per tutto il resto della rete museografica, si può ben affermare che i costi di gestione amministrativa — tenuto il debito conto anche delle inevitabili, massicce esenzioni — ormai superano gli introiti. La cosa è del resto nota agli enti locali, gran parte dei quali, come Genova, Bologna o Milano, non esigono pagamenti di sorta.

Ma in definitiva, non è neppure questo che conta. Come dicono ora in Inghilterra, conta che la gente possa « camminare nelle sale di un museo proprio come si cammina in un parco » e cioè in piena libertà, senza irritanti simboli di impenetrabilità. Il biglietto bianco, anche del costo di sole cento lire, rappresenta quella cosa detestabile e negativa che è la cultura a pagamento.

IL MUSEO, OPERA CHIUSA

Al tema proposto (che cosa è un museo d'arte antica oggi?) vorrei subito poter rispondere nella maniera più drastica e apparentemente paradossale: un museo d'arte antica, oggi, è un'opera chiusa. Chiusa significa conclusa, quindi storicizzata e, salvo piccoli assestamenti, immobile. Dunque, si dovrebbe anche dire che il museo è ormai soprattutto la storia del museo, sia per patrimonio, sia per struttura architettonica.

Nato di necessità, e sulla spinta di una utopia largamente progressiva, il museo ha probabilmente assolto ai suoi doveri fra il 1796 ed il 1860, e cioè nell'età della massima occorrenza fisica della conservazione, messa in forse dalle soppressioni e dai profondi travagli socio-economici del paese. I luoghi della conservazione originaria venivano soppressi, cioè distrutti, venduti o modificati. Il museo era il luogo ove le opere potevano trovare rifugio, un nuovo rifugio; nonché conservazione, luminosità, studio e utilizzazione sociale. In questo luogo venivano per giunta abbattute tutte le cristallizzazioni gerarchiche dei contenuti agiografici o di potere: il paragone diveniva — ed è una grande conquista — lo strumento più immediato di verifica del processo storico.

Per affermare che il museo d'arte antica è opera chiusa, bisogna anche dire subito che esso è tale soltanto se la conservazione del patrimonio nei suoi luoghi originari può essere garantita come conservazione « glo-

bale ». E poiché oggi (anche se più spesso in ipotesi che non nei fatti) la necessità di una conservazione di tal genere e metodo è generalmente avvertita, la conclusione del periodo attivo del museo sembra — nei riflessi almeno del patrimonio pubblico — già avvenuta. A chi interessa infatti, salvo questioni di necessità o di urgenza conservativa, trasferire un'opera da una ricca o povera chiesa della montagna italiana nelle sale di un museo? Bisognerebbe essere del tutto ciechi per non avvertire che troppo grande è, a ogni livello, la detrazione di interesse storico e perfino qualitativo che l'oggetto subisce in tale forzato trasferimento. Con ciò, non si nega che, in alcuni casi, pericolarità di sopravvivenza o necessità di fisica salvaguardia, possano spingere chiunque ad allontanare ancora oggi gli oggetti dal loro contesto.

È, questa, la conservazione che abbiamo invocato come « pubblico servizio »; ed è insieme la conservazione che spontaneamente defluisce da una metodologia « globale » di una storia dell'arte vista come realizzazione formale di una dinamica antropologica sempre varia, fortunata e sfortunata che fosse, ma sempre e comunque tale da fornire il documento più completo, l'informazione qualitativamente e quantitativamente più vasta del passato dell'uomo. Una storia dell'arte globale risponde — se rettamente intesa — a tutte le richieste: parla entro la sua capacità informativa anche quella storia assente o silenziosa che nessun documento scritto o narrato si è mai sforzato di tramandarci. Si potrà obiettare — a mio modo di vedere erroneamente — che una conservazione « globale » del patrimonio formale del passato è ipotesi irrealizzabile: si deve subito rispondere che ogni corretta, cosciente dimensione conservativa oggi non può fare altro che puntare verso un simile obiettivo. Esso è infatti l'obiettivo di una conservazione non può realizzata settorialmente, rapsodicamente, selettivamente; ma è al contrario l'obiettivo di una reale politica di piano.

L'inserimento della tutela e della promozione artistica è l'unica vera novità che gli addetti ai lavori possono oggi avanzare. Altrettanto si deve dire per chi, avendo visione politica del problema e compiti operativi nell'amministrare, sappia finalmente incrociare secondo giustizia la gestione socio-economica del territorio con la più attenta verifica dei problemi culturali e artistici. È evidente che a tutto ciò non si può pervenire se non dopo aver affrontato nella sua sterminata vastità il problema di una corretta anagrafe del patrimonio artistico e culturale italiano. Soltanto una conoscenza perfetta della sedimentazione storica potrà consentire una attività sgombra di pericoli in un paese come il nostro.

Di fronte alla complessità, eppure esaltante, del patrimonio storico artistico tuttora esistente nelle sue sedi originali, il problema dell'arte *indoor* e cioè conservata nei musei perde ovviamente molto della sua tradizionale urgenza. Ed è probabilmente anche per questa ragione che il museo, per giunta già viziato da una cattiva coscienza sotto il profilo sociologico, perde oggi ogni giorno di più la grinta di una necessità, sopravanzata da ogni parte da altre urgenze. Occorre fare, a questo punto, almeno due precisazioni: la prima è che considerazioni di questo tipo si attagliano quasi esclusivamente al museo d'arte antica, di origine soppressiva e di stigmati illuministiche; e la seconda è che del tutto diverso è il problema dei musei d'arte moderna e contemporanea. Essi non incidono nella sostanza di un discorso storico, desiderano perpetuare un mondo che non è fissato alla realtà territoriale delle ubicazioni e delle destinazioni, bensì alla transitoria realtà del collezionismo e della mercificazione. Credo che per questi ultimi, l'opera sociale del museo, oltre che sacrosanta, sia ancora del tutto aperta; così come, del resto, anche per il museo d'arte antica resta aperto (e con quale inafferrabile larghezza) l'intero settore del patrimonio laico e privato.

Le considerazioni assai sintetiche fin qui esposte, portano di necessità a qualche conclusione. Il museo d'arte antica è un museo di se stesso, si è detto. La verifica storica delle sue origini è dunque l'unico atto al quale il museologo deve affidarsi, nella ricerca della vocazione originaria del museo stesso, troppo spesso inquinata e addirittura stravolta dalle disinvolute dia-cronizzazioni, degli inserimenti maldestri di acquisti, lasciti, donativi talora anche cospicui ma scarsamente attinenti al tema originario di base dell'istituto. Nel corso di tale verifica, che coincide del resto con quanto chiedeva Durkheim per ogni istituzione, non sarà poi difficile rintracciare una diversa, e quasi sempre più seria, destinazione sociale dell'istituto. Alludo al collegamento officinale con le accademie di belle arti, al senso di laboratorio che il primo museo rivestì, più tardi soppresso a tutto vantaggio di una condizione agiografica e celebrativa.

Argomenti di analoga natura devono essere svolti a vantaggio della sistemazione architettonica dell'istituto. Si sono visti musei che avevano ereditato dal loro codice originario vesti espositive straordinariamente congrue e pertinenti: quasi tutti sono stati disinvoltamente abbruttiti da rielaborazioni, specie post-belliche, che corrispondono a vere e proprie manipolazioni culturali. Il fatto è aggravato dalla constatazione che l'architettura espositiva di museo è per lo più mutuata dal linguaggio standistico, fieristico, pubblicitario tipico dell'architettura contingente, almeno dal 1930 a questa parte. Ciò consegna un aspetto eternamente fragile a strutture educative che non possono pre-starsi ad una operazione labile: in sostituzione dei luoghi originari, così potenti nella carica suggestiva e ri-creante, il museo storico era ormai un luogo delegato, anzi l'unico luogo delegato. Anche quanto a tecnica espositiva, il museo d'arte antica è dunque, prima di ogni altra soluzione, la storia del museo d'arte antica. Ad una così vincolante e restrittiva accezione del mu-

seo come « luogo » storico, sarebbe allora facile allegare un'idea assolutamente statica, immobile e fredda della sua funzione educativa e promozionale. In effetti, fino ad oggi ogni *styling* relativo alla museografia si è risolto in un tentativo di ristrutturazione dei criteri espositivi, dei contenitori architettonici, di alcuni servizi aggiuntivi: il tutto con quei risultati che si sono prima delineati, per lo più inclinati verso una confusa assimilazione del museo ad altri servizi pubblici non storici (uffici, ambulatori, sale di attesa, ecc.). Che l'operazione non sia servita gran che, neppure in direzione di una cattura del pubblico, lo possono testimoniare le statistiche degli ingressi, che vedono il massimo degli accessi riservati proprio ai luoghi storici originari (Caserta, Pompei, Borghese, Uffizi, Palazzo Ducale di Venezia). I criteri di presunto « rinnovamento » se hanno funzionato, lo hanno fatto quasi soltanto in occasione di quelle temporanee « passeggiate » di *loisir* storico-culturale-turistico che, dal 1945 ad oggi, sono state le grandi e meno grandi mostre d'arte antica.

Il museo abbisogna di strumenti di corredo, di interpretazione e di lettura. Fino ad oggi si è pensato quasi sempre che ripulire una sala, darvi di bianco, appendervi a distanze regolari i dipinti fosse il massimo che il conservatore poteva fare in soccorso del pubblico. È probabile, come si è detto prima, che nel fare ciò egli sia incorso — oltre tutto — in un grave errore, appiattendolo la carica storica del museo: ma soprattutto non ha risolto il vero problema, che è quello di « far parlare » il museo che, per sua condizione, è un'opera muta. Eccoci al punto: tutte le indagini informative, tutti i saggi di opinione accennano chiaramente alla volontà che il pubblico esprime di ottenere per la visita al museo, un'assistenza costante, ma anche discreta. Normalmente le stesse indagini chiariscono che il pubblico al di sopra di un livello medio di istruzione rifiuta l'idea di una conduzione

diretta (cicerone di agenzia, oppure hostess storico-artistica) e preferisce potersi avvalere di una serie di corredi informativi, didattici o solo segnaletici. È esattamente quanto chiede il conservatore, e cioè sgomberare il campo dalla pleora di infelici interpreti del patrimonio, nati dalle agenzie turistiche o dalle iniziative filantropico-didattiche, per lasciare il campo ad una più organizzata gestione. Scuola, servizi audio-visivi, informatica sono i termini sui quali il museo deve apprendere a parlare. Ma questo è argomento sul quale più dettagliatamente tornare. Per ora basti aver sommariamente concluso: il museo è morto, viva il museo. La sua vita ha ormai oltrepassato, invadendo ambiente e territorio, i termini concettuali ed istituzionali della sua stessa azione storica.

(1973)

Uno strumento della scuola

Febbraio 1969

Tempo di riesami, tempo — si spera — di riforme. L'amministrazione artistica spinge, entro il proprio corpo tradizionalmente individualista, una coscienza nuova dei problemi. Una coscienza civile e comunitaria, l'unica del resto che si possa attagliare ai grandi temi della sopravvivenza e del miglioramento di un patrimonio per eccellenza comune, qual è quello culturale. Congressi, convegni, dibattiti, da un lato, e l'ormai vastissima campagna di opinione e di stampa, dall'altro fanno supporre non più ritardabile l'inizio di un risanamento di questo settore.

L'operazione deve avere i suoi primi obiettivi nei settori del funzionamento, prima ancora di una augurabile riforma generale; sul vecchio corpo, la struttura di intervento ed esecutiva dello Stato dovrà assumere subito una maggiore penetrazione, e soprattutto dovrà raggiungere lo scopo che si propone per primo: quello

della conservazione fisica, materiale del nostro patrimonio culturale.

Ma questo non potrà essere che il primo gradino da salire lungo la via di una nuova coscienza del nostro patrimonio culturale. A valle di essa si aprono nuovi problemi, forse anche più vasti, che illuminano soprattutto il rapporto fra opera d'arte e fruizione di massa, fra arte e società. Proviamo a pensare, restringendo l'orizzonte, al problema posto dai musei. Essi sono la sede di una conservazione forse innaturale, ospedali per sradicati di lusso, e cioè i dipinti, le sculture o gli oggetti archeologici, che vi sono stati raccolti — per ora — al solo scopo di garantirne la sicurezza materiale e conservativa. Forse così non era nell'ottimistica volontà di coloro che, soprattutto in età illuministica, pensarono di rendere comuni e collettivi i beni ritenuti indispensabili alla storia della cultura. Oggi, il ritorno della funzione museografica ad una reale incidenza culturale non può passare se non attraverso la scuola. Il museo, infatti, altro non è se non una struttura della vita scolastica, a meno che non si voglia seriamente supporre che esiste una consistente possibilità di « fare cultura » attraverso il turismo di agenzia, o il vecchio turismo di élite.

Anche questo è un tema di grande attualità, verso il quale ci sospinge ogni giorno una opportuna riflessione circa la necessità di una comunicazione di massa. Ma proprio questa riflessione riconduce il problema alle sue più pertinenti origini, che sono sempre quelle scolastiche. Il museo è strumento che va ricondotto ad una più generale politica culturale.

Maggio 1970

L'opinione pubblica stessa sta sempre più accettando l'idea che un museo non sia una cosa morta, un deposito di oggetti belli e inutili; ma piuttosto

uno strumento vivo della cultura, uno dei mezzi più importanti che la società e la scuola posseggono per assumere conoscenza storica del passato.

Relazioni, articoli, inchieste investono, del resto, quotidianamente il problema, che dimostra così di aver raggiunto una sua maturazione nell'opinione pubblica. Purtroppo, assai più scarse sono le risposte che, alla domanda crescente, giungono dai musei. Le promesse sono molte, di attività didattica si parla ormai correntemente, alcuni piccoli centri sono già in funzione. Che dalla scuola la richiesta sia sempre più alta, lo dimostra il fatto che mai come quest'anno le sale dei musei si sono riempite — anche se un po' tumultuosamente — di scolaresche. La solita circolare del provveditore agli Studi in occasione del rito « liberatorio » della Settimana dei Musei ha trovato cioè un terreno più propizio.

È difficile però prevedere, in mezzo al crescere di un entusiasmo talvolta neofitico, ma aderente allo spirito della richiesta, come quando i musei potranno mettere a disposizione della scuola e della promozione culturale un vero servizio, fornito di strumenti adatti e funzionali. Privati di un concreto sostegno economico, e con le spalle cariche di una lunga tradizione di scarsità di personale, di mano d'opera inadeguata o inadatta, i funzionari dei musei non saprebbero davvero dove iniziare e come svolgere una vera attività promozionale. È da aggiungere che, fatta eccezione per la Pinacoteca di Brera a Milano, queste attività rischiano anche di venire su un po' alla buona, senza un vero retroterra di cultura specifica, e senza confronti con le esperienze già maturate negli Stati Uniti e in Olanda, oppure negli altri Paesi europei (pochi, per la verità) che hanno affrontato per tempo e con serietà l'attivazione del patrimonio artistico e culturale. Mancano, del resto, gli assaggi statistici. Non sappiamo affatto quale atteggiamento — a cominciare dall'architettura museografica per finire al corredo didattico a

stampa — la società scolastica e l'opinione media richiedono.

Le « belle arti » aggrediscono dunque come possono e cioè con buona volontà, ma senza mezzi, il settore della didattica. I musei, anche se talvolta belli o addirittura molto belli, mancano di strumenti scolastici, come sale di lavoro, sale di proiezione, biblioteca. E soprattutto manca tutta la rete dei musei che più sarebbero utili allo scopo educativo: il museo di storia della scienza, di storia della città o della regione; il museo di storia dei costumi e delle tradizioni; il museo, insomma, come documento costante, didascalico e attivo di quella « *histoire de la civilisation* » di cui, nella stessa cultura italiana, manca forse il corrispettivo, che attende ancora di essere creato anche per queste vie.

Un nuovo impegno per le Regioni, dunque? Molto probabilmente, il significato dell'art. 117 della Costituzione, quando assegna alla gestione regionale la museografia (anche se soltanto quella di interesse locale) vuol dire proprio questo: nuovi e più « didattici » musei, dove scuola e società possano trovare anche una documentazione più ampia e culturale che non sia soltanto quella strettamente artistica, di cui sono pieni gli straordinari, ma troppo spesso inerti, musei italiani.

Il museo di concentramento

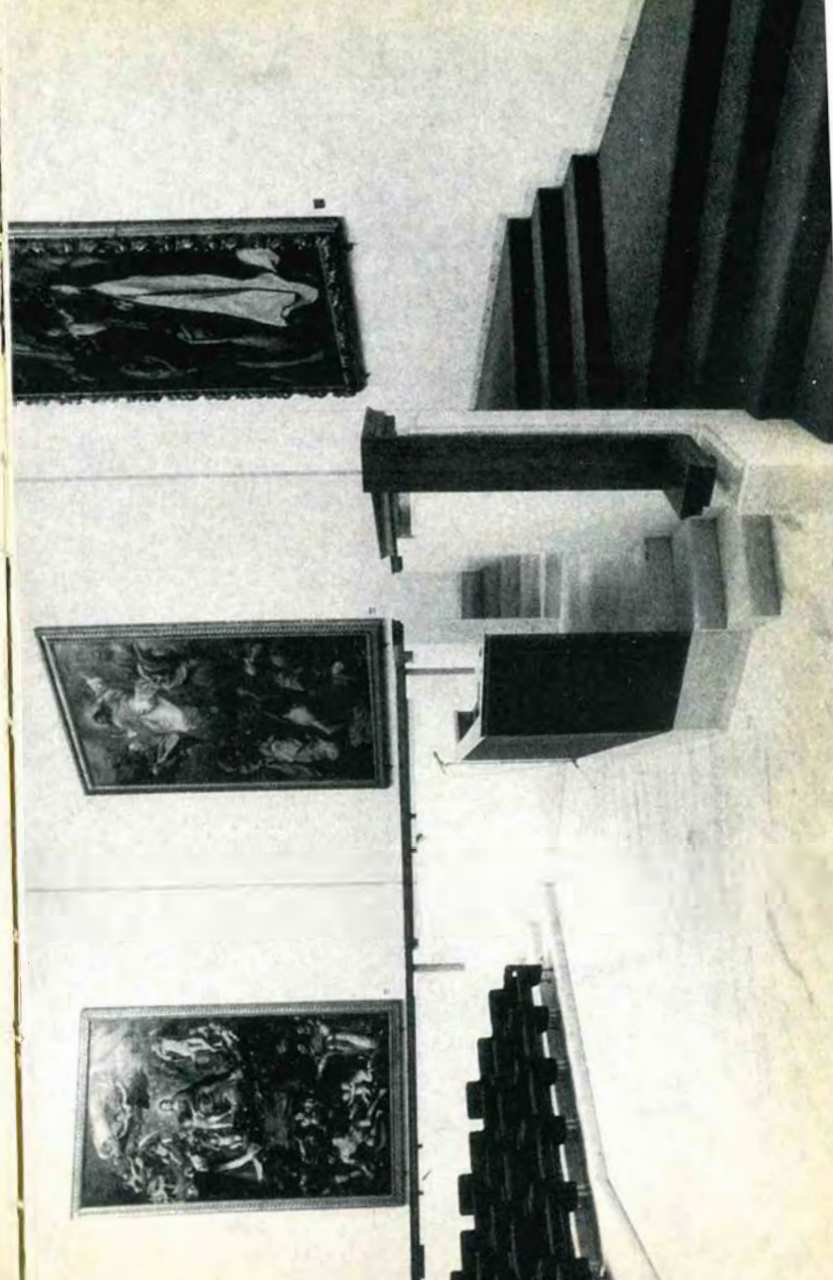
Luglio 1974

Ogni attuale considerazione circa la nascita e la vicenda storica del museo può oggi condurre a ritenere che esso, pur fra caratteristiche volta a volta diverse e diverse connotazioni, sia un documento preciso dell'età che lo ha prodotto e del suo modo di « fare » cultura. Alle sue ormai lontane origini illuministiche, il museo — soppressa l'ansietà naturalistica dei ricercatori e degli sperimentalisti dei secoli XVI-XVIII

— dichiara subito di voler affondare le mani nella gigantesca quantità di archetipi classicisti che, in una singolare astrazione del giudizio storico, vengono tutti insieme riproposti come modelli superiori dal neoclassicismo. È questa, sommariamente, la linea che si potrebbe definire vaticano-canoviana e che nei Musei pontifici celebra una nascita illustre proprio per caratteri didattici e didascalici, assai più apodittici che induttivi.

Saranno solo le gigantesche inquietudini delle leggi eversive napoleoniche a ricondurre — come dire? — a terra il problema del museo. Non più, o soltanto, sede di archetipi famosi, esso diverrà il ricovero dei più celebri brani della cultura figurativa d'ogni tempo. In realtà, la minaccia militare e poi quella soppressiva avevano incalcolabilmente accelerato l'assunzione, quasi forzosa d'una coscienza conservativa: il che vuol anche dire d'una coscienza temporale e storica. Ai classici dell'antichità esemplare, si aggiungono ora, et praevalent, i grandi dell'età barocca, organizzati secondo concetti di scuola e bottega, series et junctura. Ed è proprio su questi che il romanticismo e il nuovo concetto di nazione tipico del romanticismo costruiscono progressivamente una sovrastruttura che il museo fino a quel momento non aveva conosciuto. Esso diverrà molto presto luogo di gerarchie contenutistiche in senso laico e borghese: proprio il museo che aveva avuto il merito immediato — si pensi — di eliminare le gerarchie religiose o semplicemente devozionali del vastissimo patrimonio ereditato dalle chiese.

Il pantheon dell'arte, corpo separato e chiuso rispetto al circostante, visita domenicale ed estasi per tutti coloro che desideravano veder raffigurata iconograficamente quella « unità » nazionale che, nei fatti, aveva invece tanti stenti politici; salotto buono più tardi per visite illustri e apertura di fiere e mercati; finì poi, a mano a mano che aumentava l'inba-





razzante presenza speculativa dell'uomo nel territorio, per divenire un luogo delegato a raccogliere i resti (santificati e quindi selezionati) della presenza dell'uomo stesso. Un obitorio o, se si preferisce, un campo di concentrazione e di deportazione, talvolta addirittura bello, confortevole e tecnologicamente appropriato. Ma comunque tale da giustificare talora, con la sua stessa esistenza, la libera mano demolitoria, ricostruttiva o semplicemente avida portata senza più remore nel corpo delle cose, di quelle cose ancora conservate nei luoghi originari.

Si potrebbe a questo punto dire che il museo ha puntualmente seguito ed eseguito quanto l'età gli commissionava, in relazione al concetto di cultura e di bene culturale che l'età stessa riusciva a produrre. E una volta constatato che, specie dall'unità nazionale a questa parte, un vero concetto di cultura non si è mai affacciato con caratteri precisi, e che per giunta un concetto di bene culturale non ha fatto altro che restringersi entro termini accademici ed enfatici, piuttosto che liberi e comprensivi; non si potrà concludere se non nella convinzione che il museo con buona ragione viene oggi imputato di non rappresentare una vitalità aperta, educativa e di incentivazione della stessa ricerca scientifica. Esso rappresenta per lo più se stesso, cioè la storia del museo e delle sue origini, delle vicende che lo hanno generato e delle età che vi hanno condensato significati non rimovibili se non a condizione di snaturare anche quella matrice originaria (e anche questo è stato molte volte fatto, nel convincimento che uno strumento così complesso potesse essere rinnovabile con rammodernamenti allestitivi o addirittura con uno styling architettonico di superficie).

Il museo è dunque un'opera chiusa? Non possiamo negare che proprio questa sia la convinzione che oggi riusciamo a produrre. Di fronte all'estensione assunta dalla crisi territoriale, cioè generale, e mentre si

attenta non più ai luoghi isolati della conservazione originaria, ma all'intero aspetto formale derivato da un rapporto storico nel quale tuttavia riconosciamo le nostre origini, non possiamo immaginare che l'intero concetto di « territorio » possa essere smobilitato, sconvolto, umiliato speculatoriamente; e che le opere che ne punteggiano con irripetibile frequenza possano essere a loro volta smobilitate e condotte a torse sempre più gigantesche contro musei di concentramento. Si tratta con ogni probabilità dell'ultimo assalto che il regime del profitto conduce — con pervicace potenza — contro il territorio e contro le opere d'arte. In queste ultime, del resto, si condensano i significati più antichi e meritevoli del possesso pubblico, dell'interesse comunitario, pur realizzati spesso o sempre dalle culture egemoni ma pur devoluti ad una collettività che ne ha espresso pur sempre e comunque un significato nel lavoro stesso che è stato necessario alla creazione.

Per queste, e per altre ragioni, oggi tutela e politica di piano si trovano a coincidere perfettamente, così che non sembra davvero possibile che la salvaguardia delle opere d'arte e di lavoro possa essere condotta da un'autorità separata, di natura « estetica », attiva fuori dalle scelte che proprio nella libera ma cosciente autonomia della pianificazione e della programmazione scaturiscono. Si inverte allora il rapporto tradizionale. Le garanzie metodologiche e scientifiche vengono ora richieste dal basso, anziché velleitariamente imposte dall'alto. Nella libertà della metodologia conservativa non è certo il feticismo storico, o formale e soltanto estetico che guida la volontà interpretativa; ma la precisa sensazione che la storia delle comunità (e con essa molto spesso la storia degli assenti) sia tutta di riconquistare attraverso sistemi informativi e comunicazioni temporali finalmente adeguate, non sopraffatte dall'interesse delle gerarchie politiche o economiche, ma sottoposte ad esauriente e

probabilmente rivoluzionaria opera di inventario, di catalogazione e di giudizio.

L'attuale voga museografica partecipa molto spesso, purtroppo, di una suggestione conservativa assai vicina alla mercificazione del prodotto storico proposta — pur con tutte le ipocrisie attenuanti hobbystiche — dal collezionismo privato. Esiste di fatto un collezionismo pubblico che, pur non rivelando esplicitamente la seduzione tesaurizzante, si muove secondo metodi di accumulo, di sedimentazione, di immagazzinamento. Questo metodo si muove con le caratteristiche negative della mercificazione privata, rapina — e non è un modo di dire — il territorio, sradica le opere anch'esso dal loro contesto ambientale, le priva di ogni riferimento e legame informativo; le riduce infine, mezzi e strumenti come indubbiamente sono, in improbabili opere formali. Dopo aver assistito per decenni all'uso del materiale liturgico ridotto al ruolo impossibile dell'arredamento privato, assistiamo ora all'incalzante e orrido adattamento del materiale rurale al piccolo confort della seconda casa, del ristorante tipico o infine del collezionismo minore. Nulla di stupefacente, peraltro: è un'intera cultura che, attraverso archetipi riconoscibili (motels autostradali, fiere campionarie, agenzie turistiche) continua a proporre ruoli egemoni a questo materiale, ancora una volta dunque assoggettato e umiliato, e per giunta privato del più legittimo legame con il lavoro ed i suoi stenti, le sue parche conquiste.

Ipotesi per un uso sperimentale della Sala Didattica della Pinacoteca Nazionale di Bologna

Settembre 1973

Come si è avuto occasione di dire, molti sono gli usi consentiti dalla Sala didattica e delle sue apparecchiature. È tuttavia evidente che, all'interno delle

molteplici possibilità offerte, occorre sceglierne alcune e privilegiarle sulle linee di una strategia; e ciò allo scopo di ottenere dallo strumento — che è nuovo e da inventare — un risultato semplice, accessibile e di reale efficacia.

Occorre anzitutto rimuovere un equivoco che potrebbe facilmente sorgere proprio alla lettura delle note tecniche che abbiamo premesso a queste pagine. Per quanto sufficientemente automatizzata e dotata di apparecchi di vasto, molteplice uso, la Sala didattica resta principalmente sede di un dibattito, di una riflessione e di una ricerca da attuarsi prima di tutto sui dipinti originali esposti in galleria, indagati attraverso la presenza umana, insostituibile, dell'insegnante. Ogni raffinamento tecnologico punta con decisione a sollevare il compito con il corredo più eloquente di materiali illustrativi, di conforto e di confronto: ma è l'insegnante, figura fisica e incontro umano, che direttamente interpreta i problemi proposti dalla visita di galleria e che propone ai propri alunni libere scelte, letture critiche e che quindi conduce per mano, letteralmente, i giovani ad un approccio di insostituibile fecondità.

Questa affermazione rimuove per sempre, speriamo, ogni facile accusa nata dal sospetto che proprio il grado di arricchimento tecnologico della Sala possa invitare gli insegnanti ad interpretare questo inedito strumento come un automatico aiuto alla propria dura professione, sostituendosi completamente proprio all'insegnamento diretto anziché solo agevolarne ed aumentarne il corredo espositivo. È importante sottrarre lo strumento a questa accusa, la quale d'altronde (e spesso con ragione) investe tutto il settore degli audiovisivi scolastici e colpisce giustamente il problema assai grave della rimozione dell'insegnante e della sua competenza, rimpiazzati da un freddo e insidioso strumentario tecnico guidato dall'alto.

E poiché di insegnanti si sta preferibilmente par-

lando, sarà bene anche chiarire preliminarmente che la Sala didattica, anche se offerta ad ogni uso sociale, è particolarmente dedicata alla scuola dell'obbligo, e cioè di quella scuola che a tutt'oggi resta, più d'ogni altra, priva di soccorsi nel settore dell'educazione visiva e della storia dell'arte. Ciò non toglie, ripetiamo, che la Sala possa essere usata da scuole d'ogni livello, nonché da associazioni culturali, da associazioni di categoria e anche di gruppi di turisti. Ma il fine principale rimane certo quello, preferenziale anche nella elaborazione dei corredi d'uso, che destina alla scuola dell'infanzia e della adolescenza la maggiore, specifica attenzione. Anche le correnti riflessioni statistiche nate da inchieste e da censimenti rispondono infatti che la visita al museo più utile e memorabile si colloca proprio nell'infanzia; essendo ogni altra più tarda visita un'aspetto per così dire già specializzato della propria vita di studenti di liceo, d'università o addirittura di specializzazione.

Certo, proprio l'attenzione rivolta all'insegnante della scuola dell'obbligo fa nascere parallelamente, e di necessità, il problema dell'attitudine, della preparazione e infine della capacità dell'insegnante di « gestire » in prima persona un museo e la sala didattica: di interpretare quindi con sufficiente agilità interpretativa proprio quel museo che da anni punta alla scuola come la sua più legittima affiliazione, al di là della crescente strumentificazione turistica e della progressiva riduzione del suo compito sociale all'intrattenimento e al loisir di clubs specializzati. Ma è sufficientemente chiaro a chiunque che la gestione didattica del museo e del patrimonio artistico, culturale e naturale, non è evento ancora maturo nel corpo docente normale, e che la sua matura dimensione è tuttora assente anche nelle strutture della formazione universitaria.

È consuetudine che, giunti a questa constatazione, si risolva il problema quasi sempre in senso utilita-

ristico, o comunque sveltamente pragmatico, facendo immediato ricorso all'adozione di insegnanti specializzati nell'uso del museo e del patrimonio: i quali si pongono a disposizione dell'uso scolastico, attendono la scuola all'ingresso del museo e la pilotano quindi lungo il difficile itinerario dell'arte, tentando di attivare nella scolaresca reazioni — d'altronde sempre sorprendenti — che, almeno stando a ciò che normalmente si afferma, l'insegnante quotidiano non è in grado di attivare. Che poi questa « didattica » speciale non ritrovi alcuna affinità con il contesto del normale discorso scolastico, ed anzi si collochi come un inserto estemporaneo « a colori » nel grigiore di una scuola e di un insegnamento di cui non è chi non avverta la crisi; e che addirittura l'adozione di una guida di museo da parte della scuola finisca per scavare ulteriormente il solco che appunto la divide dal museo; tutto questo non viene a nostro parere sufficientemente calcolato. Vien voglia allora di credere che un mediocre discorso su Michelangelo fatto dall'insegnante, si cali in ogni modo con altra e più spontanea adeguatezza entro il contesto dell'apprendimento scolastico, di quanto non faccia un discorsetto forbito, e magari anche intelligente ma lontano, impartito dall'alto di una specializzazione.

Per qualche verso questo discorso nutre scopertamente il paradosso; ma se lo si fa in questo modo decisamente duro, è anche per tentare di riportare il problema al suo vero, originario nucleo, che è quello della scuola e della formazione didattica degli insegnanti; come è poi quello del mancato inserimento di una vera attività visiva nella cultura del nostro paese. La Sala didattica della Pinacoteca è dunque occasione cosciente, voluta per affrontare il problema più vasto, e non per tentare di risolverlo attraverso mediazioni esterne alla scuola. Ciò nei fatti e nelle possibilità, significa dunque che la Sala si porrà soprattutto a disposizione, strumenti, corredi e ufficio, degli inse-

gnanti; e che la Sala gestirà invece direttamente corsi di qualificazione per insegnanti ad ogni possibile livello. Non c'è naturalmente da illudersi che, solo per questo, il discorso proposto venga risolto. Esso risiede nella crisi della scuola e dell'università. Ma la Sala didattica può comunque tentare di collaborare, secondo linee di metodo sperimentale, anche ad impostare almeno un aspetto del più grande problema culturale e didattico. Crediamo che in ogni caso aver posto i termini di una diversa configurazione di rapporti fra scuola e museo, fra scuola e patrimonio artistico, possa aiutare proprio la più esatta, pubblica collocazione del museo e del patrimonio nel contesto della società.

Priorità dunque per la scuola e per gli insegnanti; e più avanti vedremo quali e forse più facili siano i progetti per le attività promozionali in genere. Ma occorre ora indagare circa gli strumenti ed i modi connessi che la Sala pone a disposizione di una così vasta e insieme così esigente problematica. Anzitutto, la Sala non è stata concepita, nel suo complesso, come ambiente distaccato dalla galleria, a lato di essa: ma come parte integrante della galleria stessa, in una nuova, concreta visione del museo come servizio sociale. La scuola dunque vi trascorrerà dalla visita ai dipinti con un agio privo di soluzioni di continuità; e l'insegnante avrà modo di innovare dunque un'idea di museo continuamente assistito, eloquente nelle sue stesse strutture espositive. Poi, la scelta dei mezzi audio-visivi: ed è evidente che il messaggio visivo delle arti chiede già di per se stesso una mediazione di questo tipo. Ma con quale strategia il campo degli audiovisivi, oggi così in evoluzione, è stato affrontato? Occorre dunque precisare alcuni punti.

Pur restando integre e globali le possibilità di uso della Sala, si è puntato ad offrire all'insegnante-tipo della scuola dell'obbligo un canale privilegiato costituito dall'uso delle cassette: più semplici, più age-

voli e oggi di durata e prestazioni assolutamente garantite. Una cassetta che porti inciso un intervento, che so, su Vitale da Bologna e la scuola padana del '300, intelligentemente sincronizzato con un adeguato numero di diapositive, può offrire con la maggior semplicità possibile fino a 30 minuti di esposizione « guidata » correlata automaticamente a 50-70 diapositive. È facile immaginare che l'insegnante, dopo aver affrontato i maestri che di questo argomento sono i rappresentanti in galleria, può servirsi della Sala per allargare, approfondire, documentare il suo discorso, avvalendosi per giunta di opere che nella galleria non sono conservate; e facendo ricorso per giunta a tutte le possibilità di integrazione del discorso, che risiedono ovviamente nell'urbanistica e nell'architettura, nella miniatura, nella scultura, nel costume o addirittura nel paesaggio.

Si tratta quindi di costituire, in ordine e in armonia con i temi principali suggeriti dalle dotazioni di dipinti presenti nella Pinacoteca, un catalogo di corredi didattici audiovisivi tale da poter corrispondere alle richieste degli insegnanti e alle esigenze di esplicazione critica che i temi stessi presentano. E poiché si è fatto cenno, a mo' di esempio, di Vitale da Bologna, si può provare insieme a immaginare quale potrebbe essere la voce di catalogo corrispondente all'argomento.

L'insegnante potrà trovare dunque nel catalogo dei corredi della Sala Didattica della Pinacoteca Nazionale « kunstrip » automatiche con i seguenti argomenti (durata media 25-30 minuti, su 50-60 diapositive a colori):

- 1) *Vitale da Bologna. L'attività del maestro della pittura bolognese del '300.*
- 2) *Vitale da Bologna e la scuola Bolognese del '300.*
- 3) *La Scuola Bolognese e la pittura padana del '300.*

- 4) *Vitale da Bologna e la cultura bolognese del XIV secolo. Dal mondo dei miniatori alla città gotica.*

Si tratta evidentemente di temi di larga ed eppure impegnativa generalità, tali comunque da fornire un ben largo supporto all'azione didattica dell'insegnante. Ma da essi, altri più particolareggiati possono discendere, dedicati a temi di approfondimento anche tecnico:

- 1) *La Chiesa di S. Apollonia di Mezzaratta, cantiere della scuola bolognese del '300.*
- 2) *Le tecniche di distacco e di restauro degli affreschi antichi.*
- 3) *Il colore della città: affreschi, altari e tabernacoli del XIV secolo esistenti o distaccati nelle strade di Bologna.*

Questi sono del resto solo alcuni fra gli argomenti identificabili con tutta facilità e « sceneggiabili » con altrettanto agio. E sempre per continuare nell'esemplificazione proposta, si potrebbe anche inserire nel catalogo proposto una serie di letture. Ad esempio:

- 1) *Da Momenti della Pittura Bolognese, di Roberto Longhi.*
- 2) *Da Vitale da Bologna, di Cesare Gnudi.*
- 3) *Da Natura ed espressione, di Francesco Arcangeli.*

La serie proposta ha una quantità pressoché illimitata di ampliamento e di diversificazione. Si può facilmente immaginare a quale vastità possa giungere abbastanza sollecitamente un catalogo qual'è appunto quello proposto. Non bisogna dimenticare che la Pinacoteca Nazionale di Bologna è una galleria non solo di grandi proporzioni qualitative e quantitative; ma anche una galleria di nascita « locale » e per di più « politica ». Nata infatti sul corpo vivo dell'arte bolognese (un'arte, per chiarire, molto locale e nello stesso momento di valore e proporzioni europee), essa

è stata formata con le soppressioni napoleoniche: un atto che ha determinato una scelta assai acuta e intelligente per quegli scopi conservativi e didattici che l'istituto coscientemente si prefiggeva. Ogni dipinto conservato ed esposto trattiene dunque ancora oggi memoria precisa del luogo e delle funzioni di origine, e si direbbe perfino portarne avanti — nel caso in cui, malauguratamente esso fosse andato distrutto — il ricordo più pieno. Così, la visita alla Pinacoteca è una visita alla città di Bologna, la più ampia e profonda integrazione di una conoscenza culturale ed urbanistica. Ciò rende ancora più dilatato l'orizzonte delle possibilità interattive, ricostruttive, restitutive, che ogni quadro conserva colme e latenti; rapporti, paragoni, raffronti, suggerimenti e influenze si schierano con una chiarezza che è antica almeno quanto lo è la storiografia bolognese, che già nel XVII secolo e nella grande figura del Malvasia trovò una sua corretta sistemazione critica più ancora che ideologica. Su questi elementi vitali, la costruzione di una lezione didattica, sia in parole, sia in sceneggiato audiovisivo, diviene puntuale e agevole nello stesso tempo. Il catalogo dei corredi didattici della Sala della Pinacoteca ne porterà avanti la strategia, senza presunzioni tecnologiche eccedenti al di là dei limiti propri di un aiuto interpretativo, e per nulla arrogantemente sostitutivo della mediazione psico-didattica del docente.

Ma l'ampliamento al catalogo dei sussidi didattici può rivelarsi davvero inestinguibile se, attorno a questa esperienza, si potrà sviluppare un lavoro diretto, autogestito, della scuola. Fino ad oggi le possibilità di lavoro innestate sul tessuto visivo storico sono state limitate, ancorché assai vaste, al referto letterario e grafico, oppure orale. Scritti, disegni, interpretazioni e talvolta anche restituzioni mimiche o di danza. La fotografia, come medium eminentemente specialistico, è sempre rimasta assente dall'uso didattico. Eppure essa, sia come mezzo riproduttivo dell'intero, sia

nel particolare (che resta ancora oggi, comunque lo si intenda, uno dei rari mezzi per tentare una codifica del linguaggio pittorico, suggerirne tensioni e latenze inesprese o appena giacenti sotto la coltre dell'iconografia esplicita) è giunta fino alle soglie dell'aggio comunicativo, strumento di massa cui manca prevalentemente proprio quell'uso culturale che da più parti viene lamentato.

Occorre immaginare ora un insegnante che sappia, che voglia intraprendere con i propri allievi un'avventura di restituzione storica e critica, legata a un dipinto oppure a un gruppo di dipinti dei rappresentati nella galleria. Seguitando con gli esempi già fatti prima, scegliamo il tema proposto da Vitale da Bologna e la cultura bolognese del XIV secolo. Ricchissimo di seduzioni, esso può allineare accanto alle opere di Vitale altre opere: la miniatura foltissima dell'età, l'antico studio universitario, la scultura e soprattutto la architettura. Un viaggio dunque che va dall'Anonimo Illustratore alle tombe dei Lettori, al profilo urbanistico della città gotica e giunge fino al grande Antonio di Vincenzo. Una avventura certo non difficile da « sceneggiare », con tanta esplicita ricchezza di elementi a disposizione di ogni bene intenzionato insegnante.

La difficoltà maggiore, s'intende, è ancora quella fotografica. Si tratta di eseguire diapositive (il cui risultato anche dilettantistico, oggi, è assai alto e garantito) che possano restituire in proiezione la luminosa immediatezza del reale. Si deve subito precisare che le diapositive dei dipinti della Pinacoteca, complete di una vastissima gamma di particolari e in più esemplari, sono tutte noleggiabili presso il magazzino della Sala didattica. Già oggi, dopo un lavoro di preparazione durato almeno quattro anni, esso contiene circa 4000 esemplari, riproducenti tutti i dipinti esposti della galleria e molti particolari. Nulla vieta che gli scolari eseguano facilmente fotografie di esterni e di ar-

chitettura. La più semplice attenzione dell'insegnante può guidare l'uso di piccole, economiche macchine fotografiche di completo automatismo e di sicuro risultato. Al ragazzo non rimane altro che il taglio della foto, la scelta del soggetto e il suo inserimento nello sceneggiato ideato.

Scendendo a livelli di esplicitazione tecnica, basterà ricordare che una comune Instamatic della Kodak assolve a compiti di questa natura con una gamma di possibilità praticamente illimitata. Di basso costo tanto d'acquisto che di esercizio, questa macchina (come del resto altre in commercio) sembra prestarsi ottimamente a scopi didattici. L'automatismo di cui essa è dotata non comporta preoccupazioni di sorta. E in ogni caso è appena il caso di aggiungere che l'allievo può facilmente usare a scuola ciò che quotidianamente usa a casa.

Esterni e interni possono dunque essere affrontati con tutta facilità; e le diapositive di dipinti di galleria vengono prestate dal magazzino della Pinacoteca. Resta naturalmente un vasto campo ancora da affrontare, che è quello della riproduzione « piana » di opere riprodotte o grafiche, oppure di scritti e disegni. Anche questo tipo di lavoro, che fa ricorso all'abbondantissima serie di materiali visivi messi in circolo dalle pubblicazioni a dispense, volumi d'arte, cartoline ecc., può essere facilmente attuato facendo uso della Kodak Instamatic nella versione Ektagraphic Visualmaker, dotata di cavalletto a fuoco fisso e lampo. Il bassissimo costo di gestione e l'eccezionale qualità dei risultati, messi alla prova di lunghi esperimenti d'uso per « rifornire » i settori già suggeriti dell'apporto di materiali di ogni provenienza. Ad essi è naturalmente da aggiungere quanto altro può agevolmente essere prodotto (ed è normalmente prodotto) nell'ambito del lavoro di documentazione, conservazione e restauro della Pinacoteca Nazionale e della Soprintendenza alle Gallerie.





Se abbiamo abbastanza a lungo indugiato nella descrizione di particolarità che a molti potranno sembrare soltanto tecniche, ciò è avvenuto nella convinzione che proprio nel suggerire mezzi di provata resa qualitativa e di facile uso possa risolversi almeno in parte il divario — che è divario di possesso, ma anche di uso — che così patentemente divide scuola e museo. Abbiamo così raccolto una serie di circostanze, alcune delle quali diremmo tradizionali, altre invece innovative, nelle quali proprio la possibilità di uso del museo può divenire concreta. Certo, e lo ripetiamo una volta ancora, nulla fra ciò che è stato detto elimina o riduce l'intervento umano e la volontà pedagogica e didattica dell'insegnante: ma anzi ne alza l'aportata e l'impegno, fornendo alla sua opera perfino quei dati di officialità, di « lavoro » che ci ostiniamo a ritenere molto importanti nell'attività educativa.

La Sala didattica è dunque, prioritariamente, sede della scuola dell'obbligo — e di ogni altra scuola — nella Pinacoteca Nazionale. L'attività che vi svolge è gestita direttamente dagli insegnanti, con il corredo costante e molto ricco fornito dalle kunstrip automatiche di cui s'è accennato; nonché di altri tipi di corredo (cinematografico, televisivo, ecc.) che possono facilmente essere adottati. Naturalmente, la Sala didattica è sede opportuna per la preparazione degli insegnanti all'autogestione della sala stessa. E' in questa fase, e quindi a monte dell'attività didattica, che si deve svolgere l'incontro fra storici dell'arte, conservatori, psico-pedagogisti e insegnanti. Ma è soprattutto in questa fase che, sia pur in nuce ma con precisi programmi, deve essere creato un innesto in direzione dell'università e delle didattiche di insegnamento. Il Museo diviene così, nell'incontro fra università e scuola, mediatore di un incontro paradossalmente irrealizzato a tutt'oggi. Si pensi soltanto per un attimo quale aiuto vero potrà portare a facoltà co-

me quelle di Magistero — il cui sbocco professionale è in altissima percentuale e forzatamente quello dell'insegnamento — un cantiere di lavoro qual'è quello prodotto dalla Sala didattica. Si tratta certamente di una strada, certo la più nobile, che il museo, inseguito dal turismo da un lato e dall'altro minacciato dalla tecnologia di ibernazione, possa iniziare a percorrere.

La creazione della Sala non è avvenuta né per caso, né alla ventura. Numerose discussioni ne hanno accompagnato il nascere fino dal 1969, e cioè da quando le prime strutture sono state iniziate. Gruppi di lavoro a partecipazione larga, composti da « addetti ai lavori » e da insegnanti, nonché da tecnici di attività audiovisive e da fotografi hanno insieme alla direzione dibattuto a lungo i modi di realizzazione e le tecniche di gestione della sala; così come hanno fortemente contribuito a delineare una strategia corretta per il progressivo affermarsi dell'attività corrente. Anche gli strumenti, dei quali volta a volta si è cercato qui di descrivere la connessione con i procedimenti, sono il frutto di scelte operate in almeno due anni di prove; così come la costituzione dei magazzini di slides per le opere della galleria e per la storia dell'arte in genere ha alle spalle quasi quattro anni di lavoro. E ciò anche in considerazione delle notevoli difficoltà economiche.

Naturalmente, ciò che si è detto in rapporto alla scuola, vale anche per l'attività promozionale, tanto nel settore dell'associazionismo e dell'attività sindacale, quanto nel settore dei quartieri come in ogni altra esigenza culturale del decentramento. È comunque ovvio che, in questo più dilatato orizzonte, il compito della gestione della Sala didattica rientra, almeno in parte, nella conduzione diretta della conservazione; senza che peraltro venga meno la necessità di garantire a questa gestione l'apporto primario dell'Università, così come della libera ricerca scientifica. Ma per questa attività devono essere affrontati seria-

mente almeno due problemi, attualmente preclusivi: la possibilità di libera apertura nelle ore serali e l'abolizione della tassa di ingresso. Ambedue i provvedimenti si collocano, a nostro parere, al centro di una tensione che vuole collocare il museo nel punto più esatto del servizio pubblico e sociale.

La scomparsa di Balanzone

Giugno 1969

Quando Bologna, in virtù della sua università e del fatto di essere — in sostanza — la capitale nordica dello stato pontificio, era ancora inserita fra le tappe principali del « grand tour » della cultura illuministica e romantica, si diceva di lei che era « giudiziosamente costruita ». E questa annotazione, forse più acuta di quelle che venivano indirizzate ai lunghi portici, ai bei palazzi, alle grandi chiese — ricordata da Charles de Brosses — ritorna costantemente negli altri scrittori. Se la notorietà di Bologna come città di altissimo livello urbanistico e architettonico si spezza, ciò avviene proprio nel passaggio fra turismo di *esplorazione* e nuovo turismo di *occupazione*: e cioè fra paleo capitalismo e società dei mass media. Nascono i baedekers, nascono le agenzie di viaggio, gli asterischi incominciano a segnare le tappe del fetichismo turistico, così ben alleato con la velocità imposta dalle compagnie di turismo. L'Italia diviene Venezia, Firenze, Roma e Napoli, cioè la gondola, Michelangiolo, il Colosseo e il mandolino. Balanzone scompare (forse per sua e nostra fortuna) proprio nel secolo scorso, e la città rimane quasi sola a pensare ai fatti suoi. Di questa eclisse esistono vaste ragioni, ancora da studiare. Resta il fatto che, dopo la « fosca e turrata » di Giosuè Carducci, ben poco si fa per riportare sulla scena la bellezza « giudiziosa » di De Brosses. E valgono molto di più le pagine di Panzini,

di Bacchelli e di Raimondi, che non i tentativi pur così nobilmente positivi dei Foratti, dei Malaguzzi Valeri o dei Supino, per far sentire il corpo quasi intatto di una città completa e complessa, colta e provinciale, grande ed angusta.

Del resto, grandi nomi di architetti Bologna non ne esprimeva, in modo vasariano, così come non ne esprime quasi ancora oggi. Il turismo non rabbrivisce neppure oggi al nome del Terribilia (anche se l'artista, a cominciare dal nome, ce la mette tutta). Non parliamo del Triachini o del Doti. Ma, lasciando a parte ogni giudizio di merito estetico, che pure prima o poi dovrà essere affrontato, quel che conta è che Bologna non è mai stata e non dovrà mai essere città di poche opere isolabili dal contesto. E ciò non perché queste opere non siano bellissime, ma perché i due momenti espressivi che determinano il linguaggio urbanistico cittadino sono, sommariamente, la borghesia democratica comunale, con la sua equa ripartizione della proprietà, la sua accorta distribuzione delle sue abitazioni verso l'intimità degli interni; e l'aristocrazia pontificia, che soprattutto fra '5 e '600 tende ad affermarsi con prestigio (non trionfalista però) sulle vie e sulle piazze. La scenografia a Bologna nasce prima per strada che non sulle carte dei Bibiena. Così, all'uno a all'altro momento non è possibile sottrarre quasi nulla, se non a rischio di violente carature, di mutilazioni evidenti assai più che altrove.

In questa convinzione, anche se forse un po' rapsodicamente, operarono nella città Alfonso Rubbiani e Guido Zucchini: due uomini di cultura cui Bologna deve molto, al di là dell'ingenuità positivista che talvolta li sorreggeva. Ma era, occorre ricordarlo, quanto poteva arrivare fino a Bologna, e cioè in una città ancora povera e non certo toccata dalla prima rivoluzione industriale, dell'utopia di William Morris e del sogno di John Ruskin. Qui la Red House diveni-

va l'Aemilia Ars: e non è poco davvero, anche se può farci sorridere. Bologna, in quegli anni, e davanti ai primi piani regolatori, regge con gli strumenti che può una convinzione fondamentalmente affidata ai suoi cittadini: quella, in poche parole, che questa città sia particolarmente bella e, tutto sommato, integra; che ogni abbattimento sia un insulto gratuito, la cui economia si risolve (anche se positiva) nel giro di pochi anni e soprattutto di poche tasche; che ogni spesa di restauro sia un buon investimento per la stessa proprietà.

Un passato di questo genere non era ancora investito, è naturale, dai problemi economici di oggi. Ma le polemiche erano violentissime anche allora. Rileggete, se volete ripescare certe parole di oggi e anche certi concetti, la polemica circa l'abbattimento delle torri Riccadonna, Artenisi, Guido zagni e Tantidenari: un gruppo di torri letteralmente favoloso, identificato, scoperto e distrutto soltanto cinquanta anni fa nonostante l'intervento, niente, meno, che di Gabriele D'Annunzio. Sembrava che la sorte economica della città dipendesse da quell'abbattimento. Eppure Bologna non è diventata Detroit, e non lo sarebbe diventata certo neppure se, anziché conservare il buon tessuto che generalmente abbiamo salvato, l'avessimo distrutto.

Come conservatore, non riesco, a volte, ad avere tanta fiducia da ritenere che il passato possa essere troppo facilmente conservato e salvato. Con ciò, d'altra parte, non riesco che ad aumentare la necessità di un impegno conoscitivo, orientato oggi fortemente in direzione di rilevamenti grafici e fotografici: proprio ciò che hanno fatto l'arch. Cervellati, Paolo Monti e la équipe di specialisti del comune e che viene oggi presentato al pubblico in una delle esposizioni più importanti che Bologna abbia maturato negli ultimi decenni. Infatti, conoscenza è conservazione. Per ben conservare bisogna conoscere, e già il fatto di conoscere con-

duce molto avanti la spinta conservativa, si impone come promozione culturale a livelli diversi, e per tramite scoperti perviene — o almeno dovrebbe pervenire — a quella gestione dei beni culturali che ha un senso solo se esercitata dal basso. Dopo Assisi, Urbino, Gubbio e Vicenza, Bologna è la prima grande città d'ordine europeo che affronta e mette sul tavolo il problema del proprio enorme centro storico e ne propone la più seria discussione. Al di là di questa conoscenza-coscienza c'è la possibilità anzi la probabilità, di una utilizzazione corretta. E cioè la vera conservazione.

La società liberistica, soprattutto nella sfrenatezza consumistica, stan del resto e contro ogni apparenza, abbandonando la storia. Perfino quella comodissima couche della storia che, maestra di vita (e quanto cattiva maestra, in questo senso), serviva a deviare in intrattenimento ogni spinta che non fosse sostenuta da una forte coscienza culturale. La storia degli stili è transitata, ci sembra, nel consumo sempre più rapido fattone dalla moda, dal gusto, dal mercato. È perfino troppo facile oggi constatare, come facciamo, la già avvenuta obliterazione del passato. Lo sguardo più comodo si volge ormai soltanto al futuro: e potete credere che si tratta, anche stavolta, di un futuro come mercato del futuro, così come poco fa si guardò alla storia come mercato della storia. Noi invece vogliamo credere nel passato come luogo e individuazione di un più umano presente: o almeno di un rapporto che l'uomo parve istituire con le cose senza perdere se stesso e le cose.

Sembrerà strano che, proprio oggi, nel rileggere Henri Focillon e la sua *Vie des Formes*, questo condensato dello spiritualismo razionalista della Francia fra le due guerre, si possano trarre alcune convinzioni ancora operanti. La prima fra tutte ci sembra anzi porsi tuttora a guida sensata, corretta di un buon agire architettonico, quando afferma che ogni materia

predetermina, sollecita e invoca un proprio mondo formale, e di conseguenza genera anch'essa un linguaggio. Nulla di singolare, dunque, se alle grandi famiglie dei costruttori bolognesi, allineati sulla sequenza sincronica delle affinità spirituali, fa riscontro una eguale compattezza espressiva. Il mattone e il mondo formale che dal cotto consegue: l'arenaria e il linguaggio docile, persuasivo che la dolce materia consente. A queste, che sono già affermazioni che pongono richieste, e cioè sollecitano omogeneità di trattamento, salvaguardia di quella compostezza espressiva nella quale ogni inserimento suonerebbe come extra-linguistico, devono poi essere aggiunte considerazioni di altra estrazione ideologica. Che Bologna, ad esempio, nutrive nel suo corpo un establishment sociale ed economico di capitale pontificia, tanto che all'atto delle soppressioni napoleoniche ben 31 furono i conventi maschili aboliti, 38 quelli femminili, 29 le residenze di mestiere, più gli istituti educativi, i monti di pietà ed una gran quantità di chiese. Come chiedere ad un così grande corpo di edifici pubblici, quasi tutti ancora esistenti anche se adibiti ad usi impropri, di sottrarsi al contesto della città, di navigare come grandi barche perdute nella diversità dei linguaggi, che è quanto dire nel vuoto espressivo? E ancora: come chiedere ad una città che ha nutrito nel suo seno una società dedita alle attività artigianali e di piccolo commercio, e che su queste costanti economiche ha conformato il suo volto generale, ha modellato le sue strade, alzato i suoi portici quasi, si direbbe, a tiro di mano; come chiederle di voler intraprendere un cammino di arbitraria intensificazione edilizia e degli indici, anche soltanto supponendone un destino, come dire, esclusivamente residenziale?

Ma a parlare di Bologna e del volto che l'indagine sul suo centro storico oggi insieme scopre e riconferma, verrebbe voglia di non finirla più. Ad un operatore culturale, come si ritiene chi scrive, quello del

centro storico non può apparire se non un destino culturale: ovviamente, nella più ampia delle sue accezioni. Anche alla semplice lettura delle fonti qualitative della storia bolognese, la città rivela i suoi caratteri e indica i modi di una *restitutio ad pristinum* congrua e operante; e se sarà congrua e operante, sarà anche economicamente valida. Del resto, la gradualità dell'intervento sarà garanzia della insensibilità dei passaggi, che avverranno tuttavia con la ineluttabilità che impone l'interesse della collettività contro la fruizione dei pochi. Bisogna ancora una volta andare alle origini delle istituzioni per rivelarne nuovamente il significato. Pensate all'Università di questa città, a ciò che è stata nella storia urbanistica di Bologna e a ciò che può ritornare ad essere se innestata ancora, istituti pensionati collegi, nel corpo vivo del centro. Certo, occorrerà cessare di supporre, come ancora si continua a fare, che gli istituti universitari debbano insistere su di un quartiere cittadino soltanto, facendone un falansterio intransitabile di giorno, e un quartiere abbandonato di notte. Supponete che la rete delle istituzioni culturali cittadine, a cominciare da quelle museografiche, incominci realmente a coprire il fabbisogno imponente e a porsi a disposizione della vera e sola vocazione del museo, che è quella scolastica. Immaginate altrettanto delle biblioteche, degli istituti scolastici maggiori, delle attività di rappresentanza e delle attività direzionali compatibili con le esigenze odierne. Supponete ancora che alle 90 mila persone circa che il centro può ospitare, così come alle altre che non abitano il centro ma lo frequentano, venga realmente offerta quell'aliquota di verde pubblico che purtroppo difetta largamente in Bologna. Sembrano sogni, e invece sono le prospettive che una buona coscienza democratica può consentire, senza eccessivi tempi intermedi, ai bolognesi. Fortunatamente, il tempo cammina assai più veloce delle nostre convinzioni: soltanto dieci anni fa tutto il lavoro svolto sembrava

impensabile, la pedonalizzazione anche parziale un fatto utopico. Tutte cose, invece, fortunatamente realizzate dietro una buona spinta culturale e la stessa forza economica delle cose. Chi può affermare, del resto, che negativo sia il costo sopportato dalla città in cinquanta e più anni di resistenza e di conservazione? Visti in prospettiva, gli sforzi di allora ed i piani di oggi non potranno risolversi altro che in un vantaggio, ad ogni livello e in ogni settore. Ne ripareremo forse fra dieci anni soltanto, e spero con la coscienza a posto.

Il censimento fotografico

Settembre 1969

« È stata l'estate più bella della mia vita » dice Paolo Monti, cavandosi per l'ennesima volta di sotto al panno nero che ricopre macchina fotografica e cavalletto: « Una città intera, grande e indolente, distesa al sole, tutta da fotografare ». Per l'intero agosto Monti, uno dei maggiori specialisti europei della fotografia ambientale e architettonica, ha inquadrato Bologna attraverso gli obbiettivi delle sue diverse macchine. Il Comune ha infatti deciso — ed è il primo sforzo di così grandi proporzioni in Europa — di « rilevare » per immagini tutto il centro storico. « Non è possibile intraprendere un vero e motivato studio delle condizioni storiche e attuali, nonché delle ipotesi future di riqualificazione della città antica, senza possedere una analisi perfetta della sua costituzione ».

Dietro questo parere dell'architetto Pier Luigi Cervellati, che ha diretto la complicata operazione, s'è mosso dunque un apparato che, cercando di apportare il minor disagio possibile ai cittadini, in gran parte sulle spiagge in quei giorni, ha bloccato temporaneamente strade maggiori e minori, ha provvisoriamente sgomberato ogni punto della città dalle auto in sosta, provvedendo anche alla eliminazione dell'incredibile selva segnaletica che vive ormai con noi, all'ombra di

un passato e di una dignità formale e artistica troppo spesso dimenticati.

L'operazione ha fruttato all'amministrazione bolognese un archivio fotografico di proporzioni eccezionali. Oltre 5000 sono le immagini scattate nell'occasione, alle quali devono aggiungersi altrettante foto eseguite dagli operatori professionisti o dilettanti che si sono appassionatamente accodati al carro attrezzi della polizia, al lavoro dall'alba al tramonto. Per la prima volta, ogni strada è stata fotografata dapprima nei suoi tagli prospettici generali, poi sezionata in settori più limitati, e infine riprodotta abitazione per abitazione. Questo il cammino « esterno » del fotografo. Poi, le case, i palazzi e anche le casupole di più disarmante modestia, si son visti diventare oggetto di una documentazione di interno, scrupolosa, insistente: il portone, l'androne, le scale, il cortile oppure l'orto.

L'operazione variamente commentata dai bolognesi, ma generalmente bene accettata, aveva avuto in realtà una premessa nella mostra - campione che durante il maggio era stata allestita nel cortile del Palazzo d'Accursio: una delle meno appariscenti, ma certo fra le più importanti esposizioni che l'Italia abbia offerto nell'annata in corso. Ora la stessa mostra è in viaggio verso Budapest, dove sarà rimontata al XII Congresso internazionale della C.I.H.A., che riunisce nella capitale magiara i più noti specialisti della storia dell'arte d'Europa e d'America. La mostra-campione del centro storico di Bologna, arricchita di altre immagini scattate durante l'agosto, aprirà nel convegno il dibattito sul tema della conservazione e della rivitalizzazione delle città antiche. Un tema di scottante attualità, un problema che la società — vista la velocità di involuzione e di degradazione dei nostri tempi — non può tralasciare oltre di affrontare.

Di fronte ai 300 ettari di Venezia, Bologna vanta ben 240 ettari di centro storico, dove pul-

sa tuttora (ed è un organismo delicato, che nessuno vuole compromettere) il corpo vivo di una città di oltre mezzo milione di abitanti e con problemi a livello europeo in continuo progresso. Ciò che più ha sorpreso, durante l'operazione « documentazione globale », è stata poi la continuità del tessuto architettonico, il ritmo ininterrotto, esaltante, della successione dei portici; la compattezza degli ambienti e degli spazi. Salvo brevi lacerazioni, dovute alla guerra o a qualche non troppo frequente aberrazione edilizia, la città contenuta entro la cerchia delle seconde mura ha mostrato una conservazione che forse non trova confronto in quella di nessun'altra città italiana di eguali proporzioni. Un'altra sorpresa, nel senso letterale della parola, è stato constatare che anche una città murata, come Bologna, possiede una quantità di spazi verdi insospettata, e tale di aprire migliori speranze verso l'utilizzazione di giardini e passaggi a uso pubblico. L'orizzonte stesso del turismo bolognese, così difficoltoso, può illuminarsi alla vera « scoperta » di questa città inattesa e assolutamente straordinaria. « Lontani da ogni sospetto di voler gelare, cioè museificare la città, possiamo anche dire che la documentazione di quest'estate ha dimostrato che, non appena possibile, potremo intraprendere perfino un lavoro di restauro, di ricucitura, di neutralizzazione di quelle rotture che, qualche volta, la speculazione edilizia con la compiacenza di certe autorità ha provocato ».

È un'ipotesi che Cervellati avanza senza più troppi dubbi, così come anche sospinge avanti la graduale liberazione dal traffico di ampie zone del centro, discussa dai cittadini in convegni e dibattiti. « Si cercano con urgenza, quasi con angoscia, le soluzioni, anche quelle parziali, di questo conflitto che abita in noi stessi, nel binomio 'pedone-automobilista' che ognuno si porta dietro. Ma è certo che ogni ipotesi parte dalla miglior conoscenza, e quindi dal maggior rispetto, che ognuno porterà alla città, alla casa di tutti ».





Mentre il piano per il restauro del centro storico di Bologna, presentato in Consiglio comunale nell'ottobre scorso, prosegue il suo cammino con dibattiti di larga e spesso accesa partecipazione popolare, altre notizie si accumulano sul tavolo degli urbanisti. Il numero degli iscritti all'Università, per esempio, denuncia di aver oltrepassato le cinquantamila unità. Più della metà, in sostanza, degli abitanti del centro storico. Se si confronta questa notizia con le previsioni storiche e di metodo con le quali il piano in generale è stato costruito e presentato, anche essa — pur restando allarmante — dimostra di essere stata non solo prevista, ma risolta almeno progettualmente. Infatti, proprio le ipotesi storiche e le verifiche tipologiche eseguite in preparazione del piano permisero a tutti i cittadini due anni or sono, alla mostra dedicata appunto al Centro storico (più di ducentomila visitatori, oltre diecimila cataloghi venduti) di immaginare che cosa finalmente potrebbe essere una città liberata di tutte le passività urbanistiche che le pesano addosso.

Si può incominciare dalle passività di tipo pubblico, quasi sempre grandi e spesso inosservate. Quasi un quarto di questa città è tuttora occupato dal demanio militare. I grandi conventi che costituiscono l'orgoglio della seconda capitale dello Stato della Chiesa, certo non per caso costruiti nella città dell'antichissimo Studio, sono quasi tutti malamente adattati a sterminate caserme per poche persone, mentre potrebbero facilmente tornare ad essere ciò che certamente furono un tempo, e cioè grandi « contenitori » (come dicono gli urbanisti) e insomma grandi « colleges » tali da assicurare adeguata ospitalità ai giovani studenti. E, con essa, garantire una più corretta gestione economica di questa antica industria bolognese.

Intanto, seguitando così le cose, anche l'antica trama delle affittacamere di paziniana memoria si è fat-

ta carissima ed aggressiva, da dolce e patetica che era. Una camera può raggiungere, in mano a questa inedita speculazione, fino alle quaranta-cinquantamila mensili.

Ma ci sono altre notizie, che trasferiscono l'interesse alle passività di tipo privato. Anche a Bologna, come nelle altre città italiane, gli affitti sono cresciuti; e sono cresciuti anche nelle più vecchie malsane case del centro storico. A questi prezzi non corrisponde l'offerta di un adeguato servizio: rare le attrezzature igieniche, ogni confort è del tutto relativo, scarsi o assenti gli interventi di restauro e di riqualificazione. In sostanza qui come altrove — nonostante l'aumentato e rigido controllo di tutela — si cerca di spremere dalla vecchia casa quel tanto che essa, in questo delicato momento della vita della città, può ancora dare.

E dopo? Ebbene, si può sempre sperare che, dopo, una vecchia casa pericolante e cadente possa essere sostituita da un edificio nuovo di dentro e di fuori, oppure — com'è di moda oggi — anche soltanto di dentro, con decorosi appartamenti e rinnovati affitti. Dove stavano quindici persone, tre vecchiette e alcuni gatti, potranno invece abitare, si spera, dieci nuclei familiari, con negozi e autorimesse. È una vecchia speranza, delusa forse oggi dai buoni piani regolatori, ma mai morta. Comunque, non si sa mai.

È proprio in direzione delle passività urbanistiche che l'ultimo acceso e controverso dibattito bolognese si è mosso. Era dunque perfino ovvio che il piano dovesse incontrare lungo la sua difficile strada polemiche animose, reazioni abilmente orchestrate, perfino talune esitazioni. In realtà, di fronte all'eccezionale modernità del piano, queste ultime rappresentano una grossa battaglia di retroguardia che pur non rimuovendo la novità del metodo, almeno a parole, ne respinge gli strumenti che sono rappresentati dalle particolari interpretazioni delle leggi 167 e 865. Il cammino verso l'eliminazione delle passività urbanistiche di tipo

pubblico, quanto di tipo privato, è stato duramente ma correttamente indicato. Scavalcare il problema oggi serve soltanto a farcelo ritrovare invariato e incancrenito fra qualche anno.

Infatti, il processo di acquisizione alla proprietà pubblica proposto dall'ultimo piano comunale, e limitatamente ad alcuni comparti del centro, è maturato nella convinzione che l'edilizia sociale sia il primo dei servizi pubblici; e che quindi la legge sulla casa debba essere applicata anche nei centri storici. Nessuna migliore risposta può essere data alle domande fittissime e spesso così angosciose che proprio le grandi inchieste conoscitive ebbero il merito di sollevare. Per la prima volta, da quel momento, l'indagine critica e storica supera la soglia dell'osservazione e della riflessione, non si limita a generare volumi di storia dell'arte e dell'architettura, ma propone un processo operativo, politico. Essa consente di poter considerare il centro storico non più come un contenitore indifferente, magari anche formalmente conservato, però svuotato dei suoi contenuti sociali ed economici, e insieme culturali; ma piuttosto come struttura urbana nata da un patto indissolubile fra chi la abita e le « belle pietre » che la compongono.

Soltanto in questa visione decisamente globale, che consideri cioè la città come un corpo vitale per contenuti e per forme, la conservazione urbanistica ha un senso. Diversamente, anche una città eccezionalmente dotata per compattezza sociale e culturale come il centro storico di Bologna potrebbe velocemente divenire il salotto buono dei ceti abbienti: il dormitorio di novantamila persone che, a spese della comunità, abitano « bene », conservano perfino con compunzione le strutture architettoniche conquistate, ma ne lavorano fuori, ne vivono fuori, non assolvendo così ad alcun patto di vitale reciprocità.

Anche qui il « *déracinement* » sociale, e cioè lo sradicamento dei ceti vitali dal corpo della vecchia città,

dà luogo al terribile fenomeno dello « spaesamento ». E allora del corpo urbano, anche se bello e conservato, non sarà rimasta nessuna vitale bontà, proprio come capita in quei musei dove gli oggetti galleggiano privi d'ogni legame con i propri luoghi di origine e di vita, e vengono visitati come prigionieri di lusso. A quelle condizioni, allora, sarà preferibile la babelica casualità delle periferie moderne.

Per la trasmissione delle tecniche

Agosto 1973

Il disagio dell'architetto, che ogni giorno di più stenta a trovare la mano d'opera capace di lavorare manualmente i materiali, è leggibile anche nel disappunto della signora. La quale, perduto l'ultimo falegname per riparare la consolle, l'ultimo corniciaio per sistemare la lito di Magritte e l'ultimo artigiano che possa riparare il vaso cinese demolito dal gatto, dà oggi in escandescenze. L'architetto prima e la signora poi constatano in realtà la fine dell'artigianato, la morte dell'inventività e dell'unicità manuale. Ma non stanno davvero meglio gli uffici tecnici dei grandi comuni, almeno di quei pochi che hanno coraggiosamente varato provvedimenti di restauro architettonico. Anzi, per loro la situazione rischia di diventare drammatica.

Iniziata da un pezzo, la corsa al centro storico viene ora smodatamente in superficie. Signora e salotto, professionista e superambulatorio, manager e rappresentanza, se in età (recente, del resto) di ignoranza erano stati indotti ad abbandonare malauguratamente le vecchie mura per quelle meno asfittiche (si fa per dire) e meno promiscue dei quartieri fuori porta, oggi rientrano precipitosamente.

Sono pronti, e lo dichiarano, a rinunciare all'automobile, ad affrontare una infaticabile pedonalità, perfino a salire sugli automezzi pubblici. Sono pronti ad

affrontare affitti gravati da nuovissime speculazioni. L'importante è vivere nel supremo conforto della storia. La quale, già venduta per buona in dispense settimanali, può essere « consumata » oggi come reliquia capace di conferire distinzione e prestigio a chi quotidianamente la abita nel suo aspetto più massiccio, che è proprio quello architettonico e urbanistico.

È vero che le amministrazioni comunali possono avviare un processo di pur difficile controllo. È risaputo che il centro storico, buttando fuori i poveracci e lasciando saltar dentro gli abbienti, si « restaura » da solo. Vecchie, gatti e canarini lasciano le loro soffitte, attici potenziali di miliardaria prestanza. Al resto pensano imprese di riqualificazione e di restauro. Ma, a parte i metodi spesso assai singolari di questo restauro, la vita stessa del centro storico viene stravolta, evirata da questo travaso di sangue ostile. Molto meglio dunque supporre di operare come ha fatto Pier Luigi Cervellati a Bologna (e come spiega opportunamente il volume recentissimo curato da lui, Alberto Predieri e Roberto Scannavini per le edizioni del Mulino) vincolando per così dire gli attuali abitanti alle loro case. Il comune ha già approvato i primi provvedimenti.

I restauri, resi urgenti dalla degradazione degli edifici, saranno dunque strenuamente controllati. Però, nel frattempo, il vecchio mondo degli artigiani se n'è andato inavvertitamente. Dove trovare il carpentiere per le travature, il « mastro » muratore, il selciatore, il falegname (quello del legno vero, e non dei laminati) e l'imbianchino capace di imbiancare a calce? E l'ottonaio, più raro di un orefice? E lo scalpellino, il fabbro, il coramaio? Il lamento in morte dei materiali tradizionali è altrettanto forte: il mattone a mano, la tegola antica, il blocco di arenaria, perfino la calce spenta sono divenuti pezzi di antiquariato.

Anche in Italia dunque l'avvertimento di Ruskin e di Morris è divenuto attualità, sia pur con un ri-

tardo che rende ancor più colpevole la gestione dei beni culturali. L'argine delle scuole d'arte non è servito purtroppo ad altro — salvo alcuni nobili casi — se non a creare nuove affollate anticamere di accademie e oggi di università. Il contributo sostanziale dell'esperienza, quel « sapere della prassi » che già nel '700 i pensatori sognavano di unire alla scienza in una comunità indissolubile è stata del tutto disperso. La triste scomparsa dell'artigiano è poi addirittura aggravata dall'ipocrita evasione verso una produzione folkloristica orrendamente falsa, che tuttavia colma tutti i centri turistici e trova ospitalità presso le autostrade: e cioè presso i grandi archetipi della cultura di massa.

In realtà, è facile immaginare quanto grande sia invece l'orizzonte di impiego di una nuova inventività artigiana. Si può anzi affermare che ogni possibilità di riuscire che un nuovo concetto di conservazione possiede sta proprio nella scientifica riqualificazione di una mano d'opera adatta. Nell'attesa, ci si appella alle Regioni, che stanno diventando — anche se non hanno mezzi — la panacea d'ogni carenza italiana. È vero comunque che riqualificare la professionalità artigiana vuol dire riqualificare una parte almeno della scuola, ridare a questo lavoro una dignità antica, rivalutarlo culturalmente.

Sull'altra sponda, il settore cadrà — come già sta cadendo — nelle mani conosciute degli speculatori, i cui liberi guadagni saranno in ogni caso determinati anche da una oggettiva difficoltà di reperimento. Dalla regione emiliana si ha notizia di una legge recentemente varata proprio a vantaggio della riqualificazione degli addetti alle attività conservative, secondo un arco che va dal museologo fino al « mastro » muratore. Saranno corsi scolastici regolari, gestiti insieme da insegnanti d'ordine universitario e da esperti delle professioni creative. Probabilmente questa è una strada giusta, anche se bisognosa di attenzioni e di forti in-

centivi. Ma è una strada che potrebbe aiutare la scuola a uscire dalla sua allarmante crisi.

Domeniche appiedate, domeniche di studio

Dicembre 1973

Lo spettacolo delle domeniche e delle festività forzatamente bloccate ci induce ad alzare gli occhi al cielo, incontrando ogni volta palazzi, case e chiese di cui ci eravamo dimenticati. È una riscoperta che non avviene solo per dispetto, già da troppi anni un'intera letteratura e tutta una opinione giornalistica si battono per la riconquista di un valore, quello culturale, reso ormai così esiguo da essere travolto dal rumore di una motoretta. Al di là di certe « trovate » divertenti della prima domenica, la seconda esperienza — lunga 48 ore — comincia a segnare limiti di resistenza degni di un ritiro spirituale. Il freddo attenua soltanto la necessità di uscire, di camminare, e di approfittare così del silenzio e delle strade sgombre. Abbiamo riascoltato le voci della gente, il suono delle campane e perfino annusato il ragù di mezzogiorno.

Il vantaggio culturale più consistente del blocco è evidentemente quello dei grandi centri storici, nonché di quelli medi che, in giorni normali, rischiano ormai di essere ancor più micidiali, quanto a traffico. I musei e le gallerie d'arte hanno segnato un'impennata e dalle statistiche la lettura sembra essere lo svago prediletto. Gli esercizi pubblici si sono riempiti, così i circoli associativi. I trasporti pubblici, dove funzionavano bene, davano uno spettacolo imponente: traversare la città in dieci minuti era cosa quasi incredibile. Ma purtroppo il metodo adottato ha segnalato i suoi inconvenienti, del resto previsti, e su essi si è dibattuto a lungo negli ultimi giorni, con il proposito di eliminarli.

Dunque, avanza il metodo del razionamento del carburante, e si allontana quello del blocco totale. È certo un metodo più corretto per evitare certi squilibri riconoscibili. Ma la grande conquista umana dei centri storici, la sia pur temporanea rivalsea dell'uomo, questa insperata e forse neppur calcolata avanzata di almeno un decennio sul fronte della civiltà, cadrà nuovamente sotto i colpi di clacson, di ingorghi tanto più nervosi proprio perché razionati. Le immagini e i suoni delle domeniche appiedate, civili e umane, torneranno dunque nel cassetto degli amministratori imbarazzati. Ritourneranno, certo ritorneranno ma sempre tardi per impedire spreco insidioso, inquinamenti e polveri in atmosfera, malattie e degradazione della società urbana; e quando, invece di una scelta politica e umanitaria, saranno imposti da una nuova inevitabile stretta economica.

Ci si augura che le festività siano giorni di gran lavoro per gli enti locali, finché il blocco totale dura Raccolta di dati analitici e riassuntivi, come di questi tempi, non sarà più possibile. Tempi di percorrenza dei mezzi pubblici, economia di gestione, percorsi e itinerari; e ancora, saggi di apprezzamento del trasporto pubblico e della stessa pedonalità, accesso al tempo libero e ai suoi strumenti, pubblicizzazione dei luoghi aperti, liberazione all'uso pubblico di quegli spazi demaniali che il demanio sottrae ai cittadini: sono appena alcuni fra i più importanti dati che l'amministrazione delle grandi concentrazioni urbane possono ora raccogliere come in laboratorio, sotto vetro

Si è poi rivelato che la chiusura dei centri storici, croce e delizia di ogni comune che abbia coscienza dei fini di un'amministrazione democratica, porterebbe al risparmio di poco meno di un milione di tonnellate di benzina; un bel vantaggio, in ogni caso, per chi sembra essere ridotto al lumicino. Ma poiché tutte le preoccupazioni di questi giorni sembrano comprensibilmente dirette al ragionamento economico, è il ca-

so di sottolineare che, anche se il sacrificio rende sempre amare o irritanti considerazioni culturali, è il momento di dire seriamente che una conquista politica e culturale può essere maturata da una seria valutazione economica. A ben pensare, tutta la più corretta amministrazione pubblica degli ultimi anni punta alla chiusura dei centri storici al traffico privato, e l'opinione pubblica ha mostrato di saperne tenere conto, se chiamata a rispondere di persona. Perdere questo momento potrebbe voler dire causare altre rovine.

Un esempio di déracinement politico-culturale

Gennaio 1970

Riesce sempre bene ad ogni italiano, parlando di « ruberie » artistiche, ricordare con visibile sdegno le opere trasferite in Francia da Napoleone Bonaparte sul finire del Settecento. Più difficilmente si ricordano le intenzioni, che erano quelle di dare un grande museo ad una nuova e grande Europa. Addirittura ci si dimentica, poi, che a Parigi, dopo la Restaurazione, ci andò il Canova, pretendendo il titolo di ambasciatore (Talleyrand diceva di « imballatore ») e che questi riportò a casa ben 262 dipinti. Lo stesso Stendhal, certo non imputabile di inimicizia per l'Italia, scriveva allora: « Io spero che mi sarà consentito di far rilevare che i migliori li avevano avuti in grazia di un trattato militare, quello di Tolentino ». E se parecchi quadri restarono egualmente a Parigi, ciò avvenne per la loro imbarazzante grandezza (Le Nozze di Cana del Veronese, per esempio); oppure perché il Canova non fu in grado di intendere l'importanza dei primitivi italiani, e finì per considerare di nessun interesse perfino la pala pisana di Cimabue che ancora oggi fa bella, anzi bellissima mostra di sé al Louvre.

È certo che gli « sradicamenti » operati sul tessuto culturale di una regione o di più regioni, sono opera-

zioni violente che conducono il dissesto scientifico ad allargarsi, negli anni, come le onde di uno stagno. Il danno è difficilmente ricucibile: un dipinto fuori dalle sue terre di origine rischia sempre di sembrare un orfano. Per questo, certi musei, specie se costituiti da quadri eterogenei e di provenienze diverse, sembrano spesso orfanotrofi dove stanno dipinti, a dir poco, disadattati e di difficile studio. D'altronde, i musei sono anche il minor male possibile, in un mondo dove la conservazione delle opere d'arte nei luoghi d'origine sta diventando ogni giorno di più un affar serio.

Milano dedica in questi giorni a Villa Reale un giustissimo ricordo al suo Andrea Appiani. Anche l'uomo politico emerge dalla sua pittura. Più difficile è immaginare che dietro quel volto civile si nasconde una corresponsabilità nell'episodio di « deportazione » artistica più clamoroso di tutti i tempi. Consumato per i nuovi ideali della museografia nascente, l'episodio non ha forse altro paragone che nei precedenti classici dell'assedio di Corinto, o nella confisca ordinata da Giuseppe II sui monasteri fiamminghi; e resta ancora oggi insuperato, nonostante che gli anni successivi di guerre, di conquiste e di deportazioni ce ne abbiano propinate parecchie.

Le cose, da quel poco che si sa, dovettero andare così. Nel 1805 un decreto di Eugenio Beauharnais, vicerè, decide di fare di Brera la raccolta più rappresentativa del Regno Italico. Partono i commissari per i dipartimenti del Panaro, del Serio, del Crostolo. Si spingono fino a quelli del Reno e del Rubicone. Dopo la pace di Presburg, entrano nella lista anche i sei dipartimenti del Veneto. Più tardi, nel 1810, un nuovo decreto autorizza nuove spedizioni in tutti i ventitré dipartimenti, Marche comprese.

I commissari, fra i quali il conservatore di Brera, Andrea Appiani, vedono, selezionano, imballano e spediscono. A voler stare alle poche notizie esistenti e alle memorie dell'epoca, si tratta di svariate centi-

naia, addirittura di alcune migliaia di dipinti. Del resto si sa, per esempio, che Appiani e Pietro Edwards nei dipartimenti dell'Adriatico, dell'Adige e del Minicio videro settemila quadri, e ne scartarono 5932. Altri due commissari, il Boccolari e il Santi, caricarono oltre 150 pezzi nell'alta Romagna e a Bologna. I carichi diretti a Parigi nel '96 e nel '97 divennero uno scherzo, a confronto.

A Milano, nel soppresso convento di via della Passione, Appiani apriva le casse, guardava e selezionava ancora una volta. Alcuni dipinti raggiungevano Brera, e vi si trovano tuttora; molti altri restavano là, ammucchiati, in attesa di decisioni. Qui le cose cominciano a farsi più confuse: certamente alcuni di questi « scarti » ritornarono alle terre di origine, ma un buon numero non rivide mai l'ombra del proprio campanile, e anzi fu messo a disposizione dei parroci della provincia lombarda che ne facessero richiesta. La ridistribuzione durò quasi mezzo secolo. E nelle province spogliate? Beh, laggiù le colpe andavano ancora una volta al Bonaparte, mentre la più vasta deportazione artistica di ogni tempo era stata, tutta intera, di marca e di esecuzione italiana.

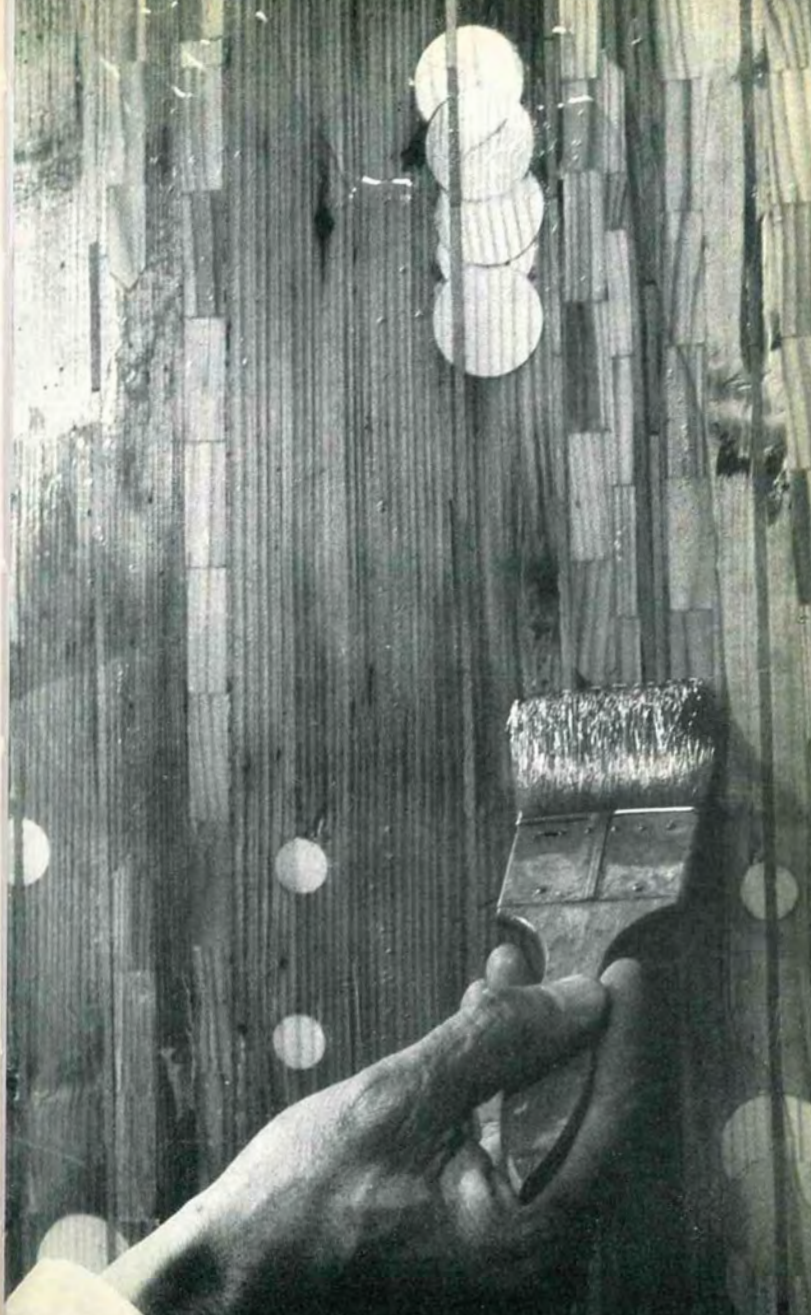
Così, la campagna lombarda ospita un numero imprecisato di dipinti « senza famiglia ». Di alcuni di essi ha dato recentemente notizia, prima della sua prematura scomparsa, Angela Ottino Della Chiesa. Si confida che la Soprintendenza alle Gallerie di Milano, cui va il merito di quella iniziativa, vorrà portare avanti insieme all'Associazione degli Amici di Brera il lavoro intrapreso: e magari studiare, con la massima cautela, la possibilità di qualche risarcimento e di qualche correttivo che valgano a rendere meno doloroso, nelle province « derubate », il ricordo del rastrellamento.

L'Italia artistica era il paese delle scuole regionali, locali o addirittura municipali. Un monte, a volte un fosso bastavano a segnare i confini di culture diverse.

In così difficile topografia artistica, un dipinto al suo posto originario è quasi sempre prezioso. Dalla sua presenza e da quella del suo autore in certi luoghi e in anni determinati, lo storico riceve notizie e conferme preziose: contatti, vicinanze, influenze, suggestioni costituiscono la trama appassionante della cultura artistica italiana.

Ma chi entra nella chiesa di Viggiù non pensi che la splendida Deposizione di Cristo, una pala di oltre tre metri di altezza, voglia indicare un largo influsso in Lombardia — simile a quello che ebbe nella laguna veneta — di Cecchino Salviati. Il dipinto a Viggiù c'è arrivato solo nel 1813, e fino a due anni prima stava al Corpus Domini di Venezia. Chi invece va a Brusuglio, scopre nella parrocchiale un dipinto di Luca da Reggio. Il giornalista in vena di divagazioni può lecitamente supporre che il giovane Manzoni, in vacanza, si diletta di guardarlo. Nossignori: il quadro è arrivato lì solo nel 1847, su richiesta del parroco. E prima del 1813 stava a Padova, in San Carlo dei Riformati.

L'elenco potrebbe continuare, sempre incoerente: che « lingua » parla il dipinto di Simone Cantarini, così deliziosamente marchigiano, che chiunque, con incredulità, può scoprire ad Aicurzio? Viene infatti da Pesaro ed è arrivato nel 1811. Ancora di più: se uscendo dall'autostrada vi imbattete a Somaglia Lodigiana in un'enorme e coloratissima tela di otto metri di base e quasi cinque di altezza, non pensate che Sebastiano Ricci l'abbia dipinta per gli insubri. Viene dalla Giudicca, chiesa dei Santi Cosma e Damiano. La guardarono, l'arrotolarono e la portarono sotto il cielo di Lombardia l'anno 1809. Invece la parrocchiale di Calcinate ospita una lucentissima pala di Girolamo Sciolante da Sermoneta. La cosa in sé può non importare niente a nessuno, ma lo storico sa che quel quadro, a Calcinate, non c'entra nulla. C'entrerebbe invece con Ancona (da cui proviene) e la sua area culturale così





diversa. Si spiegherebbe perfino quel tanto di mondanità che nella grande Circoncisione che sta al Gesù di Ancona, il caravaggesco Orazio Gentileschi rivelò felice e chiara.

A Rovello Porro nel 1815 furono scaricate le due grandi pale di Camillo e Sebastiano Filippi, detto il Bastianino. Fino al 1808 stavano sugli altari di crociera di San Cristoforo a Ferrara: due veri capolavori che il grande tempio, uno dei più belli di Biagio Rossetti e del Rinascimento italiano, sembra davvero attendere, con le sue grandi cornici ornate ancora là, intatte e vuote. E va bene che il Bastianino fu il pittore delle nebbie. Ma lo storico è così esigente da trovare una certa differenza fra le nebbie di Rovello Porro e quelle della Certosa di Ferrara.

Città e Museo: un problema di metodo

Settembre 1972

Sarà bene notare alcune fondamentali assenze nel panorama di una museografia ottimale qual è quella che, sia pure con lungo lavoro, e con gravoso sacrificio finanziario, Bologna potrebbe attivare e riattivare. Si potrebbe iniziare dalla disarmante assenza, nella città del disegno e dei disegnatori, di un consistente nucleo grafico, in grado di restituire testimonianza opportuna dell'antico e del meno antico. Com'è noto, in Bologna le collezioni di disegni hanno iniziato ben presto la loro emigrazione verso i cabinets degli amatori stranieri: e i principali Musei europei, da Parigi a Windsor Castle, sono di ciò concreta testimonianza. Oppure talune raccolte private qualora, come la collezione del barone di Fachsenfeld nel Württemberg, abbiano sollecitamente rilevato qualcuna delle grandi collezioni bolognesi. L'ultima raccolta di concreto prestigio, quella Certani, ha la

sciato la città una decina d'anni or sono, acquistata dalla Fondazione Cini di Venezia, nonostante ogni sforzo operato per assicurarla almeno parzialmente alla Pinacoteca Nazionale. È comunque certo che gli istituti attivi nella città dovrebbero orientare la propria attenzione verso questo settore così malauguratamente vanificato nei secoli.

Un altro settore dove la museografia potrebbe muovere lunghi e concreti passi è quello della documentazione dei principali momenti urbanistici e architettonici. Si tratta, per la verità, di ritornare ad approfondire la traccia delineata appena — e subito tralasciata — dai tentativi documentari, spesso un po' rozzi, spesso solo velleitari, delle diverse « Bologna d'una volta », « Bologna che fu », « che scompare », « che muore » sottraendo naturalmente a queste funeree manifestazioni la lacrima un po' ipocrita che purtroppo molto spesso consentiva loro vita e fortuna; innestandole dunque in una volontà politica che faccia del restauro conservativo l'unica credibile arma per una estetica non prevaricante e per una economia non momentanea. Non c'è davvero bisogno di ripetere che il miglior museo di questo genere, per merito di Pier Luigi Cervellati, fu la mostra dedicata nel 1970 al Centro Storico, visitata da oltre duecentomila persone, corredata di un catalogo esemplare, finalizzata nell'importante variante al Piano regolatore di Bologna. Questo è un museo che la città, e non solo la città di Bologna, urgentemente attende. Sarebbe fra l'altro assurdo non documentare di questo nostro tempo la spinta forse più generosa, quella che sollecita l'uomo a conoscere concretamente spazio e misura delle cose, cioè ad assumere diretta coscienza.

Come « rivedere », come « ricostruire » la faccia di una città, anche nei suoi aspetti architettonici, e più ancora urbanistici, meglio che con l'aiuto della lingua parlata? Immaginate Bologna priva di ogni ricordo della sua parlata: basterebbero le vie, i palazzi,

il buon tessuto contestuale, le opere d'arte e di cultura per consegnarci così efficacemente il ritratto della città?

Io temo fortemente di no. E poiché, in tema di conservazione, la parlata è proprio la prima ad adulterarsi e a morire, lasciando — per così dire — vuoto il grande invaso urbano che quella parlata conteneva; non c'è che aggiungere scetticismo a scetticismo, proprio come conservatori: e continuare il cammino privi di quel primo e determinante aiuto. Speriamo che l'opera dei linguisti sappia conservarcene almeno la memoria, e anche una memoria diretta, come oggi la tecnica consente attraverso la registrazione. E questa della registrazione delle parlate locali — come un giorno mi suggeriva la candida figura di Federico Schür, studioso a tempo perso di parlate romagnole — potrebbe costituire la base per una intera sezione di un museo tutto da inventare: il museo delle voci cittadine. Voci di morti, vien da pensare: ma allora, evidentemente, se non innestato in un discorso storico, il museo stesso, ogni tipo di museo voglio dire, non è egualmente un obitorio?

Vista sotto questo particolare profilo (immaginate cioè Bologna intorno all'anno 2000, che poi non è più tanto lontano) la parlata locale, da una sala di un museo o dagli scaffali di un archivio tecnico, diventa una delle componenti più importanti di quella « restituito ad pristinum » che la conservazione in sostanza intende proporre ed attuare.

Se non vado errato, l'indagine sulla lingua è il mezzo più potente per assodare, di un'area territoriale, la dimensione spazio-temporale. E questo è molto importante, e va meditato quanto merita. Quando ognuno di noi sente parlare di comprensori, di consorzi comunali, di comunità, pensa trattarsi in genere di formule amministrative. In realtà, ogni discorso che oggi si fa sulla pianificazione è proprio quello di restituire al territorio sul quale viviamo una omogeneità, una

correttezza, una semplicità non artefatta da schemi sovrapposti, ma paragonate all'uomo che sopra vi nasce, vi vive e procrea. Ebbene, questa ricerca è oggi la più importante e urgente, per impedire che la vita futura dell'uomo si debba svolgere in maniera irrimediabilmente caotica e confusa. Molti ritengono che la vita culturale non abbia nulla a che fare con le ricerche connesse alla pianificazione; così come del resto molti pianificatori non sospettano neppure che esistano altre possibilità; oltre quelle fornite dall'indagine socio-economica oppure demografica. Esiste invece una realtà, tutta da indagare, che è quella culturale. Ed è una realtà che, respinta da un positivismo tecnologico fuori dalla finestra, rientra dalla porta dell'evidenza più schiacciante. Pensate allora alla lingua: dove si parla questa lingua, si consumano destini comuni, si lavora e si sopravvive in un modo che è un po' eguale per tutti. Ove questa lingua cambia, cambia anche qualcos'altro. L'uomo stesso si fa diverso.

Si è detto che questo scritto non vuole avere l'ambizione di giudicare il presente, ma soltanto di esaminare le possibilità offerte dal passato e forse non adeguatamente sfruttate. Anche da un esame così dichiaratamente retrospettivo emergono in concreto alcune ipotesi alle quali forse non sarebbe giusto negare rilievo. La loro individuazione consente al presente qualche riflessione, pur nella misura in cui queste ipotesi possano sembrare realizzabili col concorso di tante altre condizioni necessarie, non esclusa ovviamente ed anzi intesa prioritariamente la volontà politica di condurre la situazione museografica bolognese a quel livello che d'altra parte esistono storiche e nuclei superstiti consentono ancora di sperare.

Non si può allora dimenticare che proprio la strada imboccata dalla recente citata variante al Piano regolatore ed il piano dettagliato per il centro storico suggeriscono con autorevole fermezza che la rivalu-

tazione della città antica passa proprio attraverso la riscoperta della sua storica vocazione culturale. Ogni tentativo di decentramento come ogni necessaria riqualificazione, nell'ambito di una saggia metodologia di restauro conservativo, escludono la forzata deportazione sociale dei ceti ancora superstiti e vitali nell'ambito del centro storico, e la condanna di quest'ultimo a inerte — anche se storico — dormitorio di un benessere che poi, alla luce del giorno, svolge altrove il proprio lavoro. Una scelta così coraggiosa implica naturalmente l'adozione di una politica di intervento pubblico che sappia risollevarne aree intere dove l'economia del profitto non ha più nulla da dire, se non gridare e invocare la distruzione ed il piccone ricostruttore; e consentire invece un pieno restauro allargato anche ad una inedita dimensione di intervento sociale. Solo così sarà possibile salvare alla città, che tanto ha lacrimato sulla scomparsa imminente dei borghi e delle balle, delle osterie e degli oratori, della minuta vita delle strade minori, il suo amatissimo centro storico.

Recentemente è stato possibile approfondire con intelligenza il ruolo tenuto nella stessa formazione della città dai grandi « contenitori » ecclesiastici e conventuali, affermandone conseguentemente la necessaria rivitalizzazione come sede di attività culturali, così lecitamente possibili in una città universitaria; riscattandone cioè l'attuale, pesante passività urbanistica, dovuta da ormai due secoli all'impiego incongruo e per lo più militare che ne vien fatto. È di buon quarto di città storica che, così facendo, si ragiona: e non si tratta davvero di una posta da poco. Dimenticarlo sarebbe in questo momento delittuoso; proprio come è stato colpevole supporre che la città si salvasse conservandola in qualche suo monumento, anziché tutta intera.

Il museo, come struttura pubblica di servizi culturali aperta verso il futuro, non è mai stato assente dal

settore del reimpiego congruo e possibile dei grandi contenitori storici; certo, ha svolto fino ad oggi un ruolo abbastanza marginale proprio perché potere e cultura lo hanno relegato nella tetra soffitta delle cose belle ma inutili. Ma oggi, sulla soglia cioè di una più urgente utilizzazione dei servizi culturali e di una evidente « fame » del passato come riscoperta dell'uomo, la funzione sociale ed urbanistica del museo può e deve essere riconsiderata, con la certezza che esso non potrà mai tradire le attese.

Soltanto in questo senso, e sul filo di un'utopia concreta, possiamo provarci a costruire una carta possibile delle strutture museografiche bolognesi, dichiarando tuttavia nello stesso tempo che — rispetto a queste indicazioni — altre ne possono essere egualmente espresse; e che dunque questa è *una* carta delle possibilità che non vincola e neppure esclude altre scelte che enti ed istituti potrebbero parallelamente elaborare. Resta comunque il fatto che le indicazioni qui fornite hanno un notevole grado di riscontro nella realtà e nei suggerimenti che l'indagine storica ha illuminato. Ne sia riprova l'occasione stessa che ci vede tracciare queste possibili linee, consentita ed auspicata da un istituto come la Cassa di Risparmio, che ha deciso di dare una dimensione decisamente pubblica al proprio possesso culturale, innervandolo altresì alla contemporanea riquilificazione di una sede del centro storico e contribuendo in tal modo al miglior destino della città e degli uomini che la vivono.

Le considerazioni fatte in linea storica e l'attuale situazione formalizzata nella lettura sperimentale che sulla carta ne abbiamo tentata, inducono dunque a riflessioni di qualche momento. Certo, troppi anni si sono consumati, specie in alcuni casi, perché la restituzione di una verità storica progressivamente distorta possa essere attuata facilmente. E il museo è, assai più che non si creda, forma concreta, evidente, per sua natura ostendibile, di queste verità e anche di

queste distorsioni. Purtroppo, la sua capacità di azione culturale non è quasi mai intesa come capacità di rivelazione immediata delle virtù e dei difetti di una società e di una cultura: anche perché è stato facile sottoporre lo strumento ad una ipnosi, ad una prevaricazione continua che lo hanno fatto diventare, volta a volta, luogo di agiografia patria, sede di spettacolo culturale, ricetto feticistico e infine agenzia turistica. È un grave errore: già nel 1931, nelle aule della Harvard University, era agevole per John Dewey dimostrare che la maggior parte dei musei europei era, tra l'altro, « testimonianza della nascita del nazionalismo e dell'imperialismo »; e che « lo sviluppo del capitalismo era stato un potente fattore nello sviluppare il museo come domicilio appropriato delle opere d'arte e nel promuovere il concetto che esse sono separate dalla vita comune ».

Proprio queste ultime parole, che fanno parte delle famose pagine di *Art as experience*, ci possono riportare al significato che noi abbiamo inteso attribuire al museo settecentesco nel descriverlo con qualche minuziosità. La lunga narrazione dell'Istituto delle Scienze in Palazzo Poggi è la migliore dimostrazione di come un museo, alcuni musei, collezioni storiche e raccolte didattiche; e sperimentazione scientifica, ricerca dell'inesplorato, dibattito culturale riuscissero a convivere come membra parallele, coesistenti di un'antica struttura di moderno umanesimo illuministico.

In realtà, quello che abbiamo chiamato il grande scorporo dell'entità vitale del patrimonio museografico settecentesco, si travestirà di opportunità tecnica e scientifica nel trasferire ora qua e ora là i brani di una struttura così ammirevole, soprattutto dal momento in cui — soppresso l'Istituto — è la nuova Università statale che occupa Palazzo Poggi. Ma non bisogna però tacere che queste esigenze nascondono un nuovo e maggiore pericolo, e cioè la trasformazione del museo da organismo vitale, aperto, concorrenziale

in zona di parcheggio storico, classificatorio, inventariale. E quando alla giusta insegna di « luogo della ricerca » si sostituisce finalmente quella di « luogo della memoria », ogni conversione è già compiuta. Prima ancora che nel museo, nella civiltà.

Dall'itinerario seguito, è forse consentito ricavare alcune verità che potrebbero, forse dovrebbero, essere considerate come basilari per una normativa di atteggiamento, specie nella città di cui abbiamo cercato di delucidare la vicenda specifica.

La prima è che i nuclei storici che sostanziano i musei devono essere meglio studiati nella loro entità, unità, omogeneità. Dispersi e frantumati, essi hanno probabilmente perso — nell'allineamento indifferenziato, nel « vetrinaggio » replicato, nella mescolazione costante — una grossa parte della loro capacità storica e informativa. Che altro si può dire, oggi, delle collezioni Aldrovandi, Cospi, Marsili, Savorgnan; dei doni evidentemente non casuali quanto a scelta e ad opportunità culturale di Benedetto XIV; della stessa collezione Lambertini di stampe, in parte smembrata nientemeno che da Paul Kristeller? Pure indicazioni di provenienza, dati smemorati che si citano fra le righe meno importanti di un catalogo critico, che si dileguano facilmente di fronte a tanti allestimenti museografici, spesso troppo disinvolti e disattenti. Anche il museo può incontrare dunque l'effetto di *déracinement*, così tipico per i dipinti chiesastici costretti a mutar luogo e condizioni di sopravvivenza, per essere ospitati in luoghi di concentrazione che sarebbe più opportuno chiamare di deportazione. Privi dei naturali contesti di origine, gli oggetti vi si allogano come orfani, finendo poi per parlare lingue diverse, in una *habele* informativa che nessun mezzo, neppure un serio catalogo critico, riuscirebbe a districare. Traversando le terminologie usate da Marshall McLuhan, si potrebbe davvero dire che nel transito fra oggetto conservato nella sua globale originarietà (chiesa o colle-

zione, luogo, contesto ambientale, paesaggio e cielo perfino) e l'oggetto nell'anonimato pur scientifico di un museo indifferenziato, di struttura verticale e separata, è una irreparabile perdita di calore informativo a solo vantaggio di un raffreddamento apparentemente scientifico ma in ultima sostanza decisamente antistorico.

La seconda convinzione è che il patrimonio pubblico sia solo in piccola parte devoluto alla sua legittima offerta pubblica; e che il cammino dal patrimonio artistico e culturale sia inversamente proporzionale all'andare del tempo: nato dalle soppressioni giacobine per essere collettivo, esso si è sempre di più ritirato in una sorta di indolore privatizzazione burocratica. Ma vediamo di spiegarci; e valga, per più chiaro confronto analogico, il parallelo processo involutivo subito dalle proprietà immobiliari demaniali. È innegabile che, a decorrere soprattutto dagli ultimi anni del XVIII secolo, il patrimonio pubblico sia, sulla carta, di tutto rispetto. Aree di vasta estensione, immobili di pregio storico e qualitativo, ubicazioni privilegiate, inserite in centri storici. Eppure la società non si sente padrona di questi luoghi; e ciò non davvero per il solo fatto che le viene interdetto il possesso culturale, che è l'unica forma completa di possesso di quei luoghi; ma anche perché quei luoghi, quelle aree, quei complessi e per l'uso improprio che ne è stato fatto e per la burocratizzazione costante che li governa, sono praticamente ritornati ad una forma di rigida sottrazione rispetto all'uso pubblico che forse non trova riscontro neppure nella gelosa ritrosia di privati proprietari. Il problema non è solo italiano. Perfino il governo degli Stati Uniti si provava con enorme fatica, almeno tre anni or sono, a percorrere l'inventario dei beni pubblici per poterli rigettare nuovamente come offerta pubblica alla società.

Bologna, come già abbiamo ricordato, ha da tempo

iniziato a rivalutare questa offerta, studianto soprattutto la possibilità di elevare il potenziale vitale — oggi pressoché assente — dei numerosissimi, grandi « contenitori » conventuali attualmente destinati ad usi incongrui e per lo più militari. Ed ecco che il museo entra nel vivo di un discorso urbanistico decisamente moderno, con la certezza di un utilizzo sociale totale e con la connaturata possibilità di un uso culturale congruo e afferente. La carta che abbiamo provato a disegnare contempla oltre quaranta ubicazioni museografiche, in parte attive, in parte incentivabili, in parte auspicabili: ma queste ultime tutte possibili, quasi a portata di mano, rese tangibili dalla concretezza dell'avviato recupero del centro storico consentito dal piano dettagliato. È comunque chiaro che pianificazione museografica e programma urbanistico devono procedere in pieno, costante consenso.

Ma, al di là di tutto questo, esiste un altro più segreto e meno studiato fenomeno di sottrazione all'uso pubblico. Esso è sostanzialmente compendiato nella dispersione di nuclei grandi e piccoli stentatamente conservati in sedi inaccessibili; nei numerosi depositi esornativi di uffici dello stato e degli enti locali; nella miriade di opere di proprietà chiesastica rese inattive e accatstate fra sacrestie e magazzini; nelle entità talora ancora segrete e comunque ignote che dormono in armadi chiusi, che giacciono in casapanche, si celano addirittura in soffitte o in cantine. Potrebbero sembrare, queste, dichiarazioni velleitarie, se la carta disegnata non ne offrissi, caso per caso, incontrovertibile testimonianza.

Esiste infine la sottrazione esercitata, per ovvietà, da ogni museo già esistente e incapace, o impossibilitato, a funzionare. Ogni indagine sulle strutture istituzionali bolognesi nasce dalla constatata scarsa intimità intercorrente fra società e museo, non lo dobbiamo mai dimenticare; e questa scarsa intimità si rivela poi mancanza di possesso culturale, a cominciare da

quella scuola che dovrebbe, al contrario, rivelarsi assoluta protagonista sulla scena del patrimonio artistico. È anche giusto ricordare oggi, in un momento cioè in cui talune smanie incomposte potrebbero varare una piccola pletora di musei nani o infelici, che un istituto museografico è cosa pesante economicamente e difficile per gestione, e pur tuttavia un obbligo vitale nell'orizzonte della società moderna. Ogni studio di pianificazione è anche ricerca di un saggio limite fra necessità ed eccedenza, specie se quest'ultima, come spesso accade, è realizzata solo e disordinatamente a spese della prima.

Le considerazioni fin qui fatte ⁽¹⁾ richiedono evidentemente un programma di lavoro impostato su più generali certezze metodologiche. Esso potrebbe costituire un allegato importante ad uno strumento regolatore che fonda tanta parte della sua qualità politica e culturale sulla verifica storica; e potrebbe, in linea di massima, essere impostato come segue:

Struttura ed evoluzione dei nuclei museografici pubblici bolognesi dal sec. XVI al sec. XX.

Scopo della ricerca è quello di individuare nelle attuali strutture museografiche pubbliche di Bologna la persistenza di più antichi nuclei di formazione; il grado eventuale di incidenza della loro storica peculiarità nelle strutture stesse; la dispersione di queste peculiarità, se avvenuta, e di fronte a quali convinzioni d'ordine ideologico; il grado infine di recuperabilità dei nuclei stessi nel più largo ambito delle strutture museografiche odierne.

⁽¹⁾ Una prima importante decisione è certo stata quella della Cassa di Risparmio di Bologna di dare concreta figura di utile culturale al recupero della soppressa Chiesa di San Giorgio in via N. Sauro.

Il fine più evidente di questa ricerca, al di là della stessa pur pregevole acquisizione d'ordine scientifico, è quello di poter indicare eventuali modi e indirizzi di recupero di vere e proprie realtà istituzionali, originariamente presenti e solo successivamente distorte o oblitee per cause contingenti se non addirittura frettolosamente erronee. E' evidente che il recupero delle realtà originarie non si pone esclusivamente come fine di ordine ricostruttivo o restitutivo: ma anzi più facilmente potrà offrire agli addetti alla conservazione e ai progettisti, nonché agli amministratori preposti al problema, norme di comportamento e più precisa metodologia di intervento.

L'occasione può comunque essere valida, nella sequenza restitutiva che essa consente, per esaminare la situazione museografica bolognese ad ogni suo livello, e cioè per i musei maggiori, per i musei universitari, per i musei chiesastici, per i musei minori e per i musei speciali; e secondo ogni settore di appartenenza, e cioè statale, civico, ecclesiastico, universitario, di enti e opere pie. Un esame corretto e globale della situazione potrebbe, anzi dovrebbe consentire l'individuazione di un più preciso standard museografico, nonché la precisazione di quelle vocazioni museografiche tuttora inesprese ma latenti. In questo senso, un piano generale delle strutture non potrebbe che integrare, si suppone utilmente, lo sforzo operato dalla Amministrazione Comunale con il piano dettagliato per il centro storico; e dalla Soprintendenza alle Gallerie con l'inventario generale dei beni artistici mobili della provincia di Bologna. Un processo di metodo tale da interessare, nel futuro prossimo, l'Istituto per i beni culturali della Regione.

La vocazione alle forme

Poiché i nostri anni sembrano avere condotto l'impegno di una rinnovata coscienza storica e critica sui terreni (non sempre indagati prima) dell'urbanistica, è forse oggi più agevole rispondere alle domande che ogni giorno ci vengono poste, e che normalmente suonano: si ritiene davvero che il corpo storico di una città possieda in sé gli elementi che ce lo fanno ora apparire come luogo di omogenea compattezza formale, oppure non sarà quella sorta di appiattimento anche affettivo della prospettiva storica che, ad esempio, ci consente, oggi, di reputare consentanea ad un edificio del cinquecento una ristrutturazione settecentesca? Quando non addirittura una sopraelevazione ottocentesca?

Ci sono molti modi per rispondere a questo problema. A volerne scegliere uno quasi esclusivamente formale (e quindi assai poco di moda negli anni correnti) si potrebbe dire che ogni materiale esprime una vocazione formale, e che molti materiali omogenei fra loro esprimono dunque vocazioni formali omogenee. Il mattone, lo stucco, il legno, la pietra, il ferro (e in taluni casi di non raro naturalismo espressivo anche il cemento armato) vivono entro una concordanza formale fatta di alleanze che, oltre tutto, si spingono al di là del solo consenso formale e camminano di pari passo nel mondo del lavoro e delle possibilità di lavoro dell'uomo. Alla fatica del fabbro fa riscontro l'eguale fatica del falegname, alla fatica del muratore quella dell'imbianchino o del selciatore. È forse l'evolvere dei materiali espressivi consentanei, che passa attraverso il filtro del lavoro manuale e ne eredita l'insopprimibile connotato dell'«unicità» di risultati.

Un mondo siffatto è dunque destinato ad incrinarsi all'apparizione di nuovi materiali, dotati anch'essi di nuove vocazioni formali. Che poi queste vocazioni

non vengano per così dire « estratte » dal vuoto della materia inerte e definite dalla creatività del lavoro, ciò è anche dovuto alla fine della manualità e dell'« unicità », e alla nascita della lavorazione meccanica e di serie. Si tratta, comunque di materiali sensibilmente amorfi e privi quindi, almeno apparentemente, di predestinazione formale: si pensi alle resine e ad ogni prodotto di sintesi. Esse non hanno ancora prodotto un mondo formalmente omogeneo e comunque tale da soddisfare alla vocazione inespressa che probabilmente giace all'interno della materia. La loro migliore vocazione, a tutt'oggi, è il plagio dei materiali tradizionali: la visita ad un piccolo mercato rionale è istruttiva al riguardo. Le resine ricalcano i mondi formali del vetro, del legno, della porcellana, perfino del ferro. È vero che la società dei consumi coltiva nostalgie e memorie, e le consuma al pari dei prodotti d'uso: ma ciò non è sufficiente a chiarire la flagrante caduta di creatività che, almeno nei settori della casa e del quotidiano, caratterizza il nostro mondo.

Una frattura netta si rivela fra il mondo dell'« unicità » espressiva e quello dei nuovi materiali e della lavorazione seriale. La stessa frattura si rivela nel mondo del lavoro, ove alla manualità — indice inalienabile della creatività — si sostituisce il semplice montaggio di elementi precostituiti. Lo stacco è evidente anche all'interno delle nostre case, tant'è vero che la furia antiquariale cerca di risarcire ogni coltivato borghese attraverso l'acquisto di materiali « unici ». Altrettanto evidente è questo stacco nei centri storici, fino al punto da convincerci a non tentare neppure rielaborazioni coscientemente falsificanti dell'antico, né in senso urbanistico, né in senso formale. La partita è chiusa, la convivenza impossibile. Si tratta piuttosto di scegliere fra l'assetto urbano che l'antico ci ha consegnato, e di cui conosciamo tutti la bontà equilibrante, la fantasia creativa, l'economicità funzionale; ed un mondo inedito, privo di vocazioni espressive,

del quale per giunta conosciamo soprattutto la virtuale disposizione al tradimento e al plagio. La scelta è anche questione, s'intende, di carattere storico e dunque morale. In questi luoghi ci riconosciamo, come esistenza e capacità di nutrimento storico dell'esistenza. Il destino dell'uomo si nutre di tramandi, di eredità, di sedimenti che sono tutt'uno con la sua capacità di essere moderno e futuro. L'impegno culturale è il contratto più alto che l'uomo ha istituito con l'esistenza; e il centro storico, i suoi beni infiniti, la sua vicenda globale — dal lavoro artigianale fino alla creazione individuale — sono il bene più concretamente vivibile che il passato ci ha trasmesso. Esso è per giunta bene durevole, come ogni bene culturale, non destinato al consumo o allo scambio. È dunque bene collettivo per eccellenza, e probabilmente destinato a divenirlo anche nella sua essenza giuridica: è dunque il bene massimo di una comunità urbana. Altra considerazione che occorre fare per meglio chiarirci il dramma della frattura così violenta fra antico e attuale, è invece di carattere sociale ed economico. L'intera Europa è stata investita dalla rivoluzione industriale e dalla conseguente diffusione del benessere, quando prima e quando più tardi, a partire dalla fine del XVIII secolo. Il benessere ha sempre giocato, com'è noto, il ruolo di reagente di fronte alla statica conservazione: esattamente come la miseria ha rappresentato una tutela assolutamente perfetta dell'originarietà dell'antico. Naturalmente, ogni paese ha predisposto nel modo consentito alla sua cultura le difese conservative. Non c'è bisogno di ricordare la lotta straordinaria di John Ruskin e di William Morris. Il benessere consentiva modificazioni, « miglioramenti », rinnovamenti; esigeva risanamenti, abbattimenti, ricostruzioni. Tutto ciò è stato ampiamente e anche troppo ampiamente consentito in tutti quei paesi che hanno morso il frutto del benessere già nel secolo scorso e nella prima metà di questo. Ma questa gigantesca

ondata di rinnovamenti, anche se fittissima di colpe che chiunque è oggi in grado di constatare, si è trovata ad agire necessariamente in una età entro la quale giocavano ancora il loro valido ruolo i materiali tradizionali, e di conseguenza le tradizionali tecniche espressive. A parte le immani colate di ferrobeton, l'abitazione, l'arredo urbano, l'arredo domestico, lo stesso mondo crescente dei trasporti, si mossero lungo linee ancora prevedibili, entro vocazioni formali in qualche modo omogenee.

Il rinnovo italiano è invece avvenuto — salvo i grandi sventramenti urbani ormai storici — a decorrere dal 1945; e in esso hanno quindi fatto la loro sostanziale apparizione tutti i materiali « inediti » che da quella data in avanti l'industria dei consumi ha messo in campo, fino ad operare una vera e propria sostituzione dei materiali tradizionali. Si potrà obiettare che un'osteria rinnovata nei suoi arredi e nelle sue strutture è pur sempre mutata. Ma si dovrà anche considerare che un conto è operare un rinnovo basato su materiali tradizionali, così che al legno si sostituisca altro legno, all'imbiancatura altra imbiancatura, al vetro altro vetro ecc.; ed un conto del tutto diverso è quello che vede il legno cedere alla « formica », il vetro alle resine, l'imbiancatura alle vernici acriliche e la luce calda, di fonte riconoscibile come quella delle lampadine, alla luce « universale » e senza origine del neon. Tutto questo, che potrebbe essere ben più largamente documentato e che qui dunque ci si limita ad accennare come componente non parziale del disagio conservativo attuale, ci ha portato di parallela necessità alla deformazione progressiva e all'esaurimento dei mestieri tradizionali. Il falegname, il muratore, l'imbianchino, tanto per restare nel circolo delle attività espressive relative all'ambiente domestico e urbano, si avviano alla loro naturale (o innaturale) scomparsa. Già la loro professionalità mostra livelli di degradazione o di variazione che sono parago-

nabili solo al tipo dei materiali introdotti in uso: il falegname lavora solo laminati e non legno, l'imbianchino non conosce più il colore a calce o a colla, ma solo le vernici sintetiche, il muratore è più spesso un esecutore che non un « maestro ». È la morte delle professioni creative e la sostituzione delle professioni esecutive; è insieme la fine delle attività manuali, tendenti per loro natura all'unicum, e la nascita del montaggio in catena di prodotti di consumo.

Che cosa tutto ciò abbia a che fare con i centri storici ha mostrato con eccezionale chiarezza metodologica e politica il serio lavoro guidato da Pier Luigi Cervellati nell'ambito dell'iniziativa urbanistica dell'Amministrazione Comunale di Bologna. In quella sede, la riflessione dello studioso, confortata da una analisi conoscitiva di proporzioni assai grandi, è giunta fino alle soglie della scelta del metodo e di azione politica. Al dibattito circa i destini formali, cioè estetici, della città si è necessariamente sovrapposta la più attenta meditazione per ciò che concerne i suoi destini sociali. Ed è comunque nel quadro di queste indagini, nella riflessione che ne è seguita, che sono emersi limpidamente, in tutta la loro verità, i temi della diversificazione professionale in atto, e conseguentemente quelli che possono riunirsi all'insegna della riqualificazione delle materie e dei mestieri tradizionali per affrontare il restauro dei centri storici e degli edifici storici. Poiché è facile concludere che non esisterà un vero restauro dei centri storici se esso non sarà accompagnato, da un lato, da metodi finalmente corretti di intervento; e dall'altro, da materiali e mano d'opera perfettamente adottabili dai metodi suddetti. È in questi anni che si ripresenta in Italia — dopo la fugace apparizione che se ne ebbe fra il 1880 ed il 1910 — la necessità di intervenire nel settore della mano d'opera e della sua riqualificazione. La prima volta, tutto parve esaurirsi in una serie di iniziative marginali, per lo più di carattere individuale: non si

deve tuttavia tacere che proprio da quegli anni e da quelle esigenze, nacque a Milano la società Umanitaria, e sorsero in molte province italiane gli Istituti d'arte. Bene, sarebbe facile oggi dimostrare che quelli fra questi ultimi che hanno tenuto duro sul piano della qualificazione professionale, senza lasciarsi illudere da avventure estetiche che li avrebbero gettati nel gorgo inutile delle Accademie di belle arti, si ripresentano all'appuntamento che le più avvertite amministrazioni locali intendono suscitare, con integre possibilità, e con vantaggiose posizioni.

Un ultimo appunto, fra queste sommarie avvertenze, dovrebbe riguardare l'esigenza di acquisire materiali di conoscenza più minuziosi e validi del consueto nel disegno locale delle aree d'uso e di produzione di materiali e delle professioni ad essi legati. Non è discorso né difficile né singolare, quello che vede ogni rinnovata incentivazione dei mestieri passare attraverso il filtro di un ben accurato risarcimento storico, senza cioè produrre mestieri in luoghi del tutto privi di una tradizione addetta e resi casuali dunque da un piano soltanto demagogico. Ma torniamo all'esempio, che è significativo, degli Istituti d'arte già prima addotto, per constatare che l'aderenza più viva, è dunque vitale, alle tradizioni e ai connessi materiali si è avuta — con vantaggi economici discendenti — proprio in quelle scuole che giustamente erano tornate a innestare le proprie specializzazioni in zone di antica e solida tradizione: l'esempio di Faenza, in Romagna, sorpassa i limiti di una arcaica identificazione e diviene proprio oggi vocazione locale giustamente espressa, fortemente sentita tanto come entità culturale quanto come vettore economico. Purtroppo accanto a queste che sono solo buone eccezioni, clientelismo e sprovvedutezza burocratica hanno inventato mestieri e tradizioni in luoghi del tutto alieni, senza indagini di qualche serietà circa le possibilità espresse dai luoghi di origine di nutrire questi mestieri e infine di fornire

agli allievi, una volta di plomati, un lavoro inserito entro un mondo economico adeguato. Potenti, forse dominanti forze economiche si stanno, pur lentamente, avviando di nuovo verso quei centri storici dai quali il capitale di iniziativa tanto pubblica che privata è uscito almeno da trent'anni. Iniziativa scomposta, spesso speculativa e caotica soltanto, alla quale il nostro tempo deve riconoscere — oggi — il disastro urbanistico perpetrato in quasi ogni centro e con così larghe zone del territorio. Solo una azione programmatica, fortemente preparata e altrettanto fortemente gestita, può opporsi alla nuova, forse più raffinata ma non per questo meno pericolosa, offensiva di ritorno. È compito delle amministrazioni democratiche ascoltare l'avvertimento che viene dagli urbanisti più « politici » (nel senso etimologico del termine) e avviare finalmente quella generale politica di piano che oggi può trovare nella Regione il suo centro di connessione, coordinamento e chiarificazione. Altrettanto deve dirsi per la scuola, sede privilegiata della costruzione democratica della società e del lavoro. Gli appunti distesi in queste pagine tendono proprio a collocare l'attività culturale a fianco delle altre sul tavolo della pianificazione, e a restituire alla scuola il ruolo che le compete nella formazione al lavoro. Indubbiamente, l'indagine urbanistica e culturale è il luogo convergente, oggi, di ogni verifica, la cartina al tornasole dei problemi più gravi della nostra società. Occuparsene significa tentare di assumerne precisa coscienza.

Dall'alto dei molti secoli della storia dell'uomo, e del rapporto fra società ed espressione artistica, noi possediamo argomenti sufficienti a meglio intendere, di quel rapporto, l'equilibrio intimo. Il filtro idealistico della nostra cultura ci ha fatto intendere generalmente tutte le ragioni dell'individuo creatore, al di là di ogni confine interattivo che pure dovette esistere. Altri filtri riconducono proprio all'osservanza di questi confini i vantaggi conseguiti dall'individuo, attivo

nella norma, nel canone e nella deliberata finalità costruttiva dell'arte. Indubbiamente, la forma urbana è il risultato più completo di una costante integrazione fra opere diverse, intersezione spazio-temporale del comunitario e dell'individuale: il suo volto nasce da mille mani e da mille gesti creativi, che tuttavia restano validi in loro stessi. La sua storia è costituita da mille azioni, che da azioni divengono tuttavia anche fattori per altre e nuove azioni che senza quelle non avrebbero eguale forza, realizzazione e forma. La sua storia è infine gesto espressivo e fatica, sudore e fortuna, cultura e condizione economica. Come distinguere (e con quale vantaggio?) all'interno di una tanto complessa realtà « politica »?

Normalmente sappiamo assai più dell'individuo e della sua creatività di quanto non conosciamo della norma. L'intera storiografia dell'arte si è mossa infatti, o per linee biografiche o per tracciati monografici, oppure infine per necessità di positivistica ricostruzione documentaria, alla ricerca dell'individuo. Soltanto nel XVIII secolo, il concetto di scuola oppure quello di *atelier* hanno dato forma unitaria, più vasta e complementare alle figure individue che da Vasari in qua popolavano gli scritti degli storici. La grande *Storia Pittorica dell'Italia* di Luigi Lanzi è certo il compendio più alto di questo moderno metodo della indagine critica, destinato a essere ripreso — dopo l'avvenuta unità nazionale e lo sforzo unificante ad essa spesso retoricamente legato — nell'opera di Roberto Longhi. Aree culturali, aree omogenee quanto a espressioni, programmi famigliari o mecenatistici, committenza ecclesiastica, sono i grandi vettori entro i quali talvolta sappiamo essersi ricondotto l'operare artistico. Ma sappiamo anche, del pari, che l'arte cresce sempre sull'arte, nel senso che una tradizione è sempre costruita faticosamente su esperienze e tramandi di esperienze che non sfuggono alla specificità della tradizione stessa: un quadro che giunge in un

corpo culturale compatto com'è appunto una città per l'azione di una committenza economica, genera reazioni soltanto se è in grado di generarne in quanto quadro e opera d'arte. Ma anche il gesto concreto nella committenza deve certo essere indagato e rivelato nelle sue intenzioni poiché il fatto stesso di essere stato possibile e realizzato può chiarire le finalità dell'operazione ed aiutare la comprensione dei risultati.

Esiste comunque un settore ove la norma diviene finalmente esplicita e si rivela di un'entità prima difficilmente immaginabile. Esso è il settore della tutela e della salvaguardia del patrimonio storico e artistico, ricco delle sue leggi assai precoci che, a decorrere dal secolo XVI, e fino all'unità italiana, hanno costituito la norma giuridica di assoggettamento di ogni intervento. Naturalmente si tratta di leggi che istituiscono una norma assai più «contro» la distruzione che non a vantaggio della creazione, trattandosi — come si è detto — di leggi di tutela del patrimonio artistico e storico dei diversi stati italiani preunitari. Ma è altrettanto vero che il porre limitazioni (sia pur generali) in vantaggio dell'enorme sedimento storico accumulatosi nei secoli, portava implicitamente a correggere, deviare o addirittura ad impedire che interventi architettonici, pittorici, plastici o soltanto commerciali potessero liberamente esercitarsi nel corpo complesso della città storica. Se poi a questa normativa di carattere più decisamente artistico si aggiungono tutte le parziali legislazioni per lo più di carattere municipale e a sfondo igienico, di sicurezza, di viabilità ecc., si potrà concludere che, anche nel settore del controllo, un vincolo era presente in maniera molto più estesa di quanto normalmente non siamo soliti immaginare.

Patate e opere d'arte

Febbraio 1969

« Una maggior cautela, forse, si sarebbe imposta nel 1960, ai tempi del trattato di Roma. Il patrimonio artistico italiano è infatti un prodotto e insieme un possesso intimamente connesso alla nostra storia ». Così il senatore Cifarelli all'ultimo congresso romano di « Italia Nostra », commentando la sentenza con la quale la Corte dell'Aja ha dichiarato illecita, nell'ambito del Mercato comune europeo, la tassa progressiva che l'Italia continua ad applicare all'esportazione degli oggetti d'arte. « Se la clausola di salvaguardia viene invocata per taluni prodotti agricoli o industriali — aggiungeva il senatore Cifarelli — non si vede perché il nostro patrimonio culturale non debba essere considerato almeno alla stregua di essi ».

Forse non tutti sanno che la tassa sull'esportazione funziona ancora secondo un meccanismo stabilito da decenni e secondo percentuali fissate nel 1939. L'esportatore, all'atto della consegna dell'oggetto, ne dichiara il valore. Gli esperti delle Soprintendenze valutano oggetto e valore, e applicano una tassa progressiva. Lo Stato, qualora lo ritenga necessario, ha assoluta precedenza come cliente, e può acquistare l'oggetto (prelazione).

La forte incidenza della tassa, che raggiunge il 30% del valore dopo le prime 500.000 lire, scoraggia una esportazione troppo disinvolta — dicono i difensori dell'attuale situazione — e finisce quindi per creare

una barriera difensiva attorno al nostro patrimonio. Gli oppositori, al contrario, e i numerosi antiquari che hanno gradito la notizia giunta dall'Aja, ritengono invece che l'abolizione della tassa non provocherà squilibri particolari: tanto — ammettono alcuni — già ora chi vuole uscire dalle frontiere senza balzelli lo fa tranquillamente attraverso il contrabbando. La spesa di transito con gli spalloni va dalle 50.000 alle 100.000 lire, ed è in ogni caso inferiore alla tassa di Stato.

Bisogna dire subito che nessuna fra le ragioni sommarie esposte manca di profonde e quasi ataviche cause. Basta ripercorrere un momento la storia della tutela del patrimonio italiano, per rendersi conto di quanta importanza gli venisse data, almeno a parole, già nei primi anni dell'unità; e come, per contro, si cercasse di tutelare il possesso privato ed il libero commercio. E già allora il discorso era vecchio, e risaliva alle coraggiose posizioni di Maria Teresa in Lombardia, di Leopoldo di Toscana, del card. Lambertini e, in genere, della presa di coscienza illuministica. Le affermazioni che nel 1872 il senatore Di Giovanni faceva al Senato a difesa dell'utilità pubblica del patrimonio culturale suonerebbero ancor oggi violente perfino alle orecchie di un incallito collettivista. Ma bisogna riconoscere che anche le proteste contro la fiscalizzazione imposta dal giovane Stato, pari ad un quarto del valore (1878), non mancavano di verità. A giudicare oggi, dopo aver visto tanti buoi scappare dalla stalla, specie nei primi decenni di questo secolo, tanto valeva essere più realistici: o si applicava una tassa inferiore, o si vietava affatto la esportazione.

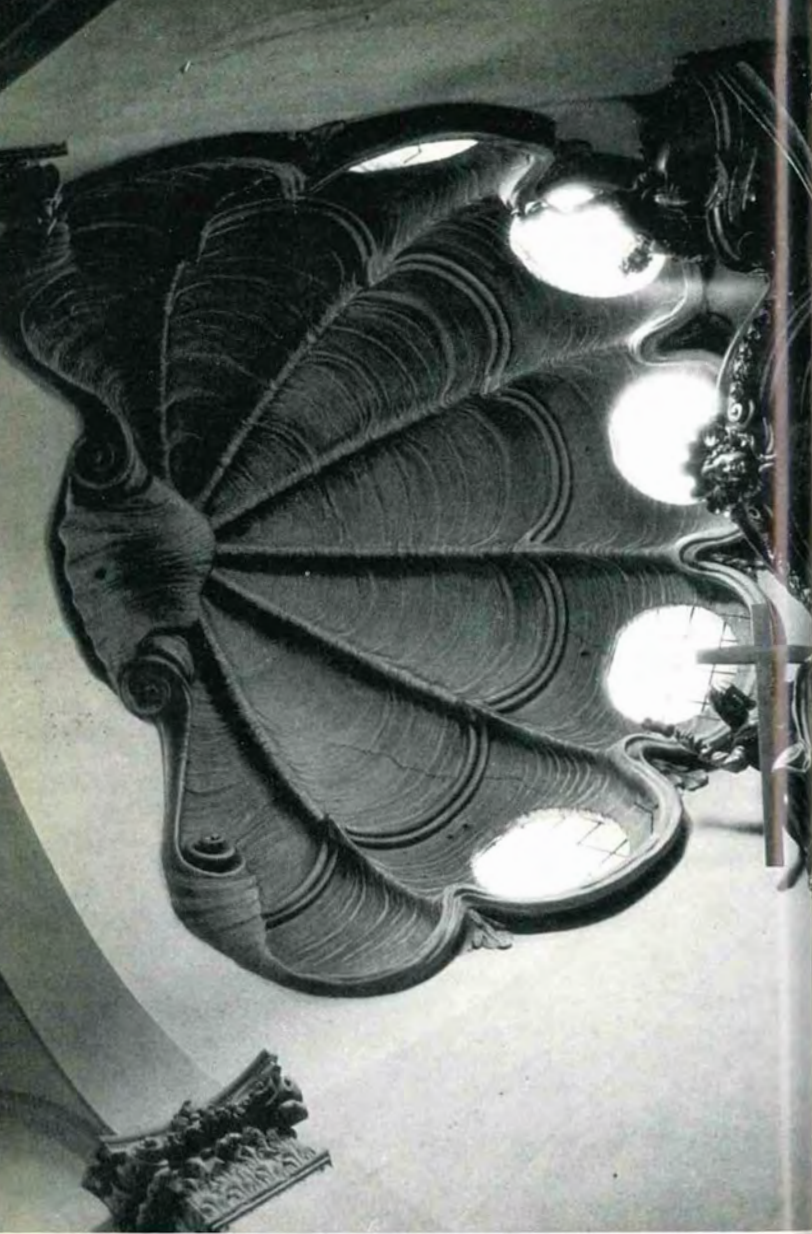
Il problema è ancora attuale proprio nei suoi termini dialettici. Lo dimostra il clamore suscitato da una recentissima inchiesta televisiva. La stessa nuova legge, una volta accettato il parere della corte dell'Aja, prevedrebbe la possibilità di vietare l'esportazione ogni volta che il funzionario vedesse nella vendita

dell'oggetto un « ingente danno » per il patrimonio nazionale. C'è da rimanere, dicono i funzionari, terrorizzati. E chi avrà il coraggio di firmare in fede ed in coscienza l'atto in partenza di un oggetto, sicuro di non arrecare « ingente danno » al patrimonio e alla sua realtà critica continuamente in atto? Basta ricordare che soltanto nel 1910 l'esportazione di un Caravaggio poteva essere considerata un danno relativamente lieve. La rivalutazione dell'artista, anche se repentina, è cominciata solo qualche anno dopo. Recentemente, si è poi sentito dire che anche l'aggettivo « ingente » sarebbe stato eliminato. Tanto vale, allora, vietare definitivamente l'esportazione.

Ma qual è, in realtà, il valore di un così forte balzello sulla proprietà privata? Ormai i commercianti stranieri, i grandi musei americani e tedeschi che generano la domanda ascendente del mercato, già valutano nella cifra anche la tassa progressiva. Ed è innegabile che l'antiquario italiano ha una autorevole fisionomia internazionale, e che è notevolissimo il flusso delle opere che ritorna dalle grandi collezioni inglesi o francesi dopo due o tre secoli. Lo Stato stesso ha operato, negli ultimi dieci anni, ottimi anche se sporadici acquisti all'estero.

Ma il mantenimento della tassa ha valore, ci sembra, di deterrente psicologico e materiale soprattutto sui piccoli, improvvisati mercanti e sul disordinato mercato minore: proprio quello fatto di candelabri spaiati, due a Roma, quattro a Venezia o a Bologna; di seggiole rotte e di poltrone sbertucciate; sulla diaspora di materiale liturgico indecifrabile nelle sue origini e di oscura destinazione; di quadretti belli, meno belli, interessanti, suggestivi soltanto; di statuette di incerta antichità, presentate a frammenti, pessimamente restaurate. Provenienze misteriose, caratteristiche regionali difficili da individuare: per queste cose chiamate « decorative », il controllo è quasi sempre un compito disperato. Resta una gran malinconia in





chi vede questo rivolo continuo di evidenti ma non provate manomissioni passare nei cameroni spogli delle dogane. È la nostra provincia meravigliosa che se ne va a pezzi, il tessuto connettivo di una civiltà frantumata, scomposta, irrecuperabile. Così, non è più un paradosso soltanto affermare che la perdita di un capolavoro non è altrettanto grave che la perdita della preziosa stratificazione artistica. Il capolavoro, come si dice di una giovane bella che sposa un agiato vecchiotto, « va a stare bene ». Prima o poi, finirà in un museo, oppure in una collezione di qualche prestigio, e così la sua conservazione, almeno quella, sarà garantita. Ma tutta l'infinita, paziente sedimentazione di opere « minori » o anche « piccole », una volta dilacerata, chi la ricostruirà mai più? Tagliate, ridotte, pasticciate; la cornice in un emisfero e la tela nell'altro; senza dichiarazione di origine, senza anagrafe, senza paternità.

L'aspetto morale della questione investe, dunque, anche la coscienza dei cittadini, oltre che le leggi dello Stato. Sono decenni che l'amministrazione artistica invoca, per prima, nuove leggi, nuovi mezzi e prima di tutto la possibilità di istituire finalmente, a cento anni dall'unità, l'inventario dei beni culturali della nazione. Se ciò fosse stato fatto alle soglie del frenetico consumismo attuale, causa reale delle dispersioni descritte, avremmo potuto salvare molto.

Ecco perché non sembra inopportuno invocare presso la CEE una clausola di salvaguardia per il patrimonio artistico italiano, che è del resto ormai patrimonio europeo. E magari impegnandosi ad aprire i confini solo dopo l'approntamento dell'inventario generale, consentito in tutta la sua gigantesca ampiezza da sollecite, urgenti leggi.

Musei, gallerie e scavi archeologici sono chiusi al pubblico per quattro intere giornate. Il turismo sosta interdetto davanti alle porte sbarrate, mentre la pioggerellina di marzo batte sui pullman, sugli impermeabili e sui ciceroni di agenzia. All'improvviso, Raffaello e Botticelli divengono anche loro merce di pregio, forse proprio perché desiderio negato: le « Belle Arti » sono scese in sciopero.

Si tratta di una decisione abbastanza grave, che del resto fa seguito all'agitazione già portata a termine dal personale delle biblioteche, che ha incrociato le braccia una settimana fa. Si può quindi dire che il piccolo, troppo piccolo esercito degli strumenti di comunicazione della cultura italiana ha deciso di portare davanti a tutti la propria condizione. E non si tratta di categorie incallite nella pratica dello sciopero, tutt'altro. Occorre riconoscere che l'occasione, scelta unitariamente dai tre sindacati maggiori, poteva forse essere evitata con qualche trattativa che avesse fornito al settore almeno il conforto dell'attenzione.

Pensiamo un attimo alla figura familiare, ma sconosciuta, del custode di museo: una figura tipica, per la quale, in buona parte, è in atto l'agitazione. Si può ben dire che il custode, come mestiere scelto e deliberato, non esiste. È quasi sempre una professione casuale verso la quale sono stati incamminati elementi provenienti in maggioranza da altri ministeri, dall'ex-AOI, e una forte percentuale di mutilati e invalidi di guerra o civili. Gli stessi custodi scelti dall'ultimo concorso sono stati reclutati attraverso un esame che puntava su di un nozionismo vagamente umanistico, piuttosto che sulla base delle reali attitudini richieste dal non facile lavoro di museo. Un lavoro di attenzione e di discrezione, di buone maniere e di cortesia; ma anche di tempestività, di cautela, e infine

di precise prestazioni fisiche. Le ultime, allarmanti notizie della stampa circa i furti lo confermano.

Quanto all'estrazione sociale del personale, occorre pensare che esso proviene per lo più dalle folte schiere degli inurbati, dei privi di specializzazione, con forte incremento degli elementi di provenienza meridionale. Abbandonata la terra, o il lavoro bracciantile, o altre professioni, entrare « sotto lo Stato » può essere sembrato di vantaggio, specie per persone stanche e deluse. In realtà, stanchezza e delusione sono destinate ad aumentare nelle grandi, fredde sale dei musei, dove fra broccati e sedie barocche logorate dall'uso, la giornata trascorre nella atonia più squallida. Argomento comune dei capannelli furtivi lo sport, la Sisal e le mutue, i malanni. Un cattivo trattamento salariale, uno dei peggiori — per la verità — che si possa immaginare, non può fare altro che deprimere ancora la piccola categoria, negandole quel rilancio di « qualità » umana che tanto occorrerebbe.

I sindacati, accanto alla riaffermazione delle necessità di ristrutturare le « Belle Arti », collocano oggi rivendicazioni che possono sembrare irrilevanti, ma che in realtà non lo sono. La migliore tutela del nostro patrimonio artistico passa anche attraverso il personale di custodia, considerato storicamente come « subalterno ». Le stesse doti economiche del nostro turismo internazionale sono, in parte, affidate a questi uomini delusi da una vita difficile, senza orizzonti, da reclusi. Trattative più volenterose potevano forse aiutare gli uomini-ombra del nostro patrimonio artistico.

Lamento degli « addetti ai lavori »

Marzo 1971

Ultime notizie dal fronte « caldo » delle Belle Arti. La patetica resistenza dei custodi di galleria, degli inservienti di biblioteca e delle mezzemaniche del patrimonio culturale continua. « E già cominciamo ades-

so a leccarci le ferite delle future «trattenute», dicono i più, mentre i giorni passano senza novità dal ministero e comincia a farsi pesante anche l'ostinata chiusura delle gallerie d'arte. Non parliamo poi degli studiosi, costretti a rinunciare ovunque all'uso delle biblioteche.

A Firenze il grave problema — particolarmente avvertito negli ambienti turistici — è stato dibattuto in una vasta riunione, presenti anche gli operatori economici del settore. A Bologna, l'incontro è avvenuto fra gli addetti al patrimonio e le autorità della Regione, della Provincia, dei Comuni e dell'Università. Si sono sentite parole di recriminazione, ma soprattutto progetti per l'avvenire: necessità di riforme, snellimento delle strutture burocratiche, nuova coscienza del patrimonio culturale della nazione.

Sorprende effettivamente, abituati come siamo a riserve di piccolo orizzonte salariale, l'impostazione più vasta da tutti, a cominciare dai sindacati, data al problema. La tutela e la valorizzazione di questo immenso patrimonio — si dice — costituiscono un servizio pubblico di gigantesca e purtroppo sconosciuta utilità sociale. La riqualificazione della categoria significa dunque un evidente miglioramento di questo servizio, misconosciuto perché sconosciuto. Tanto impegno consiglia già a qualche ammirazione verso il piccolissimo e lacero esercito che difende, come può, l'«antigaglia» di casa nostra contro nemici colossali, come la speculazione edilizia, il dilagare del furto balordo oppure della rapina organizzata.

Nessuno pensa naturalmente che alla augurabile risoluzione della vertenza, una volta concesso cioè alle Belle Arti ciò che è stato già accordato ai loro più fortunati colleghi del ministero e dei provveditorati, si annulli ogni inconveniente, si interrompa la ormai tragica catena degli abusi e il servizio culturale nazionale diventi di colpo efficiente. Questa lenta e strisciante degradazione ha troppi decenni dietro di sé. Le

strutture giuridiche sono deboli quanto quelle economiche, se non più. Le norme contabili in uso impedirebbero a chiunque qualsiasi movimento: e basti ricordare che le più agili fra esse sono del 1882, le successive assai spesso peggiori.

Il patrimonio artistico italiano costa a noi tutti meno dell'uno per cento del bilancio generale dello Stato. E anche gli assertori di un concetto di cultura come investimento nazionale ammetteranno che, di fronte a simili cifre, non è neppure il caso di parlare, e che quel che succede attorno a noi è ancora uno scherzo in confronto a ciò che potrà accadere in un futuro molto vicino.

Chi sono gli « addetti ai lavori »

Marzo 1971

Si parla tanto di carenze di personale nell'amministrazione artistica italiana. Vediamo dunque qualche cifra. Attualmente gli archeologi sono 95, gli storici dell'arte 92, e gli architetti 107. Gli stipendi vanno dalle iniziali 135 mila lire al massimo di carriera fissato sulle 270 mila. Dovrete aggiungere 6 esperti di chimica e fisica e saremo arrivati a quei fatidici 300, spesso né giovani né forti, che, a prezzo di concorsi proverbiali per la loro durezza, si sono conquistati queste sgangherate poltrone solo per una vocazione oggi incomprensibile. I concorsi di accesso vedono tuttavia calare paurosamente archeologi e storici: gli architetti sono ormai quasi scomparsi. E quel che più impaurisce è l'inevitabile calo di qualità di un'amministrazione di compiti delicatissimi e di grandi responsabilità.

Si potrebbe tuttavia supporre che questi 300 umanisti stiano, come tecnocrati selezionati, al vertice di una piramide esecutiva dilatata e funzionale. Niente di tutto ciò, perché proprio le carriere esecutive, con quel migliaio appena di ragionieri, disegnatori, assistenti o archivisti, segnano il punto di maggior crisi dell'apparato. Un altro migliaio di operai, o poco più,

si industria di colmare le innumerevoli esigenze pratiche di un'attività pratica per eccellenza. Ne occorrerebbero almeno il quadruplo.

Ma veniamo ai custodi di galleria. Sono oggi 3850, uscieri compresi. Partono da 90 mila lire mensili circa. Dopo 14 anni di servizio, moglie e figlio a carico e 10 scatti per anzianità, lo stipendio è passato a 119 mila lire. Vengono spesso costretti a 84 ore settimanali di servizio notturno e guadagnano ogni notte lire 600. Sono reclutati attraverso concorsi inadatti, non attitudinali, ma nozionistici; abbondano fra loro mutilati e invalidi che, per le ovvie e legittime assenze per malattia, rendono in realtà ogni dato statistico piuttosto aleatorio. Non hanno mai usufruito di indagini sul loro tipo di lavoro, così difficile e alienante: invecchiano nelle stesse sale e spesso a 50 anni sono umanamente spenti.

Nel 1966 la commissione parlamentare di indagine, presieduta dal senatore Franceschini, aveva proposto di portare a 8000 il numero dei custodi e contemporaneamente di far salire il numero dei tecnici e scientifici dagli attuali 300 ad almeno 815 elementi. Ma, come si sa, della commissione e dei suoi lavori, testimoniati da 3 volumi a fittissima stampa per complessive 2500 pagine, consegnate al ministro della Pubblica Istruzione, dopo 6 anni non c'è più traccia. Proponi e riproponi, qualcosa deve pur saltar fuori. Solo che le controproposte del Tesoro e della Riforma burocratica, nelle attuali condizioni, sembrano un po' troppo modeste. Tanto modeste, dicono gli addetti, che tutto ha il sapore di una presa in giro. Provare per credere: i custodi crescerebbero di 50 unità, gli archeologi di 18, gli storici dell'arte di 15, gli architetti di 20. Si può sperare di risanare una simile situazione immettendo un centinaio di persone negli organici?

È divenuto ormai un modo di dire: la struttura scientifica che lo Stato italiano destina a tutto il suo

patrimonio equivale al solo staff di un grande museo americano oppure russo. L'espedito ottiene ancora e proprio in questi giorni il suo legittimo effetto. Ci sono tuttavia ottimi musei con staff direttivi più ridotti, anche se per noi invidiabili: Boston 85, Oxford (Ashmolean) 29, Cincinnati 30, Nuova York (Guggenheim) 23 e via dicendo. Ma non si può dimenticare che la realtà italiana è assai più complessa che non sia la sola gestione, sia pur perfetta, di un istituto museografico. La realtà italiana è quella di un immenso territorio culturale di oltre 300 mila chilometri quadrati, che va dalle Alpi a capo Passero, con una sedimentazione storica capillare, una stratificazione culturale fittissima, una cultura (si voglia o non si voglia) profondamente innestata in questa stratificazione, una evoluzione economica tanto rapida quanto scomposta, migrazioni interne imponenti. Non bisogna chiudere gli occhi di fronte a questi fenomeni, come se restaurare un palazzo, una chiesa oppure un quadro sia già esaurire ogni obbligo. La nuova conservazione è un sistema globale, i suoi modi sono quelli della programmazione. La tutela deve entrare nell'assetto pianificato del territorio, piaccia o non piaccia — da un lato — agli ultimi esteti sofisticati; e dall'altro agli innumerevoli speculatori, così timorosi di arrestare, o soltanto ritardare, la ruota del progresso economico nazionale.

Il grande gioco dell'oca

Giugno 1973

Si dice che più di cinquanta siano i funzionari delle Belle Arti che, di questi giorni, consultano gli orari ferroviari e fanno valigia per raggiungere sedi per loro casuali e comunque del tutto inattese. Quali siano le cause di questo gigantesco gioco dell'oca che ha messo a soqquadro gli addetti ai lavori dell'amministrazione più povera ma anche più quieta d'Italia,

non è facile spiegare se non a costo di qualche attenzione. Neppure una mobilitazione di guerra, infatti, riuscirebbe a provocare il disagio, l'incertezza e purtroppo la disperazione che affliggono oggi gli storici dell'arte.

Succede allora che, come in una favola, venticinque fra i maggiori funzionari (i soprintendenti per intenderci) possano scegliere di andare in pensione in base alla nota legge che riassume l'alta dirigenza. L'esodo, come lo chiamano i burocrati, è talmente vantaggioso che pian piano venticinque domande arrivano sul tavolo del direttore generale. Venticinque, poche come i lettori di don Lisander, una inezia di fronte ai dodicimila superburocrati che affollano le sedie degli uffici centrali e periferici. «Dietro di loro, saliranno — si disse — giovani forze, fresche esperienze». I rincalzi per un po' trovarono perfino piacere, respirarono l'aria di una anticipata conquista, fecero la prova di sedere sulle dorate poltrone dei capi. A chi stava ancora più indietro, fu detto che lo sfollamento era una buona cosa, anche se aumentava spropositatamente pensioni e stipendi di una casta chiusa e non compensava neppure di mezza lira graduati e truppa. La base avrebbe avuto anche lei la sua legittima ascensione: ed era ora, venne fatto a tutti di pensare, dal momento che la fretta nel campo delle arti è tale che dei legittimi vincitori dell'ultimo concorso non se ne fa nulla dopo un anno e mezzo; che i vincitori del penultimo impiegarono quindici mesi per arrivare a destinazione; e che giunti alla metà dell'anno telefoni, elettricità e acquedotto minacciano di tagliare i contatori di uffici e musei non avendo ancora avuto mezza lira.

Qui le cose però si complicano. Chi vuol fare il capo, deve effettivamente fare il soprintendente ed avere una soprintendenza; e non come avveniva prima, avere solo qualche incarico di reggenza, dirigere un istituto o una grossa galleria statale. Ma le soprintendenze a differenza di tutti gli altri uffici statali che,

come ad esempio i provveditorati agli studi, sono tutti dirigenze di 1ª categoria, si dividono ancora in soprintendenze di 1ª e di 2ª classe. Lo stesso direttore generale ha dichiarato pubblicamente che è necessario correggere l'assurdo, che comunque ancora oggi confina nella seconda classe perfino Siena, o tutti i monumenti delle Marche, oppure Parma. L'importante è che il dirigente di prima classe abbia una curia paragonata al suo grado e che quello di seconda (che sarebbe poi, bisticci a parte, un primo dirigente) stia al posto che gli compete.

Il consiglio di amministrazione si riunisce, e dopo i convenevoli, decide di muovere la prima pedina. E' subito un castello di carte che frana, è la cronica debolezza amministrativa della struttura delle Belle Arti che si scatena in un ultimo ballo di San Vito. Da Genova si parte per Matera, da Bologna per Ancona, da Roma si va a Genova. Chi credeva di stare bene a Parma, finisce a Firenze; e chi stava bene a Firenze, prende il treno e arriva a Pisa. A Roma si cambia per Mantova e per Urbino, contro ogni apparenza. L'egittologo si occuperà di archeologia romana, il medievalista di grafica barocca, l'esperto di pittura genovese dovrà conoscere tutto della Basilicata. Gli studi preferiti, gli interessi, le esperienze, sono cartacce che svolazzano nel vortice dei treni in corsa. Famiglie intere, per ironia della sorte, non sanno scegliere fra vagoni di prima e vagoni di seconda classe. Non si sa mai...

La favola meritava d'essere raccontata con una punta di cattiveria. Ma non è nulla in confronto ai danni diretti ed indiretti ancora una volta procurati al patrimonio artistico da uno Stato, quello italiano, che impiegò quarantadue anni per varare la sua prima mediocre legge di tutela, cinquantuno per migliorarla, settantanove per peggiorarla nuovamente, e che infine, dopo oltre un secolo di vita unitaria e dopo alcune decine di progetti di legge e una letteratura di inda-

gine parlamentare degna dell'antimafia si ritrova a distruggere una amministrazione intera sulla base, c'era da immaginarselo, di due leggi fasciste.

Poiché di leggi fasciste si tratta. Da quando il funzionario perde il diritto di fare concorsi « ad locum » ed il sovrintendente stesso, divenuto impiegato dello Stato come prima non era, perde ogni legame col luogo? E' il 1923, l'accentramento burocratico già si sta stringendo, occorrono uomini di gerarchia facilmente intercambiabili. E poi, sotto lo stellone d'Italia, non è forse vero che l'unità si raggiunge con le ferrovie e con lo scambio dei militari di leva? Che poi la storia dell'arte e la connessa specializzazione siano così intimamente, indissolubilmente legate ai luoghi, non entra davvero nelle astrazioni dei burocrati o nelle violenze dei politici. Il patrimonio artistico è cosa tanto complessa, che non si governa dall'alto in sedie di ministero o di comandi di polizia. La Chiesa, che ha davvero una lunga esperienza pastorale, osserva un tradizionale principio che è quello della « incardinazione » secondo la quale il sacerdote rimane legato per la vita alla diocesi nella quale è nato e cresciuto: e della quale dunque conosce intimamente i problemi.

Anche la grottesca divisione delle sovrintendenze italiane, in due o addirittura in tre classi, è legge fascista del 1939. Il potere centrale si esercitava allora risucchiando i veri problemi dalla periferia e usando una specie di capostazione graduato, molto graduato, e infine graduatissimo. Erano di seconda — per bontà dei legislatori — il Palatino e il Foro Romano, di terza il museo egizio di Torino; occupavano la seconda Ravenna e Ancona, Siena e Perugia, nonché Pisa. E' su queste basi che, unicamente per dar luogo e compimento ai dettati di una legge, quella sulla casta degli alti dirigenti, rifiutata anche dalla Corte dei Conti, che si è proceduto in modo da rischiare di disperdere gli ultimi brandelli delle Belle Arti. Di una riforma, da tanti anni auspicata, neppure parlarne. Era invece

il solo mezzo che avrebbe evitato lo schianto finale.

Si dice in giro che si attende il peggio: soltanto così, nel costume consueto, potremo ottenere il meglio. Ma c'è una strada sola, che era già tale nei progetti di Farini e di Minghetti di oltre un secolo fa, ed era quella che assegnava i problemi della conservazione al decentramento regionale. Oggi le regioni sono finalmente realtà, si accetti la discussione e si facciano precise proposte. Stasera stessa qualche altro enorme frammento della nostra storia dell'arte potrebbe essere irrimediabilmente perduto.

E' nato il ministero (s. p.) per i B. C.

Luglio 1973

Il regalo fatto agli italiani in questi giorni è il nuovo ministero dei Beni Culturali, varato nell'ambito del governo che domenica ha giurato nelle mani del Presidente della Repubblica. Inedito per l'Italia, esso ha già una certa anzianità di lavoro in altri Paesi europei. Ma qui da noi per la prima volta, dopo l'unità nazionale, tutela e salvaguardia del patrimonio mostrano di voler uscire dal proverbiale ruolo di fanalino di coda della Pubblica Istruzione e assumere finalmente un posto preciso, conquistare un'autonomia per decenni sperata.

Occorre riflettere sulle origini del problema. I beni artistici italiani restarono privi di una qualsiasi legge che li difendesse fino al 1902: oltre quarant'anni di disattenzioni e di distruzioni. Non esistevano allora (e tardarono anche in seguito a realizzarsi) né una direzione né un vero Consiglio superiore e neppure le soprintendenze periferiche. Un accentramento violento non tentava neppure di collegarsi con le realtà sempre concretamente locali, quali sono quelle della storia dell'arte. Non c'è da stupirsi dunque se i guai di quei tempi si sono trascinati fino a noi, aggravati da crescenti disfunzioni, da una economia di rapina

culturale e dalla cronica impotenza nell'affermare il superiore interesse pubblico contro l'attività speculativa privata, o contro la stessa naturale senescenza delle cose.

C'è da credere che il nuovo ministero troverà nella storia recente soprattutto modelli da evitare; altri migliori ne troverà certo nella storia più antica, quella scritta dagli antichi Stati italiani prima dell'unità. Vi troverà una migliore messa a fuoco dei problemi, una più diretta e quindi consapevole gestione del patrimonio inteso come possesso locale. Oggi le Regioni sono una realtà concreta, e presso di loro il dibattito circa la tutela culturale può raccogliere proprio quell'attenzione che è mancata per tanti anni.

Il nostro Paese è infatti, nonostante tutto, un ancora grande deposito di storia; ogni atto economico, ogni iniziativa industriale o edilizia, ogni incentivazione passa inevitabilmente nel corpo di questa storia. Archeologi, architetti, studiosi d'arte e uomini di cultura chiedono da tempo di poter lavorare allo stesso tavolo ove questi fatti vengono decisi. Proseguire nell'accentramento delle decisioni sarebbe oggi un errore gravissimo: un secolo di storia insegna che quanto più il possesso culturale si allontana dai luoghi dove il patrimonio si trova, tanto più la coscienza diviene vaga, indifferente e disposta a qualsiasi distruzione.

Un'altra domanda che corre di questi giorni è se sarà finalmente, modernamente chiarito che cosa siano questi beni culturali. Anche per questo discorso si parte molto di lontano. Chiamare « beni culturali » solo le opere d'arte riconosciute vuol dire creare quel « capolavorismo » che con la sua feticistica presenza agevolò la distruzione o almeno l'abbandono di tutto ciò che capolavoro non era. Ma esistono altri metri di giudizio che dilatano la nozione stessa di bene culturale e investono così settori di generale interesse. Basti pensare, a esempio, all'architettura conta-





dina, quasi ovunque destinata al massacro, o al patrimonio più segretamente liturgico della chiesa, insidiato da ogni parte.

E poiché si tratta di definire un più moderno concetto, da molte parti si raccomanda di voler bene riflettere anche sul paesaggio italiano, che è forse il nostro maggior bene culturale: proprio perché creato dall'uomo con quel suo continuo e generoso lavorare la faccia della terra, in cerca di mezzi di sostentamento ma anche di quei valori che tutti esaltiamo nel volto diverso e sempre straordinario delle regioni italiane. E' un punto al quale occorre portare tutta l'attenzione, proprio perché delimita necessari confini con l'altro nuovo ministero, che è quello dell'ambiente.

Un'attesa letteralmente spasmodica è infine quella che si consuma fra conservatori e soprintendenti recentemente « centrifugati » rispetto ai loro luoghi di cultura e di lavoro. Il dare atto e compimento a leggi emanate dal fascismo (si dice che non era possibile fare altro) ha condannato l'amministrazione artistica italiana alla più innaturale scomparsa; e ciò proprio nel momento in cui si vara il nuovo ministero. Ma si è soprattutto dimostrato, e solo a spese degli interessati, che le riforme non possono più attendere, che le conclusioni delle commissioni di indagine erano tragicamente veritiere e che occorre fare presto e bene nel risarcire la situazione.

Ad una riforma della struttura amministrativa, più intelligentemente decentrata, dovrà necessariamente corrispondere una riforma della legislazione. Il vecchio sistema punitivo ereditato dalle antiche leggi può andare ancora benissimo, a patto però che si trovino i mezzi per farlo rispettare. Ma poiché nessun regime coercitivo ha mai fatto amare il patrimonio culturale, sarà meglio individuare anche una normativa finalmente attiva, vitale e promozionale. Essa passerà inevitabilmente nel punto in cui senso del possesso e coscienza di tutela coincidono: un punto che deve si-

tuarsi molto vicino alla comunità, e non ministerialmente lontano.

Anche per questo, dunque, occorre un'amministrazione decentrata, coordinata al centro da un programma nazionale, da una superiore ricerca metodologica e da una legge generale che sappia inglobare anziché escludere i valori già adesso suscitati dalle prime leggi regionali.

Le speranze del decentramento

Agosto 1973

L'allarme suscitato dai dati statistici resi noti dalla Tecneco in collaborazione con l'Istituto centrale del Restauro non dovrebbe risolversi in una ennesima deprecazione. Le analisi di settore parlano molto chiaro: peggio di tutti stanno marmi, pietre, laterizi, materiali da costruzione e affreschi. Non sarà dunque facile nascondere fra le quattro mura di un museo questo sfacelo: è il volto stesso delle nostre città che sta andando a pezzi.

Anche in questo campo, negli ultimi quattro anni, solo una percentuale del 7-8 per cento dimostra lieve miglioramento (contro un 30-40 per cento di grave peggioramento): si tratta evidentemente dei risultati ottenuti dalla strenua opera di difesa organizzata dai brandelli della nostra amministrazione artistica. Più in là di così, con le forze in campo, è impossibile andare. C'è chi aggiunge che anche un forte incremento del bilancio (cosa un po' difficile, viste le recenti affermazioni di austerità) non otterrebbe gran che: è proprio il centralismo della gestione che, insieme alla rugginosa contabilità e al ritardo jugulatorio degli organi di controllo, impedisce ogni normale attività. Immaginarsi dunque un'attività di grande urgenza.

Nell'ultima annata sono entrate in campo anche

le Regioni che, secondo i compiti previsti dalla Costituzione, si occupano dei musei e delle biblioteche locali. Non abbiamo dati a sufficienza per fare affermazioni, ma è certo in ogni caso che 300 milioni destinati al settore (come in Emilia-Romagna) rappresentano quasi il decuplo di quanto lo Stato fosse finora riuscito a garantire con le sue sovvenzioni in questa area padana.

Le dichiarazioni del ministro Ripamonti lasciano sperare vicina la costituzione di un vero e proprio ministero dei Beni culturali, distaccato dall'ormai prelettorica Pubblica Istruzione. Una delle più vive preoccupazioni del progetto sarà quella di innovare schemi di funzionale collaborazione fra il nuovo ministero e le Regioni. Resta comunque certo che questa collaborazione, se vorrà essere tale, non potrà confinare il ruolo delle Regioni nel campo assai angusto che fino ad oggi è stato loro consentito. A rischio di ripercorrere pari pari le delusioni dei primi anni della unità nazionale, quando i progetti di Farini e di Minghetti (che pure non erano certo dei rivoluzionari) venivano tragicamente demoliti da Rattazzi.

Per restare ancora alla storia patria, basterebbe rileggersi la memoria che un grande storico e patriota, Giovan Battista Cavalcaselle, indirizzava nel 1863 al ministro Matteucci. E' vero che le preoccupazioni dell'uomo di scienza invocavano la creazione di una normativa centrale capace di unificare i processi di metodo per tutte le aree regionali della nuova difficile nazione; ma è anche vero che le attività locali venivano esaltate proprio nel loro ruolo di migliore conoscenza e di più diretto amore. Del resto, per chi non lo sapesse, l'Italia unita non seppe e non volle varare sollecitamente una legge nazionale di tutela del patrimonio; e per quarant'anni le uniche leggi valide ad arrestare, naturalmente come potevano, degradazione e razzia antiquariale furono proprio le ottime leggi degli « staterelli » dell'antica Italia.

La Regione Toscana ha presentato proprio in questi giorni una proposta per la riforma dell'amministrazione artistica, che è una buona base per un dibattito che possa utilmente precedere il varo del nuovo ministero. Su schemi più direttamente operativi, la Regione Emilia-Romagna si appresta alla fondazione di un istituto che sappia coordinare entro un'organica politica di piano tutte le forze presenti, rendendone responsabili gli amministratori comunali, provinciali e quelli di comunità o di comprensorio. Urbanistica, assetto del territorio, lavori pubblici, musei e biblioteche di interesse regionale; e inoltre agricoltura, viabilità e turismo non sono settori distaccati dalle entità storico-artistiche e culturali, ma sono anzi l'unico possibile, vitale contesto entro il quale i beni possono continuare a vivere.

E' probabilmente un nuovo e più completo concetto di bene culturale che deve essere compreso ed adottato. Il patrimonio italiano non è affatto quello museificato e santificato che le agenzie turistiche o l'eterna politica della lesina artistica vogliono, sia pure per scopi diversi, farci credere. E' invece un patrimonio ancora largamente presente (crolli, abusi e ladronerie permettendo) nella nostra vita quotidiana, nei centri storici come nelle campagne. Un nuovo centralismo, sostengono le Regioni, non riuscirebbe mai a conoscerlo intimamente e a portarvi una tutela capillare, continua. Per non parlare poi della gestione di questi beni, che una volta sottratti alla morte dovranno essere utilizzati culturalmente. E qui la scuola non potrà rifiutare il ruolo di protagonista che le viene offerto.

Non è azzardato ritenere che i prossimi mesi saranno determinanti per i problemi di sopravvivenza del nostro patrimonio. Una saggia determinazione sarebbe quella di accettare dalla nostra giovane storia unitaria alcuni insegnamenti: unificazione dei metodi generali al centro, garantita da alcuni veri istituti di

ricerca scientifica, da un dibattito costante per i programmi nazionali e da una legge-quadro; libertà per le Regioni di intraprendere iniziative a ogni livello, mai scadute tuttavia al disotto dei metodi scientifici accertati dagli istituti centrali e da quelli regionali. Nell'uno e nell'altro campo, infine, occupazione di una mano d'opera realmente qualificata e specializzata. Ora spetta alle amministrazioni locali che dimostrano maggior possibilità politica e culturale per questo problema capire che conservazione e gestione del patrimonio non sono affidamenti onorari e di squisita gratuità, ma vere, difficili ed impegnative attività professionali.

Non sono molte davvero le leggi dello Stato italiano che affrontino in concreto il rapporto fra arte e società. La principale fra esse viene arcaicamente chiamata di « abbellimento » degli edifici pubblici. A parte l'incredibile sopravvivenza di un'arte « applicata » ad « abbellimento » di un'altra, ed il perpetuarsi di arti maggiori e arti minori, è bene però apprendere che si tratta di una legge fatta nel '42, ripresa nel '49, dimenticata per anni ancora e finalmente rilanciata nel '60. Oggi, dopo tante esitazioni, questa legge smista verso gli artisti centinaia e centinaia di milioni, addirittura miliardi. Eppure, la categoria dichiara di trarne scarsissimo vantaggio. E lamenta, di questa legge, anche il funzionamento macchinoso e inadeguato.

Il meccanismo di legge è apparentemente semplice: la 717 (così si chiama) prevede che il due per cento della spesa di costruzione di ogni edificio pubblico eretto col contributo dello Stato deve essere destinato a opere di « abbellimento ». I conti son presto fatti. Una scuola, un ospedale, un istituto universitario che costano, poniamo, 300 milioni, devono essere « decorate » da opere del costo di 6 milioni. Una cifra discreta, ammettiamolo, anche se superata dalla percentuale francese che è del tre per cento. Una cifra comunque che, opportunamente discussa fra architetto progettista e artista prescelto, potrebbe consentire opere di reale prestigio artistico.

E questa cifra diviene naturalmente più consistente quando la si guardi nella prospettiva nazionale. Qui i conti si fanno forzatamente approssimativi: per esempio, solo per l'edilizia scolastica e universitaria, nel quinquennio 1967-1971, è prevista una spesa di oltre 1.200 miliardi; e su buona parte di essa va calcolato il nostro due per cento, che sul totale da-

rebbe la bella somma di 24 miliardi di lire. Abbassate pure questa cifra, poiché non tutti gli interventi raggiungono il tetto previsto dal meccanismo di legge: ma vi rimarrà sempre in mano un notevole gruzzolo, soprattutto se immesso in un mercato come quello artistico, dove la commessa di Stato quasi non penetra e dove quasi tutto si rigira sul capitale privato e di conseguenza sugli alti e bassi degli investimenti di speculazione. Fatta però la ragionevole detrazione, dovrete aggiungere il due per cento di tutti gli aeroporti, le sedi mutualistiche, le stazioni ferroviarie; di tutti gli ospedali, i cronichi e le cliniche; degli enti di assistenza e perfezionamento dei lavoratori, degli enti di turismo, dei tribunali e delle preture. Aggiungete gli edifici delle amministrazioni postali e telefoniche, gli uffici dello Stato in genere, gli impianti sportivi. Calcolate anche le autostrade, la metropolitana di Milano e di Roma e la Rai-Tv, anche se i cavilli qui non mancano. Avrete un panorama della spesa artistica italiana realmente eccitante. Viviamo dunque nel paese dell'arte, e come suoi cittadini saremo accompagnati dall'infanzia e dalla scuola fino all'ospedale, passando attraverso il tribunale e il controllo mutualistico, sotto lo sguardo trepido e materno dell'Arte? Potremo riflettere in lei, invocandola nel gran collettivo del metrò e dello stadio domenicale?

Seduti attorno ad un tavolo, il progettista, il direttore dell'istituto e il Soprintendente alle gallerie, con i rappresentanti sindacali quando la spesa è alta (senza di loro quando è inferiore ai due milioni) si provano dunque a dividere la bella torta di alcuni miliardi l'anno. Quanti ne basterebbero per assicurare lavoro pubblico e dignitoso a molti artisti grandi e piccoli, e a far dello Stato un ottimo cliente, se non il migliore. Eppure le cose non stanno così. Si lamentano gli artisti, protestano i sindacati, il livello medio degli « abbellimenti » è allarmante, soprinten-

denti e critici additano senza risultato i difetti della legge 717. Morale: l'unica legge dello Stato a vantaggio del lavoro artistico è spesso, spessissimo disertata dagli artisti e dai critici; spesso evitata dagli enti.

Il primo guaio è la mancata collaborazione fra architetto progettista e artista. Credo che ognuno potrebbe supporre che all'atto di iniziare la progettazione generale dell'edificio, l'architetto e l'amministrazione interessata sentano la necessità di convocare un artista, di sentirne il parere, di individuare con lui l'opera d'arte più adatta al progetto. Niente di tutto questo. E' addirittura dell'ottobre 1963 una « carta » internazionale, stilata a New York dall'Unesco, sulla cooperazione fra pittori, scultori e architetti. Il segretario italiano dell'associazione, Penelope, rendeva noti due anni dopo i risultati di un'inchiesta fra gli artisti, anche allo scopo di studiare le eventuali modifiche che l'allora ministro dei lavori pubblici, Mancini, aveva sollecitate. Se le risposte non furono moltissime, bastarono però ad affermare che il 58% degli artisti che avevano partecipato a questo genere di concorsi non aveva mai avuto contatto alcuno con il progettista. L'85% denunciava il basso livello dei risultati, dovuto alla scarsa partecipazione di artisti. Il 73% accusava le commissioni di scelte poco oculate. La conseguenza era che il 76%, alla domanda se la partecipazione degli artisti potesse considerarsi « impegnata », rispondeva negativamente ed attribuiva il fatto alla mancata collaborazione con l'architetto e alla sfiducia nella commissione di scelta. Quasi tutti desideravano maggiore collaborazione fra architetto e artista (80%), tale da essere attuata fin dai primi momenti della progettazione (76%). Molti vorrebbero addirittura essere scelti dal solo architetto (54%), eliminando in tal modo le commissioni. In ogni caso la gran parte degli interpellati sarebbe per un albo degli artisti disposti a collaborare coscientemente (93%).

Giulio Carlo Argan, come presidente dell'associazione internazionale dei critici d'arte, sollecitava allora una richiesta articolata in 5 punti, a difesa e a miglioramento della legge; e chiedeva fra l'altro la pubblicazione a stampa di tutte le opere eseguite, con le relative spese e i nomi delle commissioni. Un espediente democratico di valido aiuto, purtroppo da allora rimasto inattuato.

Se passate in Comune o svicolate in Pretura, vi potrà capitare di vedere affisso un manifesto zeppo di regole e di scadenze, stampato nel carattere prediletto alle amministrazioni, che è quello delle fiere bestiame. L'edificio è già bell'e finito: e la giunta, o il consiglio, o la presidenza pensano bene di dichiarare, con quel mezzo, che nel giardino ci starebbe molto bene — a loro giudizio — una « statua di Dante di atteggiamento pensoso », con basamento decorato, aiuola e vasca d'acqua antistante. Cosa farà la commissione di scelta, convocata soltanto all'arrivo degli « elaborati »? Prenderà atto dell'accaduto, lacrimerà sull'occasione mancata, discuterà, litigherà; e se proprio avrà forza, per non aggiungere a questa Italia di monumenti e monumentini un altro pezzo, manderà a monte il concorso. Ma sia ben chiaro, lo farà contro il parere dell'amministrazione, interessata a chiudere i conti dell'edificio e ad ottenere il collaudo generale, che non si concede se non a « opera d'arte » ultimata. E sarà già qualcosa se, il mattino seguente, i commissari non riceveranno la visita di impresari edili e appaltatori angosciati, che non possono essere liquidati perché l'« abbellimento » non è stato realizzato.

La scena immaginaria finisce qui. Ora cominciano le proteste vere. Per esempio, quelle dei sindacati, della CGIL che nel febbraio del 1969 rivolgeva all'allora in carica ministro della pubblica istruzione un circostanziato promemoria. Vi si leggevano afferma-

zioni assai gravi: la legge 717 viene sistematicamente ignorata in alcune regioni, fra le quali l'Umbria, le Marche, la Calabria. Molti fra i grandi Comuni bandiscono concorsi stentati e di rado. Alcuni enti di diritto pubblico evadono la legge e affermano di esserne esenti (Inapli, Enalc, Inam). La Rai-Tv — dicono — si è sottratta agli obblighi, mentre l'aeroporto di Fiumicino attende ancora la sua opera d'arte; così come lo attendeva ancora — sempre a quella data — la Stazione marittima di Messina. Nel 1966, il Comune di Milano aveva respinto l'interpellanza degli artisti a riguardo delle opere d'arte della fresca Metropolitana, affermando di quest'ultima prevalente il carattere industriale piuttosto che pubblico.

Davanti alla legge 717, enti e istituti si sentono male e recalcitrano. Si è già detto del macchinoso funzionamento: adesso bisognerebbe parlare anche della difficoltà di reperire sempre maggiori e migliori rappresentanti sindacali, dell'impossibilità di caricare ancora Soprintendenze già sovraccariche di altri impegni, dei rimborsi spese irrisori che molti enti locali e tutte le amministrazioni dello Stato destinano ai commissari. Chi ha provato una sola volta, non ci casca più.

Poi ci sono i corporativismi locali. Prendiamo per esempio la Romagna, tradizionale fornitrice di ceramiche e di mosaici. Qui, anche per la suggestione che tali materiali indubbiamente esercitano sui progettisti, si farebbe tutto in ceramica e in mosaico, dalla scala alla palestra. E' vero che si tratta di antiche attività locali, di economie tipiche che vanno salvaguardate; ed in questo senso s'è mossa anche una particolare raccomandazione ministeriale. Ma si può garantire che nella zona è stata immessa una quantità di materiali immarcescibili tale da rivaleggiare con la dominazione bizantina e col primato rinascimentale dalla « fayence ».

In effetti, la Legge 717 è giunta a un punto di

logoramento che esige una revisione. Il citato documento della CGIL, sottoscritto dai sindacati maggiori e rivolto al ministro Sullo, proponeva alcuni rimedi: tempestività e migliore diffusione dei bandi, abolizione dell'anonimato negli invii dei bozzetti (ipocrisia del tutto inutile) e soprattutto consultazione preventiva per ogni bando di concorso.

Ed è qui che bisogna battersi. Soltanto un piano definito, un programma di lavoro può combattere la casualità dilettantistica degli enti locali. L'opinione, come si è visto, è di molti. Anche i progettisti hanno del resto un loro analogo parere. Proprio nella fase progettativa deve entrare anche l'opera d'arte, e lo stesso istituto costruttore può sollecitare soluzioni particolari, intimamente connesse con la destinazione sociale dell'edificio. Un esempio di raggiunta attualità è il centro psicodiagnostico della Provincia bolognese a Imola, progettato da Enzo Zacchioli, dove il premio è stato assegnato agli stessi degenti, scolari di un'attività artistica ergoterapica che Germano Sartelli conduce da quasi vent'anni con eccezionali risultati.

Una legge utile, si sente dire ovunque; una legge alla quale il governo francese ha recentemente dedicato una mostra. E' la sola legge, del resto, che potrebbe indirizzare verso gli artisti un'economia che, per ora, sembra disperdere invece buona parte delle sue forze verso occasioni minori e stentate. L'importanza sociale di questi risultati è grandissima, per l'influenza che le opere esercitano sull'opinione pubblica. Si pensi soprattutto alle scuole, dove intere giovani generazioni dovranno vivere per anni e anni; e si pensi dunque all'importanza didattica che queste opere potrebbero assumere. Un errore in questo settore può risultare fatale.

« La riforma dovrebbe essere studiata — afferma Brunori, che da anni rappresenta la CGIL nel difficile settore — dopo una larga consultazione di tutte le istituzioni operanti ». E si tratterebbe di riforma

abbastanza semplice, fondata sullo snellimento generale delle norme, sulla maggiore presenza degli operatori culturali e in una più conscia, partecipata scelta degli enti locali. Forse la Regione stessa potrà portare il suo contributo al problema. Sciolta comunque dai condizionamenti e dagli impacci più inutili, la Legge 717 potrebbe finalmente realizzare un'arte « pubblica » più di quella conservata nei musei; e rigettare nel passato quegli « abbellimenti » che purtroppo nel nostro Paese sono troppo spesso sinonimo di trombonismo, di povertà retorica e di ritardo culturale.

Cominciamo per ordine. Ammettere che un Consiglio comunale di un piccolo paese possa, senza consulenze opportune, scegliere un soggetto « decorativo » e stabilirne a priori le materie, le tecniche e le misure; vuol dire accettare che il concorso sia viziato in partenza da imposizioni quasi sempre assurde. Si sono viste amministrazioni destinare poche centinaia di migliaia di lire a fusioni in bronzo, delle quali sono ben noti i costi altissimi. Il risultato non può essere altro che l'abolizione del concorso, oppure la partecipazione di artisti sconosciuti che si accontentano di un guadagno inesistente.

L'architetto che ha firmato il progetto dell'edificio è spesso persona che non si interessa del problema (la nostra decennale esperienza ci ha raramente portato a constatare il contrario) e che non ha « pensato » l'opera in connessione all'idea progettuale. A questo punto si potrebbe credere che l'opera sia, per lui, un ornamento aggiunto: ma vale la pena di ricordare quanto diceva Viollet-Le-Duc: « Toutes les splendeurs de la sculpture, la richesse et la profusion des détails, ne sauraient suppléer au manque d'idées et à l'absence de raisonnement ».

Buona parte, dunque, della bontà dei concorsi è determinata nella fase della loro prima formulazione. E' necessario che l'architetto progettista abbia ben pre-

sente questa necessità, e sappia esprimere un'idea valida. Poi, è necessario che questa idea sia subito presa in esame da una vera commissione artistica, che sappia garantire al progettista, discutendo con lui, la migliore realizzazione della sua idea, qualunque essa sia. Naturalmente, siamo fra quelli che ritengono che la sostituzione della commissione con la scelta del solo architetto non ottenga risultati degni di rilievo.

Quanto al meccanismo ormai invecchiato di questa legge, bisogna precisarne i peccati principali. Occorre snellire i procedimenti, facendo a meno di tutti quegli ingredienti che sono tipici di un trattamento paternalistico: a cominciare dalla ridicola richiesta che i progetti decorativi siano anonimi. Inoltre, il concorso nazionale è richiesto per ogni percentuale che superi i due milioni di lire. Questo è un plafond ormai troppo basso, facilmente superabile con l'evidente burocratizzazione del lavoro. Bisogna alzare il plafond della assegnazione diretta, aggiungendo però alla commissione anche la presenza dei sindacati. E che si tratti, naturalmente, di una scelta intersindacale, onde eliminare la macchinosità delle scelte commissariali e garantire la qualità.

L'atto di collaudo, infine, è quello che conclude tutta la complessa vicenda della nascita dell'edificio e del suo « abbellimento ». Senza questo atto, l'intero edificio non viene « consegnato » ai suoi fruitori, e le stesse imprese di costruzioni non possono essere pagate. Costoro devono spesso attendere mesi e mesi, se non anni, a causa dell'attesa di un « lavoro artistico » a volte di poca entità. Un artista, in questa condizione, non può essere indotto ad altro che a lavorare frettolosamente. Una scelta, in queste condizioni, non può essere che condizionata. E' questo un altro elemento che quasi fatalmente è dato registrare nella normale routine dell'esercizio della Legge 717.

Da posizioni burocratiche si potrà rispondere che le cose vanno meglio, che i conti quadrano e che la

legge ha la sua funzione. Ma nella realtà dei fatti è dato assistere al consueto spettacolo di una legge che avrebbe, in se stessa, notevoli doti di utilità sociale; e che viene purtroppo resa inoperante dall'uso scorretto e paternalistico che normalmente se ne fa.

LA CONSERVAZIONE COME PUBBLICO SERVIZIO

[...] Un'opera di pianificazione non può, prima di tutto, non essere preceduta dallo sforzo di recuperare alla storia dell'arte — che pure dovrebbe essere naturalmente padrona — quella dimensione spazio-temporale entro la cui globale visione è possibile conoscere il nostro territorio culturale; e proporre di conseguenza, con sconosciuta correttezza di metodo, una buona tutela ed una saggia « manutenzione ». Che altro rappresenta, infatti, sotto il profilo conoscitivo, portarsi al centro di un determinato territorio, misurarne umanamente e con mezzi umani l'orizzonte, valutarne insieme le circostanze culturali secolari, prevederne armonicamente le necessarie provvidenze? E' forse diverso a questo punto il modo di valutare il problema conservativo da parte dello storico dell'arte, da quello del linguista, da quello dell'urbanista, da quello dell'antropologo o da quello dell'antropogeografo? La verità è che troppo spesso lavoriamo su entità astratte, valori simbolici, esigenze soltanto burocratiche. E' bene che, almeno in questa fase di individuazione e di programmazione, usando la dovuta correttezza analitica e una buona conoscenza dei problemi connessi, il conservatore sfugga all'ambigua struttura dell'enfasi culturale o storicistica, livelli le gerarchie qualitative troppo facilmente riconosciute, abbatta gli schemi chiusi della burocrazia umanistica entro la quale il suo mestiere si aggira ancora oggi. Determinismo naturalistico e enfasi culturalistica si abbracciano, an-

che se di lontano, come aspetti di un meccanismo della scienza che sfugge alla realtà della vita. Di fronte alla « scoperta » del « territorio culturale » come entità reale del nostro passato e dunque del nostro presente, è giusto ricordare l'affermazione di un geografo dell'uomo: « Da parte mia — è Lucio Gambi che scrive — una considerazione umanistica dello spazio e dell'ambiente: lo spazio non come entità — dirò così — astratta e pura, e neanche come area di terra o di mare, o pezzo della crosta della terra che accoglie su di sé l'uomo; non la regione che nella definizione di Ratzel è *un pezzo di terra e di umanità*: ma spazio che assume una dignità di potenza storica, continuamente diversa, perché l'uomo ci vive sopra e ci opera, e quindi lo fa suo e gli dà valori continuamente nuovi ».

Molte delle determinazioni topografiche e storiche che abbiamo cercato di riflettere nelle carte qui riprodotte stanno proprio in affermazioni come questa. Siamo convinti infatti che, alla formulazione di una rinnovata schematica del nostro territorio, debba portare determinante contributo l'indagine sull'assetto storico del territorio stesso. Come si è tentato di fare con l'indagine circa le antiche e recenti partizioni diocesane; e come più analiticamente si cercherà di fare con lo studio delle confinazioni parrocchiali, premessa indispensabile per la formulazione di una carta delle aree culturali. Soltanto così sarà possibile colmare il vuoto che si apre fra l'enunciazione astratta delle esigenze della conservazione artistica e culturale, e la scelta politica che ne consente l'attuazione.

Ribassato — per così dire — il punto di vista altrimenti culturalistico della nozione di patrimonio territoriale, l'immensa sedimentazione tuttora contenuta nella grande riserva chiesastica, demaniale e privata al di fuori delle mura spesso grigie dei musei, assume la sua meritata evidenza: fatta di molteplicità, di varietà, di allacciata complementarità. La gigantesca

stratificazione delle opere e dei giorni, la vitalità delle esperienze, le motivazioni deliberatamente artistiche e quelle quotidianamente civili, colte; la traccia dell'uomo nel fittissimo panorama delle morfologie agricole; le strade, le opere idrauliche, le imprese di fortificazione: tutto diviene materia pulsante di un'unica, grande presenza, che è la presenza attiva dell'uomo sugli elementi fornitigli dalla natura; la preminenza, infine, umanistica sull'oggettività materiale circostante.

Per tutto ciò, sembra inevitabile invitare alla globalità, e cioè alla totalità della conservazione. Non può diversamente intendersi ogni gesto inteso a recuperare, del mondo passato, gli equilibri che riconosciamo perduti, l'esatta nozione — oggi così smarrita — del rapporto fra uomo e il suo spazio creativo, la metrica spesso perfetta dell'opera individuale e collettiva che disegna l'ambiente della sopravvivenza a propria immagine e somiglianza. Ogni tratto, anche quello apparentemente minore, concorre insieme ad ogni altro elemento a restituirci la complessa entità della realtà storica e culturale. Consentire ancora una volta all'immenso *déracinement* in atto, tanto abusivo quanto legalizzato, la deportazione di un'opera dal suo contesto vitale, significa del resto (con le parole scritte nel 1815 da Quatremère de Quincy, recentemente ricordate da Bruno Toscano) condannarla perché « sottratta alla sua funzione originaria, rimossa dal luogo che la aveva fatta nascere, e resa estranea alle circostanze che le davano interesse ».

Tutto ciò promette, ovviamente, una lotta ancora più difficile. Ma significa anche — finalmente — assegnare un destino alla conservazione: meno fatuo di quello strettamente scientifico, meno fragile di quello strumentalmente turistico. La scuola moderna è la prima protagonista della utilizzazione del passato, al quale — con la certezza di un servizio di pubblica utilità — la conservazione rivolge le sue indispensabili cure. Abbiamo talvolta stretto le nostre convinzioni in alcuni

slogans di comodo. Si legano del resto abbastanza bene: conoscere per pianificare; pianificare per conservare; conservare per educare e per sopravvivere. Allo stato di progetto, la nostra linea di ipotesi conservativa non si arresta qui, ma seguita su questa traccia [...].

Per una carta delle aree culturali

Per quanto alieni dagli strumenti (viziati spesso da rozzezza o da ingenuità) del positivismo determinista, abbiamo ritenuto necessario procedere ad alcune ipotesi di ricerca, addensate in particolare in quei settori della cartografia storica ove più sommaria — ma non per questo meno impegnativa — si fa la traccia dell'operare umano, delle sedimentazioni culturali, del passato come « accumulo » di materiali. La giurisdizione di competenza bolognese è stata dapprima genericamente suddivisa in un insieme composto di possibili poli culturali, riferiti per lo più (com'è ovvio per la competenza dell'istituto) ai secoli dell'era moderna. Non occorre riferire che una simile carta di 'bacino' culturale va integrata mentalmente e subito con altre indicazioni determinanti: e primo fra tutti il suggerimento che viene dalla linguistica, la quale, attraverso l'imponente attuazione dell'Atlante Linguistico italiano, non arresterà certo la propria valutazione alla sola sede storica, ma al contrario — se letta con moderna intelligenza, come fu recentemente da Corrado Grassi, nelle sue dinamiche sociolinguistiche ⁽¹⁾ — potrà fornire impegnative immagini per la stessa pianificazione amministrativa che ci sta ora a cuore.

Alla base della descrittiva cartografica emiliano-romagnola sta indubbiamente la trama miliare, generatrice, lungo la via Emilia e fin dal 187 a.C., degli

⁽¹⁾ C. Grassi: *I dinamismi sociolinguistici come dato di conoscenza nell'organizzazione del territorio*, in « Bollettino dell'Atlante Linguistico Italiano », n.s., dispensa nn. 17-18.

insediamenti principali. Il ritmo urbanistico creato lungo l'asse principale è ancora oggi esemplare per razionalità di decisione e parallelismo di avvenimento. Le distanze, per di più intervallate — come già s'è detto — da città minori, potrebbero ancora oggi definirsi « pedonali », così da svelare quasi, in sede di antropologia culturale, una valida origine perfino a quell'ombra di pragmatismo che fa dell'Emilia meridionale e soprattutto della Romagna una terra di facili iniziative, di legami intercorrenti e costanti, di ben legate associazioni urbane: una regione moderna e attuale, in fondo, ove del resto la capitale, Bologna, ha di recente rifiutato, con saggia accortezza, di recitare la parte impropria della megalopoli, restringendo il proprio piano regolatore al limite dei 700 mila abitanti grazie ad una variante di cui non si dirà mai abbastanza bene. In prospettiva storica, la decisione rimanda perfino a quel momento della difesa esarcale dal quale probabilmente le città romagnole trassero nuovo incentivo al livellamento che tuttora le caratterizza (sette città, sette sorelle — come dice la tradizione poetica popolare, di portata analoga, di destini affini, di concorde discordia), riducendo lo schema urbanistico di eredità romana al ruolo di castelli armati contro la forte spinta longobarda tutto attorno e a difesa della capitale ravennate; pianificando dunque le città come tante guarnigioni (Luzzatto) e alimentando le stesse con la concessione ai soldati di terre che già i romani avevano razionalmente ritagliato con la centurazione. Era quella, del resto, la prima unità di misura, di un ritmo territoriale che non è solo da vedersi in una prospettiva formale, ma che è il primo accostire di una logica del territorio nella quale ancora oggi tentiamo di riconoscerci, alla prova dei fatti.

Ogni indagine moderna deve allora tenere in considerazione la struttura ereditata dal passato. Non nacquerò certo a caso le prime Diocesi ecclesiastiche, eredi delle diocesi civili, trama tuttora insopprimibile nono-

stante l'inaudito tentativo concordatario di vanificarne il significato culturale con l'equiparazione territoriale alla provincia amministrativa. La struttura diocesana della giurisdizione è assai antica, e colloca addirittura nella prima metà del IV secolo d.C. Ravenna, Rimini e Faenza; nella seconda metà dello stesso secolo Imola, Claterna (?), Bologna, Modena, Parma e Piacenza; e forse nel IV secolo Forlì e Forlimpopoli; nel V secolo Voghenza (Vicohabentia), nel VI secolo Ficoele (Cervia) e nell'VIII Comacchio. Al concilio romano del 649 come suffraganei fu Ravenna intervennero, della Regione VIII (Flaminia ed Aemilia), Cesena, Forlimpopoli, Forlì, Faenza, Imola, Bologna e Vicohabentia; della Regione VII (Etruria) il vescovo di Sarsina; della X (Venezia) quello di Adria. Tolte dalla soggezione milanese (c. 425-431 e comunque prima degli inizi del VI secolo) esse costituirono compattamente la metropoli ecclesiastica ravennate (Lanzoni).

Quale sia — pur da distanze storiche così lontane — l'influsso sulla determinazione del territorio, è facile constatare con la piana lettura di una carta delle Diocesi dell'attuale Regione Conciliare Romagnola. La sovrapposizione generale con l'attuale reticolo comprensoriale riesce, anche se imperfettamente, seguendo quell'andamento vallivo che trova il suo centro maggiore sulla ricca Via Emilia. Le influenze culturali, tuttora verificabili, si concretano nella persistenza di diocesi come quella di Modigliana (di Curia fiorentina), così opportunamente memore della Romagna toscana; nonché nelle zone (che diremmo oggi intercomprensoriali) di San Sepolcro e di Montefeltro. Chiunque abbia conoscenza diretta dei problemi storico-artistici nelle zone indicate, sa bene che esse non sfuggono a suggestioni di tipo toscano nelle prime due e di tipo montefeltresco nella terza. Così come, volendo spingere ancora oltre (e forse indebitamente, in questa sede) tale genere di considerazioni, non può interpretare diversamente il disagio avvertito,

in seno alla provincia amministrativa ferrarese, dalla città di Cento; e per ragioni diverse quello, verificabile, dell'intera area comacchiese.

Lasciando poi a parte la struttura vicariale, troppo soggetta a variazioni contingenti (ma comunque suscettibile di interessanti indicazioni di studio, secolo per secolo e specie dopo il concilio tridentino), resta infine la grandiosa trama amministrativa delle parrocchie ecclesiastiche: una trama che il pianificatore napoleonico si guardò bene dallo spezzare, fino a servirne e perfino allo scopo di portare a maggiore profondità di sonda quella eccezionale inchiesta sulle costumanze, i pregiudizi ed i dialetti del Regno Italico (1808-1811), i cui risultati furono preziosi, e purtroppo non sufficientemente conosciuti. Quelli romagnoli, compreso il volumetto di Michele Placucci, anche se pubblicato solo nel 1818, sono l'unica base possibile per una moderna interpretazione etnografica del passato locale (2).

Infine, la stessa trama dipartimentale fortunatamente attuata prima dalla Cisalpina, poi dal Regno Italico, costituiva probabilmente un altro tentativo di individuare aree comprensoriali di omogeneità sociale, economica e culturale. Bacini coerenti, anche se la denominazione tratta da fiumi e da monti, anziché da un corretto esame orografico e della viabilità, prendeva presumibilmente aire dell'imperante gusto neoclassico.

E' certo tuttavia che ogni moderno discorso sul ter-

(2) L'iniziativa dell'inchiesta aveva avuto origine in Francia, promossa nel 1808 dall'Académie Celtique. Nel 1811 fu ripresa dal Regno Italico e completata nel 1815. Per la Romagna, cfr. A. Fabi, *Documenti inediti romagnoli relativi all'inchiesta sulle costumanze popolari nel Regno Italico (1811)*, in *Lares*, XVII, 1951, pp. 1-18; e XVIII, 1952, pp. 41-60. Per Michele Placucci ed il suo volumetto *Usi e pregiudizi dei contadini della Romagna, Forlì 1818*, cfr. A. Campana, *Il libro di Michele Placucci e i contemporanei*, in *la Fie*, VIII, 1, 1927; nonché P. Toschi, *Romagna tradizionale*, 1963, pp. XXII-XXXII.

ritorio, ed in ispecie sul territorio culturale, passa necessariamente attraverso una accurata conoscenza delle ripartizioni parrocchiali. Ed è perlomeno singolare che, a partire dalla metà circa del secolo XIX, e cioè dall'abbandono del potere temporale, l'autorità ecclesiastica non abbia più provveduto a pubblicare carte topografiche di qualche valore a sostegno di questo reticolo fittissimo e funzionale, così connaturato ormai alla vita delle popolazioni stesse da sembrare insostituibile. Per lo storico in genere, e specie per lo storico dell'arte, che vede nel patrimonio chiesastico il più vasto e quasi sterminato background artistico della nazione, la conoscenza esatta della struttura parrocchiale è indispensabile⁽³⁾. Al pari della conoscenza dell'antica viabilità (che, specie nelle zone montane, chiarisce cause e motivi di agglomerati e di insediamenti altrimenti non decifrabili); al pari delle omogeneità di tipo socio-linguistico, che disegnano bacini ed aree sostanziate da un effettivo e tuttora esistente contesto di civiltà comune; la struttura parrocchiale è innegabilmente il 'contenitore' più riconoscibile di ogni livello della sedimentazione culturale.

Quali siano i modi per far compiutamente 'parlare' questa trama parrocchiale, almeno per quanto concerne il ricercatore storico-artistico, solo l'indagine specifica potrà domani chiarire. E' evidente anche che il margine di autonomia del parroco, indubbiamente limitato rispetto al potere vescovile o al potere di molti ordini monastici, impone una lettura diversa dalla consueta, che è resa più agevole dalla libertà con la quale

(3) Purtroppo, la cartografia ecclesiastica attuale è assai scarsa, cosicché anche in questo settore il lavoro deve essere nuovamente iniziato. Allo scopo, la Soprintendenza alle Gallerie di Bologna ha già portato quasi a compimento l'elaborazione di una carta delle parrocchie della Diocesi di Bologna (a cura di Lucio Colombo), sulla quale si imposteranno le prossime ricerche in merito alla ulteriore, possibile precisazione delle aree culturali locali.

alti prelati e abati imponevano le proprie vedute culturali e perfino le proprie clientele artistiche. Tuttavia, il grado di compenetrazione fra parrocchia e territorio copre certamente intimità più segrete all'occhio del ricercatore, ma più connesse alla vita della popolazione, specie dopo che il concilio di Trento avrà stabilito termini topografici fissi e avrà vietato le ricorrenti unioni di parrocchie e conventi o benefici. Il catalogo generale dei beni culturali, l'impresa cioè alla quale lo Stato dovrebbe dare la massima incentivazione a un secolo dall'unità nazionale⁽⁴⁾, potrà chiarire anche questo punto di importanza determinante, una volta realizzato con quella ricerca « per globalità » che ne custodisce, insieme con l'urgenza, l'imperativo metodologico più stringente.

Una volta realizzata, la carta delle aree culturali potrà prestarsi a utilizzazioni diverse. Essa potrà portare un serio contributo — come già si è detto — agli studi di perfezionamento dello stesso reticolo comprensoriale amministrativo, viziato all'origine dal fatto di essere rimasto legato a schemi territoriali precedenti (province e comuni) e di non aver invece tentato di scuotersi di dosso bardature di cui già chiara da tempo appariva l'incongruenza. E' evidente che soltanto l'affiorare più nitido e completo dell'unica realtà storica possibile, e cioè quella culturale, delineata grazie all'azione finalmente congiunta degli storici delle arti, degli etnologi e dei linguisti, potrà proporre schematiche del tutto reali, e non sovrapposte artificialmente

(4) In effetti, a partire dal 1969 e sotto la direzione di Oreste Ferrari, la propulsione dei lavori dell'Ufficio Catalogo Centrale è risultata coerente con una visione moderna del grave problema ed ha già segnato un punto di concreto vantaggio sulla condizione generale anteriore. Per ciò che concerne l'area giurisdizionale bolognese e romagnola è perfino possibile supporre che il lavoro di censimento — purché incentivato in parallelo con il formarsi della mano d'opera — possa toccare una sua prima, larga definizione entro l'attuale piano quinquennale, e cioè entro il 1975.

al territorio, ma adeguate invece a quelle necessità che il territorio ancora oggi mostra di esprimere. Naturalmente, questa valutazione storica dovrà essere commisurata ai più recenti requisiti sociali ed economici, oppure alle ricorrenti considerazioni statistiche. Ma si può davvero ritenere che, specie in regioni come l'Emilia-Romagna, relativamente statiche demograficamente anche negli ultimi decenni, questi stessi requisiti acquisteranno valore soltanto se paragonati con la realtà storica del territorio.

Ed è questo un tema di indagine che restituisce al ricercatore delle arti, così come gli altri settori della ricerca affine, un rilievo da secoli abbandonato; quel rilievo che il nostro positivismo di tardo ottocento riuscì soltanto ad immaginare, specie nell'intimo dell'abbondante fioritura municipalistica, senza però giungere mai alla piena coscienza del problema. Gli mancarono probabilmente la nozione del territorio inteso come dimensione temporale e soprattutto inteso come dimensione spaziale. In una prospettiva, che veda la realtà storica prevalere sulle altre, il cammino del ricercatore artistico non è mai stato sufficientemente illuminato, mentre al contrario maggior nitidezza ha assunto in questi ultimi anni nei settori dell'antropologia culturale, della geografia umana e della pianificazione urbanistica più accorta.

Numerosi e determinanti sono i vantaggi che l'acquisizione di una carta delle omogeneità reali può portare per il lavoro più specifico del conservatore; per il lavoro, cioè, del quale qui più ci occupiamo. Conoscere un'area culturale vuol dire potervi osservare con variabile insistenza, o addirittura con costante frequenza, l'apparizione di certi modi costruttivi, di certe costanti stilistiche oppure, infine, di certe e determinate intenzionalità generali. Se ne avvantaggiano la ricerca dello storico dell'architettura e l'opera dell'urbanista, come quelle che più appaiono legate a caratteristiche di mano d'opera locale, ad accorgimenti tecnici e ad esi-

genze locali. Basti pensare — per fare un solo esempio — all'incidenza che questi problemi hanno nel delineare una possibile tipologia della cosiddetta architettura 'spontanea' o di servizio. Ma se ne avvantaggia indubbiamente anche la ricerca più tipica dello storico delle arti, da quelle cosiddette 'minori' a quelle dichiarate 'maggiori': anche se per queste ultime il livello di localizzazione deve naturalmente studiarsi in modo diverso, e spesso valutarsi secondo caratteristiche più libere e sfuggenti.

Ma fra gli altri vantaggi che la conoscenza adeguata delle aree culturali potrà portare, determinante è quello di pervenire senza incertezze all'opposizione — mai sufficientemente raccomandata — contro il 'déracinement' è cioè contro l'alienazione dell'oggetto culturale mobile dai suoi territori di origine. Il tema della deportazione artistica non è certo privo di grandi precedenti storici, che dalla classicità salgono fino all'episodio più clamoroso dei tempi moderni, senza alcun dubbio costituito dalle forzose emigrazioni di materiali d'arte intraprese prima dalle truppe napoleoniche negli anni della Cisalpina; e quindi più radicalmente eseguite (nei territori emiliano-romagnoli di cui qui ci interessiamo) a partire dal 1805 a cura dei commissari del Regno Italico, su ordine di Eugenio di Beauharnais⁽⁵⁾. A parte, tuttavia, così macroscopici esempi, i decenni dal 1945 a oggi devono disgraziatamente registrare un costante e fittissimo sradicamento di prodotti artistici, prelevati con qualunque mezzo e spesso in disprezzo d'ogni legislazione a riguardo, e trasferiti a tutt'altra ubicazione, adibiti a diversa funzione. E' questo il caso rappresentato dal crescente 'déracinement' causato dal furto e dall'abuso, esercitato con tale progressiva furia da coinvolgere ormai miriadi di

(5) Si veda A. Ottino Della Chiesa, *Dipinti della Pinacoteca di Brera in deposito nelle chiese della Lombardia*, Milano, 1969; e A. Emiliani, in *Il Giorno*, 28 gennaio 1970.

oggetti di ogni peso e natura, d'ogni livello storico o qualitativo: tanto che già oggi taluni settori della specialità (il tessuto, l'intaglio, il ricamo, ecc.) stanno rivelandosi pressoché fatiscanti di fronte all'indagine dello studioso, travolti come sono dalla sfrenata speculazione antiquariale.

E non c'è neppure da illudersi circa la sorte di questi oggetti. Molte sono le pretestuose garanzie avanzate da certa etica mercantile, che addirittura addita nel libero gioco della domanda e dell'offerta un modo per « salvare » il patrimonio nazionale. Ma al di là della salvezza fisica dell'oggetto è la sua salvezza spirituale che conta: e la terribile diaspora degli ultimi decenni, allontanando oggetti dai loro luoghi di origine, e quindi dalle possibilità di legittima comprensione, non ha fatto altro che creare orfani e illegittimi. Non si vede infatti come un oggetto d'arte, specie se ' minore ' — per esempio un intaglio in legno proveniente da certe chiese del versante occidentale dell'alto Reno, ove cioè in pieno '600 è dato ammirare un singolarissimo 'manuelino' appenninico — una volta emigrato in qualche bottega, abitazione o anche museo romano, lombardo oppure — e perché no? — svizzero o americano, possa conservare notizia colma del luogo d'origine: e insieme ad essa nozione del contesto di civiltà nel quale è nato e vissuto. E d'altra parte la stessa sua sottrazione fisica all'ambiente originario è sensibile danno che si aggiunge alla corposa depauperazione che affligge progressivamente questo ambiente, rendendo del pari e sempre più difficile anche lo studio di tutte quelle testimonianze che avessero avuto la ventura di restare sul luogo di origine.

Il dramma contenuto in così semplice equazione sfugge troppo spesso alla vigente legislazione dello Stato, all'attenzione stessa dei rettori ecclesiastici, e degli enti locali. In realtà, forse al di sopra di tutti i concomitanti fenomeni di degradazione del nostro pa-

trimonio culturale, questo del 'déracinement' è il fenomeno snaturante di maggior peso e portata. Cosicché sembrerebbe più opportuno colpire penalmente non tanto per il valore specifico, individuo dell'oggetto (come ancor oggi corsivamente si fa), quanto per il danno indiretto e riflesso che l'abuso provoca sull'orizzonte storico circostante.

Oltre a questo, esiste anche un 'déracinement' di carattere legalitario, verso il quale tuttavia occorre dichiarare subito, e per ragioni analoghe a quello prima prodotte, la nostra massima diffidenza. L'imponenza dei fenomeni sociali ed economici specie degli ultimi trent'anni, unitamente alle connesse variazioni di struttura dei servizi chiesastici, è sufficiente a far intendere che la meravigliosa distribuzione del patrimonio culturale sull'intero territorio italiano è stata posta in crisi, se non addirittura decimata, da qualcosa di più che non fosse la nostra disattenzione di cittadini o la nostra debolezza di amministratori. Migrazioni interne, abbandono di terre, inurbamento oppure urbanizzazioni violente, sono i fenomeni che hanno inciso negativamente sul patrimonio e sulla sua distribuzione, spopolando intere provincie con il conseguente degrado architettonico-urbanistico; oppure ripopolando altre provincie o creando riserve urbane di smisurata estensione, prive d'ogni presenza culturale. Tutto ciò, unitamente al quotidiano esercizio del furto e dell'abuso, e alle crescenti necessità di dare alle opere maggior sicurezza e migliore conservazione, conduce con tutta naturalezza alla frequente decisione di trasferire oggetti d'arte da un luogo ad un altro, da una chiesa all'altra, da una parrocchia montana ad una nuova parrocchia cittadina, addirittura da una comunità secolare ad altra comunità di diversa regione. Il 'déracinement' è dunque in atto anche per incaute vie legali, e le carte del nostro passato ancora insondato si mescolano così per sempre. E non basterà l'indagine scientifica di secoli e secoli per districare il groviglio

babelico dovuto all'obliterazione delle cultura d'origine.

Così, non è da dimenticare il numero crescente di richieste che giunge ai nostri uffici per costituire musei nei quali ricoverare dipinti di provenienza vicina ma talvolta anche non contigua. Accanto alla buona volontà che anima spesso questi propositi, esistono spinte di carattere decisamente specioso. E' innegabile, ad esempio, che nel problema entra, e con notevole peso, anche la voga museografica recentemente invalsa, invocata a pretesto per la creazione e la dotazione di ricche strumentalizzazioni turistiche; escogitata spesso per assegnare a civici amministratori meriti che avrebbero dovuto essere altrove e più legittimamente conquistati; oppure inventata a sostegno di stentate campagne elettorali. Un museo è istituto di creazione difficile, il cui grado di pubblico servizio non può essere valutato senza la più piccola pianificazione del problema e senza reale contatto con le esigenze locali e comprensoriali. Entro queste esigenze deve entrare anche la considerazione del grado di 'déracinement' che il museo, all'atto del suo costituirsi, esercita sul patrimonio locale. Molte chiese infatti possono oggi essere nuovamente officiate, grazie al lento riequilibrarsi delle economie montane. L'epidemia del furto e dell'abuso potranno essere sedate, soprattutto il giorno in cui si colpirà con maggior forza giuridica il fenomeno della ricettazione mercantile. La globalità tanto spesso auspicata dell'intervento di salvaguardia potrà abbastanza celermente dissipare, almeno in parte, le preoccupazioni a riguardo della conservazione, specie quando le comunità locali avranno riottenuto un reale interesse verso il patrimonio. Vale dunque la pena di ritardare, pur con ogni lecita preoccupazione, questo pericoloso ordine di smobilitazione del patrimonio che troppo spesso si sente dare.

Ma soprattutto, a monte di tutto ciò, sta l'urgente, improrogabile necessità di portare a compimento il cen-

simento generale del nostro patrimonio artistico e culturale. Una volta che una corretta anagrafe del territorio fosse solidamente costituita, certamente minori sarebbero anche le preoccupazioni nei riguardi della deportazione di oggetti dal loro luogo di origine ad altri luoghi, di deposito, di conservazione o di tutela. Non si deve mai dimenticare, infine, che — nell'attuale, arretrata conoscenza che abbiamo del nostro patrimonio — un filo soltanto assicura l'opera alla sua origine culturale, e insieme ad essa alla possibilità che essa venga, un giorno, scientificamente « conosciuta ». E questo filo, presumibilmente per molto tempo ancora, si chiamerà persistenza locale dell'oggetto, giustificazione dell'oggetto stesso attraverso la trama contestuale del patrimonio artistico circostante. Anche in questo senso, dunque, una sollecita carta delle aree culturali italiane è obbligo irrinunciabile e prioritario (6).

(6) Per questi problemi che investono il concetto stesso di regione e ne verificano l'attuale validità operativa, vedi C. Muscarà, Prefazione al volume di J. François Gravier, *La Pianificazione territoriale in Francia*, Vicenza, 1967 (traduzione italiana de *L'aménagement du territoire et l'avenir des régions françaises*, Paris, 1964).

Allo scopo di agevolare la formazione di pubblici elenchi dei beni artistici mobili, fissandoli così fin da ora al loro luogo di origine, la Soprintendenza alle Gallerie di Bologna ha deciso di dare pubblicazione parziale ma continua agli elenchi stessi, man mano che le aree culturali vengono censite. Una prima ipotesi in questa direzione è costituita dall'elenco degli oggetti dei Comuni di Camugnano, Castel di Casio, Granaglione, Grizzana e Porretta Terme, organizzato come « proposta per un catalogo » a cura di N. Riva, C. Calbi, A. Lugli e G. Possenti, in *Documenti e Relazioni della 2ª Campagna di rilevamento dei beni artistici e culturali dell'Appennino*, Bologna, 1970, pp. 181-237 (distr. Alfa).

Gli elenchi possono fin da ora portare a livello di conoscenza delle autorità e delle comunità l'ammontare sia pure generico, del patrimonio artistico locale.

Incongruenza del territorio giurisdizionale

Anche la suddivisione delle Soprintendenze e dei relativi territori di giurisdizione è stata a suo tempo e talvolta tentata su basi vagamente storico-culturali; nonché — probabilmente — in considerazione di problemi di allacciamento o di facile comunicazione. Non bisogna nascondersi che tale suddivisione, posta abbondantemente in crisi anche dalle nuove possibilità di traffico e di viabilità, era inficiata spesso fin dalle sue origini dalla casuale necessità di assicurare a città di importanza elettorale o addirittura clientelistica una sede di Soprintendenza. Il fenomeno si doveva aggravare poi con lo scorporamento delle Soprintendenze « miste » in Soprintendenze settoriali. E' bene dire subito che proprio quella ricerca per « globalità » più volte affacciata chiederebbe il ridimensionamento più urgente degli uffici almeno in sedi comuni, come ovviamente sollecita un servizio che deve intervenire con continue integrazioni interdisciplinari.

Per restare agli esempi regionali emiliano-romagnoli, la discordanza fra i diversi uffici è evidente al solo esame della situazione vigente. Com'è noto, mentre la Soprintendenza alle Antichità si trova ad affrontare da sola — e con le note carenze di personale, eguali per tutti — l'intero, vastissimo territorio da Piacenza a Rimini; la Soprintendenza ai Monumenti divide invece in due parti la massiccia porzione regionale, affidando all'ufficio con sede a Bologna le provincie settentrionali, oltre che naturalmente quella bolognese; ed all'ufficio con sede in Ravenna le provincie meridionali, con l'aggiunta tuttavia di Ferrara. Aggiunta che porta il territorio di competenza a compiere un ampio avvolgimento della provincia bolognese, fino ai Comuni di Cento e di Bondeno. Dato il carattere determinante dell'intervento della Soprintendenza ai Monumenti in gran parte dei problemi urbanistici, non è chi non veda quanto grande sia il disagio creato da simile ripartizione del territorio. E' ovvio poi che nessuna vera

considerazione di omogeneità culturale conduce la competenza specifica dal territorio riminese a quello centese.

Per quanto riguarda poi le Soprintendenze alle Gallerie attualmente vigenti, è abbastanza probabile che il ' taglio ' sia stato concepito sulla base di una osservazione storica del territorio: i Ducati (Parma e Modena) e le Legazioni (Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna). Prescindendo dai criteri di funzionalità per le prime due, ed affrontando la Soprintendenza bolognese, occorre riconoscere che il terreno di azione è coerente solo in parte: e alcune fra le ragioni sono già state esemplificate là dove si delineava la vicenda storica e socio-economica delle quattro provincie. In realtà, la Romagna storica possiede caratteristiche diverse da quelle che dominano il territorio bolognese, incentrato per giunta su una città, Bologna, che oltre che costituirne il polo unico di attrazione, si impone da sola come un gigantesco impegno conservativo. La provincia ferrarese, poi sfugge in quasi tutti i secoli — dal Duecento all'Ottocento — ai dati di omogeneità che caratterizzano la Romagna, com'è del resto naturale per chiunque rifletta solo un momento sulla forte autonomia del Ducato estense, legato semmai da ricorrenti rapporti con Modena o addirittura con l'oltre Po. A parte, come s'è detto, il caso di Comacchio e delle sue Valli, annesso amministrativamente alla provincia ferrarese, ma costituzionalmente romagnolo.

Comunque, anche a voler prescindere da considerazioni di geografia storica, che potrebbero sembrare opinabili a seconda del diverso punto di vista volta a volta assunto, credo che nessuno fra gli uffici ricordati possa correttamente riconoscere di lavorare agevolmente su di un territorio che — alla luce delle nuove esigenze della società attuale — sollecita nuovi servizi, impone ogni giorno di più facoltà di intervento, richiede giustamente interventi sempre più fitti e vicini alla fonte che li genera. E poiché il significato

primo della pianificazione territoriale è quello di condurre sempre più attigua alla base democratica la istanza locale di autogoverno, realizzando in tal modo quel fondamentale rapporto fra volontà comunitaria e organi direttivi, sembra opportuno riconoscere che il 'taglio' provinciale, se non addirittura regionale, degli uffici della tutela artistica e culturale è macroscopico, tanto da paralizzare molto spesso l'opera degli uffici stessi, impotenti a sovvenire a molteplici e nuove necessità. È ciò accade già ora; in una fase cioè in cui l'opera di tutela esplica una sua attività di « mantenimento » e non già di incentivazione di lavoro, o addirittura di promozione di nuove possibilità. Il giorno in cui la richiesta sociale di un reale servizio culturale a vantaggio di una conservazione intesa come fenomeno 'attivo' della partecipazione democratica, venisse interamente resa esplicita, non soltanto il pauroso stato di carenza degli organici dello Stato, ma l'incoerente struttura stessa degli uffici verrebbe messa a nudo inesorabilmente.

Poiché riteniamo che questo sia, d'altronde, il punto d'arrivo di ogni tutela storica, perché essa esca dalla sua età burocraticamente conservativa e tesa solo alla salvezza fisica, materiale dell'oggetto; dobbiamo preparare nuove ipotesi di attività, e nuovi schemi entro i quali versare queste attività, perché l'articolazione organizzativa trovi il suo più valido modo di espressione. Solo così, attraverso strumenti affinati da una metodologia illuminata da nuove convinzioni, sarà possibile ravvicinare le istituzioni a quelle partecipazioni comunitarie con la quale, ci auguriamo, possano essere individuate scelte e prese decisioni fino ad oggi maturate dall'alto di una rischiosa gerarchia umanistica.

A tale scopo, lo schema comprensoriale (che in campo urbanistico ha del resto fatto di già le prime, ottime prove attraverso i P.I.C. e le Comunità e le associazioni volontarie), integrato con adeguata cono-

scenza del reticolo storico consegnatoci da un vero studio delle aree culturali, può essere assunto come nuova unità di misura per la ristrutturazione stessa delle Soprintendenze. Non c'è ragione del resto di ritenere che proprio la schematica territoriale più ravvicinata entro la quale civiltà profondamente connesse alla tutela dei luoghi, come l'età romana con le diocesi civili, la chiesa con le diocesi ecclesiastiche, la rivoluzione napoleonica con la riconferma della perfetta unità di misura parrocchiale, debba fallire le sue prove proprio nel momento in cui la società italiana decide — prima che sia troppo e definitivamente tardi — di adoperare un decentramento valido a combattere gli scompensi dell'urbanesimo, ad aiutare le comunità minori, a ricondurre verso l'individuo l'istanza dell'autogoverno; a costruire, in breve, una società più equa.

S'è già tentato altrove ⁽⁷⁾ di chiarire la validità dell'unità di misura comprensoriale anche nell'ipotesi di una migliore definizione dei nuovi organici di Soprintendenza; non più dunque designati casualmente, oppure sulla base di spinte scomposte verso questa o quella più fortunata sede. La realtà del territorio è la sola guida alla verifica delle esigenze, e dunque alla modificazione degli organici di servizio. Cosicché, attraverso un reticolo ispettivo più ravvicinato, rapportato equamente all'importanza del territorio (come anche alla sua stessa struttura sociale, demografica, economica e scolastica), la Soprintendenza potrebbe più agevolmente riassumere il senso generale della sua

(7) Cfr. A. Emiliani, *Ipotesi della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna in merito al rapporto fra Regione e tutela statale*, Comunicazione al Convegno dell'Associazione dei Funzionari Tecnico-Scientifici, Roma, maggio 1970; nonché in *La tutela dei beni culturali nella pianificazione territoriale dell'Emilia-Romagna*, Convegno indetto da « Italia Nostra », Bologna, aprile 1970; ed in *Documenti e Relazioni cit.*, Bologna, 1970, pp. 54-60.

attività, delle connessioni sempre più strette con gli altri strumenti della pianificazione, della sua presenza sempre più frequente e nelle istanze rappresentative e nelle forme consultive che il decentramento democratico prevede: commissioni, assemblee, sondaggi di pubblica opinione, comunità agricole, comunità di quartiere, ecc. Si direbbe perfino che l'istituzione del Consiglio di Soprintendenza, da più parti postulato per una nuova e libera gestione degli istituti, non avrebbe senso se ripercorresse, sia pur lievemente allargato, il centralismo decisionale di cui è purtroppo affetta la struttura amministrativa attuale.

*Il museo, strumento della scuola,
alla luce del requisito comprensoriale*

Fin dal 1967 questo Ufficio iniziò una serie di indagini tese ad accertare la funzione attuale, ed i modi connessi a questa funzione, di un museo d'arte antica ⁽⁸⁾ e in più occasioni avanzava ampi dubbi, tanto in direzione dell'allora imperante utilizzazione turistica e soltanto turistica dell'istituto: quanto anche dalla più raffinata, ma non per questo meno pericolosa in molti suoi atteggiamenti, prospettiva del 'tempo libero'. È assai più agevole oggi di quanto non lo fosse allora, comprendere che la sola dimensione entro la quale è possibile formulare una ipotesi moralmente garantita per il futuro di ogni museo è quella scolastica. Ciò non toglie naturalmente, a scampo di equivoci, che turismo di occupazione e turismo di esplorazione, utilizzazione del tempo libero ed altre attività specie associazionistiche, normali in una società ad alto sviluppo industriale, possano trovare nel museo — come del resto in altri analoghi istituti sto-

⁽⁸⁾ *Un museo d'arte antica oggi*, in « La Pinacoteca Nazionale di Bologna », Bologna, 1967 (1ª ed.) e Bologna, 1969 (2ª ed.), pp. 201-222.

rico-educativi — una fra le loro più legittime possibilità di esplicazione.

Ma soprattutto spetta alla scuola di adottare il museo entro il suo corpo attivo. Spetta anzi alla scuola, più esattamente, il compito di far « rientrare » il museo entro la verità originaria della sua stessa formazione istituzionale. Non bisogna infatti dimenticare che buona parte degli istituti museografici, nati o liberalizzati in età giacobina o post-unitaria, erano parte integrante di quelle accademie o scuole di belle arti entro le quali si raccoglieva, ben diversamente da oggi, il senso moderno, inedito di una concreta partecipazione della società più larga alla vita della creazione artistica: sottratta in tal modo alle élites culturali di cui l'illuminismo aveva svelato la ristrettezza. Fu solo nel 1875 che Ruggero Bonghi, allo scopo di dare sostanza amministrativa ai musei ed una autonomia di gestione in verità ormai necessaria, non trovò di meglio che compiere una specie di doppio fallo sociale, del resto fin da allora aspramente stigmatizzato: istituire il biglietto di ingresso a pagamento, creando in tal modo una barriera in realtà assai più simbolica che economica fra museo e società (ma proprio in ciò tanto più pericolosa); e distaccare definitivamente il museo dalla vita scolastica, facendone così il regno silenzioso del visitatore solitario e del cacciatore di capolavori nascosti.

Né sembrano destinati a reali risultati, per ora, gli attivismi generici, i didattismi abbastanza monotoni, ai quali tutti — volta a volta — ci siamo dedicati con una passione tanto ingenua quanto sincera, ma degna di miglior causa. Mutuati per lo più dal pragmatismo anglosassone (che ovviamente ha creato strumenti ben connessi alla sua scuola altrimenti libera, e ai suoi musei altrimenti sostanzianti) essi continuano a fare del museo una sede decisamente extra-scolastica; ne incoraggiano anzi la lontananza dalla scuola grazie alla costante adozione di insegnanti forniti dal mu-

seo: insegnanti « eccezionali », cioè fuori della normalità, che con la loro stessa presenza (per non dire con il loro talvolta inadeguato linguaggio) si sostituiscono alla figura unica dell'educatore, creando in tal modo un ben vasto spazio di « estraneità » del museo rispetto alla vita didattica, aggravando il senso di vacanza rispetto all'aula scolastica, confinando perfino la figura dell'educatore in una frangia di « non fiducia » sinceramente inammissibile.

Problemi, com'è naturale, che vanno superati soltanto con l'urgente qualificazione degli insegnanti elementari e medi alla didattica artistica, e non certo con la loro sostituzione in sede specialistica. E ciò mentre, al contrario, la figura dell'animatore culturale (non certo ancora quella dello specialista) assume semmai maggiore rilievo nel campo vastissimo della promozione aziendale, associazionistica, settoriale: purché innestato in un discorso vastamente 'politico', cioè capace di far intendere, dell'arte e del suo uso educativo, il valore profondamente umano, riattivante e primario; la capacità che tale educazione può esprimere specie nel superare le alienazioni urbane (Mitscherlich), riammettendo alla cultura e all'iniziativa le vaste sacche periferiche isolate e in pieno apartheid bianco. Ed è anche naturale che una didattica di questo genere non può davvero nascere dal nulla di una mancata pianificazione, ma deve urgentemente connettersi al mondo nascente di tutte quelle strutture volontaristiche, associazionistiche e di quartiere che le amministrazioni democratiche, sia pur lentamente, si avviano a creare. E non tralasciare davvero di inserirsi anche entro quelle formazioni comunitarie di fondo spontaneistico di cui — qualunque sia il loro concreto cammino — il mondo sembra, per sua difesa, coprirsi.

Il problema della didattica di museo è dunque prima di tutto un problema di libertà di gestione del museo da parte del pubblico; assai prima, comunque, che

non un problema di « specialità ». E come tale deve essere affrontato e risolto a monte della complicata e non sempre chiara meccanica didattica, di cui d'altronde il nostro paese è pressoché digiuno, al punto di non possedere neppure un adeguato istituto di studio ed una biblioteca specializzata. E bisogna ammettere che i gradi per un avviamento a quella libertà sono molti e urtano per giunta contro metodi che non vengono dismessi, ma vengono addirittura aggravati da una visione incompleta dell'orizzonte educativo museografico. Tralasciando i più imponenti, è facile ricordarne almeno alcuni minori, come l'abolizione del biglietto di ingresso, richiesta anche economicamente matura (e ciò mentre la patria della libertà museografica, l'Inghilterra, discute nientemeno che l'istituzione del balzello di ingresso alla National Gallery di Londra!); la ristrutturazione del corredo di molti musei, presentato in itinerari statici senza sufficiente corredo segnaltico, senza mobilità di raffronti (e ciò mentre le statistiche sollecitano una più larga richiesta di autonomia da parte del visitatore); la dotazione di spazi espositivi non rachitici per l'attività di mostre temporanee, troppo spesso realizzate purtroppo fuori dall'istituto e dunque del tutto, o quasi, inutili per la vita promozionale del museo (alle cui spalle le mostre sono nate e seguitano a prosperare); la riforma dei servizi di informazione e di custodia, tanto lenti quanto scostanti (mentre le innovazioni tecnologiche, assorbite forse sovrappensiero, inventano addirittura l'incubo televisivo, l'occhio del padrone, alle spalle del visitatore). Cose che, in gran parte, l'accurata lettura del volume di P. Bourdieu e di A. Darbel⁽⁹⁾, uno dei pochi interventi realmente seri sulla vita del museo, può aiutare a capire meglio già da alcuni anni a questa parte.

⁽⁹⁾ P. Bourdieu e A. Darbel, *L'amour de l'art - Les musées et leur public*. Paris, 1966.

Una volta assodata l'intimità che la vita del museo deve rivestire con la vita della scuola, si tratta di indagare se l'attuale struttura museografica generale esistente possa resistere alle crescenti sollecitazioni della società scolastica. L'individuazione di uno standard museografico resta dunque uno dei problemi maggiori per un piano che abbia poi la chiarezza e la volontà di programmare veri servizi. In questa direzione, la Soprintendenza bolognese ha dapprima provato a sottoporre la rete esistente dei musei al requisito comprensoriale; e ne ha ricavato una verisomiglianza di richieste, definite « vocazioni », che sono in via di ipotesi il fabbisogno museografico commisurato all'analisi socio-economica. Una seconda ipotesi ha visto la rete dei musei paragonarsi al requisito avanzato dal comprensorio demografico-economico. La terza, e certamente la più impegnativa, ha visto la trama museale porsi a confronto del requisito avanzato dallo studio delle aree di gravitazione didattica; e ciò limitatamente alle provincie di Bologna, Forlì e Ravenna, nelle quali il disegno di tali aree, ancorché abbozzato, riveste una notevole concretezza. Si tratta, a nostro parere, di un punto assai solido di una possibile metodologia che elimini la casualità municipalistica, campanilistica della moda museografica: una moda che già si è affacciata all'orizzonte regionalistico, e che potrebbe condurre ad una temibile polverizzazione dei servizi e degli stessi corredi. È dunque chiaro che la individuazione dell'area gravitazionale scolastica, unitamente ad altri requisiti — quali naturalmente quelli specialistici — costituisce l'unità di misura più accettabile per una esatta valutazione dei bisogni e correlativamente per la formazione dei servizi museografici. Si tratterà per lo più, com'è ovvio, di musei « misti », avviati all'ostendibilità e alla fruizione di materiali inerenti a quella 'histoire de la civilisation' che ha così pochi esempi in Italia. Un altro punto, comunque, a vantaggio del museo come sede scolastica:

la « localizzazione » dell'interesse del museo, nato e realizzato per esaudire le esigenze di documentazione storica dell'area nativa, per fornire materiali didattici comprensibili contestualmente.

Se molte possono essere, ormai, le indicazioni che conducono a suggerire la costituzione di musei 'misti' come quelli maggiormente adatti e alle caratteristiche del materiale espositivo (pochi oggetti d'arte e soprattutto oggetti legati alla storia, a costumi e alle tradizioni); e al tipo di azione pubblica che ad un museo oggi si richiede; pochissime sono invece le ipotesi avanzate a vantaggio di una tecnica museografica nuova e adatta a questo proposito. Abbiamo cioè una relativa conoscenza del museo tradizionale, tanto in sede architettonica che in sede funzionale; ci sfugge invece quasi del tutto la visione nitida di che cosa dovrebbe essere il nuovo museo 'misto'; di quali mezzi esso si dovrebbe servire prevalentemente; quale assetto architettonico-espositivo esso dovrebbe possedere; attraverso quali concreti mezzi questo museo dovrebbe incontrarsi con la scuola, sua principale interprete. La carenza di esempi in proposito è infatti lamentevole e il campo è dunque aperto ad ogni interpretazione. E poiché il tipo di museo 'misto' è certamente quello che maggiormente può soddisfare tanto le esigenze locali, quanto quelle degli organi di tutela, non sarebbe davvero inopportuno che il Ministero potesse assumere un museo-campione, ed elaborarvi sperimentalmente un istituto nuovo, come appunto esso esige di essere.

In linea generale si può infatti affermare che i musei maggiori, i grandi istituti, le celebri sedi di esposizione, possiedono una più approfondita letteratura (specie a livello architettonico tecnico), presentando una problematica più tradizionale e potendo fruire di una serie di esempi già consolidati tanto in Italia quanto all'estero. Assai più inedito è invece il caso del museo minore e per di più di carattere 'mi-

sto', quale caratteristicamente potrebbe attagliarsi ad un'area culturale italiana, ai suoi prodotti storici e nel contempo alle sue nuove, attuali esigenze. È questo un tema di grande interesse, alla cui soluzione sono legate iniziative tanto statali, quanto locali spesso assai pregevoli, ma poi disdette dall'inadeguatezza delle soluzioni tecniche ed organizzative adottate. La trama museografica minore è infatti, in Italia, contraddistinta da elementi comuni ricorrenti, nei quali non è purtroppo difficile leggere i tratti di una sommarità assai deludente.

Per restare infatti alla rete museografica giurisdizionale — che pure, come si è detto, è assai largamente distribuita e che soprattutto potrebbe essere agevolmente incentivata — la connessione fra museo e cultura locale è quasi inesistente. Gli oggetti giacciono, in buone o meno buone condizioni di conservazione, in sale deserte e un po' tristi, ricavate per lo più in vecchi palazzi. Affidate alla buona volontà di un bidello comunale o di un impiegato sorretto dalle migliori intenzioni, esse si aprono raramente durante l'inverno, quando più dovrebbero animarsi per la presenza delle scuole. In primavera e soprattutto nei mesi estivi, la visita di qualche turista italiano o straniero sembra ridare fiato all'infiacchita 'necessità' del museo.

Una recente, rapidissima inchiesta eseguita dalla Soprintendenza bolognese presso i musei minori delle quattro provincie ha rivelato appieno che la sopravvivenza del museo è, per moltissime sedi, impegno di decoro civico e quasi mai argomento di bilancio. Quasi tutti gli amministratori si ripromettono molte cose dal prossimo futuro, avanzando speranze nel decentramento regionale, sollecitando maggiore impegno in ogni direzione. Ma occorre anche dire che la crisi degli enti locali spezza facilmente le ali ad ogni iniziativa, anche aurorale, e rigetta fatalmente nel nulla spinte e richieste che pure localmente vengono avanzate. Il tema museografico, inteso in senso abbastanza mo-

derno, ha fatto la sua apparizione anche durante l'ultima battaglia elettorale; ma si è trattato di citazioni senza troppa convinzione, argomento per lo più di opposizione che non di reale necessità culturale. Né d'altra parte possono risolvere i problemi di un reale rinnovamento museografico locale i contributi statali che ogni anno vengono elargiti: somme devolute alla spesa misera manutenzione delle salette, delle vetrine o delle serrature.

A riparare simile stato di cose, non poche necessità dovranno essere chiamate. Un museo anche piccolo non è il « salotto buono » della municipalità, ma un istituto ricco di esigenze e per nulla economico. Sarà bene che il governo regionale, al quale il titolo costituzionale affida i musei di enti locali, assuma chiari obblighi finanziari, invocando tuttavia la reciprocità dell'impegno da parte dell'ente. Ma soprattutto il museo locale, anche se piccolo, deve essere connesso alla vita culturale della comunità in modo attivo, di partecipazione. Esso deve divenire strumento di animazione, allo stesso modo che cercano di diventarlo le biblioteche e i centri di lettura periferici ⁽¹⁰⁾. Luoghi 'vissuti' (sia pur con tutte le cautele del caso), collegati agli altri servizi culturali e non isolati in una vecchia separatezza. Sembra opportuno insistere fortemente perché il tema del museo minore venga di fatto collegato alla pianificazione dei centri di lettura,

(10) L'associazione fra biblioteca e documentazione artistico-culturale, specie nei centri minori, è problema fra i più vivi e pressanti; specie se avvertito come un capitolo purtroppo non scritto dell'incomparabile raccomandazione *Per un catalogo* dettata da Delio Cantimori a commento della *Guida alla formazione di una biblioteca pubblica e privata* edita da Einaudi, Torino, 1969. In proposito, occorre qui almeno rammentare la attività del Consorzio Provinciale per la Pubblica Lettura di Bologna, diretto da Giuseppe Guglielmi. Una rete ormai efficiente di centri di lettura, intesi come punto di animazione culturale, può già oggi suggerire più di una ipotesi verso un cammino comune.

concorrendo ad un unico fine culturale. La Soprintendenza bolognese è lieta di segnalare che un esempio di coabitazione e di interazione è stato studiato e reso possibile, a Bagnacavallo, dalla collaborazione fra Comune e Soprintendenza. Si tratta di un caso che vede il Comune seriamente impegnato nel rilevare e restaurare una sede di interesse storico recentemente abbandonata da una comunità religiosa; e lo Stato impegnato del pari nel restauro e nella riqualificazione di tutti gli oggetti conservati nel vecchio museo; così come alla formulazione di un piano più generale che coinvolge tutte le chiese della città in un generale riassetto, al completamento del catalogo degli oggetti d'arte di tutta l'area comunale, e alla fornitura alla scuola dell'obbligo di materiale fotografico e didattico adeguato. Altro schema di progetto di un museo 'misto' con scopi di animazione e promozione culturale è quello che la Soprintendenza alle Gallerie, unitamente a quella alle Antichità, ha elaborato per Palazzo Milzetti Magnaguti, poi Bolognesi, in Faenza, per il quale è in corso l'acquisto da parte dello Stato e la costituzione di un museo del neo-classicismo romagnolo affiancato da un centro di studi, servito da una sala didattica e collegato — secondo il piano regolatore faentino — alla riqualificazione di un'intera area del centro storico grazie al trasferimento di scuole dell'ordine superiore in palazzi e abitazioni attualmente degradati a funzioni incongrue e incompatibili.

*Conoscere per conservare:
necessità e urgenza del catalogo generale*

Conoscere per conservare. L'affermazione appare indubbiamente ingenua a chiunque si trovi ad osservare dal di fuori l'attività delle Soprintendenze. E tuttavia, occorre riconoscere che, al di là delle più elementari carenze suscitate dal mancato censimento dei beni culturali nazionali dal 1870 a oggi, anche ogni

prospettiva di pianificazione, ogni riorganizzazione dell'intervento statale e locale, vengono frustrate dalla mancata conoscenza del patrimonio.

L'inventario dei beni artistici e culturali, recentemente incrementato con notevole energia dall'Ufficio catalogo centrale, appare dunque obbligo di assoluta priorità. Esso non fu purtroppo oggetto di iniziative nell'età migliore del nostro positivismo, se non a livello strettamente individuale. Malauguratamente lo Stato non ebbe, la forza di esprimere nella sua difficile fase post-unitaria, ciò che l'economia ottenne con la monumentale Inchiesta Agraria di Stefano Jacini o l'etnologia con le imprese del Pitré. La carenza di una legge protettiva (che perfino durante i bombardamenti il piccolo Parlamento della Repubblica romana del '49 aveva continuato a discutere) fruttò al paese l'assenza di una generale revisione del patrimonio da effettuarsi per giunta, nel momento più opportuno, quando cioè ancor solido era l'establishment ottocentesco, integro il patrimonio chiesastico e immobili le famiglie detentrici del patrimonio privato. Né valsero globalmente le pur importantissime indagini di G. B. Cavalcaselle; e successivamente quelle di Pietro Toesca, Adolfo Venturi, Bernard Berenson, Roberto Longhi, ecc. Il panorama generale dell'arte italiana, tanto di vertice che soprattutto di tessuto, inteso come corpus nazionale, rimase dovere sempre più remoto; né certo gli anni fra le due guerre e del fascismo giovarono a superare la visione sempre selettiva, verticistica e « capolavoristica » che la giovane scienza della storia dell'arte nutrì con prolungata costanza. Le poche, buone iniziative ministeriali — dal Catalogo dei Monumenti al Catalogo delle cose d'Arte e d'Antichità — furono tanto più preziose quanto rare. Per non parlare poi dell'adozione metodologica dello strumento fotografico come arma privilegiata del censimento, l'arma che avrebbe potuto risolvere tutto attraverso l'oggettività — per giunta — di un occhio

di per sé enumerante e non selettivo; l'arma che avrebbe potuto rivelare le condizioni del nostro patrimonio al paese, quasi quanto le foto di Roy E. Stryker, eseguite nel 1935 sotto la consulenza dell'economista Paul Taylor svelarono al Congresso nord-americano le condizioni del lavoro agricolo e lo stato del suolo in California e nelle zone attigue. Ebbero, oggi ancora, per i nostri uffici e per la nostra contabilità, la fotografia è da ritenersi un lussuoso hobby, una pratica pressoché sibaritica. Tant'è vero che anche essa è amministrata da una legge del 1882.

Uno dei maggiori ostacoli che si oppone alla catalogazione è certamente l'assenza locale di forze di lavoro. Si allude a quelle volontà municipalistiche, spesso isolate, che una corretta conoscenza delle vicende artistiche ed una modestia di comportamento intellettuale ereditata dalle forze tradizionali e non ancora svilite della provincia italiana, hanno oscuramente fornito fino a qualche decennio fa. Altra forza di lavoro, com'è naturale, viene oggi fornita fortunatamente da quelle Università ove più sensibilmente sia stato affrontato, in generale, il problema del territorio culturale. E non è da credere che queste forze di lavoro, anche se provenienti, come avviene quasi di consueto, da opinioni politicamente sforzate verso sintomi di anarchismo o centrifughe rispetto ai poli concreti dell'opinione ideologica esecutiva, manchino di attenzione verso l'enorme problema del passato. Attratte quasi naturalmente verso temi forse più collettivi che non di ricerca individuale, verso soluzioni di fondo che non verso metodologie verticalistiche, l'impresa combinata di recupero patrimoniale e di azione sociale che l'opera di catalogo insieme comporta loro per quello che in realtà è: politica disponibile ad un comportamento coerente con il recupero dell'uomo e dei suoi reali, immanenti equilibri.

I centri che si trovano ad usufruire di elementi, o gruppi di elementi, usciti dalle Università o dalla facoltà

di Magistero, sono ovviamente avvantaggiati rispetto ad altri periferici, il cui decentramento in tal modo si aggrava, aumentando così lo scarto rispetto alle aree più privilegiate. E ciò mentre nei centri universitari si apre concretamente la possibilità di uno scambio attivo fra lavoro scientifico e attività scientifico-amministrativa con risultati di indagine e di metodo quali forse mai si erano precedentemente toccati. La Soprintendenza bolognese, grazie anche a iniziative di supporto parallelo, quali sono le Campagne di rilevamento dei beni artistici e culturali, ha ripreso per tempo i rinnovati obblighi del censimento, del resto mai abbandonati; tentandone insieme l'interdisciplinarietà scientifica ed il più stretto collegamento con gli enti e le formazioni democratiche locali, nell'intento di dare un significato immediatamente operativo allo 'scavo' dei materiali volta a volta identificati. Altro sforzo non del tutto semplice è stato quello rivolto ai contatti con l'autorità ecclesiastica, con la quale infine è stata raggiunta una concorde identità di vedute, almeno in sede centrale. Perifericamente, è stato possibile notare una notevole discordanza di comportamento fra il clero più giovane, spesso avviato ad una moderna comprensione del problema conservativo; ed il clero più anziano, arroccato sugli equivoci tradizionali di proprietà e di uso, fitto di remore anche psicologiche, e di scarsissima preparazione storico-giuridica. Situazioni, comunque, che sono sembrate risolvibili all'esame dettagliato dei casi. E forse non bisogna dimenticare che, per quanto concerne l'informazione e la promozione di un vero contatto con il clero e con i suoi difficili problemi, l'amministrazione artistica ha peccato a sua volta per difetto, innanzi tutto, di conoscenza, di strutture e di mezzi di intervento; ed è molte volte mancata a quell'opera di soluzione che andava molto presto sottratta alle secche di un laicismo un po' retorico, quasi naturalmente contrapposto alle velleità privatistiche del clero.

Ma proprio nelle provincie romagnole, la preziosa tradizione umanistica, tradotta per lo più in sottile filologia (non si ricorderà mai abbastanza, per esempio, la quasi sconosciuta opera del canonico Lanzoni, verificatore della storia delle Diocesi e restitutore di una corretta agiografia storica), non ha mai fatto mancare, anche nei decenni andati, la propria validissima collaborazione. Addestrata da una profonda conoscenza delle vicende culturali locali, erede di una tradizione di metodo spesso sapiente, e per di più riscaldata al fuoco delle polemiche artistiche di questo dopoguerra, essa ha saputo intravedere nel censimento lo strumento più consono al valore anche politico dell'azione culturale. Si vuole alludere, in particolare, all'attività del dr. Antonio Corbara, che fin dagli anni trenta si è condotta su opere di rilevamento, con saggi propositi di globalità e di tessuto, affidando per giunta preminenza di intervento agli insediamenti appenninici come a quelli più direttamente investiti dallo spopolamento e dalle dirette conseguenze di un conflitto, quello mondiale, che proprio nel cuore della Romagna portò danni incalcolabili, seminando la più completa distruzione, specie allorché, nell'inverno lunghissimo fra il 1944 ed il '45, il fronte si attestò per mesi e mesi sul Senio. Una attività che ha consegnato e continua a consegnare alla Soprintendenza schede di catalogo per un totale che esaurisce quasi al 50% l'impegno dello Stato nelle provincie di Ravenna e di Forlì.

Altre parte dell'impegno riposto da questo ufficio nel settore è stata dedicata al reperimento di contatti e all'individuazione di particolari forme di collaborazione presso gli enti locali. Per la provincia di Bologna, grazie al tempestivo intervento dell'Amministrazione Provinciale, conscia dell'importanza del lavoro intrapreso, il consuntivo degli anni 1965-70 si chiude con un notevole vantaggio rispetto ad altre zone; e consente altresì di inaugurare il quinquennio 1970-75

con la fiducia di ipotizzare per quel termine se non conclusa certo ben avanzata l'anagrafe del patrimonio artistico della provincia bolognese.

In modo analogo, sufficientemente ottimistica deve considerarsi la situazione relativa all'area romagnola. Anche qui le Amministrazioni provinciali di Forlì e di Ravenna hanno manifestato il loro impegno attivo, concedendo così agli operatori culturali di poter elaborare piani di azione in connessione diretta con le altre forme di intervento sul territorio. Occorre sottolineare qui che il contributo delle Amministrazioni viene in modo particolare indirizzato all'organizzazione di mostre, alle analisi fotografiche, ai sondaggi di opinione e alle pubbliche discussioni: strumenti attraverso i quali il lavoro di censimento viene arricchito e avvantaggiato per il consenso attivo che riesce così a riscuotere presso le comunità, specie se minori o piccole. Diverso è purtroppo il caso della collaborazione con le autorità comunali, troppo spesso travolte dalla crisi della finanza locale, al punto di doversi considerare pressoché congelate tutte quelle attività di corredo in altri anni, ed in alcuni casi, espresse da amministratori già assai vivaci. Ma soprattutto, un discorso completamente inedito è stato possibile aprire con l'ente Regione all'atto dell'elaborazione statutaria, raccogliendone la più viva attenzione circa i problemi generali della conservazione. Ed è in particolare alla nuova struttura democratica che questo tentativo di pianificazione del lavoro di un istituto dello Stato intende rivolgersi: perché la tutela dei beni artistici e culturali venga inserita senza più remore culturali o amministrative, e alla pari con ogni altro impegno, nell'assetto pianificato del territorio. È il momento giusto di una collaborazione inedita e forse risolutiva. L'occasione mancata sarebbe certo esiziale per il futuro.

Il compito dunque che, in apertura di quinquennio, la Soprintendenza alle Gallerie si trova di fronte non

è né semplice né agevole. La descrittiva delle caratteristiche territoriali delle quattro provincie amministrative, unitamente all'impressionante vastità dell'impianto chiesastico parrocchiale e no (circa 1500 parrocchie e oltre 3000 edifici sacri); l'esistenza stessa di un patrimonio comunale di notevolissime proporzioni; la rete generale del corredo museale esistente, e in via di incremento; fanno sì che le prospettive non possano considerarsi del tutto ottimistiche. Cosicché, un'ipotesi di pianificazione sembra davvero indispensabile anche in questo settore, ed essa può venire delineata — almeno sommariamente — seguendo un ordine di priorità nell'intervento. Esso prevede innanzitutto il completamento urgente dell'anagrafe appenninica e collinare, quella cioè ove più stringenti si fanno i danni di un'antica solitudine e di un recente abbandono, unitamente ai guasti consumati dalla piaga frequente del furto o dell'abuso di gestione. Motivo di urgente intervento propongono, naturalmente, anche le concentrazioni urbane medie o medio-piccole, ove cioè una dinamica economica rinnovata e scarsamente controllata da efficaci piani regolatori porta a scompensi di incontrollato restauro, a iniziative individuali dannose, a imprese talora imposte da una reale esigenza liturgica, consumate tuttavia al di là d'ogni consiglio e tutela anche ecclesiastica. Motivo di minore necessità importano certo le città maggiori, ove cioè il patrimonio sembra essersi assestato — per più dotta consuetudine, per pubblica notorietà — in patrimoni intangibili, controllati del resto anche dalle commissioni diocesane d'arte sacra; nonché forse nelle chiese delle più ricche aree della pianura, per lo più non offese — o raramente — dallo stato di reale necessità e indigenza in cui, in anni andati, giaceva il clero periferico e soprattutto quello delle zone montane.

Metodologicamente, sembra infine opportuno insistere sul carattere prezioso, insostituibile, di educazio-

ne e di promozione che l'opera di censimento, nell'atto stesso del suo attuarsi, comporta. Ed è per questo che la Soprintendenza alle Gallerie di Bologna, in ispecie attraverso il lavoro comune delle Campagne di rilevamento, ha sempre tentato — quando ciò era possibile — di dare al censimento il carattere di una iniziativa collettiva, eseguita dunque da una équipe di operatori accompagnati dal fotografo, da rappresentanti della Curia competente per territorio, da studenti e da studiosi stranieri e da amministratori del luogo: così da ingenerare, con la presenza stessa, un rapporto degno dell'importanza civile dell'avvenimento, reso pubblico anche da manifesti e da pubblici dibattiti organizzati dal Consorzio Provinciale per la pubblica lettura. Al censimento, l'ufficio ha sempre avuto cura che facesse seguito l'attuazione di quegli interventi di restauro e di prevenzione che, all'atto del rilevamento, più fossero risultati necessari.

Esperienza non ultima dei censimenti collettivi è stata quella che ha rivelato necessario ripristinare con il clero stesso (come prima si è detto) e soprattutto con le popolazioni periferiche e montane quel rapporto di fiducia che purtroppo la delusione post-unitaria (che notoriamente, per intuibili ragioni politiche, fu specie in Romagna assai cocente) interruppe sul nascere. In questo senso, non diversa è la condizione dell'amministratore di cose artistiche da quella (purtroppo per molti versi analoga) del pubblico ufficiale o addirittura del poliziotto. Anche queste comunità centrifughe, come del resto le nuove comunità della segregazione urbana, devono essere considerate parte integrante, e non davvero la minore di quella collettività verso la quale dovranno rivolgersi i nostri nuovi servizi con ogni mezzo, tanto diretto quanto di inchiesta ⁽¹¹⁾, così da avviare quel processo di reciproca,

(11) E' soprattutto allo scopo di avviare un nuovo e spesso inedito contatto con il clero locale e periferico, che la Soprintendenza alle Gallerie ha iniziato nei primi mesi del 1971 la

fiduciosa conoscenza che antiche remore, bilanci sempre inadeguati, carenze di personale, unitamente all'esercizio statale di una legislazione soltanto coercitiva (se non strettamente punitiva) hanno paradossalmente e fino ad oggi pressoché impedito.

Necessità di pianificare l'intervento di restauro

Si è visto che esiste la possibilità — diremmo anzi la necessità — di formulare piani precisi per gran parte dei pubblici servizi della Soprintendenza alle Gallerie, a cominciare da una più logica ristrutturazione degli organici dall'interno dell'istituto fino ad una più funzionale strutturazione museografica. Meno facile, almeno in apparenza, rimane supporre in termini reali e non astratti che esista analoga possibilità per gli interventi di restauro. Il restauro è infatti, almeno secondo la corrente interpretazione dettata dalla necessità, un obbligo di intervento di salvaguardia che si crea volta per volta e secondo casi singoli, secondo un ritmo, una cadenza ed una frequenza talora imponderabili. Un nubifragio, un terremoto o un incendio possono ovviamente determinare urgenze non altrimenti previste e deviare così l'impegno per uno o più anni, sconvolgendo ogni programma iniziale.

A tutto ciò si può facilmente opporre, tuttavia, che lo stato generale del patrimonio artistico italiano, per naturali condizioni di senescenza e per contingenti

elaborazione e l'invio di un questionario ai parroci delle quattro province della giurisdizione. Il proposito non è, ovviamente, tanto quello di reperire dati oggettivi (peraltro difficilmente cumulabili per altre vie), quanto quello di iniziare un colloquio di reciproca fiducia specie con il clero più esiliato e proprio per questa ragione più bisognoso di attenzioni.

I dati generali e particolari, e le risultanze specifiche del questionario 1971 formeranno comunque oggetto di indagine e di pubblicazione nel vol. n. 15 della collana dei Rapporti della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna, diretta da Cesare Gnudi.

ma fatali ragioni di generale crisi dell'equilibrio ecologico e sociale (polluzione atmosferica, fenomeni socio-economici, carenza di intervento politico e amministrativo) è tale da invocare urgentemente ed in maniera estesa la riqualificazione che il restauro comporta. La percentuale di « necessità » è dunque così vasta da invocare pressoché ovunque un restauro che, anziché assumere l'aspetto carismatico che inevitabilmente assume con l'attuale cadenza, divenga piuttosto ciò che del resto era un tempo — almeno in gran parte — e cioè una normale opera di manutenzione del monumento o dell'oggetto.

L'enorme quantità di lavoro svolto in anni e anni di attività delle Soprintendenze alle Gallerie ed in generale dalla spesa pubblica, ha certo fortemente diminuito la pressione negativa che, soprattutto nell'immediato dopoguerra, gravava pesantemente sulle opere maggiori della nostra storia dell'arte. Non bisogna tuttavia nascondersi, proprio oggi, che ogni maggiore penetrazione esercitata sul patrimonio dall'indagine scientifica e dal censimento, rivela quantità sempre maggiori di beni che attendono un atto conservativo, dopo decenni e spesso secoli di squallido abbandono. La stessa vicenda, sempre più sollecitata, delle « riabilitazioni » storiche (valga per tutte il caso macroscopico del secolo barocco, riscoperto solo dopo il 1920) allarga costantemente i confini dell'interesse; e infine la progressiva eliminazione delle caste tradizionali di arte 'maggiore' e di arte 'minore', sposta ogni giorno di più l'attenzione verso quantità innumerevoli di oggetti d'ogni tecnica, funzione e destinazione — da quella liturgica a quella domestica — fino ad oggi considerati veri paria della conservazione ufficiale. Su questi ultimi, del resto, pesa la gran parte dell'incubo della vendita incontrollata e della sistematica distruzione. Come dunque poter confermare la dichiarata impossibilità di istituire un piano di tutela che non passi attraverso l'atto primario e maggior-

mente qualificante della conservazione e cioè il restauro?

È bene ripetere che, specie in mancanza di ogni indagine statistica, è difficile dibattere calcoli e cifre che, comunque, hanno un solo grande fronte comune, e cioè l'enormità del compito. Abbiamo lasciato trascorrere troppi decenni e almeno un secolo da quando, in virtù di una antica quanto cautelosa attenzione ed in grazia di altrettanto antichi equilibri economici, ogni oggetto, facendo ancora parte di un contesto funzionante, veniva curato come oggetto d'uso prima ancora che come oggetto di storia.

Ma vediamo allora queste indagini ipotetiche, legate ad una statistica forse sommaria ma non per questo meno intimidatoria. Tredici sono le Diocesi interessate al territorio giurisdizionale bolognese. Circa 1500 sedi parrocchiali punteggiano il territorio, spingendosi con meravigliosa capillarità fin nelle zone più aspre dell'Appennino tosco-emiliano. Conti sommarî rivelano che il totale degli edifici sacri 'contenuti' entro la trama parrocchiale superano certamente i tremila, fra grandi e piccoli, fra ricchissime chiese di città e meno ricchi oratori di campagna. Esistono chiese che, all'atto del censimento, hanno rivelato la presenza di centinaia di oggetti sottoposti a tutela; altre periferiche ne esprimono in media dai venti ai sessanta. Potremmo anche misurare percentualmente il rapporto fra grandi e grandissime chiese urbane, e chiese suburbane, scoprendo che si tratta all'incirca di un rapporto di 1 a 5. Difficile dunque accontentare gli amanti delle cifre esatte, ma è evidente che siamo sul piano delle centinaia di migliaia di oggetti d'ogni ordine e natura: dipinti, paliotti, affreschi, intagli, sculture di tutte le tecniche, ricami, fusioni, sbalzi, ceselli ecc. L'intera storia della chiesa cattolica, almeno quella emergente — dai suoi vertici trionfalistici all'incomparabile trama della solidarietà periferica, gettata come un ricamo di tetti e di campanili sull'umile

provincia — è qui, in questi oggetti: disarmante sia per la quantità, vastità e completezza di espressioni, sia per la deludente incapacità della chiesa di affrontare il passato con un giudizio storico; oppure di affrontare, dunque, il futuro con una definizione storica di quel passato culturalmente grandioso. Tanto che ne rimette superficialmente in ballo, come recentemente per le porte di Orvieto, l'ordine ormai per noi costituito. E valga per tutti quanto accaduto presso le comunità cappuccine in proposito all'ultima riforma liturgica. Là dove la severa regola imponeva povertà anche nella casa di Dio; e tutto era dunque mirabilmente costruito in intaglio di noce o di castagno, se non addirittura intrecciato di paglia e di vimini; oggi è il nulla più desolato. Poveri vani architettonici senza più grazia, cieche cappelle svuotate da un'ombra inerte. Le transenne arrotondate di questa 'zeitlose kunst', lucidate insieme dalla perizia del falegname e dalla pietà dei fedeli, giacciono sventrate in sporchi magazzini, quando ancora esistano. E vanno a ruba, presso i borghesi, per farne colonnette e corrimano nella tetra architettura geometrica nazionale.

Un panorama di quella imponenza che si è detto non può dunque davvero essere affrontato senza un programma. Ma allora, se si fanno altri calcoli, questa volta più esatti, e si sommano gli interventi di restauro operati dalla Soprintendenza alle Gallerie di Bologna — ufficio, come è noto, fra i maggiori in Italia — si può apprendere che cinque anni di lavoro a ritmo assai sostenuto e pressoché al limite delle possibilità contabili dell'istituto (ma non della mano d'opera) hanno portato ad un totale di 425 opere restaurate, al quale si devono aggiungere ben cinquanta complessi o nuclei di affreschi, nonché trenta opere in legno (cori, organi e sculture). Nel computo generale dunque sono oltre 500 gli interventi operati su tutto il territorio e nelle diverse specialità: ma in realtà, quanto essi incidono lungo l'oriz-

zonte generale così massiccio che prima ci siamo sforzati di tracciare?

Se si dovesse assumere il comprensorio come unità di misura per una nuova metrica territoriale (entro la qual, naturalmente, diverso risalto assumono i grandi centri di insediamento urbano, più fitti di sedimentazioni e dunque più impegnativi anche quantitativamente) si dovrebbe supporre che ognuno dei 13 comprensori in cui si divide la giurisdizione dovrebbe essere toccato da un numero di interventi adeguato a quanto dal suo interno sollecita la condizione del comprensorio stesso. Ma poiché, come si è già detto, la condizione « media » che abbiamo voluto definire di riconosciuta « necessità » si rivela purtroppo assai ben distribuita, dovremmo immaginare assai alto il numero globale degli interventi di restauro e di prevenzione. E cioè alto quanto richiede la difficile e preoccupante situazione vigente.

Inoltre, ci sono i centri storici: esattamente 9 di maggior mole, e quasi il doppio di piccola-media taglia, tutti comunque dotati di vita storica, di valida autonomia e ricchi di un'abbondante sedimentazione culturale. Ma il panorama del patrimonio sottoposto a tutela non sarebbe davvero compiuto se non si ricordassero — almeno sommariamente — tutti gli istituti museografici grandi e piccoli, tanto dello Stato quanto di enti locali; e i numerosissimi beni in possesso a opere pie, assistenziali, ospedaliere, nonché i beni privati di pubblico interesse.

Qui il calcolo preventivo, anche se esercitato a mo' di sondaggio generico, non può davvero e ancora una volta precisarsi. Ma non si va forse molto lontani dal vero nell'affermare che un'azione di tutela dotata di caratteri di qualche incisività, nei 13 comprensori emiliano-romagnoli, dovrebbe assumere proporzioni almeno quadruplicate rispetto al pur già concreto intervento attuale; ed in queste aumentate proporzioni distendersi lungo una intera serie di piani quinquen-

nali, e cioè secondo una progettazione a medio e a lungo termine, capace di iniziare programmi ben studiati e di condurne il respiro al di là del termine breve ed inevitabilmente confuso, affannoso dell'esercizio annuale. Oltre tutto, entro il più adeguato rapporto fra tempo e lavoro che il piano quinquennale naturalmente consente, anche l'attenzione degli enti locali — alla cui collaborazione si deve prestare maggiore attenzione — avrebbe modo di precisarsi meglio. A questo proposito, la Soprintendenza alle Gallerie di Bologna ha già istituito alcuni punti pilota di questa esperienza, assumendo reciproci impegni con le municipalità interessate e lungo un arco di tempo-lavoro non rapsodico ma ragionevolmente intessuto di iniziative interattive (Bagnacavallo, Medicina, Pieve di Cento, Porretta Terme e San Giovanni in Persiceto). Solo in tal modo sarà possibile dirigersi fiduciosamente verso un obiettivo riconoscibile e concreto, verso il quale conducono molte altre strade, fra le quali in primis il rinnovamento dei servizi per la pubblica lettura⁽¹²⁾. Il censimento delle opere d'arte e la riqualificazione dei beni culturali si agganciano così agevolmente alla redazione del piano regolatore, al piano per l'edilizia scolastica, ai piani intercomunali o comprensoriali e a quanto la pianificazione in corso elabora e sollecita per il miglioramento dei pubblici servizi. E non è chi non veda con quanto interesse debbano essere accolte — e in genere sono accolte — proposte di questo genere.

Si accuseranno certamente queste ipotesi di astrattezza, o almeno di ottimismo. Sono le stesse accuse che, per anni e anni, hanno investito ogni tentativo di programma. Continuare a considerare l'opera delle Soprintendenze come l'intervento vagamente umani-

(12) Per il funzionamento del Consorzio Provinciale per la Pubblica Lettura di Bologna, vedi alla nota 12; nonché G. Guglielmi, *Catalogo generale delle opere dalla istituzione del Consorzio al 31 dicembre 1961*, Bologna, 1962.

stico caduto dal cielo, gradito sì ma altrettanto casuale, di volontà superne (una raccomandazione, una gradevole ispezione, l'interesse di studio di qualche ispettore e chissà quali altre leve di decisione), mentre attorno perdura impassibile ed anzi ogni giorno si fa più grave lo stato di necessità, vuol dire isolare sempre di più l'attività di tutela ai margini della vita associata; e cioè lungo quella frangia dove essa, del resto, ha così a lungo sostato, senza divenire servizio pubblico e senza realizzarsi neppure come individuazione scientifica. Buona parte del dramma più intimo di tutti i funzionari tecnico-scientifici dell'amministrazione artistica italiana nasce e tramonta, infine, in questo limbo.

I rapporti con gli enti locali e con l'ente Regione

La Soprintendenza alle Gallerie di Bologna ha preso assai per tempo contatto con la Regione, non appena noti i risultati delle elezioni costitutive ed insediato il consiglio regionale. In questa direzione si era già mossa, del resto, con i frequenti contatti a livello della maggiore municipalità; e soprattutto con i rapporti con le amministrazioni provinciali, destinate in qualche modo a divenire banchi di prova di molte fra le maggiori esperienze della pianificazione comprensoriale. Occorre sottolineare ancora una volta che, per quanto riguarda l'area bolognese, i contatti intercorsi con l'Amministrazione provinciale di Bologna da almeno dieci anni a questa parte, hanno consentito alla Soprintendenza un notevole inserimento nella politica del territorio, grazie alla possibilità concessa di organizzare e partecipare a convegni, riunioni e mostre; di operare restauri di non lieve entità; e di organizzare quelle Campagne di rilevamento dei beni artistici e culturali dell'Appennino che sono state, specie a livello di sonda sul patrimonio 'locale' e di promozione di quel patrimonio, iniziativa davvero non inutile per l'ufficio oltre che per le popolazioni stesse.

I contatti assunti fin dall'estate 1970 con la Presidenza della Regione e con l'assessore competente, prof. Angelo Pescarini, hanno naturalmente rivelato possibile ampliare fruttuosamente questi primi risultati. La Soprintendenza alle Gallerie di Bologna ha riunito in un promemoria le convinzioni emergenti, destinandolo alla Regione. Si ritiene utile riassumerne qui di seguito il significato generale, che poi la discussione statutaria ha mostrato di saper accogliere con l'art. 3, comma m ed o; e con l'art. 4 terzo e quinto capoverso; nonché secondo quanto già stabiliva la Costituzione della Repubblica:

«La tutela artistica e culturale è un aspetto fondamentale dell'assetto organico del territorio. Un corretto sviluppo pianificato degli insediamenti umani e delle infrastrutture sociali deve tenerne conto in maniera del tutto nuova, concertando armonicamente passato e presente tanto nelle soluzioni politiche e amministrative, quanto nella vita scolastica e nell'attività culturale.

Nella tutela del patrimonio culturale si esercitano da decenni gli uffici centrali e periferici dello Stato, all'interno dei quali si è formata ed ha dato attività gran parte dei funzionari e degli studiosi d'arte italiani. Nonostante le evidenti carenze, ormai quotidianamente rilevate anche dalla stampa e dall'opinione pubblica, l'amministrazione artistica dello Stato è garanzia che non può essere disdetta se non a prezzo di gravissime conseguenze. Le iniziative dello Stato andranno dunque agevolate e completate, anziché inopportuna-mente sdoppiate, come è talora accaduto. La globalità del moderno concetto di conservazione e di promozione esige infatti l'interazione più cosciente e la più stretta complementarietà.

In linea generale, l'azione congiunta dello Stato e degli enti locali potrà realizzare l'essenziale partecipazione dei cittadini alla gestione dei beni culturali, promuovendo per il tramite democratico l'espressione de-

gli interessi e delle volontà comuni. La conservazione non sarà dunque più un fatto 'separato' dal resto della vita, ma attività connessa alla vita stessa. La scuola preciserà questa connessione, adottando finalmente entro il proprio corpo attivo la didattica artistica come strumento educativo primario.

In sede più particolare, la Soprintendenza alle Gallerie di Bologna avanza le seguenti ragioni di metodo:

1) La tutela artistica dello Stato e l'attività della Regione sono rapportate al metodo della programmazione.

Un reale decentramento dell'esercizio della tutela, della propulsione e della promozione, non può infatti esercitarsi nei soli confini regionali; come pure nell'attuale, incongruo schema giurisdizionale fornito dalle Soprintendenze. La sopravvivenza dello schema provinciale è, allo stesso modo, da ritenersi artificiale. L'unico diaframma concreto e funzionale che possa ridurre il centralismo regionale e nel contempo allontanare il temibile particolarismo municipalistico è quello proposto dallo schema comprensoriale. Esso nasce su omogeneità socio-economiche, ma deve essere ulteriormente verificato attraverso un valido confronto con le aree culturali storiche.

2) Occorre suscitare dal nulla una accurata cartografia delle aree culturali, in rapporto con l'opera dell'Atlante Linguistico italiano.

Verificata la migliore sovrapposizione del comprensorio con il taglio delle aree culturali, con il validissimo aiuto delle omogeneità socio-linguistiche, occorre approfondire in sede storica e conoscitiva il problema delle aree stesse, conoscerne la particolare consistenza, valutarne i bisogni. La Soprintendenza alle Gallerie di Bologna ha già iniziato questo lavoro, realizzando una carta storica delle partizioni vicariali e parrocchiali della Diocesi di Bologna. Nel contempo, tutta la giurisdizione (12 Diocesi) viene sotto-

posta a più perfezionata valutazione attraverso una vasta inchiesta.

3) Un nuovo organico dell'amministrazione artistica — come del resto quelli della Regione e dei Comuni — non potrà prescindere dagli elementi offerti da questo nuovo schema del territorio.

Gli organici delle Soprintendenze, così come, del resto, quelli attualmente in essere presso alcune amministrazioni locali, soffrono di dannose, macroscopiche sperequazioni. Lo schema comprensoriale può finalmente fornire elementi atti a dotare ogni area di organici commisurati alle reali esigenze del patrimonio custodito e delle comunità.

4) Il potere centrale e il potere locale non potranno più prescindere da un concetto globale della conservazione: intendendosi in questa accezione ogni aspetto della sedimentazione naturale e storica.

Poiché la Regione, in linea costituzionale, chiama a sé gran parte dei problemi più vasti della tutela generale (dall'ecologia all'urbanistica e al paesaggio), dovrà essere creato un contatto costante e proficuo fra gli uffici preposti. Non è più possibile infatti immaginare che un dipinto non faccia parte di una certa chiesa, e che quella chiesa — a sua volta — non sia parte integrante di una certa città, di un certo paesaggio, di una certa economia e di una certa società. Allo stesso modo, dunque, diversi impegni della conservazione non possono agire solo settorialmente, ma essere integrativi. Questa concreta interazione passa necessariamente attraverso un istituto di piano, nel quale devono convergere studi e ricerche di tutti gli uffici tanto statali che locali; nonché le aziende dello Stato (Enel, Anas, Ferrovie, ecc.) troppo spesso imputabili di irreparabili scorrettezze.

5) L'istituto di piano regionale è il luogo ove convergono anche gli interessi scientifici della ricerca, nonché quelli promozionali e didattici. La globalità sopra accennata esige che la tutela possa approfittare di

mezzi scientifici nuovi e moderni. Prima esigenza è quella di non disperdere gli strumenti: biblioteca specializzata; fototeca del paesaggio, dell'urbanistica e dei beni mobili; catalogo generale dei beni artistici e culturali; documentazione cartografica; sono i servizi principali che chiedono un luogo di servizio comune. Gli addetti dovrebbero poterne fruire normalmente. L'istituto di piano è anche il luogo fisico dell'interazione, espressa operativamente dal frequente incontro dei Consigli di Soprintendenza. Tale conferenza potrebbe essere presieduta dal Soprintendente più anziano in carica, o da un funzionario fuori ruolo, per qualità e chiara fama scientifica.

6) La museografia deve essere definitivamente intesa come parte integrante della scienza della didattica artistica. Il museo pertanto deve qualificarsi come sede di attività didattiche, promozionali e scolastiche in genere. Si tratta probabilmente di ricondurre l'istituto alla dimensione schiettamente sociale per la quale l'illuminismo l'ha fatto sorgere. Il settore della didattica è del resto quello ove la Regione può più largamente e proficuamente lavorare, tanto più che la Costituzione le assegna tutta la vasta rete della museografia locale. Soltanto una chiara impostazione di questi problemi potrà ridare ai musei una più giusta qualificazione nell'ordine dei servizi sociali, sottraendoli all'ingiusta strumentalizzazione turistica vigente.

7) Tutela e promozione del concetto di 'passato' storico devono procedere di pari passo. L'abbassamento del punto di gestione del potere voluto dal decentramento burocratico resterà un fatto puramente burocratico se non si riuscirà a dargli un senso attivo di reale partecipazione.

Troppo spesso, infatti, la nostra esperienza (tanto di conservatori, quanto di promotori di attività didattiche) mostra che l'esercizio delle decisioni dall'alto di uno schema troppo vasto, come anche quello regionale rischierebbe di essere; e che la distribuzione

di nozioni artistiche dall'alto di cattedre istituzionalizzate burocraticamente; altro non sono, quasi sempre, se non esercizi di alta gerarchia. Per questo, ogni atto della tutela deve nascere da un costante confronto con le esigenze locali, scaturite da discussioni, emergere da un diffuso interesse comune. Così anche la gestione didattica dei musei deve avvenire dall'interno della scuola, ramo della stessa cultura scolastica e non diversione aristocratica di specialisti.

La Regione infine potrà dedicare molta attenzione al problema di una museografia inesistente: quella cioè relativa ai musei di 'histoire de la civilisation', delle tradizioni popolari, dell'urbanistica, dell'etnografia, ecc. Il nostro paese è infatti quello che, nell'intera Europa, più difetta di istituti di questo genere, eccezionalmente adatti all'uso didattico e resi urgenti dalla necessità di documentare il trapasso di civiltà nel quale stiamo vivendo.

8) L'affermata 'globalità' di tutela comporta l'adozione immediata di strumenti di rilevamento, censimento e classificazione rapidi e sicuri. L'anagrafe del patrimonio culturale italiano ha caratteri di priorità assoluta. Stato e Regione devono collaborare attivamente in questo settore, prima che sia troppo tardi.

La realtà avverte quotidianamente che il nostro paese è avviato, per cause diverse, alla progressiva disgregazione del passato civile delle comunità locali. I confini stessi progressivamente opposti all'urbanesimo finiranno in fondo per riversare in zone periferiche dinamiche economiche impensabili oggi.

Un rapido censimento, condotto oggi con la perizia e la velocità dei moderni strumenti fotografici e consolidato dal lavoro di équipes specializzate, si prospetta da tempo come l'unico mezzo per arrecare o quanto meno frenare la brutalizzazione in corso. La attività conoscitiva porta infatti, come sua quasi naturale conseguenza, un'opera protettiva; e comun-

que consente di pianificare sollecitamente modi e tempi di un intervento.

Lo Stato ha iniziato da tempo e soprattutto ha recentemente potenziato il proprio Catalogo generale. Ma solo la collaborazione più sollecita degli enti locali e soprattutto della Regione potrà consentirne il compimento, ed allargare insieme la portata dell'impresa oltre i limiti del fatto burocratico, qualificandone il valore promozionale ».

Le esperienze conoscitive (1968-1970)

Le Campagne di rilevamento dei beni artistici e culturali nacquero, come libero organismo di carattere didattico e iniziativa di natura propedeutica alla metodologia di censimento, nel 1968. Si trattò alle origini di raccogliere attorno ad un nucleo propulsivo — e cioè la Soprintendenza alle Gallerie di Bologna — un gruppo di operatori, la cui formazione culturale fosse particolarmente incline a quello che si ritiene essere tuttora il requisito primo dell'associazione, e cioè l'interdisciplinarietà. Solo accettando infatti una visione compiuta, e cioè globale, della sedimentazione culturale, si riteneva possibile meditare e proporre interventi operativi. Il transito infine dallo stadio critico e riflessivo a quello di intervento politico-amministrativo, doveva recare testimonianza di una volontà che non si esprimeva per le sole, consuete vie di discipline separate; ma si faceva luce attraverso un dibattito, al quale si accedeva con la massima libertà di intervento.

Suddivisi in numerosi gruppi di lavoro, dalle discipline specifiche (storia dell'arte, urbanistica, storia dell'architettura, archeologia, ecologia, archivistica, etnologia, etnomusicologia, ecc.) si avanzava operativamente l'ipotesi che, trasferite in forma problematica sul concreto terreno della esperienza, ed avviati così più costanti contatti, le conoscenze settoriali si sareb-

bero progressivamente integrate a vicenda. Era ben presente, com'è ovvio, anche l'ingenuità di un fine enciclopedico o scienziato, e soltanto tale, da realizzarsi piuttosto avventurosamente in convegni della durata di tre giorni. Si riteneva invece sufficiente che, in quelle poche giornate di lavoro comune, si rivelasse in concreto la rottura degli schemi settoriali imperanti e si rendesse cosciente il divario che intercorre fra la dimensione verticale, magari approfondita ma non comunicante, delle singole discipline in opera sul territorio; e la complessa realtà della sedimentazione culturale italiana, dei suoi ripetuti travagli, della sua fittissima stratificazione. Scegliere, come fu fatto, una zona come quella appenninica, povera di fatti artistici preminenti e ricca invece di un modesto ma continuo tessuto contestuale, volle significare proprio l'abbandono di una ricerca come quella settoriale tradizionale (così spesso alla caccia del grande o piccolo capolavoro, e soltanto di quello), per passare ad una conoscenza per eccellenza interattiva qual è quella, ovviamente, sul contesto cosiddetto minore. E si sa bene quanto maggiormente necessiti di cognizioni storiche, liturgiche, etnografiche, ecc. il materiale minore che è tuttora ospitato nelle nostre povere chiese appenniniche.

La scelta appenninica traeva poi un'altra ragione preponderante dalla constatazione che il censimento — prima fase dell'intervento conservativo — dovesse seguire le indicazioni di priorità fornite dalla programmazione. Ed è noto come le zone montane ospitino disgraziatamente tutti i fenomeni di degradazione sociale, economica ed ambientale di maggior incidenza negativa: migrazioni interne, spopolamento delle campagne, abbandono delle culture e degli insediamenti, abbandono degli edifici chiesastici, degrado del suolo, ecc. La necessità di intervento che l'operazione conoscitiva del censimento si proponeva trovava qui il suo più urgente e vasto campo di applicazione.

In questo modo, l'interazione esigea di trovare, durante e dopo le giornate di incontro, un preciso rapporto con l'opinione amministrativa e politica che reggeva le sorti locali. Quelle, in ultima analisi, alle quali tanta parte delle aleatorie fortune della conservazione è affidata. Ciò voleva condurre ad evitare alla iniziativa delle Campagne di rilevamento il destino comune e tanti altri incontri di natura scientifica: quello cioè di realizzarsi isolatamente, e forse con grande rilievo specialistico, ma fuori dell'ambito reale e dal potere decisionale locale. Nel 1968, e cioè al momento della realizzazione della prima Campagna di rilevamento (Porretta Terme), l'istituzione dell'ente Regione e l'espletamento degli idempimenti costituzionali sembravano ancora lontani. Difficile era allora, assai più che non sia adesso, sopporre quali fossero i limiti dell'azione regionale, soprattutto nei confronti della vigente tutela statale: limiti e funzioni che comunque oggi ancora restano oggetto di meditata ricerca, allo scopo di evitare che l'occasione storica — verso la quale tante speranze vengono giustamente rivolte — sia ancora una volta disdetta e vanificata. Allora, la programmazione conduceva i suoi passi verso la realizzazione di schemi probabili di lavoro, a cominciare da quella pianificazione del territorio che si proponeva saggiamente come preliminarizzare a ogni riqualificazione dei pubblici servizi. Proprio per dibattere ed approfondire la conoscenza storica del territorio, e per non aggravare la frattura in parte già esistente fra pianificatori amministrativo-politici e indagine scientifica, le Campagne di rilevamento prendevano spontanea propulsione. La loro attuazione può essere considerata, accanto ai normali sondaggi di carattere socio-economico, demografico e statistico, il risultato più concreto di un esame storico e qualitativo del territorio.

Di fronte a così generali premesse, era chiaro che ogni problema — sia pur correttamente impostato co-

me ipotesi di metodo — doveva trovare la sua soluzione in una prassi abbastanza inedita, qual era nei fatti quella di un dibattito comune e non specialistico. In questo senso, condurre i passi dei partecipanti direttamente sui problemi della conservazione, invitandoli a vivere insieme per almeno tre giornate di lavoro, appariva subito la soluzione più efficace: l'unica, comunque andassero poi le cose, a garantire un risultato già pregevole grazie al semplicissimo attuarsi dell'avvenimento. Il fatto insomma che uno storico dell'arte, addestrato all'ipotesi così statica delle pinacoteche e delle biblioteche, trovasse confronto con le problematiche non lontane (come troppo spesso appariva) ma decisamente affini degli urbanisti, degli archeologi, degli architetti; ed insieme ad essi procedesse poi alla verifica di problematiche scarsamente conosciute quando non addirittura ignote, quali la geografia umana, l'economia, la linguistica: consolidava già di per sé un successo la cui dimensione, ancorché piccola, superava certamente quella altre volte ottenuta da convegni specialistici o disciplinari.

Per una didattica generale, era soprattutto importante affermare alcuni principi irrinunciabili; e ciò non su base trascendentale, ma in seguito a laboriose verifiche. Era importante insomma abbandonare l'imperante vizio del « come dovrebbe essere » per affrontare il ben più concreto esame del « come è ». Soltanto dopo questo esame, i risultati potevano ambire di assumere un valore coscientemente politico, potevano cioè chiedere l'azione.

Il primo principio si consolidava quasi esclusivamente nell'affermazione: il patrimonio artistico e culturale italiano non è contenuto se non in piccola e parziale quantità nei musei. Ciò che resta fuori — ed è quasi tutto — da quelle istituzioni è traccia imperiosa, imprescindibile, della meravigliosa sedimentazione culturale italiana. Rinnegarlo significa gettare nel nulla il passato, distruggere l'entità storica più vera

in nostro possesso, fingere che il passato italiano possa essere frutto di selezioni massicce, quando (per nostra fortuna) fu effetto di capillari coralità. Conoscere il patrimonio extra museale significa quindi conoscere ben più intimamente la vicenda artistica, assaggiarne ogni problema nell'atto stesso del suo accostare; verificarne perfino l'intima validità della sua residua, ma non scomparsa, funzione di culto.

Ne discendeva spontaneamente che conoscere il patrimonio significa anche conoscere il territorio; e dunque significa conoscere lo spazio vitale dell'uomo sotto gli aspetti della dimensione temporale e sotto il profilo della dimensione spaziale. Ciò consente la creazione di un'urbanistica umanistica, capace di misurare il futuro dell'uomo sulla base di un passato non di storicistico magisterio, ma di storica saggezza. Imparare a misurare i propri passi sui frequenti passi dell'uomo passato, assaggiare oggi ancora i suoi difficili equilibri, studiarne il modo di servire una reale, ben composta comunità, osservarne il potere culturale che gli permette di sedimentare — a tempo e a luogo — opere qualitative. Per mille vie, infatti, un intatto patrimonio culturale consente all'uomo di riconoscersi in atteggiamenti e in realizzazioni la cui bontà non sempre può riconoscersi in assoluto; ma deve essere continuamente rapportata al come e al quando della sua origine, al mezzo della sua divulgazione, all'efficacia dei suoi risultati.

Punto terzo: conoscere il patrimonio vuol dire poterlo conservare. Nessuna reale possibilità di conservazione possiede una tutela che non conosce minimamente, o solo in piccola parte, ciò che deve conservare. Per questa ragione, le Campagne di rilevamento si sono immediatamente affiancate alla Soprintendenza alle Gallerie nell'espletamento dei compiti di censimento, fornendo all'Ufficio Centrale Catalogo notevolissime quantità di materiali inventariali, di documenti fotografici e grafici; riconoscendo in esso la più efficace

delle iniziative dell'amministrazione artistica, alla cui incentivazione in sede nazionale e locale ogni storico dell'arte e della cultura deve sentirsi urgentemente impegnato.

Punto quarto: una corretta metodologia della conservazione passa attraverso gli strumenti della programmazione. La pianificazione del problema della tutela e della salvaguardia culturale è imperativo stringente: e deve essere urgentemente inserita — servizio pubblico accanto ai pubblici servizi — nell'assetto pianificato del territorio. Per tutto ciò, le Campagne di rilevamento hanno per tempo adottato gli studi realizzati dall'Amministrazione Provinciale di Bologna, sottoponendo a indagine la larga traccia bibliografica del settore.

Punto quinto: il fine della conservazione non è ovviamente di natura esclusivamente tecnica. Esso consiste invece nella restituzione alla comunità di un patrimonio culturale che vicende diverse hanno relegato al ruolo di anticaglia o di incomodo. Il tentativo di abbassare il livello di gestione del patrimonio stesso verso quote democratiche, passa dunque inevitabilmente attraverso il decentramento dei poteri e l'azione degli enti locali. Le Campagne di rilevamento volevano tentare un ponte promozionale dell'interesse locale, riscuoterne l'adesione, stimolarne la presa in possesso.

Dall'interdisciplinarietà delle esperienze postulata all'inizio, siamo giunti — dopo un breve sonarario delle generali intenzioni — all'interazione che la pianificazione consente. L'opinione che ha retto fin dall'inizio l'attuarsi delle Campagne si basa sui pochi momenti descritti, tali tuttavia da essere considerati probabilmente risolutivi per la sopravvivenza — oggi così aleatoria — del patrimonio culturale italiano. Naturalmente l'amministrazione artistica, attraverso la Soprintendenza alle Gallerie e gli altri organi periferici dello Stato, si è immediatamente inserita nel varco creato dall'abbozzo di pianificazione facendo seguire

ad ogni Campagna un intervento articolato nei diversi settori del censimento e del restauro. Così, ogni comprensorio visitato dal convegno, a seguito di precisi allacciamenti con le autorità locali, è stato oggetto di particolare cura nell'elaborazione dei programmi annuali. Vi è stato completato l'inventario generale degli oggetti d'arte e sono stati avviati diversi piani a breve e a medio termine di riqualificazione e di restauro.

Ogni Campagna, dal 1968 a oggi, ha cercato di servirsi di queste generali convinzioni, circoscrivendo tuttavia ogni esperienza annuale in un tema di ricerca. Nel 1968, assumere la zona di Porretta Terme come ambito di lavoro volle significare la necessità di indagare meglio, nell'arco breve di una contea moderna, quella dei Ranuzzi, la delimitazione di certe attività, l'apparizione di certi modi espressivi, l'omogeneità storica dei risultati. In realtà, quella prima Campagna pone anche le basi di discussione per le Campagne successive. Affiorarono infatti nell'occasione alcune tesi non trascurabili, destinate poi a nutrire le discussioni degli anni successivi: l'importanza dell'antica viabilità per l'indagine sugli insediamenti; la necessità di indagare i confini culturali per poter pervenire a migliori e funzionali schematiche territoriali; l'imponenza della degradazione ecologica; l'importanza di un piano per la tutela delle dimore rurali; la identificazione di un tipo di museo adatto per le comunità medio-piccole; il *déracinement* come fenomeno eversivo della realtà culturale; e infine la strettissima connessione che passa fra azione di tutela e gestione democratica del patrimonio culturale. In questa direzione, la municipalità di Porretta Terme e l'intera Comunità Montana furono di grande aiuto e fornirono, specie attraverso l'opera di Giampaolo Testa, presupposti politici di valida collaborazione.

Nel 1969 il tema della 2ª Campagna fu riservato all'indagine di una strada come vettore storico, econo-

mico e sociale. Fu scelta l'antica via di crinale — recentemente ripristinata — che collegava tutto il versante orientale dell'alta valle del Reno, da Grizzana a Suviana. Le determinazioni che ne seguirono furono tutte innestate sul rapporto tematico fra strada come strumento di comunicazione e viabilità e insediamenti circostanti. Il recupero di aggregati urbani come Montecatino Ragazza, Scuola di Vimignano e Vigo, fu poi sottoposta ad analisi morfologiche che conducevano a ipotesi di riqualificazione non impropria, quali si possono studiare nel volume di Documenti e Relazioni che venne alla luce nel giugno dell'anno successivo. Altro risultato degno di nota, e nella stessa sede, fu la pubblicazione di un Catalogo degli oggetti d'arte mobili che, sotto forma di proposta, fu curato dall'équipe dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Bologna. Tema di considerevole difficoltà ma di eccezionale rilievo fu la determinazione, affacciata ipoteticamente in altri tempi, del presumibile confine longobardo-esarcale nella zona di Vimignano, fra le asperità di Montovolo e Monte Vigese.

Nel 1970, a parallelo dell'esperienza precedente, la Campagna ebbe come tesi lo studio del versante occidentale del Reno e le comunicazioni con le aree di influenza frignanese e nonantolana. Anche in questa circostanza, lo studio dettagliato della zona ha sortito il risultato concreto di una serie di censimenti che vanno da quello degli oggetti mobili, eseguito dall'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università, a quello dei beni bibliografico-archivistici, compiuto da una équipe specializzata; e a quello eseguito su ben 47 Km/quadrate, dove le dimore rurali sono state indagate, fotografate, descritte e proposte a vincolo totale o parziale da un gruppo di architetti urbanisti. Gli Atti, in via di completamento e di pubblicazione, recheranno altresì traccia dei beni geologici della Vallata del Reno, indagini sulle tradizionali vie di comunicazione fra Appennino bolognese e montagna pistoiese, ricerche che sull'ar-

se degli estimi potranno consolidare una visione demografico-storica della zona prescelta, approfondimenti del tema della casa torre, ecc. Prosegue, come in ogni altra Campagna, la ricerca inventariale degli organi e delle campane che fittissimi punteggiano un territorio ritenuto altre volte assai povero, e capace invece di rivelare quantità imponenti di strumenti, anche in campo musicale.

Anche in questa occasione, l'indagine fotografica sul territorio e sui suoi particolari, è stata guidata e condotta da Paolo Monti. E qui mette conto di sottolineare il particolare valore metodologico introdotto, nell'ambito degli strumenti di ricerca e di valutazione, dall'indagine fotografica. Il grado di capacità interpretativa dell'immagine fotografica — purché condotta ed eseguita con rigore critico — ha rivelato in ogni circostanza il suo valore tanto conoscitivo, quanto didattico. Due sono infatti gli usi, egualmente importanti, che della fotografia sono stati fatti durante le Campagne di rilevamento. Il primo, più inerente agli scopi metodologici descritti, consiste principalmente nel fare della immagine l'abbozzo generale di una visione, entro la quale poi versare significati particolari, del resto già denunciati dalla fotografia stessa. In tal senso, la collaborazione fra rilevatore storico e rilevatore fotografico, ha liberato una quantità assolutamente imponente di risultati, mettendo in luce aspetti che la sola visione naturale — per ragioni ovvie e meno ovvie — non sottolinea allo stesso incalzante modo. Con le Campagne, l'indagine fotografica (che del resto ha avuto la sua consacrazione con l'eccezionale mostra dedicata dagli esperti comunali al Centro storico di Bologna nell'estate 1970) è entrata fra gli strumenti di assoluto privilegio dello storico.

Il secondo vantaggio che l'immagine fotografica consente è quello di una chiara, leggibile ostendibilità del problema a livello didattico. Tutte le Campagne di rilevamento sono state infatti accompagnate da mostre

fotografiche (Porretta Terme, gennaio 1969; Bologna, Archiginnasio, giugno 1969; Monzuno, Scuole, settembre 1970) che avevano l'intenzione di scuotere presso la pubblica opinione l'entità così rilevante del problema. Dibattiti hanno accompagnato ognuna delle iniziative, imponendo il semplice strumento come base promozionale di livello difficilmente eguagliabile.

Non bisogna infine dimenticare il contributo che le Campagne hanno ottenuto dagli enti locali. Insieme al Ministero della Pubblica Istruzione, infatti, principale finanziatore delle esperienze è stata l'Amministrazione Provinciale di Bologna. L'esperienza, che in sostanza nasceva dalla pianificazione e che alla pianificazione intendeva ritornare, recando con sé il contributo di una attività conservativa finalmente intesa come servizio di pubblico interesse, ha sempre tenuto nella massima attenzione il problema dell'animazione delle municipalità, dei gruppi di opinione, dei sindacati, delle associazioni in rapporto alle possibilità che il patrimonio culturale offre di intervenire sulla società, liberandone significati altrimenti non attingibili. Nessuna presunzione di illuministico « progresso » guidava questi sforzi, ma piuttosto la netta constatazione dell'antica assenza di questi valori dalla vita della società civile. Nel contempo, chiedere per lo spazio creativo una più larga considerazione, voleva dire anche restituire alla creazione storica quello spazio politico che, in sostanza, ne aveva consentito il concretarsi in opere: uno spazio che, in ogni angolo italiano, doveva essere ben grande se così vasta è stata (ed appare, nonostante tutto, ancor oggi) la sedimentazione culturale.

La 4^a Campagna, prevista per il giugno 1971, avrà luogo nell'alta valle del Santerno, con la determinante collaborazione del Comune di Imola. Essa sarà impostata sulle ricerche imposte dalla tesi principale, che verte sul confronto fra un'area culturale storica e il comprensorio amministrativo scaturito dalla programmazione. La zona prescelta è infatti tipicamente rias-

suntiva dello schema emiliano-romagnolo. La lunga vallata a pettine impone la lettura di una zona confinaria regionale a est, e cioè intorno al displuvio appenninico; e la ricerca di altri confini locali a nord e a sud, intorno al discrimine fra le vallate contigue. Uno dei punti fondamentali dell'indagine sarà anche la verifica delle configurazioni diocesane, spesso di eccezionale rispondenza alla realtà culturale — e non soltanto tale — del territorio. Particolare collaborazione sarà fornita, nell'occasione, da una équipe dell'Atlante Linguistico Italiano, guidata dal prof. Corrado Grassi; e da altro gruppo di ricerca sulle condizionanti strutturali-economiche delle dimore rurali, guidato dal prof. Lucio Gambi, direttore dell'Istituto di Geografia Umana dell'Università di Milano. Ambedue le collaborazioni varranno a chiarire temi dominanti della situazione attuale, come il problema delle dimore rurali, il cui censimento è ormai urgentissimo, dopo che la collana descrittiva curata dal CNR e diretta da Giuseppe Barbieri e Lucio Gambi è già giunta al 29° volume. È prevista inoltre la collaborazione di un gruppo di lavoro dell'Istituto di Geologia dell'Università di Bologna, teso a delimitare zone di rispetto per gli eccezionali affioramenti di importanza geologica recentemente localizzati lungo il fiume Santerno.

Ma naturalmente, l'intenzione principale della 4ª Campagna sarà quella di impostare, sia pure in via di metodo, una problematica più vasta per lo storico dell'arte impegnato nella conoscenza del territorio culturale italiano. Anche in questa occasione, il convegno sarà « guidato » da un Diario di lavoro contenente le principali informazioni obiettive circa le generali condizioni socio-economiche e demografiche dell'area di ricerca, nonché circa la vicenda storica generale della vallata. Nell'occasione, saranno pubblicati e distribuiti anche i risultati di elaborazione dei problemi della Campagna precedente raccolti nel volume *Documenti e Relazioni*.

Un libro come questo dedicato alla costa italiana da Trieste al Gargano (e con il quale l'impresa, iniziata tre anni or sono, si avvicina al periplo nazionale), non può passare inosservato davvero, e neppure allo storico dell'arte: anche se d'arte — in qualche modo — si occupa poco.

Meglio: anche se poco si occupa di quell'arte fatta e costituita da monumenti e solo da monumenti; da dipinti intesi come eccezionalità, e solo da quelli; da sculture di ineccepibile grido: per intenderci, insomma, da quei capolavorismo che ha purtroppo infestato ogni letteratura, turistica e no, sull'Italia. E che dalle dispense artistiche alle guide d'agenzia, dai volumi di maggior pregio e costo ai baedekers gastronomico vinicoli, ha finito per far credere che il nostro paese sia il maggior produttore che esista al mondo — e probabilmente nell'universo — di capolavori senza piedi per terra; di monumenti nati per assordare il riguardante con affermazioni incondizionate; di opere d'arte valutabili soltanto con un numero di asterischi da trei in su; ed ha finito insomma per consolidare una comodissima opinione in voga tanto presso la cultura media e di massa, quanto presso la stessa cultura ufficiale. La quale opinione dice pressapoco così: l'arte in Italia è fatta di sommità santissime ed assolute. Queste sommità sono tante — è vero — da sbalordire ogni anche acceso sostenitore del genio nazionale. Però esse possono essere salvate, come cittadini di lusso in un pericoloso frangente, grazie alle tecniche, ai funzionari delle belle arti, al ricovero nei musei. La concezione — come dire? — ospedaliera della conservazione culturale risponde benissimo da qualsiasi lato la si afferri: risponde bene alla necessità di sgomberare il campo urbanistico da inutili sopravvivenze; risponde bene alla volontà sempre inespressa ma continuamente ope-

rante di alimentare il mercato antiquariale con tutto ciò che ancora non è stato considerato « capolavoro » e che quindi non può ingombrare il museo fatto di soli capolavori, come siamo abituati a vederlo in Italia; risponde bene infine, anche alle richieste delle agenzie turistiche, che sarebbero felici di non sprecare tempo, cioè denaro, in inutili dispersioni di itinerario. Si va al museo di corsa, si vede la Gioconda (ogni museo deve inventarsi la sua Gioconda) e buonanotte.

Tutto quanto detto fin qui vuol precisare che larghissima parte dell'opinione tanto qualificata quanto più genericamente pubblica, tiene scarsamente in considerazione l'ambito vastissimo che va dal capolavoro alla sua base, e che è costituito dalle cosiddette arti minori, dal tessuto urbanistico e architettonico, dal contesto ambientale, dalle testimonianze di natura etnologica e da mille altre cose. E' in questa gigantesca fascia che si consuma ogni giorno il delitto della dispersione e della distruzione. E' questo il purgatorio dove scarse sono le leggi e assenti i musei e dove nulla può fare l'opera anche generosa delle Belle Arti perché non sostenuta da una adeguata legislazione. Esso è il grande serbatoio illegittimo dell'abuso edilizio, del guasto paesistico, dell'antiquariato sfrenato: quasi sempre dell'illegalità, del furto e della simonia.

Potete dunque facilmente immaginare quanto incondizionatamente mi piaccia un libro che considera finalmente il nostro paese — nel suo profilo esterno dello stivale — ad una altezza metrica (scusate il paragone) che non supera se non di poco il livello del mare: e che parla finalmente in maniera diffusa di problemi attorno e dentro l'uomo: la conservazione dell'ambiente naturale, l'equilibrio ecologico, i giusti cenni socio-economici, la parca presenza dell'archeologia, le immagini etnologiche e sociologiche, e infine il disegno appena abbozzato di una lettura urbanistica. Quanto basta, insomma, per dare un carattere basilare a questo volume, per farne — insieme agli altri — un'impresa esemplare, didatticamente straordinaria.

Penso a quale incoraggiamento sarebbe per la nascente letteratura scolastica potersi avvalere di un confronto come questo, che unisce alla qualità degli scritti — raccolti da un robusto e misurato coordinamento redazionale — una realizzazione fotografica e tipografica di vera eccezionalità. E sarebbe un dono sul quale la scuola media unificata avrebbe qualche diritto, in un paese dove civiltà contadina posta allo sbaraglio di fronte all'urbanesimo, e cultura pervicacemente idealistica, hanno finito per creare una profonda diseducazione di fronte ai problemi del naturale, una diseducazione che ormai, è chiaro a tutti, si riflette sinistramente con i suoi risultati sul nostro stesso corpo sociale.

E' del resto evidente — anche senza voler far ricorso a rozzi determinismi — che lo studio dell'ambiente consente allo storico della cultura artistica di affrontare l'indagine sul passato e soprattutto l'ipotesi conservativa sul futuro con una maggior fiducia metodologica. Ogni problema della tutela e della conservazione passa attraverso il necessario, urgente inserimento della tutela stessa nell'assetto pianificato del territorio. Si diceva prima: l'opera d'arte ha i suoi piedi per terra; e per quanti sforzi la nostra società abbia fatto per liberarla da questo legame — ritenuto quanto meno ingombrante e per interessate ragioni — non è riuscita a svincolarla e a sgomberare il campo. Nonostante tutto, e contro la volontà inconfessata di molti, il patrimonio culturale italiano è ancora quella sedimentazione concreta, meravigliosa, che lo rende imparagonabile a quella di ogni altro paese del mondo. Non esiste un solo centimetro quadrato della nostra imminente Italia che non sappia rivelare quantità, tuttora in gran parte inesprese, di cultura: immagini straordinarie di una altezza civile che non è mai stata frammentaria, occasionale, solitariamente « geniale » come un romanticismo di comodo vuole farci credere. Il patrimonio culturale italiano si atteggia ancora oggi —

dai suoi aspetti solo apparentemente minori ai più clamorosi capolavori — secondo un massiccio fronte globale. E globale deve dunque essere l'intervento che ne desidera la preservazione e la stessa conoscenza. Chiunque abbia anche lontanamente pratica di queste faccende, sa ormai bene che restaurare un dipinto in una chiesa montana, sita in una zona afflitta da spopolamento, non ha se non un significato interlocutorio o al massimo di mera conservazione fisica. Una frana colpirà quella chiesa, potreste giurarci; il disboscamento potrà facilitare se non causare quella frana; la fragilità socio economica di quel comprensorio potrà accelerare il disboscamento... E a che cosa servirà allora aver restaurato quel dipinto, averlo tolto dal suo contesto culturale, averlo — in fondo — sottratto alla sua superstita funzione sociale, aver infine — con la sua assenza stessa — aggravato le condizioni di quella zona? E sapete bene che, se a Raffaello è possibile sopravvivere anche nell'atmosfera indubbiamente rarefatta del museo; per il dipinto di minor interesse storico o qualitativo la vita nel contesto suo originario è tutto o quasi. Togliergli di lì vuol dire operare con leggerezza quel temibile fenomeno di *déracinement* che è l'attentato più pericoloso che mai si possa organizzare sull'oggetto culturale. Fra l'altro, anche i musei da cliniche di lusso diventano, in questo modo, orfanotrofi: e non c'è corredo didattico o storico che possa pensare di rianimare, adesso o in futuro, una massa di materiale storico sradicato dai suoi moventi di origine.

Un libro come questo, allora, ci propone un'altra strada, diversa da quelle sempre battute in passato. Pianificare per sopravvivere; così come la scienza dovrà conoscere per pianificare. Pianificare significa affrontare globalmente il problema dell'equilibrio ecologico e della preservazione ambientale; globalmente il problema delle tradizioni, dei costumi, della lingua; globalmente quello della tutela, della conservazione dei beni archeologici, paesistici, urbanistici, culturali ed ar-

tistici: globalmente infine quello — sempre dimenticato — dell'utilizzazione didattica e scolastica del nostro patrimonio, trascinato qua e là da volontà che lo fanno diventare, volta a volta, il « salotto buono » di casa; l'inventario dei quarti di nobiltà culturale della patria famiglia; l'ottima, solida e insostituibile merce di base all'economia turistica, che si rispolvera soprattutto in occasione di flessioni negative.

L'adempimento costituzionale sul decentramento regionale può essere data di grande peso sulla bontà di un intervento « globale » quale si diceva prima, trovandosi a coincidere con la struttura così tipicamente locale delle scuole artistiche italiane: ma può essere anche l'occasione di una sconfitta senza ritorno, se si perpetuerà l'equivoco di una conservazione fatta per settori indipendenti fra loro, non pianificata. Un libro come questo insegna anche a togliere le belle arti dal « salotto buono » e a farle finalmente funzionare secondo il loro reale peso ad ogni livello della vita associata.

In attesa delle Regioni

Maggio 1971

L'attenzione è rivolta in questo momento alle Regioni, con tutto ciò che sappiamo che esse comportano, e con ciò — anche — che riusciamo soltanto a immaginare. Il discorso appare particolarmente interessante anche agli addetti al patrimonio artistico del nostro paese. Cent'anni giusti dall'unità nazionale non coincidono infatti con una vera tutela e protezione del patrimonio italiano, e non festeggiano dunque un risultato. Anzi, strutture rigidamente gerarchiche, enfasi degli istituti museografici cittadini e conseguente dimenticanza delle opere d'arte delle zone provinciali ed extra-urbane, sono alcuni fra i tratti più preoccupanti di una amministrazione verticale com'è quella artistica. Non bastasse la carenza di vere leggi, bisogna dunque aggiungere anche una decisa precarietà dei metodi

di intervento, viziati da una eccessiva centralizzazione, e dalle conseguenze delle caratteristiche descritte.

Eppure, la storia dell'arte italiana è storia soprattutto « locale ». E' un saggio riconoscimento che lo storico settecentesco Luigi Lanzi tratteggiò in maniera esemplare e già degna di Carlo Cattaneo; e la storia dell'arte come storia delle vicende locali è una cornice metodologica importantissima per il ricercatore che non si allontana dalle cose. L'Italia artistica è un paese fatto di mille vallate, meravigliosamente dotate di lingue autonome, tutte in grado di esprimere compiutamente il proprio messaggio. La proda di un fosso, il crinale di una montagna, la confluenza di due torrenti hanno determinato nei secoli zone di diversa natura culturale. Per non parlare, poi, dei centri culturali maggiori, i cui nomi ricorrono ritualmente in tutti i musei del mondo: scuola fiorentina, scuola senese, scuola veneziana oppure lombarda. Non c'è davvero città o cittadina italiana che non abbia espresso per secoli, o per frazioni di secoli, messaggi di civiltà sempre di alto livello.

E' abbastanza noto che l'attuale ripartizione regionale e provinciale italiana fu in parte ereditata dagli stati precedenti, ed ebbe inizialmente valore amministrativo e postale. Modificazioni ne furono fatte, ma sempre marginali, elettorali o quasi, raramente sollecitate da serie ragioni di natura sociale, economica e storica. Oggi, mentre la Regione batte alle porte, non ci si dovrebbe lasciare sfuggire l'occasione per rendere più omogenea o meno incoerente la suddivisione, almeno nel suo corpo interno.

La pianificazione comprensoriale è una decisione, in questa direzione, di sicuro avvenire. L'omogeneità territoriale nei suoi termini statistici è un grande passo avanti, e a parere di molti spazza via senza ritorno l'ambigua presenza delle province almeno come struttura amministrativa. A nostro parere, la capitale della futura Regione dovrà dialogare direttamente con la perife-

ria, senza un intermediario di questo genere, troppo grande per essere funzionale, troppo incoerente per avere voce univoca. Sarà il comprensorio a riassumere nel suo più agile e coerente contenuto il significato delle tendenze locali, a imprimere direzioni costanti e realmente commisurate ai suoi valori; e ad evitare la temibile « polverizzazione » degli interessi comunali.

Anche per la conservazione artistica, il comprensorio appare occasione di grande rilievo, da non lasciar sfuggire. Soprintendenze che oggi coprono con gli stessi mezzi e con la stessa competenza terre vallive, zone di vasto urbanesimo, oppure crinali appenninici o montani, potranno finalmente cercare una articolazione diversa secondo le linee suggerite dalla nuova pianificazione. Il vantaggio è evidente, tanto sul piano delle tecniche di intervento — così diverse dalla pianura al monte — quanto sul piano della conoscenza scientifica. Si conosceranno meglio le cose e si scopriranno affinità, analogie, costanti che la genericità « provinciale » non riusciva a individuare. Per raggiungere però un perfezionamento di questo genere, occorre incominciare a disegnare una carta molto precisa delle aree culturali storiche italiane e paragonare questo disegno a quello dei comprensori. Ed è questo un compito gigantesco, non lontano nelle sue difficoltà dall'altante linguistico o dall'atlante geografico storico, ai quali soltanto oggi si cerca di dare forma. Si tratta però di un dovere preciso, fra i primi di una moderna Regione.

L'Italia delle regioni, assai più grande e prolifica dell'Italia nazionale, non ha mai dimenticato di riempire ogni piccolo luogo di storia, di monumenti, di sedimenti di un passato di trama fittissima. I taccuini del veneto Giovanni Battista Cavalcaselle sono miniere di notizie. Il grande uomo di cultura li riempì viaggiando a dorso di mulo, subito dopo il Plebiscito nazionale, quando — scampata la fucilazione austriaca con l'esilio — rientrò in Italia con il compito di ispezionare il patrimonio nazionale finalmente riunito. Gli stessi

« Indici » della pittura italiana del rinascimento di Bernard Berenson furono un po' l'orario ferroviario della cultura « locale » italiana, in cerca di riordinamento nell'età del positivismo. Così come nessuno può negare che uno fra gli apporti maggiori dati alla nostra storia da Roberto Longhi consiste, fra l'altro, proprio nella migliore conoscenza del patrimonio artistico settentrionale, schiacciato da quattro secoli dalla sistematica accentratrice (in senso toscano e fiorentino) di Giorgio Vasari, il primo scrittore d'arte italiano.

Oggi, l'automobile, le comunicazioni infinitamente più rapide, le macchine fotografiche e i mezzi di gran lunga superiori rendono il compito del conservatore assai più agevole che per il passato. Province un tempo irraggiungibili si possono attraversare con tutto agio in un pomeriggio. Il telefono permette di raggiungere località lontane e di provvedere tempestivamente. Eppure, mai come oggi la conservazione artistica e culturale è stata così difficile, lenta e spesso penosa. E' nota a tutti, ormai, la condizione di insufficienza dell'amministrazione artistica. Undici miliardi di spese di intervento mettono, nel 1969, talmente in crisi la struttura delle Soprintendenze, che parte del bilancio rimane inutilizzato: è uno stomaco disabituato a mangiare. La pressione di forze politiche e della speculazione è spesso tale da rendere faticoso ogni passo, specie per quanto riguarda la salvezza delle città storiche e del paesaggio. D'altra parte, all'interno di questi uffici, le possibilità di intervento — al di là dei finanziamenti stessi e delle mancanze di personale — sono poche, disordinate e confuse, anche se meritorie caso per caso. Infatti, non si deve nascondere all'opinione pubblica, che specie attraverso la stampa di informazione ha preso conoscenza del problema e ne sollecita una risposta a livello politico, che le Soprintendenze hanno fatto quel che potevano. Organi sclerotici, dunque, se visti sul piano della modernità di intervento; e non soltanto per la loro sottomissione al controllo centrale

(così incredibile quando si pensa che una chiesa o un palazzo storico crollano senza chiedere permesso a nessuno, tanto meno agli uffici di controllo); ma anche perché son costrette a lavorare secondo vecchie indicazioni di carattere altamente umanistico e scarsamente tecnico, affrontando così problemi di grande rilievo come quelli relativi agli scavi archeologici, all'organizzazione dei musei, alla pianificazione urbanistica, o al restauro architettonico con vedute forzatamente miopi, conoscenze incerte e confusa determinazione culturale.

Da più parti si invoca l'interdisciplinarietà dell'intervento, per non continuare ancora in questa imprecisione di metodi che spesso caratterizza l'azione di tutela dello Stato. Sembra davvero ovvio, ormai, che non è più possibile pensare che il restauro di una chiesa possa essere condotto senza un programma di riqualificazione della zona; e che questa riqualificazione passa attraverso decisioni che sono più vaste che non quelle tradizionali del Soprintendente, ma coinvolgono invece campi e responsabilità che vanno dall'autonomia comunale a quella regionale, dalle leggi dello Stato alle esigenze locali.

Soltanto in questo più largo orizzonte culturale l'opera di tutela futura può avere un senso e toccare veri risultati. Spetta alla Regione, crediamo, affrontare con serietà il collegamento di queste attività per un'unica azione. Sull'orizzonte ancora così confuso dei rapporti fra tutela dello Stato e potere regionale, si incominci a supporre un organo regionale di valido collegamento fra le diverse discipline e le diverse competenze. Le « conferenze regionali », se intese come istituzioni dotate di un reale, concreto potere, possono iniziare quel colloquio interdisciplinare che da tutti è ormai sollecitato e invocato.

Più volte, nei primi giorni del 1907, i funzionari dello Stato addetti alla conservazione artistica sono stati convocati presso il Ministero della Pubblica Istruzione, a Roma, per portare il loro contributo al

problema del rapporto dell'attività di tutela dello Stato rispetto alla pianificazione regionale. L'argomento è del resto di rilievo, urgente e anche appassionante per quanti pensano che la Regione possa costituire anche l'occasione per un rilancio della conservazione culturale, e per di più in forme e modi finalmente moderni.

Bisogna ricordare che, al di là del dettato della Costituzione repubblicana, nei suoi articoli del Titolo V, ed in particolare nell'articolo 117, grandi passi in direzione di una nuova ipotesi di intervento « locale » della tutela artistica non ne sono davvero stati fatti. Gli stessi lavori della Commissione Franceschini (nota purtroppo anche per non essere stata a tutt'oggi ascoltata) forse non tenevano sufficientemente conto della nuova realtà politica e amministrativa che sarebbe scaturita dalle regioni e conseguentemente dall'intensificazione degli interessi periferici e dalla necessità di una gestione diretta dei beni culturali. D'altronde, anche in sede di studi locali, mentre ampio risalto è stato dato all'indagine statistica e socio-economica, il problema della protezione artistica non è stato mai affrontato, almeno a livello di reale conoscenza e di concrete proposte.

L'azione di tutela delle Regioni sembra dunque potersi aprire un suo particolare varco, tanto grande quanto ovvio, fra i due poteri già esistenti, e cioè quello dello Stato e quello comunale; e dirigersi in particolare verso una efficace tutela naturale ed ecologica, nella più ampia delle sue vedute. Oggi crediamo che, tramontata forse per sempre l'idea di una azienda autonoma dei beni culturali (che potrebbe autorizzare gestioni e pressioni politiche molto pericolose), siano proprio le Regioni che si debbano incaricare del più efficiente e guidato collegamento fra la tutela statale e quella comunale. Alle Regioni si presenta così un compito tanto difficile quanto ricco, però, di risultati. Speriamo dunque che l'occasione storica non venga, ancora una volta, trascurata.

Uno dei problemi maggiormente avvertiti fin dal citato Titolo V della Costituzione è quello relativo ai Musei e alla assunzione che di essi dovrebbe essere attuata da parte della Regione. L'ipotesi era lungimirante — occorre riconoscerlo — poiché riconosceva ai musei il carattere di strumenti di interesse primario nella gestione della cultura. Bisogna però notare anche che questa lungimiranza aveva, probabilmente, due eccezioni: la prima era quella di carattere economico, cioè turistico (in questo senso è stata recepita dallo Schema del CRPE, comma 54); la seconda investiva più profondamente l'idea del museo come strumento didattico e promozionale. E' a questa seconda ipotesi che, naturalmente, ci sentiamo più attivamente legati, al punto che non riteniamo neppure serio continuare a parlare di musei se non come strumenti esclusivi della scuola.

In questo senso, dunque, non è tanto l'amministrazione del museo che ci sembra dover interessare la futura Regione, quanto piuttosto la sua gestione in sede pubblica e sociale. Ed è proprio della gestione didattica anche dei musei nazionali che la Regione dovrebbe interessarsi, lasciando allo Stato un carico — quello amministrativo e specificatamente scientifico cioè del catalogo, della ricerca inerente ai dipinti, del restauro — che lo Stato ha assunto da sempre.

In parallelo a ciò, resta invece aperta la possibilità per la Regione di dare forza e vero incremento ai musei locali, curando anche l'istituzione di una rete museografica rivolta a specialità e settori a tutt'oggi esclusi dalla museografia: la storia, l'etnologia, le tradizioni locali, l'urbanistica, la storia delle istituzioni scientifiche, il paesaggio, la architettura malamente detta « spontanea », i centri storici, la storia della scienza, i mestieri, le materie e le tecniche: il vastissimo settore, insomma, che va dalla storia della civiltà all'antropologia culturale, al quale sarà bene dare immediato corpo museografico e per la totale, avver-

tita mancanza in sede didattica; e per l'urgenza che il settore intero manifesta, pena la distruzione di ogni possibilità di reperire i materiali di esposizione. Chi si interessa, ad esempio, di storia della agricoltura, sa bene che questi sono gli ultimi anni in cui si potrà ancora decentemente documentare l'uso, la funzione, la struttura formale di un manufatto tipico come il pagliaio.

Se si trattasse ora di riassumere, in breve, il senso più concreto delle affermazioni fin qui fatte, credo che ne potrebbe uscire un disegno abbastanza lineare — anche se ancora ovviamente fitto di zone oscure — del rapporto Regione-Stato nel settore della tutela artistica; e delle necessità alle quali occorre dar fondo, comunque, perché l'avvento di questo nuovo, vivificante rapporto, possa aver luogo senza essere frenato da troppe iniziali esitazioni.

Cominciando appunto da queste ultime, che sono propedeutiche ad ogni gestione:

1. La pianificazione comprensoriale è un grande passo avanti anche per la tutela culturale e artistica. I mezzi dell'intervento potranno avvalersi grandemente dell'omogeneità e affinità dei territori pianificati. La stessa museografia potrà basarsi su questa vivente unità di misura onde evitare il pericolo di una eccessiva « polverizzazione » dei musei locali sulla base di spinte pseudo turistiche o elettoralistiche. Occorre tuttavia completare l'opera disegnando anche una carta delle aree culturali storiche locali, un atlante che non ha minor valore di quello geografico storico, o linguistico, ma che anzi li integra.

2. Compito primario della Regione è il collegamento interdisciplinare dei diversi organi di intervento e di tutela. Soltanto in questo modo sarà possibile operare con larghezza di vedute e con validità di risultati. In tal modo la Soprintendenze saranno poste in grado di collaborare fra loro (risultato a tutt'oggi

non ancora raggiunto!) e con gli organi locali: senza con ciò correre il pericolo di inutili sdoppiamenti di competenze e di potere, come s'è visto purtroppo in certi modelli regionali da non imitare.

Solo la regione potrà coordinare movimenti di largo orizzonte, riuscendo a collegare tutela del suolo e delle acque, promozione didattica e incentivazione turistica, politica della viabilità, esigenze di vincoli paesaggistici, e cioè tutela culturale, nella più ampia delle sue accezioni.

3. In particolare, la Regione dovrà dunque apprestarsi alla tutela ecologica generale, il settore di gran lunga più fragile, minacciato, quando già non compromesso. Solo una buona tutela ecologica può consentire una buona conservazione del patrimonio, quasi come diretta conseguenza della prima.

4. Esigenza di condurre avanti, prima ancora dell'istituzione dell'Ente Regione, i lavori di rilevamento fotografico e del catalogo che, presso alcune amministrazioni tanto statali quanto comunali sono già in atto.

5. Nella museografia, una volta accettata la funzione scolastica come primaria di questo settore, la gestione regionale degli uffici didattici e promozionali può essere impegno di grande rilievo e interesse. Non sembra opportuno pensare che le tradizionali attenzioni che lo Stato dedica alla gestione amministrativa di alcuni grandi musei, al problema enorme del restauro del patrimonio chiesastico, e al catalogo dei suoi beni, debbano essere disdette.

E' invece opportuno che l'ente Regione, ereditata la struttura esistente dei musei comunali, si appresti subito all'incremento del settore, affrontando l'istituzione di musei delle tradizioni, dei centri storici, dei mestieri, del paesaggio, di storia della scienza e della letteratura.

Taluni settori dell'intervento politico e amministrativo hanno conquistato o stanno per conquistare la nuova dimensione del decentramento regionale con meditata elaborazione. Indagini e studi, partiti infatti assai di lontano, e sia pure con diversa entità da zona a zona, hanno dato corpo a questa opportuna trasmissione di poteri e di facoltà: e per di più incentivando l'opera statale, oppure integrandola potentemente, proprio là dove vecchie carenze e tradizionali disattenzioni avevano creato disfunzioni croniche e dannose. In questi settori e dopo elaborazioni così ponderate, nessuno dubita che l'opera della nuova Regione saprà realizzarsi positivamente.

Ci sono tuttavia altri settori — resi per giunta più diversi anche dalla diversa realtà regionale — ove l'avvento non è stato sufficientemente preparato. E purtroppo ad una realtà di questo genere soggiace l'intero settore storico-artistico e culturale (fatta eccezione, e in parte, per la sola urbanistica) enucleato nell'art. 117 della Costituzione repubblicana. E' bene chiarire subito che il disegno di trapasso di poteri, consegnatoci dalla Costituente nel 1948, può sembrare rimasto, in qualche modo e nel nostro settore, allo stato di proposta. Non può dunque stupire di avvertire adesso nell'aria quella specie di richiesta di « scorporo » dell'amministrazione artistica e culturale statale a vantaggio di questo o di quell'assessorato regionale; o addirittura — come pure è ridicolmente successo — degli Enti per il turismo! Ciò è frutto della mancata elaborazione del problema, tanto da parte dell'amministrazione centrale, quanto anche da parte dei poteri locali.

Avvertiva Italo Insolera circa un anno fa, che invocare con urgenza le cosiddette « leggi-cornice » per la disciplina statale delle competenze regionali non significa affatto « essere a destra »; mentre il non

volerle non vuol sempre dire « essere a sinistra ». Niente di più equivoco, come proseguiva Insolera stesso: « Che sia da rifiutare la tendenza a spolticizzare l'ordinamento regionale, facendone un prolungamento limitato dei poteri amministrativi centrali, e che sia invece necessario puntare tutto sull'iniziativa politica regionale, sembra fuori dubbio: ma questo non ha nulla a che vedere col dovere dello Stato di garantire, con una legislazione-quadro, il rispetto dei diritti civili fondamentali del cittadino su tutto il territorio della Repubblica, dovere da porre in atto con la partecipazione delle Regioni, in forme tali da costituire stimolo per l'iniziativa politica regionale » [...].

Inoltre, dopo che i risultati dei CRPE hanno troppo gravemente rivelato quale divario corresse fra ricerca scientifica e progettazione politica anche nel campo della programmazione, una frattura latente perché atavica può sembrare pronta ad esplodere. Ed è una frattura dolorosa — per quel che ci riguarda — che pone la scienza storica da un lato e dall'altro la prassi politica. Per una volta ancora, la prima viene rigettata nell'ombra dei laboratori e delle biblioteche, come inutile appesantimento di scelte; e la seconda viene scostata di peso e allontanata come attività applicata e perfino un po' volgare. Sono i vecchi termini insomma di un dissidio italiano, esacerbato fra gli inutili opposti di un finto umanesimo e di una pseudo politica « della realtà » e del fare.

Eppure, ricerca storico-culturale e pianificazione sono, per ogni processo di pertinenza culturale, la stessa cosa; così come non è possibile fare opera di ricerca storico-culturale, senza fare nel contempo opera politica. E qui si impone subito un chiarimento, che rafforza dall'intimo questa affermazione proprio sul terreno specifico della sua speciale qualificazione. Stiamo lavorando sul territorio italiano, vale a dire sul territorio più complessamente stratificato esistente nel mondo, ove la sedimentazione storica e cultu-

rale, in mille forme, ha raggiunto vertici di sovrapposizione impensabili in ogni altra nazione. In Italia, al di là della retorica idiota del paese di santi e di navigatori (buona solo a mistificare il problema eludendolo), ogni chilometro quadrato comprende invariabilmente quantità storiche inimmaginabili, spesso ignote allo stesso storico di mestiere, ed eppure ancora oggi lì, affioranti, nella loro eccezionale validità.

Non può dunque che darsi per scontato che, su questo territorio, così capillarmente intessuto di passato, di opere umane, di lavoro e di testimonianze di lavoro, ogni progettazione pianificata ha il dovere di passare attraverso il vaglio più rigoroso della ricerca storica. Questa è infatti l'unica seria norma metodologica per far sì che quel progetto — reso subito dopo operativo dalla scelta fatta — non sconfini nell'arbitrio e nella confusione. Se ciò avvenisse, in termini economici, significherebbe inevitabilmente regresso e svalutazione del territorio. A medio o a lungo termine, le scelte errate a riguardo dei problemi territoriali italiani, e a livelli diversi, si sono rivelate infatti fonte di negatività economica. E' anche per questa convinzione che la regione e il decentramento che essa comporta rappresentano l'ultima occasione che la nazione postunitaria incontra per correggere rovinose malformazioni in atto almeno dal plebiscito del 1860.

Sembra bene insistere ancora sulla sedimentazione storica italiana come testimonianza di un tessuto vitale ben altrimenti distribuito e proprio per questo ben altrimenti « democratico ». Quel mirabile equilibrio fra concentrazioni urbane e vita rurale, fra zone di privilegio e aree periferiche (così come le intendiamo nella pur deformata ottica novecentesca), è qualcosa di più che non uno statico insegnamento esteriore, un magisterio valido solo per la sua storica (quindi indifferente) importanza. E' la stessa vita italiana, il passato dell'intera nazione, che si agita (e il suo distacco è solo di trent'anni fa) entro que-

sta struttura fitta di case, di campi, di chiese, di ville, di paesi; entro questo reticolo meraviglioso di strade, viottoli, fiumi e torrenti; entro questo cielo fatto di torri e di campanili, di vertici montani un tempo armati o di colline mitigate dalla mano, dall'opera e dal duro lavoro della sopravvivenza. Testimonianze dell'arte e del lavoro si mescolano da noi con completezza armoniosa ancora oggi e nonostante i guasti perpetrati negli ultimi decenni: tanto che se di conservazione si vorrà modernamente parlare, solo l'imperativo metodologico della « globalità » conservativa potrà assolvere al compito. Ogni altro criterio sarà per sempre falso e improduttivo, come quello che non tiene nel dovuto conto la complessità generale, la stratificazione imponente, la presenza capillare delle testimonianze culturali nell'intero territorio italiano.

Ciò si doveva sottolineare per riaffermare una volta di più che il problema della conservazione culturale italiana non risiede davvero se non in piccola percentuale nella cura museografica, nella tutela di singoli monumenti, o di alcuni importanti o meno importanti nuclei archivistici e librari. Così come l'urbanistica ha già da tempo riscattato anche in sede di intervento conservativo l'arcaica restrizione del restauro « monumentale » allargandola alla più generale e comprensiva accezione di « ambiente » e di valutazione urbanistica; e così come quest'ultima stessa dalla nozione più restrittiva di urbanistica-urbana è progressivamente passata a designare l'intera struttura del territorio abitato e costruito; allo stesso modo la conservazione dei beni culturali mobili rifiuta ormai di condizionarsi all'esclusivo interesse di un'opera sola, ma esige di conservare quest'opera nella completezza del suo contesto culturale. In questo senso è dunque opportuno che anche la conservazione dell'oggetto mobile venga immediatamente inserita nella politica generale dell'assetto pianificato del territorio.

Schematica storica del territorio

Abbiamo tentato altrove di chiarire dettagliatamente la « resistenza » offerta a questa nuova politica conservativa da una vera, ma per ora soltanto augurabile schematica moderna del territorio culturale. Poiché è infatti chiaro che nessuna delle vigenti ripartizioni, specie post-unitarie, corrisponde più, oggi, ad un disegno reale della distribuzione culturale italiana e della sua connessa amministrazione. Nell'ordine, provincia, regione e spesso lo stesso Comune non sono altro, talora e spesso, che schemi posticci applicati al territorio secondo decisioni affrettate e certo contingenti (come quelle che Cesare Correnti abbozzò dopo il plebiscito, ma solo per creare dipartimenti postali); e da allora mai più rivisti alla luce di requisiti efficaci. La nuova schematica comprensoriale, frutto di più meditate e riflessive ricerche analitiche, rappresenta dunque un grande passo verso il tentativo di offrire al servizio pubblico un'area di concreta omogeneità entro la quale il servizio stesso possa esplicarsi con agevole naturalezza e senza dispersioni economiche ed umane. Ma il comprensorio, individuato com'è a paragone di requisiti socio-economici oppure demografici, non risponde se non parzialmente a ciò che in sede storica gli chiediamo. I flussi migratori, gli inurbamenti, gli abbandoni, hanno largamente inficiato — e in maniera comunque diversa da zona a zona — la compattezza originaria del tessuto umano e culturale locale. E quindi il servizio conservativo, addetto alla tutela fisica e alla riqualificazione dell'oggetto mobile e della sua zona di contenimento, non potrà in tutto adeguarsi allo schema comprensoriale elaborato dagli uffici per la programmazione; ma individuare invece, sulla base di altri requisiti, un reticolo giurisdizionale diverso, tale cioè da consentirgli facoltà di intervento con il massimo risultato ed il minimo disagio. Per fare un esempio concreto, e comune a quasi tutte le aree italiane, il fatto che l'Appennino rap-

presenti il punto di massimo abbandono degli insediamenti storici e delle culture non significa che l'azione conservativa (in tutti i suoi livelli, da quello urbanistico a quello librario e archivistico) debba trasferire altrove le sue attenzioni: ma semmai significa proprio il contrario, e cioè rafforza il dovere di concentrare in quelle zone sforzi conservativi e riqualificativi ancor maggiori, proprio per contrastare l'azione di degrado generale che in tutte le zone appenniniche si è fatta, nel frattempo, geometricamente più veloce.

E' invece al di là della soglia conservativa, cioè fisica, dell'oggetto culturale che il comprensorio socio-economico, così come è stato adottato dalla programmazione, può e deve essere adottato anche dalla conservazione come pubblico servizio. Anche qui un esempio: i beni librari, proprio per essere squisitamente addetti ad un rapporto con la cultura sociale, si porranno a disposizione di un disegno demografico-statistico, per toccare ogni punto di servizio, fino alle sacche periferiche dei grandi insediamenti urbani, dove l'immigrazione ha segnato i suoi punti di più acuta tensione snaturante. Considerazioni affini valgono ovviamente anche per la determinazione di opportuni standards museografici.

Si possono così segnare dei limiti di metodo, assai generali comunque, che nascono dall'osservazione del territorio visto nella sua globale completezza spazio-temporale. I primi sono i limiti topografici dell'intervento amministrativo della conservazione, enucleati nella formulazione di nuove schematiche territoriali e rappresentati dalla comprensorializzazione « storica » di cui abbiamo fin qui sostenuto l'urgenza. Da questa nuova schematica, se individuata coscientemente e con quella abbondanza di mezzi che essa richiede, scaturiranno del resto i limiti giurisdizionali di intervento di quegli istituti locali dello stato nei quali vediamo per eccellenza esplicarsi l'azione conservativa, e cioè le Soprintendenze Territoriali.

I secondi sono invece i limiti fra due attività di una stessa azione conservativa: e cioè l'attività rivolta alla tutela fisica, materiale del bene culturale (corredata conseguentemente di ogni mezzo tecnico-scientifico di indagine, di salvaguardia e di restauro); e l'attività più specificatamente culturale dell'atto conservativo, e cioè l'opera didattica e promozionale, la divulgazione del bene culturale come creatività storica, il rapporto — in una parola — fra conservazione e società ai fini di un « uso » sociale dei beni conservati.

Ipotesi per una ristrutturazione dell'amministrazione dei beni culturali.

Quanto sopra si è detto può già configurare, pur nella sua sommarietà, un insieme di atteggiamenti diversi da quelli tradizionali anche nel settore politico e amministrativo. Del resto, lo stato di logoramento al quale è pervenuta nei decenni l'amministrazione artistica e culturale — sottolineato dalla recente agitazione sindacale della categoria — è ormai evidente anche all'opinione pubblica; così come appare ormai a tutti palese il grado di disservizio raggiunto dalle Soprintendenze e dagli istituti. Numerosi progetti di ristrutturazione si sono susseguiti negli ultimi anni a cominciare da quello nutrito nelle fittissime pagine della monumentale relazione della commissione Franceschini, a quelli elaborati dall'Associazione dei Funzionari Tecnico-Scientifici ⁽¹⁾, dall'Associazione Italiana Biblioteche, dagli Archivi di Stato

⁽¹⁾ Si tratta del documento approvato dall'Assemblea dell'Associazione (Roma, 28 maggio 1970) e fatto proprio dal Convegno Nazionale sul tema « Strutture dell'Amministrazione Antichità e Belle Arti nel contesto della Risoluzione di Bruxelles » tenutosi a Roma nei giorni 29-30 maggio 1970. Ad esso dettagliatamente si rimanda per la corretta impostazione specie dei punti 2, 3, 4, 5, 6 e 8.

e da altri ancora. Progetti tutti di intima validità nel tentativo di superare la sclerotica condizione dell'amministrazione vigente; validi spesso nell'indicare nell'assenza di vita democratica degli uffici una delle cause negative di maggior consistenza; e realistici nell'indicare nella eliminazione delle strutture gerarchizzate del centralismo esasperato dell'amministrazione artistica il mezzo preliminare ad ogni tentativo di seria riforma. L'avvento dell'ente Regione insieme alla connessa apertura di una problematica (ancora in parte inedita) e cioè quella dei rapporti Stato-Regione; la decisione ministeriale di nominare una commissione di studio per l'elaborazione di un progetto di legge; e infine il tardivo, ma sempre augurabile, intervento sul campo della discussione e dello studio delle organizzazioni sindacali: hanno posto il problema della ristrutturazione al centro di tutto il complesso problema generale di una nuova tutela dei beni culturali.

Da tutti questi progetti è tuttavia rimasta singolarmente assente ogni considerazione a riguardo del territorio culturale e della connessa pianificazione: quasi che ancora una volta si trattasse di sovrapporre alla realtà più dolente della condizione conservativa italiana una amministrazione che, per quanto rinnovata, non avesse reale, funzionale aderenza a quanto normalmente si richiede ad un pubblico servizio. Occorre però e correttamente sottolineare che, se il problema non aveva ingresso in sede di dibattito, ancora una volta ciò era dovuto al consistente ritardo accumulato dalla conservazione italiana nel campo delle valutazioni reali. Nessuna analisi statistica, infatti; nessun dato seriamente obbiettivo. Esistono uffici periferici che non conoscono il territorio se non in parziali o piccolissime percentuali. Altri non saprebbero mai precisare di quante diocesi, di quante parrocchie, di quanti edifici monumentali o addirittura di quanti istituti sia composta la rispettiva giurisdizione. La

direzione centrale non possiede uffici di studio, non ha mai affrontato una valutazione poliennale del lavoro di intervento, secondo ipotesi meno cieche di quelle del bilancio finanziario annuale. Non esiste una cartografia tematica unificata per il territorio nazionale, è ciò neppure per l'indagine architettonico-urbanistica.

Queste considerazioni, unitamente all'accezione spazio-temporale dell'opera che sopra abbiamo indicato, possono suggerire ora che l'esigenza di un nuovo, più aderente modello interpretativo delle reali richieste del territorio culturale si concreta nella fondazione di una libera autonomia delle Soprintendenze Territoriali. Chiunque abbia qualche esperienza nel settore della conservazione, sa bene che il destino di questo servizio sociale si consuma quasi esclusivamente sul territorio e in fortissima percentuale proprio in zone periferiche, rese oggi ancor più emarginate dalla concentrazione urbana in atto. In questo senso, la Soprintendenza Territoriale (specie per la tutela artistica, urbanistico-monumentale, archeologica); oppure gli Istituti Territoriali (nel caso lievemente diverso dei beni archivistici e librari) sono il modello di autonomia entro il quale lo Stato e lo stesso potere locale potrebbero versare ogni loro attenzione. Soprintendenze e Istituti Territoriali, adeguati a un nuovo disegno delle giurisdizioni, funzionali in senso storico oppure funzionali in senso di servizio, dotati di organici nuovi (paragonati alle esigenze espresse finalmente da un comprensorio omogeneo) potranno così esprimere capillarmente una attività che deve essere larga e coinvolgente almeno quanto lo furono le forze culturali che, a loro tempo, diedero figura ai fatti dei quali oggi ci occupiamo.

Del resto, l'autonomia privilegiata delle Soprintendenze e degli Istituti Territoriali dello Stato cammina in parallelo con le esigenze espresse dalla Costituzione allorché essa, con l'art. 117 in particolare, de-

stina all'ente Regione musei e biblioteche di enti locali. L'articolo infatti non vuole con questa sua assegnazione « regalare » alle Regioni una fetta di potere, ma vuole invece esprimere attraverso di essa la volontà di un reale decentramento delle propulsioni politiche regionali. Anche per i musei e per le biblioteche locali il decentramento deve — in senso costituzionale — realizzarsi all'interno della gestione regionale come avvaloramento delle gestioni locali; e non certamente come centralizzazione regionale dei poteri periferici. Il risultato di un centripetismo regionale sarebbe davvero grottesco, nel momento stesso in cui si attua lo sganciamento degli istituti locali da un potere centrale che ne aveva malamente riflesso le esigenze e scarsamente considerato le istanze ⁽²⁾.

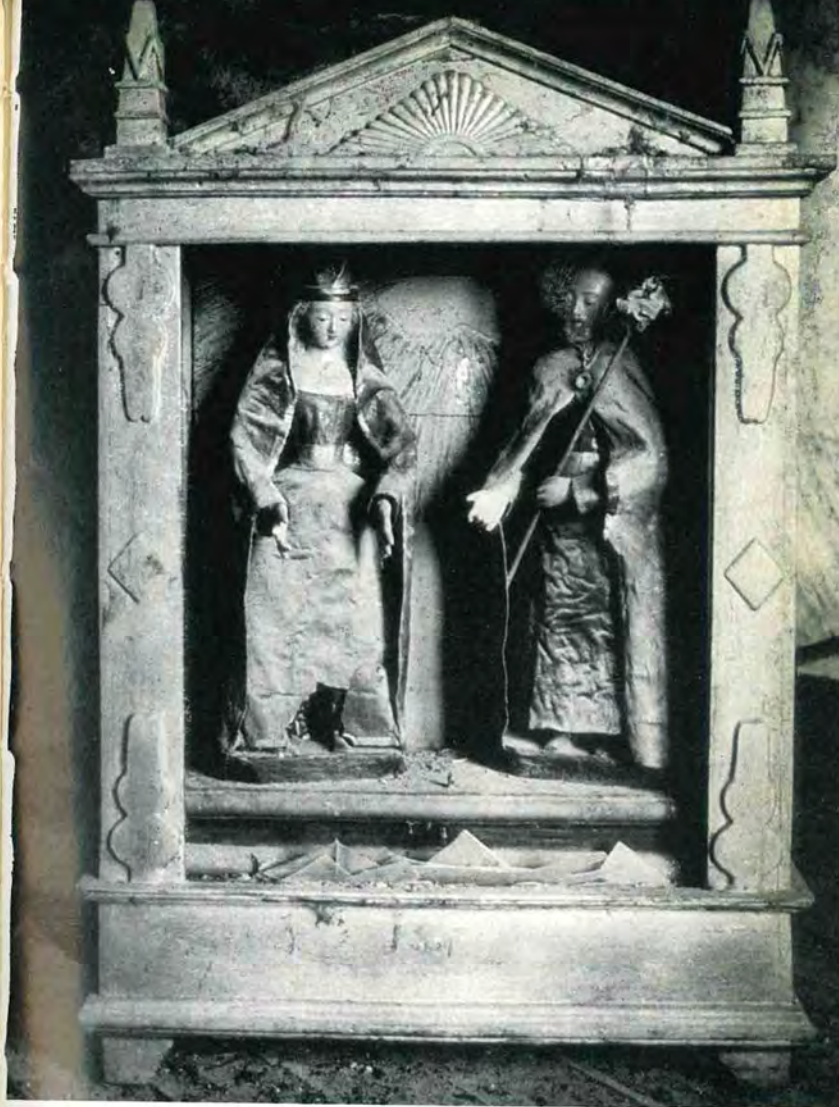
Esercitate perifericamente, le autonomie locali tanto dallo stato quanto dalla regione, potrebbero poi trovare il loro necessario incontro e un'integrazione fattiva nell'Istituto Regionale di Studi e di Programmazione dei beni artistici e culturali. Eretto in ogni capoluogo di regione, questo istituto statale è il luogo fisico ove potrebbero convergere le attività di studio e di programmazione, tecnico-scientifiche e organizzative, delle unità autonome territoriali: cioè delle Soprintendenze o degli Istituti tanto dello Stato quanto degli enti locali. In esso si realizzerebbe inol-

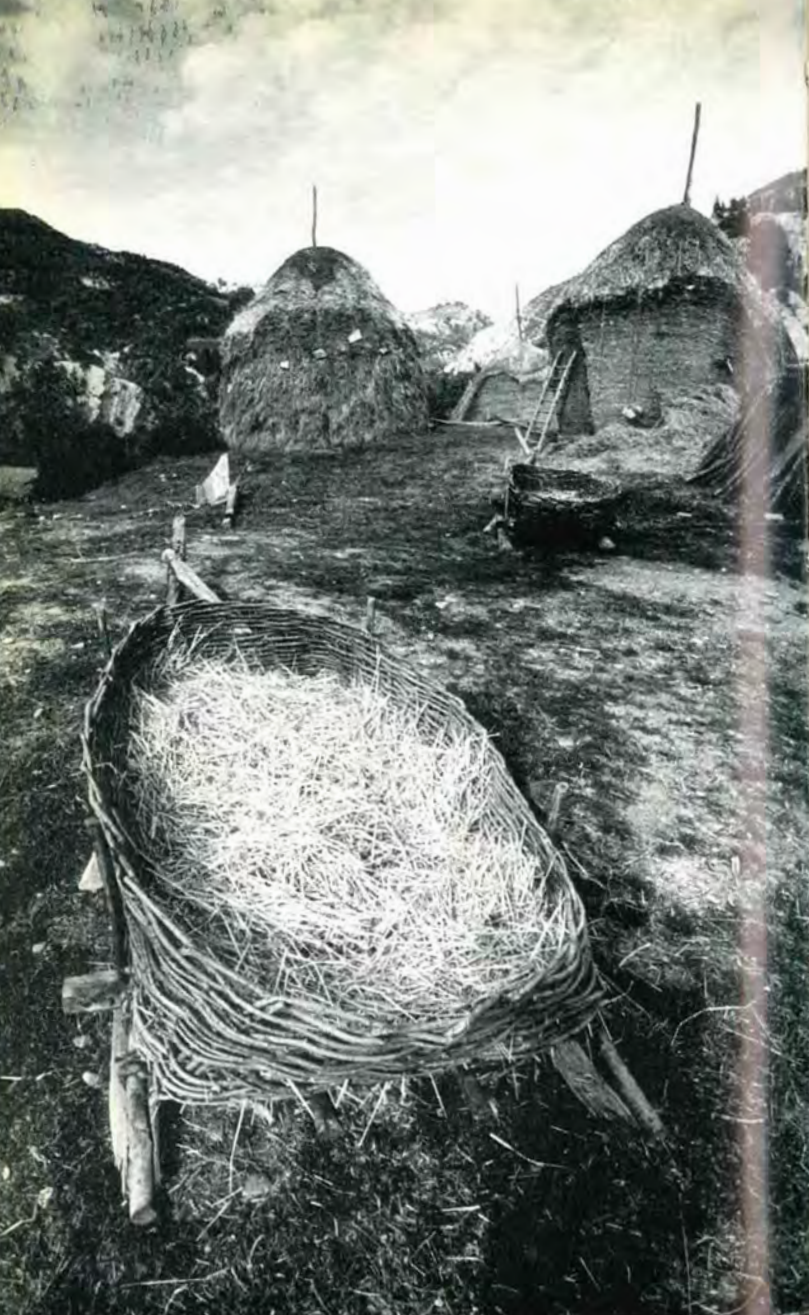
⁽²⁾ Lo schema di ristrutturazione dell'amministrazione culturale dello Stato, basato sulla autonomia delle Soprintendenze Territoriali, e coordinato al suo vertice regionale da un Istituto di Studi e di Programmazione; e al vertice nazionale da un Istituto analogo, elettivo come il primo e tale comune da sciogliere definitivamente il modulo amministrativo dell'intervento dal centralismo politico e burocratico, è stato oggetto di una libera proposta avanzata presso la commissione ministeriale da Umberto Baldini, Luciano Berti, Paola Della Pergola, Gian Alberto Dell'Acqua, Andrea Emiliani, Oreste Ferrari, Augusta Ghidiglia Quintavalle, Cesare Gnudi, Giuseppe Marchini, Franco Mazzini, Amalia Mezzetti, Eugenio Riccòmini, Francesco Valcanover (maggio 1971).

tre il rapporto con il Ministero dei Beni Culturali (tramite l'Istituto Nazionale di Studio e di Programmazione) per tutti gli aspetti più intimamente legati alla programmazione nazionale e alla politica economica e di piano.

Ma soprattutto l'Istituto Regionale potrebbe coordinare e collegare nella necessaria interazione le libere decisioni delle unità territoriali; dibattendo, analizzando e promuovendo — in accordo con tutti gli organi della programmazione locale e nazionale — interventi e riqualificazioni comprensoriali. Esso nascerebbe infatti come luogo squisitamente interdisciplinare, ove le diverse applicazioni settoriali (beni mobili, architettura e urbanistica, archeologia, beni archivistici e librari) potrebbero trovare la necessaria complementarietà. La funzione dell'Istituto e la sua stessa natura di strumento scientifico-tecnico escludono la formazione di prevalenze gerarchiche nel suo seno; il dibattito condotto presso le unità territoriali (tanto locali quanto statali) verrebbe in questa sede riflesso nella sua autonoma espressione, come frutto delle decisioni assunte dal consiglio di Soprintendenza o di Istituto con democratica interezza. Le decisioni verrebbero dunque soltanto coordinate e legate ad uno schema regionale (o interregionale) più largo, non represses in una negazione che l'Istituto Regionale, per sua stessa conformazione assembleare non potrebbe mai esprimere.

Proprio per essere istituto di piano, l'Istituto Regionale dovrebbe avvalersi di servizi eminentemente scientifici e di analisi. Sul piano della ricerca realizzerebbe l'incontro con le Università e con le aziende autonome, o addirittura con l'iniziativa privata o individuale. In esso troverebbero sede la Fototeca regionale dei beni culturali, il catalogo regionale degli stessi; nonché la biblioteca regionale. Ad esso farebbe capo ogni ricerca di carattere giuridico, competendo all'Istituto la composizione di ogni contrasto eventual-





mente sorto con le autorità locali o centrali, con le autorità religiose o con altre branche dell'amministrazione. L'Istituto potrebbe organizzare altresì alcuni servizi specifici che, per la loro naturale impegnatività, potrebbero utilmente collocarsi a disposizione in sede centrale: primi fra tutti alcuni servizi chimico-fisici e di indagine radiografica, notoriamente di alto costo e di difficile gestione.

Larga parte comunque dell'attività dell'Istituto Regionale sarebbe rappresentata dall'Ufficio Studi. Esso dovrebbe essere dotato di un organo particolarmente efficiente e preoccuparsi, in accordo con le unità territoriali interessate, di preparare analisi e piani di carattere generale; di indagare costantemente attraverso mezzi statistici e di inchiesta il rapporto fra pubblico servizio conservativo e comunità sociale, allo scopo di perfezionare del primo l'attuabilità e nella seconda promuovere un concreto interesse verso una gestione diretta dei beni stessi. È questo del resto il settore nel quale — al di là delle esigenze fisiche, materiali immediate espresse dalla tutela conservativa — si realizza a nostro parere l'auspicato ingresso della Regione, quale mezzo propulsivo e incentivante di un rapporto che costituisce, esso soltanto, il fine ultimo dell'intero arco conservativo.

Ipotesi circa il rapporto fra Stato e Regione.

Al momento attuale, come è noto, ogni rapporto concreto fra le esistenti amministrazioni statali e le future gestioni regionali si articola sul dettato costituzionale (art. 117) allorché esso afferma che « La Regione emana... norme legislative nei limiti dei principi fondamentali stabiliti dalle leggi dello Stato, sempreché le norme stesse non siano in contrasto con l'interesse nazionale e con quello di altre regioni ». Oltre ai ricordati musei e biblioteche di enti locali, le materie aventi contiguità con il compito conservativo

delle quali è previsto il passaggio alle Regioni, sono l'urbanistica e l'agricoltura in primis; e poi numerose altre che pure possono avere concreta incidenza sui destini della tutela, quali turismo e industria alberghiera, viabilità, acquedotti e lavori pubblici, porti lacuali, acque minerali e termali, cave e torbiere, caccia e pesca. Sembra dunque davvero difficile continuare a ignorare che l'attuarsi delle competenze regionali deve realizzarsi con un accordo capillare fra le amministrazioni interessate. E l'accordo è oggi assai più urgente di quanto immaginiamo.

Inoltre, l'art. 118, allorché afferma che « Lo Stato può con legge delegare alla Regione l'esercizio di altre funzioni amministrative » riapre adito a possibilità di ulteriori decentramenti che, se giustificati come talora sono nei fatti, potrebbero anch'essi giovare alla vita nazionale. Purtroppo però proprio su questo art. 118 si basano anche talune ipotesi che, allo stato delle cose, non possono configurarsi altro che come illegittime rivalse nei confronti dell'unità stessa della cultura italiana. E sono le rivalse di cui abbiamo accennato all'inizio.

È difficile, senza cadere in retoriche spente, definire con parole chiare che cosa si intenda per unità della cultura. Forse è più facile farlo capire riconfermando la necessità di una struttura culturale organica, e tuttavia articolata nelle diversità locali. Saltando la « sfera della libertà e della nazionalità » di De Sanctis, che pure all'atto unitario doveva « guardarsi in seno e cercare se stessa », basta riandare alle considerazioni del primo storico dell'arte italiana articolata nelle sue varietà regionali, Luigi Lanzi, per identificare pienamente quella complessa « unità nella diversità » che ci sforziamo di recuperare oggi. E sono, come allora, le linee generali di un metodo che non si ripartisce se non diminuendolo, che ci tengono legati ad una necessaria unificazione degli intenti: garanzia democratica per tutti i cittadini italiani e non soltanto

per alcuni più fortunati. La conservazione è scienza eccezionalmente difficoltosa, specie nei suoi risultati terminali. Ogni cosa degradata e ogni opera distrutta è un unicum che scompare per sempre dal passato degli uomini, e di quel passato interdice la comprensione. Anche per questa ragione, ogni strumento amministrativo e giuridico deve discendere da principi generali, eguali per tutti, condensati in alcune norme basilari all'intera nazione. Le voci sommarie che si sono recentemente fatte sentire suonavano indubbiamente come rozzi tentativi di sottrarre ai criteri unitari (fino ad oggi più auspicati, forse, che non osservati) interi settori relativi alla sopravvivenza fisica del bene culturale. Sia ben chiaro che a questo elementare livello, quella « diversità » regionale, che ci trova tanto vicini quanto a propulsione politica del problema locale, ci troverà sempre ostili come uomini di cultura; poiché non potrebbe trattarsi, purtroppo, se non di una « diversità » corrotta.

A queste considerazioni ovvie occorre poi aggiungere che il progredire delle tecniche e la violenta industrializzazione, hanno portato a ben alti livelli il pericolo di squilibri generali. Si allude in particolare al rapporto uomo-natura messo in così violenta crisi da lasciare supporre il peggio ove non si faccia immediato e imponente ricorso a mezzi di intervento inediti nei modi e nella sostanza. E si accenna qui all'equilibrio ecologico, scosso dal fondo e prossimo al tracollo, che sta alla base di ogni corretta interpretazione conservativa; poiché anche il bene culturale immobile o mobile, fino all'ultimo oggetto di piccole proporzioni, è in realtà condizionato al problema più vasto che gli sta a monte, rappresentato dalla tutela dell'ambiente storico e culturale entro il quale l'oggetto stesso è conservato. Ignorare che la genesi della conservazione risiede, per la sua globalità, nella tutela ecologica generale, vorrebbe dire abbandonare ogni fondazione di una moderna conservazione per progettare ancora

e per sempre interventi volta a volta fallosi e privi di risultato.

Ed è questo un impegno che del resto gli statuti regionali hanno, per la grande maggioranza, coscientemente sottolineato; tanto più che solo ad essi (per le attribuzioni consentite dall'art. 117 già ricordato) una vera difesa della natura e dell'ambiente può essere affidata. Impegno di colossale entità, anche economica, alla soluzione del quale dovranno essere convogliate forze scientifiche adeguate, prima che sia troppo tardi. E non si vede davvero, allora, come la globalità della conservazione potrebbe essere liberamente assunta — dall'ecologia fino ai beni culturali — senza la creazione di forze lavoro eccezionali, in grado di accentrare tutti i settori della ricerca e di suscitare, spesso dal nulla, amministrazioni specializzate in grado di provvedere con tutta urgenza.

È chiaro che, dopo queste considerazioni, la vastità del problema si fa tanto ardua da sembrare difficilmente superabile anche nella sua prima materiale difficoltà, che è quella economica. Ma è soprattutto dall'interno di una corretta nozione della nuova dinamica regionalistica che nascono perplessità verso un accumulo di gestioni. Se è vero, come è vero, che la Regione conduce verso la periferia il potere politico, senza sminuirlo in questo tramando ma anzi proprio per questo esaltandolo in una gestione sempre più ravvicinata ed umana; è altrettanto vero allora che i reali nemici del decentramento sono proprio l'enfaticizzazione burocratica e un nuovo centralismo, questa volta regionale. Gli statuti più coscienti esaltano infatti le attività regionali come attività propulsive, come vocazioni incentivanti tanto delle strutture esistenti quanto di quelle da innovare: conscie in ciò del pericolo dimostrato a tutte lettere da alcune regioni a statuto speciale, che hanno già mostrato nei fatti a quale esiziale risultato conducano sdoppiamenti e iterazioni di compiti e di uffici.

Sarebbe allora evidentemente contraddittorio che l'istanza democratica della gestione dei beni culturali si identificasse con lo smembramento di tutte quelle strutture specializzate che lo Stato — pur attraverso un'amministrazione necessitante di sostanziali riforme — ha faticosamente ma anche fruttuosamente elaborato in decenni e decenni di duro lavoro. E diamo pure riconoscimento ad alcune regioni italiane di valide garanzie future: ma onestamente non possiamo riconoscere eguali garanzie a molte altre. Le affermazioni avventate che si sentono ogni giorno di più circolare impongono un chiaro avvertimento: l'attività conservativa non è un lavoro facile e tanto meno una applicazione di disimpegno. La sua stessa finalità va urgentemente sciolta dalle strumentalizzazioni ormai correnti, intrise tutte di speculativo e di prevaricante perfino nell'opinione pubblica corrente [...].

Un altro mondo, del tutto inedito ed eccitante, si apre infine oltre la soglia che divide la tutela dell'oggetto culturale dall'uso sociale che dell'oggetto è necessario e urgente fare. Non si vede davvero quale più grande compito possa affacciarsi sull'orizzonte di una moderna idea di conservazione come pubblico servizio. Esso è il campo più proficuo per l'utilizzazione democratica di nuove forze incentivanti, ed enuclea la gestione didattica dei musei e la promozione sociale dei beni culturali in genere.

In questo campo si realizza compiutamente quel possesso vero e concreto che probabilmente la Costituzione stessa intendeva designare, allorché, indicando nei musei e nelle biblioteche degli enti locali l'oggetto di un più agile potere, decentrava con forza una struttura educativa che, non bisogna dimenticarlo, era per lo più nata da atti politici « locali » fra la rivoluzione francese e l'unità italiana. Ridarle forza voleva dunque dire rianimare l'unica struttura in grado di riavvicinare in modo privilegiato bene culturale e comunità. E proprio nel rapporto fra bene culturale e comunità si

apre vastissimo, impegnativo lo spazio — rimasto fino ad oggi scandalosamente libero — che la Regione ci sembra davvero chiamata a colmare. Solo in questo spazio si può consumare un gesto culturale che nasce da una scelta politica: proprio quella cioè che il decentramento democratico si propone di suscitare.

IL FURTO È UN FENOMENO CULTURALE

Furto d'arte e furto « minore ».

Novembre 1969

La situazione, assai più che esplosiva, sembra ormai esplosa. Lamette alla mano, si tagliano le teste di due quadri (un Piazza e un Girolamo da Santacroce) in Sant'Elena a Venezia: un lavoro fatto male, in vista di una lesta riutilizzazione commerciale. Chi può nascondere che sia sgomento quello che oggi risuona nei commenti degli addetti ai lavori? Un giorno è la martellata di un folle che, nel massimo tempo della cristianità, mozza le mani di Pio VII, opera del « divino » Canova. Un altro giorno è la stupidità di alcuni ladri di polli che, in bicicletta, fanno fare il giro di mezza pianura padana al Tiziano di Medole. Ma ora c'è un orizzonte cupo, in fondo a questo panorama scorcentante: la scomparsa veramente angosciata di uno degli ultimi capolavori di Caravaggio. Rubato dall'oratorio palermitano di San Lorenzo, non se ne sa più nulla. Ed è peggio che se fosse stato rubato un Raffaello o un Rembrandt.

Negli uffici e negli istituti di ricerca scientifica, si sa bene che queste sono solo le notizie che affiorano attraverso la stampa quotidiana. E che ci sono altre centinaia di piccoli e meno piccoli furti che non raggiungono gli onori della cronaca, ma riempiono di schede segnaletiche le Soprintendenze, le questure, le stazioni doganali e gli uffici dell'Interpol. Infine, non bisogna dimenticare la sistematica spoliazione di opere da chiese abbandonate o quasi: cose che chiamiamo da sempre « minori », senza importanza e che pu-

re costituiscono il tessuto connettivo del nostro patrimonio. Può essere statisticamente curioso far sapere che anche l'ingenuo ricordino raccolto dal turista fra i sassi dell'antica Roma ogni anno fa un mucchio di ben 15 tonnellate d'archeologia che se ne vanno per sempre e senza possibilità di ritorno.

A questo proposito, si usa dire — stringendosi nelle spalle per l'impotenza — che mentre un capolavoro rubato o esportato di contrabbando va quasi sempre a « stare bene », ed è cioè probabile che non vada distrutto (specie se i ladri sono freddi professionisti); e che dunque è possibile che esso ritorni, prima o poi, in possesso alla collettività, che l'ha perduto; per le opere d'arte « minori », invece, il furto o la vendita abusiva riescono quasi sempre fatali. Le trasformazioni sono di regola. Con un mobile di sacrestia si fanno tre o quattro mobili di misura adatta alle abitazioni attuali, c'è una mano d'opera specializzata in questa specie di styling antiquariale. Si sono viste perfino seggette, deputate a servizi igienici secolari, divenire bar... E con ciò s'è detto abbastanza dei bisogni confusi ed eccedenti, della violenta necessità di « spreco » che una società come l'attuale, appena appena morso un livello di benessere medio, ha messo in vista.

Per una geografia del furto.

Maggio 1971

Il furto d'arte è entrato nella vita di tutti i giorni. Si può dire perfino che la notizia, oggi così frequente, ha creato una certa assuefazione. Nell'opinione pubblica e anche fra ladri e polizia, sembra nato un fenomeno, non ignoto del resto alla civiltà dei consumi, e cioè il feticismo. Si ruba infatti, oppure si cerca di rubare, soltanto il capolavoro. Si ricerca, o vale la pena di cercare solo il capolavoro. La realtà sta fortunatamente in modo diverso. Si rubano infatti anche, e soprattutto, povere cose, talvolta emeriti bidoni. E'

vero però che l'intensificazione della rapina si fa massiccia e che l'esperienza dei furfanti comincia a dare segni di crescente competenza.

Il grande pubblico domanda sempre più spesso: ma chi sono questi furfanti? come avviene e quanto rende questo tipo di furto? quanto è già costato al nostro patrimonio? quali provvedimenti vengono presi?

La scarsità di testimonianze dirette impedisce, almeno per ora, rivelazioni sensazionali. Anche circa la quantità di oggetti rubati, le versioni sono molte. Al di là delle stime ufficiali, c'è chi calcola a oltre duemila pezzi di varia natura, dal dipinto alla panca, sottratti in media durante un anno sul suolo nazionale. In realtà, se si sovesse valutare anche il furto « silenzioso », quello cioè che non viene denunciato, il calcolo dovrebbe salire, e di molto.

Torniamo al furto legalmente riconoscibile, tenendoci ai pochi dati sicuri forniti dalle denunce regolarmente diffuse dalla polizia e dalle Soprintendenze. Si tratta, come s'è detto, di parte soltanto dei furti che realmente avvengono: ma si crede che riguardino le opere di maggior pregio, almeno nominativo. Prendiamo il periodo (che è quello di maggiore attività dei ladri di opere d'arte) dal 1968 a oggi.

Abbiamo consultato oltre 350 denunce di sparizione. Solo nello scorso anno furono circa 120 (nel 1971, in soli tre mesi e mezzo, hanno già superato la cinquantina e ciò promette bene per il resto dell'anno). Le province più colpite, quantitativamente, sono in ordine decrescente Milano, Roma, Torino, Firenze, Lucca, Perugia, Venezia, Napoli. Seguono meno appariscenti Arezzo, Padova, Brescia, Forlì. La geografia del furto già indica qualcosa: il furto d'arte si consuma in province di forte sedimentazione artistica. Quanto al primato lombardo, esso è per lo più dovuto a furto su proprietà private.

Che cosa si ruba? Si ruba di tutto. Dal 1968 a

oggi, archeologia esclusa, fra conventi, istituti, chiese, musei, collezioni pubbliche e private, sono ufficialmente scomparsi quasi 3000 prezzi d'arte. La cifra può essere spiegata. Due terzi del totale sono di proprietà demaniale, provengono cioè da chiese e da musei; mentre un terzo è sottratto a proprietà private. Oltre 350 sono i dipinti di maestri antichi: più di 300 le sculture, gli intagli, le fusioni; oltre 730 gli oggetti di natura e di funzione chiesastiche, come candelabri, tabernacoli, croci ecc.; intorno al migliaio gli oggetti più disparati, come armi, tabacchiere, specchi o miniature. Dei 320 circa dipinti di maestri ottocenteschi e contemporanei, solo pochissime unità provengono da raccolte pubbliche, mentre la grande maggioranza viene da collezione privata.

Sono dunque, nel totale, quasi 3000 frammenti di un mondo pochi decenni fa ancora mirabilmente integro e corrispondono alla quantità di merce artistica conservata normalmente in un grande museo europeo. Tuttavia, il furto più grave è proprio quello « silenzioso », quello cioè che agisce prevalentemente su un patrimonio chiamato « minore », verso il quale scarse sono le cure degli addetti (per lo più i parroci e la stessa amministrazione delle belle arti).

Un intaglio in legno rubato in un oratorio, poniamo, in val di Nievole; o un reliquiario sottratto ad una chiesa siciliana o altoatesina, quale valore autonomo potranno avere dopo esser stati sradicati dal loro ambiente?

Già oggi una enorme marea di frammenti, spesso assassinati da cattivi restauri o da ridicole adulterazioni, galleggia nelle nostre case, fra il giradischi e il divano. Furto e simonia vogliono poi che questi oggetti, frodati o razzati, assumano nuove funzioni. Così il candeliere diviene paralume, il confessionale si trasforma in bar. E fin qui, non c'è neanche male. Ma vedere un tabernacolo che diventa un porta profumi oppure due carte glorie messe lì, come specchie-

re, sulla toeletta della signora, dovrebbe muovere un certo disagio.

Se ritorniamo nei quartieri alti dell'arte, quelli dove i furti hanno un nome e dove il lamento può finalmente personalizzarsi, vediamo tuttavia che l'esperienza critica dei rapinatori si sta aggiustando. Se vi interessano primitivi e Quattrocento, è bene sapere che ormai dalle campagne senesi se ne sono partiti Nicolò di Segna, Sano di Pietro, Matteo di Giovanni, e che il museo di Montepulciano, piccolo ma ben fornito, ci ha rimesso sei dipinti solo tre mesi fa. Il legame li associa nella memoria al Pinturicchio di Spello e al bellissimo dipinto di Argiano in val di Pesa, probabilmente un Perugino dei primi anni, insostituibile. Dal Museo civico di Pavia mancano il Ritratto attribuito ad Antonello e la bella tavola di Giovanni Bellini; nonché quella Sacra Famiglia che forse è solo testimonianza indiretta di Correggio, ma assai importante. Tutti sanno bene, ormai, del modo tenuto nel rubare la Madonna attribuita a Masaccio e il Ritratto di Hans Memling in Palazzo Vecchio. L'elenco potrebbe continuare, ma già così la scrematatura sembra condotta abbastanza avanti. Saltiamo le ferite del Cinquecento e passiamo al secolo barocco. Su tutti primeggia il nome di Caravaggio, con la sua Adorazione dei Pastori trafugata nell'Oratorio di San Lorenzo a Palermo nell'ottobre '69 e purtroppo avvolta nel silenzio più temibile. In una sola notte dalla Cattedrale di Taverna (Catanzaro) sono state fatte fuori dieci pale di altare, di cui otto di Mattia Preti. Poche settimane fa il sagrestano di Sant'Agostino a Caccamo ha trovato vuota la cornice del Miracolo di Sant'Isidoro di Matteo Stomer.

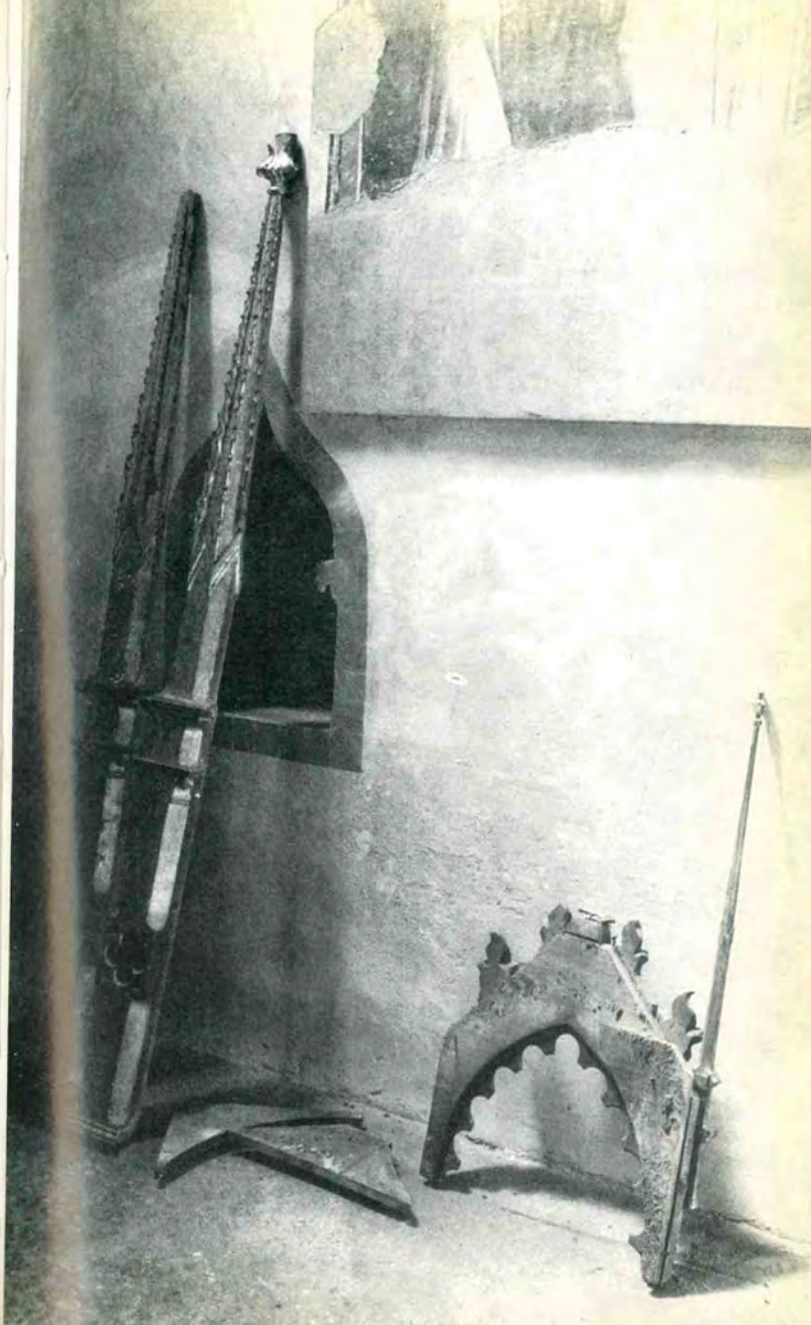
L'analisi dei dati ufficiali, forniti dall'amministrazione artistica, ci potrebbe dare qualche spiegazione sulla effettiva organizzazione dei furti. Ad esempio: esistono specializzazioni provinciali di rapina. Citiamo dalle denunce: tutta la provincia lucchese è normal-

mente investita, da anni, da un metodico saccheggio di oratori grandi e piccoli, e di chiese isolate. Trentasette pezzi d'arte a Lucignana, diciotto a Pian di Cerreto, ventidue a Vico, quattordici quadri a Galliciano e via dicendo. Insomma, dal 1968 a oggi, la zona ha sopportato la sottrazione criminale di oltre 250 oggetti (di cui una cinquantina solo nel '71). Ciò che salta all'occhio è la cronometrica periodicità delle imprese, ripetute di mese in mese e verso obiettivi e materiali affini. Come non supporre allora che, almeno in questo caso, ci si trovi davanti ad un crimine, forse di non grande statura, ma preparato con cura? Considerazioni analoghe potrebbero adattarsi anche alla provincia di Perugia (quattro furti in ville private in due mesi), a quella di Arezzo e a molti insediamenti artistici alpini, svaligiati d'inverno, quando cioè la neve rende impossibile la loro custodia.

Che buona parte dei furti avvenga in condizioni di invidiabile tranquillità è in genere dimostrato dall'esperienza (lo spopolamento delle campagne comporta anche l'abbandono della fittissima rete parrocchiale) e dalle dimensioni degli oggetti. Vada per dipinti come quello portato via dalla abbandonata chiesa di Puccianello di Caserta, che pure misurava cinque metri per quattro. Ma a Monteloro di Pontassieve si caricano tranquillamente sul camioncino una campana di due quintali; nell'isola di S. Spirito a Venezia sfasciano una vera da pozzo del '500; e da S. Orsola di Erice (Trapani) trovano il modo di staccare dal muro, pezzo per pezzo, ben 104 mattonelle maiolicate del '700.

Queste considerazioni possono forse disegnarci due categorie di furti. Il primo, più appariscente, è quello isolato, che punta verso oggetti di pregio con una discreta informazione, oppure con quella che gli storici dell'arte chiamano « tradizione di sacrestia », quasi sempre esagerata rispetto alla realtà.

Il secondo tipo, anche se meno appariscente, ap-





pare invece sufficientemente organizzato, ma più che altro come svaligiamento e saccheggio. E' raro infatti trovare, nei pur nutriti elenchi, oggetti di deciso risalto. Quasi tutti sono oggetti di piccolo antiquariato, facilmente occultabili. Accanto alla grande emorragia della vendita abusiva, questo è il canale che rifornisce con una certa larghezza trovarobe, mercantucoli e signore smaniose.

La difesa contro i « balordi ».

Maggio 1970

Gira la voce che un dipinto assicurato prima o poi lo si ritrova. Magari abbandonato in un campo, in una vecchia stalla o ai bordi di un canale. I comunicati stampa affermano che stava per andarsene definitivamente: probabilmente la rapina si stava solo concludendo. L'assicurazione, cioè, anziché pagare l'intero scotto, preferirebbe corrispondere una percentuale e chiudere la pratica. « Agganciare » i responsabili è l'operazione più delicata, con tanto chiasso sui giornali e l'opinione pubblica così eccitata. Ci pensa in genere la rete degli informatori, che pesca nel mondo dei furfanti e ci ricava di che vivere.

E allora il numero piuttosto basso delle informazioni confidenziali può voler dire che i ladri non appartengono normalmente al giro dei professionisti e sono per lo più incensurati. Così, i ritrovamenti di oggetti artistici, specie se demaniali (cioè privi di un padrone riconoscibile, solvibile o assicurato), non sono frequentissimi. Può per fino emergere qualche sospetto più grave: se il rapinatore non è un professionista, costui si ritrova in mano, dalla sera alla mattina, un oggetto che « scotta ». Qualcosa insomma che non è altrettanto facile da cedere ai ricettatori di quanto siano oro e gioielli.

L'ipotesi pessimistica può proseguire. Immaginate per esempio il ladro che tenta di identificare il valore

reale del pezzo rubato. Da chi farsi dare le necessarie informazioni e una concreta valutazione economica dell'affare? Un vero esperto così corrotto non lo si trova davvero; e poi si sa quanto opinabili siano le attribuzioni d'autore e le conseguenti stime di valore.

Non rimane dunque altro che rivolgersi a ricettatori di pochi scrupoli. Anche costoro, finché si tratta di oggetti di arredamento o di decorazione, facilmente occultabili e privi di identità, non si tirano indietro. Ma di fronte a un dipinto di pregio anche il ricettatore più scaltro esita: l'affare è troppo scoperto, i pericoli troppo grandi. Ed ecco che il dipinto più importante per autore, fama e notorietà, diventa di colpo il più scomodo. E' difficile a questo punto garantire perfino della sua sopravvivenza.

E' però innegabile che l'esame dei furti nei primi mesi del '71 mostra il crescere di una certa organizzazione anche nel più difficile settore del capolavoro che « scotta ».

Lo Stato si difende attraverso l'opera assidua di una speciale sezione romana dei carabinieri e con l'attività ormai nota dell'ufficio recuperi, guidato fin dall'immediato dopoguerra da Rodolfo Siviero. Poi c'è l'opera estremamente sensibilizzata di tutta la rete provinciale dei carabinieri, della pubblica sicurezza e della finanza. Ma è bene dire subito che non è possibile inseguire e riconoscere oggetti di cui non si conoscono le caratteristiche. Manca infatti una anagrafe del patrimonio nazionale, e anche sul totale delle denunce ufficiali di furto, sul patrimonio pubblico, quelle fornite di fotografia sono solo la metà. Appena abbandonata la soglia della chiesa, l'affermazione della proprietà rimane affidata unicamente alla memoria del parroco o del sacrista.

Il problema centrale sta dunque a monte del fenomeno del furto, e cioè sta nell'assicurare al nostro patrimonio uno stato civile che consenta di possedere una vera carta di identità fornita di nome, carat-

teristiche e foto di ogni oggetto di interesse artistico di proprietà pubblica. Solo così, provvedendo nel contempo a dare migliore custodia a musei e a edifici sacri, si può sperare di combattere la triste degradazione della nostra storia dell'arte.

Esiste presso il ministero della Pubblica Istruzione un apposito ufficio del catalogo centrale che ha il compito di organizzare le ricerche e di raccogliere gli elementi di identificazione, ordinandoli poi in un'unica anagrafe codificata e di veloce consultazione. Uffici « terminali » di questa anagrafe sono stati organizzati in molte regioni italiane. Si impongono però migliori stanziamenti per potenziare ancora la ricerca, e per creare gruppi di lavoro nelle zone più periferiche e difficili da inventariare.

A un secolo dall'unità nazionale è dunque più urgente che mai fare l'inventario di ciò che possediamo. E' il solo modo serio di fronteggiare il furto: la degradazione, e di controllare i movimenti così scomposti del patrimonio, ora che anche le barriere doganali stanno cadendo fra i Paesi del mercato comune. Naturalmente, è molto più suggestivo ed eccitante pensare che i nostri capolavori siano sotto la mira di perfette organizzazioni ladresche, pronte ad entrare in azione dietro il volere di ricchissimi feticcisti stranieri, disposti ad adorare segretamente la bella refurtiva in sotterranei blindati. La realtà è invece assai più pedestre, e anche più tragica, di un romanzo giallo.

Rubare è facile.

Settembre 1971

Il furto del Tiziano donato alla sua città dal grande pittore veneto riapre la stagione delle « rapine » artistiche, come una spettacolosa « notturna » che vede impegnati insieme tutti gli elementi in gioco: scarsa protezione delle chiese, mancanza di segnalazioni

d'allarme, facilità di manovra e sguagliamento dei furtanti in maniera paradossalmente agevole. La gente può dunque ricominciare a fare domande incredule, mentre sul tavolo della polizia e dei funzionari artistici si ammucchiano ogni giorno denunce su denunce: e sono soltanto una parte di ciò che quotidianamente, in modo violento e in modo subdolo, fra complici silenzi o sdegni veritieri, si ruba o si vende, si cede sottobanco o si asporta dal patrimonio artistico nazionale. Se poi al furto si aggiungono la « normale » degradazione urbanistica, il cattivo governo del suolo e le ricorrenti immagini televisive degli incendi dolosi appiccati in zone di voluttà lottizzatrice, il panorama sarà decisamente allarmante: tragico — per dirla come sta realmente — come altrettanto tragica è l'attuale mancanza di leggi e deludente il ritardo nella ristrutturazione della amministrazione artistica dello Stato.

Vale forse la pena di ripetere qualche riflessione che si sente fare in giro e anche negli ambienti della polizia. Rubare in una chiesa è innanzitutto cosa estremamente facile, in confronto un appartamento è munito come una banca. La chiesa, ognuna delle tante chiese distribuite per l'Italia, è una groviera nella quale si entra dalla porta, dalle finestre, dai tetti, con tranquillità. Fra la mezzanotte circa e le cinque del mattino, con la protezione aggiunta dei rumori che assordano anche di notte le strade circostanti, professionisti e ladruncoli si muovono con disinvoltura, perfino con irrisione. Si son visti polittici smontati assai bene, e incartati pezzo per pezzo, chiusi con carta gommata e poi caricati agevolmente in camioncini in paziente attesa. Si son viste chiese invase da squadre di ladri-facchini come per un trasloco, nel bel mezzo di cittadine di più di ventimila abitanti, svuotate di tutte le pale d'altare. In genere, i ladri vanno anche a rifocillarsi, si bevono una bottiglia in sacrestia, lasciano abbondanti e inutili tracce. Scolato l'ultimo

bicchiere, si tirano dietro l'uscio e partono. Chi sono e dove vanno? La domanda è lecita, dal momento che non conosciamo nulla di costoro e gli stessi ritrovamenti sono, per ora, abbastanza rari. Non sono tutti professionisti, ormai questo è chiaro. Anzi, buona parte di quelli che sono stati identificati per qualche loro sommaria ingenuità erano tutto meno che seri professionisti: apprendisti meccanici, braccianti, furfantelli senza fissa dimora, mezze tacche della periferia, perfino signore insospettabili con qualche cambiale di troppo. Ma non basta: il fatto che la polizia (che pure è ormai anche troppo sensibilizzata alla questione) non riceva dai propri confidenti « soffiante » sufficienti, mostra che questi ladri non si muovono sempre nel consueto giro « professionale ». Incensurati, dunque, e questa è la definizione che ogni funzionario di polizia conosce come pericolosa e paralizzante.

La questione assume dunque un suo rilievo, per così dire, anche sociologico. Gioca infatti su questa gente la facilità dell'operazione, una certa inconscia sicurezza (il patrimonio non ha infatti una anagrafe efficiente) e, sotto sotto, anche l'antica certezza ormai così stolidi di chi, aprendo il giornale la mattina e leggendo notizie di questo genere, passa oltre esclamando: « Ne abbiamo tante, una più o una meno... ». Il che, precisando ancora, raffigura una mancata coscienza dell'importanza del patrimonio comune. Ma, l'ultima e più agghiacciante ipotesi è quella che immagina il ladro d'occasione, colto dal panico il giorno dopo, deluso dal non trovare un ricettatore di cui fidarsi, che getta il fardello in qualche nascondiglio o addirittura distrugge la « merce » divenuta di colpo così ingombrante.

Abbasso Garibaldi.

« I fedeli si dolgono perché vedono, oggi più che in passato, tante indebite alienazioni, furti, usurpa-

zioni, distruzioni del patrimonio storico-artistico della Chiesa ». L'affermazione, piuttosto grave, è il momento culminante della raccomandazione rivolta ai sacerdoti dalla Congregazione per il clero a firma del cardinale Wright. E' stata diffusa dall'Osservatore Romano e successivamente ripresa, con abbondanza di documenti anche fotografici, dall'Osservatore della Domenica; ed è certo una denuncia coraggiosa, anche se tardiva. Sono troppo note la leggerezza e l'improntitudine di molti che si lasciano facilmente sedurre da mercantucoli di passaggio, da razziatori improvvisati o addirittura da turisti in cerca di arredamenti. Ci si meraviglia, poi, della frequenza dei furti, ma non si calcola sufficientemente quanto il fenomeno sia facilitato dalla mancanza di custodia o addirittura da una quasi mancanza totale di sbarramenti. Una buona serratura vale spesso assai più che non complicati meccanismi antifurto.

La raccomandazione vaticana cade dunque su di un terreno sconvolto dalla degradazione del tempo e degli uomini, e ulteriormente dissestato — lo dice testualmente il documento — dalla recente riforma liturgica « per fare incongrui mutamenti nei luoghi sacri, rovinando e disperdendo opere d'instimabile valore ». Ma bisogna anche pensare ai rimedi e al metodo cui questi rimedi devono collegarsi. Il documento vaticano ne indica sollecitamente alcuni, che consistono in una migliore custodia, in un maggior scrupolo di fronte a eventuali modificazioni liturgiche, in un più accurato controllo degli abusi. Ma quando si passa al problema dell'inventario delle opere d'arte, che è ritenuto come il rimedio universale contro ogni dispersione, furto o illecito trasferimento, ecco che addirittura sembra affacciarsi una volta ancora il profilo di un antico, inutile dissidio fra Stato e Chiesa.

Le leggi italiane vigenti prevedono che sia l'amministrazione statale a procedere all'inventario dei beni artistici e culturali. La raccomandazione vaticana ri-

corda invece direttamente ai parroci il dovere di redigere « l'inventario dei sacri edifici e degli oggetti insigni per arte e per storia, facendo di essi particolareggiata descrizione e indicandone il valore ». Mentre cioè lo Stato sta operando un certo sforzo (che negli anni a venire dovrà assumere sempre maggior consistenza), incentivando finalmente l'opera di catalogazione attraverso l'Ufficio Catalogo Centrale, troppi rettori e parroci perdono tempo ad insistere su di una specie di autonomia che, sulla base di difficili questioni di proprietà « storica », compromette e ritarda ulteriormente la conoscenza scientifica del patrimonio.

E' evidente che le ragioni di una così assurda resistenza, che si concreta talvolta in un vero e proprio rifiuto all'adempimento delle leggi dello Stato, sfumano in arcaica caparbia. Il patrimonio culturale italiano si identifica, ovviamente, in buona parte con il patrimonio chiesastico. Negarne l'appartenenza spirituale e funzionale alla società che lo ha espresso e reso possibile, è atto deprecato dallo stesso documento vaticano. Quale soluzione dunque più semplice di quella di compiere un solo lavoro che valga per tutti, e per mano di chi lo sa compiere, e cioè gli organi addetti dello Stato? Questo, del resto, già avviene alla periferia e soprattutto in quelle zone ove un clero moderno e partecipe dei problemi della società non si solleva più, imprecando (come purtroppo altrove spesso ancora succede) al nome di Garibaldi, realizzatore di un'unità che ha tolto potere temporale alla Chiesa. Sarebbe venuto il momento di cessare queste inutili finzioni storiche. A meno che non si voglia continuare a incrementare nell'opinione pubblica il sospetto, talvolta ingeneroso ma ormai largamente diffuso, che sottrarsi alla catalogazione voglia dire soltanto avere mano libera in quelle « alienazioni, usurpazioni e distruzioni » che il documento vaticano ferreamente oggi deprecava.

L'analisi più attenta dei recenti, e meno recenti, atti di furto d'arte; così come la lettura dei dati scaturiti da questa analisi, nonché degli elementi, infine, emersi in sede di indagine e in fase di ritrovamento delle opere rubate e di identificazione dei responsabili, non possono non indurre a talune considerazioni. E' vero che esse andrebbero integrate da più attendibile e verificabile inchiesta circa la natura sociale e culturale dell'abuso, e circa la personalità degli autori di questo abuso. Resta comunque certo — anche ad una prima, sommaria attenzione — il fatto che il furto d'arte perpetrato sul patrimonio artistico e culturale italiano è sovente un atto scaturito e prodotto dall'interno di una società che lo esegue rispondendo a motivazioni che non sempre hanno sede in organizzazioni vere e proprie, e che dunque non sono collocabili in una casistica professionalmente riconoscibile della delinquenza: ma che ristagnano piuttosto in una zona di margini incerti e malamente definiti, in una sorta di limbo, insomma, dove troppo spesso l'abuso sulla proprietà collettiva prende il posto del furto deliberato e determinato. Ed è certamente questo il tipo di sottrazione che più largamente si esercita sulle sterminate e malnote quantità culturali del nostro territorio culturale italiano, assumendo progressivamente l'aspetto di una emorragia quotidiana, diurna e notturna, tanto più disperante in quanto esercitata sulla massa patrimoniale che più scarsamente conosciamo e alla quale vengono normalmente destinate le minori attenzioni dei conservatori e delle autorità di polizia.

Su queste quantità culturali tradizionalmente malnote non è possibile esercitare analisi conoscitive, anche in assenza di una catalogazione efficiente che, per quanto incentivata, ha tardato tanto a concretarsi. Ci sono poi gli aspetti del *déracinement*, così simili a

quelli riconoscibili nel fenomeno delle migrazioni interne ed esterne, pronte a creare anche per gli oggetti d'arte — ammesso che sull'orizzonte di un futuro migliore si possa arrivare a sopporre una loro qualsiasi salvezza — un disadattamento massiccio d'ordine culturale. Prive di origine, mistificate proprio per essere state sottratte all'ambiente che le esprimeva e che contestualmente le nutriva, queste opere sono destinate per sempre a costituire la grande frangia fluttuante degli anonimi senza casa e senza famiglia. Già oggi, del resto, qualsiasi pretensiosa casa borghese raffigura in modo vivente il fenomeno di disadattamento al quale ora alludiamo, raccogliendo in un solo ambiente quattro seggiole, un candelabro, una mezza fratina, un quadretto devoto (malamente restaurato per giunta) e, perché no?, un tabernacolo-bar.

Ma questo è soltanto un aspetto, per quanto importante, della diaspora criminosa esercitata sull'oggetto minore. Torniamo dunque all'assunto dal quale ci siamo momentaneamente allontanati, e che vuole esaminare il fenomeno del furto artistico e culturale. Qualche dato raccolto, e che personalmente abbiamo cercato in altra sede di analizzare dettagliatamente, ci rivela che questo tipo di abuso viene eseguito a livello di malvivenza non professionale, per così dire dilettantistico, casuale. Anche i giornali, e le conferenze stampa della polizia in occasione di ritrovamenti, parlano piuttosto chiaro in proposito: gli incensurati sono fra noi. Abbiamo visto al lavoro, ripescati talvolta e con un ritmo fortunatamente crescente, rappresentanti di intere categorie di lavoro: meccanici, geometri, commercianti di petroli, bottegai, notai, proprietari di autorimesse, mogli di proprietari di autorimesse, titolari di azienda, monache, ecc. Per ognuno di essi è stata, volta a volta, espressa la causale: cambiale in protesto, possibilità di facile guadagno, debiti, necessità quotidiane. Un panorama abbastanza squallido, ma insieme abbastanza

« normale » nella nostra società. Se poi aggiustassimo il tiro sul gradino immediatamente superiore, e cioè quello dei ricettatori e degli acquirenti (cauti od incauti che essi siano) vedremmo ancor più lucidamente scendere il fenomeno fra noi, prender corpo nella nostra vita, fra i nostri amici, forse nella nostra stessa casa.

Il fenomeno chiede allora di essere interpretato alla luce non più di una dimensione specifica, professionale, corporativa: ma di essere invece visto nella più vasta dimensione sociale che esso ha rapidamente assunto. La frequenza con la quale il furto viene eseguito testimonia del resto e già di per se stessa della necessità di reperire, a monte del fenomeno stesso, le cause generali, le motivazioni reali che possono indurre persone apparentemente « normali » a comportarsi in modo lesivo della proprietà collettiva, quasi ad esempio si trattasse di un hobby terribilmente dannoso qual è, del resto, l'applicazione domenicale degli scavatori archeologici abusivi.

E' indubbio, crediamo, che la principale di queste cause risieda nell'indistinto alone di incertezza giuridica che circonda da sempre il concetto di proprietà collettiva del patrimonio culturale ed artistico della nazione. E' indagine presto fatta quella che può vedere ognuno di noi rivolgersi al primo passante e chiedergli se sia altrettanto grave il furto di un'automobile dell'esercito che non il furto di un oggetto d'arte in una chiesa del nostro Appennino. E mentre il furto dell'automobile verrà inteso in tutta la sua gravità, del secondo verrà subito trascurata l'importanza, con l'aggiunta di considerazioni varie che si possono raggruppare in due categorie affini ma distinte: 1) Che tanto sono cose che vanno a pezzi perché nessuno ci pensa; e poi ne abbiamo tante che anzi una certa ripulita non fa male. 2) Che queste opere se non le prende su nessuno, ci pensano poi i preti stessi a portarsele via, venderle, maltrattarle ecc.

All'origine di questo atteggiamento (che una vera

inchiesta conoscitiva potrebbe realmente dettagliare, fornendo così elementi preziosi che nessuno ha mai pensato di raccogliere) sta dunque la più totale, diffusa incertezza circa il concetto di proprietà collettiva e di fruizione sociale dell'oggetto d'arte: un concetto che ha sempre avuto poca fortuna in Italia, e cioè in un paese che ha raggiunto la propria unità nel modo che sappiamo, escludendo subito le masse popolari dalla vita politica della nazione ed accentuando in tal modo la spaccatura già esistente fra massa e potere. Per il conservatore tutto ciò significa progressivo disinteresse verso il patrimonio collettivo: disinteresse aggravato naturalmente dal dissidio post-unitario fra Stato e Chiesa, mai completamente risolto dall'una e dall'altra parte né sulla base di difficili accordi e purtroppo neppure sulla base di quelle efficienti leggi punitive, che pure in altri settori furono così ampiamente e brillantemente attuate. Al seguito di questa disgraziata vicenda penseranno poi le sempre carenti leggi sulla tutela del patrimonio, nonché il pateracchio concordatario, perpetuatosi fino ai giorni nostri: una bella cooperazione, non c'è dubbio, a far sì che l'incertezza circa il valore collettivo del patrimonio artistico, e l'interesse sociale del suo uso e godimento, diventassero quasi patetiche e pietose invocazioni nel generale disinteresse.

A tutto ciò occorrerebbe aggiungere ancora (a rischio di sembrare, per fretta, troppo disinvolti esemplificatori) il valore mercificante della cultura che abbiamo ormai da molti anni inaugurato, e che si rivela in tutta la sua ormai brutale materialità nei titoli dei cronisti, assai più solidali essi stessi con il valore commerciale dell'opera sottratta che non con il danno culturale sopportato nell'occasione dalla cultura nazionale. Di qui, del resto, nascono anche le valutazioni sesquipedali che fanno costante apparizione in tutti i nostri quotidiani, sfuggite al vaglio del redattore ed enfatizzate secondo schemi anch'essi ormai necessitanti di studio: mercificazione, enfatizza-

zione, feticizzazione sono le tappe obbligate di un cammino culturale dell'opinione pubblica che può perfino portarci a credere che, paradossalmente, il ladro sia la persona più normale di questo cattivo assetto della società. Egli in realtà non fa che eseguire, all'interno di questo impreciso abuso sulla proprietà, un mandato culturale espresso esclusivamente in cifre e in soldoni. Ruba freneticamente supponendo in ogni quadro un capolavoro, e in ogni capolavoro una concretissima forma di guadagno: chi potrebbe del resto dargli tutto il torto, quando l'intera stampa quotidiana e settimanale, a dispense e no, crea ogni giorno il mito del capolavoro culturale, prezzando costantemente ogni affermazione di valore artistico come in un bollettino d'asta? E infine, scendendo ancor più in profondità, chi potrebbe dargli del tutto torto, quando anche migliori intenzioni legano ogni giorno il nostro patrimonio a strumentalismi solo apparentemente innocui, ma in realtà profondamente negativi, quali fra tutti l'utilizzazione turistica, cioè economica, del nostro patrimonio?

In realtà, dunque, il furto d'arte risponde settorialmente in modo esemplare a quella più vasta crisi culturale che soltanto trasformazioni e riforme radicali possono oggi modificare. E fra esse è l'abbassamento del punto di gestione del potere culturale che, specie per il patrimonio territoriale ed emarginato, appare argomento risolutivo del problema di una miglior tutela e, con essa, del problema del furto e dell'abuso. Abbassamento del punto di gestione che andrà ovviamente correlato ad una più corretta politica di pianificazione e di programmazione degli interventi economici, perché intere aree del nostro suolo nazionale cessino di essere interpretate come riserve di mano d'opera da spopolare e svuotare, consentendo in tal modo — accanto a tutti gli altri fenomeni di degradazione socio-economica — anche il fenomeno dell'abbandono delle chiese e delle comunità ed il facile episodio del furto. In questo senso,

l'abuso sul patrimonio può essere corretto soltanto da un nuovo tipo di tutela che dovrà necessariamente inserirsi, servizio fra i servizi, nell'assetto pianificato del territorio.

Ed essere insieme gestito in stretta collaborazione fra le comunità locali e le loro rappresentanze democratiche, e cioè gli enti locali, a cominciare dai Comuni per passare, attraverso il diaframma intermedio di nuove province viste come punti policomprensoriali, alla Regione e cioè allo Stato decentrato. In questo disegno, che i decreti delegati rendono ormai prossimo, anzi imminente, è a nostro parere l'unico mezzo di azione preventiva nei confronti di un problema che, se è giusto ovviamente curare in sede punitiva, non cesserà certo di tormentarci se non curato alle sue origini sociali e culturali.

Furto, possesso e comunità

Giugno 1973

Torna la primavera, si fanno più frequenti i guasti di ladri e di razziatori nelle chiese. Non è colpa del cielo sereno; con la buona stagione si scoprono furti avvenuti durante l'invernata in luoghi montani, inaccessibili e ormai disabitati. Apposite commissioni volute dal Consiglio Superiore alle belle arti, insieme ai delegati regionali, percorrono in questi giorni il territorio italiano, controllando ciò che è stato fatto per una migliore difesa del nostro patrimonio; e ciò che resta ancora da fare. Non è solo un atto di buona volontà: misure anche modeste possono impedire danni gravissimi.

Insomma, si sta revisionando il nostro patrimonio artistico, sia pure con gli scarsi mezzi a disposizione. Ed è l'occasione per valutare più accuratamente il fatto che l'ancora gigantesca entità delle nostre storiche e immeritate fortune non sta dentro le quattro, difese (si fa per dire) mura di un museo, bensì si trova ancora là dove la devozione e insieme la forza

di espressione creativa delle comunità seppero un tempo suscitarsi. Facciamo parlare qualche cifra. Si può calcolare che i musei grandi, piccoli o piccolissimi, siano, almeno sulla carta, scavi compresi, poco sotto i duemila. Ma la cifra funzionante, reale, non oltrepassa davvero il migliaio. Poco davvero, comunque, di fronte all'enorme ordito della struttura chiesastica, fatta di trentamila parrocchie, di quasi centomila edifici di culto, di comunità conventuali, di opere pie o assistenziali, di oratori; e tutti suddivisi mirabilmente sull'intero territorio nazionale. Il compito della conservazione « all'aperto » è dunque davvero sterminato, e in certe condizioni il furto è un'attività tanto agevole quanto lucrosa.

Il fenomeno del furto e dell'abuso non è tuttavia una invenzione dei nostri tempi. Certo, il consumo dell'arte sacra ed il basso antiquariato di razza (perché i mercati pubblici di Arezzo o di Lucca?) hanno aggravato il problema. Ma il muro del pianto della conservazione artistica è bagnato di stoliche lacrime, tanto da consolarci un po' cinicamente delle nostre. Nel maggio 1909, l'on. Rosadi tiene una documentata relazione al Parlamento: la piaga dei furti — egli afferma — prosegue impertentita, occorre una legge che finalmente fornisca adeguata tutela ai nostri beni. Nei primissimi cinque o sei anni del secolo, nella sola provincia di Firenze, la polizia segnala un'ottantina di furti e tutti piuttosto robusti. La preferenza è data alle sculture, specie alle ceramiche robbiane, le quali evidentemente « vanno » forte nel gusto antiquariale dannunziano. L'agio dei ladri è notevole, se si considera la facilità con la quale scompaiono dossali d'altare, tabernacoli, immagini scolpite. Seguono naturalmente i dipinti, e specie le tavole d'altare; e infine, non rari, gli arredi sacri, i ricami, i tessuti, gli intagli.

Oggi, come allora, si propongono dubbiosi rimedi: ritirare i quadri e gli oggetti di maggior valore in luoghi più sicuri, rafforzare i servizi di tutela, rendere

meno accessibili le sedi della conservazione. Ma dove si arresta il discrimine fra « maggiore » e « minore » valore? E chi difenderà le centomila sedi del nostro patrimonio? Potrà bastare, in ogni caso, l'esercito ormai davvero lacerato dei poco più che duecento addetti ai lavori? Qualcosa fu fatto allora, e qualcosa si tenta di fare oggi, con l'aiuto di tanti nuovi mezzi tecnici. Ma nel frattempo, altri grossi guai si sono aggiunti a quelli tradizionali. L'abbandono e lo spopolamento delle campagne hanno isolato le chiese, molte parrocchie vengono abbandonate o officiate saltuariamente, e ormai la stessa, stupenda struttura decentrata della Chiesa accusa lacerazioni vistose, soprattutto nelle zone montane. Che è come dire in due terzi del nostro Paese. Ebbene, « in accordo con l'autorità ecclesiastica », come dice la legge, il ritiro temporaneo delle opere di maggior prestigio sarà il provvedimento più semplice. Si coglierà perfino questa occasione per fare qualche necessario restauro. Ma dopo? Fra qualche anno la situazione sarà forse cambiata? Nel frattempo, il patrimonio minore non « deportato » resterà alla mercé dei ladri, come se la sua perdita massiccia costasse meno della perdita di un buon quadro. E' forse il caso di dire che il fine di tutto questo sembra essere il museo di zona, cioè diocesano oppure di comprensorio. Ma piange il cuore nel pronunciare questa parola di fronte ad un patrimonio ancora così intatto ed esemplare.

Da qualche tempo, e quasi per forza di cose, la parola circa la conservazione artistica e culturale, fino ad oggi strettamente accentrata fra autorità statale e autorità ecclesiastica, e quindi spesso impastata con astratta burocrazia dall'alto, sembra voler tornare alle comunità locali. E' vero che il patrimonio demaniale della Chiesa non è compreso fra i nuovi compiti del governo regionale; ma è altrettanto vero che, quasi per converso, sentimento e risentimento delle popolazioni e specie di quelle più decentrate, stanno assumendo forma concreta. Non bisogna infatti dimen-

ticare che il patrimonio artistico, spesso aggruppato nell'antica chiesa parrocchiale, è la sola ed ultima fortuna rimasta in eredità a luoghi e a popolazioni che nel giro di pochi decenni hanno visto partire ed allontanarsi tutto: lavoro, mezzi di sopravvivenza, economia e infine speranza. E' davvero il caso di credere che una grande o piccola fortuna fatta di opere d'arte e di artigianato è l'ultima cosa che, insieme al campanile, resta sull'immensità del territorio tradito.

Solo da questa coscienza del possesso locale può nascere una nuova tutela e, con essa, anche una rinnovata sicurezza delle opere d'arte. Certo, occorre anche prendere misure contingenti e immediate, impegnarsi in spese urgenti per impianti antifurto, e soprattutto sprangare meglio porte e finestre, dal momento che la ruberia è consentita troppo spesso dalla mancanza delle più elementari precauzioni. Ma al di là di tutto questo, che è solo un palliativo, è tutto il territorio italiano non servito e non assistito che deve essere soccorso, e ciò non portando via quel poco che ancora vi rimane, ma al contrario cercando di difendere con ogni mezzo il patrimonio là dove si trova. Ancora una volta, dunque, il decentramento è la via maestra di un metodo politico e amministrativo che bisogna percorrere fino in fondo, e non solo per qualche combattuto tratto, come è successo per le deleghe alle Regioni. Ed è augurabile che anche la Chiesa, così rigida nella tutela imposta dal diritto canonico, ma così immobile di fronte a tanti abusi, si decida a far fronte all'enorme compito propositole, specie dopo l'avvenuta riforma liturgica, dalla conservazione della sua storia concreta e visibile.

PATRIMONIO E LAVORO SUL CAMPO

Conoscere per conservare

Febbraio 1972

Son già trascorsi più di cent'anni dall'unità nazionale, e lo Stato italiano non possiede ancora, purtroppo, un inventario dei propri beni artistici e culturali. Si tratta, naturalmente, di un lavoro immane per la vastità storica dell'indagine, per la stessa ampiezza geografica del territorio, per la sua ricchissima e così particolare sedimentazione. Si tratta però di un lavoro immane anche per l'arretratezza della cultura specifica del settore, soltanto da pochissimo sollecitata a dare una risposta alla crescente necessità. E' dunque un lavoro da condursi con ogni augurabile sufficienza di mezzi economici e nella più partecipante coscienza di tutti i cittadini.

Se affrontiamo il tema della conservazione in Italia dalla parte di un'assenza di catalogo dei beni nazionali, è perché avvertiamo che proprio nella mancanza di una vera azione conoscitiva si consuma il danno preponderante e irreversibile che ogni giorno, sempre più velocemente, degrada l'Italia: il che, al di fuori della retorica residua nel nome stesso della nostra non amata patria, significa che riduciamo a zero la possibilità di un equilibrato rapporto fra uomo e ambiente. Ed è dunque di un suicidio non solo culturale che parliamo, ma di una vera e propria auto-soppressione fisica.

Infatti, la conservazione ambientale e culturale non è altro se non l'aspetto più importante della tutela possibile dell'individuo in una età di transito, assai

confusa peraltro, fra diverse ere storiche. Il fatto che noi tutti parliamo così spesso, in Italia, di beni artistici e culturali, nasce dall'indole stessa del nostro paese, che non è (e non è mai stato) un deserto, ma che se mai ha avuto caratteristiche veramente diverse da quelle di altri paesi nel mondo, le ha avute proprio nella quantità continua di stratificazioni sociali e culturali che lo hanno così intensamente «umanizzato». Tanto che parlare di beni semplicemente «naturali» in Italia è pressoché impossibile. In questa constatazione — che purtroppo è saltata fuori fino a ieri soltanto nelle celebrazioni accademiche o nelle poesie presto dimenticate perché imparaticcie — bisognava assai per tempo fare in modo che ogni decisione relativa a mutamenti sul nostro suolo o sul nostro patrimonio venisse presa con assoluta, perfetta conoscenza di una «demografia» dei beni artistici e culturali. In questa «demografia» era la vera Italia, l'Italia di tutti, la patria del bene collettivo che per eccellenza l'opera culturale dell'uomo rappresenta. Nella mancanza di ogni rispetto per questa «demografia» è l'Italia dei pochi, degli speculatori, dei ladri pubblici e privati che riducono il bene collettivo a sordido interesse.

E' chiaro oggi che dalla salvezza della natura e del paesaggio, all'integrità dei centri storici; dalla tutela degli oggetti d'arte e dei monumenti, alla registrazione delle tradizioni locali, tutto concorda in un nuovo concetto di conservazione che si allarga oltre i soliti, angusti confini tradizionali (quelli che prevedevano il salvataggio delle sole opere «d'arte») e mira invece verso un'accezione più vasta, orizzontale di quel concetto. Infatti, quelle che noi chiamiamo «opere d'arte» non dovranno essere condannate a vivere come frammenti solitari di un mondo irricognoscibile, ma dovranno continuare a nutrirsi di una serie di rapporti, di interrelazioni, di scambi e di rimandi che solo una tutela assoluta, globale, oggi, può garantire al domani.

E' allora evidente che soltanto una conservazione intesa come pubblico servizio e non più encomiabile ma solitario eroismo individuale, potrà affrontare in tutta la sua complessità la nuova tutela globale del patrimonio culturale italiano. Lo slogan di cui ci serviamo non nacque a caso. Si trattava di dare un nome diverso, nell'ufficio nel quale lavoriamo, sotto la direzione di Cesare Gnudi, alla curva innovativa che giorno per giorno sentivamo esprimersi nella nostra attività. La quale prevedeva sempre minor solitudine scientifica, sempre maggiori contatti verso l'esterno, verso gli enti locali, le università; meno ricerche individuali, e maggior attenzione verso le iniziative pubbliche, promozionali, coinvolgenti. Perfino nel settore, così preminente, del restauro, non era tanto l'opera singola che interessava quanto il fatto che il restauro divenisse un'occasione naturalmente alleata ad altri piani, ad altri progetti, ad altre e più vaste resurrezioni.

Questa curva innovativa si contrapponeva, in qualche modo, ad una tradizionale tecnica e amministrativa precedente. Non c'è neppure bisogno di chiamare quella tradizione, con sussiegoso disprezzo, «umanistica» e soltanto tale. Non sarebbe giusto, anche perché la designazione resta addetta ad altre e più alte ipotesi. Era una tradizione, quella delle amministrazioni artistiche, che nasceva da una vecchia, cronica povertà di strutture, dalla carenza di fondi, dall'assenza di una concreta scuola di lavoro; nonché, infine, da un notevole appannamento delle scelte di definizione politica del lavoro stesso. Infatti, anche ogni aumento di bilancio prodotto negli ultimi anni, sotto la spinta della stampa e dell'opinione pubblica, non aveva potuto trovare naturale corresponsione negli uffici periferici. L'inadeguatezza delle strutture era ormai giunta al limite.

La curva innovativa cui si accennava si è invece prodotta nel tentare di dare una volenterosa risposta alle pressanti ipotesi espresse circa un programma di

pianificazione territoriale, condotta avanti principalmente dagli enti locali, Comuni e Amministrazioni Provinciali. E' proprio durante questa attesa densa di lavoro, che preludeva al dibattito circa il decentramento regionale che la conservazione, intesa fino a ieri come onorevole ma tautologica azione fine a se stessa, ha assunto una decisa finalità sociale e, con essa, la dimensione di un pubblico servizio: un servizio come tanti altri che strutturano la volontà di una società moderna; un servizio che si adotta e si paga, senza che l'umanesimo di vecchia maniera consenta di considerarlo una gratuita onorificenza.

Come storico dell'arte, vorrei ora limitare il settore di questa nostra indagine principalmente all'oggetto d'arte: quell'oggetto, cioè, che più d'ogni altra opera d'arte è sottoposto alla violenza del furto, dell'abuso, dello sradicamento, della deportazione. Per avere una pallida idea del solo patrimonio chiesastico italiano, occorre per esempio immaginare che le parrocchie, nel nostro paese, sono quasi trentamila; e che ogni parrocchia gestisce due o più edifici di culto. Ognuno di questi edifici di culto conserva ancor oggi una media di circa 50-60 oggetti per ogni edificio minore; ed una media di circa 200 oggetti e più per ogni edificio insediato in centri storici di qualche importanza. Un sondaggio statistico, anche se così sommario, conduce a ritenere che il nostro patrimonio attivo è ancora (per poco) eccezionale; che questo patrimonio non può essere sradicato dai luoghi di origine; che i luoghi di origine devono difendere questo patrimonio proprio come l'ultima trincea contro l'accentramento, l'urbanesimo, l'abbandono delle aree periferiche e subalterne. Nasce così una specie di urbanistica dell'oggetto mobile, nel senso che l'interesse della sua informazione può esserci garantita solo dalla globalità del suo modo di essere conservato.

Il patrimonio si è grandemente accresciuto, oggi, grazie all'aumentare del nostro interesse verso il passato come insostituibile presenza dell'uomo, al di là

dei limiti stessi della « qualità » dell'opera d'arte. Si è attuata, in poche parole, quella prima variazione del concetto stesso di cultura, che proprio l'amministrazione giuridico-artistica stenta tanto ad accettare. E' del resto una filosofia intera che ci si è ribaltata fra le mani, mettendoci in condizione — e nel breve giro di pochi anni — di allineare sotto la stessa attenzione di conservatori il dipinto molto importante e il dipinto meno importante, il cosiddetto capolavoro e la testimonianza storica; di spezzare insomma il cerchio seducente ma suicida del giudizio di qualità, e di allargare indefinitamente l'attenzione (e dunque l'intervento conservativo) a tutti gli oggetti capaci di inserirsi come fatti culturali e come fattori culturali. In breve, sotto questa spinta orizzontale (che pure può seguitare a nutrire e deve, le ragioni della qualità), la parrocchia di campagna, per esempio, è divenuta la coagulazione storica più imponente del nostro territorio. Conoscerla vuol dire potervi provvedere nell'ora del maggior pericolo; potervi provvedere vuol dire intervenire a vantaggio di una società emarginata e brutalmente déracinée. In questo senso, la conservazione dell'oggetto mobile esige, fin dal fondo della sua esiguità quantitativa, un discorso più grande, il discorso della conservazione globale. Di conseguenza, anche l'oggetto (l'oggetto contenuto entro una chiesa, una chiesa contenuta entro una parrocchia, una parrocchia contenuta entro un'area di omogeneità culturale, un'area contenuta entro un comprensorio, un comprensorio contenuto entro una regione) anche l'oggetto dunque esige di essere previsto nell'assetto pianificato del territorio.

Nulla di strano, del resto, come molti potranno — presi alla sprovvista — pensare. Basta leggere l'editto del cardinal Pacca nel 1820 per constatare la sua perfetta aderenza a un ordine globale di considerazioni conservative. Duole invece ricordare che la prima sentenza dello stato unitario, Cassazione di Torino, 1870, concede libertà di movimenti al patrimonio

privato, ne assume anzi una malintesa difesa ed elimina tutte, dico tutte, le leggi belle, attente e adeguate che gli stati italiani dalla metà del settecento in poi avevano creato. Molte conclusioni inedite non è dato dunque trarre, se non forse che, insieme con la storia delle idee, anche la storia dell'arte e con essa quella della conservazione, si avviano sempre di più — dopo l'unità nazionale — ad una specie di metafisica che, nel caso specifico di cui ci occupiamo, serve soprattutto a mascherare le reali condizioni del paese, attraverso una storia che raramente diviene esperienza; e attraverso costruzioni del futuro che null'altro sono che a mascherare le reali condizioni del paese, attraverso una storia che raramente diviene esperienza; e attraverso costruzioni del futuro che null'altro sono che deduzioni trascendentali, ancora una volta del tutto ignare di una seria conoscenza della realtà.

Riassumendo, e per finire: la conservazione intesa come pubblico servizio è dunque transitata, per noi, nel pieno del dibattito istituito dagli enti locali in preparazione del decentramento regionale: ha assunto in quella occasione l'ottica ideologica che ne consente la messa a fuoco: ha in qualche modo ridotto le porzioni metafisiche dell'opera d'arte, allineandola al livello dell'oggetto informativo, almeno in questa prima fase dell'operazione: nella dilatazione della stessa sfera dell'attenzione estetica, ha cercato di fare tesoro delle indicazioni nascenti dalla naturale congiunzione fra antropologia e sociologia nei territori colti dell'occidente, e dalle seducenti affermazioni della geografia dell'uomo. Si potrebbero citare nomi e testi ai quali abbiamo fatto costante riferimento, dagli scritti di Carlo Cattaneo (così opportunamente ristampati di recente) a quelli di Lucio Gambi, dalla seria relazione Rosadi al Parlamento, nel 1908, agli insegnamenti di Julian Huxley nel campo della pianificazione democratica di base. Si dovrebbe dare cenno, almeno brevemente, al valore che uno scritto come quello di Carlo Dionisotti, « Geografia e storia della letteratura

italiana », ha per proseguire lungo la via che — passando attraverso il Longhi — va a ritroso fino a Luigi Lanzi e alla prima storia pittorica dell'Italia, unita nella diversità regionale.

Enti locali e patrimonio culturale

Giugno 1970

La nostra provincia sta vivendo oggi — pensiamo sia giusto interpretarlo — un momento di acceso interesse verso temi di riflessione sul proprio passato e sul proprio futuro. La grande innovazione regionale, finalmente transitata dalla Costituzione repubblicana al suffragio democratico, costituisce di certo il nucleo dove più si appuntano le speranze di tutti coloro che hanno a cuore le sorti del vastissimo settore dei beni artistici e culturali. Urbanistica, paesaggio, museografia, conservazione e promozione artistica attendono di essere finalmente, a cento anni dall'unità d'Italia, considerati nel loro giusto ruolo. A ciò dovrà attendere l'auspicata riforma delle leggi di tutela dello Stato: ma insieme ad essa gli statuti delle Regioni italiane. E' inutile nascondersi che se l'uomo di cultura oggi ripone molte speranze nella prima riforma, altrettante ne ripone nella capacità che i politici avranno di considerare i beni culturali argomento di interesse prioritario e non marginale.

Non possiamo non ricordare l'avvenimento realmente eccezionale che proprio in questi giorni occupa l'attenzione politica e culturale bolognese, e cioè la mostra dedicata al Centro Storico di Bologna, realizzata da P.L. Cervellati e dai suoi collaboratori: avvenimento la cui portata culturale supera di gran lunga, per se stessa e per le complesse influenze esercitate, quella di molte fra le tante occasioni espositive che il nostro paese annualmente offre al pubblico. Con una mostra come questa, il passato come organismo vivente è entrato decisamente nel futuro della

nostra maggiore comunità regionale, proponendo un esempio di proporzioni nazionali e internazionali. Per la prima volta, in maniera tanto concreta, l'uomo di cultura è entrato nel vivo dell'impegno molteplice che l'urbanistica sollecita, proponendo soluzioni e addirittura dettando condizioni. Realizzando insomma in un concreto passo politico quanto nel 1920 scriveva un grande storico dell'arte francese Louis Dimier, lamentando le inconsulte demolizioni dell'*ancien Palais*: « La salvezza degli edifici antichi urta ogni giorno contro le necessità accampate dalle diverse burocrazie di risanare le città e di "liberarle". Questa implacabile opposizione tende a far credere al grande pubblico che gli storici e gli studiosi del passato artistico siano dichiaratamente nemici dell'igiene del confort moderno. Essi non sono nemici altro che del capriccio e delle distruzioni avventurose ».

Anche le tre Campagne di rilevamento fino ad oggi organizzate dal Ministero della Pubblica Istruzione, con il principale appoggio dell'Amministrazione Provinciale di Bologna e il contributo di enti locali e istituti universitari, devono essere intese come un momento pragmatico di una conoscenza che vuole, nello stesso tempo, esercitarsi come promozione. Proponendo temi di sostanziale urgenza, l'assemblea intende ricordare collettivamente che la tutela dei beni culturali deve conseguire una decisa priorità negli statuti in formazione delle Regioni italiane; che ogni gestione di questi beni che non avvenga a livello di coscienza locale sarà sempre una gestione burocratica, che è quanto a dire, approssimativa; che anche la tutela artistica deve essere paragonata alla nuova realtà politico-amministrativa delle Regioni e commisurata agli schemi comprensoriali. Gli « sprechi » consentiti oggi, in una fase così densa di attesa e proprio per questo tanto delicata della nostra vita nazionale, si rifletterebbero sinistramente sul domani. L'opera dello Stato ne risulterà grandemente avvantaggiata, e liberata infine da quel clima fiscale e coercitivo nel

quale, per un secolo, mancanza di leggi adeguate e povertà di mezzi l'hanno confinata.

L'età che stiamo vivendo è probabilmente contrassegnata da una caratteristica costante, che è quella di essere un'età di passaggio, di transito, forse anche di decollo verso nuove civiltà. Al di là d'ogni considerazione d'ordine morale, da questa stessa constatazione ogni giorno più forte, il compito dello studioso impegnato in quella dimensione prammatica della riflessione storico-estetica che è — a nostro modo di vedere — il conservatore, si fa sempre più stringente. Incalzante è del resto il ritmo di crescita della società e dei suoi consumi: vecchie leggi resistono ancora, anche se ampiamente superate dai fatti; nuove materie scalzano o si apprestano a scalzare vecchie materie, ma non riescono a generare nuovi mondi formali, adattandosi così all'ibrido e al plagio più grossolano; l'uomo si aggira, certo più potente e presente, fra le cose, ricco di strumenti e di mezzi; eppure il principio di proprietà esclusiva alleato a quello di speculazione e di tesaurizzazione è ancora così radicato nell'oscuro di una coscienza arcaica, che il principio di proprietà collettiva, di interesse comunitario minaccia di non riuscire ad affermarsi, anche soltanto in sede culturale.

Il mestiere del conservatore, in questo paese che oggi soltanto intravede un ben singolare benessere, è al centro di conflitti come quelli sommariamente indicati. Che la situazione non sia per lui agevole, lo dimostra il fatto che neppure a tre anni dalla presentazione ufficiale degli atti della Commissione parlamentare presieduta dall'on. Franceschini si è avuta la soddisfazione di vedere discussi in Parlamento quei tre ponderosi volumi. E nel frattempo altra acqua è passata sotto i ponti, quei risultati che allora parvero — in parte almeno — positivi, sono stati superati da nuove esigenze. E soprattutto con l'istituzione delle Regioni il nuovo rapporto deve essere ulteriormente studiato. Anche a questo le Campagne di rile-

vamento si sono dedicate, e alcune ipotesi di pianificazione del lavoro conservativo e di quello museografico sono state stampate negli Atti della 2ª Campagna (1969-70), oggi diffusi al pubblico.

C'è un dato che è difficile far affiorare con tutto il risalto che esso merita. La coscienza delle nuove generazioni non tradisce ed annulla, ma anzi incrementa lo studio del passato. Chiede costantemente una risposta ai temi sollecitati dalla nuova vita, e non come superstita loisir del buon tempo antico, e neppure come mercificazione del passato (antiquariato, storia dell'arte a dispense, mostre come intrattenimento, libro d'arte come status symbol ecc.). Si potrebbe addirittura affermare che non è mai esistita un'età più decisamente « conservativa » dell'attuale. La salvezza dell'uomo, infatti, può essere sollecitata nello studio — e quindi nella conservazione — di quel rapporto spesso perfetto che in età passate l'uomo aveva saputo istituire fra sé e le cose. In maniera evidente, l'urbanistica storica è la difesa di quel rapporto; l'indagine sui nuclei agricoli o extra urbani è resistenza al folle accentuarsi dell'urbanesimo: lo stesso studio, in apparenza così specifico, della produzione pittorica o plastica si inserisce in un panorama conoscitivo più vasto, in cui le tracce di passati equilibri indicano ancora oggi lo sforzo dell'uomo più attento allora alle ragioni della vita.

La 3ª Campagna di rilevamento, come le due che l'hanno preceduta, vuole essere un banco di prova — forse limitato, ma operante — di come studio e conservazione vadano di pari passo, ormai, con un reciproco impegno complementare. L'interdisciplinarietà dell'esperienza coincide con l'esigenza, che è nei fatti, di assicurare alla specificità della ricerca disciplinare una conoscenza più vasta ed avvolgente. La dimensione didattica e metodologica dell'iniziativa vuole proprio provare sulle cose e sui fatti concreti la vastità degli interessi in atto, la quantità culturale necessaria, le possibilità stesse offerte e negate dalla

legislazione artistica vigente. Prova attiva di questa visione è il fatto che, proprio nel corso della 3ª Campagna, la Soprintendenza alle Gallerie di Bologna consegnerà ai Sindaci e ai rettori ecclesiastici di cinque Comuni dell'Appennino, aderenti alla recente Comunità Montana, gli elenchi inventariali completi a stampa dei beni artistici mobili, vale a dire di tutte le pitture, le sculture, gli arredi, gli intagli, le ancone, i paliotti, gli strumenti musicali ecc. di cui si ritiene possessore il demanio della chiesa o comunale o infine di enti locali. E' un piccolo banco di prova, ma occorre almeno sottolineare l'importanza che questo gesto assume a cento anni dall'unità nazionale. Dopo lo sforzo operato dalla stampa e dalla divulgazione del repertorio degli Edifici Monumentali, avvenuto nei primi decenni del secolo; e dopo la sommaria impresa rappresentata dai cataloghi provinciali di oggetti d'arte mobili, fra il '20 ed il '40; oggi lo Stato ritorna su questo determinante argomento e desidera porre le comunità locali e l'autorità ecclesiastica nelle condizioni di « conoscere » con sufficiente esattezza le opere d'arte più grandi e meno grandi conservate ancora oggi nel territorio; e di conseguenza affida ad esse il compito di « conservare » le opere ed il loro contesto, secondo una gestione che si esprima direttamente dal luogo e dalle sue esigenze, e non in linea rozzamente burocratica.

Come si avrà modo di constatare, questi elenchi — o proposte di elenchi — sono stati concepiti secondo una visione decisamente inventariale del problema. Aggiungiamo ora che tutte le opere descritte sono state nel contempo fotografate. Troppo equivoco è infatti il modo in cui sono state fino ad oggi condotte le « selezioni » che hanno portato alla schedatura e alla conseguente notifica di una sola parte, quella definita « importante », del nostro patrimonio culturale. Queste selezioni hanno dato modo di credere a molti (e non senza buona fede, talvolta) che i soli oggetti nei confronti dei quali lo Stato nutriveva

interesse fossero esclusivamente quelli schedati; e che di conseguenza il resto e cioè la grande massa del materiale, fosse passibile di ogni trattativa, compresa la alienazione, la vendita, la distruzione.

Per un altro verso, abbiamo avuto negli anni troppa fiducia nei confronti delle capacità selezionatrici della « storia » e della « qualità », isolando opere dal loro contesto di comprensione storica, antropologica e culturale; e autorizzando in tal modo una gestione del patrimonio di carattere quanto meno rapsodico e comunque tale da dare automatico consenso alla conservazione del poco e alla eliminazione del molto.

Il confronto e la costante comparazione delle diverse discipline, si rivela strumento di eccezionale ricchezza nella ricerca di un metodo che valga non a qualificare separatamente (e cioè astrattamente) le opere del passato, ma a giustificarle nell'ambito di un più ricco sistema di interrelazione. Così, l'attività di tutela si libera della sua veste burocratica ed assume intero il valore di conoscenza scientifica. Se mai è esistito un momento in cui alla meditazione debba urgentemente sostituirsi una dimensione esecutiva dell'intervento, tempestiva e sollecita, ebbene, oggi quel momento è maturato.

Per ciò che attiene al futuro riassetto del governo del patrimonio culturale, le esperienze maturate nel corso di queste iniziative, opportunamente organizzate nell'ambito della nuova struttura decentrata delle Regioni, possono condurre a proposte ormai concrete. La centralizzazione del potere non può risolversi se non in autoritarismo, e il livello decisionale deve essere abbassato — per così dire — alla portata di quegli strumenti « locali » che la Costituzione prevede. In questa direzione, lo studio delle aree culturali, inserito in una politica comprensoriale e a sua volta vista nell'entità ormai vigente della programmazione regionale, può realizzare un governo più ravvicinato del patrimonio artistico e indicare scelte prioritarie nel contesto più largo di una pianificazione del lavoro di tu-

tela. Non a caso, infatti, è stato scelto l'Appennino, fra i quattro comprensori bolognesi, come area necessitante di un intervento immediato per le ragioni socio-economiche che la Campagna di rilevamento stessa si è preoccupata di sottolineare. L'identificazione delle aree culturali, oltre che porsi a guida di una possibile ipotesi di metodo, si colloca inoltre a fianco degli strumenti di comprensorio: gli unici a realizzare, in un futuro ormai prossimo, quell'allacciamento fra Stato, Regione e Comuni che, se non attuato, rischierebbe di riportare tutta la realtà politica e amministrativa italiana ad un centralismo altrettanto assurdo che quello attuale.

Tutto quanto finora è stato detto, non può trovare mezzo migliore e più opportuno per la sua espressione se non quello di collocarsi all'interno della scuola. Solo nella scuola è la possibilità di vita futura dell'organizzazione museografica, la sua stessa destinazione morale. Nella scuola, come formazione di coscienza democratica e di impegno, è anche la destinazione di quel nuovo mondo della tutela artistica e culturale che sollecitiamo. Terminata infatti la fase arcaica della conservazione fisica dell'opera (paradossalmente, già superata nelle idee ma tragicamente presente nei fatti) ogni momento della tutela dovrà transitare in promozione culturale. E già oggi è evidente che nessuna azione di protezione si esaurisce nel momento stesso in cui consegue il risultato voluto, cioè la sopravvivenza fisica dell'oggetto: ma sposta più avanti le proprie pretese, sollecita l'oggetto stesso a collocarsi a disposizione della società. E questa non potrà mai essere la società dei mass-media, il turismo di occupazione, il feticismo brutale d'agenzia turistica, la stessa speculazione del tempo libero: ma una società che si avvale del nostro patrimonio artistico e culturale prima nella formazione scolastica e poi nella vita che da questa formazione naturalmente consegue.

Le Campagne di rilevamento dei beni culturali ed artistici dell'Appennino non a caso nacquero nella estate del 1968. Esse davano forma ad una necessità che la Soprintendenza alle Gallerie di Bologna aveva avvertito nell'arco degli anni immediatamente precedenti: e cioè alla necessità di inserire l'attività di tutela del patrimonio a fianco di altre attività sociali, di farla dunque uscire dalla condizione di privilegio umanistico (ovvero di drammatica separatezza) e di legarla intimamente con l'allora nascente mondo della programmazione e della pianificazione. Erano gli anni in cui il CRPE attuavano il loro contrastato lavoro, in attesa di consegnare al dibattito regionale dati che la Costituzione repubblicana attendeva fin dal dopoguerra. Erano gli anni in cui — occorre riconoscerlo — sia pur in mezzo a enormi difficoltà le discipline urbanistiche facevano la più dura prova, innovando metodologie e lottando quotidianamente sul piano politico. Sfuggiva allora a noi storici dell'arte — almeno alla gran parte — la necessità di quell'impegno. Ci sembra giusto riconoscere oggi che il dibattito urbanistico, proprio per consumare così violentemente indagini scientifiche e scelta politica sul fuoco acceso ogni giorno dal problema delle città e del territorio, ci è stato di guida nell'immaginare metodi diversi da quelli consueti anche per il mondo, apparentemente così lontano, dell'oggetto « mobile », o del museo.

Nessuno conosceva allora — come pochi del resto ancora adesso — la realtà del patrimonio artistico e culturale italiano. E' un'ignoranza che abbiamo avvertito spesso nel dibattito politico (e anche le recenti discussioni sui decreti delegati ne portano traccia), e che gli stessi addetti ai lavori molto sovente portano su di sé con una specie di malcelata fierezza: come se occuparsi di conoscere analiticamente il campo di applicazione del proprio lavoro (anzi, il proprio lavoro)

fosse un venir meno a quei privilegi umanistici di cui si diceva prima. La realtà è, anche a conti sommati, un'altra: ed è che l'Italia deve la propria apparizione culturale ad una imponente opera di sedimentazione culturale che la diversifica da ogni altra terra europea. Una sedimentazione così complessa, allacciata e continua lungo l'arco dei secoli, che da sola viene a costituire — proprio come sedimentazione — un requisito essa stessa, forse il maggiore ed il più importante. La parrocchia, all'interno di questa sedimentazione, è fulcro storico di portata inesaurita almeno fino alla morte del cardinal Consalvi, e spesso oltre. Allora, tanto per provare, ci si immagini di fare un po' di conti, e si vedrà che soltanto per il patrimonio chiesastico italiano gli addetti ai lavori dovranno pensare a quasi trentamila parrocchie, equivalenti ad almeno sessantamila chiese e ad un numero imprecisato di oratori. Ognuna di queste chiese, se attentamente osservata, contiene in media un centinaio di oggetti degni di tutela. Il conto, anche se fatto così alla buona, vi restituisce un catalogo di almeno sei milioni di schede anagrafiche da istituire. A questi poi vorrete aggiungere tutti i beni delle comunità conventuali, delle opere pie, degli enti locali: per poi addizionare la proprietà privata ed il patrimonio museografico dello Stato. Se poi non vorremo trascinare ancora oltre lo scandalo culturale entro il quale viviamo, dovremo finalmente aprire il capitolo delle cosiddette arti minori, delle tradizioni e dei costumi. E dunque penso che — anche per i soli oggetti « mobili » (non abbiamo infatti neppure accennato ai manufatti architettonici e ai beni archeologici, archivistici e librari) — il mondo della conservazione ci deve essere sembrato fin da allora abbastanza grottesco per essere chiamato, come si voleva, servizio dello Stato per la tutela e la valorizzazione del nostro patrimonio.

Ed è difficile continuare a credere ipotesi plausibile sotto il profilo conservativo quella che vede l'oggetto cosiddetto mobile come entità sganciata e isolabile dal

suo contesto. Un oggetto, specie se non di altissimo livello storico e qualitativo, vive principalmente una sua vita contestuale. Trascinato via dal suo luogo natale, sradicato dall'ambiente che lo esprime allora e che oggi ancora lo fa sopravvivere, esso diviene un orfano, un illegittimo culturale. Privo di anagrafe e di famiglia, esso andrà vagando per i magazzini dei musei fino a perdersi definitivamente nell'anonimato.

Così, i problemi socio economici che investono ecologia, urbanistica e paesaggio, sono gli stessi che pongono in drammatica crisi anche la conservazione degli oggetti « mobili ». E dunque, l'unica possibilità che esiste oggi di far fronte ad una vera, reale conservazione dei beni culturali è quella di far sì che la tutela dei beni stessi venga inserita nell'assetto pianificato del territorio. Ogni altro intervento, anche di carattere altamente, nobilmente umanistico, rischierà quanto meno di agire isolatamente per il vantaggio di un'opera: vantaggio che, in simili termini, si risolve inevitabilmente in uno svantaggio per altre opere.

L'imponenza del compito imponeva dunque, e quasi di per se stessa, l'allacciamento con le attività pianificanti di cui prima si accennava. Era allora ovvio che ci si allacciasse quasi spontaneamente alle istituzioni che operavano nel settore. Occorre precisare subito che una visione di questo genere, una volta affacciata opportunamente alla mente di molti fra i nostri amministratori, in primis a quelli della Provincia bolognese, poi a quelli della Provincia di Forlì, e a quelli delle nascenti comunità comprensoriali, e infine a quelli delle anche piccole amministrazioni comunali, hanno trovato sempre adeguata incentivazione e appoggio pressoché incondizionato. Qui mi è d'obbligo ricordare Amedeo Ruggi, sindaco di Imola, che proprio alla nostra ultima esperienza nella valle del Santerno volle dare tutto l'aiuto possibile, e fornire la sua stessa esperienza di amministratore e di uomo politico quella per me indimenticabile sera del giugno scorso in cui Corrado Grassi, in consiglio comunale a

Imola, ci aprì le strade più eccitanti della dinamica socio-linguistica quale ricerca insostituibile nella conoscenza e nella pianificazione del territorio.

Ci sembra anche giusto, perché politicamente giustificato, dare ragione di una collaborazione che, a Bologna prima che altrove, ha trovato spazio e modo di esplicarsi: questa città che, attraverso le istituzioni copre quasi interamente lo spazio altrove normalmente occupato da lodevoli, appassionanti quanto non coordinate iniziative. Era stato detto già, se non erro da Cardarelli, che Bologna non ha mai inventato nulla, non ha mai fatto una rivoluzione, ma è uno stomaco colto che digerisce costantemente, elabora e rilancia con politica pazienza. Bene, Pier Luigi Cervellati potrà dirci come sia stato puntualmente colmato — sia pur attraverso fatiche e sforzi — lo spazio che in tante altre grandi città italiane ed europee sta ancora drammaticamente spalancato fra la buona individuazione del problema urbanistico, e la tempestiva scelta d'ordine culturale e politico che ha consentito finalmente la soluzione, collocando Bologna — con il suo piano dettagliato per il centro storico e con il suo rifiuto al ruolo di megalopoli — all'avanguardia dell'urbanistica europea.

« Nel consenso e col consenso » è la formula che ci trova del resto riuniti qui a tentare un diagramma non parziale del lavoro svolto. Il fatto che l'Amministrazione provinciale di Bologna abbia saputo prima suggerire (attraverso l'opera così importante del Consorzio provinciale per la pubblica lettura) e poi attuare un rapporto con i nuclei di lavoro operanti nell'ambito della Soprintendenza alle Gallerie, dell'Università, del Conservatorio e di altri istituti scientifici; il fatto che il Comune di Porretta abbia inizialmente adottato e fatta propria la prima proposta di censimento dei beni culturali; il fatto che oggi l'ISEA intraprenda la pubblicazione di un repertorio delle dimore rurali dell'Appennino bolognese che certamente farà epoca nella lenta evoluzione del tema, mai uscito

sufficientemente in pubblico dalla pur straordinaria ricerca guidata da Giuseppe Barbieri e da Lucio Gambi: sono tutte constatazioni che nutrono ulteriormente un rapporto nel momento stesso in cui è assolutamente necessario e indilazionabile far sì che la ricerca scientifica pervenga senza ritardi o usure o attriti alla soglia della decisione politica. Nel momento stesso in cui la realizzazione della Regione e la conquista del potere locale accolgono le sollecitazioni di noi tutti come l'ultimo appuntamento possibile con la speranza. Regione, comprensori, provincie e comuni: la grande rete del territorio e del decentramento democratico ritorna a palpitar fuori dell'assurda realtà dei seimila chilometri autostradali e delle centinaia di migliaia di chilometri di strade minori abbandonate. L'antica struttura del nostro patrimonio, che poi è la struttura stessa della nostra buona storia dell'arte, fatta come la volle Luigi Lanzi e come certo sarà piaciuta a Carlo Cattaneo, e cioè di scuole, botteghe, famiglie: spesso quartieri, strade, se non vicoli; fatta di valli e pendici dove già il salto di un fossatello basta a suggerire possibili variazioni di costumi, culturali, tradizioni stilistiche già diverse, aree di straordinaria omogeneità e di altrettanto straordinaria mutevolezza di eventi espressivi: questa antica struttura fatta di cose vere e concrete, tutt'uno con le vicende economiche e sociali, può ritornare a vivere soltanto in una visione globale che veda finalmente il lavoro di conservazione allineato, servizio fra i servizi, fra gli strumenti principali di pubblica utilità.

Le quattro Campagne di rilevamento dei beni culturali dell'Appennino volevano dunque, fin dal '68, realizzare questo incontro e dare forma concreta — direi nei passi stessi dei partecipanti — ad un riconoscimento di una realtà, e cioè quella che abbiamo provato a descrivere, che o è vista nelle dimensioni dello spazio e del tempo, oppure è destinata a crollare anche nelle pagine degli scrittori: immaginarsi pio nelle scelte dei burocrati.

Io mi rivolgo qui a persone che, almeno in parte, hanno già seguito ed eseguito questo lavoro: penso dunque che non sia il caso di descrivere minuziosamente questo field work, le innumerevoli circostanze che ci ha fornito, l'interesse degli amministratori che ha suscitato. Le tavole che ci siamo permessi di esporre nella piccola mostra di questo incontro, accanto a quelle ben più eccezionali del Centro storico di Bologna, documentano per la gran parte proprio itinerari metodologici e risultati che nell'ambito delle Campagne di rilevamento hanno trovato il loro banco di prova; e che del resto sono stati riassunti nel numero 8 di quei Rapporti della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna che, sotto la direzione di Cesare Gnudi, vogliono dare costantemente conoscenza del lavoro fatto e di quello che giorno dopo giorno, secondo l'arco non miope di piani a medio termine, ci si propone di attuare.

È chiaro che tutte le ipotesi nate o cresciute nell'ambito descritto potrebbero restare confinate in imprese di pura ricerca, se ad esse non venisse immediatamente fornito il supporto operativo che le comprova e spesso le corregge. In questo particolare momento di cerniera fra gestione statale e gestione locale, la Soprintendenza bolognese ha dato fiducia alle Campagne di rilevamento e ne ha adottato la ricerca nei settori ove esse si sono più perfezionate. Si può cominciare dal censimento: tutte le zone visitate in questi quattro anni sono state sottoposte a scrupolosa catalogazione scientifica e a forte incentivazione fotografica soprattutto ad opera dell'équipe dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università. Entro il 1972 si confida di poter fornire all'Ufficio centrale catalogo l'intero censimento della provincia di Bologna. Entro il 1976, cioè alla fine del quinquennio previsto, tutte le quattro provincie della giurisdizione potranno essere conosciute e censite a sufficienza. La catalogazione è minuziosa e non trascura nessuno fra gli oggetti, nep-

pure minori, ospitati nelle chiese o nelle proprietà locali.

Parallelo alla catalogazione degli oggetti corre il censimento fotografico generale, eseguito e diretto da Paolo Monti e finanziato dagli enti locali, in primis dalla Provincia. Qui, per mano di un operatore criticamente preparato, il territorio svela attitudini inimmaginabili, scopre puntualmente quantità di cose, e diviene per giunta ostendibile: diviene cioè oggetto di promozione della sua stessa difesa. Già nel momento stesso del suo farsi, il censimento fotografico è opera promozionale, solleva interessi, suscita interpretazioni fra la gente che segue e discute. La momentanea (purtroppo) eliminazione del traffico dalle vie di Bologna o di Pieve di Cento, o di Forlì, ha valso a sollevare da queste vie, sia pure per un momento soltanto, il velo della più colossale obliterazione immaginabile. Il fenomeno si ripete facilmente in occasione di mostre e di dibattiti: spero che conoscerete il successo anche quantitativo raggiunto dalla mostra bolognese attuata dal Comune. Per noi, basterà ricordare che piccole comunità come Porretta e come Monzuno sono anche per queste strade pervenute alla decisione di meglio conoscersi, affidando il compito ad architetti e urbanisti preparati allo scopo.

È l'altro lato della questione che le Campagne, penso, hanno fortemente contribuito ad illuminare. Di qui la provincia di Bologna ha pensato di affidare ad una équipe lo « Studio sulle case sparse e le ipotesi di ricerca del loro ambito socio-economico » che la stessa provincia, con prefazione di Rino Nanni, ha recentemente pubblicato. Allo stesso gruppo, l'ISEA affida ora il censimento di una vasta zona appenninica, pressoché in fase di pubblicazione.

Se poi torniamo alla politica degli « oggetti mobili », potremo fin da quest'anno constatare che sotto la direzione di Cesare Gnudi gli interventi di restauro, analizzati nella loro sostanza, hanno seguito anche nuovi tempi di distribuzione, seguendo l'opera cono-





scitiva attuata dal catalogo. Il ritmo verrà opportunamente accelerato nell'anno prossimo, e compatibilmente con le strozzature del controllo contabile centrale. È giusto anche ricordare che, a questo atteggiamento di più appuntita conoscenza delle necessità, corrisponde da parte della Curia — specie di quella bolognese — una perfetta identità di vedute. L'opera della Commissione diocesana ed anche l'iniziativa del Questionario 1971 hanno rannodato l'interesse e l'azione specie verso le comunità emarginate. Negli ultimi anni, neanche un solo caso ha visto realizzarsi pareri discordi, neppure nell'occasione così difficile della catalogazione. Ed anche questo è un risultato che vale la pena di segnalare, di fronte alle allarmanti notizie che ogni giorno giungono ora da un lato, ora dall'altro del nostro paese.

Ma dove le Campagne hanno fatto la loro prova specifica più affinata è il settore museografico minore. L'elaborazione di uno standard museografico è apparso subito imperativo da non tralasciare davvero, di fronte ad un passato fatto di anemie tradizionali; ma anche così forti da risultare domani stesso incontrollabili. Come le tavole esposte nelle sale attigue dimostrano, ci si è provati a sottoporre la struttura museografica dell'Emilia meridionale alla sollecitazione di quesiti diversi: il quesito turistico, il quesito comprensoriale, il quesito diocesano. Per affinare il metodo è stato necessario ricorrere ad una ricerca sulle aree culturali e sulla loro omogeneità. E ancora una volta proprio l'amministrazione provinciale di Bologna ha fornito i mezzi per portare avanti l'indagine, in parte ancora non utilizzata, intraprendendo da un lato una ricerca circostanziata sulle aree culturali della diocesi bolognese; e dall'altro sollecitando una carta dei beni culturali dell'area provinciale. Compito, quest'ultimo, al quale ora ci siamo accinti con lena allo scopo anche di fornire alla Provincia uno strumento di grande validità nella promozione pubblica del problema dei beni culturali, della loro conoscenza e della loro gestione.

Ma il quesito che ci è parso più significativo è quello che vede il museo paragonato alle aree di gravitazione scolastica: poiché nulla ci è parso, per questa via come per altre, più giusto e risolutivo che invocare per la scuola il ruolo di protagonista unica e privilegiata del nostro patrimonio, tanto museografico che territoriale. Ogni altra destinazione del nostro patrimonio ci appare anzi, oggi, aggiuntiva se non strumentalistica. Continuare a parlare di destinazione turistica del patrimonio è aberrazione indegna di una nazione civile e costituisce tentazione deviante di ogni giusta ipotesi conservativa.

Ancora una volta, la presenza della scuola nel patrimonio e l'inserimento della didattica artistica nell'ambito globale dell'educazione, hanno trovato immediata accettazione da parte della Soprintendenza e dell'amministrazione provinciale. Come ad alcuni è già noto, è attualmente in costruzione presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna una vasta sala didattica, al cui futuro funzionamento la provincia — insieme agli enti locali — fornirà la massima collaborazione; così come già fornisce collaborazione alla formulazione di programmi di uso e fruizione della sala stessa, con la concessione di contributi per i corredi didattici, per la formazione di corsi di qualificazione, per l'organizzazione dei trasporti scolastici: in una parola, per tutto ciò che possa consentire l'inserimento pieno e di diritto della vita museografica nella più vasta vita dell'educazione.

Era forse difficile condensare così, in parole, vicende e speranze che hanno nutrito buona parte della loro origine nel comune lavoro delle Campagne. Mette però conto rilevare che questo lavoro si è svolto con l'appoggio delle istituzioni, ma che non ha mai trascurato di assorbire quelle spinte volontaristiche che si sono presentate liberamente specie negli anni '69 e '70. Io ho già parlato troppo a lungo e senza riuscire a rappresentarvi (forse ciò vi apparirebbe troppo trifalstico) l'entusiasmo col quale soprattutto i più gio-

vani hanno « inventato » il loro ruolo, volta per volta. Vi basti del resto sapere che ci sono giovani che ormai da quattro anni trascorrono buona parte delle loro vacanze in questo assiduo lavoro. Io confido che nei loro interventi sia meglio custodita la sostanza di un tentativo che abbiamo fatto e che attende ora — come ogni onesta iniziativa scientifica — l'inevitabile suggello politico. Credo infatti di poter anche a loro nome chiedere qui che il potere politico, già adesso e fin da ora, a cominciare da quello regionale, voglia dare inizio e forma a più giuste leggi di tutela globale del nostro patrimonio culturale.

L'arcadia di massa

Maggio 1970

Nasce, in Italia, una nuova architettura. Nasce come meno ce la saremmo immaginata, in forme e modi inattesi. L'urbanista la controlla malamente, l'architetto stenta a riconoscerne le origini, che non sono strettamente culturali: lo storico è dunque senza armi. Soltanto il sociologo, forse, ne ha dato qualche notizia, ma non ha ancora rilevato l'imponente vastità del fenomeno. Proliferante nelle immediate periferie urbane, occupa zone di qualche pregio: un po' di verde, la media collina, o addirittura la campagna ancora intatta. Segue in genere la linea di lottizzazioni d'incerta nascita. Qualche elemento per agevolare il riconoscimento. Il tetto, prima di tutto: esso ha forti spioventi, quasi sempre sfalsati fra loro, e, pur in zone mediterranee, sembra pronto a sopportare due tre metri di neve. L'ingresso, sembra spostato su un lato della casa, è coperto da un architrave in cemento armato ed è preceduto da alcuni gradini o da una scomoda scala esterna. Le finestre, bandite ormai per sempre le antiche gelosie ovvero persiane, sono naturalmente protette da « tapparelle » rotolanti.

Due piani al massimo caratterizzano amabilmente

il complesso unifamiliare. La proprietà, capace di alcuni metri di terreno tutto attorno, è severamente cintata. Nel giardino, oltre ai cipressetti stenti che un tempo erano soliti ornare i « parchi della rimembranza », vivono talvolta Biancaneve, Cucciolo o Brontolo, brutale fauna in cemento. Spesso sono in cemento colorato anche i rami d'albero che compongono amene staccionate, transenne, cordonature di aiuole o di vaschette d'acqua.

Noi siamo soliti immaginare che la nostra difficile civiltà, quella del ventesimo secolo — per intenderci — passerà al futuro soprattutto per alcune opere: l'architettura di Wright o di Le Corbusier, i grattacieli, le autostrade o gli aeroporti. Il resto, si dice, non conta. Eppure il passato dimostra che il tessuto connettivo, l'architettura come moneta che si spende tutti i giorni per mano di capomastri, geometri, ingegneri e architetti, ha una durata anche più lunga. Oggi, al di là dell'edilizia pubblica o pianificata, il tessuto dovrebbe riconoscersi in questa architettura, nata come impresa e iniziativa, più che privata, personale. Un'architettura dunque come espressione individuale, come commissione e piacere di commissione, che ha padroni che forse non occupano più un cetto sociale ma un cetto culturale, e che vanno dal professionista che decide di farsi la casetta « in periferia sì, ma in una zona buona, con della terra attorno », al commerciante agiato, all'artigiano risparmiatore, fino all'agricoltore inurbato con qualcosa in tasca.

In queste costruzioni, che ormai infittiscono attorno alle città (soprattutto di provincia) e anche nelle campagne, fa poi la sua massiccia apparizione il mondo dei materiali moderni. Si direbbe anzi che, pur di evitare i materiali tradizionali, quali la pietra, il mattone o il legno, si preferisca far imitare la prima da un imbianchino « tanto bravo » e a colori resinici: sostituire il secondo con un finto ammattonato in ceramica; e mimare il terzo, sempre così richiesto sull'alto delle mansarde rachitiche o dei solai velleitari, con pre-

parati in plastica. Il passato garantito, dunque, attraverso un plagio plateale, al futuro.

Come si è detto, si tratta per lo più di proprietà di un solo, o al massimo due nuclei familiari. È difficile che la palazzina, la villa, il piccolo condominio, la villetta, il « grazioso nucleo con verde e garage » di cui parliamo possa imparentarsi perfino con l'architettura del palazzo, del grande condominio, del mammoth urbano. Anche se spesso imbestiata, l'architettura collettiva raramente sprigiona un vocabolario di così integrata assurdità. Un volabulario di pochissime soluzioni tecniche che si diffondono velocissime sull'onda di una fortuna che, in genere, non tocca mai alla buona architettura. Si potrebbe credere che queste soluzioni siano dettate da una reale economia sui prezzi correnti: anche questo è spesso da escludere. L'universale fortuna che incontra, in questa edilizia, la citata faccenda del tetto « sfalsato » non si spiega con una economia da buon comando. È un vezzo stilistico, una carineria che costa assai più del normale.

Se non ha legame con le regioni e le tradizioni, i materiali consueti alle terre sulle quali nasce, questa nuova architettura non ha neppure una precisa patria di origine. Ai villini floreali costruiti fino al '30 nei quartieri fuori porta, come sul lungomare di Rimini o nella campagna brianzola, potevano riconoscere una patria mitteleuropea, genericamente. Al falso razionalismo (perfino) dell'autarchia potevamo dare una genesi culturale, sia pure estenuata. Ma questa architettura è nata, d'un tratto, con le caratteristiche della « koinè » culturale, ha un lessico comune e moltiplicato. Nasce individuale ma mostra di aspirare velocemente al collettivo estetico.

Forse, se un alone di suggestione iniziale può indicarsi, esso è da riconoscersi in una vaga ammirazione verso le forme dell'architettura « alpina »; ma non vista sul vero, filtrata piuttosto attraverso manuali di pronto uso scolastico o progettistico. Il messaggio si è via via incrementato anche attraverso certe pubblicità

o consigli di riviste femminili, ha raccolto allusioni tangenti al mondo nascente dei prefabbricati, ha trovato infine una sua collocazione ormai imponente nel panorama del kitsch internazionale. Non bisogna dimenticare poi che, strumento di massa quanto pochi altri, l'« arredo » fasullo di molti edifici di servizio e di vendita sulle autostrade nazionali ed estere ha generato modelli ed esempi ammiratissimi.

La lanterna di ferro battuto sul cancelletto, la targa in ceramica colorata, la porta in finto antico con chiavarde medioevali sono infine i tratti superstiti di un'apparente « unicità » del lavoro umano. E forse proprio come tali, è giusto che il nuovo abitatore li abbia in così grande venerazione.

La soppressione di una cultura

Gennaio 1970

Sono davanti ad una vecchia casa sull'Appennino, povera come infinite altre. Recenti lavori di correzione dell'antica strada, la Salaria, hanno portato l'asfalto fin quasi a lambire la costruzione, che appare visibilmente abbandonata. Qui attende, giorno per giorno, la sua fine. Siamo nei pressi di Acquasanta, nelle Marche. Ma di case come questa, fra i monti, ce n'è dappertutto, in Italia. Stanno pian piano andando in rovina, dopo avere per anni e secoli resistito alla miseria e alla fame. Si direbbe anzi che proprio non sappiano resistere all'arrivo del benessere, che, ora con una strada asfaltata ma più spesso con l'abbandono delle terre e l'inurbamento, si fa sentire ovunque. Con la partenza degli ultimi abitatori, prima lentamente, poi sempre più veloci, gli infissi cedono, i tetti crollano, le mura si fendono. Quando non interviene, ad abbreviare l'agonia, il bulldozer.

Non si deve nascondere che anche in questo modo un'enorme fetta del patrimonio storico italiano se ne va ogni giorno in pezzi, senza controllo. Architettura,

storia della società, dei costumi, delle economie locali, tutto si dilegua con il progressivo smagliarsi di questa trama eccezionale di testimonianze di un passato che viene confinato sempre più ai musei e cancellato dalla vita.

Che cosa oppone la nostra società, oggi, a questo veloce disfacimento? Si può rispondere che tutto avviene senza sussulti. Se difficile è, infatti, la conservazione dei beni « artistici », cioè delle chiese, dei palazzi o delle ville; nel caso dell'architettura rurale siamo addirittura privi di veri strumenti giuridici. In più, per troppi anni si è continuato a fare una pretestuosa distinzione fra architettura d'autore e architettura « spontanea ». Ebbene, la spontaneità più vera sembra oggi quella della demolizione di un numero incalcolabile di edifici stupendi, di strutture architettoniche irrecuperabili, di ambienti naturali ove la mano dell'uomo aveva inciso lentamente, e sempre con meravigliosa intenzione creativa, la propria traccia.

Qualche volta, è il proprietario che provvede al restauro di queste abitazioni. Non si tratta quasi mai della generazione stessa che le ha abbandonate, ma della generazione successiva, quella dei figli o dei nipoti, che opera così una specie di ritorno fra sentimentale e turistico sulle terre di origine. In genere, si può dire che il restauro si trasforma in un riattamento incontrollato, dove il tetto perde le sue lastre di pietra e vien rifatto in tegole, le mura vengono malamente intonacate in cemento, ed ogni sorta di materiali incompatibili e insopportabili fanno il loro ingresso, a cominciare dalle vernici lavabili.

Molte di queste case vengono acquistate, con la terra e tutto, da cittadini che pensano di trasformarle per il proprio week-end. E questo è un piccolo, forse insostituibile orizzonte di riqualificazione economica dell'Appennino italiano, al quale logicamente sono molto affezionati comuni e enti locali. E' vero che, come molti giovani sostengono, la sostituzione delle attività economiche non giova nel profondo alla con-

servazione soprattutto architettonica: una architettura come questa è nata per una società agricola, ha una funzione quindi profondamente innestata dentro quella forma di vita, e diversa è invece l'utilizzazione turistica o residenziale di queste case.

D'altra parte, sembra difficile arrestare il corso delle larghe mutazioni di civiltà. E allora, piuttosto che la distruzione e l'abbandono, venga pure il restauro o il riattamento turistico. E inoltre, meglio scegliere questo tipo di restauro — che comunque è urgente sottoporre a leggi precise — piuttosto che la terrificante invasione delle villette civettuole unifamiliari, la catastrofica disneyland di falsa Svizzera, di falsi materiali, di strutture plagate, di sistemi costruttivi inadatti, che sta sempre più velocemente snaturando la nostra collina. Di fronte ad essa, nessun'altra immagine del « kitsch » resiste. Senza clamore, si sta inventando, in Italia, un inedito « paese dei campanelli ».

La cultura ufficiale, allargando il concetto di artisticità a quello ormai urgente di bene culturale, potrebbe agevolare l'interesse della legge. Lo Stato oggi, e domani le Regioni, dovrebbero portare molta attenzione a questo aspetto del paesaggio, nel quale l'architettura rurale occupa un posto determinante; e dunque vietare gli abbattimenti inconsulti, impedire ragionevolmente costruzioni improprie, agevolare e guidare restauri giudiziosi. È necessario farlo prima che del nostro straordinario passato di civiltà contadina sia scomparsa, o peggio deformata, ogni residua traccia.

Il Museo per il territorio

Giugno 1973

C'è chi già la chiama « Archeologia agricola » e chi ancora pensa di andare semplicemente a caccia di memorie infantili. Il trapasso dell'economia di un paese intero che, fino all'ultima guerra, si alzava al canto del gallo, e oggi si riscuote al suono della sirena di fab-

brica, è stato infatti così violento che i due aspetti — la scienza storica e la memoria diretta — convivono egualmente validi.

Il museo che si apre domani a San Marino di Benvivoglio, dove la campagna bolognese è prossima ad abbandonare la piantata e il paesaggio prende i larghi colori della bonifica ferrarese, raffigura in concreto questa doppia vitalità. I materiali, infatti, sono stati affettuosamente raccolti da un gruppo spontaneo di ricercatori, quello della « Stadura » di Castelmaggiore; il museo è stato voluto, realizzato e organizzato dall'amministrazione provinciale di Bologna. Così, forcali, aratri, zappe e carri d'ogni genere raccolti in campagna, hanno preso la via della conservazione.

La vita della filatura, della falciatura, della canapa e del baco da seta, appena finite, sono state organizzate in tipologie, indagate con scientifica curiosità, museificate. Ma su di loro splende ancora lo stesso sole, nuota la stessa nebbia stillante, si muovono perfino le stesse parole dialettali. Un paio di zoccoli di legno un po' singolari ricordano che anche il cavallo che nitrisce nella stalla di un fondo lì vicino aveva provato a non affondare nel fango della cavedagna. Un semplice tratto di ingegno del suo padrone, l'uomo, aveva trovato il sistema.

E' ovvio che non si tratta di un museo di statica esposizione. Tutto attorno, in questa fine di giugno, il grano è giallo. Fra pochissimo però giungeranno, invece dei falciatori, con i loro sudori, le loro canzoni, i loro patimenti, le grandi macchine. Solo dentro il museo dunque, nel chiuso sereno di stanze semplici e ben allestite la voce dell'uomo proverà a raccontare che è la immensa forza trasformatrice del lavoro quella su cui abbiamo costruito il progresso.

Organizzati in grandi cicli di lavoro (sono gli atti di una azione scenica umana e complessa), gli strumenti stanno ora in riposo. Il museo tuttavia intende — con una formula nuova — proporli in gran parte

come strumenti da prendere in mano, soppesare, quasi ascoltare.

L'inaugurazione ha quindi un progetto molto semplice, che è quello di invitare stampa e interessati a prendere atto di una raccolta — sita in una casa contadina opportunamente restaurata accanto alla splendida villa Smeraldi, già da tempo parco pubblico della provincia — che propone materiali ormai storici per un possibile museo che non sia sede di specialisti quanto piuttosto di una verifica costante di un passato che è ancora nella fatica, nelle mani (si potrebbe dire nei calli) di questa regione. La scuola, soprattutto, è invitata a prendere possesso, con l'utile corredo di materiali fotografici e audiovisivi. Un sondaggio di apprezzamento, effettuato sui visitatori, darà agli organizzatori la misura della validità dell'iniziativa e suggerirà i metodi migliori per una agile e comprensibile esposizione dei materiali.

Il museo provinciale di San Marino di Bentivoglio si allinea così agli altri, rari purtroppo, di Palermo, di Roma, di San Michele di Trento o di Forlì. È però la prima volta che una raccolta di questo genere può stabilire un legame fra la generazione che ancora su quegli strumenti piegava la schiena e la generazione che oggi li osserva ignara; e questo può essere un segno nuovo di vitalità anche per quel vecchio istituto che si chiama museo.

Quasi un abbozzo di geografia culturale

Fin dal 1967-68 la Soprintendenza alle Gallerie di Bologna, nell'incentivare l'inventario dei beni artistici e culturali mobili della giurisdizione, ebbe naturalmente ad accrescere i già precisi, puntuali rapporti tradizionalmente intrattenuti con la Curia Diocesana. Tema emergente di quei giorni fu — al di là di ogni generale discussione — l'estensione quantitativa da assegnare al lavoro stesso di inventario, gestito dallo Stato

e sollecitato dalla Legge 1089 del giugno 1939. Si trattava, in breve, di uscire dagli antichi confini di una « catalogazione » di metodo selettivo per entrare in una globalità conoscitiva di metodo integrale; di abbandonare l'antico criterio giudicante che ci vedeva consegnare alla società un'opera selezionata e chiusa, qual è quella che la presunzione idealistica consentiva, per accedere ad un nuovo metro di enumerazione e di inventario che, pur senza abbandonare il giudizio sull'opera, ci mettesse nelle condizioni di trarne significati volta a volta diversi: consegnandoci infine un inventario come opera continuamente « aperta » e rinnovata.

Parve fin da allora all'Autorità ecclesiastica bolognese che, in linea con le più moderne metodologie di censimento e in stretto parallelo con quanto gli istituti vigenti tentavano parallelamente di realizzare, i confini d'ordine selettivo dovessero essere definitivamente abbandonati. Ciò in ragione di considerazioni generali (che seguiranno in questa introduzione) ma soprattutto perché si riteneva ormai ovvio che l'interesse culturale, liturgico, storico e sacro della Chiesa coincidesse perfettamente con gli interessi storici e culturali della società.

Il cardinale Antonio Poma, Arcivescovo di Bologna e Presidente della CEI, provvedeva di propria lettera i censori incaricati dalla Soprintendenza, presentandoli ai Parroci e ai Rettori come addetti ad un lavoro di comune interesse e di reciproca efficacia; dava altresì disposizioni precise alla Commissione Diocesana d'arte sacra perché i concetti ispiratori dell'opera venissero illustrati quanto più largamente. La Commissione peraltro seguiva costantemente il lavoro dei censori, procedendo volta per volta e caso per caso ad accurate analisi e collaborando così in modo sostanziale alla realizzazione dell'inventario generale dei beni artistici e culturali mobili dell'area bolognese. Analoghe iniziative venivano progressivamente istitui-

te con le Autorità ecclesiastiche delle provincie di Ferrara, Forlì e Ravenna.

Nei fatti è stata dunque compiutamente realizzata la volontà della legge; e addirittura superata — rispetto al suo dettato — nell'intento di una globalità censitiva e conoscitiva, necessario precedente di ogni corretta conservazione. Nei fatti, inoltre, è stata superata e sconfitta una frattura ormai intollerabile, eliminata una battaglia inutile come lo sono tutte le battaglie di retroguardia: a cento anni dall'unità d'Italia non è più possibile infatti assistere ad un conflitto tanto ipocrita, qual'è quel che traveste in retorico giacobinismo — da un lato — l'eredità del più comodo laicismo risorgimentale; e dall'altro traveste l'opportunismo di una parte del clero in uno sdegnoso riserbo post unitario.

Poiché il tema centrale dell'opposizione al catalogo, si voglia oppure no, risiede nel cuore del rapporto fra Chiesa e Comunità, che dal 1870 a questa parte è divenuto un rapporto fra Chiesa e Stato. Ogni rifiuto, ogni disaccordo, ogni eccesso di zelo perfino, nasce dalla frattura originaria: e mentre essa è stata ormai sanata per i temi principali della presenza cattolica nell'assetto democratico del paese, viene invece artificialmente alimentata nel settore dei beni culturali. A vantaggio di chi davvero non si sa: non certo della Chiesa. La rozza dispersione di materiali d'arte e di storia, avallata da ignoranza, indifferenza, superficialità, avidità, non ha infatti portato alla Chiesa e ai suoi grandi temi sociali dell'oggi se non pregiudizio e sospetto, unitamente ad un senso di disagio culturale che è impossibile non avvertire ogni volta che si affronta un così dolente argomento.

Non è questa la sede per esaminare la vicenda della depauperazione dello stesso patrimonio della Chiesa e delle sue vicine e lontane cause. Al di là delle accuse, così spesso verificabili, sta probabilmente il giudizio che pende su un'intera società ed una intera





cultura. Se il clero infatti non ha mancato di consentire o addirittura di provocare irreparabili danni, si può dire dall'altro canto che la legge dello Stato si è presentata quasi sempre come una legge altamente punitiva e coercitiva, senza mai offrire uno spiraglio più largamente promozionale, più intimamente sollecitante, nei confronti del rapporto clero-patrimonio. E non è concesso del resto supporre che la vita del clero, specie periferico, non sia segnata tanto spesso dalle stesse volgari seduzioni che si abbattano quotidianamente, di questi tempi, sulla nostra società.

La difesa più valida, forse, passava fino a qualche anno fa nell'asserita impossibilità da parte del clero di considerare « artistici » (e cioè sottratti di necessità ad una vita funzionale) oggetti che, per la loro stessa natura, erano ancora sottoposti all'uso quotidiano. E' bene riconoscere però che la posizione così occupata dai parroci, tesa a « difendere » il patrimonio artistico nella talora pretestuosa sopravvivenza di un suo « uso » e di una sua meccanica « funzione », oltre che discordare notevolmente rispetto agli stessi precetti del diritto canonico (di cui è nota la severità in proposito), si allontanava con molta superficialità dai dettami più eloquenti della tradizione conservativa della Chiesa, realizzati esemplarmente durante tutto il secolo XVIII e ripresi in maniera altrettanto esemplare nell'editto del cardinal Pacca del 1820. « Uso » e « funzione » infatti potevano essere, a ben considerare, termini soltanto cautelativi da parte dei parroci preoccupati dall'inevitabile logorio di alcuni tipi di oggetti: e non divenire, come invece in realtà divennero, confini insormontabili per l'azione conoscitiva — e quindi conservativa — degli organi della tutela. La quale, è bene sottolinearlo, altro non è se non l'ovvia, opportuna struttura operativa di una coscienza storica che, in un paese di tradizioni intensamente cattoliche, non può che coinvolgere l'intero retaggio della chiesa. Se non a patto di emarginare

dalla conservazione e quindi dalla conoscenza, la stessa portata culturale di quel retaggio.

Se comunque qualche valore ancora si intende assegnare alle citate caratteristiche di « uso » e di « funzione », questo valore sembra doversi oggi, per via naturale, arrestare con l'attuata riforma liturgica. Con tale riforma infatti, e secondo i modi universalmente noti, è venuto pressoché a cessare l'uso quotidiano ed il conseguente logoramento di materiali ancora quotidianamente adoperati nella chiesa tridentina. Essi, per il solo fatto di non essere più oggetto di « uso », sono così definitivamente entrati in una sfera di natura storico-estetica. E' dunque ovvio che per essi è implicitamente cessata ogni possibilità di pregiudizio e quindi di opposizione dovuta alla possibilità di logoramento e quindi alla necessità di vendita, sostituzione, riparazione ecc.; mentre per gli stessi è iniziata la stessa difficile, ma insostituibile, fase conservativa già attuata dallo Stato. Il che significa insieme che da quel momento in avanti ogni Parroco, saggiamente preoccupato dall'integrità del patrimonio storico della propria chiesa, dovrebbe aver immediatamente inteso il valore della conoscenza — e cioè dell'inventariazione che apre ad essa le strade — e della conservazione, disciplina che rende possibile estendere la portata di culto e di cultura delle comunità cattoliche nel passato.

Ne' sembra davvero che, sotto lo stesso profilo di una operante coscienza cattolica, il corpo vivo ed eternamente rinnovantesi della Chiesa possa arrestarsi di fronte al sospetto — che indubbiamente talora la conservazione come atto soltanto museificante consente — di una eccessiva e passiva meditazione sulla storia. Infatti, ogni moderna disciplina conservativa non intende fare dell'oggetto conservato una vitrea ostentazione di feticismo storicistico, quanto piuttosto inserire l'oggetto stesso in una realtà più legata e comples-

sa, completa dunque come esperienza storica, e quindi di vitale.

Da tempo, le metodologie dell'azione conservativa hanno abbandonato ogni criterio monoliticamente qualitativo per abbracciare invece un criterio più largamente integrativo, nella certezza che una selezione forzata del patrimonio, qual è quella che inevitabilmente discende dall'uso del giudizio di qualità formale, danneggia irreparabilmente la mirabile complessità del patrimonio. Anche un oggetto minore, infatti, specie se preservato nel contesto che l'ha visto nascere, detiene una capacità d'informazione generale e specifica assolutamente insostituibile, e non soltanto ai fini della storia delle arti, ma pure — e soprattutto — ai fini di un corretto processo ricostruttivo dell'azione (egemone o no) della Chiesa presso le popolazioni che ebbero ad esprimerlo e quasi a crearlo con la loro pietà, con la devozione, con la fatica dunque e con il lavoro, secondo norme liturgiche e tradizioni diocesane che risulterebbero in grandissima parte mute per sempre se l'informazione detenuta da questi oggetti non ce ne garantisse invece la possibile, futura soluzione. Insomma, si può saggiamente ritenere che la conservazione globale del patrimonio (conseguibile soltanto attraverso una accurata, meticolosa azione di inventario) giovi alla storia della Chiesa vantaggi ineguagliabili: dando del pari alla stessa disciplina storico-artistica la possibilità, fino ad oggi trascurata, di interpretare in maniera non soltanto estetica, ma anche devozionale e liturgica (e cioè sul piano dei contenuti) l'immensa quantità di lavoro artistico della stessa Chiesa prodotto o sollecitato.

È infine da sottolineare il rifiuto che la Chiesa stessa oppone alla mercificazione della storia. Così come prima della riforma liturgica il criterio di « uso » dell'oggetto chiesastico intendeva — se rettamente interpretato — salvarne la vita e con ciò prolungarne l'azione; così oggi, a riforma avvenuta, l'oggetto non può dav-

vero essere abbandonato ad una speculazione materialistica che, giorno per giorno, si rivela sempre di più come aspetto emergente di un rapido « consumo » della storia. Oggetti di contenuto sacro, ancorché privati del loro contenuto funzionale, una volta abbandonati alla speculazione, escono dalla congrua, originaria sfera di natura sacra ed entrano in altre sfere di pertinenza speculativa. Violentati a questo modo, vengono adattati ad usi profani, e offrono ben triste spettacolo di un *déracinement* funzionale e culturale. Uno sradicamento del quale la Chiesa, neppure sotto questo profilo, può oggi rendersi ulteriormente, e insieme allo Stato, responsabile.

La conservazione come disciplina « globale » porta naturalmente in primo piano anche il problema della conservazione degli edifici di culto ed in particolare della mirabile struttura parrocchiale: il più antico « servizio » che mai società, specie in Italia, abbia deliberatamente progettato e costruito. Di questa constatazione sono quotidianamente interpreti gli urbanisti che, specie in questi ultimi anni, si sono applicati a opportune ricerche circa la pianificazione territoriale. Essi ben conoscono infatti l'importanza che nella vicenda tanto dei centri storici quanto del rapporto fra città e territorio assumono le strutture architettoniche del culto, il reticolo parrocchiale, i contenitori sacri, il secolare taglio territoriale delle diocesi.

Specie nelle zone montane, ove più violento si è fatto l'incalzare di eventi distruttivi del tessuto umano e degli insediamenti in forza dell'inurbamento, dell'abbandono delle colture e delle terre, l'ultima resistenza è del resto tuttora esercitata quasi costantemente proprio dalla presenza dell'istituto parrocchiale. E i fatti dimostrano, anche con ampiezza, che proprio l'abbandono della parrocchia o la sua stessa temporanea chiusura, costituiscono l'ultimo atto di un dramma che la nostra società dovrà sempre più duramente pagare nel futuro. Non si sbaglia nel ritenere

che la parrocchia è l'ultima trincea di un antico assetto territoriale di particolare equilibrio sociale, economico e culturale; e neppure dunque nel ritenere che la parrocchia può essere un nucleo spazio-temporale d'insostituibile importanza per attuare il giusto ritorno ad una politica di decentramento qual è quella che ogni pianificatore corretto oggi s'impone.

Anche in questo senso, dunque, l'azione di resistenza della Chiesa coincide, e non a caso, coll'azione dei conservatori. Ambedue infatti combattono la attuale gerarchizzazione del territorio, ambedue temono i costi sociali e quelli umani di inurbamenti atroci; ambedue vedono nelle non più immaginarie megalopoli veri e propri campi di deportazione e spesso di sterminio di uomini sottratti ai propri natali e al proprio lavoro, lusingati da speculazioni inumane. Assai più che un simbolo, dunque, la parrocchia ed il suo parroco sono il punto concreto di resistenza di una battaglia che, in questo momento, versa disgraziatamente a vantaggio dell'accentramento urbano: ma che la spinta di una nuova politica di piano, specie regionale, in favore del rinnovato assetto territoriale, potrebbe invertire nelle sue tendenze. Si tratterà verosimilmente di una realtà diversa, rispetto a quella storica, ma non per questo meno bisognosa di una appropriazione culturale intensa, alla quale la scuola darà ovviamente il proprio indispensabile contributo.

Nel quadro accennato delle attuali indagini circa gli equilibri territoriali ed una corretta opera di pianificazione e di redistribuzione delle attività e degli insediamenti, una attenzione rinnovata cade da parte degli studiosi sulla diocesi e sulla particolare definizione del problema spazio-temporale che esse offrono ancora oggi. Specie in zone di non violenta degradazione sociale ed economica, la diocesi indica con taglio eccezionalmente nitido e riconoscibile il confine di quelle aree di omogeneità culturale che il pianifi-

catore ricerca allo scopo di reperire spazi di congrua affinità vitale: entro i quali dunque collocare servizi sociali di vera utilità e di piena funzione, dalla scuola alla ospitalità, e fuggendo in tal modo gli sprechi che tanto danneggiano la nostra società.

L'adozione della « griglia » diocesana nel vasto disegno comprensoriale attualmente allo studio degli enti locali ha già fruttato in più zone, come in Emilia-Romagna, l'acquisizione di elementi preziosi che, dal settore della citata omogeneità linguistica e culturale, conducono fino alla omogeneità socio-economica. Ma è soprattutto la storia delle arti che può concretamente avvantaggiarsi di un approfondimento di questa ricerca, tentando di rinvenire — al di là delle tradizionali strutture diacroniche del nostro modo di fare storia — sincronismi densi di significato e ricchi di eccezionale sviluppo.

La ripetuta dizione di « musei diocesani » dovrà dunque essere usata nell'assoluto rispetto di queste realtà culturali che la diocesi ancora oggi esprime. La particolare conformazione orografica italiana può infatti rendere del tutto estraneo al contesto l'arrivo di un oggetto d'arte che proviene da altra area culturale anche se collocata soltanto a pochi chilometri di distanza. La stessa compattezza del patrimonio museale può profondamente incrinarsi, al di là di ogni superficiale immaginazione; e nel contempo l'oggetto perdere una buona percentuale di quella capacità di informazione nella quale abbiamo visto condensarsi tanta parte della sua importanza.

Sarà dunque opportuno che studi particolari, condotti con ogni attenzione, determinino per tempo le reali necessità e le virtuali possibilità di questi auspicati nuovi musei; conducendo in tal modo alla definizione più seria di veri standards museografici, verificando la probabilità di numerose « vocazioni » museografiche che, se oggi possono apparire veritiere, domani potrebbero rivelarsi un nuovo contributo dato all'accentra-

mento del patrimonio, e quindi alla depauperazione delle zone emarginate.

Non si può sfuggire infatti come proprio in questi anni si stia probabilmente toccando il punto più basso di una involuzione che vede degradazione e furto e abuso circondare disgraziatamente l'intero nostro patrimonio territoriale che è per eccellenza patrimonio chiesastico. Può dunque sembrare spontaneo il ricorso alla formazione di musei diocesani come istituti di cautela e di raccolta. Ma deve essere nel contempo altrettanto chiaro che ogni asportazione da un complesso ricco e vitale come ancora oggi è, nonostante tutto, l'edificio di culto, si può facilmente risolvere in un danno non più risarcibile. Quell'edificio può domani ritornare a nuova vita; l'azione congiunta della Chiesa, dello Stato e degli enti locali, può consentire alla comunità una più sicura conservazione del patrimonio.

Una riflessione infine merita anche l'istituto museografico, che è istituto difficile e per gestione e per organizzazione, entro il quale l'oggetto deve ritrovare, pena la sua passiva ibernazione, una nuova vita. Ed è anche per questa somma di ragioni che una serie indagine generale circa i citati standards museografici, unitamente ad una generale prudenza, sembrano anch'essi argomenti di assoluta priorità nella discussione. Creare musei casuali, cioè inutili, vorrebbe dire infliggere al patrimonio un altro durissimo colpo, e far pagare alla nostra società un altro peso del quale davvero non si avverte oggi la necessità.

Riteniamo giusto riprodurre qui per esteso il documento di concordanza fra autorità dello Stato e autorità della Chiesa a riguardo dell'opera di censimento nella provincia di Bologna, sottoscritto ampiamente anche dai principali ordini conventuali presenti nella zona. Esso fu letto al recente congresso indetto dalla Commissione Pontificia d'Arte Sacra in Pisa (settembre 1972) ed è il primo annuncio ufficiale del completamento dell'opera di catalogo dovuta all'intera-

zione fra tutela statale, governo regionale, autorità della Chiesa, amministrazione provinciale e amministrazioni comunali.

« La Soprintendenza alle Gallerie unitamente alla Curia Arcivescovile di Bologna, con l'assenso degli Ordini conventuali dei Domenicani, dei Minori Conventuali, dei Cappuccini, degli Agostiniani, degli Olivetani e dei Serviti, ha l'onore di annunciare fin da ora, e in questa eccezionale occasione, che entro il 31 dicembre 1972 sarà definitivamente consegnato all'Ufficio Centrale Catalogo del Ministero della Pubblica Istruzione il globale inventario delle opere d'arte mobili della Provincia di Bologna. Come è noto, lo spazio territoriale coincide con le giurisdizioni diocesane bolognese e imolese, e comprende, oltre al centro storico di Bologna, quello di Imola. Il totale delle parrocchie censite assomma a oltre 500 unità, il che porta a oltre mille gli edifici di culto visitati e inventariati, da quelli ricchissimi ubicati nei centri storici e nelle cittadine della pianura, a quelli più poveri ma altrettanto importanti della montagna, secondo statistiche tuttora in elaborazione, ma anche esse in grado di restituire — entro la stessa data di fine d'anno — l'entità e la complessità dell'operazione. Si può fin da ora anticipare che il numero degli oggetti d'arte mobili, dai dipinti ai rilievi scultorei, dagli intagli alle suppellettili e ai tessuti, supera le trentamila unità. Ad essi occorre aggiungere, naturalmente, i patrimoni vastissimi di tutte le comunità suindicate, spesso spontaneamente presentatesi, con propri esperti e conoscitori affiancati a funzionari dello Stato, all'opera conoscitiva.

Com'è noto, il lavoro di censimento ha avuto inizio, sia pure sporadicamente, fin dal lontano 1927. Dopo alcuni anni di abbrivio, l'opera subì tuttavia un sensibile freno fino all'anno 1946 e per tutto il periodo della ricostruzione nazionale. Ripresa l'attività, sotto la direzione del Soprintendente prof. Cesare Gnu-

di, la catalogazione riacquistò un ritmo più consistente, tanto nei maggiori centri, quanto nel territorio periferico. È tuttavia a decorrere dal 1967 che l'istituzione dell'Ufficio Centrale del Catalogo, diretto dal prof. Oreste Ferrari, e l'erogazione di cospicui fondi finanziari hanno consentito l'incentivazione crescente dell'importante settore. Si può dunque calcolare che i due terzi dell'intero lavoro siano stati eseguiti dal 1967 a oggi, unitamente alla revisione delle schede già precedentemente compilate. Le cifre indicate possono dare un'idea, da un lato, dell'impegno posto dall'Ufficio Centrale del Catalogo tanto in sede scientifica che in sede economica; e dall'altro della costanza con la quale Soprintendenza, Curia, Comunità conventuali e clero, hanno collaborato nel raggiungimento di un fine indispensabile per la migliore definizione dei problemi conservativi di reciproco interesse. Il lavoro di catalogazione è stato per la gran parte eseguito da laureati e perfezionati provenienti dall'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Bologna; nonché dal corso di Museologia di quella stessa Università. Occorre inoltre menzionare in questa sede anche la terminazione del catalogo provinciale degli organi, portato a termine con assoluta scientificità dalla Soprintendenza e per essa dalla Commissione per la tutela degli Organi con sede a Bologna.

Il lavoro di censimento ha avuto presenti alcuni imperativi di metodo, che scaturiscono oggi parimenti da necessità come da urgenze pratiche che impegnano allo stesso grado ragioni culturali come anche più complesse ragioni liturgico-storiche. Il primo e preponderante fra tali imperativi è stato quello di dare all'opera la più ampia e totale azione conoscitiva. Nessuna distinzione è stata dunque fatta fra arti maggiori e arti minori, fra opere d'arte e opere decorative, fra opere appartenenti alla cultura e opere più direttamente funzionali e d'uso. Gli edifici di culto sono stati dunque minuziosamente inventariati in ogni loro aspet-

to dal più importante a quello apparentemente meno rilevante: seguendo in tale indifferenziata inchiesta tanto i criteri di selezione qualitativa, quanto quelli che vedono in ogni oggetto conservabile una traccia impegnativa del passato culturale delle comunità cattoliche, e ipotizzano in esso una capacità di informazione talora superiore a quella normalmente espressa anche da opere di più alto livello artistico.

L'opera di censimento è stata inoltre accompagnata da quattro congressi di larga partecipazione pubblica, più noti sotto il nome di Campagne di Rilevamento dei Beni Artistici e Culturali della Provincia di Bologna. Essi sono stati il luogo d'incontro non soltanto fra gli organi della tutela statale e l'autorità ecclesiastica, ma anche con le forze più vive degli enti locali, dai Comuni alle Provincie al Governo regionale. La partecipazione sostanziale delle forze lavoro fornite dall'Università, nell'arco delle diverse discipline interessate alla conservazione nel senso più globale e interattivo del termine, ha infine fornito di elementi sempre nuovi e preparati l'opera di inventariamento generale. Tutti gli incontri hanno visto l'attiva partecipazione della Commissione Diocesana d'Arte Sacra e del clero. Da questi incontri sono nate inedite indicazioni anche relativamente a più motivati piani di intervento e di restauro, secondo programmi che soltanto la migliore conoscenza delle condizioni territoriali può consentire.

Nel dare questa prima relazione circa il lavoro svolto in perfetta, costante collaborazione, e nell'annunciare ormai prossima la definizione della prima Provincia italiana interamente e globalmente censita, la Soprintendenza alle Gallerie e la Curia di Bologna, insieme agli ordini conventuali citati e concordati esprimono in questa sede l'opinione che l'azione conoscitiva intrapresa dal Ministero della Pubblica Istruzione attraverso l'Ufficio Centrale del Catalogo debba occupare uno spazio preminente nelle urgenze prioritarie

in ordine al più generale problema della conservazione; ed esprimono inoltre la convinzione che, al di là di posizioni arretrate e miopi, la coincidenza di richieste e di interessi avanzata sul piano della prassi tanto dall'autorità civile quanto da quella ecclesiastica, debba considerarsi colma ed assoluta ».

Nel corso dell'anno 1970 è stato infine elaborato un questionario, inviato a tutti gli oltre 1500 parroci della giurisdizione, allo scopo di ottenerne dati concreti in sede statistica, soprattutto in rapporto alla presenza di templi, oratori edifici di culto nell'area parrocchiale; in rapporto al numero delle chiese distrutte, abbandonate, non officiate o saltuariamente officiate; e infine in rapporto all'intervento di finanziamenti dello Stato, (Antichità e Belle Arti), del Fondo per il Culto, degli enti locali o di istituti locali di credito, ovvero di associazioni, ecc.

Come si può notare, si tratta di dati difficilmente raggiungibili anche attraverso il normale canale informativo delle Curie diocesane. Ma il questionario ha soprattutto il fine di istituire un tramite, sovente il primo, fra l'organo della tutela ed il parroco; fargli conoscere, al di là della lettera spesso inerte della legge, la possibilità di collaborazione ai fini stessi che egli, sia pur disordinatamente, si propone. Istituire infine fra la conservazione e i detentori, ancor oggi, della gran parte del nostro patrimonio, un legame che superi lo spirito purtroppo soltanto coercitivo e punitivo della legge, e faccia loro intendere l'utilità di un rapporto costante produttore. Se ne danno qui di seguito i risultati statistici generali, suddivisi per aree provinciali. Si tratta del più vasto e perfezionato sondaggio di opinione che, a nostra conoscenza, sia stato recentemente effettuato:

Nota: La riduzione statistica è stata elaborata da Laura Boattini.

Domanda 1: *Esistono altre chiese nella Parrocchia, quante e in quali condizioni?*

Domanda 2: *Esistono oratori nella Parrocchia, quanti e in quali condizioni?*

Domanda 3: *Indicare il secolo di erezione del tempio parrocchiale.*

Domanda 4: *Possiede decorazioni pittoriche a tempera o ad affresco?*

Domanda 5: *Possiede affreschi con figurazioni sacre, quanti e in quali condizioni?*

Domanda 6: *Possiede dipinti d'altare, quanti e in quali condizioni?*

Domanda 7: *Possiede anche dipinti di misure minori, dove e in quali condizioni?*

Domanda 8: *Possiede un organo, di che epoca e in quali condizioni?*

Domanda 9: *Possiede un coro lingeo, in quali condizioni?*

Domanda 10: *Possiede suppellettile storica?*

Domanda 11: *La Parrocchia ha goduto dell'intervento dello Stato per restauri? Specificare l'epoca dell'intervento e a che cosa era rivolto.*

Domanda 12: *La Parrocchia ha goduto dell'intervento di Enti locali per restauri? Specificare l'epoca dell'intervento e a che cosa era rivolto.*

Domanda 13: *Se ciò non è accaduto, a cosa si ritiene opportuno che questi interventi si debbano rivolgere?*

È richiesto infine agli intervistati di fornire i confini della propria Parrocchia e, possibilmente, anche una mappa della stessa.

Come è facile notare, le domande sono state formulate su un doppio ordine di interesse, e cioè di carattere storico-artistico, e di carattere amministrativo. Ciò è stato reso necessario per avere una base di in-

contro sul quale sviluppare una inchiesta circa gli interventi e le possibilità di intervento, e ciò con il conforto di dati più precisi di quanto in genere si possa ottenere dai consueti annuari diocesani. Ma soprattutto, come si è in parte detto, il questionario ha offerto notevoli possibilità di sondaggio circa una miglior conoscenza del clero e del suo importante rapporto con la cura conservativa dei complessi storico-artistici ad esso affidati.

PROVINCIA DI BOLOGNA

La città di Bologna è esclusa

Su circa 500 questionari inviati ne sono pervenuti 408. Di questi 16 sono in bianco; 2 rispondono solo alla dom. 1; 4 rispondono solo alla dom. 1 e alla dom. 2; 2 rispondono fino alla dom. 3; 1 fino alla dom. 4.

Alla domanda 1 sono state date: *risposte affermative* 104, *risposte negative* 204, *non risposte* 84, per un totale di 147 altre chiese, di cui in condizioni *buone* 66, in condizioni *mediocri* 48, in condizioni *pessime* 30, in condizioni *non specificate* 3.

Alla domanda 2 sono state date: *risposte affermative* 203, *risposte negative* 128, *non risposte* 59, per un totale di 355 oratori, di cui in condizioni *buone* 136, in condizioni *mediocri* 110, in condizioni *non specificate* 22, in condizioni *pessime* 86, più un oratorio in costruzione e una risposta affermativa che non specifica il numero degli oratori.

Alla domanda 3 sono state date le seguenti risposte: Secolo V, 1 - VII, 2 - VIII, 1 - IX, 4 - XI, 2 - XII, 8 - XIII, 31 - XIV, 24 - XV, 17 - XVI, 37 - XVII, 56 - XVIII, 56 - XIX, 50 - XX, 78. Non specificato il secolo: 19.

Alla domanda 4 sono state date: *risposte affermative* 124, *risposte negative* 215, *non risposte* 45.

Alla domanda 5 sono state date: *risposte affermative* 68, *risposte negative* 156, *non risposte* 159, per un totale di 81 affreschi, di cui in condizioni *buone* 23, in condizioni *mediocri* 23, in condizioni *pessime* 25, 1

in restauro, 9 in condizioni non specificate. 13 parroci non hanno specificato il numero degli affreschi in loro possesso.

Alla domanda 6 sono state date: risposte affermative 288, risposte negative 58, non risposte 37, per un totale di 908 dipinti d'altare, di cui in condizioni buone 316, in condizioni mediocri 326, in condizioni pessime 120, in condizioni non specificate 139, in restauro 7; dieci parroci non specificano il numero di quadri d'altare in loro possesso.

Alla domanda 7 sono state date: risposte affermative 174, risposte negative 134, non risposte 75, in condizioni buone 68, in condizioni mediocri 91, in condizioni pessime 31, non specificate 6.

Tali numeri non si riferiscono ad effettive quantità, sono solo preferenze. Gli intervistati hanno dichiarato di conservare le tele di misura minore nel seguente modo: in chiesa 72, in sacrestia 45, in chiesa e in sacrestia 41, in canonica o altrove 7, non hanno fornito alcuna risposta 11 parroci.

Alla domanda 8 sono state date 201 risposte affermative, 166 risposte negative, 17 non risposte.

A questa domanda e alle seguenti risponde un intervistato che precedentemente aveva lasciato il questionario in bianco: « Per la parte artistica — parole sue — rimando alla relazione fatta dai rilevatori ».

Gli organi, rispetto al secolo di appartenenza, si suddividono nel seguente modo: Secolo XVI, 5 - XVII, 28 - XVIII, 57 - XIX, 52 - XX, 13; 461 intervistati non specificano il secolo.

Inoltre 28 organi sono efficienti, 69 efficienti perché restaurati, 81 non efficienti, ma restaurabili, 5 non efficienti né restaurabili, 9 in condizioni non specificate.

Alla domanda 9 vengono fornite 68 risposte affermative, 274 risposte negative, 42 non risposte.

Dei 68 cori lignei 28 sono efficienti, 9 efficienti

perché restaurati, 6 non efficienti, ma restaurabili, 25 in condizioni non specificate.

Alla domanda 10: 132 intervistati rispondono affermativamente, 198 rispondono negativamente, 54 sono le non risposte.

Alla domanda 11 le risposte affermative sono 122, le risposte negative 237, le non risposte 26.

Gli interventi statali si suddividono nel seguente modo: architettura 33, affreschi 3, dipinti 31, danni di guerra 37, totale ricostruzione 8, altre voci non classificabili 1.

18 intervistati non specificano a che cosa fosse rivolto l'intervento di restauro. Per quanto riguarda l'epoca di intervento, gli interventi sono stati 30 fino al 1950 compreso, 29 dal 1951 al 1960, 56 dal 1961 ad oggi, 11 in epoca imprecisata.

Alla domanda 12 sono state date 10 risposte affermative, 333 risposte negative, 42 non risposte.

Dei 10 interventi, 4 sono per architettura, 2 per dipinti, 1 per il campanile, 1 per il portico, 2 non sono state specificate; in ordine di tempo: 1 nel 1947, 1 nel 1955, 1 nel 1959, 1 nel 1964, 3 nel 1970-71; l'epoca dei rimanenti non è stata specificata. Fra tutti gli intervistati 202 hanno chiesto un intervento per restauri, in particolare: 103 per architettura, 116 per dipinti, 13 per affreschi, 15 per organi, 12 per organi della parrocchia, 5 sono altre voci non classificabili.

221 quindi forniscono i confini della loro parrocchia, di questi solo 37 inviano anche una mappa.

Confrontando le risposte alle domande 5, 6, 7, 8 e le risposte alla dom. 13, possiamo notare che mentre 33 intervistati dichiarano di essere in possesso di affreschi in condizioni pessime o mediocri, solo 13 intervistati invece richiedono un intervento di restauro ad affreschi.

175 sono coloro che dichiarano di possedere dipinti (d'altare o di misure minori) in condizioni mediocri

o pessime; le domande di restauro per dipinto sono 116. Gli organi considerati inefficienti, ma restaurabili sono 81, le domande di restauro sono 15.

Per quanto riguarda i questionari giunti in bianco o parzialmente compilati, essi corrispondono: 15 a chiese distrutte durante la guerra; 3 a chiese che ancora non esistono; 2 a chiese non utilizzabili perché stanno per crollare; 2 a chiese abbandonate; 1 a chiesa distrutta da una frana; 1 è in bianco perché, morto il parroco, l'economista non è in grado di rispondere.

PROVINCIA DI FERRARA

Su 200 questionari inviati ne sono pervenuti 182. 2 sono completamente in bianco e corrispondono ad una chiesa demolita e ad una chiesa che non possiede beni artistici.

Alla domanda 1 le risposte affermative sono 37, le risposte negative 112, le non risposte 31, per complessive 63 « altre chiese » di cui 32 in condizioni buone, 20 in condizioni mediocri, 11 in condizioni pessime.

Alla domanda 2 le risposte affermative sono 59, le risposte negative 86, le non risposte 35.

Per un totale di 72 oratori, di cui in condizioni buone 23, in condizioni mediocri 28, in condizioni pessime 16, in condizioni non specificate 5.

Alla domanda 3 non hanno fornito alcuna risposta 9 intervistati.

In base al secolo d'erezione le chiese parrocchiali si suddividono nel seguente modo: Secolo X, 3 - XI, 4 - XII, 2 - XIII, 7 - XIV, 9 - XV, 6 - XVI, 23 - XVII, 33 - XVIII, 28 - XIX, 7 - XX, 49.

Alla domanda 4 le risposte affermative sono 58, le negative 105, le non risposte 17.

Alla domanda 5 le risposte affermative sono 34, le negative 87, le non risposte 59, per complessivi 51 affreschi, di cui: 21 in condizioni buone, 15 in condizioni mediocri, 6 in condizioni pessime, 9 in condizio-

ni non specificate; 3 parroci non specificano né il numero né le condizioni degli affreschi che affermano di possedere.

Alla domanda 6 hanno risposto affermativamente 79 intervistati, negativamente 65 intervistati, non hanno risposto 36 intervistati, per complessivi 249 dipinti d'altare, di cui: 69 in condizioni buone, 85 in condizioni mediocri, 45 in condizioni pessime, 47 in condizioni non specificate, 3 in restauro; 6 parroci non specificano né il numero né le condizioni dei dipinti d'altare in loro possesso.

Alla domanda 7 sono state date 63 risposte affermative, 91 risposte negative, 26 non risposte; per quanto riguarda lo stato di conservazione di questi dipinti: 16 preferenze a condizioni buone, 41 preferenze a condizioni mediocri, 11 preferenze a condizioni pessime, 4 sono coloro che non hanno risposto a ciò.

Per quanto riguarda il luogo in cui vengono conservati: in chiesa 27, in sacrestia 16, in chiesa e sacrestia 15, in canonica 1, non risposte 5.

Alla domanda 8 gli intervistati hanno dato 60 risposte affermative, 112 risposte negative, 6 non risposte.

In base al secolo di appartenenza i 61 organi (un intervistato ne ha dichiarati 2), si suddividono: Secolo XVI, 5 - XVII, 8 - XVIII, 21 - XIX, 16 - XX, 4; 7 intervistati non hanno risposto a questa domanda.

Per quanto riguarda le loro condizioni: 11 sono efficienti, 15 sono efficienti perché restaurati, 30 non sono efficienti, ma sono restaurabili, 2 non sono efficienti e neppure restaurabili, 3 sono in condizioni non specificate.

Alla domanda 9 hanno risposto affermativamente 71 intervistati, negativamente 98, non hanno risposto 11, dei 71 cori lignei 16 sono efficienti, 17 sono efficienti perché restaurati, 15 non sono efficienti, ma

sono restaurabili, 23 sono in condizioni non specificate.

Alla domanda 10 le risposte affermative sono 27, le risposte negative 128, le non risposte 25.

Alla domanda 11 hanno risposto affermativamente 45 intervistati, negativamente 120, non hanno risposto 15.

In particolare, per architettura 18 preferenze, per affreschi 3 preferenze, per dipinti 8 preferenze, per ricostruzione o danni di guerra 4 preferenze, 15 sono le non risposte.

Per quanto riguarda la successione nel tempo: fino al 1950: 11 interventi, dal 1951 al 1960: 6 interventi, dal 1961 ad oggi: 25 interventi, 6 le non risposte.

Alla domanda 12 sono state date 14 risposte affermative, 147 risposte negative, 19 non risposte.

Di questi interventi 3 sono avvenuti per restauri all'architettura, 2 al tetto, 1 a dipinti, 8 non si sa a che cosa.

Per quanto riguarda l'epoca: 1 « ogni anno », 1 entro il 1950, 2 negli anni '51-'60, 5 negli anni '61-'70, 7 in epoca imprecisata.

Le richieste di restauro sono 73, le preferenze: 43 architettura, 7 affreschi, 22 dipinti, 4 organo, 7 il campanile, 4 altre voci non classificabili.

Alla richiesta di fornire i confini della parrocchia hanno risposto 85 intervistati di cui 15 anno inviato anche una mappa.

Confrontando le risposte alle domande 5, 6, 7, 8 e le risposte alla domanda 13, notiamo che 14 sono gli intervistati che hanno dichiarato affreschi in condizioni mediocri o pessime, 7 sono le richieste di restauro ad affreschi.

56 hanno dichiarato di possedere dipinti d'altare o di misure minori in condizioni mediocri o pessime, 22 sono le richieste di restauro per dipinti.

30 sono gli organi non efficienti, ma restaurabili, 4 sono le richieste di restauro ad organi.

PROVINCIA DI FORLÌ

Sono pervenuti attualmente 438 questionari, sui 513 spediti.

13 questionari sono giunti completamente in bianco e corrispondono: 5 a chiese abbandonate, cadenti, in parrocchie spopolate in seguito alla emigrazione degli abitanti; 4 a chiese rovinate e abbandonate; 2 a parrocchie senza chiesa; 1 è pervenuto senza alcun commento da parte del parroco, nonostante i solleciti; 1 è giunto col seguente commento: « Sono note anche troppo a codesta Soprintendenza le cose di interesse artistico appartenenti a questa chiesa ».

Alla domanda 1 sono state date: risposte affermative 100, risposte negative 274, non risposte 74, per un totale di 154 « altre chiese », di cui: 83 in condizioni buone, 44 in condizioni mediocri, 24 in condizioni pessime, 3 in condizioni non specificate. Alle seguenti domande non rispondono altri 2 intervistati, i loro questionari corrispondono: 1 ad una chiesa abbandonata; 1 ad una chiesa che non esiste più.

Alla domanda 2 sono state date: 143 risposte affermative, 231 risposte negative, 77 non risposte, per un totale di 206 oratori, di cui 86 in condizioni buone, 66 in condizioni mediocri, 51 in condizioni pessime. 11 in condizioni non specificate.

Le risposte date alla domanda 3 possono essere così classificate: Secolo VIII, 5 - IX, 6 - X, 12 - XI, 3 - XII, 9 - XIII, 30 - XIV, 16 - XV, 34 - XVI, 37 - XVII, 45 - XVIII, 57 - XIX, 34 - XX, 118; 1 paleocristiana; 34 di epoca imprecisata.

Alla domanda 3 ed alle seguenti domande non rispondono altri 10 parroci.

I loro questionari corrispondono: 2 a parrocchie in attesa di sede definitiva; 2 a chiese demolite; 2 a parrocchie in cui ancora non esiste la chiesa; 2 a chiese completamente rovinate; 1 a chiesa non più adibita al culto; 1 a chiesa in fase di costruzione.

Alla domanda 4 sono state date le seguenti risposte:

risposte *affermative* 101, risposte *negative* 301, non risposte 38.

D'ora in poi non fornisce alcuna risposta un parroco la cui chiesa « di recente costruzione, è priva di ogni valore artistico ».

Alle domande 4, 5, 6, poi, non risponde un parroco, perché non se ne sente in grado, e chiede un sopralluogo.

Alla domanda 5 sono state date: risposte *affermative* 78, risposte *negative* 229, non risposte 132, per un totale di 117, di cui: 53 in condizioni *buone*, 39 in condizioni *mediocri*, 14 in condizioni *pessime*, 5 in condizioni *non specificate*, 5 « da strappare », 1 in *restauro*, 11 risposte affermative sono generiche e non specificano il numero degli affreschi.

Alla domanda 6 le risposte *affermative* sono 225, le risposte *negative* sono 149, le non risposte 65, per un totale di 597 dipinti d'altare, di cui: 191 in condizioni *buone*, 193 in condizioni *mediocri*, 77 in condizioni *pessime*, 122 in condizioni *non specificate*, 14 in *restauro*.

Ci sono inoltre 14 risposte che, pur essendo affermative, non forniscono il numero dei dipinti, ma ne dichiarano solo le condizioni: 5 buone, 3 mediocri, 1 pessime, 5 non specificano, sono generiche anche in questo.

Alla domanda 7 sono state date 174 risposte *affermative*, 195 risposte *negative*, 65 non risposte, le preferenze date alle condizioni *buone* sono 51, le preferenze date alle condizioni *mediocri* sono 95, le preferenze date alle condizioni *pessime* sono 33, 9 non specificano le condizioni dei dipinti, 85 intervistati hanno dichiarato di conservare le tele in chiesa, 35 di conservarle in sacrestia, 25 sia in chiesa sia in sacrestia, 7 in canonica o altrove, 22 non forniscono alcuna risposta.

Alla domanda 8 sono state date 130 risposte *affermative*, 283 risposte *negative*, 27 non risposte.

In base al secolo di appartenenza i 130 organi si suddividono nel seguente modo: Secolo XVI, 1 - XVII, 15 - XVIII, 31 - XIX, 40 - XX, 18; 15 sono di epoca imprecisata. Per quanto concerne le loro condizioni: 29 sono efficienti, 39 sono efficienti perché restaurati, 52 non efficienti, ma restaurabili, 2 non efficienti né restaurabili, 8 in condizioni non specificate.

Alla domanda 9 sono state date 50 risposte *affermative*, 338 risposte *negative*, 52 non risposte.

Dei 52 cori lignei, 25 sono efficienti, 5 efficienti perché restaurati, 5 non efficienti, ma restaurabili, 15 in condizioni non specificate.

Alla domanda 10 sono state fornite 125 risposte *affermative*, 256 risposte *negative*, 59 non risposte; 3 parroci, fra coloro che hanno risposto affermativamente, hanno dichiarato di avere in deposito o in custodia altrove le suppellettili di proprietà della chiesa parrocchiale.

Alla domanda 11 le risposte *affermative* sono 164, le *negative* 242, le non risposte 34. Gli interventi statali di restauro sono stati i seguenti: 66 architettura, 12 affreschi, 27 dipinti, 27 danni di guerra, 6 ricostruzioni, 41 non sono stati specificati.

Tali interventi sono così distribuiti nel tempo: 51 fino al 1950, 47 dal 1951 al 1960, 63a al 1961 ad oggi, 25 in epoca imprecisata.

Alla domanda 12 le risposte *affermative* sono 10, *negative* 373, non risposte 57. Dei 10 interventi di restauro da parte di Enti locali 2 sono per architettura, 2 per affreschi, 3 per dipinti, 3 non sono specificati.

Inoltre, 1 entro il 1950; 1 nel periodo 1951-'60; 3 dal 1961 ad oggi, i rimanenti in epoca imprecisata.

167 parroci hanno chiesto un intervento per restauri, in particolare: architettura 81, affreschi 21, dipinti 76, organi 11, altre 18, fra le « altre »: 4 per la

canonica; 3 per la pavimentazione interna ed esterna; 1 « la chiesa nuova »; 1 « per salvare il salvabile ».

Duecentocinquantuno parroci hanno fornito i confini della parrocchia, di questi solo 35 hanno allegato anche una mappa della loro parrocchia.

Incrociando le risposte alle domande 5, 6, 7, 8 con le risposte alla domanda 13 possiamo notare che 42 sono gli intervistati che dichiarano gli affreschi in loro possesso in condizioni mediocri o pessime, 21 sono coloro che ne chiedono un restauro.

158 sono coloro che affermano di possedere dipinti in condizioni mediocri o pessime, 76 sono le richieste di restauro a dipinti.

Infine gli organi non efficienti, ma restaurabili sono 52, le richieste di restauro 11.

PROVINCIA DI RAVENNA

Su 255 questionari inviati ne sono stati riconsegnati 233. 5 questionari sono giunti completamente bianchi, corrispondono: 2 a chiese distrutte; 2 a chiese abbandonate; 1 ad una chiesa crollata.

Alla domanda 1 si sono avute risposte affermative 45; risposte negative 135, non risposte 48, per un totale di 91 « altre chiese », di cui: 51 in condizioni buone, 22 in condizioni mediocri, 14 in condizioni pessime, 3 in condizioni non specificate, 1 in restauro.

Alla domanda 2 sono state date 84 risposte affermative, 99 risposte negative, 45 non risposte, per un totale di 149 oratori, di cui: 86 in buone condizioni, 32 in mediocri, 19 in pessime, 12 in condizioni non specificate.

Rispetto al secolo di erezione le chiese parrocchiali si suddividono nel seguente modo: Secolo V, 4 - VI, 6 - VIII, 3 - IX, 6 - XI, 4 - XII, 1 - XIII, 12 - XIV, 9 - XV, 10 - XVI, 17 - XVII, 24 - XVIII, 38 - XIX, 22 - XX, 61; 15 intervistati non hanno fornito alcuna risposta.

Alle domande seguenti non rispondono altri 4 parroci, le cui chiese sono nelle seguenti condizioni: 1 è distrutta 1 è adibita ad uso profano, un'altra non più officiata ed è usata come deposito, l'ultima, non più usata, sembra destinata a diventare una palestra.

Alla domanda 4 sono state date 64 risposte affermative, 141 risposte negative, 19 non risposte.

Alla domanda 5 un intervistato ha risposto « Forse sotto l'intonaco ». Per il resto le risposte affermative sono state 48, le negative sono state 100, le non risposte 75, 6 intervistati hanno risposto affermativamente, ma non hanno specificato il numero degli affreschi.

Per quanto riguarda le condizioni dei 61 affreschi, 21 sono in condizioni buone, 23 sono in condizioni mediocri, 13 sono in condizioni pessime, 8 sono in condizioni non specificate.

Alla domanda 6 sono state date 128 risposte affermative, 51 risposte negative, 43 non risposte, per un totale di 402 dipinti d'altare, di cui: 122 in condizioni buone, 143 in condizioni mediocri, 56 in condizioni pessime, 7 in condizioni non specificate, 8 in restauro.

Alla domanda 7 è stato risposto nel modo seguente: risposte affermative 91, risposte negative 94, non risposte 38.

Per quanto riguarda lo stato di conservazione di questi dipinti: in condizioni buone 27 preferenze, in condizioni mediocri 38 preferenze, in condizioni pessime 19 preferenze, 11 intervistati non hanno specificato le condizioni.

Inoltre hanno affermato di conservare i dipinti in chiesa 40 intervistati, in sacrestia 22, sia in chiesa sia in sacrestia 15, in canonica o altrove 3, e 10 non hanno fornito alcuna risposta in proposito.

Non sono state calcolate le risposte fornite alle domande 5, 6, 7 in un questionario del comune di Faenza, perché assolutamente poco chiare.

Alla domanda 8 sono state date 60 risposte *affermative*, 49 risposte *negative*, 15 *non risposte*, dei 60 organi 10 sono di epoca imprecisata, gli altri: Secolo XVI, 1 - XVII, 5 - XVIII, 17 - XIX, 14 - XX, 13.

Per quanto riguarda il loro stato di conservazione sono 21 *efficienti*, 10 *efficienti perché restaurati*, 18 *non efficienti, ma restaurabili*, 11 *in condizioni non precisate*.

Alla domanda 9 sono 39 le risposte *affermative*, 161 le *negative*, 24 le *non risposte*; dei 35 cori lignei: 16 sono *efficienti*, 5 *efficienti perché restaurati*, 5 *non efficienti, ma restaurabili*, 13 *in condizioni non specificate*.

Alla domanda 10 le risposte *affermative* sono 79, le risposte *negative* 105, le *non risposte* 40.

Alla domanda 11 sono state date 88 risposte *affermative*, 110 risposte *negative*, 26 *non risposte*.

Gli interventi statali per restauri si suddividono nel seguente modo: 40 per *architettura*, 4 per *affreschi*, 14 per *dipinti*, 17 per *danni di guerra*, 3 voci *non classificabili*, 17 non sono stati *precisati*.

Tali interventi sono così distribuiti nel tempo: 42 fino al 1950, 21 dal 1951 al 1960, 29 dal 1961 ad oggi, 12 *in epoca imprecisata*.

Alla domanda 12 sono state date 7 risposte *affermative*, 181 risposte *negative*, 36 *non risposte*.

Dei 7 interventi per restauri da parte di enti locali: 3 sono per *architettura* (1 nel 1963, gli altri 2 in epoca imprecisata), 1 per *affreschi* (nel 1927), 2 non si sa per che cosa né per quale anno, 1 non si sa per che cosa, nel 1962, 85 intervistati hanno poi richiesto interventi per restauri e precisamente: *architettura* 39, *affreschi* 8, *dipinti* 46, *organi* 3, *voci non classificabili* 7, « Bisognerebbe rifare la chiesa » 1, 131 intervistati hanno poi fornito i confini della loro parrocchia, 27 di loro hanno allegato anche una mappa.

Confrontando le risposte 5, 6, 7, 8 e la risposta ai-





la domanda 13, possiamo rilevare che 21 intervistati dichiarano di possedere affreschi in condizioni mediocri o pessime e solo 8 richiedono un intervento per restauri.

73 intervistati poi affermano di avere dipinti in condizioni mediocri o pessime e 46 sono coloro che chiedono restauri per dipinti.

18 sono coloro che possiedono organi non efficienti, ma restaurabili e le richieste di restauro sono solo 3.

L'architettura delle Legazioni

Inexplicable splendour of Ionian white and gold.

T. E. Eliot

Ogni considerazione rivolta a quel vasto quanto sconosciuto settore della storia dell'arte italiana, che vorremmo qui chiamare « architettura delle Legazioni », non può forse dimenticarne le dimensioni locali, ma neppure misconoscerne l'autonomia culturale. Così, per la prima, che appare dimensione limitativa, dovrà sottolinearsi subito che « locale » nel corso del XVIII secolo non ha certo valore regressivo, ma nutre invece dentro di sé quella sostanza culturale originale e insieme interrelata che solo il romanticismo nazionalista ci toglieva del tutto sottrarre. Locale, per l'architettura delle Legazioni meridionali, e cioè specialmente per Romagna e Marche, sottintende anche un certo qual senso di programmazione del lavoro architettonico ed urbanistico, frutto di decisioni centralizzate tanto in sede politica economica, quanto anche in sede culturale. Da Roma si genera e muove, almeno dalla fine del Seicento, una condizione, un modo che potremmo propriamente indicare come frutto di architettura « camerale », cioè di decisioni organizzate e pianificate direttamente da artisti che esprimono le vedute vaticane. Sintomatica, in questo senso, la sopravvivenza fra Marche e Romagna di architetture berniniane sul tipo del Palazzo di Propaganda Fide, o della Chiesa di Aniccia: modi e anche tradizioni strutturali e di materie destinate a riaffermarsi più tardi e perfino in età giacobina, insieme ad altre suggestioni recenti, per lo più vanvitelliane.

Quanto all'autonomia culturale, che è piena riaffermazione di libertà creativa, dovrà ancora una volta essere constatato che l'orizzonte « locale » è di operante ampiezza europea, tanto durante il primo riformismo pontificio, tutto storia, quanto durante il neoclassicismo, tutto anti-storia. I riflessi che si colgono nella regione hanno la pulsazione frequente e ravvicinata delle civiltà in movimento, non in stallo. Ed è soltanto dopo il 1830, morti Pio VII Chiaramonti e il Consalvi, che il purismo, e con lui lo stordimento neoromanzo, neobizantino, neocatacombale, faranno il loro ingresso talora micidiale. Con l'unità italiana, purtroppo, ciò decade ancor più in mera eccezione burocratica. Nasce il genio civile.

Per stare alla Romagna settecentesca, credo imprescindibile riconoscervi utilmente ideologie programmatiche, al di là delle correnti restrizioni affermate dal Terzanesco prima e dal Milizia poi. Quanto al Locali, può darsi che proprio l'Algarotti, buon frequentatore della zona, ne portasse cenno in qualche conversazione. Ma non ne è traccia alcuna, concretamente. Il fatto è che troppo arretrate sono le condizioni della ricerca estetica e culturale in genere, perché si possano individuare, in opere scritte oppure in circoli di opinioni, idee pronte a investirsi di significati esecutivi, come quelli appunto che richiede il lavoro architettonico. In tal modo, specie nell'ambito regionale, si potrebbe rischiare di dar forza ad una ambizione già da taluni generalmente affermata, e che cioè l'architettura precede l'ideologia, quando invece è quest'ultima a far cosciente la prima, magari anche prima della parola, attraverso quella difficile ma reale comunicazione con le condizioni generali del pensiero della quale fruiscono in genere gli artisti. Il fatto è che le nozioni dell'utile, del sociale, del progressivo, dello stesso regressivo, del libero o del decoroso, sono nozioni assai antiche nel secolo, e si affermano proprio quando tecnologia e scienza decidono — molto pre-

sto — di lavorare per la trasformazione della natura e per il riscatto materiale e morale dell'umanità. Così, la deliberazione consiliare di costruire un teatro — tipico luogo di incontro pubblico — o addirittura un mercato, com'è prestissimo, nel 1758, a Bagnacavallo, può ritenersi fondata su una coscienza pressoché generale e diffusa. Resta invece da chiedersi se l'iniziativa architettonica, una volta vastamente attuata sulla base di fiorenti opere pubbliche e di comunicazioni, non abbia — nella sua modernità espressiva, nella sua utilità, nel suo comodo sociale o nella sua stessa « rappresentazione » formale — sollecitato una più ampia presa di coscienza popolare, proprio per il fatto di esserci, di essere agibile e strumentale, luogo e habitat deputato ad accogliere le manifestazioni libere e progressiste. In tal senso, siamo infatti convinti che una buona architettura pubblica non possa allevare se non un buon cittadino. Al di là dell'ottimismo di questa affermazione è in ogni caso il fatto, constatabile purtroppo, che ad una cattiva architettura pubblica ha fatto sempre da padrino un cattivo governo, anche se non sempre una cattiva società. E la società può aver trovato, più largamente di quanto non si creda, una intima, operante alleanza con un buon assetto urbanistico-architettonico preesistente. Un'altra causa, se si vuole, per il disagio romagnolo nell'età di Pio IX, e più ancora in età unitaria, allorché il volto regionale cominciò a deteriorarsi in dissennatezze burocratiche e la mirabile configuratività creata precedentemente a lacerarsi in brandelli sempre più dispersi.

Esiste, nell'azione architettonica settecentesca, specie se dominata — prima della rivoluzione — dalla riscoperta di un vecchio prammatismo a comodo e utile dell'individuo, la diretta capacità di supporre e provvedere ad un lavoro « nuovo », come anche ad un lavoro « vecchio »: così come anche più sovente esiste la possibilità di ideare un lavoro « nuovo » e di

accomodarsi, dietro la spinta riduttrice del committente o del nascente capitale, all'esecuzione di un lavoro quasi « vecchio ». La misura di questo condizionamento è ricavabile dalla differenza che corre fra i non pochi disegni o progetti, ancor oggi conservati e il risultato delle poche opere create. La vita e l'opera di Giuseppe Pistocchi, con i suoi sogni di carta e le sue rissosse polemiche contro l'Antolini, sono quasi il paradigma di questa tensione insoddisfatta. Tensione che è, in buona parte almeno, la forza stessa del neoclassicismo, in quanto arte che intende farsi autonoma, proprio per rintracciare nella propria totale autonomia una più precisa, inedita qualificazione rispetto al gigantesco progresso della scienza. In questo senso l'eccezionale fortuna del neoclassicismo come primo fra i movimenti ecumenici del mondo moderno, deve anche riconoscersi fondata sulla sua sostanziale antistoricità (Argan). Solo una volta raggiunta quella vibrante assenza della storia, quella sorta di spirale che pur cresciuta su una apparizione della storia, tenta di alienarsi da ogni meditazione storicistica e di ricrearsi solo sulla propria intatta purezza, l'arte potrà riconoscersi competitiva, diversa dalla scienza, e libera per sempre.

Ma a questo vertice di coerente ortodossia non giungerà, in Romagna, se non il Pistocchi più giacobino; oppure perverranno soltanto dopo la restaurazione le opere del Canova, mediatore il Giordani, per Forlì. L'erede stesso materiale del « grande » di Posagno, Cincinnato Baruzzi, è subito versato sul canoro e sul rotondetto, memore più del primo Tenerani che della certezza immemorabile del maestro. Il Gianni fu subito ammaliato, più assai che convinto, dalla storia bolognese barocca, maestra del grande stile; e non a caso, uno dei quadri che più gli piacquero da giovane fu il Filottete che James Barry aveva offerto alla Clementina, auspici Ubaldo Gandolfi ed il Bianconi, nel 1770. E prima ancora, nella generazione del

'30, e soprattutto in Cosimo Morelli, ogni semplificazione formale doveva invece passare attraverso filtri corretti ancora dal sapore della storia, rinsaldati da una riflessione neo-manieristica che portava, da un lato, l'esempio irrinunciabile di Palladio, e dall'altro la schiera numerosa dei maestri romani e padani del secondo Cinquecento.

Il mondo dei lumi era, del resto, assai più colmo di contraddizioni di quanto comunemente, per corritività scolastica, si lasci intendere; e non se ne può dimenticare l'esistenza proprio oggi, mentre affondiamo le nostre radici con più pervicacia — scienza, storia, sociologia, estetica — entro quel corpo a tanti ignoto ed eppure così presente (Starobinski). Generalmente, a parte le punte più avanzate, si può ritenere che in Italia e quindi anche in Romagna, le opinioni avessero acquisito un fondo comune di sensato progressismo: anche se difficile risultava, alla fine, proporre la rinuncia ad una gerarchia metafisica. Proprio da queste parti, l'Anonimo che scriveva a Rimini intorno al 1786, affermava: « Le scienze non sono nulla qualora sono separate; e la loro sola concatenazione e corrispondenza fa che si prestino ad un appoggio vicendevole e saldo... Tutte le idee, andando al deposito, in cui si prepara ogni scoperta, fermentano in moto insensibile, e i lumi universali non possono fiammeggiare se non coll'aiuto del tributo delle cognizioni particolari: esse si fondono, si mescolano, ed allora producono quel chiarore, che distingue le Nazioni, gl'Imperi ed i Secoli ». E concludeva, con forte determinazione: « La morale è fondata sulla fisica; la fisica dipende dalle matematiche: tutto è subordinato alla metafisica, e tutto diriger deve alla Politica, e cioè alla perfezione della Società ». La chiarezza dell'affermazione ci porta col pensiero proprio alle meditazioni degli architetti e degli urbanisti, impegnato in quegli anni in uno sforzo costruttivo generale. Per costoro, sollecitati da un prammatismo non nuovo in una regione in cui da sempre *philosophia*

non legitur, adusa all'artigianato assai più che all'arte, non dovette apparire pressante come nei filosofi l'affermata precedenza delle essenze sui turbamenti dell'esistenza, il loro indefettibile dominio. Forse solo a Pistocchi brillò, di lontano e dal vuoto di secoli, l'immagine contigua dell'architettura bizantina ravennate. Com'era vicina, infatti, l'ambizione di erigere in pietre la proiezione concreta, verificabile del sistema, l'iterazione operante e vivente delle strutture generali dello stato! In lui, l'esempio dei Boullée e dei Ledoux è più sensibile che in ogni altro architetto italiano. E si comprende bene come la nobile ma pacifica educazione dell'Antolini, e la sua stessa fortuna, lo offendessero intimamente fino a sconvolgerlo.

Non sarebbe lontana e inattuabile, a questo punto, la tentazione di stringere l'architettura neoclassica in un possibile « sistema » strutturale. Troppo seducente è, in effetti, l'emergere delle antiche forme che, assunte quasi in uno stato di « trance » rispetto alle origini storiche (è ben noto, infatti, lo scambio innocente che veniva compiuto fra greco e romano, fra greco ed etrusco), vengono collocate in funzione quasi fossero elementi intercambiabili all'infinito. Ma è anche questa larghezza di assunzioni che, probabilmente, ha fatto già supporre che l'unità dell'epoca risulti da un'idea immanente, assai più che dal ricorrere delle singole forme (Kaufmann). Il concetto di sistema, nel neoclassicismo, è quello che accertamente è stato definito « un sistema architettonico che realizza il proprio equilibrio sincronico soltanto nella sua dimensione diacronica » (Schiavina). Solo l'autonomia relativa della struttura può conseguire la pienezza di una interpretazione ricca, contrastante e spesso contraddittoria qual'è quella che occorre a questa età. Nonostante le apparenze, un rigido assolutismo formalistico rischierebbe di scontrarsi, ad ogni livello, contro la mutevole complessità della civiltà settecentesca.

Il secolo barocco non aveva generato, salvo casi particolari, una vera trama di opere in Romagna e nelle Legazioni in genere. Il volto della regione si forma, si consolida e perviene fin quasi ai nostri giorni con una omogeneità che, alle spalle dell'età neoclassica, non ha praticamente se non il ricordo delle opere rinascimentali e di quelle manieristiche. Di tale circostanza che forse è responsabile in buona parte di così marcata differenza fra la Romagna e la capitale settentrionale dello Stato della Chiesa, Bologna, si è cercato di precisare altrove modi e tempi. Ed è certo, comunque, che proprio nel varco aperto dalla depressione, si versa improvvisamente una sostanza che parte dal rammodernamento del pittoresco e del naturalistico dei primi decenni del '700, si perfeziona via via nel più ortodosso classicismo, e trova involuzione infine nel purismo neo-romanzo. Sostanza dunque così diversa dalla consequenzialità storica bolognese, adusa a tenere il passo delle generazioni con una serie pressoché inestinguibile di rimandi e di tramandi, priva quasi di soluzioni in questa protratta continuità fino all'età dei Gandolfi e oltre. Così succederà anche che, sul finire del secolo, l'azione culturale degli Antolini e dei Pistocchi non troverà nessun agio espressivo nella città vicina, ma la supererà di netto, portandosi sulla capitale delle nuove idee e del nuovo regno, Milano. Del resto, ancora molti anni dopo, il romagnolo Mengoni doveva aver identica traiettoria, completando nel centro milanese proprio quell'operazione di pianificazione che i due conterranei avevano proposto e dibattuto, senza riuscire a realizzare.

Senza affrontare la stretta dei tempi, ad alcuni poteva infatti sembrare più semplice, e anche più naturale, eludere le idee immanenti e lavorare a perfezionare, selezionandoli, gli strumenti del passato barocco. A parte la complessa figura del Dotti, questo è proprio il caso dell'architettura bolognese, che, pur nell'alta lezione di Alfonso Torreggiani, mostra di

ereditare una ricchezza di linee storiche inesauribile: la lezione dei Carracci non si era davvero ancora spenta. Ma c'era chi preferiva, lottando, restare nel tempo, affinando il senso della storia come critica della storia; che in estetica vuol dire soltanto storia del bello. Classicismo come archeologia, e dunque assai più scienza che non aspettazione del bello e dell'antico. I confini settentrionali della Romagna sono così anche i confini dell'area mediterranea. Già a Bologna, l'ideale classico è un ideale venato spesso di quella inattuabilità che colora di malinconico naturale tutta l'Europa continentale; e con essa la valle padana. La Romagna, ultima erede dell'Impero contro l'affollarsi longobardo, non conosce elegia. E' già un medico, il Morgagni, a rivestire la patria di ricordi classici nella prima metà del secolo. E' cesenate il pontefice che crea i musei archeologici vaticani, la struttura più diretta del bello antico. Ancora nel 1852 il Mommsen dedica a Bartolomeo Borghesi, da Savignano, una grande opera di paleografia archeologica. L'apparizione di Giovan Battista Vico a Ravenna, incaricato di una iscrizione da collocarsi sul Ponte Nuovo, a ricordo di una grande impresa pubblica, non ha conseguenze degne di rilievo. Si direbbe che qui la storia non abbia tremori, e contempli il cammino degli uomini con la fissità del marmo, della tessera musiva o della ceramica. Non diversamente si comporterà il letterato, difendendo prima l'uso del latino contro l'accusa di D'Alembert; e poi Dante fiorentino ma esule a Ravenna, forza e coscienza unitaria della lingua, cioè della patria nostra. E' la massima concessione che, in questa regione, vien fatta all'età romantica. Tutto il resto è azione, azione politica, intelligenza assai più che locale del problema, ma anzi passionalità internazionale, ogni giorno coinvolta nel vasto orizzonte europeo e mondiale. La cultura illuministica, rivoluzionaria e la sua « globale » sete di interrelazioni fonda un uomo, in Romagna, affidato al-

l'universo assai più che agli interessi locali. La lettura dei giornali democratici popolari e anche borghesi, dopo l'unità italiana, tenderà di far rivivere una splendida, anche se talora ingenua, volontà di sapere, di allacciare, di comprendere.

Il riscatto sociale, da queste parti, lo si potrebbe documentare anche attraverso la storia dei nomi propri: da Bruto a Washington, da Benito (Juarez) a Sorel e a Bakunin. E' un fatto, comunque, che nulla può essere capito di questa regione, della sua ansia libertaria, della sua fiducia comunitaria, del suo ottimismo prammatistico, della sua educazione sociale e cooperativistica se non rifacendosi alla grande età del riformismo settecentesco prima dell'iniziazione illuministica e giacobina poi. In questo stesso volume. Domenico Berardi e Vittorio Emiliani registrano e studiano l'evoluzione di questa coscienza regionale, che alla nazione darà il contributo di un combattivo ceto borghese e di una ricca partecipazione popolare; e che seguirà a dare questo contributo alla battaglia democratica, una volta raggiunta l'unità nazionale, ben oltre dunque i limiti segnati dal nazionalismo di casa. Ed è ancora una volta doloroso constatare che, nel deliberato processo intentato alla regione romagnola dopo l'unità italiana, di un paese ove tutto, dall'architettura alla letteratura, dalla poesia alle tradizioni, concordava in un piccolo universo di ben erette strutture formali, di perdurante classicismo, di coltivata eleganza, fu tratta invece una voce di rozza inesperienza, di intempestiva drammaticità, di sanguinoso arbitrio. Né bastano, ancor oggi, gli anni e le ricerche storiche a modificare questo ritratto, che ha di consolatorio solo qualche aggettivo retorico: sincero, irruento e generoso. E' il sigillo infido dell'Italia deamicisiana.

Il punto massimo di coscienza culturale potrebbe essere, in sede architettonica, riconosciuto in Pistocchi; in lui, ad esempio, quando relazionando su di un

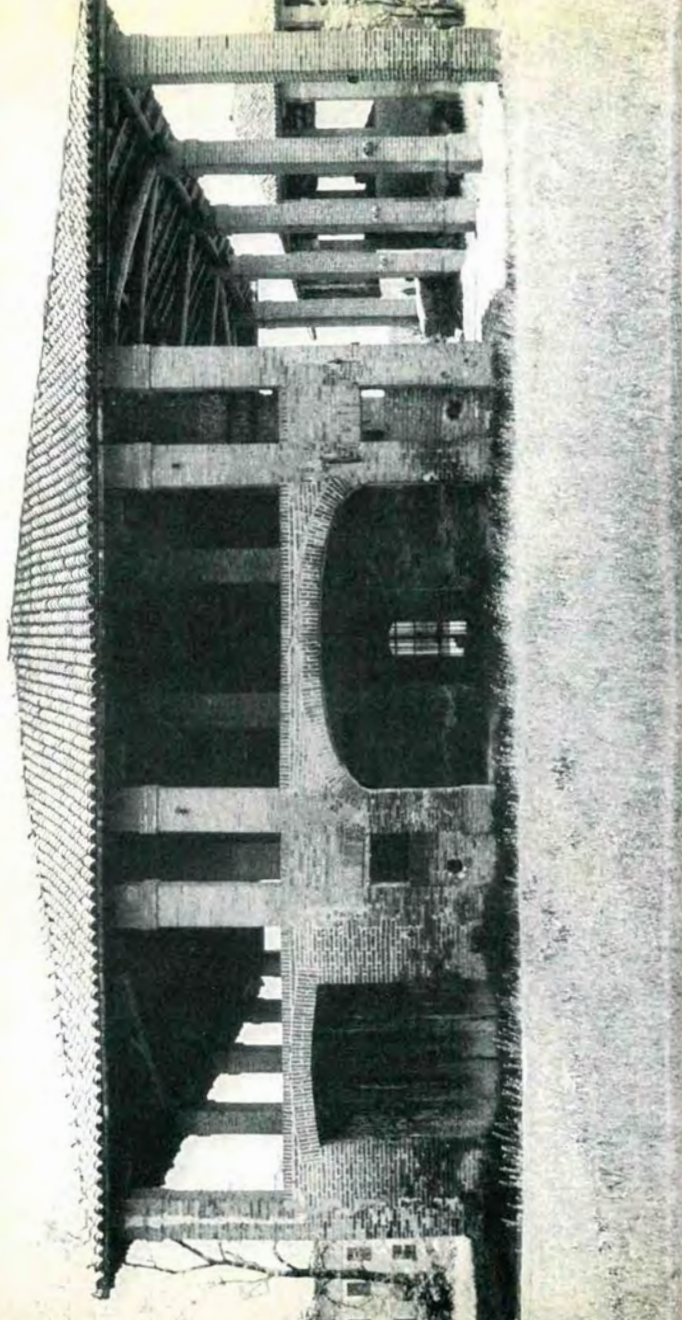
ospedale da costruire, identifica funzione e rappresentazione, allaccia igiene fisica e benessere morale, riassegna libertà all'ammalato, fino a quel momento segregato o addirittura bandito. Ma con ciò, ripetiamo, siamo già pervenuti ad una definizione che si adatta soltanto alla generazione del '60, quella che prenderà parte alle vicende rivoluzionarie. In Italia, e in Romagna specialmente, il problema più vero è invece nel prepararsi talvolta misterioso, talvolta anche incoerente, di una condizione culturale che non può essere riconosciuta, come s'è detto, ideologicamente compatta; e che anche in sede di considerazioni sociali ed economiche, difficilmente restituisce di sé fenomeni di chiara evidenza dimostrativa. Come è ben noto, lo stesso riformismo pontificio è ancora oggi oggetto di discussioni e di contestazioni: e se lo storico dell'arte può considerarsi libero — talvolta non solo per idealistico eccesso — a sciogliersi dal legame di un determinismo causale, ciò non può essere valido per l'impegno totale che un intero orizzonte architettonico ed urbanistico richiede. Esso è un impegno che coinvolge forzatamente linee culturali più vaste, scivola su attriti ben più generali che non siano quelli, a volte più mobili dell'opera soltanto figurativa.

Confidiamo che i ricercatori, ed in particolare il Golfieri, che ha già tanto contribuito con autorità a problemi particolari, vorranno darci una completa narrazione della vicenda regionale. In questa attesa, il tema di avvio ci sembra riservato allo storico e in particolare all'economista. Pur nell'assenza di aggiornati registi e di statistiche puntualizzazioni, è necessario rimandare in generale agli scritti, del resto assai noti, di Luigi Dal Pane, per cogliere nella prospettiva dell'incentivazione economica del XVIII secolo la causa e la possibilità prima di un incremento costruttivo così appariscente, qual è quello che — come già s'è detto — caratterizza la regione.

Di qui alla riapertura dell'annoso problema, che propone ancora una volta la presenza di un moderno riformismo pontificio, soprattutto nell'opera di Pio VI e di Pio VII, il passo è quasi inevitabile: e, almeno in questa sede, non può essere risolto se non a vantaggio del riconoscimento dell'esistenza di una libertà innovatrice, di un notevole aggiornamento culturale. Presenze che forse in altre attività non troveranno altrettanta fortuna, ma che nel governo architettonico sono accentuate dal costante risiedere, sul soglio pontificio, di una intera serie di uomini di origine romagnola o delle Legazioni: da Papa Lambertini a Papa Ganganelli, dal Braschi al Chiamonti. Lo stesso Pio IX, nativo di Senigallia, sarà Vescovo di Imola all'assunzione del triregno. Poiché si tratta di momenti notoriamente risolutivi della esperienza temporale della Chiesa, non si può davvero trascurare il significato che al problema (impossibilitato a trovar sfogo politicamente e letterariamente fino all'arrivo dei Francesi) porta la visione di uno sviluppo architettonico e urbanistico di così vasta regione. Del resto, il passaggio dei costruttori dalle commissioni pontificie a quelle napoleoniche o del Regno Italico, avviene senza riconoscibili mutamenti; così come, dopo la restaurazione, il governo culturale di Pio VII resterà, fino alla sua morte, intimamente legato al mondo classicista che pure aveva generato la rivoluzione e ne aveva vestito i panni più bellicosi.

Tuttavia, nella generazione attivissima per opere pubbliche realizzate e compiute, dei Morelli e dei Morigia; che è anche la generazione dei vescovi potenti, se non illuminati; dei circoli culturali di élite, se non ancora laici e borghesi; dei grandi progetti di opere volti ad incidere sul paesaggio il progresso comunitario, anziché la sua repressione: è ben difficile cogliere con esattezza il punto in cui la determinazione diviene coscienza anche ideologica, e la sugge-





stione di un nuovo cammino un esaltante concetto di progresso sociale. Eppure, anche un affrettato regesto delle opere private e pubbliche, può dimostrare che già intorno al 1770 il mondo dell'architettura locale è in vivissimo fermento operativo. Sospinge e incalza, fin dai primi decenni del secolo, l'ottimistico aumento delle condizioni generali di vita. La libertà dei commerci e la dissoluzione, ancorché lenta, dei vecchi ristagni corporativi, autorizzano vedute più larghe, iniziative più pronte. Collaborano ad esse operatori di origine diverse, vescovi colti e architetti, segretari apostolici e speculatori, capimastri e faccendieri. Fra popolo e nobiltà si inseriscono i grandi mediatori agrari, primo accenno a quella potenza borghese che alle aste napoleoniche sarà pronta a saltare sulla groppa della nuova economia. Forse la speculazione, più che un'esatta idea di progresso, guida l'infittirsi delle imprese. Nella cerchia dei Braschi, dalla Romagna a Roma, risorge potente il nepotismo.

Eppure, la glorificazione anche se personale non è più agiografica, ma si libera invece in opere concrete, la cui immediata utilità comunitaria spesso oggi ci sfugge (come nel caso frequente di fontane, orologi di piazza, portici e residenze comunali), ma che dobbiamo riconoscere ben presente, sottesa ad ogni iniziativa perché a questa, dopo il grande jato politico ed economico rappresentato in queste campagne dal Seicento, venisse ridato un valore pubblico. La grande frattura barocca, sottolineata dai bassi indici di natalità, dal livello medio di vita più infimo mai toccato dalla nostra storia, dal drammatico divorzio fra coscienza sociale e violenza individuale, deve essere intesa in tutta la sua gigantesca dimensione, specie dopo che le devoluzioni hanno portato nel territorio temporale settentrionale l'area estense (1598) e il Montefeltro (1631), distaccandoli dal loro antico mondo e inserendoli in una condizione di ulteriore incertezza. Così, attraverso sintomi innegabili, come

l'incremento della produzione e del reddito agrario, l'espansione della libera impresa, i movimenti di popolazione e il più sollecito ricambio sociale, nonché la nascente accumulazione dei capitali, anche in questa provincia di un'Italia che, rispetto all'Europa, si muove con qualche ritardo, il Settecento si prospetta subito come un'era nuova. Basti ricordare che il prezzo dei terreni veniva più che triplicato fra gli anni 1701-17 e 1781-90. Non è difficile supporre che le nuove condizioni generali portassero, dopo secoli di silenzio, un fervore di opere architettoniche tale da giustificare perfino l'abbattimento e la distruzione, in parte avvenuti, di zone urbane di formazione medioevale e rinascimentale, a tutto vantaggio dell'inedito interesse pubblico. In Romagna, come in buona parte dell'Emilia, bisogna anche ricordare che l'architettura di controriforma aveva già impostato, sia pur sporadicamente e soprattutto limitatamente alle strutture religiose (chiese, seminari, conventi ecc.) uno stile ed un senso generale di concreta, corretta funzionalità; di rispetto circa la congruità espressiva del materiale usato; di nuda eleganza razionale: presentimenti forse, e settoriali, delle idee che dal canonico di Cordemoy passarono poi al Lodoli e all'abate Laugier, ma ben presenti nella mente degli architetti che si trovavano a lavorare nella provincia, ove queste opere di politica efficienza religiosa non mancavano.

Si potrebbe affermare, dunque, che a partire dai primi decenni del XVIII secolo, il migliore e forse l'unico modo di 'governare' è quello di assistere la società nascente con lavori ed opere di interesse comunitario. Di questo tipo di governo, la regione romagnola è sede ideale tanto per la necessità che di tali opere nutriva, quanto per la sollecitazione che veniva dalla sua stessa struttura geografica ed economica. Distesa, come ultimo lembo della valle padana, fra la marina e il monte, fra il confine settentrionale e la strozzatura di Rimini, essa si rinserra in una con-

vinzione di autonomia che trova radici storiche, si è detto, nella colonizzazione romana e nella salda autonomia bizantina. Se i nuclei abitati hanno tradizioni specifiche e singolari, si inseguono tuttavia con un ritmo di pochi chilometri l'uno dall'altro, secondo una mirabile equidistanza (che è poi il riflesso delle distanze postali romane): così che, mancata la centralizzazione rinascimentale sotto una unica o poche famiglie, il concetto di autonomia resiste, come resiste, oggi, secondo modi comunali. In tutta Italia difficilmente si potrà indicare altra regione costituita di sette città equidistanti, così unite verso l'esterno da poter essere chiamate, come fu fatto, sette sorelle; ed eppure così indipendenti fra loro da rifiutare un governo comune, il mescolarsi delle tradizioni, dei costumi e delle economie. Sono questi temi di straordinaria attualità per lo storico, e così per il sociologo e per l'urbanista; temi che tanto in sede storica quanto in sede di attuazione di pianificazioni urbanistiche dovranno essere compresi fino in fondo, perché alla spontanea vita degli equilibri locali, in questa sorta di piccola federazione, proprio oggi non venga sovrapposta una mappa di interessi prevaricanti: come purtroppo e in parte si riuscì ad attuare nel tracciare le assurde province del nuovo stato unitario italiano.

Di conseguenza, l'architettura nata nel Settecento è — proprio per essere l'architettura nella quale, nonostante i recenti guasti, noi ancora viviamo — il segnale più concreto, l'emergenza più vasta anche di queste autonomie. Unisce la configurazione generale degli interventi, come s'è già detto, un tenore particolare delle decisioni, che tiene delle pianificazioni 'camerali' e dell'iniziativa politica che sta alla base di quelle pianificazioni. Si tratta quasi sempre di un senso 'economico' del costruire e del decidere, città per città, circondario per circondario; forse un effetto di minor potenza finanziaria nei committenti, rispetto alle capitali romana o bolognese; certamente

anche l'istintiva possibilità offerta agli inventori e agli esecutori di condursi provincialmente, che vuol dire soprattutto in modo più razionale e meno celebrativo di quanto non sia possibile nelle commissioni di grandi famiglie cittadine. Una differenza che salta agli occhi, studiando l'opera sconosciuta di un vero artista come Cosimo Morelli, e constatando il salto fra la 'architecture apparente' (nel senso dichiarativo di Laugier) delle opere romagnole e il trionfalismo dell'esterno di Palazzo Braschi a Roma (dove tuttavia il cortile ripristina un'apparizione borghese di levatura moderna).

A questo assetto generale, di cui l'ambiente romagnolo porta così vive le tracce, contribuisce anche l'affidarsi che il committente faceva alla mano di un solo architetto, spesso per decenni interi e per un forte numero di opere. Di qui a riconoscere nell'architettura locale del '700 il segno di distinguibili autonomie culturali, al di là delle stesse e pur forti caratteristiche ambientali, il passo è ormai assai breve. Ogni zona, circoscrivibile secondo partizioni amministrative, o aree diocesane, reca ancora oggi un'impronta architettonica di indubbia personalità. Così, siglano l'ambiente imolese il Porrini, i Trifogli, il Mattoni e i Morelli; ancora i Morelli si sovrappongono e si mescolano alle opere dei Petrocchi, del Gallegati, o del Campana nel lughese. A Ravenna e nel circondario saranno da studiare le opere del Soratini, i copiosi interventi del Buonamici e la larga messe del Morigia. Nel faentino sono riconoscibili — grazie anche agli esaurienti studi del Golfieri — generazioni attive con gli Scaletti, i Boschi, i Campidori, i Tomba, i Pistocchi e gli Antolini. Dallo splendido interno del Suffragio a Forlì si spande l'autorità del Merenda (un tipico architetto gentiluomo) e una linea particolare che, talora attraverso interventi esterni, giunge in pieno '800 con nobili imprese di Mirri, Santarelli e Zambianchi. Nel riminese, dove l'ambiente si

qualifica anche in virtù dei numerosi disastri sismici, ai quali fa seguito ovviamente un'intensa attività edilizia, dal Garampi a dal Buonamici si passa al Copioli, al Morolli, all'Achilli. La rete si annoda abbastanza facilmente con gli interventi forestieri, tutti segnalabili: Bibiena a Lugo e a Forlì, Torreggiani a Imola, a Rimini e forse anche a Faenza; Stegani a Rimini; Tadolini a Faenza; Fossati a Rimini; e infine, per citare solo le cose di prima emergenza, Valadier a Rimini, Cesena, Russi ecc.; Poletti a Rimini e a Santarcangelo, Cesare Costa a Imola. Un aggiornato registro delle opere del secolo nelle diverse aree culturali potrebbe anche chiarire e spiegare apparenti antinomie fra architettura camerale e architettura di legazione; e comunque dell'una e dell'altra consegnarci un corpus che si allargherebbe grandemente qualora — come sarebbe giusto — comprendesse le opere viarie, le porte e le barriere daziarie, le prospettive urbanistiche delle piazze maggiori e minori, le torri civiche, i passaggi coperti, le residenze comunali, i primi ospedali, le opere fluviali e di navigazione interna, gli impianti per la derivazione delle acque e per la forza motrice, la stessa lastricazione, purtroppo ormai scomparsa, di vie e piazze. Insomma, il volto della regione, il teatro architettonico e il concreto habitat culturale delle maggiori imprese di una società che, per tutto il secolo XIX, su quel fondo avrà da riversare la propria principale ambizione: la prassi ideologica e politica. Resterebbe poi da chiedersi perché l'architettura che impropriamente chiamiamo neoclassica, e che qui vorremmo, ripetendoci, chiamare delle Legazioni, tocchi in Romagna e anche nelle contigue Marche così distinguibili vertici di sviluppo, se paragonata a parallele vicende di altre regioni italiane. Le date di accensione del nuovo linguaggio architettonico sono sempre abbastanza sorprendenti, specie nell'opera del Morelli e in quella del Pistocchi. Pochi anni separano la reazione regionale dai maggio-

ri fatti del neoclassicismo italiano o internazionale. Alle prime opere di Marchionni, risponde molto bene e forse meglio Cosimo Morelli; il Pistocchi e il Trentanove dimostrano di sentire quasi subito le novità romane del Piranesi, e le voci che a Roma giungevano fitte dall'Inghilterra e dalla Francia; della prontezza con la quale Felice Giani carica di fermenti storici la sua fede preromantica, è già stato detto e bene (Raimondi); all'Etruria di Wedgwood fanno eco, fra i pini faentini, le fornaci dei Ferniani; il giovane Valadier apre forse la sua carriera a Rimini con la bella facciata di Casa Valloni, e la chiude quasi trent'anni dopo con il gioiello di Santa Cristina di Cesena, ex voto di Pio VII per la liberazione dall'esilio di Francia. L'autoritratto che Minardi dipinge in soffitta, nel 1807, è cosa preziosa per la stessa cultura romantica europea: non parliamo poi di un'Italia che, sul tema, dovrà ormai considerarsi a rimorchio. E non s'è detto, con ciò, se non di qualche opera della cultura artistica, lasciando al lettore di andare con la mente ai Monti, agli Strocchi, ai Borghesi o ai Perticari.

Nel corpo del volume s'è cercato, per quanto ciò è possibile, di dare qualche ipotetica spiegazione a fatti più strettamente connessi alla biografia e alla cronaca dei maggiori costruttori. Non bisogna mai dimenticare — e lo ricordano assiduamente tanto il Golfieri quanto il Corbara, i due maggiori testimoni della cultura artistica romagnola — che questa storia è ancora tutta da costruire, presenta pochi punti di concreta oggettività, si muove dunque con una incertezza che, nel tempo, occorrerà disciogliere. Basti, per tutti, il caso di Cosimo Morelli. E' questi, indubbiamente, l'uomo di maggior calibro e di più vasta, influente operosità nelle Legazioni. Mentre in Emilia non esiste artista a lui paragonabile, quando a condizione culturale, si può affermare che la sua posizione è esattamente quella degli Adam in Inghilterra e di

Soufflot in Francia: iniziatori della grande rivoluzione, profondamente innestati nell'ansia di una riscoperta che si incrementa ogni giorno, ma che, rispetto alla definitiva dichiarazione dei Boullée, dei Ledoux, dei Soane o dello stesso Valadier, sono e restano mediatori di un passato inestinguibile, che si alimenta per tramite storici ancor vivi e non di sola strumentalizzazione stilistica, come sarà appunto del pieno classicismo.

Sarà difficile cogliere allora nell'opera del Morelli, in questa sua oscillante bilancia fra passato e presente, fra intuizioni e regressioni, il segno esatto e la misura della sua personalità. Opere tuttavia come Santa Maria in Regola a Imola, circa il 1780, aprono il discorso sul classicismo con una autorità difficilmente rintracciabile altrove. Questo è il vero Palladio, che riaffiora in stacciato — secondo i moduli emiliani — si atteggia in materie non rigide, come il mattone; muove un disegno che, piuttosto che puntare alla forma pura dei classicisti della generazione successiva, sembra addirittura scavalcare la rivoluzione, e portarsi subito verso quella nobiltà purista che affascinerà proprio con le opere minori della nostra provincia, le piccole chiese intorno al 1830-40, con il loro arcone termale, le semplici lesene emergenti dolcemente dal fondo, il frontone appena rilevato, la nitida semplicità del mattone o dei nudi intonaci. Sia pure in minor misura, questa è anche la funzione mediativa del Buonamici e soprattutto del Morigia. E la casa delle Aje a Cervia, di quest'ultimo, è un piccolo capolavoro degno di stare, anche per compattezza ideologica, accanto alle più note opere del funzionalismo. E sì che spetta ad un architetto che, nella sopraelevazione della fronte di S. Maria in Porto a Ravenna mostrava di ispirarsi ad Alessandro Galilei: ma che già intorno all'80, parallelamente al Morelli, anche se nel freddo esercizio del Tempietto di Dante

a Ravenna, mostrava di ritornare su Palladio con perfetta scelta di tempi culturali rispetto all'Europa.

Così, molte cose dovranno essere spiegate ancora, molti documenti saranno meglio interpretati, nuove connessioni scoperte. Qui s'è tentato di darne un itinerario che tiene più nell'ambito socio-economico che non di una vera indagine linguistica sui modi e i tempi dell'architettura. Abbiamo visto per quali tangenti ragioni, lo stile neoclassico, il classicismo romantico, il pre-romanticismo accendano di sé, delle nuove idee, degli ideali e del sapore infinito delle essenze, una regione intera. Dalla postulata negazione metafisica si giunge infine alla rinnovata istituzione degli ideali. La prassi stessa sembra collocarsi al centro della vita rivoluzionaria; e in architettura — sia pur con tutte le incertezze e gli attributi — essa esige chiarezza, funzionalità, spazio dichiarativo, nitore rappresentativo. Nelle battaglie risorgimentali e in quelle non meno esaltanti del riscatto dal lavoro, questa 'architecture apparente' sarà degno teatro ad un mondo culturale che ci stiamo sforzando di ripristinare, almeno in effigie.

Al di là dei limiti che ci siamo posti qui, c'è poi la voce personale degli architetti che hanno dato un volto alla Romagna; e c'è anche quella zona di dichiarata creatività che talora sembra sfuggire a chi si applichi, come ora abbiamo fatto, allo studio dell'*establishment*. Personalità, modi e caratteristiche rivolti verso l'antico, per giungere al moderno: ecco l'ancora aperto mistero dell'età neoclassica. Esiste un'affermazione, assai nota del resto, di Winckelmann, che imposta per tempo (1755) il problema dell'età, e getta luce anche sull'inesplicabile che T.S. Eliot vedeva lievitare, irraggiungibile, sul bianco e sull'oro; la bicromia del sublime: « Il solo modo che abbiamo per attingere la grandezza e divenire, se possibile, imitabili, è l'imitazione degli antichi ».

Politica e conservazione

Chi ripercorra, per necessità o consuetudine, la complessa vicenda del nostro patrimonio artistico, storico e culturale, lungo la linea imposta dagli scritti e dalle testimonianze che si sono affaticati — un tempo come oggi — attorno al problema almeno della sua preservazione, se non proprio della sua tecnica conservazione, avvertirà nitidamente almeno due prime circostanze più palesi di altre. Una è che il problema della salvaguardia del patrimonio di cui trattasi è affare che, nei suoi atti ufficiali, coincide inizialmente e prende forza con la frequente necessità politica di rinsaldare affermazioni di potere. Anche questo significano, infatti, i brevi dei grandi pontefici del rinascimento che commettono a Raffaello prima e a Michelangiolo poi di tutelare i frammenti superstiti dell'antica civiltà pagana, testimonianza concreta dell'avvenuta identificazione fra impero romano e impero cristiano. Del resto, la continuità di Roma imperiale è cosa, in questo senso, che non sfuggì neppure alla miseria culturale dell'ultimo regime, al punto che l'impresa distruttiva della via dell'impero fu esaltata a suo tempo perfino come atto di salvaguardia del patrimonio archeologico romano, italiano e nazionale.

La seconda circostanza è che l'intera tradizione di tutela del patrimonio italiano passa soprattutto attraverso testi giuridici, affiancata com'è da un ben scarso dibattito politico, quasi sempre retorico, nonché da un dibattito culturale anch'esso fino a pochi anni fa assai inconsistente. Nata così su testi e disposizioni di polizia, la salvaguardia del patrimonio artistico ne riflette la ristrettezza innegabile, il dettato circostanziato e, infine, l'ovvia carenza di ogni reale illuminazione culturale; così come, riverberata esclusivamente nelle sue costanti metafisiche, la nozione stessa di bene artistico e culturale non ha mai aderito ad un concetto di cultura di estensione antropologica. Del

resto, neppure il soccorso delle metodologie ha ancora oggi rilevato l'idea di bene artistico dalla chiusa nozione trascendentale: tanto più prezioso, dunque, ogni ancorché piccolo contributo a riconoscere nella vicenda storica, critica e letteraria, momenti di avviamento — almeno — ad una augurabile positività del problema. Non potremo davvero pretendere, nella cultura italiana, l'identificazione del concetto di cultura con le vedute di Tylor o di Boas; potremo tuttavia riconoscere nel soccorso dell'attività conoscitiva oggi finalmente possibile un modo, certo il migliore, per affrontare la definizione non gerarchica della nozione di bene artistico.

Il momento più aperto e probabile appare certo, anche nella storia italiana, la seconda metà del XVIII secolo. Qualche apertura affacciata nelle speranze sociali e trasparente anche nei buoni testi giuridici di Pio VII, della Serenissima di Venezia o del camerlengo cardinal Pacca, è tuttavia troppo presto spenta nelle chiuse linee della coattività: inevitabile certo, si potrà dire, ma altrettanto certamente mai accompagnata da un contributo attivo, promozionale e dunque più sicuramente culturale. E del resto, il fatto che proprio la cultura ufficiale così volentieri finisca per tacere su questi problemi, lasciandone alla fine intera la responsabilità ai testi di legge, la dice più lunga di quanto non si creda. E' proprio questo colpevole silenzio che ci costringe a collocare quei testi di polizia in una luce di perfino ammirevole coscienza se non di modernità di interpretazione.

Non è facile collegare le due circostanze e dire così se un ponte immediato passi fra il problema politico accennato e la grama settorialità delle prescrizioni di polizia. Tuttavia, un filo lega davvero le due cose, nate da condizioni soltanto parallele ad una preoccupazione culturale anziché immesse nella vera intimità di un processo vitale quale sarebbe quello scaturito da una reale preoccupazione politica. Ma sarebbe for-

se troppo chiedere, oggi, al paese storico una rivelata, esplicita coscienza del patrimonio artistico e culturale; così come del resto, per altri versi, può capitare che gli si chieda di rispondere addirittura dal fondo dei secoli con quella moderna preoccupazione per i fatti sociali, per quelli storici o per quelli geografici che solo a stento intravediamo oggi. Alla pretesa, che non è storica, è necessario comunque rispondere riflettendo un attimo sul fatto che il patrimonio, almeno come lo intendiamo oggi, è sempre vissuto con noi e fra noi, entità concreta del luogo e del paesaggio, della sopravvivenza e del lavoro; ed ha finito per confondersi vitalmente con le nostre giornate, le nostre occupazioni, i nostri progetti. Esso è cioè stato talmente presente nella nostra vita che moltissimi fra noi possono dire di essere nati in una stanza pensata dal Vignola o da Ferdinando Fuga, di essere vissuti per l'intera giovinezza in una casa dell'ultimo Valadier o sotto un soffitto dipinto da Felice Giani, oppure di vivere ancor oggi entro l'assetto urbano di una città di impianto gotico o rinascimentale. Una simile convivenza si complica inestricabilmente con il tema della proprietà, dunque, e se conduce noi tutti a considerarci figli di una cultura ancora storicamente prestigiosa e unita, ci obbliga d'altro canto a fare i conti — proprietari, affittuari, condomini o inquilini — anche e vorrei dire soprattutto con un problema di storia e di rispetto della storia. Questo è il maggiore, forse, fra i problemi del rapporto cultura-società in Italia: certo il problema più direttamente innervato nel vivo delle dinamiche consentite e propiziate da una società a regime liberistico, ove l'iniziativa privata si scontra quotidianamente con l'inevitabile vincolismo della protezione culturale. Qui si accende una volta ancora il fuoco sacro ma sempre più sgradito dei limiti, dei confini e delle condizioni del possesso individuale. Qui diviene intollerabile ogni anche legittimo freno posto dalla norma e dalla cautela nel possesso dei beni pubblici.

C'è un momento della storia italiana, che resta ancora da individuare con esattezza (ma che non dovrebbe situarsi lontano dalla seconda metà del Settecento) in cui la conservazione « reale » diviene conservazione « legale ». E' da questo momento che nasce il conflitto fra l'attività speculativa, liberata proprio in questi anni ai commerci e ai traffici, e l'esigenza di un protezionismo artistico — fattosi forte alla luce ideologica dell'illuminismo — che tenta la strada del sociale e del comunitario proprio quando alta si leva la voce dell'iniziativa. E se, nei riguardi del patrimonio, la rivoluzione francese segna non certo la socializzazione ma almeno la demanializzazione di molti fra i beni artistici (che tuttavia, proprio per essere in buona parte della Chiesa, erano in sostanza già in qualche modo socializzati), essa indica anche il momento in cui la società dello stato di economia chiusa transita alla più mobile delle condizioni, ed apre l'età ai commerci. E' proprio a fronte del crescente evolvere di questa condizione dinamica che la normativa vincolistica delle leggi di protezione del patrimonio prende progressivamente corpo, tentando — spesso in modo soltanto formale — di opporre almeno un freno all'aumentata mobilità delle proprietà. Occorre ricordare inoltre che una parte almeno delle leggi di tutela, come quella lombarda del 1745, nasce proprio come tentativo di ordinamento corporativo dell'attività dei pittori e degli antiquari, piuttosto che proporsi al fine storicizzato della tutela. Che poi questa mobilità della proprietà coincida proprio con quella che si potrebbe chiamare la fine della creatività storica, è un altro fatto non sconfessabile. E se nasce dal nostro Ottocento il seme e il metodo della riflessione storica, dobbiamo ben immaginare che — come infatti avviene — anche la ricerca estetica vada proprio allora organizzandosi in disciplina, getti le fondamenta del sapere critico e filologico. Molto tardi, tuttavia, e comunque ancora assai lontano dai più globali propositi nutriti dalla vitalità stessa del patrimo-

nio, la storia dell'arte si occuperà subito e prevalentemente dell'arte maiuscola, monografica e monumentale. Troppo e insieme troppo poco, se messo a fronte del movimento estetico globale messo in atto da Ruskin e da Morris nella società anglosassone. E' anche singolare notare come alla nozione di temporalità nulla o quasi sia servita la tradizione artistica italiana. Il patrimonio ha continuato, cioè, a vivere fra noi e con noi, nelle vie delle città storiche e nei grandi contenitori chiesastici. L'uso di esso (soprattutto secondo le tradizioni della Chiesa) ha costantemente « attualizzato » queste vastissime zone del corpo storico italiano; tanto che è stato così più agevole « sentire » il respiro della storia in un semplice monumento isolato che non in una chiesa, poiché quest'ultima ha sempre finito per meglio rappresentare la corrente vitalità del quotidiano. Il fenomeno è stato importante, entro i limiti cronologici della società creativa e dell'economia tradizionale. Ma allorché i tempi e le ideologie hanno impresso forzatamente al patrimonio una diversa connotazione, per lo più materialistica, proprio l'attualità del patrimonio è servita per dimostrare possibile ogni ulteriore prolungamento nel tempo: anche attraverso sostituzioni, ricreazioni, rifacimenti. Al piccone demolitore si è sostituito così il piccone ricostruttore. L'importante è che la storia, a questo punto, possa continuare, anche se la sua continuità è solo apparente e soprattutto è violentemente utilitaristica.

Allorché il dibattito politico italiano prese abbastanza sollecita coscienza delle necessità di dotare il nuovo Stato unitario di una legge, lo fece pensando per lo più di annodare le diverse leggi ereditate dagli stati soppressi. Il tentativo di Cesare Correnti segue di pochissimo la breccia di Porta Pia; e già nel decennio precedente, la fiducia riconfermata alle varie commissioni locali aveva riconosciuto, almeno nei fatti, e in attesa di un chiarimento circa il dibattito sul decentramento amministrativo, che la struttura ere-

ditata era degna di attenzione e poteva, probabilmente, essere ricaricata di una forza nuova. Ma il tema del contrasto fra iniziativa privata e interesse sociale doveva proprio qui esplodere con la violenza di un problema essenziale, invocando a difesa dell'iniziativa il nome sacro della libertà risorgimentale e delle verità per le quali la nazione si era data forma e destino comuni. Importa poi sapere con quali interventi l'interesse pubblico del patrimonio fosse difeso, ma davvero poche furono le parole della cultura italiana di quegli anni. Fino al 1902 doveva infatti durare la dolorosa pantomima di un dibattito travestito di dignità, approvato talora a voti aperti e fucilato poi a voti segreti. Si può ben dire che l'opinione pubblica italiana, anche la nostra, in fondo, sia uscita da quei decenni con una ben stanca idea del patrimonio artistico e culturale, e ristretta ai soli nomi di un empirico di ridotte proporzioni, fatta avvertita, infine, assai più del valore negativo di questo patrimonio che non del suo valore attivo. Che poi, parallelamente, il mercato antiquario conquistasse invece sulle sue basi più mobili e sensibili un interesse tanto più largo e globale, dinamico e comprensivo, allargando la sua speculazione su oggetti e tipologie di oggetti di ogni statura e materia, questo non doveva più sorprendere nessuno. Si credeva ormai salva, infatti, l'arte « maggiore », raccolta nei musei — luogo certo della proprietà pubblica — e tutelata dalle leggi. Il museo è destinato così a prendere per molti anni il posto del patrimonio, raffigurandone una specie di elisir, di concentramento di rapida preparazione, di uso semplice e corretto. La faccenda dura ancor oggi, regge anche a fronte di un'opinione più avvertita qual è appunto quella attuale, ed è avvalorata per giunta dalla necessità di sintesi e di riconoscibilità imposta dal regime dei consumi: il museo in luogo del patrimonio, l'albero in luogo della natura, lo zoo invece della fauna e via dicendo.

Che il solo dibattito politico potesse portare in zo-

na di tranquillità la libertà di intrapresa e allontanasse il pericolo imminente del vincolo di natura sociale, non fu creduto possibile. E fu allora che attraverso vie più sottili e consuete ai burocrati della nazione l'affermazione venne condotta ad un suo grado di raffinata funzionalità, e cioè attraverso l'accentramento politico-amministrativo. Discostare la sede di ogni diretto potere sul patrimonio, allontanarla, ubicarla in un anonimo palazzo ministeriale romano ove avrebbe vissuto come il Nilo e cioè con il capo sconosciuto e coperto dall'anonimia burocratica, questa fu la strada prescelta. Un cammino parallelo, dunque, a quello di altri settori della vita amministrativa e tecnica nazionale; un cammino di scoperta analogia con quello dell'istruzione, in ogni caso. L'episodio iniziale della vita unitaria, e cioè il progetto Farini-Minghetti, con le sue preziose, anche se parche, ma uniche allusioni alla tutela decentrata dei monumenti, resterà subito relegato nei cassetti dei progetti abbandonati e smentiti, sopraffatto come fu dalle opinioni di Rattazzi prima e di Ricasoli poi; o meglio, « dalle vocazioni liberamente accumulate dalla nuova classe dirigente dello stato nazionale » (1). Ma perfino il solo decentramento burocratico, ovvia remunerazione del mancato decentramento politico-amministrativo, venne a mancare per le Belle Arti. La nascita stessa delle soprintendenze artistiche, che poteva essere occasione per far meglio quadrare il conto fra aree di omogeneità culturale ed esigenze di tutela decentrata e non fare delle soprintendenze delle prefetture, fu assai tarda e inefficace, compromessa proprio da quella segnalata incapacità di « disegnare » un territorio amministrativo sulla base di analisi allora, come del resto ancor oggi, inesistenti.

Si può dire dunque che la legge di tutela nascerà soltanto in concomitanza con l'avvenuta creazione di un centro politico-amministrativo e con l'individuata struttura delle soprintendenze: una coincidenza, l'ul-

tima, che ai primi del secolo può essere a parole salutata come un fatto nuovo e finalmente degno delle sorti culturali del paese. Però il fatto è che, mentre con una mano si dà peso alle leggi, innestate entro il corpo giuridico della sotria protezionistica italiana, con l'altra si toglie potere proprio all'amministrazione artistica, sottraendola alla più diretta gestione locale e riferendola all'oscura centralità dei ministeri. Scompaiono così le commissioni provinciali, che pure molto lavoro proprio sul finire del secolo erano riuscite ad attivare. La centralità viene difesa come metodo necessario per l'unificazione dei sistemi d'intervento e delle tecniche di restauro; ed è un fatto — questo — positivo e concreto, il solo certo che possa giustificare almeno parzialmente l'adesione di tanti uomini di politica e di cultura alla gestione accentrata dal patrimonio. Ma il patrimonio è in tal modo ormai lontano dalle sedi che l'hanno generato e che addirittura lo conservano. Negli stessi decenni della lunga mora legislativa, e più ancora nei decenni a venire, il patrimonio diviene concretamente l'immagine della povertà nazionale e della ricchezza turistica o di speculazione. La stessa crisi attraversata dalla Chiesa proprio per la grande porzione che alla Chiesa tocca della gestione dei beni artistici e storici, aggrava la situazione. Per molti ormai, l'immagine dell'arte è lontana, irrealizzabile, museificata: non ne possediamo più il controllo, non ne determiniamo più l'uso, e con esso la sorte. La lunga marcia verso lo scollamento delle due entità un tempo più vicine, inseparabili, e cioè le comunità locali ed i loro patrimoni di cultura, di religione, di affetto, si è così mirabilmente chiusa.

Una pièce su Giuseppe Pistocchi, architetto

Maggio 1968

Il breve sceneggiato che segue fu disteso per la rubrica Capolavori Nascosti, curata da Anna Zanoli, nella prima serie di trasmissioni effettuata nell'estate del 1968. Naturalmente, l'insita difficoltà dell'assunto (finalità e fortuna dell'architettura neo-classica in Faenza) fu moltiplicata dalla necessaria brevità della pièce e dal 'ritmo' televisivo, pressoché sconosciuto all'estensore. Devo ammettere che la risoluzione di così impegnativi problemi, amichevolmente discussi con Luciano Pinelli — responsabile della incalzante regia del brano televisivo — toccò in ultima analisi a Franco Parenti. Nelle vesti di Giuseppe Pistocchi, e nei luoghi della sua architettura spesso affascinante (soprattutto in Palazzo Milzetti oggi Bolognesi), Parenti diede luogo ad una interpretazione per me indimenticabile della figura tipica dell'architetto-imprenditore settecentesco, dell'intellettuale toccato da un giacobino divario fra una utopistica 'politicizzazione' dell'arte e la realtà quotidiana delle pur alte imprese architettoniche da lui realizzate.

Premessa

Paesaggio alle Case Grandi dei Ferniani, i grandi pini marittimi. La città, Faenza, vista dall'alto di Castel Raniero. Le ville neoclassiche.

La nostra storia nascosta ha ancora molte sorprese per chi voglia osservarla. Siamo a Faenza. La città romagnola, famosa in tutto il mondo per le sue ceramiche, possiede un grande patrimonio artistico e architettonico, creato negli anni che precedono la rivoluzione francese e durante la Repubblica Cisalpina.

Palazzo Milzetti: la facciata, con ricchezza di particolari.

Per esempio, questo palazzo della famiglia Milzetti, in una via appartata della città, di taglia media,

nobile ma non sontuoso, con una facciata bruna, ampie decorazioni inquitanti.

Altri particolari architettonici e di taglio urbanistico. Il disegno dell'«Intabarrato» di Felice Giani.

Sono gli anni che gli storici chiamano del neoclassicismo, gli anni a cavallo fra la fine del '700 e gli inizi dell'800. Ma la definizione non dice gran che: si dovrebbe dire che sono gli anni del culto della ragione, del primo romanticismo e tante altre cose ancora.

E' certo che, alle soglie di una nuova età, tutta l'Europa sembra stringersi in uno stile comune, che è chiamato imitazione dell'arte degli antichi. E' una lingua universale, che vuole essere soprattutto pura e senza frontiere. Alla fine di questa età, nasce invece l'Europa delle nazioni e dei nazionalismi.

Giuseppe Pistocchi

A quei tempi, credo sul 1790, anche noi qui a Faenza sognavamo la guerra. Non era la guerra di sterminio, ma quella che ci liberava dalle vecchie idee, dai preconcetti e dalla servitù.

Giuseppe Pistocchi, vestito in abiti settecenteschi (in nero e in polpe), giunge davanti al Palazzo dalla piccola via antistante.

Io sono Giuseppe Pistocchi, faccio l'architetto. Ecco, avevamo appena incominciato a tirar su questo palazzo, quando si seppe che il re di Francia era stato ghigliottinato. Dalla Francia arrivavano ogni giorno notizie nuove. Rivoluzione, libertà, fratellanza.

Si arresta davanti al palazzo.

Io avevo passato la quarantina. Avevo studiato a Roma: e là certi modi, certe convinzioni artistiche, le incoraggiava anche il Papa. Il vecchio Piranesi faceva cose di fuoco, e non è difficile immaginare — guardando questo palazzo — che le sue incisioni mi piacevano molto. Avevo conosciuto anche Mengs

Winckelmann, gli ingliesi Adam. Ma mi trovavo più d'accordo con i francesi, con quel matto di Ledoux, per esempio: vedeva l'architettura come un fatto sociale.

Campagna e giardino neoclassico, con prospettiva e villa.

Vedete, le cose per noi architetti, anche qui in Romagna, non andavano poi male. Da Roma denari ne arrivavano, e c'era anche la ragione. Un secolo tutto di papi romagnoli voleva pur dire qualcosa. Clemente XIV era un Ganganelli di Santarcangelo. Pio VI era un Braschi di Cesena ed era stato segretario di Benedetto XIV, il bolognese cardinal Lambertini. Poi, negli anni più caldi, ci fu Pio VII, ancora un cesenate, della famiglia dei Chiaramonti.

Molini sul canale Zanelli.

Anche i poveri, un po' col grano, un po' con la seta, cominciavano a mangiare. Si facevano bonifiche si costruivano canali, molini. La terra, coltivata con mezzi più moderni, dava i suoi frutti.

Interno del Teatro Comunale.

La gente voleva divertirsi, andava a teatro. Un teatro, quello di Faenza, l'avevo costruito anch'io qualche anno prima. Un teatro nuovo, rispetto a quelli bolognesi dei Bibiena: più arioso, più aperto.

Fastigio del teatro e decorazioni.

Le statue le ha fatte un riminese, che si chiamava Antonio Trentanove: una mano eccezionale, amico mio e di Felice Giani, che era pittore famoso. Studiavamo insieme come costruire e come decorare. Pittura e scultura non sono cose che si appiccicano al muro, si inventano insieme, si fanno insieme.

Interno di Palazzo Milzetti: fuga delle sale e infine il salone maggiore.

Così, in gruppo, ci mettemmo a lavorare quasi subito a Palazzo Milzetti. Mi interessava, come sempre,

che il palazzo venisse fuori come un'idea nuova, dalla discussione. Poi arrivarono anche l'Antolini, e gli stuccatori di Faenza, i Ballanti Graziani. Così, fra tutti i nostri lavori, questo è forse il più completo. Dentro, c'è tutta la nostra generazione.

Saletta delle Metamorfosi.

Lo stile? Beh, c'era chi diceva che bisognava guardare agli antichi. Si guardavano i greci, i romani e anche gli etruschi nei musei che papa Braschi faceva costruire in Vaticano. Con le macchine si fanno oggi tante cose, in Inghilterra, o anche qui da noi, in Lombardia. Ma l'arte dev'essere un fatto di grande purezza, irraggiungibile e qualche volta anche inspiegabile, che non si può fare con le macchine. E poiché allora l'arte più pura che si sia mai vista al mondo è quella classica, noi la guardiamo come duecento anni fa la guardava il Palladio, il più grande architetto del mondo.

Percorso di altre sale del piano nobile.

Certo sì, noi sentivamo — o forse credevamo di sentire? — che nelle nostre opere la democrazia diventava una cosa vera, come sarebbe vivere insieme e lavorare per un mondo più civile, più colto e dunque più felice.

Altri aspetti del Palazzo: il terrazzo, i servizi, le camere di notte, la piccola Biblioteca.

Io conoscevo il conte Algarotti e avevo letto anche il libro del padre Lodoli: un palazzo deve dire a cosa serve, che cosa c'è dentro e chi ci abita, perfino.

Così, non feci un palazzo sontuoso. C'è poi da dire che, qui da noi, la nobiltà ha sempre avuto un occhio alle spese e non butta i quattrini dalla finestra. Io allora cercai di sistemare bene anche i servizi, che una volta venivano sempre trascurati. Al piano di sotto misi le stanze da letto, i bagni, la biblioteca... in un palazzo bisognerà pur viverci.

Costruimmo molto in quegli anni: palazzi, ville, archi e teatri. Ma costruimmo anche ospedali, case di campagna, fattorie, ponti, fabbriche, argini... Noi pensavamo che, prima o poi, l'architettura che era stata solo dei ricchi e dei potenti — e che durante la rivoluzione era diventata dei borghesi — sarebbe stata anche dei più poveri, del popolo, del progresso.

Indagine sugli affreschi di Felice Giani.

Poi arrivò Felice Giani, il pittore, per fare il suo lavoro. Era un bel tipo. Piemontese di nascita, aveva studiato a Bologna e a Roma, ma lavorava soprattutto qui in Romagna. Si portava dietro una squadra di allievi e di garzoni. La prima cosa che faceva era quella di chiedere denaro, mangiare e bere per sé e per la sua banda.

Sapeva il fatto suo. Disegnava a ogni ora, discuteva di politica e di letteratura, faceva le ore piccole litigando... Queste sono le storie dei poemi di Omero: dei greci ne parlava per ore e ore con Vincenzo Monti o con l'altro faentino, Dionigi Strocchi, gran letterati. Ma lui le vedeva, queste storie, come fossero veramente avvenute: però in un mondo di giganti e di donne innamorate, con grandi tramonti, alberi e notti di luna. Gli piacevano i poeti inglesi, leggeva Ossian o le Notti di Young. Diceva che le traduzioni italiane da Omero erano cose da signorine.

Seguono gli affreschi di Giani con scene di guerra.

Quando Napoleone arriva a Faenza, noi siamo già tutti giacobini da un pezzo.

Busto di Napoleone, di A. Trentanove.

E' il febbraio del 1797.

Pallido, curvo, solo gli occhi famosi sono terribilmente mobili. Così, avemmo la libertà. Dopo la repubblica, e dopo qualche delusione, ci disperdemmo un po' tutti. Antolini a Milano, Trentanove a Carrara, Giani a Roma e a Parigi, io a Milano, a Venezia,

a Mantova. Ritornammo a casa molti anni dopo, tutti già invecchiati e con la malinconia di Waterloo nel cuore. In trent'anni, neanche, il grande fuoco si era acceso e spento. Però noi artisti avevamo costruito un mondo fatto di azione, di movimento. Dietro la razionalità dei nostri disegni c'era ansietà, c'era dubbio, perfino.

Avevamo cancellato la storia che ci aveva preceduti, per i suoi errori. Le avevamo sostituito il mito di una antichità perfetta, irraggiungibile. Forse fu un sogno, come fermare il tempo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Un Museo d'arte antica, oggi

Un museo d'arte antica, oggi
dall'introduzione *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Alfa 1967.

Il tornaconto nazionale
Il Giorno, 27 ottobre 1968.

Per un'informazione pubblica
Il Giorno, 15 aprile 1969.

I conti della precarietà
Il Giorno, 29 ottobre 1969.

L'altro foglio della partita doppia
Il Giorno, 8 e 10 marzo 1970.

L'arte a pagamento
Il Giorno, 26 aprile 1969.

Costi e ricavi del biglietto d'ingresso
Il Giorno, 27 aprile 1969.

Paga solo l'operaio della Breda
Il Giorno, 29 aprile 1969.

In crisi anche la patria della libertà
Il Giorno, 29 aprile 1971.

Il museo, opera chiusa

Il museo, opera chiusa
Fuoricampo, a. I. n. 1, Torino 1973.

Uno strumento della scuola
Il Giorno, 28 febbraio e 12 maggio 1970.

Il museo di concentramento
dall'introduzione al catalogo del *Museo del lavoro contadino*
di S. Marino di Bentivoglio. Bologna, 1974.

La sala didattica della Pinacoteca Nazionale di Bologna
Vent'anni di lavoro per la Pinacoteca Nazionale.
Bologna, 1973, pp. 97-105 (Rapporto n. 16 della Soprintendenza
alle Gallerie di Bologna).

Musei, centri storici e territorio

La scomparsa di Balanzone
da un dibattito sulla *Mostra-progetto del centro storico di Bologna*.
Biblioteca dell'Archiginnasio, giugno 1969.

Il censimento fotografico
Il Giorno, 19 settembre 1969.

Il vincolo sociale
Il Giorno, 7 marzo 1973.

Per la trasmissione delle tecniche
Il Giorno, 24 agosto 1973.

Domeniche appiedate, domeniche di studio
dicembre 1973.

Un esempio di *déracinement* politico-culturale
Il Giorno, 28 gennaio 1970.

Città e museo: un problema di metodo
dall'introduzione alle *Collezioni d'arte della Cassa di Risparmio di Bologna*. I. I dipinti, a cura di F. Varignana. Bologna, 1972.

La vocazione alle forme
da *Cesena*, Bologna, 1973.

Belle Arti e bel Paese

Patate e opere d'arte
Il Giorno, 16 febbraio 1969.

Gli uomini-ombra del nostro patrimonio
Il Giorno, 26 marzo 1970.

Lamento degli « addetti ai lavori »
Il Giorno, 24 marzo 1971.

Chi sono gli « addetti ai lavori »
Il Giorno, 27 marzo 1971.

Il grande gioco dell'oca
Il Giorno, 18 giugno 1973.

E' nato il Ministero (s.p.) per B.C.
Il Giorno, 10 luglio 1973.

Le speranze del decentramento
Il Giorno, 21 agosto 1973.

Un'arte di Stato in Italia?
Il Giorno, 25 e 30 novembre 1970.

La conservazione come pubblico servizio

La conservazione come pubblico servizio
da *Ipotesi per un piano 1971-75*, Rapporto n. 8 della
Soprintendenza alle Gallerie di Bologna. Bologna 1971.

Tutela, museo e territorio
dalla presentazione de *Le coste italiane*, a cura di
I. Insolera, Roma, Teatro Eliseo, 15 dicembre 1970.

In attesa delle Regioni
da *Regioni e Beni Culturali*, Convegno promosso da
Italia Nostra, Bologna, maggio 1971.

Realtà storica e culturale del territorio
dall'introduzione al *Diario di lavoro della 4^a Campagna
di rilevamento dei beni culturali della Provincia di Bologna*,
Rapporto n. 9 della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna.
Ivi, distr. Alfa, 1971.

Il furto è un fenomeno culturale

Furto d'arte e furto minore
Il Giorno, 14 novembre 1969.

Per una geografia del furto
Il Giorno, 11 maggio 1971.

La difesa contro i « balordi »
Il Giorno, 17 maggio 1971.

Rubare è facile
Il Giorno, 8 settembre 1971.

Abbasso Garibaldi
Il Giorno, 10 settembre 1971.

Il furto è fenomeno culturale
novembre 1971.

Furto, possesso e comunità
Il Giorno, 3 marzo 1973.

Patrimonio e lavoro sul campo

Conoscere per conservare
Club Turati, Milano, febbraio 1972.

Enti locali e patrimonio culturale

dall'introduzione al *Diario di lavoro della 3ª Campagna di rilevamento dei beni culturali della Provincia di Bologna*.
Rapporto n. 5 della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna.
Ivi, Alfa distr., 1970.

Le Campagne di rilevamento

Relazione al Convegno promosso dalle Province di Firenze e di Bologna, Palazzo Medici Riccardi, novembre 1971, Firenze.

L'arcadia di massa

Il Giorno, 28 maggio 1970.

La soppressione di una cultura

Il Giorno, 8 gennaio 1970.

Il museo per il territorio

Il Giorno, 28 giugno 1973.

Quasi un abbozzo di geografia culturale

dall'introduzione al *Patrimonio culturale della Pinacoteca di Bologna*.
I. *I beni mobili delle Diocesi di Bologna e di Imola*.
Rapporto n. 15 della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna,
ivi 1973.

Il volto di una regione

L'architettura delle Legazioni

da *Questa Romagna 2*, di A. Emiliani, V. Emiliani e D. Berardi.
Bologna, Alfa, 1968.

Politica e conservazione

gennaio 1974.

Una pièce su Giuseppe Pistocchi, architetto

giugno 1968.

1774



Finito di stampare
nel settembre 1974

dalla tip. Labanti e Nanni in Bologna