

IL MUSEO NELLA CITTÀ ITALIANA

VICENDE STORICHE E PROBLEMI ATTUALI

UN PROGETTO PER TERNI

A N D R E A E M I L I A N I



Comune di Terni

Federico Motta Editore

100528
825001

D. 069. 0805 EMILIA

IL MUSEO NELLA CITTÀ ITALIANA

VICENDE STORICHE E PROBLEMI ATTUALI

UN PROGETTO PER TERNI

A N D R E A E M I L I A N I

FOTOGRAFIE DI
M A R C O B A L D A S S A R I



Comune di Terni

Federico Motta Editore



Realizzazione editoriale
Federico Motta Editore S.p.A.
Milano, 2004

*Quest'opera è stata realizzata
con il contributo*

della
Provincia di Terni

e della
Cassa di Risparmio
di Terni e Narni Spa

In copertina

Ex S.I.R.I., gli spazi
espositivi per l'archeologia industriale

Retro di copertina

Anonimo, seconda metà del XVII secolo.
Veduta della città a volo d'uccello.
Terni, Vescovado

© 2004 Comune di Terni

Proprietà artistica e letteraria riservata per tutti i Paesi.
Ogni riproduzione, anche parziale, è vietata

Prima edizione
maggio 2004

Premessa

Idee e considerazioni sul museo nella città italiana Un progetto per Terni

Questo volume è cresciuto attorno a un tema colmo di attese – il progetto di un museo – nel corso di una stagione problematica per l'intero sistema nazionale delle arti. Per questa ragione, le pagine che seguono e che illustrano la speranza progettuale del Museo Civico di Terni si sforzano di farlo nella misura fornita da una generale prospettiva italiana. Il luogo di conservazione, di esposizione e di scuola, che ambisce identificarsi nello studiolo delle Muse, deve essere anche il laboratorio, l'istituto per la ricerca e per l'analisi delle forme create. L'orizzonte da indagare è vastissimo.

Né museo né città vogliono resecare il cordone ombelicale che li lega alla vicenda del paesaggio e del suo sito antico e antichissimo. Come, del resto, a quello improvvisamente moderno e attuale. Un insediamento antico e nuovo, ricco di contraddizioni e di necessità.

Un concetto e un'immagine risalteranno con frequenza agli occhi e all'intelligenza del lettore. Queste pagine parlano del Museo, e specialmente del Museo Civico – collocato nel pieno della città italiana –, come di una istituzione dotata di una visibile, fortissima personalità. Un'officina dove formare conoscenza. E dunque un centro attivo, che esprime la sua volontà culturale, nutre la sua opinione su molte problematiche del mondo storico e architettonico-urbanistico che emergono nella città stessa. Il museo è luogo di accumulo di sapienza e di diretta produzione di cultura.

Sappiamo che queste affermazioni appartengono in molti casi a una visione densa di speranze e che è più facile trovare davanti ai nostri passi un luogo svuotato di sostanza e di personalità. Il volume propone l'immagine, al contrario, di uno spazio di ricerca e di diffusione, di formazione. Noi lo progettiamo e lo desideriamo entro una prospettiva capace di grandi pensieri e di iniziative che illuminano la città. L'utopia intellettuale ci conduce verso un laboratorio universitario e scolastico che vuole assorbire le ragioni del tramando secolare delle esperienze condensate nella lezione delle Belle Arti.

La società italiana possiede un secolare patrimonio raccolto e custodito dall'età romana, incrementato modernamente dal genio di Raffaello. Questo senso del possesso collettivo e pubblico è troppo profondo perché possa essere messo in dubbio e trasformato in volgare mercificazione.

Da simili presupposti nasce uno scritto oscillante tra attualità e vicenda storica. Dal museo, specie dal museo civico, che è l'anima della gran parte tra le città italiane, il discorso si dilata alla campagna, investe il territorio, l'immagine intera del Paese. Abbiamo continuato a chiamare Belle Arti quest'ultima realtà, l'insieme dei beni artistici patrimoniali, come anche la struttura che ha governato negli ultimi secoli la preziosa eredità pubblica.

Questi scritti, in buona parte dedicati alla scuola e all'apprendimento, uniti in uno stesso progetto, sfiorano spesso la leggenda del museo, il sogno della ricomposizione armoniosa della città e della campagna, l'avventura della tutela artistica e del paesaggio: se in qualche parte fantastica, la ritengono tuttavia necessaria come una figura che prende forma dall'esperienza reale.

L'Autore, i responsabili delle sezioni del museo, insieme al Comune di Terni, confidano che il lettore voglia entrare in questo museo nuovo e immergersi nella proiezione del

lavoro intellettuale e politico che ha sorretto l'origine di questo luogo, dove il passato si impegna a conquistare il presente e a disegnare il futuro.

Un metodo per il museo

Rilevare alcune linee sommarie per individuare un metodo funzionale al progetto e alla formazione degli indirizzi di attività del museo civico italiano – e, con questo, del servizio pubblico d'arte e di storia di una città come Terni – comporta una serie di sforzi impegnativi: anzitutto di orientamento normativo e, per logica conseguenza, di diretta progettazione. Parliamo, infatti, di un insediamento urbano divenuto riconoscibile, centrale e determinante nella piattaforma sedimentale della conca ternana, soltanto nell'Ottocento, quando uscì dai suoi antichi modelli pastorali e agricoli e fu in molti modi costretto a lasciarsi alle spalle l'*habitat* e il paesaggio che, ancora nel XVIII secolo¹, avevano potuto fornire alla penna dei gentiluomini europei impegnati nell'avventura del *grand tour*, e al pennello di straordinari artisti – a cominciare da Camille Corot –, l'aspetto di un affascinante, celebrato paradiso terrestre. Il nucleo storico ternano resiste al centro del sedime urbano e i grandi centri della storia, vere e proprie cittadine di qualità, come certamente appaiono, ancor più distaccate, Acquasparta oppure Narni o Amelia, stanno a corona della vallata, in posizione elevata.

Dal museo della città al territorio

Il volume è una disseminazione di esperienze diverse, organizzate in capitoli intuitivi: elegge la forma e la sostanza di ciò che chiamiamo “eredità di cultura, di bellezza e di storia”, portandole a una posizione molto elevata. Tale da condurre il patrimonio a chiedere, a rivendicare la priorità su ogni altra forma qualitativa espressa dal nostro territorio. Una discussione sul ruolo del museo deve tener conto del fatto che esso è soltanto un'articolazione del paesaggio italiano, che fa parte integrante delle sue prospettive immediate e future e cioè della costruzione di uno spazio di tutela, di un'identità culturale e di una conoscenza che siano primarie. Le città e le campagne, queste ultime ormai ampiamente industrializzate, sono oggi grandi cantieri dove, appena al di là delle finalità immediate di organizzazione, di viabilità, di attrezzamento dei suoli, il governo municipale o quello statale debbono prepararsi a metter mano – quasi in tutto il Paese – ai più solidi strumenti di tutela e di salvaguardia. Sembra, tra l'altro, essere venuto il momento in cui devono prendere corpo i primi, solleciti provvedimenti per il recupero, la riabilitazione e, insomma, il restauro dell'intero territorio, offeso nel corso dell'ultimo secolo, il Novecento, e nel breve giro dei nostri anni, nei modi più forsennati. Il museo dovrà offrirsi come strumento e aiuto prezioso.

Il più grande museo della comunità, ne siamo certi e lo ripeteremo, è la città stessa. Nata da una lunga e significativa vicenda storica di profonda, diffusa e partecipata esperienza, la città esprime testimonianze temporali e trasmette insieme esperienze spaziali incomparabili. Fin dalla fine del XVIII secolo, tra il museo chiuso e quello che potremmo identificare nella città come museo “aperto”, si è svolto un costante dibattito. Ispirati dalle parole di Paul Valéry, dobbiamo essere capaci di conservare e di restaurare l'uno e l'altra. Si esce dal museo e si va all'aperto per completare la conoscenza. Per verificare e integrare l'esperienza. La città italiana lo consente assai più d'ogni altro insediamento in Europa.

L'orecchio di Dioniso

Una città invisibile, astratta e simbolica com'erano quelle di Italo Calvino, disegnate dalla sua intelligenza negli anni forti del metodo urbanistico e della politica di piano e cioè nel 1972? Ogni borgo, ogni città ripete le voci, i passi, le costumanze dei suoi abitanti raccolti in comunità. L'analisi di quelle mura e di quelle strade rinnova in segni, in tracce spa-

ziali, l'identità della gente che le ha vissute. Si deve ascoltare nell'orecchio di Dioniso, costituito dal museo della città, il *retentissement*, l'eco di parole e di gesti e di fisiche creazioni che i cittadini ripetono anche senza saperlo. Che filtrano attraverso il paragone formale offerto, anzitutto, dall'opera d'arte. La costruzione delle forme, la determinazione della volontà creativa. Questo è il museo. Ma, nel caso di Terni, questi riflessi si rispecchiano ancor più aspramente – non appena si entra nell'età moderna – negli spazi, nei tempi e nello strepito improvviso delle forgie industriali, nello scrosciare delle acque di cui la città è insieme figlia e padrona.

Il ribaltamento degli insediamenti dell'età industriale al fondo valle e la decisione pressoché forzata della comunità ternana di detenere con moderna responsabilità il ruolo di capoluogo centrale del meridione umbro, hanno posto la prima città nella condizione di fare da nocciolo a una crescita tutta novecentesca, di carattere borghese e tecnico e, insieme, popolare e industriale. Il museo che deve rappresentare caratteri così tumultuosi e mutevoli, raramente sedimentati in oggetti e forme negli strati visibili della città, non può fare altro che articolarsi nel consueto ordito diacronico e storicistico, procedendo addirittura dal paleoantico all'attuale. Nel contempo, deve proporre confronti e simultaneità capaci di raggiungere una rappresentazione originale. Ciò rende molto impegnativa la progettazione e la costruzione di un museo che dispone di un compresso, assai definito magazzino d'archivio; che, in aggiunta, deve affrontare stagioni storiche e vicende materiali molto diverse tra loro. Occorre considerare, infine, il senso di quella sorta di cammino rovesciato sul cui percorso la storia ternana presenta un forte carattere iniziale, quello paleostorico, per decrescere, quanto a relitti significativi, a mano a mano che si viene approssimando al presente.

Il museo, la fantasia e la storia

Abbiamo accompagnato il progetto ternano con una serie di considerazioni di obiettivo molto largo e di prospettiva quasi sempre nazionale, di valore storico e di cronaca delle arti; facendo scorrere, pur sommariamente, sul fondale del paesaggio ternano, e più largamente umbro e italiano, la narrazione delle condizioni della tutela artistica e della salvaguardia culturale dal XVIII secolo ai nostri giorni. Siamo dell'opinione infatti che, specie di questi tempi, non sia possibile affrontare un'impresa pubblica senza dar conto delle generalità di una politica dei beni culturali, delle sue principali evoluzioni e involuzioni. E delle sue speranze, dopo il dibattito che gli onesti hanno aperto sulle sue cadute.

Il lettore si accorgerà che il museo di cui stiamo parlando, ragionando, discutendo e dibattendo, è un museo immaginario ma insieme molto concreto. Anche se si tratta di un museo tuttora inesistente, edificato tra esperienza e idee: da inventare e da innovare. Un fantasma del quale abbiamo tracciato e persistiamo a tracciare – in parole e immagini reali – una funzione meravigliosamente pubblica. I giovani poeti e gli artisti hanno spesso coperto di fantasie il museo e la storia. Prima ancora, il paesaggio italiano ha ospitato leggende, protagonisti sublimi e profeti. Non c'è altra possibilità se non quella di studiare, ipotizzare, progettare. La realtà che ci circonda sta andando verso un'individualità tristemente economica, destinata alla speculazione e alla ferocia dei condoni edilizi, correttamente intesi come distruzione del volto dell'arte e del paesaggio. Scriveva Keynes, un maestro dell'economia, che noi “distruggiamo la bellezza del paesaggio perché gli splendori della natura, liberamente disponibili, non hanno alcun valore economico. Saremmo capaci di spegnere il sole e le stelle perché non pagano un dividendo” (la citazione è ricordata da un economista come Guido Rossi, nel suo scritto intitolato *Il conflitto epidemico*).

Da almeno trecento anni e, *in nuce*, ancor da più lontano, l'opera di tutela e di salvaguardia del patrimonio artistico e la cura indirizzata al collezionismo civico o nazionale, costituiscono l'ambito di maggiore impegno entro il quale la comunità ha imparato ad appropriarsi e a garantirsi un'idea alta dell'interesse pubblico, rimuovendo costantemen-

te – e a questo scopo – la grama prospettiva imposta sempre di più dalla nozione di utile privato. Quasi fatalmente, il museo è divenuto lo specchio e anche il laboratorio di questi pensieri e dei suoi ineluttabili rimorsi.

Il museo moderno deve dunque poter accentuare il suo avverso insegnamento in modo protervo e costante. Nato, almeno per certi versi, nel sentimento di comunità moderna dettato dalla Chiesa di Controriforma e nuovamente, razionalmente scritto dall'Illuminismo, alla fine del Settecento il museo è divenuto, nella sua forma più semplice, *la promenade du citoyen* descritta e consigliata dalla giovane intelligenza sociale; e non più abbandonato per tutto il corso del Risorgimento nazionale. Benedetto Croce lo ha salutato nel primo Novecento con la sua *Estetica* del 1902. Perfino il regime o, meglio, Giuseppe Bottai, negli anni dopo il 1935 ministro all'Educazione, ne ha compreso e adottato la tradizione più decorosa e nazionale dei valori di comunità (luglio 1938).

L'arte italiana non è una metafora entro la quale indagare circa la quantità e la qualità degli oggetti simboleggiati. Essa è piuttosto una stratificazione continua dove l'opera inconfondibile dell'uomo mostra quanto grande sarebbe la responsabilità di chi si arbitrassero di intervenire con modificazioni e con nuovi, scomposti segni. La stessa struttura dei servizi museografici del paese – si dice oltre tremila luoghi di conservazione – si adagia sulla doppia effigie del paese romano-longobardo, ricco di piccoli e raffinati insediamenti, distanze di posta e pressoché pedonali; e del paese romano-bizantino, di grandi distanze latifondistiche, di più rari nuclei abitativi e di vaste prospettive. Distaccare il museo, come del resto i suoi compagni nati dall'Illuminismo (il teatro, il giardino, la biblioteca, l'archivio), dallo strato attivo costituito dai processi di umanizzazione storica e antropologica della penisola italiana, non è più possibile: il museo è, anzi, necessario quanto e più d'una sorta di agenzia qualitativa della città. Era Leo Longanesi che consigliava ai visitatori di conoscere la città cominciando da una lettura accurata del cimitero. L'invito alla visita del museo alza la qualità dell'esperienza sottraendola alle miserie della *comédie humaine* ed esaltandone i caratteri durevoli.

Osserviamo gli insediamenti storici italiani e insieme identifichiamo le loro trasformazioni moderne. Dapprima la città si è lentamente trasferita fuori dalle proprie mura, la nuova residenzialità è divenuta un dormitorio. Più recentemente la città si è svuotata d'ogni suo residuo servizio. Come a Parigi e a Londra, solo immobili esercizi gestiti da immigrati consentono di vedere, dopo il tramonto e fino a notte inoltrata, qualche luce accesa. La frequente terziarizzazione (bancaria, burocratica, universitaria ecc.) ha rarefatti, quando non desertificati, i centri privilegiati, i quartieri già forti e rappresentativi. La bellezza storica della città antica sembra esaltarsi ma nel silenzio e nella solitudine, come in una vecchia fotografia. Il museo impone la sua correttezza. Esso però non appare sezionabile come un ambulatorio di lusso. Il museo si apre sulle strade e sulle piazze più belle e offre il suo servizio. È il momento di renderlo molto eloquente, per potersi difendersi.

La città, più forte della campagna (che si dissolve letteralmente per la violenza dell'impatto industriale che si avventa sull'ambiente), mostra di poter sopravvivere. Le ragioni intime all'umanizzazione e ai suoi processi fanno di essa il luogo inestricabile della vita italiana. Città e campagna, case e chiese, musei e palazzi non sono separabili: l'unità delle arti è tale prima di tutto nella realtà. Ormai tutti sappiamo che il vero utile dell'economia della cultura e dell'arte è costituito dalla capacità del paese – città e campagna – di materializzarsi in un solo diffuso, straordinario servizio di valore consciamente, professionalmente culturale e pertanto turistico. La tripletta di basso turismo attuale, limitata alla speculazione Venezia-Firenze-Roma, è un suicidio economico in onore del turismo di memoria corta. Riorganizzare questa grande, incomparabile fonte di reddito nazionale non sembra, tuttavia, illuminare alcuna mente, l'intento non appare in nessun programma, non

entra in alcun piano. Il turismo si cita con soddisfatta, golosa genericità ma non si studia per lui un'operazione di grande orizzonte europeo, letteralmente una nuova tutela, una finalità moderna per il patrimonio culturale italiano.

Museo e ambiente

La progettazione del Museo della città di Terni non può che distribuirsi, per quanto attiene l'allestimento, in diverse sezioni simultanee, incisivamente differenziate nella proposta metodologica. Dalla paleostoria alla stagione romana, dall'alto Medioevo alla Rinascenza, dalla città dell'incremento industriale ai reperti documentativi di questa vocazione sovrapposta e molteplice, dalla pittura dell'età medioevale e barocca alla figurazione "critica" operata da Orneore Metelli; dal paradiso della vallata delle narrazioni odeporiche allo sviluppo urbanistico e ai suoi attuali ritmo, proporzione e figura. È un percorso di vera difficoltà, necessitante nella gran parte delle sue sezioni di mezzi di restituzione virtuale e video-virtuale. Occorre tracciare un grande racconto della vita di ogni speciale città italiana, con il ricorso a studi analitici e scientifici, a modelli tecnologici di narrazione e di restituzione.

Ci auguriamo che l'esposizione delle vicende storiche e spaziali del museo civico italiano, strumento ormai diffuso, talora male utilizzato e spesso contestato, nel quadro dello sviluppo e della decadenza attuale della generale tutela dei beni artistici, possa trovare un'edizione di valore didattico e universitario. Il modo migliore per garantire allo studio di un progetto un orizzonte più vasto, un'estensione di valori.

Accanto e intorno al museo si deve collocare sempre, è ovvio, il *milieu* generatore d'ogni virtù umanistica e umana, la nozione di ambiente. La trattazione che si apre ora costituisce il prologo necessario alle diverse sezioni che vanno a costituire il museo. Un problema che da qualche anno è, per così dire, sospeso sul capo dell'intera nozione di patrimonio artistico e storico, sulla struttura dei servizi pubblici e sulle loro finalità sociali, si individua facilmente nella dichiarata volontà politica di deformare un assetto storicamente e per tradizione accademico e, tuttavia, in fase di marcata redenzione qual era quello dei musei italiani, per piegarlo a leggi di evidente indirizzo privatistico e aziendale. Il concetto di servizio pubblico, in relazione e rapporto al disegno d'uno Stato sociale di tradizionali componenti liberali, ci sembra, al contrario, dominare la progettazione alla quale stiamo attendendo con un'analisi accurata del corpo storico e artistico, così da mettere in campo la predisposizione di offerte pubbliche e di accentuate comunità.

Il rapporto con la campagna e il cosiddetto territorio, il *réseau* possibile per una sistemica costruzione dell'attività del museo, il suo orientamento nell'essere laboratorio e officina di modelli complessi (un *atelier* problematico e di volontà conoscitiva, giusta premessa al reale decentramento di cui alla Costituzione, art. 117), escono dalla forma-museo di tipo otto-novecentesco e investono piuttosto il luogo delle connessioni e delle relazioni possibili, indispensabili con la dimensione proiettiva della critica d'arte e di storia delle forme della *civilisation*, del progresso della cultura.

Il museo di Terni, erede nella struttura e nella forma conseguita da un vecchio opificio fatiscente, attiguo al sito delle attuali attività universitarie e per giunta, in seno ad esse, alla dimensione pragmatica del Dams, deve pensare il futuro immediato in termini di continua invenzione critica e immaginativa: e proseguire nel suo lavoro di costruzione istituzionale inedita, non inerte museo di esposizione ma luogo interpretativo del *Kunstwollen*, della volontà e della deliberazione della comunità alla produzione e all'interpretazione delle forme (come la definiva Alois Riegl).

Gli autori del progetto per il Museo Civico di Terni

A questa premessa, che si radica nascosta e vive soprattutto nella storia del museo italiano, cercando di tracciarne caratteri e peculiarità (alcuni moderni e attuali), faranno se-

guito in breve le relazioni scientifiche e tecniche dei responsabili di sezione. L'assetto del notevole corpo di analisi e di progetto è qui sotto suggerito: i professionisti citati possiedono la piena e autorevole responsabilità dell'area temporale e della dimensione spaziale alle quali conducono le periodizzazioni indicate, con precisi e ambiziosi impegni ideativi e organizzativi. Da Laura Bonomi, Soprintendente ai Beni Archeologici dell'Umbria a Filippo Coarelli, archeologo e antichista nell'Ateneo perugino; seguitando con Renato Covino, responsabile di Storia Economica e Industriale, e con le storiche dell'arte e del costume figurativo, Michela Scolaro, dell'Università di Macerata, Patrizia Dragoni, dello stesso citato Ateneo, fino a Claudia Grisanti, professionista di valida esperienza nell'ambito dei servizi museografici dell'Umbria.

Il recupero globale delle strutture architettoniche ex S.I.R.I. e dei servizi circostanti sono responsabilità diretta di Aldo Tarquini e del suo Ufficio, al quale compete anche la progettazione della sezione di storia urbanistica nell'ambito del museo ternano.

Cesare Mari di PanStudio di Bologna, ha in affidamento disposizione e allestimento dell'apparato museografico nelle diverse articolazioni di pubblica offerta e nei molteplici servizi di valore storico e didattico.

L'Autore affida dunque al testo il valore prevalente di un'identificazione problematica del territorio di idee e di modelli intellettuali, suscettibile di esprimersi proiettivamente e quindi fattivamente – quando ciò sia reso possibile – nelle realtà messe alla prova da una secolare vicenda di affidamenti e di speranze riposte nell'antico e moderno strumento del museo.

Terni, inverno 2003-2004

Il problema politico attuale e il sistema delle arti

La premessa ha seguito finora la strada più elementare, nel tentativo, peraltro necessario, di aprire le argomentazioni addotte per il Museo Civico di Terni e, più in generale, per il museo italiano, civico e non, mirate a una comprensione che agevoli il superamento di confini non sempre noti o distinguibili di una storia esclusiva.

Il momento attuale, e non da ora, ha visto tuttavia mettersi in movimento una situazione così politica che economica e, insieme, un pronunciato decadimento culturale, legati a una marcata crisi italiana. Nel profilo dell'educazione e del costume nazionale più che secolari non è possibile evitare parole come 'declino dell'intelligenza pubblica', fortemente raccordata al mutare del governo centrale. La relazione per il Museo Civico di Terni è stata stesa tra il 2003 e il 2004 e dunque mentre si preparava la distruzione delle leggi precedenti e si disponevano i mezzi opportuni per la liquidazione privata dei beni artistici e culturali nazionali (Patrimonio Spa ecc.).

Si tratta di una crisi che affiorerà in numerosi punti della lettura di questa raccolta di ipotesi didattiche, dando corpo a problemi e incertezze che sembravano soltanto latenti e che, al contrario, hanno assunto oggi un'espressione piena e drammatica, spalancato interrogativi tali da mettere in dubbio la sopravvivenza delle istituzioni storiche che fino ad oggi, da quasi cent'anni (1907 e 1909), hanno assegnato alle Belle Arti italiane dignità di struttura costituzionale e tecnica superiore a quella di altri Paesi europei.

Il patrimonio è inalienabile, come chiarisce lo stesso antico nome. Raffaello raccomandava a Leone X che avesse cura di ciò che restava: "di questa antica madre della gloria italiana" perché essa non sia "estirpata e guasta dagli ignoranti". Giovanni Morelli, nell'aula del Senato finalmente italiano, esclamava: "Io invero non so capire come i rappresentanti della Nazione italiana [...] possano assistere indifferenti a codesta spoliazione della parte più preziosa [...] di quel ricco patrimonio lasciatoci dai nostri avi" (19 luglio 1892). Il massimo giurista dei beni artistici del primo Novecento, Luigi Parpagliolo, affermava nettamente: "I precedenti del diritto italiano sono il migliore ammonimento della preminenza dovuta alla ragione della pubblica utilità su quella della proprietà privata".

La nozione pubblica e comunitaria del patrimonio è stata generata, nell'arco della civiltà, prima da ragioni religiose (età latina e cristiana), poi da conquiste estetiche e filosofiche (Rinascenza). L'Illuminismo ha formulato l'idea di un collezionismo pubblico (Vaticano, Medici-Lorena) e quest'ultimo, salito al livello ideologico di eredità amministrata dalla comunità (Giovanni Battista Romagnosi), è divenuto brano inviolabile dell'incivilimento della società (Cattaneo). Il Risorgimento ha fatto del patrimonio culturale, nessun aspetto escluso, il potere agglutinante dell'unificazione italiana.

Dalla nascita dell'Italia moderna l'idealismo detta, con la legge del 1909, ribadita nel 1939 e nel 1999, una visione globale di patrimonio come servizio pubblico. Allora, e fino a poco tempo fa, tutto appariva inalienabile – ricorda Paolo Leon – fatte alcune eccezioni. Oggi al contrario, con il nuovo codice Urbani, tutto è alienabile, "salvo eccezioni". Nel pieno della grandezza storica europea, questa conclusione guida la cultura politica verso una liquidazione autolesionistica del patrimonio delle comunità italiane, al fine di cavar denaro da un'eredità della società e che tutto il mondo ammira.

È una situazione attraversata da urgenze molto esplicite, a riguardo delle quali – bisogna ricordarlo – assai poco, o affatto, sono stati consultati gli addetti ai lavori, come d'altronde avvenne anche in stagioni meno prossime, ancorché più propizie alla cultura in genere; noi pensiamo che sia necessario ricorrere a nuclei diversi di problemi di metodo. I quali, provenendo per la gran parte dall'esperienza storica cui frequentemente rimandiamo in questo libro, possano almeno agevolare il necessario recupero dell'opinione tecnico-scientifica e l'attitudine stessa della disciplina storica a un percorso di conoscenza e di esperienza.

Le Belle Arti moderne hanno dovuto affrontare il loro progresso assai più seguendo il dettato di altre salvifiche discipline, che hanno imposto i loro criteri e anche molti interessi immediati, che non nella giusta meditazione circa i caratteri, le peculiarità, le tecniche che connotano da secoli uno specifico che parte da lontano e deve essere valutato nella sua esperienza preziosa. La stessa struttura istituzionale delle Belle Arti è stata sottoposta a esperimenti, a trazioni, a tensioni inammissibili con la sua sperimentazione di lungo periodo. Ritocchi, rattoppi, riforme, ricuciti sulla palandrana del tempo storico artistico nel corso degli ultimi quindici anni, ben di rado si sono direttamente impegnati su una concreta conoscenza della complessa materia, dei suoi mezzi reali e perfino delle sue finalità. Il sistema delle arti, vien voglia di credere, è morto come Alain – il suo maggiore scrittore – nel corso della prima guerra mondiale: proprio nel momento in cui doveva avere inizio il suo periodo più attivo.

Le riforme attuali e la Costituzione

È importante sottolineare impegni istituzionali e costituzionali che una certa qualità di opinione corrente si è permessa di dimenticare quando non di denigrare, mettendo in tal modo in pericolo l'evidenza conquistata con un sapiente lavoro di opinione e di critica scritta nel corso dei secoli che formano l'età moderna della storia italiana.

1.

L'art. 9 della Costituzione della Repubblica Italiana afferma: "La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione". L'interpretazione da decenni assegnata a questo importante articolo è quella che vede il valore attivo espresso dalla comunità dei cittadini, protagonisti diretti di sviluppo, ricerca e, infine, tutela storica e artistica (ma si veda più sotto, par. 5).

2.

Come ha ricordato nell'agosto del 2003 l'Accademia dei Lincei in un nitido promemoria tracciato da alcuni suoi soci nazionali, la stessa Corte Costituzionale ha già offerto una sentenza (n. 269, 1995) con la lettura dell'art. 9, dove si sottolineava una concezione dinamica della tutela artistica. Spetta a quest'ultima proteggere e salvaguardare il patrimonio e offrirlo alla fruizione dei cittadini. In quest'opera di salvaguardia prendono corpo le opportunità che, in virtù della comprensione dei problemi, ne agevolano la risoluzione.

3.

Più volte si ode la richiesta che sollecita la formazione urgente di un inventario o catalogo dei beni artistici dotati di importante interesse storico artistico. La domanda è insistente, come se il catalogo, una volta presumibilmente affrontato, fosse un libro chiuso perché ritenuto perfettamente esaustivo. All'interno di questo cenotafio andrebbero pertanto collocate opere ed eventi, materiali e forme da preservare in assoluto: finendo per considerare il restante patrimonio come una grande riserva di sfruttamento e di possibile degrado, vendita o distruzione. Questa è invocazione necessaria ma anche assai pericolosa nell'attuale crisi culturale e tecnica. Di più, essa trascura e danneggia la concezione essenzialmente dinamica del catalogo dei beni, che garantisce una visione critica e continuamente attiva della conoscenza. Ogni giorno nuove opere, inedite acquisizioni entrano nel quadro generale dei beni artistici e storici. Il cammino della conoscenza è infatti l'opera di una progressione instancabile che ogni giorno scopre e rivela nuove certezze e opere sconosciute. In realtà, i cataloghi non finiscono mai. Sarebbe morto, diversamente, il lavoro della critica e della storia dell'arte: così come è morta l'ottima legge n. 1089, 1 giugno 1939, che ereditava il senno crociano della legge n. 364 del 20 giugno 1909.

4.

Un'interpretazione decisamente dinamica come quella garantita dall'art. 9 della Costituzione, e fortemente calata entro la dimensione attiva del lavoro scientifico e tecnico, è guidata essenzialmente – per quanto più ci riguarda – da una concezione primaria del valore estetico. Numerose sono le tensioni che prendono forza da altre esigenze e si avviano verso

L'ex S.I.R.I. nel paesaggio ternano



il patrimonio, configurando talora vere e proprie eteronomie ovvero sopraffazioni interpretative. Ha sentenziato in proposito la Corte Costituzionale (n. 151, 1986) che "la primarietà del valore estetico culturale non può essere subordinata ad altri valori, ivi compresi quelli economici". È il prestigio estetico che dev'essere invece "capace di influire profondamente sull'ordine economico-sociale".

5.

Recentemente, e cioè nell'autunno del 2003, il Governo ha voluto avviare una revisione e la conseguente modifica del dettato dell'art. 9, limitando il testo alla citazione di un improbabile "ambiente naturale". Il cammino della proposta è attualmente in corso e alla sua eventuale approvazione parlamentare d'aula l'art. 9 suonerebbe così: "La Repubblica tutela l'ambiente naturale, il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione". La versione costituzionale originaria, tuttora in uso, si limitava inizialmente a citare "il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione". Questa equazione tra paesaggio e patrimonio storico e artistico era sufficiente e aveva, del resto, più volte consentito ottime interpretazioni, come ad esempio la legge Galasso sui piani paesistici (1985). Ad essa, Giulio Carlo Argan aveva dedicato un intervento parlamentare nel 1986, che consolidava l'interpretazione che abbiamo sempre chiamato dell'"incivilimento" e cioè l'unione tra la nozione di paesaggio e quella di umanizzazione. Si può sostenere che un astratto ambiente naturale, senza segni dell'opera dell'uomo, non esista più (proprio come affermano gli storici dell'umanizzazione). I valori naturali vivono insieme alle testimonianze della civiltà. Pretendere di tutelare i soli "valori naturali" significa ridurre enormemente il potere della legge di tutela e di salvaguardia della Nazione.

6.

Dal 1993 a questa parte, agenzie e imprese private, raramente pubbliche, hanno affrontato – nel rispetto della legge – l'efficienza dell'opera della cosiddetta 'gestione' economica del patrimonio artistico; spesso con discreti risultati. Si deve però rilevare che l'offerta delle agenzie e dei cosiddetti 'servizi aggiuntivi' può prospettare opportuni vantaggi sotto il profilo di impresa materiale ma non sempre sul piano culturale. In una delicata crisi strutturale è necessario non compromettere in modo alcuno i compiti primari della pubblica amministrazione. È urgente uno statuto di accordi che sappia evitare le seguenti conseguenze: a) che le agenzie operino surroghe e sostituzioni nella conduzione responsabile

del museo e dell'impresa; b) che l'organico necessario al museo non possa dunque procedere se non facendo capo a concorsi pubblici.

7.

Il patrimonio artistico e storico, in senso fisico, è il sedimento delle forme creative accumulate sul cammino della civilizzazione. L'accezione più autentica ed evidente del patrimonio italiano, differente da quella di altri Paesi, specifica una continuità senza arresti o possibili antologie. Ogni e qualunque evento creativo italiano appartiene a un paesaggio fitto di particolari, nel quale si identifica la mirabile vastità del cosiddetto territorio, l'importante ricchezza dell'ambiente. Nella dimensione dell'ambiente spazio-temporale si incardina ogni frammento della nostra storia, anche quello che – sradicato per furto o guerra – ritorna di diritto a vivere in quel luogo nativo grazie alle relazioni riconquistate.

8.

Numerosi intellettuali e operatori del settore hanno giudicato inutile la formazione di uno specifico Ministero per i Beni Artistici e Ambientali, come lo volle costruire Giovanni Spadolini nel 1974 e lo hanno ritenuto dispendioso e inefficace. Riteniamo, al contrario, importante ribadire un giudizio affermativo: a) Il Ministero per i Beni Artistici e Storici ha permesso di impostare in senso nazionale il grande problema del confronto con gli altri ambiti di governo, in una parità a lungo inutilmente rincorsa. b) Un ministero, all'inverso di un'agenzia pubblica – proposta da molti – è lo strumento diretto di una democrazia di governo e di amministrazione. c) Grazie alle leggi dello Stato, esso ha il governo e dunque il pieno possesso dell'entità globale che si chiama patrimonio, delle sue continue interpretazioni e innovazioni. È possibile vedere l'opera d'arte calata entro il paesaggio costituito dal patrimonio globale nazionale, senza essere tentati di scardinarla e di asportarla. Ci sono musei *indoor* e musei *outdoor*, conservatori chiusi e ambienti aperti, vissuti, vitali. Tra gli uni e gli altri è necessario mantenere accessibile ogni reale comunicazione.

9.

Il territorio architettonico e urbanistico italiano è stato avvantaggiato nei secoli dalla presenza artistica e dal marcato accento spirituale e liturgico determinato da una forte inflessione creativa autorizzata anche dalla Chiesa. Fortissima anche la presenza durevole di architetture conventuali e di chiese e oratori. Nelle soppressioni giuseppine del 1773 prima, poi, soprattutto, in quelle numerosissime napoleoniche (1796 e seguenti) e, infine, nel corso delle fitte trasformazioni attuate con la liquidazione italiana dell'asse ecclesiastico (1867 e seguenti), beni artistici e culturali – al pari di altri servizi pubblici – sono stati allogati e ordinati nel corpo architettonico e spaziale di strutture pre-formate e molto spesso di grande immagine. Ciò vale anche per una elevata quantità di biblioteche, archivi, uffici culturali: per non dire dell'enorme sequela di caserme, ospedali, orfanotrofi, carceri, scuole, che soltanto nello scorcio del Novecento hanno trovato altri più funzionali ambienti architettonici. Il parco degli edifici “derivati” dalle finalità religiose costituisce oggi una grande riserva architettonica alla quale Comuni, Province e Regioni possono attingere per soddisfare gli scopi competenti: una riserva di qualità storica altissima, un polmone di riqualificazione di quasi tutti i centri storici italiani. Occorre devolvere a questa riserva la più grande attenzione e una custodia opportuna, impedendone la forzosa e mistificata liquidazione finanziaria per la quale è stata creata la “Patrimonio Spa” e l'intero sistema di ipoteche ovvero cartolarizzazioni, avviate a condurre il grande patrimonio pubblico a una frammentazione privata.

10.

La cura del territorio, così come è stata progettata nell'atto stesso della formazione dell'amministrazione delle Belle Arti (1907), rappresenta un condensato storico e di conoscenza spaziale da sempre riconosciuto esemplare in Europa. Da qualche tempo è stato dato inizio allo smantellamento della struttura, onde rispondere alla necessità del cosiddetto snellimento della macchina dello Stato. Le varianti intraprese mostrano tutta la loro

impotenza, a cominciare dall'incerta, sovrapposta figura prefettizia del Soprintendente Regionale, singolare invenzione di un *primus inter pares*, per giungere alla traballante definizione del soprintendente-direttore dei grandi musei. Allo stesso titolo, o quasi, le istanze demolitorie dell'ottima legge 364, del giugno del 1909 (rinnovata in modo elementare nel 1939 e, ancora, nel 1999) nonché dalla legge 1497 e di quella sul paesaggio del 1922, tendono a prevaricare un sistema giuridico di profonda adesione pubblica e connaturato alle consuetudini italiane come solo può esserlo un brano specializzato del codice civile.

11.

Tutti i recenti interventi sulla struttura e sulle leggi precedenti si muovono facendo leva, a evidenza, su una visione inadeguata dei temi e dei problemi della vita artistica italiana, mai studiati a fondo e, spesso, affidati alla risoluzione di indirizzo amministrativo-architettonico-economico, come se il Ministero per i Beni Culturali dovesse occuparsi non più di storia delle arti ma di un contenzioso costante di pretura. La rivendicazione del ruolo della disciplina scientifica e storica deve tornare ad assumere il primo posto di fronte ai numerosi funzionari azzecagarbugli che sembrano ormai muoversi a loro perfetto agio nel settore, sempre più verticistico e silenzioso quanto a dibattito tecnico-scientifico. Compete allo sviluppo della ricerca e alla crescita della conoscenza di assicurare la tutela del patrimonio, che non può essere gestita e garantita se non da amministratori-studiosi specializzati. La mancanza di concorsi investe ormai da più di un decennio tutti i settori delle Belle Arti: si ricordi che l'ultimo concorso per Ispettori Archeologi, undici persone in tutto, è del 1996.

12.

Il patrimonio artistico, come detta l'art. 5 della Costituzione, “attua nei servizi che dipendono dallo Stato il più ampio decentramento amministrativo; adegua i principi ed i metodi della sua legislazione alle esigenze dell'autonomia e del decentramento”. Il dibattito in proposito è cresciuto di qualità, fatte salve le solite interpretazioni zotiche. Alle Regioni compete di adempiere alle deleghe del 1974, spesso non affrontate, e di costituire i luoghi scientifici e amministrativi che, in collaborazione con l'amministrazione centrale, possono attivamente garantire al Paese tutela e salvaguardia soprattutto nelle reali, imprescindibili proporzioni culturali italiane, quelle urbanistiche e delle campagne, già fissate anche nelle prime, grandi deleghe.

13.

L'autunno del 2003 è stato totalmente impegnato nello smontaggio delle strutture storiche del Ministero per i Beni Culturali, con il taglio esasperato dei normali finanziamenti anche di valore ordinario. Nel cuore della legge Finanziaria, progetto e dibattito fino al consuntivo, sono stati apportati altri pesanti tagli (10%) al funzionamento del ministero. Sono, in aggiunta, proseguite le ritoccature portate direttamente sul corpo, con la proposta d'una pratica eliminazione del Dipartimento Generale per gli Archivi (poi smentita). Si è parlato, gridato a riguardo dello smontaggio letterale, la demolizione delle vecchie, pur difettose, strutture della ricerca e dei servizi di tutela degli anni tra il 1907-1909 e il 1990 circa. L'occasione persegue caparbiamente, e insensatamente, la meditata distruzione d'un organismo di servizio tecnico e scientifico, quello delle Belle Arti in genere, che aveva già subito alcuni pesanti colpi nell'immediato passato e sta ora entrando nel campo dei “mutanti”, senza altra ragione che non sia quella dell'abbattimento e conseguente eliminazione. Scriveva Corrado Augias: “Su un tema del genere che ci riguarda davvero tutti, nessuno ha voglia di mettersi a fare polemiche per il gusto di farle”. Scendendo al concreto, nessuno “può smentire che nell'ultima finanziaria siano stati operati ulteriori tagli del dieci per cento sul funzionamento delle Belle Arti” (“La Repubblica”, 18 ottobre 2003). Si è tentato, inoltre, di far scomparire i dipartimenti di Archivistica e quello delle Biblioteche. Sono i due comparti senza i quali non si fa ricerca; e senza ricerca il Paese va a rotoli. La catastrofe si realizza attraverso tagli inesorabili ai bilanci dei diversi settori: la citata Ar-

chivistica è passata dai 14 miliardi dell'anno 1998 ai 6 miliardi o poco più del 2003 (l'espressione è in vecchie lire).

14. No al Prefetto, direbbe anche oggi Luigi Einaudi. Il tentativo di accorpate attorno a un inedito funzionario di stazza regionale (il Soprintendente Regionale) le ormai storiche competenze che erano rappresentate e gestite da diversi uffici, più esattamente i beni artistici e storici, quelli architettonici e ambientali, archeologici, bibliografici, archivistici, etnografico-folclorici, ha preso ovviamente il passo dal desiderio, dissennato anche a prima vista, di riunire in un solo coordinamento (leggi: sovrapposizione) competenze disciplinari fortemente diverse tra loro, così da poter ascoltare velocemente e sommariamente le decisioni, averne rapide e personalissime informazioni; ricollocare, insomma, un caporale di giornata alla testa di un sistema un tempo assai raffinato e ora sulla via della distruzione tecnico-scientifica. Il tentativo, decollato peraltro prima del 2000, è il gesto più "politico" che si potesse innovare nella condotta di un argomento – la divisione disciplinare delle parti e il rispetto delle effettive competenze – che è stata a lungo la garanzia di un'informata, scientifica condotta tecnico-amministrativa nelle aree e nei tempi diversi del patrimonio italiano.

15. Il Soprintendente Regionale, si è ormai capito, rappresenta un pericoloso strumento impostato, tra i numerosi che pure hanno attraversato il nostro cielo rabbuiato e che ancora si abbattono su una struttura già sana e onesta (anche se misera almeno quanto l'arte della quale si occupava), qual era quella italiana fin dal 1907. Rimane gravemente allo scoperto quale possa essere la competenza di un capintesta – la competenza di qualunque studioso, anche versato e diligente nella sua disciplina – se indirizzata a occuparsi responsabilmente e con presunta pienezza di autorità dell'intero scibile dei beni culturali, dal restauro archeologico alla catalogazione dei beni artistici, all'organizzazione archivistico-bibliotecaria, alla museografia dei valori scientifici. La firma apposta da ogni soprintendente sulla propria decisione deve nascere da una diretta, indiscutibile competenza e responsabilità. La firma del Soprintendente Regionale diverrà una sorta di sottoscrizione generica e umorale apposta da uno spedizioniere alla lista di carico d'una serie di sempre più scassati autocarri.

16. Il soprintendente al polo delle città-turismo (Venezia, Roma, Firenze, Napoli) è stata per qualche tempo un'altra stralunata innovazione che riversava competenza e attività di uno studioso storico dell'arte sulla gestione e il vantaggio di un solo grande museo, facendone il conservatore di un unico modello di servizio culturale e di un solo problema. Sembra una vita dedicata a una dimensione vagamente carceraria, riflettendo che il campo d'azione di un soprintendente di vecchia dimensione si estende ben oltre l'ambito del grande museo, per dilagare in un'esperienza che investe immagini e spessori forti, protagonisti nell'arte italiana, come la città e la campagna. Il patrimonio del più grande capolavoro dell'arte italiana, la città, ne risulta distaccato dal museo, che cessa in tal modo di reggere la punta sperimentale di un paesaggio storico di globale intensità. Nel contempo, città e campagna, tessuto connettivo di ogni genere di esperienza storico-artistica, acquistano una dimensione formicolante e atomistica, priva di quella personalità che il museo ha conferito al patrimonio nella nostra età.

17. Si può supporre che la nascita e l'impostazione del Soprintendente Regionale sia la creazione di un funzionario di tipo prefettizio, desiderato e auspicato anche dalla conoscenza assai grama acquisita, quanto a tutela e a valori artistici, dalle stesse Regioni: liete di avere a che fare, a loro volta, con un ufficio monolitico e riconoscibile nella sua forma, struttura, statuto e regolamento.

18. È ipotizzabile, però, che questa sorta di monarchia dei servizi culturali, fuori d'ogni realistica dimensione delle necessità e in ordine ai tempi, possa addirittura superare l'altra più antica e storica, quella dei direttori generali delle Belle Arti Centrali, che finirono per sedere, una decina che erano divenuti, sul polveroso, sgangherato sofà delle Muse. Può darsi il caso che i diciotto o diciannove soprintendenti regionali finiscano per sopraffare e cancellare (il loro smodato potere lo consente fin da ora) anche la forma centrale dell'apparato del ministero e delle sue prossime direzioni generali o compartimentali che dir si voglia.

19. Il solo organismo che possa opporre (non è ancora chiaro in qual modo e tramite quali mezzi) una resistenza motivata e possibile all'eccesso sembra essere il Comitato Stato-Regione, di cui all'art. 112 del Codice Unico. Sebbene l'irregolarità e il disimpegno finora messo in campo nel fantomatico esercizio dell'apparato centrale, e le dimissioni forzate di due membri elettivi che avevano avanzato quesiti proprio a riguardo dei tempi e dei modi del funzionamento del comitato stesso, non possano aprire le porte di un roseo futuro neppure alle Commissioni Regionali, da poco create e con un inammissibile ritardo. La possibilità di azione degli organismi regionali è, infine, connessa soprattutto al credito che tali organismi otterranno dai diversi governi regionali.

20. Giunti allo scadere dell'anno 2003, dissesti strutturali inventati e futili come quelli descritti, da qualche anno perpetrati su organico e personale, nonché gravissime circostanze di miseria istituzionale, hanno generato una schietta, visibile condizione di crisi. Quest'ultima non colpisce il museo per la prima volta. Il luogo dell'intelligenza pubblica, la *promenade du citoyen*, saprà chiudersi una volta ancora e tutelare la sicurezza dei suoi preziosi contenuti. Ma è soprattutto il diamante purissimo, l'opera d'arte più vera della storia italiana, la città, che dimostra di essersi ulteriormente avviato verso una tragedia senza ritorno. L'inqualificabile legge relativa al condono edilizio, che ha condannato senza appello gli innocenti (ricoverati sotto la tenda fragilissima del silenzio-assenso, esercitato da un'amministrazione ridotta nel frattempo all'anoressia), è la stessa che ha dato un'ulteriore spallata a centinaia di chilometri, oltre che a milioni di metri quadrati di coste marine, di campagne famose, di città e di insediamenti scritti dalla storia.

Alla data dell'1 maggio 2004, mentre era in corso la composizione tipografica di questo volume, il Ministero per i Beni Artistici e le Attività Culturali, dopo un'approvazione intervenuta sommariamente in sede di Consiglio dei Ministri (febbraio) e nessun'altra verifica, analisi o presentazione agli organismi rappresentativi ed elettivi, ha emanato una nuova legge di tutela sotto il titolo Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio.

Lo stesso giorno, il ministro Urbani scriveva su "Il Corriere della Sera": "Come ben sappiamo, l'Italia può vantare uno dei patrimoni artistici più ricchi e prestigiosi del mondo, così come un paesaggio che ha spinto grandi scrittori stranieri a definirci il 'Belpaese' del antonomasia". Così, dopo aver mandato all'estero sia Dante Alighieri sia il buon abate Stoppani, che tanto fece pure lui l'unità italiana, il nostro Paese possiede una legge che sostituisce quelle ottime precedenti e ormai storiche (1902, 1909, 1939 e la recente 1999). Nelle attuali condizioni, l'estensore di questo libro, già impegnato nelle numerose varianti intervenute, proprio al momento di licenziare le bozze di stampa ha visto ulteriormente cambiare l'orizzonte legislativo. Di questo mutamento si chiede scusa al Lettore, pur apprendendo dal titolista che "il criterio scelto" per la stesura della nuova legge "permette di modificare e migliorare le norme in pochi mesi". C'è dunque spazio per nuove aggiunte e anche a nostro vantaggio.

I. Generalità storiche e attuali del museo e della tutela artistica

Ex S.I.R.I., particolari degli edifici prima del recupero

1. L'immagine delle arti

A un primo esame delle caratteristiche storiche e strutturali del museo italiano e della vicenda sociale e politica che ne accompagna origini e sviluppo – in grande parte malnoti – sembra necessaria qualche breve considerazione legata a quella che gli storici francesi hanno chiamato la *jeunesse des musées*. Il museo italiano nasce infatti da percorsi radicalmente differenti da quelli – per lo più legati al collezionismo dinastico, capitalistico e politico – di altre nazioni europee. Tra il museo come luogo di tutela delle peculiarità delle città italiane e dei loro siti, il museo civico, e le istituzioni di livello nazionale, corre inoltre la diversità che si impone non soltanto tra generi e specie delle loro testimonianze materiali e tipologiche, di storia e di rarità i primi e prettamente monografici i secondi, ma, soprattutto, tra le volontà che hanno individuato e successivamente maturato l'anima della formazione e i conseguenti modo e immagine dell'offerta pubblica.

Il museo civico, istituito per lo più “aperto” a nuove addizioni, è il testimone diretto delle coincidenze tra spazio e tempo – tra storia e luogo – della comunità e del suo sito. Modello e paragone sono costituiti dalla vicenda fisica dell'insediamento, la stessa che, una volta divenuta struttura didattica, tra quelle mura rafforzerà, negli anni e con la forza degli studi, forma e finalità. Assume veste istituzionale prevalente dopo l'unificazione del Paese e nell'età di rafforzamento dell'identità della città come principio della storia italiana. Scriveva Carlo Cattaneo: “Ma in una terra come l'Italia, l'istoria della quale si smarrisce nelle tenebre del tempo, e che sulle sue costruzioni porta in multiforme impronta di una sequela di secoli, la conservazione dei monumenti diviene un'arte tanto più doverosa, quanto maggiore è lo studio e il rispetto che la culta Europa dedica alle opere nostre antiche in paragone alle moderne”¹.

Il museo di carattere storico archeologico, la galleria, la quadreria e la pinacoteca, quasi sempre di valore nazionale, prendono corpo invece da una volontà che, in genere, si fa storia in età risorgimentale, basata tuttavia su strutture di un collezionismo di ampia tradizione temporale, di rappresentatività più vasta, di derivazione originaria significativa sul piano della grande storia. Parte si origina dalle collezioni di signoria rinascimentale o comunque legate alle prime dignità (nobiltà) dinastiche.

Il museo nazionale è opera per lo più “chiusa” cioè relativamente consolidata nella sua identità, codificata giuridicamente anche dai fidecommessi prima e dopo l'unificazione e l'acquisizione di Roma capitale (1861, 1870) e in virtù dell'opera prevalente di identificazione e di studio di Adolfo Venturi (1894-1898). Può ovviamente arricchire le sue sostanze ma non modificare i suoi caratteri di qualificazione e di personalità.

Poiché il museo, in generale, ha il suo principio nel Cinquecento e si caratterizza nei secoli seguenti (per prospettiva storica nel Seicento, per costruzione di comunità nel Settecento e, infine, con veste di servizio pubblico e moralità memoriale nell'Ottocento), dovremo cercare di conoscerne l'evoluzione in parallelo alla necessaria fisionomia che il patrimonio, l'eredità del passato, l'orizzonte sempre gremito di scoperte e di novità, vale a dire l'insieme dei “beni artistici e culturali”, ha assunto nel passare e nel variare dei tempi e del pensiero generale.

Esistono parecchi modi, anche tra i più fantasiosi, per “conoscere” la nascita dell'oggetto ansioso del collezionista, del mercante, dell'amatore, dello stesso storico e, maggiormente,

¹ C. Cattaneo, *Del restauro*, Milano 1839.

dell'artista. Conosciamo le accezioni del gusto e del possesso di molti tra i grandi del passato, dall'avventura del ladrocinio assoluto di Verre in Sicilia, sapientemente narrata da Cicerone, alla singolare voluttà di organizzazione politica di Napoleone, amatore d'arte e di musei ma senza dichiarate predilezioni estetiche. Vediamo nella *Wunderkammer* e nella *Schatzkammer* dei potenti e dei filosofi connotarsi la conoscenza e il mistero dell'arte; assistiamo all'aurora della verità nelle raccolte degli scienziati, dei grandi monaci, dei viaggiatori.

Balzerà con frequenza agli occhi del lettore come in questo volume sommario – nato dall'occasione fornita dal progetto del Museo di Terni –, dove si parla massimamente del Museo, speciali accenti siano dedicati al libero museo civico. Lo consideriamo in genere, e soprattutto in questo caso (che ha forte volontà didattica), il più potenzialmente attivo ed esauriente tra i luoghi museografici italiani: anche se nei decenni il museo nazionale ha potuto forse profittare di cure e di economie di maggior livello. Il museo civico è un'istituzione dotata di rimarchevole, duttile personalità, una figura attiva, tecnico-scientifica piuttosto che soltanto documentaria, capace di esprimere una volontà culturale aggiornata e di nutrire rilevante opinione su molte tematiche del mondo storico, connesse alla città di origine o al territorio circostante².

I complessi museografici comunali o locali, legati al luogo o all'istituzione (università, ad esempio), sono numerosi in Italia e anche molto diseguali per patrimonio, formazione, misura, specializzazione e attività. Se i musei o gallerie nazionali sono circa quattrocento, i luoghi diversi si contano almeno al triplo. La recente (2003) redazione di norme comuni di generale interesse ha stabilito livelli standard che dovrebbero, almeno genericamente, rendere simili forme e modalità funzionali e di garanzia, nonché di servizio del museo civico o di altra proprietà. Lo stato attuale di consistente crisi delle istituzioni culturali non può che ritardare iniziative e decisioni tese a creare necessarie misure di rinnovamento, di restauro e di dignità nei musei.

Il museo civico deve condurre una reale politica di istituto, colloquiare con le istituzioni della ricerca e con l'università. Non può essere affidato a bizzarre iniziative economiche per creare o consentire la sua sopravvivenza e, addirittura, una sua condizione di guadagno diretto anziché indotto, come è giusto che sia. Questa banale visione del museo è stata insinuata di recente nell'opinione politica, rimuovendo la convinzione che esso sia nato e si sia formato per finalità di conservazione e di studio del patrimonio artistico e storico e nel senso di una antica eredità comune da amministrare (Romagnosi). Un servizio pubblico tecnico e scientifico della più grande importanza per la comunità³.

2. Leggi, bandi, editti dei cessati Governi (1575-1860)

Prima di altre considerazioni, vogliamo condurre l'attenzione dei lettori a quel genere di informazione analitica fino ad oggi scarsamente indagata, seppure assolutamente eloquente, costituita dagli editti e dalle leggi di salvaguardia del patrimonio d'arte in uso presso gli antichi Stati della penisola. I vecchi poteri preitaliani esponevano agli occhi del pubblico, almeno di quello dei collezionisti che viaggiavano e dei mercanti avviati alle dogane e alle gabelle, numerose limitazioni che il potere di bargello e di polizia, in ossequio alla legge, dovevano diffondere e far rispettare.

Da questi vincoli dovette prender corpo, nella lenta recezione possibile negli anni e quindi nell'opinione pubblica, un crescente senso della potenza dell'arte: il significato esplicito della preziosità, della rarità e della qualità, da stimare e studiare. Le "grida" di manzoniana memoria collaborarono in certo qual modo per quasi tre secoli alla formazione di una coscienza pubblica dell'arte. Ne insegnarono fumosamente i caratteri e il complicato, enciclopedico lessico. L'antica, pragmatica sapienza esposta alle cantonate possiede una sua didattica durata e un significato riconoscibile sia nelle leggi che tutelano il patrimonio italiano sia tra le considerazioni avanzate dagli studiosi.

Apprezzata per motivi comprensibilmente estetici e di storia nel nostro Risorgimento,

che se ne servì per riannodare le diverse tradizioni di un'Italia da unificare, questa singolare letteratura, più tardi del tutto dimenticata, torna all'uso e alla dignità storica anche per necessità di gettare basi positive e pubblico valore all'interpretazione della tradizione italiana⁴. Questi editti di lettura rivelatrice forniscono, inoltre, il solo visibile modello del progresso tenuto dall'accezione di bene artistico e da quella stessa di monumento nella cultura italiana e nelle sue diverse aree.

Dobbiamo immaginare decine di editti e di bandi nella loro prima condizione di fogli a stampa, diffusi nel colorito mondo delle gabelle e delle porte daziarie oppure sulle mura di stamberghie confinarie, di osterie dei quattro venti e, in ispecie, nei tetri luoghi del bargello. Fogli di carta spesso laceri e slavati dalla pioggia e dal sole. Stemmi e fregi araldici che poveracci e analfabeti avranno guardato con il sospetto di sempre; e che, al contrario, viaggiatori e mercanti avranno letto o comitato con diversa attenzione, cercando il dato nuovo da aggiungere alla memoria delle norme precedenti; quali ulteriori precisioni di osservanza e di oculatezza dovessero doppiarsi in quel giure singolare, fitto come un vocabolario ogni anno accresciuto, insieme con l'evolvere dei rapporti politici e di potere, con riguardo alle attività del commercio e, soprattutto, dell'"extra regnazione" dell'opera d'arte e degli altri facili abusi possibili nascosti dietro la lettura di quelle grida, sempre più fitte, verbose e frequenti.

Ciò senza mai abbandonare quel nominalismo, quell'ostinata volontà di elencazione e di enumerazione degli oggetti, quell'empirica visualizzazione delle materie e delle forme nelle quali emergevano ogni giorno di più i soggetti destinati a comporsi entro il vocabolario della visione estetica moderna. Si direbbe che la visione dell'arte, anziché costituirsi entro il fulgore ideale e d'anima, abbia lungamente sostato a descrivere le articolazioni, le forme più mutevoli e quelle maggiormente consuete, gli oggetti e le materie rare o preziose entro le quali essa si scompone. Leggi che possiedono spesso il linguaggio tecnico e la messa a fuoco sperimentale delle prose scientifiche del Redi o di Lorenzo Magalotti.

Naturalmente, ogni bando di legge seguiva caratteri e peculiarità del sistema delle arti in atto nel luogo di signoria e nell'ambito storico culturale nel quale esso si formulava. Gli Stati della Chiesa romana, destinati alla maggiore, progressiva attenzione verso generi artistici vastissimi, dal mondo latente dell'archeologia alle opere d'arte di chiese e di conventi, dai codici miniati a documenti archivistici a brani erratici di collezionismo illecito di opere d'arte, videro pontefici promulgare leggi in ordine alla rispettiva opinione (Paolo V Borghese, Clemente XI Albani, Benedetto XIV Lambertini, Pio VI e Pio VII Chiaramonti) e cardinali collaboratori e camerlenghi estenderne minuziosamente la gettata⁵. Per non dire dell'enorme sedime romano di marmi, di ornati e di frammenti, dove in realtà si nascondeva da secoli l'immagine più veritiera della città, protagonista solenne dell'intera visione dell'arte italiana e della sua stessa figura patrimoniale⁶. Altri Stati di realistica attitudine furono la Serenissima, il Granducato di Toscana e, più tardi, il Piemonte e il dominio dell'Imperial Regio Governo del Lombardo-Veneto.

Grida e bandi si rivolgevano ai mestieri più diversi, coinvolti, come ad esempio i vignaroli, nello scavo archeologico, casuale ma sempre fruttuoso quanto a individuazioni e a scoperte, dello strato sovrapposto, dell'enorme, continuo ossario che riveste la città di Roma; oppure ai pizzicaroli che incartavano salumi in preziosi fogli documentari. Sono moltissimi, diversi e coloriti quelli che entrano animosamente in questa Piazza Universale delle Professioni e tutti devono costruire la loro osservanza assoluta all'immensa, imbarazzante eredità fisica della storia e della creatività. Gli editti cercano di descrivere la composizione di questo sedimento di sorprendente stratificazione, il panorama di questa storia composta di relitti meravigliosi. Non si conoscono altri modi e luoghi di relazione capaci di attivare un simile diorama, prima della nascita della storia. Per la prima volta l'opera d'arte rivelava la bellezza connessa al suo valore, portando alla luce, di fatto, il legame naturale tra la prima e il secondo.

² La proposta dello scrivente in *Storia d'Italia*, Torino 1973, *I Documenti ***, *Musei e Museologia*, pp. 1615 ss. Successivamente diedi pubblicazione a una antologia tratta da quelle immediatamente postunitarie (Fiorelli, Mariotti), ripubblicata nel 1994 (con appendice di Giulio Volpe), Bologna, NAE, oggi nuovamente irripetibile per esaurimento. Un'analisi di sapiente spessore interpretativo è di M. Speroni, *La tutela dei beni culturali negli Stati preunitari*, Milano 1988, dove si esamina in particolare la basilare influenza delle norme vaticane sulle altre legislazioni italiane.

³ D. Menozzi, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, Milano 1995.

⁴ A. Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani*, Bologna 1978 e 1996.

⁵ H. Belting, *Il problema della rappresentazione*, in "Casabella", 1989, 561, pp. 42-43.

⁶ G.C. Kman, *Il museo come scuola*, in "Comunità", 1949, 3, p. 66.

3. Il dettato dell'arte e della bellezza

I cittadini, ancorché analfabeti, entravano in un'intuitiva comunicazione con l'esistenza dei problemi artistici. Nel diagramma che questi fogli costruiscono è oggi ancora possibile leggere una progressione di comportamenti e di sensibilità istituzionali attive nell'ambito delle arti, altrimenti irreperibili. Già nell'età medioevale e, ancor più, nell'Umanesimo e nella prima Rinascenza furono frequenti e significative le norme emanate a difesa dei decori e dei monumenti plastici e architettonici della città antica e degli oggetti d'arte e delle prime collezioni di rarità così naturali che artificiali raccolte. L'analisi della *Lettera di Raffaello e di Baldassar Castiglione a Leone X*, 1519 circa, un capolavoro di storia insieme estetica e istituzionale, di inarrivabile intelligenza che ne domina forma e contenuto – per secoli scomparsa, nuovamente identificata e riportata a dignità di conoscenza⁷ –, assegnerebbe a quella fulgida circostanza un indiscutibile primato nella vicenda che vide nascere una coscienza di tutela e un metodo appropriato per il suo raggiungimento: “Però, essendo io stato assai studioso di queste antichità [...] penso di aver conseguito qualche notizia dell'architettura antica. Il che in un punto mi dà grandissimo piacere [...] e grandissimo dolore, vedendo quasi il cadavero di quella patria, che è stata regina del mondo, così miseramente lacerato [...]”.

Occorre però identificare, nello sviluppo di una storia civile e istituzionale, quale sia il momento in cui la legge affronta le sue finalità grazie all'estensione di un impegno di spessore nazionale o, almeno, più che regionale. La tutela del patrimonio è infatti il segnale esplicito di una conscia volontà di unitarietà. All'anno 1575, nel citato Granducato di Toscana, si può datare il primo manifestarsi di una volontà protezionistica a vantaggio di un bene di dimensione pubblica riconoscibile, qual era quello della preservazione della simbologia araldica del potere mediceo. Esso va ovviamente osservato entro la lente della politica della cultura deliberata da Cosimo I dei Medici e proseguita dal figlio Ferdinando.

Volontà politica che allude a un preciso programma, a dettagliati indirizzi storici e interpretativi. Questa disamina delle origini moderne della tutela artistica va condotta tenendo ben presente la figura e l'opinione di Giorgio Vasari, intellettuale e artista. Già la costruzione degli Uffizi e, meglio, la loro immediata trasformazione da luogo amministrativo a galleria di esposizione, mette in concreta evidenza la scoperta decisione di Cosimo e, subito del figlio Ferdinando, nonché della coppia di architetti progettisti Vasari-Buontalenti, di dotare di mezzi eccezionali la politica culturale, intesa come immagine esemplare del potere nuovamente affidato ai Medici: evento responsabile e degno di una grande parafrasi ficiniana e laurenziana, che le vicende distruttive dell'ultimo decennio del Quattrocento avevano con violenza cancellato.

Quasi una consacrazione. Lo Stato per la prima volta faceva valere, con metodo politico e amministrativo, ciò che, da un lato, la strategia del potere e, dall'altro, le celebrazioni del Neoplatonismo avevano a lungo divulgato: essere l'opera d'arte soggetto di bellezza e riflesso economico insieme, tanto impegnativa nella sua venustà da doversene invocare il pubblico possesso come un esempio insostituibile di rarità e di esemplarità.

Di più, qui si esibiva ben presto la naturale connessione dell'opera d'arte con il luogo della sua creazione e con la comunità, non solo intellettuale bensì anche civica. E l'“extra regnazione” era proibita o limitata in lettere di piombo in ragione della mobilità e della sensibilità di quel vincolo o rapporto culturale.

Gli interventi dell'Accademia del Disegno, in apertura del secolo barocco (1603), misero a punto a loro volta una nozione critica e storica tanto intensa da configurare, entro la forma chiusa di un pantheon composto da meno di una ventina di artisti, addirittura l'essenza stilistica e il portato storico irrinunciabili di ciò che si debba intendere appunto per arte fiorentina e toscana.

Esiste una scrittura che nasce, nelle diverse città italiane, a ridosso delle molteplici espres-

sioni dell'arte e, specialmente, della pittura, dal momento che nel nostro Paese – almeno fino al termine del XVIII secolo – il primato delle arti tra pittura e scultura è sempre toccato alla prima. Tale scrittura è quella degli estensori di guide, itinerari e testi deputati alla spiegazione delle facoltà espressive di artisti dotati di qualità che potrebbero chiamarsi del luogo. Si tratta di una letteratura critica che non si spinge ai grandi orizzonti delle maggiori storie in atto ma si porta sollecita a ridosso della lettura critica e all'interpretazione dei modi stilistici dell'artista. Si accumulano numerosi scrittori di alto livello, gli stessi – dal Verci al Crespi, dal Da Morrona all'Affò – che, d'altronde, hanno nutrito in parte consistente la *Storia Pittorica* di Luigi Lanzi, uscita al pubblico definitivamente nel 1809⁸.

In una città come Parma proprio Ireneo Affò si dedicò con perspicua attenzione alla descrizione dei modi di quella che egli stesso, nel 1790, chiamava *L'Arte di Vedere*, che non riteneva agevole per nessuno (neppure per Francesco Milizia che, pure, aveva scritto un libro in proposito, peraltro secondo i principi di Sulzer e di Mengs). Scriveva Affò:

“Quanto all'esattezza, vedi che bisognerebbe saper descrivere i quadri con precisione, senza ampollosità, interpretazioni e capricci, come alcuni fanno, ma neppure sì aridamente da lasciar confusa quasi una testa di Rafaele con una di Giovanni da Capugnano: la qual cosa è a ottenersi difficilissima, se chi descrive pitture, o non intenda ben l'arte, o non abbia molt'anima. Sarebbe necessario il saperne parlare con linguaggio adattato alla maniera di ciaschedun artefice, altro ben richiedendosi che l'uso di certi generali termini, i quali vorrebbero essere appunto così diversamente temperati, come diverse sono le fogge usate dai pittori nel comporre, e nello stemperare, e mescolare sulla tavolozza i colori”.

4. Tra utile pubblico e interesse privato

Nella tutela dell'utile pubblico, secondo l'antico magistero del diritto romano, consistette il movente centrale, capace di guidare le prime sedute del Parlamento sabauda in Torino, poi di quello fiorentino, nell'attesa di Roma capitale. Ne seguì una continua e religiosa evocazione: nessuna scena più di quella dell'arte, durevolmente neoclassica e didattica, sembrò prestarsi altrettanto opportuna alle scene della virtù sollecitata dalla politica. Lo Stato moderno aveva ereditato da un passato esemplare e glorioso il diritto-dovere di difendere il patrimonio delle arti e della storia. Le leggi italiane dedicate al legame comune dell'espressione artistica potevano dunque dimostrare, come precisava il Fiorelli, “il diritto dello Stato di esercitare la propria autorità per la conservazione delle patrie memorie”.

L'analisi delle documentazioni storiche partiva, non casualmente, dalle norme e dai lunghi editti dei legati pontifici, ai quali toccava, del resto, il primato di una costante sollecitudine in proposito. La disamina dell'intera vicenda si articolava dall'informazione fornita da Carlo Fea nel suo scritto *Dei diritti del Principato*, edito in Roma nel 1806. Appare sintomatico che il discorso ritornasse nuovamente alla personalità più complessa attiva in Roma tra i due secoli, appunto quella del Fea, il quale, grazie anche ai contenuti forniti al *Chirografo* di Pio VII (1802), aveva, di fatto, saputo garantire il transito tra le culture di due età.

La *Lettera di Raffaello a Leone X*, riemersa in immagine dal passato, prima nelle mani di Scipione Maffei, poi in quelle di Winckelmann e, infine, nell'attesa appassionante creata da Quatremère de Quincy a ridosso dell'avventura italiana di Napoleone (1796-1797), sembra destinata a fungere da catalizzatore a vantaggio della “lunga durata” del gusto classico; la cui cultura, intessuta di moralità e di valori storici esemplari, è destinata a scavalcare ogni transizione di società e di epoca⁹. Vedremo quale straordinario valore di resistenza alla corrosione, sia bellica sia di materialismo collezionistico europeo, sapranno opporre le teorie di Quatremère de Quincy, condensate nel suo pamphlet scritto nelle prigioni del Terrore ed edito nello stesso 1796 in cui muove i suoi passi l'armata degli “straccioni”, che darà la libertà all'Europa. Le ormai famose *Lettres à Miranda*, un generale cu-

⁸ C. Gauna, *La Storia Pittorica di Luigi Lanzi. Arti, storia e musei del Settecento*, Università di Torino, Torino 2003.

⁹ F. Di Teodoro, *Raphael, Baltazar Castiglione et la lettre à Lion X*, in *Mezzavoce*, a cura di A. Vivante, Roma-Parigi 1995, pp. 17-19; prima ancora in *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, Bologna 1994, pp. 1-6, 2ª edizione, Bologna 2003.

⁷ F. Di Teodoro, *La Lettera di Raffaello e di Baldassar Castiglione a Leone X*, 2ª edizione, Bologna 2002.

bano amico della Francia, sono oggi ancora il più moderno strumento di intelligenza per la comprensione antropologica e storica del complesso sedimento artistico che costituisce il patrimonio italiano¹⁰. Accanto a Quatremère de Quincy, l'attività mirabile del grande scultore neoclassico Antonio Canova¹¹, difensore integerrimo delle opere d'arte italiane e di quella delle Belle Arti, avrebbe creato una singolare, potente difesa della nozione concettuale, insieme storica ed estetica, del patrimonio d'arte¹².

La garanzia della conservazione dell'antichità doveva essere costituita – come dettava nitidamente la tradizione storica – da un sistema imperativo, rapido a imporsi dinanzi a nuove tensioni, con il ricorso all'ordine superiore dell'intelligenza. L'Italia fu avvantaggiata in questo, per così dire, dalla debolezza sostanziale del movimento romantico e della sua mancata capacità di trasformazione. Cessata l'esemplarità del sempiterno modello neoclassico subentrava tuttavia, più tardi, la rinnovata forza dello storicismo, con tutta l'organizzata pressione di metodo che mostrava di saper illuminare anche la committenza artistica che aveva generato questo tesoro, la potenza del mecenatismo e del collezionismo delle signorie italiane, la filosofica mentalità che, proprio nella ritrovata Rinascenza, aveva alimentato l'idea stessa dell'arte come totalità, dignità e vita.

Il problema italiano di maggior evidenza fu insomma, a Plebiscito attuato, quello di riuscire a conciliare questa doppia anima del giovane Stato. Esso era, infatti, indirizzato verso la più piena democrazia egualitaria. Nello stesso momento non si poteva non considerare vincitore della battaglia costituzionale proprio quel liberalismo che era costretto a premiare e a anteporre a ogni passo un lecito e saggio interesse privato. L'immenso patrimonio artistico e storico di questa inedita formazione governativa si poneva, al contrario e quotidianamente, davanti ai suoi governanti come un'eredità giunta da un passato tanto antico quanto comunitario. Anche il patrimonio della Chiesa, assai vasto e ubiquo nelle sue collocazioni, aggiungeva ulteriori difficoltà interpretative sulla strada della erezione di un moderno Stato liberale, lo stesso che aveva finito per raccogliere un pregresso fitto di proprietà massicce e indivisibili. L'azione dei due codici, quello pontificio e quello napoleonico, avrebbe stretto da presso il valore comune della storia risorgimentale italiana e indebolito la sostanza pubblica d'ogni sua tradizione. Dalla rigidità dell'autoctona autorità neoclassica, occorre attendere lo sviluppo della coscienza di uno storicismo sempre più appassionante. Qui confluiranno protagonisti famosi come Jacob Burckhardt (1860).

Oggi viviamo una stagione di consistente fiacchezza istituzionale, sotto il peso di uno stravolgimento economicistico e aziendalistico che ha investito anche la sacralità del patrimonio artistico. La più efficace difesa che gli Italiani possano invocare è fornita da un'immediata lettura dell'art. 9 della Costituzione della Repubblica, laddove si prospetta il principio della intangibilità del patrimonio artistico e culturale del Paese. Esso è stato più volte, di questi tempi, richiamato con autorevolezza dal presidente Ciampi.

La difesa è opportuna in ogni caso e in presenza di ogni eventuale o minacciata incrinatura della nozione di patrimonio nazionale. A ben rifletterci, è ancora più necessaria per le comunità minori (vengono in mente a caso insediamenti come Colle Val d'Elsa, Bagnacavallo o Cittadella o Caltagirone). Si può tentare la protezione delle maggiori città, citando e mettendo in ballo i loro grandiosi luoghi artistici, da Capodimonte agli Uffizi, dal Campidoglio al palazzo dei Montefeltro di Urbino. Alle comunità minori può capitare invece di rimanere spogliate e nude dopo un assedio di privatizzazioni esercitate secondo le già funzionanti proposte Tremonti-Urbani.

Le Regioni sembrano voler reagire, come almeno alcune hanno fatto nella sciagurata occasione della proposta della legge del condono edilizio e del meccanismo del silenzio-assenso. Occorre essere reattivi: l'Italia, uscita alla luce migliore nonostante i numerosi disastri urbanistici e indotti dalla speculazione, rischia di restare "pelata" dopo questi trattamenti radicali, per essere così offerta a quella che fu la grande ammirazione dell'Europa.

¹⁰ A. Pinelli, *Storia dell'arte e cultura della tutela. Le Lettres à Miranda*, in "Ricerche di storia dell'arte", 8, 1978-1979, p. 43.

¹¹ Antonio Canova (Possagno 1736-Venezia 1822). In queste pagine lo scultore è prevalentemente ricordato per la sua opera di tutore delle arti. In ragione dell'altezza della sua fama artistica, frequentò così Pio VII Chiaramonti che lo stesso Napoleone. Occupò il posto indiscutibile di Ispettore Vaticano ai problemi artistici. Fu incaricato della "recupera" delle opere già requisite in Italia dalla commissione diretta da Gaspard Monge (1796-1798). Il ritorno ebbe luogo alla fine del 1815, con l'aiuto e il finanziamento del generale Wellington e dell'ambasciatore Hamilton.

¹² A.Ch. Quatremère de Quincy, *Lettere a Miranda*, con saggi di E. Pommier, a cura e con la traduzione di M. Scolaro, Bologna 2003.

5. I prodromi di una tutela organizzata (XVIII secolo)

Non era stata estranea alla forza dei tempi la moderna completezza della legge stesa nel 1750, 5 gennaio, dal cardinale Silvio Valenti Gonzaga, sotto l'impulso di Benedetto XIV, pontefice molto attento ai problemi giuridici dell'arte e del museo. Appariva ormai chiaro come l'età nutrisse eventi preoccupanti, quali la grande e nascosta "vendita" dei cento capolavori di Modena all'Elettore Augusto III di Sassonia e re di Polonia (1745) e la successiva cessione notturna della *Madonna Sistina* di Raffaello da parte dei Monaci neri di Piacenza. Lo stato debitorio di Ferdinando III d'Este, conseguente le gravi spese per l'acquisizione di armamenti bellici, aveva permesso ad Augusto il Forte di entrare in possesso dell'intero patrimonio rimasto agli Este di Modena e di Reggio, comprese alcune pale d'altare che, tolte dalle chiese, entrarono in questo modo nell'organizzazione futura del museo europeo. È questa l'origine della raccolta che pone le basi esemplari della Gemäldegalerie sita davanti allo Zwinger e all'ampia ansa del fiume Elba¹³, sulla piazza dell'Opera. Come a Firenze, entrarono nella qualità e nei contenuti della collezione ducale anche pale d'altare, che prendevano così il posto di non più reperibili dipinti da "stanza" di Correggio, di Annibale Carracci e di altri.

La formazione pubblica della Pinacoteca Capitolina, nel 1749, ancora sotto il segno di Benedetto XIV Lambertini, disegnò concretamente un'evoluzione delle norme di tutela verso una perfettibilità ulteriore, destinata ad accompagnare la realizzazione di progetti museografici concepiti come estensione necessaria del collezionismo pubblico. Basterebbe, d'altronde, osservare i dipinti celebrativi di Giovanni Paolo Pannini, a riguardo della collezione del cardinale Valenti Gonzaga, per ricavare un'idea vivente dell'attenzione riposta dai governanti nelle arti. Con la creazione della Pinacoteca Capitolina, papa Lambertini propose il dono alla cittadinanza romana del secondo corno dei Musei Capitolini (il primo, archeologico, risaliva a Sisto IV Riario) e, insieme, venne risolvendo con l'acquisizione di una collezione già storica la crisi economica di casa Sacchetti, così come, in parte, quella dei Pio di Carpi.

L'intervento del Lambertini, che spesso si rivolse anche al patrimonio di Bologna, sua città di origine, rivela nettamente un'accresciuta sensibilità verso i problemi del pubblico possesso e la cura dell'icona del potere che essi disegnavano. Collezionismo e *grand tour* avevano condotto il patrimonio dell'Italia, e di Roma in particolare, sulla vetta dell'opinione intellettuale europea. Il trasferimento operato dall'erede Carlo di Borbone dell'intera fortuna d'arte dei Farnese da Parma, da Piacenza e da Colorno fino a Napoli, dove si fermò dopo l'erezione della reggia di Capodimonte, aveva indubbiamente collaborato a scuotere vivamente l'edificio di una storia illustre che, pure, sembrava essersi arrestata dopo la dissoluzione delle collezioni di signoria del Seicento e cioè Ferrara nel 1598, Mantova nel 1627-1630 e Urbino nel 1631.

Senza trascurare che, a queste date, veniva maturando l'attività dell'Accademia di Storia e di Antichità Romane, mentre si divulgavano le scoperte sistematiche del Montfaucon, gli studi e le analisi del Boldetti, del Fabretti e del benedettino Mabillon. E che l'archeologia cristiana, dopo un appannamento di mezzo secolo, riprendeva il suo moderno itinerario, già impostato dal Bosio e da Cesare Baronio.

La seconda metà del Settecento aggiunse e precisò viepiù la nozione teorica e l'estensione pratica del patrimonio "conservabile", lo stesso che ha preso posto ormai stabilmente accanto al patrimonio documentabile e storico. L'estetica delle forme mostra di essere prima operativa e poi meditativa o concettuale. Il *Chirografo* eccezionale di Pio VII si avvale e mise in evidenza la grande stagione dell'*Ecole de réformation* e l'opera data da Ennio Quirino Visconti alla formazione del Museo Pio-Clementino, conclusa giusto in quell'anno. Per non dire dell'azione poetica e di operante etica culturale esercitata da Antonio Canova. Appena un poco più indietro nei decenni brillano ancora l'avvenuta fondazione di una storia dell'arte che porta il nome di Johann Joackim Winckelmann (1764)¹⁴ e quello, non meno luminoso per la storia della pittura, di Luigi Lanzi (1809).

¹³ Come si ricorderà, nell'estate del 2002 l'esondazione dell'Elba mise in pericolo i dipinti della Gemäldegalerie che, fortunatamente, era stata restaurata negli anni Ottanta, dopo i furiosi bombardamenti del 1944. I dipinti furono ricoverati tutti al piano superiore.

¹⁴ Cfr. F. Testa, *Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte*, Bologna 1999.

Scavi e ritrovamenti inquadrarono il tema più nevralgico degli Stati a forte stratificazione archeologica; innervarono, di conseguenza, il metodo del museo come luogo di deposito e di studio, di difesa contro gli abusi e le esportazioni fraudolente, contro il *déracinement*¹⁵. Se Roma aveva iniziato a emanare le prime norme di comportamento fin dal XVI secolo, disposta a infittirle e a precisarle con il fluire degli anni e dell'avanzamento degli studi, il reame di Napoli reagì con sollecitudine – già nel 1755 – adottando leggi opportune, alla scoperta di Pompei, avvenuta nel 1748, e alla ripresa degli scavi di Ercolano, tra il 1738 e il 1766¹⁶. Ancor prima, l'incalzare dell'etruscologia aveva convinto il Granduca di Toscana a meglio regolare il disordinato procedere degli scavi volterrani, nell'ambito dei quali la ricerca del materiale alabastrino conduceva a gravi abusi conservativi, dei quali si scontano tuttora gli effetti. Mentre assai tempestivamente, nel 1727, fu istituito in Volterra il prezioso museo intitolato al nome del Guarnacci, a Cortona nacque l'Accademia Etrusca e il Gori diede alle stampe, tra 1737 e 1743, il suo *Museum Etruscum*.

Il Museum Christianum del cardinale Stefano Borgia a Capodimonte era, a sua volta, una delle più note collezioni esistenti in Italia intorno agli anni 1780-1790: i suoi contenuti tra i più vasti e imprecisi, sebbene l'ultima sezione raccogliesse anche dipinti antichi, oltre a miniature e icone. Analoga era la collezione dello storico Séroux d'Agincourt, visitata da Goethe e, più tardi, da Leopoldo Cicognara; e altre numerose come quella di Angelo Maria Bandini, di Francesco Saverio Zelada, custodita nel Museo Kircheriano a Roma, nonché il patrimonio degli Olivieri di Pesaro. Questi nuclei di valore sacro e antropologico furono oggetto di studio di Luigi Lanzi e contribuirono alla successiva "fortuna" dei Primitivi, come recupero storicistico globale. Già nel 1757 Benedetto XIV aveva deliberato l'apertura di un Museo Cristiano, rettore monsignor Francesco Vettori, vicino alla Biblioteca Vaticana. Questo genere di raccolta, che ereditava anche esperienze del Muratori, del veronese Maffei e del Bottari, aveva avuto una discreta fortuna prima dell'affermazione del museo di sculture tipico del Neoclassicismo e dell'età di Winckelmann. In virtù dell'opinione di grandi storici, come Ennio Quirino Visconti, verso la fine del secolo queste collezioni, incrociate con l'esigenza di una moderna scienza antiquaria, divennero una riconoscibile difesa storica e filologica elevata come riparo al proclamato protagonismo "artistico" dell'età di Pio VI Braschi e del museo come spettacolo estetico ammirativo.

6. Le Accademie e la tutela

Sebbene in difetto di precise normative relative allo scavo e al rinvenimento, il settrione italiano aveva attuato, fin dal 1716 l'innovazione museografica più esplicita, soprattutto nel senso della sua fruizione pubblica, e cioè il Museo Lapidario progettato da Scipione Maffei in Verona. Quanto a Milano, bisogna valutare il livello di consistente liberismo economico introdotto e avviato dalla dominazione teresiana e la serie di impulsi che tale azione si apprestava a promuovere sia nell'ambito del temperante "protezionismo" delle arti e delle opere, sia nella misura liberatoria e moderna della produttività delle arti stesse e delle Accademie di insegnamento.

Un editto milanese, divulgato nel 1745 dal principe di Lobkowitz, con l'autorità di Maria Teresa d'Austria, evidenzia non già un principio di proprietà culturale dello Stato bensì la indipendente capacità degli artisti di tutelare l'opera d'arte e di proteggere, nel corso delle contrattazioni, il buon diritto dell'artista. Questa tesi difensiva non nasconde un semplice corporativismo quanto, piuttosto, una sorta di aggiornata tutela d'autore, che ancora attende d'essere meglio individuata e descritta con il ricorso agli atti e ai verbali delle numerose accademie attive nelle diverse città italiane. Un grande vantaggio è stato tratto dall'analisi condotta da anni¹⁷ sul corpo archivistico dell'Accademia Clementina di Bologna, fondata con schietta lungimiranza e totale impegno da Luigi Ferdinando Marsili, dopo il 1711, e soppressa nel 1796, all'ingresso delle truppe francesi del generale Augerau da porta San Felice.

¹⁵ Intorno allo sradicamento e all'abuso politico militare dell'opera d'arte si veda, ancorché ideologicamente parziale, di P. Wescher, *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin 1976 (trad. it.: *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*, Torino 1988).

¹⁶ *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra '700 e '800*, a cura di A. Fittipaldi, Napoli 1995.

¹⁷ Nel dicembre del 1999, ministro Giovanna Melandri, fu varato un contributo speciale per il riordinamento, la trascrizione e lo studio dei materiali archivistici delle Accademie storiche italiane. Da allora, l'Accademia Clementina di Bologna ha proceduto alla predisposizione di una vasta opera critica e documentaria concernente gli archivi dell'Accademia stessa (1706-1796) e quelli dell'Accademia di Belle Arti (1803-1815 e oltre). Si prevede la pubblicazione di Atti Verbali e di Orazioni Annuali entro la fine del 2004.

Accanto alla tutela della creatività artistica crebbe costantemente, in modo definitivo tra le carte della critica storica, la salvaguardia degli eventi del passato, testimoniati dalla memoria e vissuti negli oggetti dell'arte e nel loro destino pubblico. Il potere, ossia il Governo della città o dello Stato, chiese la collaborazione della conoscenza, prevalentemente esercitata dalle Accademie. Rientrarono in questa casistica, sempre più frequentemente, gli interventi contro i ladri, i vandali, i collezionisti prepotenti, i viaggiatori troppo curiosi, i copiatori senza controllo. La sequenza della creazione delle commissioni è significativa: Milano nel 1745, Napoli e Parma nel 1755, Venezia nel 1773 e nel 1818, Roma, definitivamente, nel 1802, Torino nel 1832 e Modena nel 1857. Si potrebbe seguire a lungo ma basti dire che da questa trama operativa avrebbe tratto esempio e modalità di regolamento la formazione delle commissioni provinciali volute dal nuovo Stato unitario italiano, dapprima, subito dopo il 1870, e, in seguito, degli stessi organismi periferici della tutela, vale a dire delle future soprintendenze.

Il caso di Roma e del governo pontificio raggiunse, molto presto a differenza d'altri, un livello di minuziosa, risentita coscienza del metodo di tutela conservativa, indirizzato a una raggiera dilatata di beni storici e artistici, facendo dunque capo a una nozione di patrimonio e a un'accezione di storia volte a ottenere la più alta garanzia di resistenza al tempo e ai suoi eventi. Si trattava di una raggiunta consapevolezza della ricchezza delle testimonianze storiche romane e da una più avvertita sensibilità dei *vulnera* portati, ormai da secoli, sul corpo fisico di quella forma urbanistica, per opera, soprattutto, di un collezionismo di rapina. Ciò che sorprende ogni lettore minimamente avvertito, alla lettura dei bandi e degli editti divulgati e rinnovati negli Stati della Chiesa, e segnatamente in Roma, è la concreta, fisica capacità prima enumerativa e poi descrittiva degli oggetti e dell'affiorare delle morfologie prevalenti, dei materiali e, infine, delle tecniche di lavorazione che, nella penna del legislatore, si aggiungono gradualmente, progressivamente fino a raggiungere una specie di vocabolario delle attitudini di tutela: è la tessitura, tendenzialmente completa, di un paesaggio materico, di pietre, di marmi, delle più varie forme artistiche, che chiude in se stessa lo scenario possibile d'una spettacolare antichità illustre.

Senza tralasciare il fatto che, in Roma prima che altrove, un'attenzione specifica si era appuntata al settore delle testimonianze archivistiche e documentarie. Era noto il rigore con il quale, fin dal 1568, il pontefice Pio V aveva imposto il recupero instancabile di ogni atto o memoria, relazione e documento che potesse riguardare la vita della Chiesa. La fondazione dell'Archivio Vaticano, datato nell'età paolina, nel 1610, rappresentò proprio l'istituzionalizzazione di tale servizio, politico e di ricerca. Altre cure eccezionali proposero i papati Ludovisi e Barberini mentre, nel 1704, si giunse a organizzare un servizio di salvataggio e di preservazione della carta pregiata rispetto all'improprietà degli usi praticati dai bottegai. Come già scrivemmo¹⁸, si andò istituendo, con l'acquisto della carta a peso, un principio di scoperta prelazione a vantaggio dello Stato. Sarebbe stato proprio l'articolo *Regolamento* del cardinale Pacca, nel 1820, a dare moderna definizione alla materia, che aveva già visto nel 1804 un marcato intervento da parte della Repubblica Italiana.

Un problema molto attuale nasce, infine, dal binomio teso tra inventario ed emissione di vincolo di importante interesse. La prima operazione, per la quale un inventario procede verso il dettaglio tecnico e i caratteri scientifici dei materiali d'arte, salvaguardandone l'esistenza, tutelandone, al contempo, la qualità fisica contro gli abusi e promuovendone l'eventuale restauro, è in sostanza la stessa prediletta con motivata saggezza dalla Serenissima fin dal 1773. All'inventario settecentesco si deve, inoltre, riconoscere il merito di aver trasferito nel secolo successivo, facile agli appiattimenti conoscitivi e alle simbologie concettuali, un valore di conoscenza così realistico da mettere in salvo proprio quella qualità dell'occhio che l'Illuminismo possedeva in grande misura e trasformava in conoscenza.

Una seconda via potrebbe essere suggerita dalla norma più volte consolidata (per esempio nel citatissimo *Chirografo* chiaromontiano del 1802) che, già a quella data, sollecitava

¹⁸ A. Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti* cit.

presso il pubblico dei collezionisti una spontanea dichiarazione di proprietà¹⁹. Questa intellettuale illusione dell'Illuminismo perenne, seguita da una disillusione etica ricorrente, come si sarebbe visto nel corso dell'Ottocento, avrebbe poi dovuto trasformarsi in una notifica vincolante, capace di seguire l'opera identificata in ogni suo tragitto e formare in tal modo un catalogo continuo, tale da consentire anche il perseguimento del destino talora labile delle opere rubate o abusate²⁰.

7. Dall'intuizione ambientale di Quatremère de Quincy all'unità italiana

Il dibattito parlamentare italiano in merito a una urgente, nuova legge di tutela artistica, iniziato dopo il plebiscito unitario, fu messo ufficialmente in cammino con solennità tra gli scanni del Senato, sotto la prima presidenza e la bella relazione di Cesare Correnti, nel 1871. Egli precisava fra l'altro: "Può opporsi dapprima che il principio al quale s'informa questa legge, è veramente una limitazione al diritto di proprietà, tanto sugli aspetti d'arte o d'antichità posseduti da privati, quanto sui monumenti o cimeli antichi trovati sotterra [...] Ma [...] come può affermarsi che deva, in questa parte, serbarsi illimitato, assoluto il diritto alla proprietà privata?"²¹.

Nel frattempo, dopo una prima decisione che protraeva l'efficacia delle leggi dei cesati Governi nei luoghi di rispettiva discendenza, si diede la più solida validità alle prescrizioni giuridiche contenute nel *Chirografo* di Pio VII e al conseguente, completo *Regolamento* del camerlengo cardinale Pacca (1820). Potrà sembrare almeno singolare che, pur dopo il Plebiscito del 1860, il nuovo Governo italiano giungesse alla decisione di protrarre la validità di una legge che aveva caratteri storici se non addirittura una genesi autocratica. È certo però che, grazie a questo prolungamento di autorità (anche se sempre divulgato come temporaneo e transitorio), il dilemma tra liberismo e protezionismo culturale veniva sollecitamente e, almeno temporaneamente, evitato se non rimosso. In attesa di un chiarimento politico e di una maturazione sociale.

Dal fondo degli anni lontani, la mano del Chiaramonti continuava in questo modo a scrivere, seguendo, come si è detto, le voci sapienti e politicamente preparate della cerchia intellettuale di esperti, quali appunto il Fea, il Lanzi, il Visconti; e adottando l'aura di quella norma generata da un regime di eletta sovranità, ove regnavano intelligenza individuale ed eudemonia sociale. Tra le maglie ormai un poco sconnesse di affermazioni teoricamente superne (e dalla prassi, peraltro disattesa) e dopo che era passata la metà del secolo dei nazionalismi, molte opere d'arte, che lo Stato italiano non volle o non seppe rilevare col vincolo di importanti interessi, erano ormai scivolte via, verso il nuovo, ricco mondo dei musei continentali, da Berlino a Monaco, a Londra e anche più lontano, fino alla nascente politica museografica e collezionistica degli Stati Uniti.

Per anni abbiamo deprecato la politica di quella dilazione legale delle normative storiche, che appariva a tutti riduttiva della forza morale con la quale il pensiero risorgimentale, così repubblicano che liberale, si era invece accostato ai canoni della vita partecipata e democratica. L'intelligenza piena di questo compromesso evidente si rivela nel fatto che l'autoritarismo, meglio, l'autocrazia della legge pontificia aveva potuto, per parte sua e in condizioni particolari, legiferare la più rigida affermazione degli interessi pubblici e collettivi della tutela artistica e, insieme, la spontanea esclusione di ogni privilegio privato. Una dichiarazione dura e irreversibile come quella, adottata provvisoriamente dal Governo temporale di Roma, non avrebbe mai potuto essere sostenuta da un Governo che doveva chiamarsi nato da un conscio liberalismo moderno.

Tra mancanza di catalogo nazionale e impossibilità di emettere veti in grado di arginare gli abusi, la nuova Italia conobbe una stagione ancor più dolente di sconfessioni della qualità dei dettati legislativi e delle numerose raccomandazioni, editti, bandi e grida ereditati dai secoli XVII e XVIII. Occorreva ormai una legge che sapesse contemperare seriamente il dinamismo dell'economia di mercato e la severità dei confini culturali e artistici

della giovane compagine nazionale, che tracciasse queste delimitazioni alla luce di una cultura moderna, al nuovo fulgore della conoscenza e della diffusione pubblica dei valori del patrimonio. E delle sue dimensioni comunitarie.

Tale visione della storia dell'arte, per quanto se ne venisse progressivamente svelando ogni possibile cortina, finiva per trovare proprio nelle norme antiche delle leggi italiane una migliore e più esemplare conferma di spazio culturale e di grandioso volume temporale. Il liberismo non aveva ancora saputo creare – né mai ci sarebbe riuscito – quel giusto spazio proiettivo entro il quale il valore conoscitivo di una legge di tutela esplica tutto il suo effettivo potere: a questo riguardo, il nuovo mondo oggi ancora è imparagonabile con i modi – direbbe Marc Fumaroli – de *l'Etat Culturel*, ossia di quel vecchio ordo il cui punto massimo è la *Lettera di Raffaello e di Castiglione a Leone X*, lo stesso che aveva plasmato idea dell'arte e pratica della creatività in un solo atto, che includeva già nel suo farsi uno spirito operante di tutela²². Il vaglio dell'operatività, la "pratica" del fare arte, l'effettiva possibilità esecutiva del restauro, erano brani di un lascito prezioso che si era venuto accumulando fin dalla Rinascenza.

Il mondo dell'intelligenza progettuale, della volontà deliberata che aveva nutrito l'età dei lumi e delle riforme con la sua carica educativa e di comunità sociale, poteva garantire a sua volta al diffuso, onnipresente patrimonio dell'umanizzazione artistica e culturale italiana un sistema di tutela e di salvaguardia più ampio di quanto non potesse fare l'adozione di una semplice moderna legge. La legge di tutela, che continuava in Italia a portare voce e tradizione dal mondo antico, dal Neoplatonismo vaticano sorto dalla parola di Raffaello e del Castiglione all'empirico mondo classificatorio veneziano oppure teresiano e lombardo, si presentava come un gigantesco e onnivoro sistema delle Belle Arti, un convincimento di nazionalità e di costume, di equilibrio distributivo e di giustizia spontanea nei rapporti tra centro e periferia; un documento intellettuale dove tutte le previsioni erano contemplate, ogni errore punito e la finalità più alta dello spirito della legge, descritto con una durevole cultura dell'arte e degli artisti, osservata fino alla sua sublimazione²³.

Apparteneva, inoltre, a una cultura pre-estetica la forza innata dei contenuti, resi espliciti dalla norma e dal divieto. Con una sequela lessicale per nulla astratta, bensì ricca di contenuti sperimentali, allineati secondo classificazioni e tassonomie museografiche: più esattamente, secondo la disposizione di una *Wunderkammer* che, varcati i confini dello "stanzino", ossia dello studiolo del palazzo, e ampliata la visione nella città e nella campagna, si stava di fatto impadronendo del mondo creato²⁴. In questa visione generale, nel cui ambito progressivamente si evidenziano il collezionismo e il museo, il mercato e la classificazione, lo scambio e il possesso, la committenza e la proprietà, stanno la differenza italiana e la sua precoce concezione dell'unità delle arti.

Nessuna descrizione mostra altrettanta e adeguata precisione di quella di Quatremère de Quincy, nel suo libello del 1796, le *Lettres à Miranda*²⁵. La pienezza del vocabolario, che si fa paesaggio e museo nel suo stesso enumerarsi e pronunciarsi: "Il vero museo di Roma del quale io parlo – scriveva – si compone di statue, di colossi, di templi, di obelischi, di colonne trionfali, di terme, di circhi, di anfiteatri, di archi di trionfo, di tombe, di stucchi, di affreschi, di bassorilievi, di iscrizioni, di frammenti ornamentali, di materiale da costruzione, di arredi, di utensili etc. etc., ma si compone altresì di luoghi, di paesaggi, di montagne, di strade, di vie antiche, di posizioni rispettive delle città dissepolte, di rapporti geografici, di reciproche relazioni tra tutti i reperti, di memorie, di tradizioni locali, di usanze ancora in vita, di paragoni e di raffronti che non possono farsi se non sul posto".

Il sistema estetico innovato da Quatremère de Quincy superava l'*unicum* della nozione di tutela dello stesso Winckelmann ed entrava in un insieme di relazioni continue: dove la salvaguardia contro il *déracinement* napoleonico²⁶ copriva l'ambiente e il suo paesaggio come un tutto spazio-temporale inestricabile e inesauribile.

¹⁹ C. Correnti, 13 maggio 1872, Atti del Senato.

²² Di Teodoro, *La Lettera* cit.

²³ Fondamentale per la conoscenza del problema della tutela artistica italiana e per la vicenda stessa dei musei è, a tutt'oggi, la *Ricerca sui Beni Culturali*, promossa dalla Camera, edita nei "Quaderni di Studi e Legislazione". Si tratta di due volumi editi e diffusi nel 1975, ricchi di indagini storiche, come quella di E. Mattaliano, nonché di tutti i documenti iniziali dell'attività legislativa delle Regioni. Si veda, inoltre, l'analisi dedicata da A. Emiliani al problema, molto specifico e poco conosciuto, del museo italiano, *Entre misère et modernité: Les musées italiens*, apparsa in "Le Dèbat", 78, Paris 1994, pp. 116-129; anche in questo caso il numero della rivista è tematicamente impostato da P. Nora sul tema *Mémoires comparées* (cfr., dello stesso, *La loi de la mémoire*, *ibidem*, pp. 187-191). Cfr. anche *La nuova disciplina dei beni culturali ed ambientali*, a cura di M. Cammelli e altri, Bologna 2000.

²⁴ G. Gualandi, *Neoclassico e antico. Problemi e aspetti dell'archeologia nell'età neoclassica*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 8, 1978-1979, p. 29

²⁵ A. Pinelli, *Ricerche di Storia dell'arte* cit., p. 43. È doveroso sottolineare l'opera incisiva e continua di Pinelli, e dell'intera redazione della rivista, nella ricerca storica inerente lo spazio occupato dalla tutela artistica nel XVIII e nel XIX secolo, opera che è stata condotta secondo metodi di informazione didattica e nell'assoluto, coerente rispetto dell'analisi critica. Cfr. A. Ch. Quatremère de Quincy, *Lettere a Miranda*, cit.

²⁶ D. Camurri, *L'Arte perduta. Le requisizioni di opere d'arte a Bologna in età napoleonica (1796-1815)*, Bologna 2003.

¹⁹ Sul collezionismo privato, e pubblico, è da ricordare la voce "Collezione" nella Enciclopedia Einaudi, III, Torino 1978, pp. 330-364, di K. Pomian. Al saggio dello stesso Autore *Entre l'invisible et le visible: la collection*, ristampato nell'originaria lingua francese nel volume *Collectionneurs, Amateurs et Curieux: Paris-Venise, XVI-XVII siècle*, Parigi 1987, si rinvia per molte e impegnative ragioni (trad. it.: Milano 1989).

²⁰ Sul tema sconfinato e seducente del patrimonio assente ossia perduto, tuttavia presente in memorie o testimonianze, è informazione opportuna l'opera di M. Adams, *The lost Museum*, 1980 (trad. it.: *Il museo perduto*, Milano 1983). Si veda ancora, di V. Curzi, *Bene culturale e pubblica autorità. Politica della tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*. Bologna 2004.

8. Le relazioni di Cavalcaselle e Morelli in Umbria

La coppia Morelli-Cavalcaselle si era associata in fretta all'atto dell'incarico assegnato da Carlo Pepoli e da Lorenzo Valerio, dattatori dell'Umbria e delle Marche nel 1860; allo scopo di dare inventario al patrimonio degli enti morali e caritativi delle due regioni. Il lavoro di ricognizione ebbe inizio dal maggio al luglio del 1861 e impiegò sessantotto giornate di lavoro. La diversità delle vedute metodologiche e anche dei caratteri doveva affiorare molto consistente nell'occasione, anche se abbastanza comune ai due risultava la tecnica del rilevamento dei particolari (Donata Levi). La commissione creata era tuttavia più vasta e comprendeva anche Roberto D'Azeglio e Giovanni Mongeri, sebbene si sappia ben poco di costoro, in specie per quanto attiene i criteri generali adottati. Le scorribande locali di Otto Mündler si erano rivelate di una minuzia esemplare e i beni italiani erano più noti nelle direzioni della National Gallery di Londra che non in patria.

Pur veloce e sommario, l'inventario umbro e marchigiano, che sarebbe stato pubblicato quasi quarant'anni più tardi da Adolfo Venturi, rappresenta comunque il primo atto di un secolo che, politicamente, riprendeva la strada della conoscenza istituzionale, percorrendone ufficialmente un ritratto periferico e in condizioni di forte crisi (molte opere erano state vendute nel frattempo). Nient'altro sarebbe stato approntato prima della liquidazione dell'asse ecclesiastico nel 1867, riducendo così le enormi possibilità scatenate dalle nuove soppressioni italiche a una sorta di lotteria, nel cui regime dei premi i musei, naturali ereditieri delle corporazioni religiose, sarebbero stati invece collocati tra i beni demaniali dei Comuni, già pronti molto spesso a imboccare la via del risanamento economico e finanziario anche grazie a questo mezzo. I vantaggi comunali, come Vittorio Emanuele Orlando doveva relazionare al Parlamento nel 1904, furono assai ridotti anche a causa di abbondanti abusi privati.

Giovanni Morelli (Verona 1816-Milano 1891) aveva seguito studi di indirizzo artistico in Svizzera e in Germania e pubblicato in lingua tedesca (con lo pseudonimo di Ivan Lermoloeff) le sue opere critiche e storiche dedicate ai *Maestri Italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino* (1880), nonché agli *Studi storico critici sulla pittura italiana* (1890-1893). Fu molto attivo per l'unità nazionale italiana, piegando nel tempo verso atteggiamenti conservatori. Fu conoscitore assoluto nel mondo della tutela e dei musei. Tipico del Positivismo germanico fu il suo metodo identificativo basato sui *Merkmale* e cioè il riconoscimento reso possibile dall'osservazione dei particolari anatomici marginali.

Salito nell'aula di palazzo Carignano a Torino, dov'era ospitato il primo Parlamento italiano, aveva profittato dei rumori già da un decennio suscitati in città (1851) dall'evidenza promossa da Roberto D'Azeglio, fratello di Massimo e conservatore della collezione Albertina, per un necessario trasferimento della Pinacoteca di palazzo Madama, in forte crisi di conservazione fisica e di funzionalità pubblica a causa del cattivo regime termometrico imposto dalla presenza del Parlamento, prima piemontese e poi nazionale, nell'esercizio del riscaldamento degli ambienti nel corso dei freddi mesi invernali. Quasi senza preavviso Morelli diede corso a un intervento che rifletteva le sue opinioni nell'anno 1862. Si trattò di una denuncia accorata almeno quanto quella coeva di Cavalcaselle, distesa per conto del ministro Carlo Matteucci e, tuttavia, la prima che entrasse nel nuovo luogo della democrazia parlamentare. Come tale, destinata a una diffusa incomprendimento fin nell'aula: "Le pinacoteche italiane sono poco più che magazzini o deposito di quadri, senz'ordine di tempi, né di scuole, né di nazionalità, né di genealogia, indigesta congerie per gli studiosi, lettura indecifrabile per gli altri. Incredibile a dire, l'Italia, la terra delle arti, non ha neppure un corretto e meditato catalogo delle proprie collezioni artistiche, per cui ignoriamo quello che possediamo". Il resoconto fu raccolto dai giornali in quel luglio del 1862 e mise in evidenza la posizione di pensiero e la vastità delle accuse mosse alle nuove autorità governative²⁷.

²⁷ R. D'Azeglio, *Notizie estetiche e biografiche sopra alcune opere ultramontane del Museo Torinese. Appendice*, Firenze 1862. G. Mongeri, *Le belle arti davanti al Parlamento italiano*, in "La Perseveranza", n. 966, e in "Gazzetta di Bergamo", n. 91, 31 luglio 1862; nonché "Atti del Parlamento", *Discussioni*, VIII legislazione, sessione 1861-1863, Roma 1884, pp. 3413-3423; infine, C. Fenili, *Note sull'attività politico-parlamentare di Giovanni Morelli*, in *La figura e l'opera di Giovanni Morelli. Materiali di ricerca*, Bergamo 1987, pp. 51-61.

Il deputato Morelli, con una foga che negli anni a venire si sarebbe attenuata di molto, come notava Venturi alla fine del secolo, proseguiva ancora con l'annosa strategia oratoria del confronto per difformità, quella che aveva dominato il secolo precedente (Bianconi, Lanzi, Quatremère de Quincy): "Ed intanto al di là delle Alpi, ciascuna nazione numera i suoi tesori con amore, li custodisce, li completa, spesso a nostro dispendio, che ormai non troviamo più alcun freno all'esportazione: intanto non diremo in Francia, in Inghilterra, in Russia, ma nel piccolo Brunswick, voi vedete un pittore, il Barthel, compilare una piccola guida di quella Pinacoteca, in cui tenta almeno di darvi la storia di ciascun dipinto, ed insieme alle forme e alle dimensioni, vi dà le loro segnature ed altre utili indicazioni". Ma il discorso in Parlamento si allargò oltre questi confini e, lo vedremo, divenne uno sguardo politico sulle condizioni del patrimonio museografico italiano.

9. Il progetto di Giovanni Battista Cavalcaselle (1862-1863)

L'intervento che Cavalcaselle nel 1862 avrebbe indirizzato al ministro Matteucci²⁸, una relazione operativa e progettuale intitolata *Sulla conservazione dei Monumenti e degli Oggetti d'arte e sulla riforma dell'insegnamento Accademico*, faceva esplicito seguito a una memoria già recapitata nel giugno precedente, dove si elencavano i bisogni più urgenti di quella giovane Italia. "Ora vorrei indicare il modo col quale, a mio parere, potrebbe provvedersi a cosa di tanta importanza", premetteva il Cavalcaselle, pur ammettendo subito "che altri e più vitali interessi preoccupano la nazione e il governo". Questa sfiduciata ammissione avrebbe purtroppo avuto un grande futuro, maggiore assai della *pars construens* di tutto il complesso progetto nazionale.

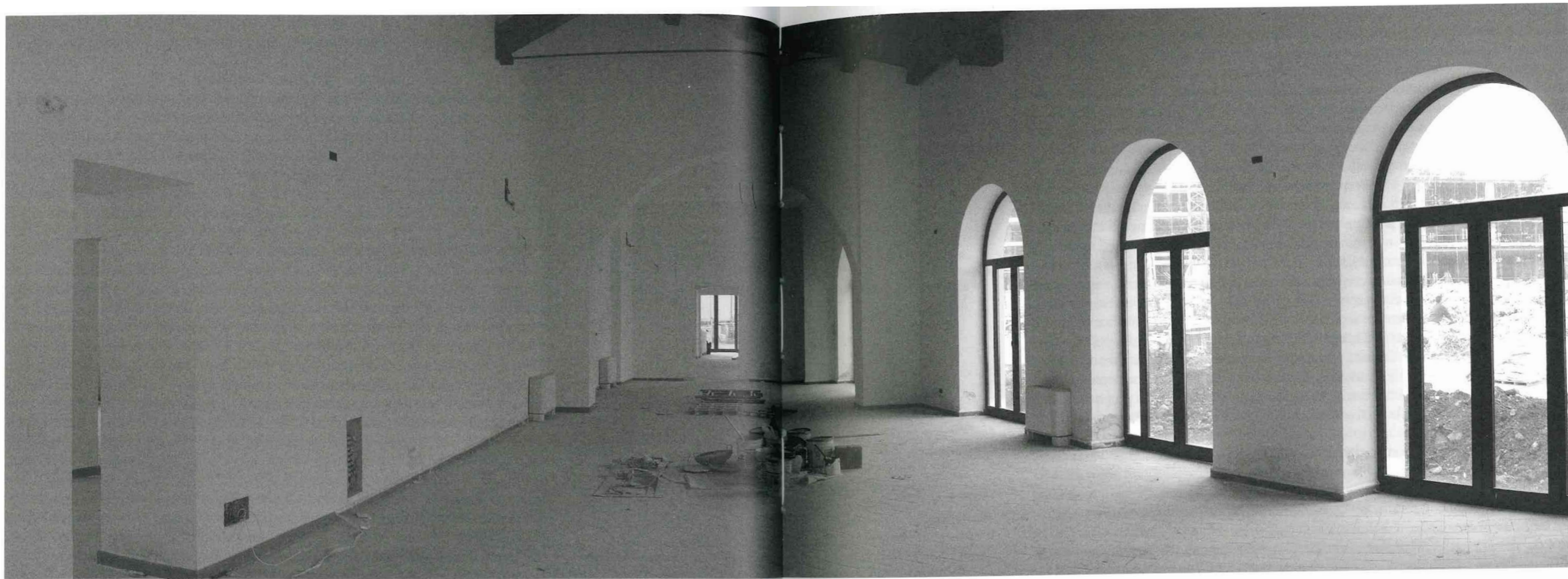
Giovanni Battista Cavalcaselle (Legnago 1819-Italia 1897) aveva deciso la redazione della sua *Relazione* anche perché in lui lo studioso era stato, in gioventù, sopravanzato dall'attività politica, pratica e organizzativa, della tutela reale del patrimonio. Egli proveniva – sebbene si sappia pochissimo della sua giovinezza – dall'Accademia di Belle Arti di Venezia, quella in cui la presidenza di Leopoldo Cicognara e la sua attività pubblicitica per la fiorentina *Antologia del Vieusseux* gli avevano certo consentito di entrare in contatto con il duro dibattito circa il destino delle stesse Accademie di Belle Arti.

Mazziniano di fede, partecipò ai moti risorgimentali e corse pericolo di vita; riparò a Londra dove, con l'amico e collaboratore John Archibald Crowe, si dedicò alla redazione di testi storico-critici molto impegnativi, destinati a confluire nella *Storia della Pittura in Italia* (in undici volumi), edita prima a Londra (1864-1866) e in seguito in Italia (1886-1908)²⁹. Insieme a Giovanni Morelli, Cavalcaselle fu il maggior studioso dell'arte italiana, vero ricostruttore di una dimensione conoscitiva nazionale. Si occupò intensamente di problemi strutturali e museografici del patrimonio, con solerzia indagativa e inventariale. Fu straordinaria, per i nostri problemi, la citata *Relazione* sulle condizioni e le prospettive dell'arte in Italia, presentata al ministro Matteucci.

Le Accademie, fondate durante la Cisalpina, negli anni 1803 e 1809, su disegno e volontà di Giuseppe Bossi, hanno rappresentato per qualche tempo la più grande innovazione didattica e una insostituibile scuola di preparazione professionale, aperta alle speranze della moderna Italia. Il senso di sperimentazione pratica, messo in discussione già negli anni di Giuseppe Parini, a invocare una maggior concretezza professionale degli artisti, aveva avuto un investimento massiccio nei primi anni della vita accademica, durante la quale l'insegnamento della disciplina dell'Ornato aveva finito per assumere il maggior peso – anche rispetto alle arti nude, le più conosciute – ed era stato indirizzato nel modo più vasto a formare le generazioni di ornati, decoratori, inventori di forme così per l'architettura di interni che per quella, ben più vasta, mirata al decoro della città borghese e moderna.

Non c'è dubbio alcuno che la versatile, sollecita forma critico-letteraria, che risponde ai valori di innovazione e di costante invenzione del Cavalcaselle, corrispondesse ai sen-

²⁸ Per l'opera intensa di Giovanni Battista Cavalcaselle si consulti con vantaggio costante la bella monografia di D. Levi, Torino 1988. ²⁹ A.C. Tomasi, *La formazione di Cavalcaselle*, in *G.B. Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, Atti del Convegno, Verona 1997, Venezia 1998, pp. 23-33; V. Curzi, *G.B. Cavalcaselle servitore dello Stato*, *ibidem*, pp. 53-63; J. Anderson, *I taccuini marchigiani di Giovanni Morelli*, *ibidem*, pp. 81-95; F. Haskell, *Conclusioni*, *ibidem*. La *Storia della Rinascenza* di Crowe e Cavalcaselle è un libro pieno di vere rivelazioni e di indagini sapienti, a parere di Adolfo Venturi: "Doveva arrecare un grande impulso agli studi in Italia [...] Ma per la scarsa diffusione dei volumi nell'edizione inglese [...] altrove un gran nugolo di studiosi su quell'opera poderosa lavorò e lavora come su una trama per riempire nuova tela e ricomporre monografie". Cfr. *Per la Storia dell'Arte*, in "Rivista Storica Italiana", IV, 1887, p. 263.



timenti di una cultura del paese “reale” e delle sue esigenze. Nel caso specifico della *Relazione* del 1863³⁰, la dichiarata e appassionata apertura verso una professionalità, quella delle Belle Arti, si colloca al primo posto assoluto quanto a intelligenza e a saggia urgenza di metodo nazionale. Altri studiosi ed esteti avrebbero seguito le sorti delle arti “meccaniche” (si sarebbe detto nel Seicento) e, tra questi, specialmente Pietro Selvatico Estense, altro uomo impegnato nell’Accademia.

Dall’esperienza consumata nel centro Italia insieme a Morelli prese origine la *Relazione*, subito apparsa un evento maturato nei due anni trascorsi di governo nazionale. La prima domanda chiedeva chi rappresentasse lo Stato nei luoghi. “So bene – puntualizzava Cavalcaselle – che in ogni mutamento politico, ancorché buono come è il nostro, le arti antiche e i loro monumenti sono esposti a ricevere ingiuria: so che non si può demolire per rifabbricare senza che qualche pietra non cada in fallo”. Soltanto una reale conoscenza della situazione, il catalogo completo delle opere d’arte, poteva spezzare l’illecito e l’esportazione abusiva. Nella Pubblica Istruzione centrale la direzione delle Belle Arti si occupava di amministrazione, non disponeva di alcuna struttura scientifico-tecnica e mancava “del tutto di persone speciali in arte, onde non [poteva] provvedere alla parte tecnica”.

C’era chi pensava che le Accademie di Belle Arti potessero di fatto sopperire con i professori e i loro direttori. Parlavano allora le condizioni di gallerie e di monumenti, af-

Ex S.I.R.I, gli spazi espositivi

³⁰ A. Emiliani, *Giovanni Battista Cavalcaselle politico. La conoscenza, la tutela e la politica dell’arte negli anni dell’unificazione italiana*, in A.C. Tomasi, *G.B. Cavalcaselle conoscitore e conservatore cit.*, pp. 323-369.

flitti da abbandono e da pessimi restauri. “Lo studio delle opere delle antiche scuole è stato trascurato, o non fatto come dovevasi, generalmente parlando, anche dagli uomini della professione, e questo a causa della decadenza in cui andarono le arti belle e il sistema di insegnamento delle nostre accademie”. Lo Stato centrale doveva intervenire, il problema delle Accademie era tanto grave che qualcuno proponeva di chiuderle.

Il discorso della *Relazione* saliva presto a livello politico: “Occorre la doppia sorveglianza del municipio e del governo; il primo nell’interesse locale, il secondo nell’interesse nazionale”. Bisognava dar luogo a una struttura forte, presente sul posto ma coordinata dal centro, dove fosse attivo un Ispettorato o una Consulta. Altro grave problema era correttamente individuato nella dipendenza dal Ministero dell’Interno per le opere di architettura e di mosaico, che causava una diarchia tale da essere d’ostacolo soprattutto al restauro dell’affresco. Bastano tre persone, sosteneva infine l’anima bella di Cavalcaselle, che vedeva di fronte a sé la lesina minacciosa di Quintino Sella: “una incaricata per ciò che riguarda la storia e l’antiquaria, l’altra per l’architettura, la terza per la pittura e scultura”. Con queste provvidenze, il futuro avrebbe goduto di una condizione migliore.

Subito dopo seguiva una proiezione risolutiva dei diversi problemi ossia la vera e propria relazione al ministro Matteucci. Il punto centrale di essa era una legge-quadro nazionale “onde impedire lo sperpero e la sottrazione degli oggetti di belle arti, o la lo-

ro vendita senza previa autorizzazione del governo”. Si proceda pure, fino a che è possibile, con le vecchie leggi preunitarie e, tuttavia, “non dovrebbe accordarsi la vendita degli oggetti di belle arti provenienti dalle chiese, monasteri ed altri stabilimenti religiosi o pubblici, o luoghi dipendenti, quando abbisognano al paese, e per quelle che sono di giuspatronato, proporre una legge al parlamento la quale possa conciliare l’interesse del patrono col decoro e interesse della nazione”. Per la proprietà privata, si doveva redigere un apposito inventario di interesse superiore e il diritto di prelazione nell’acquisto pubblico.

La Consulta, o Ispettorato centrale, con le sue tre persone specializzate – da leggere ovviamente come tre settori di attività specifica – avrebbe dovuto assolvere a queste incombenze: “a. Fare l’inventario ed il catalogo generale di tutte le opere d’arte esistenti nel Regno; b. Dare le norme ed un regolamento per la conservazione degli oggetti di belle arti e dei monumenti; c. Suggestire le norme da seguirsi nei restauri; d. Compire ed ordinare le gallerie nonché formare le scuole degli antichi maestri nei loro propri paesi, coll’esposizione delle loro opere; e. Preparare i cataloghi delle gallerie, o rivedere i vecchi, i quali saranno sottoposti alla sanzione del ministro o della divisione di belle arti per essere pubblicati; f. Visitare le località per conoscere se sono adatte alla conservazione delle opere; o, se si tratta di gallerie, vedere se hanno i necessari requisiti, sia per la conservazione delle opere stesse come per lo studio; g. Visitare i monumenti e proporre le misure da prendersi per la loro conservazione, non che le riparazioni o restauri da farsi; h. Ispezionare quei lavori di restauro che sono eseguiti, nonché suggerire quanto sarà creduto utile in proposito; i. Proporre da ultimo speciali regolamenti secondo i bisogni o l’importanza dei monumenti”.

Sembra perfino superfluo ricordare il recente dibattito circa la riforma dell’Accademia di Belle Arti e una certa superficialità che ha condotto la sorte dell’istituto verso un’omologazione con la struttura orizzontale universitaria, trascurando documenti di esperienza sicura come il progetto Cavalcaselle. Quest’ultimo avrebbe potuto quanto meno ispirare, per esempio, la costruzione di istituti speciali regionali per le tecniche della manutenzione e del restauro. Era un’occasione forte per una parte almeno dei giovani che battono le strade dell’arte. Dipendenti per la didattica dai due istituti nazionali esistenti, l’ICR romano e l’Opificio fiorentino, essi avrebbero potuto sviluppare una serie elevata di specializzazioni finalizzate al mondo tecnico assai esigente che nei musei si esprime: che rifiuta la genericità, ormai banalizzata, dell’attuale sequenza universitaria, attiva esclusivamente *ex cathedra*. Il mondo che compendiamo sotto il titolo di “manutenzione”, infine, occupa nell’attualità uno spazio scientifico e, insieme, un’area di valore tecnico, oltre che deontologico, di eccezionale peso. Nessuna scuola si è mai soffermata a dedicare un progetto didattico a un simile, prioritario problema.

A riprova di questa lettura professionale e sperimentale, basti ricordare come i migliori dipendenti tecnici di musei e di soprintendenze, tra Otto e Novecento, e talvolta oggi, siano stati diplomati di scuole di avviamento professionale prima e, più tardi, di istituti statali d’arte.

Entrambi tenacemente mazziniani, Giovanni Battista Cavalcaselle e il senatore Atto Vannucci, fiorentino, si erano ritrovati dapprima esuli a Londra e poi cittadini dell’Italia ormai libera, dove lo storico dell’arte, dopo tante e drammatiche lotte libertarie, era costretto ad affannarsi alla ricerca di un mestiere per sopravvivere. Nel secondo semestre del 1862 era stato eletto ministro alla Pubblica Istruzione Carlo Matteucci, scienziato vivace e attivo, attento ai problemi istituzionali e, potenzialmente, anche a quelli della gestione delle Belle Arti e dell’insegnamento artistico. È significativo che pure Carlo Cattaneo riponesse nel ministro tanta fiducia da appellarsi a lui, nello stesso anno, dalle pagine del “Politecnico”, per caldeggiare la riforma dell’istruzione secondaria.

Nel 1867 il Cavalcaselle fu finalmente nominato Ispettore presso quel Museo del Bar-

gello, a Firenze, che, da sede per un museo d’arti applicate, si stava trasformando in Museo Nazionale d’Arte Medioevale. La formula così particolare del luogo, che raccoglieva resti delle celebrazioni dantesche e voleva tentare anche un procedimento di *Kunstindustrie*, sulla scia della fortuna ormai europea dell’Esposizione Universale di South Kensington a Londra (1851), percorso quindi da una progressiva, lenta evoluzione, non aveva nulla da dire all’animo e alla passione artistica e scientifica di Cavalcaselle. Dava anzi l’impressione di costituire occasione per un vero strazio agli occhi di un conoscitore d’arte, appassionato soltanto al suo lavoro di storico e impegnato ogni giorno, accanitamente, nella collaborazione editoriale con il Crowe.

La tempestiva *Relazione* del 1863 era stata consegnata, dopo la presentazione al Matteucci, alla “Rivista dei Comuni Italiani” e stampata a Torino con qualche ulteriore elaborazione e con lo stesso titolo. Lo sguardo progettuale di ampio orizzonte incideva sull’organizzazione delle Belle Arti e anche sulla fiducia che lo scrivente riponeva, come molti italiani in quei primi anni di unità nazionale, nel discentramento in quanto metodo democratico e di partecipazione federativa delle diverse regioni italiane. Che il repubblicano Cavalcaselle tenesse molto a questa analisi, è dimostrato dal fatto che la memoria fu ristampata nel 1870 e nel 1875. Essa offre, a un’attenta rilettura odierna, l’impressione di una meditata sperimentazione progettuale, scaturita dall’esperienza più tipica di un patriota proveniente da un’educazione accademica: e che, come tale, portava a maturazione di pensiero politico la lunga tradizione di dibattito e di opinione critica che, già nel 1824, aveva condotto il presidente della scuola veneziana, Leopoldo Cicognara, alle dimissioni irremovibili³¹. La lezione del Cicognara, fine storico della scultura italiana e sensibile trattatista del pensiero estetico, costituisce la base inoppugnabile del progetto del Cavalcaselle, inteso a congiungere la crisi dell’Accademia con la necessità del mondo della tutela artistica e, dunque, a creare, con l’esperienza dell’empiria scolastica accademica, la piattaforma più probabile per la fondazione di quella serie di entità professionali che – dalla gestione tecnico-scientifica alla conoscenza critico-storica, ai modelli di manutenzione e alle tecniche museografiche e del restauro dei materiali artistici – stavano dinanzi alla necessaria riforma moderna del laboratorio delle Belle Arti storiche.

Nel 1871 Giovanni Mongeri scrisse a sua volta, per la “Nuova Antologia”, una relazione piuttosto accurata sul museo italiano³² e, più specialmente, sul tema delle quadre. In una sua premessa egli negava, peraltro, ogni utile convivenza di questi istituti con le Accademie di Belle Arti. Dopo averne descritta la doppia origine, dinastica e napoleonica, il Mongeri delineava le loro condizioni ben poco mutate rispetto agli anni di formazione: “Certo è che le Pinacoteche italiane, senza mutamenti sostanziali nella loro disposizione, si affacciano oggi al visitatore ben poco diverse dal loro momento d’origine [...] Per chi viene dall’estero, dove le opere d’arte, specialmente italiane, sono in minor abbondanza e in maggior pregio, dove molto si ebbe a spendere per accumulare quello scarso tesoro [...] le Pinacoteche nostrali hanno l’aspetto di luoghi di temporaneo deposito, diciamo la parola, di magazzini, ed i preposti alla loro conservazione, informati a nessun altro mandato se non quello di far loro di sentinella”.

Argomento forte per il Mongeri era la volontà di distogliere l’ordinamento dei dipinti dalle classificazioni per generi e di accedere invece all’organizzazione per scuole. Egli scriveva: “L’aggruppamento per scuole non è forse il carattere preponderante della storia pittorica in Italia? Non è quello che le Pinacoteche locali sono meglio preparate ad accogliere e ad applicare? Le scuole locali non costituiscono, anzi, di già il fondo principale onde si vantano ricche, e lo sono davvero, a motivo dell’isolamento in cui le diverse parti della penisola vissero durante le lunghe divisioni del paese?”. La proposta era quella di meglio dedicarsi alla completezza della conoscenza delle scuole locali, a costo di ricorrere allo scambio di opere tra museo e museo (il pensiero era stato già affacciato dal Cavalcaselle nel 1863). Un altro compito delineato era di fare ordine tra opere se-

³¹ A. Emiliani, in *Il risorgimento delle arti*, in *Venezia nella sua storia: morti e rinascite*, Fondazione G. Cini, Padova 2003, pp. 223-243.

³² G. Mongeri, *Le pubbliche Pinacoteche in Italia*, in “La Nuova Antologia”, XVII, 1871, pp. 55-79.

questrate da luoghi soppressi e opere interne alla Pinacoteca: “riordinare le Pinacoteche del Regno non può essere una parola fuor di luogo o un’idea insensata. Dove altro non fosse, dovrebbe significare riconoscere nei vetusti depositi quello che vi si possiede e che meriti di esser tratto in luce; richiamare dalle chiese e dalle istituzioni civili le opere migliori che possono essere presentate allo studio degli intelligenti [...] Né qui finisce il compito del riordinare, che vi hanno le pitture che minacciano rovina per le quali proporre e curare i mezzi più acconci di restauro; vi hanno quelle state deturpate da operatori inetti, che conviene restituire, fin dove sia possibile, alla genuina e originale loro parvenza; vi hanno i cataloghi e gl’inventari da ricomporre e da reintegrare; vi hanno le compilazioni delle guide [...] onde vanno cercate ed amate le migliori dell’Olanda, dell’Inghilterra e della Germania”.

Simili constatazioni, preannunciate dalla relazione al ministro Matteucci del Cavalca-selle quasi dieci anni avanti, ritorneranno, più severamente espresse, anche negli interventi a stampa di Adolfo Venturi nel corso degli anni Ottanta e Novanta.

10. Il museo civico e nazionale tra Risorgimento e Storia patria

Abbiamo premesso il nostro intento di disegnare su queste pagine la figura globale di un museo dotato d’una personalità forte, per molti versi progettuale e frutto di una immagine assai più culturale che reale. Intellettualmente auspicata, come dovrebbe essere in ogni rispettabile servizio di utile culturale pubblico. In questo museo civico distribuito in tante città e in tanti insediamenti (un museo che ha avuto, comunque, i suoi grandi modelli tardo ottocenteschi di Bologna, Padova, Brescia o Milano) ci si occupa di innumerevoli aspetti storici e artistici, materiali ed economici, derivati dagli infiniti eventi che entrano nella storia della città. Anche dei frammenti archeologici derivati dagli scavi per le fognature oppure dei doccioni in bronzo di un palazzo abbattuto cent’anni or sono. Nella sua dimensione ottimale il museo civico è la *Wunderkammer*, la camera delle meraviglie e delle rarità, raccolta e costruita, ordinata e classificata dal gusto positivista che, nel XIX secolo, ha unito il collezionismo privato con un certo gusto di collezionismo pubblico, letteralmente scavato e procacciato a ridosso dell’idea sovrana di città quale – dopo le affermazioni di Cattaneo – si veniva imponendo nella fase dell’urbanesimo postunitario e fin sulle soglie della guerra mondiale.

Si può credere, tuttavia, che questo museo “forte” non sia agevole da trovare oggi e che, per vederlo in azione, occorra ritornare ai primi anni del Novecento e nelle città appena ricordate: e volerlo con vivissima fantasia creatrice. Un recente, raro modello di restauro è quello di Santa Giulia a Brescia (1976-1995)³³.

Il museo civico italiano costituisce un settore a sé stante, quanto a motivazioni e a decisioni organizzative, rispetto al museo ovvero alla galleria nazionale, per decenni dipendente, come ancora oggi, dalla Direzione Generale del Ministero. Anche nella sua identificazione genetica e nei modi della sua nascita si celano peculiarità molto importanti per la storia del luogo e anche per il metodo di quella storia.

Come è stato detto, i musei civici sono davvero numerosi, molte centinaia. Ma è poi su di loro che si erige questa struttura che nel tempo, e in modi diversi dal modello nazionale, ha finito per creare un sistema bilanciato, una rete conoscitiva – ripetiamo, di caratteri “aperti” – capace davvero di sviluppare un lavoro di base rivolto a molte finalità. Dall’urbanistica al paesaggio, dalla storia della comunità agli sviluppi socio-economici come dell’arte, il museo civico esibisce grandi possibilità anche nell’ipotesi futura.

È bene ricordarne alcuni, quasi colti a caso nella densa elencazione possibile: Alessandria 1855; Ivrea 1875; Saluzzo 1888, Torino, palazzo Madama 1860; Genova, palazzo Rosso 1874, palazzo Bianco 1889; Brescia, Santa Giulia 1998; Cremona, Ala Ponzzone 1887; Mantova, palazzo Te; Milano, Castello Sforzesco 1877 e seguenti; Trento, Buonconsiglio; Padova, Civico 1780; Treviso, Civico 1882; Gorizia, Provinciale 1861; Bologna, Civico 1881; Ravenna, Galleria Accademia 1829; Firenze, Stibbert 1909; Fabriano, Civico 1862; Sorren-

to, Museo Correale 1921; Bari, Museo De Nittis 1929; Sulmona, Museo Civico 1927 ecc. Come si è anticipato, si può ritenere che il museo di formazione civica o locale assommi a un migliaio di istituzioni.

Si tratta di una struttura robusta della città, della quale cura il vissuto e studia il presente. È un’officina dove si conservano e si indagano i modelli architettonici storici e no; nutre una consistente personalità incentrata nel dovere di svolgere un ruolo riconoscibile nella città: come rivolgersi alla comunicazione, costituita da convegni, dibattiti, conferenze e da mostre documentarie, restauri e pubblicazioni inerenti. Si diceva un tempo che esistesse una “politica di istituto”, nel corso della quale ogni vigoroso museo non si limitava alla sola gestione di studio, faceva bensì sentire la sua opinione nella città per il tramite attivo delle istituzioni culturali e artistiche in genere.

Una politica di istituto, una strategia culturale animata dal museo impone uno *staff* storico scientifico, parte integrante dell’organico del museo civico, non fornito per ruoli marginali o, peggio, sostituito dalla collaborazione delle agenzie di servizi aggiuntivi.

Il museo civico, si è detto, nacque tra tardo Illuminismo e Ottocento romantico; per assumere grande impulso di mezzi e di luoghi e effettivamente prender corpo nel 1867, spesso traendo vantaggio dalle linee politiche rese possibili dalla liquidazione dell’asse ecclesiastico e, in parte almeno, profittando dei materiali patrimoniali che le Prefetture del Regno, per dovere di legge, mettevano a disposizione di Comuni e Province. Alcuni musei civici ebbero ragioni originarie diverse ma la gran parte delle istituzioni italiane sono successive a quella data, indicativa di una violenta crisi economica del giovane Stato.

Il cosiddetto “decentramento” dell’amministrazione delle Belle Arti e del patrimonio artistico italiano – sollecitato di nuovo recentemente – è storia vecchia almeno quanto le ultime battaglie per l’unità nazionale. Al plebiscito del 1860 la Destra storica, detta dei “padri della patria”, cercò davvero, secondo gli impegni, di mettere in piedi in ogni regione o gruppo di province una struttura rappresentativa, una commissione in seno alla quale galantuomini devoti all’arte, e di diverse professioni liberali o artistiche, potessero affrontarne i problemi riunendosi in consulta. Si tentò in tal modo di allertare una sorta di quotidiana attenzione verso le problematiche emergenti della tutela, degli interventi giuridico-amministrativi conseguenti e connessi alla salvaguardia del patrimonio. Ancora una volta il cittadino (*quisquis de populo*, secondo la tradizione romana) fu chiamato alla responsabilità della salvaguardia artistica.

Stentarono però non poco ad avviarsi queste commissioni provinciali e – tranne qualche caso – si trattò più che altro di discussioni, dibattiti e di istanze morali tra quei pochi e onesti che andarono alle riunioni. Il sogno era ispirato al pensiero anglosassone, condotto sul filo di un’utopia della ragione, come appariva evidente anche in altri ambiti e materie di governo. Grazie al lavoro di questi comitati, e nel ricordo dei ripetuti abusi perpetrati specialmente dalle guerre sulle sostanze artistiche locali, il Governo italiano degli anni di Minghetti rispettò l’incardinamento dei beni artistici ai luoghi originari e un loro possibile governo autonomo.

Il Risorgimento avvertì come un severo dovere etico e nazionale quello di riscattare con la fedeltà all’arte la servitù eretta a vergogna dalle atroci liquidazioni artistiche dei Gonzaga e dalle vendite settecentesche degli Este modenesi, dal trasferimento farnesiano a Napoli e dal trattato di Tolentino. Così come Napoleone l’aveva voluto durante la Campagna d’Italia quando, nell’incontro convocato nella cittadina marchigiana (19 febbraio 1797): i capolavori sequestrati furono considerati non più frutti di razzie ma astutamente trasformati in danni di guerra (e dunque non più rivendicabili). Nel 1867 fu la volta dell’ulteriore liquidazione ecclesiastica, cavouriana di ispirazione e volta al sequestro delle proprietà architettoniche e artistiche dei monasteri e dei patrimoni degli ordini claustrali. Si trattò di un atto politico che consegnò alle città del nuovo regno l’incomparabile dote di decine, di centinaia di stipendi

³³ Il restauro fu impostato sostanzialmente da Arrigo Rudi, a decorrere dal 1976, con un progetto di A. Emiliani e con la vigilanza di Leonardo Benevolo nella sua fase allestitiva, il museo fu terminato dallo studio G. Tortelli.

contenitori conventuali, di oratori di compagnie, un numero sconfinato di chiese di ogni città e delle più sperdute campagne. Un'esemplare analisi³⁴ chiarisce oggi che più di 1600 brani architettonici divennero ospedali e caserme, scuole e orfanotrofi e, infine, musei, biblioteche o archivi: su un totale di circa 4000 edifici demanializzati nel solo meridione italiano. Gli oggetti di liturgia raggiunsero, per effetto della stessa legge, i musei di spettanza dei Comuni e delle Province, impoveriti o dimezzati. Oppure spogliati dallo stesso clero ai primi senatori dell'emanazione di una legge soppressiva. L'immagine formale dei principali servizi pubblici e sociali italiani, trasferiti con atto politico, rinvia a una nobile cultura architettonica e decorativa. La verità è palmare e, anzi, si è sentita con forza nella frequente attuale dismissione dei siti architettonici dalle funzioni miste, ereditati dal passato risorgimentale.

I primi quindici anni della vita costituzionale del Regno d'Italia, in definitiva, furono condotti nel segno politico di un liberalismo di onesta figura familiare e araldica. Fu la stagione dei "padri della patria" che, dal 1860, giunse sino al 1875 all'incirca. Il vantaggio maggiore fu quello di mantenere in vita la bella eredità etica che aveva fatto da legamento, nella coscienza artistica, alla lunga battaglia risorgimentale. Nel corso di questa prima esperienza, nessuna struttura centrale fu creata e dimensionata all'entità di un governo di pur grandi proporzioni. Il controllo del territorio, come si è detto, fu affidato all'attenzione patriottica, di forti sentimenti, di apposite commissioni provinciali, che continuarono, anche più tardi, a rappresentare la partecipazione morale e civile dello Stato, a relazionare alla Pubblica Istruzione, di cui le Belle Arti erano solamente una coda, entità e vicende della conservazione o della tutela di insediamenti e di territori rurali provinciali.

L'aver ereditato come funzionali le leggi emesse dai governi pregressi richiedeva un certo sforzo, anche a ragione della contraddittorietà dei concetti d'uso. Su tutte le normative pervenute dal passato preitaliano e dagli antichi Stati avrebbe gradualmente vinto la norma delle leggi pontificie, per l'evidente ragione del loro avanzato grado di tecnica giuridica e di dettaglio operativo. Lo stesso Stato italiano, d'altra parte, dopo la breccia di Porta Pia, nel settembre del 1871, mantenne questo indirizzo per difendersi dall'impressionante violenza polemica che i ceti mercantili, uniti ai proprietari di grandi collezioni private, esercitarono contro il Parlamento ogni qual volta esso si mostrava impegnato (e ciò accadde molto spesso) nella discussione circa la formazione di una legge unitaria. Essa avrebbe avvantaggiato la condizione e l'opera pubblica, riducendo del pari la mobilità del possesso privato.

Quanto ai musei e alle gallerie, ovvero pinacoteche nazionali, esse sono il risultato – come s'è accennato dianzi – di un movente storico e di metodo, che è riuscito nella fase iniziale di governo italiano unificato, e specie dopo il 1870, data della breccia di Porta Pia e del trasferimento della capitale a Roma, e specialmente sotto lo sforzo saggiamente storicistico di Adolfo Venturi, che al problema ha dedicato molte giuste cure dopo il suo arrivo alle Belle Arti. Come è naturale, identità e allestimento di un museo ovvero galleria nazionale sono attestati in condizioni più storiche, e hanno più agevoli ritratti possibili.

I musei nazionali sono molto spesso di valore archeologico, specie nel Mezzogiorno d'Italia. Sono ospitati in palazzi di qualità storica oppure ricoverati nei luoghi di originaria residenza. Elenchiamone alcuni a caso: Torino, Sabauda 1860, Museo Egizio 1760; Bergamo, Carrara 1805-1810; Milano, Brera 1809; Trento, Buonconsiglio; Este, Museo Atestino 1843; Aquileia, Nazionale 1807; Bologna, Nazionale 1803; Modena, Estense 1882, Firenze, Uffizi 1729, Bargello 1865; Urbino, Galleria Nazionale 1861; Roma, Farnesina, Collezione Nazionale Disegni e Stampe (Accademia dei Lincei); Ercolano, Antiquarium 1841; Napoli, San Martino 1866; Taranto, Museo Archeologico Nazionale 1849 ecc.

11. Il cammino del Risorgimento

Lo Stato unitario italiano, dopo il 1861, si trovò ad affrontare la rilettura delle leggi dei cessati Governi: ciò nel quadro dei modelli di unificazione amministrativa che dovettero es-

sere posti in atto sullo scenario delle effettive difficoltà interpretative della nuova compagine, completata con la presa di Roma nel 1870. In effetti, da quelle ripetute rivisitazioni fu tratta conferma per il prolungamento di una vita ulteriore delle antiche esperienze, procrastinandone a lungo (e nel profondo, oggi ancora) i caratteri peculiari, l'impostazione ideologica della più elaborata, come abbiamo detto, tra quelle leggi. Non casualmente, essa fu l'ultima, la più moderna norma dello Stato pontificio, vergata dalla mano di Pio VII Chiaramonti nel 1802. Un *Chirografo*, dunque, elaborato dal *milieu* intellettuale che al pontefice faceva capo nell'ultima Roma universalistica, coordinato in particolare dall'avvocato Carlo Fea, tra i fondatori intellettuali e operativi del mirabile sistema vaticano e, in seguito, italiano³⁵.

Passata la bufera napoleonica, recuperate almeno per la metà le opere sottratte da quella singolare democrazia di requisizione messa in movimento allo scopo di allestire il primo grande museo della storia moderna, il Louvre di Napoleone, la norma manoscritta del Chiaramonti divenne la base testuale per un minuzioso e buon regolamento quale fu quello del camerlengo Pacca, diffuso a bocce ormai ferme, nel 1820. Al provvedimento si sarebbe riferito praticamente l'intero XIX secolo, compresi i cruciali decenni successivi al plebiscito unitario italiano. D'altronde, il giovane Parlamento non riuscì a varare subito una legge nazionale: dovette attendere sino al 1902 e, definitivamente, al 1909. Si deve sottolineare con storica precisione che i quarantadue anni di ritardo della nuova Italia furono dedicati per la massima entità percentuale a decidere indirizzo generale e norme di una legge nella quale lo Stato liberale potesse adottare un interesse pubblico generalizzato, un'interpretazione di collettivo vantaggio, in un mondo caratterizzato da un accentuato privatismo giuridico e costituzionale. La difficoltà fu proprio quella di erigere una esplicazione forte come una barriera di comunità, capace di una legge di interesse pubblico, nata da una forte coscienza storica ma in una compagine politica sostanzialmente costruita sul credo economico, oltre che sociale, di carattere prevalentemente liberale e privatistico.

Se il *Chirografo* di Pio VII, del 1802, e il regolamento Pacca del 1820 furono in realtà le prime, intense revisioni e unioni funzionali delle leggi dell'Italia storica, la seconda occasione fu indotta dalla personalità singolare del primo Direttore Generale delle Belle Arti – anzi Centrale, come subito vollero i burocrati – che fu il napoletano Giuseppe Fiorelli (1823-1896). Egli diede motivato inizio al suo prezioso lavoro di costruzione amministrativa facendo ricorso, come vedremo, all'emanazione di alcune circolari ossia relazioni di base. Con inedite proposte metodologiche condusse a unità la procedura degli scavi e delle norme di cantiere³⁶. Correvano l'anno 1885.

Nell'occasione, Fiorelli rinviò, di fatto e di diritto, alla silloge che, già tra 1878 e 1881, per decisione ministeriale e per i tipi della stamperia del Senato, aveva raccolto tutte le antiche leggi e le voci che rappresentavano l'intero tramando storico e giuridico in un volume, che si presentava come una sorta di inchiesta sul passato. Egli raccolse a livello comparato la sapienza degli Stati pregressi e ne organizzò la piattaforma conoscitiva, oggettivamente densa di sperimentazioni e di preziosi consuntivi amministrativi e, insieme, ricca di conoscenza materiale, di fitta casistica. Il criterio non era nuovo, lo stesso giovane Stato italiano ne aveva assunto l'esempio sul modello delle iniziative conoscitive di stile anglosassone, che la Destra storica aveva inaugurato all'atto della meditata fondazione dello Stato moderno.

Dieci anni dopo, una nuova antologia, destinata a ripetere i passi della prima, fu decisa da Filippo Mariotti (1891), un parlamentare che si era a lungo occupato del problema del patrimonio artistico, che avrebbe poi calato in un volume misto di dati informativi e statistici, concepito con qualche inflessione centonaria³⁷.

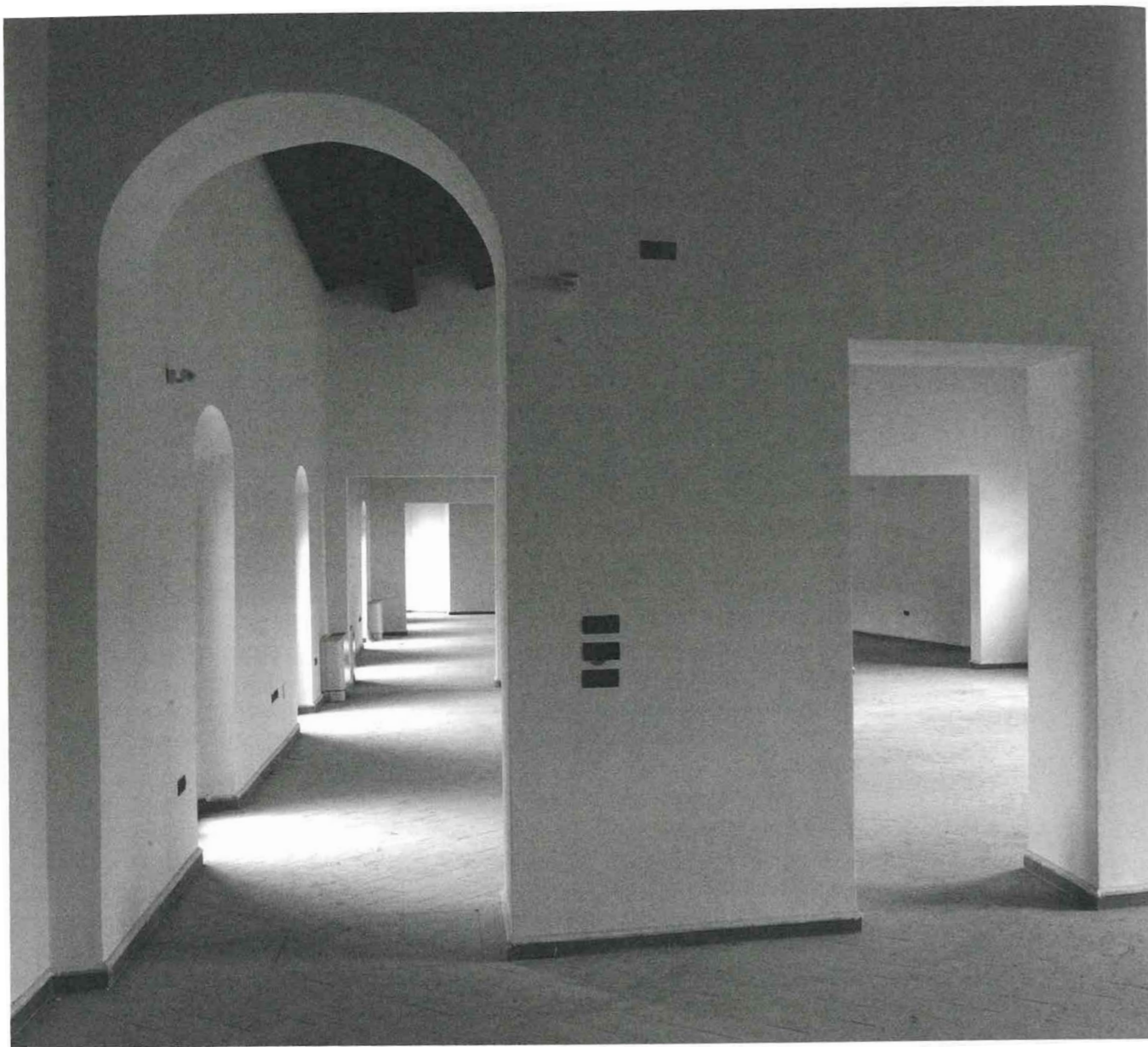
Adolfo Venturi, a quest'ultima data divenuto Ispettore Dirigente delle Belle Arti e attivo egualmente alla Minerva (già sede della Pubblica Istruzione, di cui le Belle Arti erano una direzione dipendente), reagì con una recensione decisamente negativa alla terza pub-

³⁵ O. Rossi Pinelli, *Carlo Fea e il Chirografo del 1802*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 8, 1978-1979. S. Bedin, L. Bello, A. Rossi, *Tutela e restauro nello Stato Pontificio*, Padova, 1998.

³⁶ *Sull'ordinamento del servizio archeologico. Relazione del Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti*, Roma, Forzani e C. Tipografi del Senato, 1883.

³⁷ F. Mariotti, *La legislazione delle Belle Arti*, Roma 1891.

³⁴ A. Gioli, *Monumenti e Oggetti d'Arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso, tutela e dispersione*, Ministero Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, Roma 1997.



Ex S.I.R.I, gli spazi espositivi e il restauro della scala



e, specialmente, con quella pontificia.

³⁹ Perché il Ministero per i Beni Culturali si è completato con il rispetto dell'ambiente? Continue aggressioni vengono portate al monumento, al museo, allo scavo, "a quella cornice che non è più soltanto paesistica, ma è naturale e ambientale insieme ed esige una globale difesa da parte dello Stato" (1975).

⁴⁰ Nel corso dell'estate del 2003 il ministero Urbani ha annunciato imminente l'emanazione di un Codice dei Beni Artistici e delle Attività Culturali, ampiamente revisionato rispetto al passato e, infine, libero dal deposito di norme e di cautele tipico del complesso Legge 1089-Testo Unico 2000. Un atto come questo è in linea, d'altronde, con la demolizione progettata di gran parte dell'antico "sistema delle Belle Arti", da risolvere in un indirizzo che si dichiara pragmatico e privatistico e che appare distruttivo di ogni e qualsiasi tradizione amministrativa e tecnico-scientifica. Il citato Codice è stato preannunciato su "La Gazzetta Ufficiale", n. 45, 24 febbraio 2004.

a tutt'oggi come la più storica e funzionale, comprensibile legge dello Stato italiano, maturata e assurta progressivamente come un modello di comportamento civile, preziosa pertanto alla comunità nazionale italiana nei termini, si direbbe, di un brano di un antico ed esperto codice civile, specializzato nei problemi delle arti e della comunicazione estetica. Qualcuno tra noi affermò, all'atto della nascita della Regione e dello stesso Ministero per i Beni Culturali e Ambientali (1974), disegnato e guidato da Giovanni Spadolini³⁹, che sarebbe stato necessario conoscere e riflettere ancora e di più, prima di cambiare le carte in tavola.

Fortunatamente, nonostante le numerose proposte che si susseguirono negli ultimi anni del XX secolo, la legge n. 1089, 1° giugno 1939, aderente alla prima legge n. 364 del 1909 e soltanto maggiormente centralizzata, non fu mutata: semmai recuperata e integrata con intelligenza, secondo il parere di Walter Veltroni, nel corpo del cosiddetto *Testo Unico per le Belle Arti* dell'anno 1999⁴⁰.

blicazione del 1891, per la sua ripetitività editoriale. Non mancava neppure un certo sospetto strumentale, considerando il fatto che il Mariotti in quel momento e in quel modo affrontava una sua campagna elettorale.

Con ciò si conclusero i progetti di riuso e di riabilitazione sostanziale delle leggi italiane preunitarie. Chi scrive ne riprese l'antologia, ordinata nella sequenza ottocentesca³⁸, al fine di rinnovare, da un lato, la loro conoscenza sperimentale; ma anche di adottarne i contenuti diversi e utili come migliore strumento di informazione per una possibile storia sociale dell'arte e per conoscere il nutrimento originario e tradizionale delle leggi moderne.

La creazione della "Regione" italiana, luogo di un dibattito che aveva ripreso la tradizione negli anni 1974-1975, aveva infatti rimesso in cammino talune volontà proiettive del lavoro culturale e alcune proposte di riforma o di ammodernamento della legge di tutela: la stessa innovata nel 1909 e, sostanzialmente, ripetuta nel 1939. Che, peraltro, permane

³⁸ Per la legislazione dei cessati Governi della penisola, almeno fino alla data del plebiscito nazionale, si veda A. Emiliani, *Leggi, bandi* cit.

La pubblicazione riprende la materia trattata dal Mariotti, in taluni punti aggiornata e dotata di un indice tematico. Nel 1995 ne è stata preparata una riedizione, con testi aggiuntivi e una postfazione di G. Volpe, completata dalla legge italiana del 1909, la prima, si è detto, ad avere effettiva azione e dotata di una consistente omogeneità con l'interpretazione tradizionale preunitaria italiana

La cura consistente e il tono esibito che Giuseppe Fiorelli avrebbe dedicato, durante la sua carriera dirigenziale, a conoscere, documentare e infine discutere le leggi di Roma, così come quelle del Lombardo-Veneto di età teresiana, della Serenissima oppure delle Due Sicilie, nacquero dichiaratamente dal fatto che l'imminente discussione del Parlamento italiano a vantaggio di una legge unitaria stava per presentarsi finalmente sul boccascena dell'aula del Senato. Occorreva dunque nutrire di buone informazioni queste leggi, facendo ricorso, soprattutto, allo scibile contenuto nell'antico sistema di diritto e di norme, per quanto non omogenee tra loro. L'intera rete giuridica italiana mise in mostra, si è detto, il prevalente, sapiente carattere legale che, nell'Europa del liberismo trionfante, esaltava l'interesse pubblico e i valori della comunità piuttosto di privilegiare l'utile individuale e privato. La tradizione dell'Illuminismo e del Classicismo come uniforme universalistica, da Bellori a Winckelmann, più tardi assorbita nel modello democratico mazziniano e liberale, portava avanti nei decenni la sua impostazione, tesa alla difesa della dignità di uno Stato che identificava nella sua storia, nella poesia e, particolarmente, nell'arte la capacità stessa di coagulazione del nazionalismo italiano.

L'interesse pubblico, il bene della comunità! In queste parole, infatti, che si rinnovano a tutt'oggi e talora affondano per intrinseci contenuti in età più lontane, è definitivamente individuato il grande fine scaturito dalla memoria della storia antica, che sorregge e nutre sia la presenza civile del patrimonio intero dell'arte, sia l'esistenza e l'attività della sua speciale articolazione dell'intelligenza: il museo. Questo il nocciolo sociale ed etico che conferisce determinazione alla "necessità" di dare salvaguardia e tutela al profilo fisico delle attività artistiche. Questo il *background* sotteso a ogni intervento di salvataggio e di restauro, di ogni meditazione critica sulla storia celebre e di ciascuna operazione di chirurgia istituzionale sul corpo dell'antica Italia delle arti e delle tradizioni creative.

L'interesse pubblico, si dichiara, è il protagonista principe di ogni elevato momento di tutte quelle storiche vicende che, forse, non possiedono il conforto dell'immediata adesione popolare ma si sostengono innanzitutto con l'esempio dei padri. Se ne intensificano le qualità giuridiche, uscendo da pagine nelle quali la vita poteva sembrare già spenta. Per giungere, alla fine del XVIII secolo, alla voce della Rivoluzione francese, quando la sua eco sembra poter maturare *manu militari* esiti cui il pensiero riformistico aveva già dato iniziale individuazione e carattere teorico.

12. La Direzione Centrale delle Belle Arti (1875)

Toccò poi alla Sinistra storica, soltanto dopo la presa di Roma, affrontare l'istruttoria di un accentramento inevitabile. Nel 1875 fu imposto un diverso assetto istituzionale alle Belle Arti, chiamando vivacemente – soprattutto per voce del ministro Ruggero Bonghi – l'urgente necessità di costruire al centro della gestione ministeriale un luogo definito Direzione Generale alle Belle Arti. Posta in coda al Ministero dell'Istruzione, l'istituzione parve una corda gettata attorno al collo di coloro che si opponevano dubbiosi alla nuova struttura centripeta come a quella del ministerialismo: anche cattolici e, naturalmente, repubblicani, nel nome di Cattaneo e di Romagnosi e di Ferrari. Vinse la necessità di amministrare e fu nominato il primo Direttore Generale, il già citato Giuseppe Fiorelli, oggi finalmente più noto che non nel passato⁴¹, uomo di scienza e patriota, collaboratore di Theodoro Mommsen e studioso di quella Pompei in seno alla quale aveva innovato il metodo di ricavare calchi in gesso dalle ceneri che, da quel lontano giorno rovente, avevano imprigionato il corpo dei disgraziatissimi pompeiani.

Cessava in tal modo quella sorta di libertà interpretativa, eretta su modello di larga tradizione anglosassone, alla quale si erano ispirati Ricasoli e Minghetti, il Sella e Borgatti, la stessa che era (e a tutt'oggi rimane) esempio solitario di autonomia locale e provinciale della tutela. Alla corona di gentiluomini e di intellettuali del regno italiano fu sovrammessa nel 1875 la forza aggregativa di una Direzione Generale.

⁴¹ A Giuseppe Fiorelli nel centenario della morte, Atti del Convegno di Napoli, 19-20 marzo 1997, a cura di S. De Caro e P.G. Guzzo, Napoli 1999; A. Emiliani, *Nella battaglia fra pubblico e privato*, *ibidem*, pp. 101-134; C. Gasparri, *I documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia*, *ibidem*, pp. 135-143; P.G. Guzzo, *Le relazioni al Ministro del 1883 e 1885*, *ibidem*, pp. 195-199. Vedi anche Idem, *Antico e archeologia*, Bologna 1993, edizione accresciuta, Bologna 2004.

Fiorelli seppe impostare per tempo l'operatività delle leggi e concepì vitalissima la priorità del dovere conservativo. Pubblicò a questo fine ben quattro volumi di inventari dei maggiori musei italiani (1878-1881), insieme alle già ricordate leggi principali nelle quali gli Stati preitaliani si erano dati un costume legislativo non disprezzabile. L'importanza della conoscenza di bandi, editti e leggi prese a crescere e a divenire idealità e potere culturale, economia dell'iniziativa artistica, decoro delle municipalità eccetera. Il fatto che Fiorelli lo riconoscesse con tanta intenzione nel 1885, quando solo due anni avanti, in un primo documento di metodo, ne aveva trascurato l'esistenza e la potenziale autorevolezza, indica chiaramente che l'arco di tensione ideale e metodologica di due secoli di storia della società moderna è riuscito ad alzare il tono civile del dibattito.

Giuseppe Fiorelli studiò inoltre, con scientifica e tecnica attenzione, la stesura e l'emmanazione di alcune ben costruite circolari, diffuse agli uffici periferici come modelli di metodo, e finì in tal modo per attivare sistemi omogenei e opportunità necessarie allo scavo archeologico, utili anche alla costituzione di un criterio per l'opera di tutela architettonica e di restauro nella sua generalità. Il ministro Bonghi, egualmente napoletano, sperimentava intanto la tassa fiscale di ingresso nei musei nazionali, con norme rocciose che, soltanto un secolo e oltre più tardi, Veltroni iniziò felicemente a demolire (senza peraltro riuscire a completare l'opera).

Nel 1891, un famoso esule partenopeo, il ministro Pasquale Villari detto "il Riformatore", diede inizio a un moderno progetto di amministrazione delle Belle Arti. Furono immaginate e abbozzate presenze e funzioni delle aurorali soprintendenze periferiche e snellito il corpo della Direzione Generale in due ambiti. Il primo attinente le Arti, intese come creatività e attualità dell'insegnamento; il secondo rivolto alla tutela scientifica e alla gestione dei musei. Si venne così dissolvendo il vecchio sogno romantico, che era stato di Cavalcaselle e di Pietro Selvatico Estense, di dare un mestiere agli artisti facendone dei conservatori, dei restauratori, degli architetti. Avanzava invece il ruolo della storia e del suo metodo e la preparazione al lavoro condotta nelle università.

La conseguenza capace di decorrere dalla migliore interpretazione attuale delle leggi storiche, allineata sul profilo dell'alto parnaso del bene pubblico, pone la scuola a obiettivo centrale di tutto il lavoro della tutela d'arte e dello stesso museo, nell'avvolgente seduzione della pedagogia del reale⁴². Come si può constatare rileggendo le nitide pagine distese da Pio VII, appena elevato al suo tempestoso soglio pontificio (1802), è ancora la guida intellettuale dell'universalismo classicistico romano a disegnare un possibile diaframma tra passato e futuro italiani, pur tuttavia sotto la garanzia della continuità.

Vista entro uno scenario di questa intellettuale e protezionistica natura, la preoccupazione prima dei cessati Governi era quella dei pericoli crescenti e incontrollati dell'abuso esercitato in frequenti, ripetute occasioni ma, soprattutto e nel modo più visibile, nell'esercizio dell'esportazione e, meglio ancora, nell'"extra regnazione" delle opere d'arte, degli oggetti derivati dall'antico e connessi all'archeologia, come pure di quelli del grande mondo dell'arte figurativa. All'interno del problema si impongono le coordinate del luogo e del tempo; con le conseguenti richieste di una capillare catalogazione di ogni prodotto artistico e storico conservato in un'area culturale ovvero in una città o all'interno di una scuola, nel fluire delle diverse età.

13. Il museo di preistoria e di storia archeologica

Gli oggetti disparati che sarebbero andati a costituire il nucleo della disciplina, destinata a prender corpo solo nella seconda metà dell'Ottocento, avevano dimora e tutela nel passato nelle raccolte di cose rare e preziose delle *Wunderkammern*. Nei primi anni del XIX secolo fu facile che questi oggetti venissero ordinati e classificati soprattutto nell'ambito dei musei civici. Il primo museo di preistoria fu fondato a Copenaghen (1816-1819) da C.J. Thomsen. Le iniziali classificazioni cronologiche compresero dapprima armi di pietra, poi armi e

⁴² C. Giovannini, F. Ricci, *Museo, Scuola, Città. La Galleria dell'Accademia di Ravenna*, Bologna 1981.

oggetti di rame e, infine, armi e oggetti di ferro. Il Museo di Copenaghen ebbe determinante influenza nei paesi nordici vicini: Stoccolma, Trondheim, Oslo. Nacquero in seguito altri musei in Olanda (Leida, 1818), in Svizzera (Basilea, 1856, Zurigo, 1898), in Inghilterra (1866), in Francia (1862): in molti tra questi casi la presenza degli oggetti si mescolava anche con la sovrapposizione di età storiche di età più recente e, insieme, finirono per assumere le funzioni tipiche di un museo storico. In altre occasioni, come a Berlino nel 1873, nel Museo di Luigi Pigorini a Parma, nel 1867, e a Roma (1875-1876), le collezioni preistoriche furono accorpate a modelli etnografici: è stata questa, in fondo, la linea preminente fino a quando il legame non si è dissolto per lasciar posto alla sola disciplina preistorica, modernamente accertata secondo mezzi inediti di prospezione e localizzazione. I musei di preistoria in Europa sono numerosi e godono di un ampio pubblico di visitatori.

Nascita ed evoluzione del museo archeologico hanno ben altra e lontana origine, dominata dal pregio estetico e dalla cultura spesso passionale dell'Antico. La raccolta dei materiali classici procedette inizialmente in concordanza con le applicazioni crescenti dell'Umanesimo quattrocentesco e spesso divenne raccolta – pur di proporzioni minori – in seno a biblioteche e ad archivi. Gli stessi porti erano spesso pieni di materiali scolpiti, soprattutto provenienti dalla Grecia. Molte città, alcune nel nord Italia (Brescia, tra le altre), reimpiegarono nelle costruzioni successive abbondante materiale, così scultoreo che lapidario, fino a creare veri e propri musei di pubblica ostensione. Roma ha avuto da sempre il ruolo dominante, assoluto nella formazione dell'antiquariato, che, già tra XV e XVI secolo, si configurava nitidamente come un costume intellettuale e, al contempo, come un potente collezionismo, destinato a invadere l'Europa. Tra i primi atti pubblici si annoverano le decisioni di Sisto IV (1471) di ornare il Campidoglio a vantaggio pubblico e l'eredità veneziana del cardinale Domenico Grimani (1523).

Il moderno sviluppo lungo la visibile linea di tensione che procede dal collezionismo alla fondazione del museo pubblico appartiene interamente al XVIII secolo. Le prime tappe furono, specie nel napoletano, le scoperte di Ercolano e di Pompei (1738) e di Velleia a Parma (1760). A Roma riprese il suo movimento la passione collezionistica che vide, nel 1734, la fondazione del Museo Capitolino (al quale si sarebbe affiancata, sei anni più tardi, quella della Pinacoteca Capitolina), seguita dal Museo Cristiano nella Biblioteca Vaticana, nel 1757. L'opera rivoluzionaria, in senso storico, di Johann Joachim Winckelmann coronò il lungo lavoro collezionistico di Alessandro Albani. Nel 1771 gli architetti Simonetti e Camporese diedero inizio alla progettazione architettonica e all'allestimento che diedero origine allo straordinario Museo Pio-Clementino, cui doveva seguire, nel 1807, il Museo Chiaramonti.

Dopo l'unificazione italiana, e specialmente dopo la designazione di Roma capitale, i musei nazionali e civici ebbero un progressivo sviluppo collezionistico. Tra essi bisogna ricordare almeno quelli di Firenze, Bologna, Napoli, Reggio Calabria, Agrigento, oltre ai romani Museo di Villa Giulia, i Capitolini citati e il Museo Nazionale delle Terme.

Grandi sedi collezionistiche all'estero sono il Museo Nazionale di Istanbul, il British Museum di Londra, il Museo Nazionale di Atene, il Kunsthistorisches Museum di Vienna, i Musei Nazionali di Monaco, di Berlino, di Copenaghen, del Louvre e molti altri ancora.

14. Il museo etnografico

Nel 1875, la decisione di Luigi Pigorini, Gaetano Chierici e Pellegrino Strobel, mise al mondo il "Bollettino di Paletnologia Italiana". L'anno dopo, gli "Atti dell'Accademia dei Lincei" decisero di dare ospitalità alle relazioni della Direzione Generale. Ancora nel 1875 si era allargato quel Museo di Storia Patria di Reggio Emilia che, fin dal 1865, era stato fondato da Gaetano Chierici. Un'adozione aggiornata come quella dei metodi paletnologici portò vantaggio all'archeologia e chiari i fini dei musei, dove si conservano "tutte quante le reliquie che ci sono pervenute senza perderne di vista alcuna per quanto povera e mo-

desta". Anni dopo, Pigorini doveva ricordare l'iniziativa di Chierici come un momento fondamentale per l'evoluzione del luogo museografico e per la sua stessa storia.

Il XVIII secolo aveva visto privilegiare pezzi unici ed esemplari rari, senza troppa attenzione all'origine geografica; il nuovo secolo ne propose invece la contestualità e una rete topografico-cronologica. Aveva affermato Chierici: "I fatti stessi [ricevono] dall'unità del luogo naturale collegamento; le raccolte parziali di regioni circoscritte di tradizionali confini, come sono generalmente le province, possono più sicuramente e più prontamente recare il vantaggio che la scienza ne aspetta". S'affrettava ad aggiungere: "Ciò tuttavia non esclude dai musei di provincia antichità di altri luoghi, le quali anzi giovano ai confronti e a stringere i nessi delle monografie delle nazioni". Considerazioni di questa natura trovano conferma nella genealogia delle scuole adottata dalla storia dell'arte moderna, dal Lanzi e dalla Restaurazione a questa parte.

Il Pigorini rivolse la sua attenzione al Museo Nazionale di Copenaghen, allestito nel 1807 da Christian Thomsen. Esso scandiva la sua organizzazione nella tripartizione destinata a divenire consueta: età della pietra, del bronzo e del ferro. Anche il Museo di Stoccolma offriva documenti organizzati per *La storia dell'incivilimento*. I musei, spiegava Pigorini, curano gli scavi, pubblicano cataloghi e promuovono conferenze. Già nel 1870, del resto, egli aveva presentato al Congresso Internazionale di Antropologia e Archeologia il progetto generale di un Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico italiano, circostanziato poi nel 1875. La sollecitudine del Pigorini poteva avere origine anche dalla polemica sorta con il Mantegazza, il quale aveva già fondato a Firenze, nel 1869, il Museo di Antropologia e di Etnografia: egli ne difendeva i valori di localizzazione, affermando dannosa l'idea di riunire a Roma materiali di diverse origini.

Scopo principale del museo era effettuare una comparazione delle civiltà antiche con le espressioni delle popolazioni primitive viventi, tuttora impegnate in stadi di incivilimento che altre genti avevano già attraversato⁴³. L'esempio di Copenaghen aveva dunque fruttato e, nel novembre del 1875, il direttore generale Fiorelli autorizzò gli Ispettori agli scavi a procedere all'invio di materiali e di reperti, proprio per favorire il metodo del confronto tra diverse culture nel nuovo museo romano. Già nel 1886 il museo fu inaugurato. Era allestito, come avrebbe specificato lo stesso Pigorini nel 1881, "in due grandi classi, la preistorica e l'etnografica. Comprende la prima quanto nelle province italiane e nelle contrade estere lasciarono le varie genti, dall'età archeologica al chiudersi della prima età del ferro. Nell'altra ammiransi ciò che fabbricano ed usano famiglie viventi, rimaste – quali più, quali meno – in condizioni di civiltà inferiore alla nostra a partire dallo stato selvaggio. E la ragione del parallelo tra le due classi sta in ciò, che nell'infinita varietà d'usi e costumi di popoli meno civili, trovasi oggi ancora l'immagine del nostro passato più lontano, la spiegazione della maniera di vita e dei processi industriali delle popolazioni preistoriche".

Un piano di scavi doveva essere condotto in modo coordinato sull'intero territorio italiano e si progettò di collocare nel Collegio Romano, anziché il Museo Kircheriano, una sezione di etnografia contadina attuale. È noto che l'attività ministeriale a vantaggio delle Belle Arti si scontrava sovente in diatribe di ibrida importanza e, al contrario, s'indeboliva a ridosso di questioni di valore politico e gestionale, soprattutto addensate attorno al ruolo e ai limiti della Direzione Generale. La quale avrebbe dovuto essere esemplarmente amministrativa e null'altro, secondo i cultori di un'astratta visione della storia; e, per converso, rigoroso istituto di ricerca archeologica per alcuni altri, che continuavano a credere nell'operatività coordinata ed equilibrata degli scienziati. Incredibilmente, un tema di questa natura turbò i primi decenni dell'unità nazionale, mise in difficoltà la discussione, già difficile per i suoi accenni di modernità, dell'ultimo decennio dell'Ottocento, buttò addirittura all'aria, nel 1909 – e, definitivamente, nel 1919 –, la figura forte e risoluta di Corrado Ricci, Direttore Generale di raro prestigio tecnico e scientifico⁴⁴; per gettare i suoi influenti perfino nell'ultimo dopoguerra e nei nostri stessi anni.

⁴³ *Instrumenta. Il patrimonio storico e scientifico italiano: una realtà straordinaria*, a cura di G. Dragoni, Bologna, IBC 1991. G. Giacobini, *I musei scientifici dell'Università di Torino*, Torino 2004.

⁴⁴ A. Campana, *Profili e ricordi: Corrado Ricci*, Padova, 1996, pp. 37-39. A. Emiliani, *Corrado Ricci. La ricerca positiva, l'animo idealistico e la nascente politica dell'arte in Italia*, in "Accademia Clementina. Atti e Memorie", n.s., XXXVII, 1997, Bologna 1997, pp. 23-69. G. Bosi Maramotti, *Corrado Ricci e i suoi scritti*, ibidem, n. XLII, Bologna 2002, pp. 20-187.

Allora si riteneva che un tecnico o uno scienziato non fossero in grado di seguire l'archeologia e l'architettura o la storia della pittura: basti ricordare l'imbarazzo di chi doveva reggere insieme le scuole di pittura, le Accademie e i conservatori musicali. Pure, l'opera di Ruggero Bonghi⁴⁵ sembrò scarsa al Carducci, tanto che al vate italico, in una confidenza a Lidia, scappò detto: "Io aveva creduto che codest'uomo, il quale aveva fatto una guerra continua a tutti i ministri dell'istruzione pubblica [...] con le idee che aveva espresso, farebbe qualcosa di buono, qualche riforma radicale e sapiente. Santi dei della Grecia! Ha fatto un regolamento".

15. L'arte industriale e i musei di storia del lavoro

"In questa categoria d'arte industriale, o anche d'arte applicata all'industria, come altri la chiamano, si sogliono classificare le sculture in legno, le ceramiche artistiche, i lavori in tarsia e commesso, come i mosaici in pietra o legno, tutto ciò insomma che può far parte di mobiliare e di decorazione". La precisazione, di mano di Guido Carocci, apparve nel secondo numero della rivista fiorentina "Arte e Storia", nel 1882. Era sufficiente questo, chiedeva Carocci, per affermare che era nata una nuova, moderna estetica?

All'estero, l'età delle grandi esposizioni fuoreggiava, milioni di persone visitavano le Esposizioni Universali, i santuari della merce artistica e delle creazioni decorative. Tutto si era messo in movimento quell'anno 1851 nel corso del quale, il primo maggio, quasi preconizzando la festa del lavoro, il principe Alberto e la regina Vittoria avevano inaugurato l'Esposizione Universale e il Crystal Palace, progettato e costruito da Joseph Paxton, con più di mezzo chilometro di cristalli e ferro elevati su un'area di 400 mila metri quadrati di funzionali strutture. Il sito era quello di South Kensington. Proprio con i benefici economici procurati dall'Esposizione, su quei campi avrebbe preso luogo, entro pochi mesi, il South Kensington Museum, oggi Victoria and Albert. Non fu un capolavoro di architettura, però, scrivevano le guide, oltre al crescente numero di interessi, anche d'arte, "i visitatori trovavano in questo museo quel *comfortable* che raramente si trova altrove: un ristorante, dei gabinetti da toilettes, ecc.". Si può constatare che la povertà del museo di tradizione era già stata superata.

Grande meraviglia destò la capacità di propulsione sociale ed economica che la formula di *Arts & Crafts*, ossia arti & industria, aveva messo in movimento. Il luogo topografico del Crystal Palace stava nelle campagne della capitale, nemmeno vicino al centro di Londra. Eppure, erano accorse fin là ben sei milioni di persone. Un museo! In queste sale piene di gente e di rumori festosi forse si poteva sopire anche la problematica impressione sollecitata dalla parole di uno straniero, un rifugiato tedesco di nome Karl Marx, il quale, mentre levava il calice durante un banchetto londinese, avrebbe affermato: "C'è un fatto di grande importanza, caratteristico di questo nostro XIX secolo, un fatto che nessuna parte osa negare. Da un lato si è dato vita a forze industriali e scientifiche che nessun'altra epoca della precedente storia umana poté sospettare; dall'altro esistono sintomi di decadenza che sorpassano di gran lunga gli orrori documentati dagli ultimi tempi dell'impero romano". Riepilogava in modo bruciante: "Ai giorni nostri ogni cosa sembra essere pregna del suo contrario" (1856).

Non si può peraltro trascurare la visione che del problema alimentava e difendeva, a queste stesse date, John Ruskin, uno tra i fondatori della moderna critica d'arte. Nel 1857 egli tenne a Manchester una serie di conferenze dedicate alla Politica della Cultura, nel corso delle quali diede descrizione compiuta della voga anglosassone di produrre oggetti d'arte decorativa e della conseguente possibilità di istituire le basi per un'economia artistica.

Il ritardo industriale italiano obbligò anche la cultura figurativa a una pressoché generale inerzia, nella quale si celebrava, peraltro, una sorta di spontaneo culto del passato: e un omaggio all'artigianato perenne, alla manualità insostituibile e, infine, all'etica e all'estetica delle "arti applicate all'industria".

⁴⁵ Per una utile, pur sommaria bibliografia in merito, si vedano almeno: G.F. Gamurrini, *Delle recenti scoperte e della cattiva fortuna dei monumenti antichi in Etruria*, in "Nuova Antologia", VIII, 1868, pp. 170-179; G. Conestabile, *Sull'insegnamento della scienza delle antichità in Italia*, in "Rivista di Filologia e Istruzione Classica", 1875, pp. 541-551; R. Bonghi, *Gli scavi e gli oggetti d'arte in Italia*, in "Nuova Antologia", giugno 1874, XIV, pp. 322-332; D. Vitali, *Il V Congresso di Antropologia e Archeologia Preistoriche a Bologna*, in *Dalla Stanza delle Antichità al Museo Civico*, Bologna 1884, pp. 277-297; L. Pigorini, *La Scuola Paleontologica italiana*, in "Nuova Antologia", 1884, 275, pp. 437-447; G. Chierici, *Il Museo di Storia Patria nell'Emilia*, in "Bullettino di Paleontologia Italiana", V, 1879, pp. 177-197. E, più recenti, i contributi intorno a etnografia ed ecomuseo di G. Tholenius, *La technique muséographique des collection d'ethnographie*, in "Museum", 1934; P. Rivet, *Organisation des musées d'ethnologie*, in "Museum", 1948; T. Tuwan, *Ethnographical and Ethnological Museums and the Public*, in "Museum", 1949; G. W. Locher, *Musées d'ethnologie et compréhension internationale*, in "Museum", 1954; P. Rivet, *Musée de l'homme et compréhension internationale*, in "Museum", 1954; A. Carandini, *Archeologia e Cultura materiale. Lavori senza gloria nell'antichità classica*, Bari 1975.

Il fenomeno riprese il suo corso pure in Italia, con l'Esposizione Industriale realizzata a Milano nel 1881. Era ormai avvertita la condizione di transizione che la società e l'economia italiana si preparavano ad attraversare. Uno dei segnali si apprezza nella documentazione delle mode e dei costumi delle diverse regioni italiane. "L'idea di raccogliere in un museo e di mettere insieme un catalogo degli oggetti attinenti le usanze nelle diverse parti d'Italia, di raccogliere nota di certi usi, di certe credenze, di certe tradizioni, di certe foggie del vestire, di certi strumenti che si vengono perdendo e che in parte si sono perduti, fu ottimo pensiero". L'invito era dunque quello di raccogliere "tutto quello che presto sarà archeologia con quella cura gelosa con cui il numismatico raccoglie le sue medaglie arrotate dall'uso e corrose dall'ossido", in evidente coincidenza con gli studi e le fondazioni museografiche di valore etno-antropologico ormai in corso.

Il problema della "qualità" individuale e della sua trasmissione a una "qualità" collettiva, partecipe dei mezzi del progresso, era presentito nelle parole che al museo aveva dedicato Pio VII già nel 1802. Proprio quell'istituzione veniva infatti convocata in quelle brevi pagine, a testimoniare circa le virtù dell'arte e dell'artigianato, per sostenerne l'antica pratica del tramando e della trasmissione, perfezionarne il transito generazionale, disarticolare passaggi che la storia finiva per accorpate in una sola parola.

Il lavoro di coppia (scuola-museo) divenne un momento qualificante del fervore sollevato, tra Romanticismo e Positivismo, dalla caduta o dalle avvisaglie della scomparsa della mano d'opera; e dalla necessità di alimentarne il grande ritorno, pur condizionato alla dittatura della macchina. Sia Gottfried Semper, architetto e progettista anche di musei, sia Owen Jones, per ricordare due protagonisti soltanto; e, più tardi, lo stesso italiano Camillo Boito, toccarono in profondità la questione dell'espressione moderna, solleccarono il tema della funzionalità in rapporto all'estetica, studiarono il nodo dell'iterazione industriale e dell'economia dell'arte.

Allorché Camillo Boito, nel 1892, decise di assumere la direzione della rivista "L'Arte Italiana Decorativa ed Industriale", cercò di esportare il dibattito a un grado di possibile informazione, diretta ai ceti medi e alle maestranze tecniche e direttive. A questo indirizzo lo induceva anche l'avvenuta divisione delle Belle Arti, divenute duplici e in fase di veloce scollamento tra loro, l'attualismo creativo da un lato e, dall'altro, la meditazione sulla storia e sulle sue forme neorinascimentali.

Camillo Boito (Roma 1836-Milano 1914), fratello di Arrigo, scrittore e librettista, studiò a Padova e a Venezia con Pietro Selvatico Estense. Dal 1860 al 1908 fu professore di architettura a Brera. Nel 1894 uscì una raccolta di scritti di eccezionale prestigio storico e tecnico, le *Questioni pratiche di Belle Arti* (Milano, Hoepli). Occupò una posizione di eccezionale rilievo nel dibattito critico del secondo Ottocento.

Nessuno poteva leggere meglio di Boito la difficoltà che, nella quotidianità della tutela e della creazione artistica congiunte, insorgeva e si aggravava per la mancanza di una nuova e più duttile legge di generale tutela del patrimonio culturale e artistico. Passavano gli anni, tramontava nel 1892 il ministero di Pasquale Villari e il nuovo incarico veniva assegnato allo scrittore Ferdinando Martini nell'ambito del nuovo Governo, il primo di Giovanni Giolitti (1892-1893). Furono anni forti e, tuttavia, confusamente presaghi di gravi ostacoli per l'arte e per la letteratura, quasi una precognizione della complessità del vivere moderno.

Si deve riconoscere al secondo cinquantennio dell'Ottocento, messo alla prova in tanti modi da una vicenda politica adolescente e controllato da un Governo che cercava l'Europa come la sola possibilità di vita, il merito socialmente coinvolgente di aver tentato di reggere, grazie all'unità delle arti, il paragone con la cultura dell'economia e della produttività. Il museo d'arti industriali e la scuola-officina della possibile creatività economica hanno aiutato questo grande transito in termini spesso sconosciuti, perché ignorati o confusamente descritti.

In questi lustri di classica tensione *fin-de-siècle*, prima dell'alba tanto attesa del nuovo secolo, quella che in Francia si sarebbe chiamata la *banquerote de la science*, ossia la dichiarazione di fallimento del pensiero positivista, avrebbe fatto sentire i suoi effetti anche in Italia. Può sembrare un caso ma essa finì per coincidere con la decisione di Adolfo Venturi di occupare quella prima cattedra di insegnamento della Storia dell'Arte che Carducci aveva patrocinato per lui (1898). Anche Alois Riegl, a Vienna, abbandonò la Sezione dei Tappeti del suo museo ed emigrò all'università⁴⁶. Quanto ai musei d'arte industriale, applicata, decorativa; e alle scuole d'arte e di avviamento alle professioni e ai mestieri, essi paiono dissolversi dentro il secolo che li aveva visti nascere. Di fatto, fu l'età dell'arte industriale che vide scomparire senza rimpianti la sua cultura e le condizioni che, con tanto entusiasmo, l'avevano fecondata nel culto del progresso.

Nel gennaio del 1901, ad apertura del nuovo secolo, Romualdo Pantini, dopo che Vittorio Pica aveva per quattro puntate commentato sulla rivista "Emporium" la pittura e i suoi eventi all'Esposizione di Parigi, diede relazione circa l'arte industriale. Pantini fu scrittore intelligente, pronto a cogliere le novità che si erano accumulate negli ultimi decenni anche nelle "arti applicate all'industria". Lo spirito artistico di un popolo, egli chiariva, emerge specialmente nelle arti belle e nobili, che sono indiscutibilmente più ricche e più autonome anche per l'economia. Ma "il valore commerciale di tutte le forme delle arti applicate ne costituisce invece la rappresentazione immediata del gusto dominante". Occorreva restare in contatto con la massa; e se un oggetto non andava, dunque non si vendeva, bisognava procedere a cambiarlo velocemente. La tradizione italiana è alta, la bella arte antica è stata nostra; però la tradizione decorativa, al contrario, dobbiamo mutuarla da altri popoli.

È giocoforza ammettere che gli artisti italiani, fino a qualche tempo prima della fine del XIX secolo, disprezzavano le applicazioni industriali. Ed è "perciò che le forme industriali erano rimaste monopolio de' più vili e insufficienti mestieranti". Una "ignobile quarantena" era stata decretata per inutile orgoglio verso l'arte produttiva. In Inghilterra, viceversa, splendeva luminoso l'esempio di William Morris. Da noi, "l'efficacia delle parecchie Scuole Industriali del Regno è rimasta scarsa e legata" e ciò sebbene, in quel momento, qualcosa sembrasse muoversi.

Nel 1871 Baldassarre Odescalchi, reduce dai suoi studi presso il Museo di Arte e Industria di Vienna, tracciava a sua volta il panorama italiano delle istituzioni attive nel campo delle arti applicate. La situazione non poteva che chiamarsi deludente, poiché raggruppava solamente il Museo Regio Industriale di Torino, il Museo Correr di Venezia e il Bargello fiorentino. Nel 1872, tuttavia, sarebbe stato fondato in Roma quel Museo Artistico Industriale che, già nel 1876 installato nei locali del Collegio Romano, avrebbe avuto tre scuole attive sotto la direzione di Raffaele Erculei, un uomo di Odescalchi.

Gran parte delle formazioni, anche provinciali, sorte su questo modello cedettero purtroppo, gradualmente, dinanzi alla "banca rotta della scienza" che avrebbe investito l'Europa intera alla fine dell'Ottocento. Il grande museo romano finì per rappresentare in se stesso un fallimento che perdura ai nostri tempi. Un secolo più tardi Giulio Carlo Argan riprendeva, con forza anche ideologica, questo assunto e, soprattutto, quello legato alla didattica⁴⁷. La lunga, bella storia delle prime scuole di avviamento professionale, seguite dalle scuole e dagli istituti d'arte – vera riserva nobile di mano d'opera altamente specializzata e, nel contempo, istituzione trascuratissima nella storia italiana – fu l'argomento di questo ritorno, che diede luogo alla fondazione dei quattro Istituti di Industrie Artistiche (Urbino, Firenze, Roma, Faenza) che tuttora avvantaggiano la riflessione e la sperimentazione in questo settore.

16. La stagione di Adolfo Venturi alle Belle Arti romane (1888-1898)

Adolfo Venturi (Modena 1856-Santa Margherita Ligure 1941), storico e conoscitore, si dedicò in gioventù a eccezionali ricerche d'archivio, misurandosi, tra l'altro, con la rico-

struzione della storia della pittura ferrarese tra Quattro e Cinquecento e con il progetto di edificazione di una grande Galleria Estense (1892). Con la serie periodica *Le Gallerie Nazionali Italiane*, tra 1894 e 1902, riordinò i caratteri delle raccolte nazionali dopo l'unificazione italiana. Funzionario delle Belle Arti nel 1888, potenziò la catalogazione del patrimonio e fondò la rivista "Archivio Storico dell'Arte" che, dieci anni dopo, si sarebbe mutata in "L'Arte" (1898). Nello stesso anno passò a ricoprire la prima cattedra italiana di Storia dell'Arte e, nel 1901, diede inizio alla monumentale serie di una *Storia dell'Arte* in venti volumi. Personalità di potente vigore didattico, egli segnò l'accesso della critica italiana a un metodo conscio del criterio formalistico e stilistico, creando una scuola universitaria destinata a disseminare un'intera generazione di allievi in tutta Italia⁴⁸.

Adolfo Venturi era giunto a Roma, come dettava il telegramma ministeriale, il giorno di Capodanno del 1888 e, nonostante la festività, si era presentato al portone di piazza della Minerva per assumere tempestivamente la sua nuova responsabilità. Lo studioso approdava a Roma nel pieno della sua maturità che, dalle ricerche tipiche di uno storico addestrato all'uso, peraltro imponente, di archivi e di biblioteche, era transitato a una più definita disciplina storico artistica, condotta a termini di moderna regola dal prolungato studio delle documentazioni estensi, sugli scaffali della biblioteca di Modena. I saggi riguardanti l'arte ferrarese tra XV e XVI secolo gli aprirono la piena possibilità di costruire, mediante il monumentale volume dedicato a *La Galleria Estense* (1892), l'età che potremmo considerare tipica per una matura progettualità rivolta al museo nazionale italiano.

Dalla nuova sede ministeriale Adolfo Venturi riuscì, infatti, a dar corso a una serie esemplare di rinnovamenti e di restauri di musei e di gallerie. Si trattava di stabilimenti storici, spesso già impostati e attivi ma da riordinare e da riproporre all'attualità crescente delle Belle Arti, in una riabilitazione necessaria al nuovo clima nazionale. E fu la volta dell'affidamento a Corrado Ricci della Galleria Nazionale della Pilotta di Parma (1893-1896), a Giulio Cantalamessa della Galleria Borghese, che sarebbe stata acquistata dallo Stato italiano e aperta al pubblico all'inizio del nuovo secolo, e, ancora, della Galleria dell'Accademia di Venezia (ancora Cantalamessa) e della Galleria Nazionale di Capodimonte, dove egli stesso portò avanti restauri e accomodamenti che incontrarono modesta fortuna e, anzi, polemiche inarrestabili.

A differenza di quanto sarebbe avvenuto in altre stagioni della vita delle Belle Arti italiane, per esempio quella che si sarebbe aperta con il Novecento, l'azione di Adolfo Venturi si dedicò in particolare a privilegiare consolidamento istituzionale e sviluppo organizzativo dei musei nazionali. Il lavoro non fu di poco conto e chiese anche di dare fondazione e inizio normativo e scientifico ai metodi e alle politiche di formazione professionale dei direttori, ovvero conservatori, di questi luoghi fitti di responsabilità. I risultati storici e progettuali di queste iniziative sono stati da Venturi raccolti nella ricordata serie periodica di grossi volumi da lui diretti, dal titolo *Le Gallerie Nazionali Italiane* (1894-1906), premessa molto brillante, pur se scarsamente funzionale, di quel "Bollettino d'Arte del Ministero dell'Istruzione Pubblica" che il suo ex allievo Corrado Ricci avrebbe ideato e fatto uscire, una volta giunto anch'egli all'autorità direttiva delle Belle Arti (1907).

Lo studioso modenese, che aveva da tempo superato il suo primo positivismo muratoriano, era deluso anche per la diffusa latitanza di un metodo che non appariva affrontato e risolto soprattutto nella maggiore, impegnativa misura del secolo e cioè sul piano della storia. Il carattere perfezionista e caparbio di Adolfo Venturi non poteva assistere silenzioso a molte imprese inerti o meramente celebrative. Era per lui necessario affrontare i temi dell'arte con la forza e la dignità di una disciplina artistica e storica⁴⁹.

L'ultimo decennio del secolo si era inaugurato all'insegna delle decisioni del ministro Villari e della moderna, intenzionale divisione di compiti e di strutture attuata tra educazione artistica e attività di tutela. Di lì a poco, lo scandalo della collezione Sciarra Colonna avrebbe ridato fiato a un'imponente campagna della stampa, anzitutto romana, tesa a garantire ai ceti dell'ormai potente economia del commercio artistico una libertà che altri

⁴⁶ Per Riegl e il problema in generale, cfr. S. Scarrocchia, *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*. Alois Riegl Bologna 1995.

⁴⁷ G.C. Argan, *Storia dell'arte e politica dei beni culturali*, a cura di G. Chiarante, Roma 2002; *Il diritto dei beni culturali*, a cura di C. Barbati, M. Cammelli e G. Sciullo, Bologna 2003; *I nuovi sentieri dei beni culturali italiani: tra storia, economia e legislazione*, a cura di E. Biasin, R. Canci e S. Perulli, Udine, Università degli Studi 2003.

⁴⁸ A. Venturi, *Memorie autobiografiche*, Milano (ristampa a cura dell'Università di Roma). Cfr. anche gli *Anni moderni di Adolfo Venturi*, Modena 1990 (ma 1994, Panini Editore).

⁴⁹ Si veda, in genere, G. Martini, *La nascita della Storia dell'Arte. Adolfo Venturi dal Museo all'Università 1880-1940*, Venezia 1996. Cfr. anche L. Moretti, *Una cattedra per chiara fama*, in "Incontri Venturiani", 4, 1991, Scuola Normale di Pisa 1995, pp. 47-48.

paesi d'Europa avevano già conosciuto e posseduto da decenni. E che in Italia, nella nazione finalmente adulta e libera dopo secoli di servaggio – si gridava a gran voce – veniva ostentatamente repressa da una legge ancora pontificia, la quale, anziché arrestarsi al 1860, anno dell'unità popolare, e perfino davanti alla breccia di Porta Pia, dieci anni dopo, aveva visto prolungare e fortificare la sua mirabile durata ideologica e giuridica.

La legge Vaticana, per quanto autoritaria e preresorgimentale, era, d'altronde, l'unica che potesse garantire in modo esauriente l'equilibrata risoluzione mediana tra un prepotente, crescente utile privato e un necessario, impegnativo interesse pubblico e di comunità: quasi una barriera da elevare e una difesa da migliorare continuamente. Proprio in questa mediana risoluzione si collocò lo sforzo preminente del nuovo Stato, nato dal liberalismo moderno e, tuttavia, teso a un'etica pubblica che vedeva nello Stato di diritto la più saggia tutela della società e dei suoi valori sia storici sia attuali.

La presenza di Adolfo Venturi nella Direzione Generale delle Belle Arti ebbe il risultato di attivare alcuni generali e massicci comportamenti, per cominciare la revisione e il restauro di una parte consistente di musei e di gallerie di fondazione e di valore storico nazionale. Un altro fondamentale argomento, resuscitato pressoché dal nulla se ci si allontana dall'esperienza itineraria del XVIII secolo, fu la catalogazione, la costruzione di un inventario di ogni bene che potesse definirsi e qualificarsi come una creazione d'arte e di cultura. Le mozioni culturali del Venturi caratterizzarono scientificamente i problemi, la cui necessità conoscitiva e amministrativa fu, più tardi, messa in movimento opportunamente istituzionale in virtù della visione tecnica e modernamente burocratica della direzione di Corrado Ricci. A decorrere dal 1913, come avvenne in altri stati europei.

Di lì a poco, la Grande Guerra 1915-1918 intervenne a spazzar via da molti Paesi i segni della qualità e del benessere, per l'ampiezza di un periodo che oltrepassò lo spazio che doveva intercorrere tra la prima e la seconda guerra mondiale. Ciò che accadde nell'arco di quasi mezzo secolo, con due terribili guerre mondiali, se non arrestò lo sviluppo delle arti creatrici e della letteratura, ebbe però un effetto negativo e, spesso, distruttivo nel profilo dell'integrità del paesaggio, dell'urbanistica storica, nella conservazione dei grandi patrimoni artistici.

17. Struttura e legge delle Belle Arti (1907 e 1909)

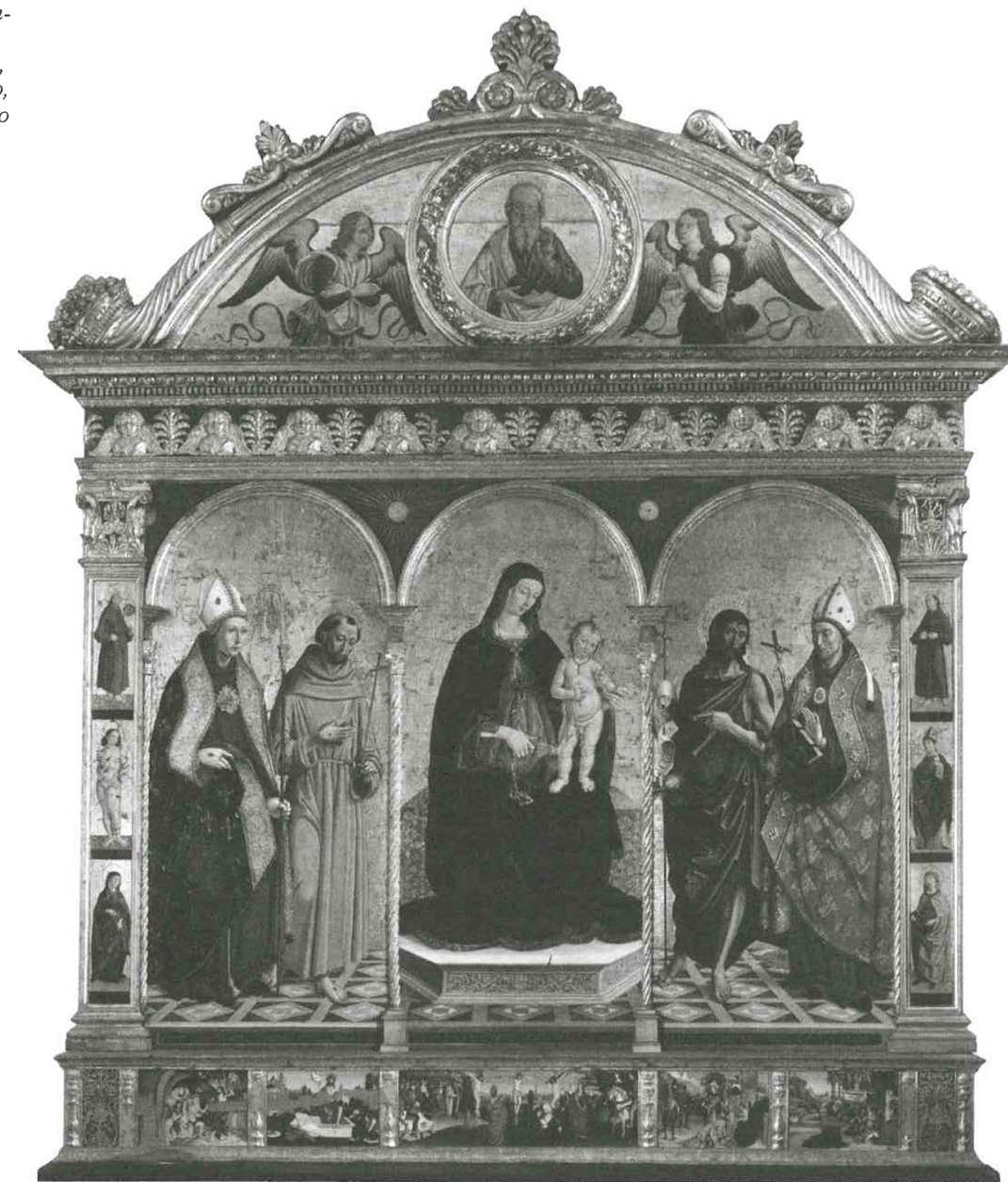
All'indomani del plebiscito italiano del 1861 emerse la necessità di immaginare un modello sistematico di struttura per l'esercizio della normativa di tutela nelle province italiane, così simili alle partizioni precedenti.

Un nuovo Stato che doveva prendere corpo non era, però, compito di facile soluzione che, naturalmente, seguiva anche nel suo sviluppo parziale locale la visione ideologica e politica dettata dalla composizione di Governo. La successione iniziale di giunte regionali e di commissioni pluriprovinciali mostrò, nei primi anni di amministrazione della maggioranza della Destra storica, una sequenza piuttosto instabile di ridotte e minori formazioni, indirizzate a una gestione di larga massima.

Con l'avvento al Governo del Paese della Sinistra e con la nomina di Giuseppe Fiorelli alla Direzione Centrale delle Belle Arti, nel 1875, e la responsabilità politica di Ruggero Bonghi, si impose finalmente una più robusta e visibile struttura tecnico-scientifica e amministrativa. Presero corpo, in sede locale più marcata e presente, alcuni Uffici Tecnici, specie di coordinamento archeologico e di scavo, a Roma e a Napoli, in seguito a Firenze per le gallerie e i musei in genere (1881).

Nelle sue ormai famose e citate *Relazioni*, del 1883 e del 1885, Fiorelli aveva disegnato compiti maggiormente dettagliati e impegnativi per questi distribuiti uffici, che egli vedeva come regionali. "Essi dovranno primieramente attendere – scriveva – alla diligente ricognizione di tutto quanto il territorio di ogni regione, indicando i monumenti che vi si conservano, pigliando nota di tutti i luoghi ove per lo passato avvennero scoperte d'antichità, rac-

Piermatteo d'Amelia, *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Giovanni Battista, Bonaventura da Bagnoregio, Francesco d'Assisi e Ludovico di Tolosa*. Terni, Pinacoteca comunale O. Metelli



cogliendo tutte le notizie sopra gli oggetti quivi rinvenuti e sulla destinazione che ebbero e riunendo tutte le memorie intorno ai libri e alle memorie in cui vennero illustrate”.

Il progetto era eccezionalmente informato alla strutturazione degli organismi del territorio. I rilievi – scriveva – “dovranno procedere secondo l'andamento delle antiche strade utilizzando la grande carta dello Stato maggiore italiano, sopra la quale ordinatamente dovranno segnare i siti degni d'essere notati, facendo poi per ciascuno i parziali rilievi e determinando ciò che riguarda il possesso attuale”. Seguivano ulteriori analisi storiche e catastali (1883), fino a consegnare all'ordito degli uffici regionali una sommatoria esauriente – in teoria – delle informazioni sedimentarie e storiche.

Gli anni seguenti furono assai difficoltosi in relazione alla questione del reticolo amministrativo e conoscitivo e abbondarono di interventi di grande interesse intellettuale e storico, proposti da ministri come il Boselli Pasquale Villari, Ferdinando Martini, il Bac-

celli e il Gianturco. Le soprintendenze, il cui decorso si attestò fin dal 1881, da un'idea di Giovan Francesco Gamurrini e di Gian Carlo Conestabile, ispirata alle partizioni augustee del territorio della penisola, ebbero una prima sede sperimentale a Ravenna, responsabile Corrado Ricci (dicembre 1897), e infine, nel 1903, a seguito della legge Nasi-Gallo, approvata improvvisamente l'anno precedente 1902, incontrarono un generale decreto di formazione provinciale.

La decisione di fondare una vera e propria struttura burocratica e tecnico-scientifica si trascinò, insieme alla legge, fino al 1907. Il 27 giugno di quell'anno divenne la legge n. 387. La risoluzione fu deliberata con urgenza dal ministro Rava, con una commissione che vedeva la presenza di Giovanni Rosadi, Ricci, D'Andrade, Brizio e altri tecnici. L'Italietta di Giolitti conobbe una dimensione sconosciuta alla stessa Europa continentale. Nel totale furono equibratamente distribuite tra le province italiane diciotto soprintendenze archeologiche, quattordici agli scavi e musei e quindici alle gallerie, ai musei medioevali e moderni e agli oggetti d'arte.

Si trattò di quarantasette uffici che, di fatto, furono messi a regime soltanto nel secondo dopoguerra, scontate le diverse crisi della Grande Guerra e della seconda guerra mondiale.

Il disegno, di grande impegno territoriale, univa saggiamente, ai grandi e minori insediamenti storici italiani fondamentali, il dettaglio pertinente e vitale delle loro campagne e dei borghi e degli agglomerati abitativi, così antichi che moderni. Un'ideazione tanto accurata prendeva certamente le mosse da una pulsione primaria che la tutela e la sua organizzazione dovevano incontrare allora e cioè quella archeologica. Intorno al 1890, o poco oltre, anche la cospicua letteratura geografica e storica illustrata investiva il territorio e la dimensione spazio-temporale italiana. Si debbono ricordare, in particolare, le dispense dedicate alle città della penisola, i fascicoli dell'Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo, le riviste che, come "Emporium", rivelano un sorprendente grado di penetrazione conoscitiva e artistica. Poco dopo, le prime Guide rosse del Touring Club Italiano presero a indirizzare per le strade i neofiti patiti della bicicletta, come Alfredo Oriani, dell'automobile e gli appassionati della montagna, così sulle Alpi che per l'Appennino.

Una struttura come quella progettata e messa in cammino nel 1907 incontrò crisi e dispersioni, subì frequenti variazioni ma fu poi relativamente potenziata. Salvo incontrare nelle ipotesi odierne affermazioni di correttivi in diminuire: formulazioni che, una volta di più, incidono sulla pienezza del vero potenziale economico, il controllo regionale e statale del territorio. Nutriamo convinzione della perfetta disponibilità di un congegno come quello delle soprintendenze e delle loro ormai raffinate strutture, una volta potenziate a curare in parallelo o in simultaneità gli interessi convergenti di Stato e Regione.

Una professione come quella del conservatore, quale in sostanza è il direttore di un museo, esige una educazione carica di esperienza. Negli ultimi decenni, a seguito di ripetute forzature educative di carattere universitario ovvero specialistico, come anche per l'effetto dell'affrettato accesso all'ambito del mestiere di proposte economicistiche ovvero manageriali, spesso squilibrate rispetto a un modello educativo, a sua volta in crisi, è stato possibile assistere a una reale disparità di apprendimento tra disciplina di base e cioè storia dell'arte, ricca delle sue materie nonché istituzioni, e una linea di avviamento professionale molto accademica e ristretta a un sapere non sperimentale.

In realtà, la professione del conservatore, che è inevitabile ispirare direttamente alla storia dell'arte, si avvale principalmente di metodi educativi afferenti al tramando e, dunque, alla trasmissione di parti determinanti e veritiere del mestiere che hanno luogo solo grazie alle esperienze sul campo. Che nella pratica quotidiana possono ereditare non solo valori ma anche e soprattutto apprendimenti, metodi e perfino gestualità, cautele, avvertenze che in molti modi si discostano da una disciplina di pretesa scientifica – ancorché necessaria – e camminano a fianco e in parallelo ai processi più tipici della storia ufficiale.

La nuova legge italiana – la prima datata al 1902, la seconda, privata di alcuni pesanti difetti, del 1909 – mise non casualmente le sue possibili radici in un'età di consistente centralismo governativo. L'epoca di Giolitti⁵⁰ intravvide nella concezione antica e di lunga lena della norma della tutela un sistema ormai adulto, capace di reggere la spinta privatistica del secolo che si affacciava a un'attualità europea e di affiancare la struttura dell'amministrazione delle Belle Arti, uscita dall'Ottocento e avviata, dopo l'elezione di Corrado Ricci alla Direzione Generale, conferendole una dimensione di reale governo urbanistico e territoriale. Era necessario cessare le incertezze del passato e trarre il massimo risultato dalla forza imperativa di un sistema centrale ancorché moderato.

Tale realizzazione si avvale di alcuni protagonisti, ai quali si affiancò Corrado Ricci (Ravenna 1858-Roma 1934), studioso ravennate migrato dal carduccianesimo iniziale all'amicizia partecipe di Benedetto Croce⁵¹. Impiegato nella Biblioteca Universitaria di Bologna, incontrò Adolfo Venturi che incoraggiò le sue ricerche di archivistica artistica. Trasferito alle Belle Arti, lavorò dapprima al restauro della Galleria Nazionale di Parma (1894-96), in seguito al Museo Nazionale di Ravenna (dove sperimentò la prima soprintendenza italiana), alla Galleria degli Uffizi a Firenze e, infine, alla Pinacoteca di Brera. Direttore Generale nel 1906, ne varò l'anno seguente l'organizzazione istituzionale e, con Luigi Rava ministro e Giovanni Rosadi relatore, assistette alla nascita della prima, funzionante legge di tutela (n. 364/1909). Fondata la rivista "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", diede studio alla strategia di incentivazione della catalogazione del patrimonio. Creò la prima legge per le bellezze naturali nel 1913, in collaborazione con Benedetto Croce. Ebbe cospicua personalità di storico e di conoscitore di moderne pratiche artigianali, come la fotografia.

Secondo personaggio fu Giovanni Rosadi (Lucca 1862-Firenze 1925), deputato nei due rami del Parlamento, radicale nella sua città e uomo di punta della sinistra parlamentare alla Camera. Fu Sottosegretario all'Istruzione nei calamitosi anni 1914-1916 e alle Belle Arti nei gabinetti Nitti, del maggio-giugno 1920, e Giolitti-Bonomi, dal giugno del 1920 al febbraio del 1922. Aderì poi al gruppo della democrazia liberale.

Il lavoro più impegnativo e brillante dell'avvocato Rosadi fu di accettare di essere relatore per la legge di tutela, che avrebbe dovuto sostituire la precedente, del ministro Nasi, impegnativa e a modo suo magistrale, ma fallimentare per taluni versi, che abbiamo visto approvata nel 1902. Presentata in aula nel 1907, fu soltanto proposta e tardò fino al 1909. Nel frattempo partiva la prima organica riforma della struttura periferica delle Belle Arti italiane, che completava in modo assai funzionale, e ancora oggi dignitoso, il nuovo "sistema" della tutela e della storia dell'arte proiettiva e operativa (decisamente migliore delle più recenti riforme). Prendeva insomma figura e corpo la struttura moderna di salvaguardia e di governo delle Belle Arti, la Direzione Generale che, dal 1907, fu collocata in coda al Ministero dell'Educazione Nazionale.

La polemica era stata assai lunga e aveva investito soprattutto l'ultimo decennio dell'Ottocento. In quell'ambito assai fervido conserva il suo valore di intelligente attualità il libro di Camillo Boito (1893)⁵². È tuttora utile rileggere il capitolo intitolato *La conservazione delle opere d'arte* (pp. 67-68): esso precedeva la fugace apparizione di un progetto di legge per la tutela nazionale avanzato sotto la responsabilità di Ferdinando Martini, ricco – non foss'altro – di furibonde polemiche. Nelle parole di Boito si rinviene intero l'equilibrio dovuto ai diritti del futuro e alle doverose istanze del passato, asse quotidiana e obbligante per un intellettuale italiano sospeso tra tradizione e innovazione. La questione italiana oscillava sempre tra l'interesse privato e l'affermazione di un diritto pubblico, atto a superare la ristretta visione di una proprietà di valore speculativo o di vettore anti-quarale. Veniva lasciata la parola a Victor Hugo, che si era espresso chiaramente: "Il y a deux choses dans un edifice, son usage et sa beauté: son usage appartient au propriétaire, sa beauté à tout le monde. C'est donc dépasser son droit que de la détruire".

⁵⁰ R. Balzani, *Per le Antichità e le Belle Arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'Italia giolittiana. Dibattiti storici in Parlamento. Senato della Repubblica, Archivio storico*, Bologna 2003. Cfr., per la formazione del personale delle Belle Arti, G. Melis, G. Tosatti, *I tecnici delle Belle Arti nell'Amministrazione italiana (1861-1915)*, in *Burocrazie non burocratiche*, a cura di A. Varni e G. Melis, Torino 1999, pp. 183-205.

⁵¹ Corrado Ricci negli scritti di Giovanna Bosi Maramotti, in "Accademia Clementina. Atti e Memorie", n.s., XLII, con Prefazione di A. Emiliani, Bologna 2002.

⁵² C. Boito, *Questioni pratiche di belle arti*, Milano 1893.

La speranza animava Boito che, peraltro, concludeva ironicamente una intervista in cui s'era proposto, anzitutto, di non intervenire più sulle leggi di là da venire oppure circa quelle più antiche di Correnti o di Coppino, naufragate da anni nell'una e nell'altra Camera. Alla domanda "E insomma, sulla futura legge non vuol proprio dire nulla?", la schietta risposta suonava "So di molto io come la cucineranno". In effetti, nel 1902, la legge fu tanto mediocrementemente cucinata da portare un ministro, il Nasi, vicino alla prigione. Venne poi la rivincita con quella del 1909, ottima e matura, frutto di mediazioni e di una solida concezione amministrativa e operativa, di valore anche periferico.

Si trattò di una sfida ulteriore, mai rilevata a sufficienza. La nuova legge del 1909, destinata a reggere l'intero XX secolo e in vigore fino a pochi mesi or sono, si rinsaldò proprio sull'antico *jus popularis* e sul valore collettivo, comunitario dell'opera d'arte. Fu una scelta coraggiosa, coerente con la mentalità di un Paese che intendeva vivere l'arte e il suo patrimonio come un'identità nazionale e sostenerlo con la conseguente imperatività intellettuale. Abbiamo già osservato⁵³ che questo centralismo avrebbe consentito pienezza di garanzie per un'amministrazione di pubblico diritto.

18. Ricognizioni territoriali e censimento patrimoniale

L'approvazione della struttura organica delle Belle Arti, dico di quella moderna, nel 1907, porta con sé i segnali evidenti d'una disciplina, la storia dell'arte, che ha operato e registrato i suoi avanzamenti di metodo e di prassi nel secondo Ottocento. Non esisteva in Europa una struttura organica che possedesse un così pronunciato indirizzo operativo verso la campagna. Né, d'altronde, nessuna regione europea deteneva una coscienza patrimoniale e una conoscenza della propria struttura storica capaci di esprimere – e a quelle date – necessità di studio e di inchiesta di valore territoriale. Esse gravavano, al contrario, sul territorio italiano oltre che il retaggio settecentesco e illuministico della letteratura artistica e cioè della conoscenza itineraria e dettagliata della campagna nella costante durata del rapporto tra centro e periferia. Di più, l'impulso assestato ai valori sperimentali di inchiesta sul luogo e il *field-work* del Cavalcaselle, unitamente alla forte distribuzione topografica del patrimonio archeologico, una sorta di nutrimento di lunga durata della dimensione territoriale, avevano convinto l'Ottocento politico e ideologico a un interesse che davvero investisse la coltivatissima misura spazio-temporale italiana. Tanto più che la costante presenza degli indagatori, del genere di Rohlf per i dialetti oppure di Schleiermeier per l'Atlante italo-svizzero e la sua dimensione di testimonianza fotografica, mostravano davvero concreta la presenza del problema.

In anni ormai lontani, poco dopo le Campagne di rilevamento dell'Appennino ossia tra il 1968 e il 1974, esercitammo un forte lavoro di identificazione dei materiali liturgici – allora assai meno usuali e tuttavia posti in crisi dalla riforma liturgica (1966) – adottando regole e mezzi della moderna catalogazione dettata da Oreste Ferrari per conto dell'Istituto per la Documentazione e il Catalogo appena nati (ICCD). La visione statistica, uscita dalla sua prima fase numerica e quantitativa⁵⁴, restituiva un panorama finalmente possibile della composizione del patrimonio artistico e liturgico che andava a costituire la scena sacra di diverse aree montane oppure della pianura agricola bolognese e romagnola. Era di fatto la prima volta che si entrava in possesso delle opportunità non enfatiche o inesatte per far crescere – come speravamo – anche il modello metodologico per recupero e restauro del patrimonio chiesastico di dimensione parrocchiale.

19. Tra autonomia e centralità

Il 1889 vide la pubblicazione di *Il Piacere* di D'Annunzio⁵⁵, guida della borghesia affluente al gusto decorativo e antiquariale: "E il suo gran sogno era di possedere un palazzo incoronato da Michelangelo e istoriato dai Carracci, come quello Farnese; una galleria piena di Raffaelli, di Tiziani, di Domenichini, come quella Borghese; una villa come quella d'Alessandro Albani, dove i bussi profondi, il granito rosso d'Oriente, il marmo bian-

co di Luni, le statue della Grecia, le pitture del Rinascimento, le memorie stesse del luogo componessero un incanto intorno a qualche superbo amore".

L'ultimo decennio del secolo aveva fatto del patrimonio artistico un'entità rinnovata e si era affacciato al Novecento con tutti i suoi problemi accelerati. D'altro canto, il giolittismo aveva creato una centralità perfino efficiente, tale da soddisfare più tardi anche le richieste del Fascismo. Quest'ultimo, con la nomina di Giuseppe Bottai a ministro dell'Educazione Nazionale, nel 1935, e nell'interesse della difesa della tradizione (linea interpretativa basilare, in quel momento, nella condotta del regime) assunse un tono il più possibile tecnico e scientifico, avvalendosi della consulenza di persone informate come Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi e Roberto Longhi, Antonio Giolitti, Luigi Piccinato e altri.

Il ministro Bottai fece redigere e approvare la nuova versione della legge di tutela, la n. 1089 del 1° giugno 1939 (attiva, pur sotto il vento sinistro di varianti possibili e snaturanti, fino al 2004). Ne fu mantenuto in uso, peraltro, il *Regolamento* varato nel 1913. Bottai operò una congiunzione tra la legge n. 364 del giugno del 1909, dettata da Giovanni Rosadi, e quella dedicata alle "bellezze naturali", che Benedetto Croce volle revisionare e far approvare il 25 settembre 1922, direttore Corrado Ricci⁵⁶, mentre il Rosadi era ancora Sottosegretario alla Pubblica Istruzione.

Essa non è, dunque, legge da accreditare al regime bensì da riconoscere all'abilità di Giuseppe Bottai, cessata la lunga diffidenza di Mussolini, pronto a presentare alla borghesia italiana i conti illustri della "tradizione" storica ed estetica della nazione: e perciò propenso ad accogliere i consigli interessati dei giovani e meno giovani consiglieri del suo ministero, appunto da Argan a Longhi.

Un sensibile vantaggio era stato acquisito, negli anni Trenta, dalla interpretazione strategica che il regime aveva assegnato al modello delle grandi mostre, a cominciare da quella londinese del 1930, propiziata dalla società di Burlington House e dalla sua *patronne* Lady Ivy Chamberlain. Che riuscì a trascinare al di là del canale della Manica una grande quantità di capolavori assoluti dell'arte italiana, compresi tra Medioevo e Rinascimento. Mentre il re Vittorio Emanuele, che pure aveva concesso i suoi auspici, sosteneva ancora alle ultime ore dell'organizzazione di essere molto contrario all'iniziativa.

Una seconda, macroscopica esposizione ebbe luogo nel Petit Palais di Parigi addirittura nell'anno delle "inique sanzioni", comminate dalle Nazioni Unite all'Italia imperiale proprio nell'anno 1935. Ottenne uno sbalorditivo consenso di visitatori, nel momento stesso in cui una mostra di Arte Italiana Moderna e Contemporanea, montata al Jeu de Paume, non riuscì nel suo intento, che era, in buona sostanza, quello di esibire la qualità del Novecento italiano (operazione non interamente riuscita a tutt'oggi). Gli anni Trenta videro fiorire anche in Italia una serie esaltante di iniziative espositive. Stava prendendo corpo, in sostanza, l'appetito della cultura e dello spettacolo che, presto, si sarebbe schiantato contro le tragedie della guerra. Salvo riprendere, in modo spesso sconsiderato, dopo il 1950. Oggi, il modello del *loisir* espositivo è divenuto d'ordine quotidiano, sorretto molto di frequente da vere e proprie iniziative di noleggio e di parcheggio internazionali. Negli anni Trenta la mostra fu esperienza utile anche alla riforma del museo.

Che l'architettura italiana, infatti, debba qualcosa alla fantasia creativa dell'architettura caduca, all'organizzazione 'leggera' delle forme strutturali tese a definire uno spazio di fiera oppure di mostra momentanea, di grande rassegna effimera, è testimonianza a suo tempo dettata anche da Giuseppe Pagano: "Negli anni che vanno dal '27 al '32 gli architetti italiani si dovettero accontentare [...] di edifici provvisori per fiere, esposizioni, mostre: da queste intelligenti baracche il pubblico italiano ebbe il modo di conoscere i primi passi dell'architettura moderna". Proprio Pagano nel corso degli anni Trenta diede molti contributi all'architettura allestitiva ed espositiva, in quei tempi avvantaggiata dalla qualità indiscutibile della mano d'opera artigiana italiana.

Un importante convegno fu organizzato da Wildenstein a Parigi, nel 1930. Alla pre-

⁵³ A. Emiliani, *Una politica dei beni culturali*, Torino 1974.

⁵⁴ Ma se ne veda il riassunto statistico relativo alla diocesi extraurbana bolognese, sia nel generale elenco sia nella partizione per generi e categorie cronologiche (da J. Bentini e A. Baccilieri, *Il patrimonio artistico e culturale...*, Bologna 1975).

⁵⁵ G. D'Annunzio, *Il Piacere*, Milano 1889.

⁵⁶ *A difesa di un patrimonio nazionale. L'Italia di Corrado Ricci nella tutela dell'arte e della natura*, a cura di A. Varni, Ravenna 2002.

senza di numerosi direttori di museo e storici dell'arte, maturarono importanti novità museografiche. Un convegno successivo a questo, basilare nei suoi risultati, fu quello organizzato a Madrid nel 1934. Esso era dedicato a *Museografia, Architettura e Allestimento del Museo d'Arte* (Madrid, Atti 1935). Tra gli italiani intervennero Roberto Paribeni, con una relazione sull'*Adattamento dei monumenti dell'antichità e di altri edifici all'uso dei musei*, nonché Ugo Oietti, che affrontò *La differenza tra Architetture espositive permanenti e temporanee*.

L'amministrazione delle Belle Arti entrò nella durissima fase della ricostruzione nazionale, negli anni di un dopoguerra protratto almeno fino al 1955, senza mutare in nulla la sua vecchia struttura che, in realtà, non aveva mai incontrato crescita adeguata e una vera fortuna operativa. Nei primi anni Settanta la fase democratica del decentramento fu discontinua. Il dispositivo dell'articolo 117 della Costituzione, che aveva visto all'opera, tra gli altri, Emilio Lussu e Concetto Marchesi (1947), mise in luce una notevole finezza di costruzione. Nonostante gli studi di Emilio Sereni in proposito, nessuno sottolineò che l'agricoltura costituiva essa stessa, di fatto, il paesaggio italiano. E che l'urbanistica dovesse ragionevolmente tutelare la città italiana perché intimamente storica. Fu però necessariamente ribadito che, in un paese così denso di temporalità creativa, l'arte era un aspetto potente del processo generale di umanizzazione.

Quasi sintomaticamente, il combattente chiamato a sostenere un'idea larga, orizzontale e protettiva dell'arte, fu un uomo dell'idealismo crociano ancora attivo come Giovanni Spadolini. La sua difesa delle strutture centrali, ispirata a riconoscibili caratteri di tradizione giolittiana, lo portò a progettare e a varare uno specifico ministero – secondo la tradizione dell'uomo di Dronero – che si doveva dedicare alla cura coordinata e a presidio del patrimonio culturale e dell'ambiente, intanto travolto nelle nuove dinamiche industriali e dell'emigrazione, per tacere delle speculazioni (e di ciò che molti temevano sarebbe avvenuto con la regionalizzazione). Le numerose ipotesi di un ragionato modello, sospeso tra responsabilità legislative generali centrali e strumenti e legislazioni periferiche regionali, non hanno mai avuto successo, se non per materie pericolosissime come il paesaggio. Il mirabile modello innovato da Giuseppe Galasso in difesa del paesaggio (431/1985) finì affidato da alcune Regioni ai Comuni, con un'interpretazione a dir poco avventurosa.

Negli anni Ottanta del Novecento conobbe la sua veloce diffusione un concetto pressoché sconosciuto alla cultura italiana ma veloce a imporsi. Esso ha insegnato e in certo modo costretto a vedere nel patrimonio, nel museo, nazionale o locale e perfino nell'opera d'arte conservata libera in una chiesa, un soggetto di valore economico, idoneo a produrre un reddito. Noi, già al lavoro nel museo da anni, abbiamo sempre pensato al reddito significativamente indotto – per quanto concesso dalle possibilità – da attività di grande respiro e di crescente misura nazionale, fino ai suoi confini mondiali. Prima di tutto al turismo, molto attivo nei grandissimi musei continentali. Una coscienza storica ed estetica faceva, al contrario, del museo italiano un luogo quasi sempre ridotto di proporzioni, ricco di materiali ma costruito per la storia piuttosto che per la massa adorante.

Molti studiosi e, soprattutto, analisti dell'ambito economico, certo sopraffatti quanto noi dalla necessità di garantire un miglior futuro alla vita dell'arte e della cultura anche in questo Paese, si sono progressivamente indirizzati alle infinite ragioni e questioni che possono regolare questa nuova pietra filosofale, che insegna a trarre vantaggio anche da questi beni – come si diceva – immateriali. Apparve così in cielo una stella dietro alla quale moltissimi studiosi, ricercatori, insegnanti e una gran serie di progettisti si sono avviati fino a individuare quasi passionalmente i caratteri di questo grande tema: e a lavorare per migliorare condizione, misura e modi del singolare stabilimento produttivo dell'arte.

Tali notevoli varianti interpretative furono stimate peculiari destinate a durare nel tempo e a influire sull'immediato futuro, quello attuale. I bilanci del dopoguerra non erano

neppure da manutenzione, arrivare dallo 0,19% all'1% del prodotto lordo rappresentava il massimo raggiungimento sperato. L'opinione pubblica conquistò parecchie posizioni e l'associazionismo raccolse una folta opinione anche giovanile.

La ruota girò del tutto negli anni Ottanta, quando si assistette alla proposta un po' chiasosa e alla nascita di una programmazione economico-politica basata sul superfinanziamento di una serie memorabile di progetti di restauro e di riabilitazione dei grandi complessi artistici italiani. Studi speciali e consulenti in quantità, la progettazione invase anche il cuore dei pochi superstiti delle Belle Arti. Furono disegnati massicci destini. Molte decisioni vennero peraltro deviate e inquinate a vantaggio di speculazioni politiche e clientelari, con l'occhio rivolto alla crisi della grande industria privata, semipubblica o pubblica. Allora molti medici e numerosi stregoni si avvicinarono al letto del patrimonio ammalato, sebbene appena qualche anno prima quasi nessuno – fatta eccezione per qualche sociologo fuori sacco – si fosse occupato in modo intensivo o almeno attento di lui.

Fu una stagione pingue e non sorprende che, sempre più rapidamente, entrassero in gioco l'economia e, con lei, ogni sorta di speciale tecnologia e, da ultimo, la violenza di una politica parlamentare avviata a un'erosione, sempre più incalzante, dei valori di riferimento e dell'arte come espressione di comunità e di proprietà pubblica.

Non a caso si parlò, inizialmente e in prevalenza, di Belle Arti e di musei come oro verde, giacimenti petroliferi italiani, ricchezza di prossima estrazione⁵⁷. Benessere sicuro, fu detto *ad abundantiam*, ma un poco impedito – si aggiunse presto – nel suo agevole, entusiastamente sgorgare, dai modi storici invecchiati o catafratti e dalle condizioni delle strutture nonché dalle consuetudini dello stesso personale tecnico che a quel mondo si dedicava: talora addirittura negato. Si disse che non sempre lo studio scientifico è un buon modo per “gestire” – questo il verbo di continua emissione – il museo, la galleria, la pinacoteca. Parve a numerosi operatori che l'impegno studiosamente applicato all'economia dell'arte fosse davvero migliore per quella “gestione”. Pochi parlavano con sufficienza di storia dell'arte: per altri era come dirigere un ospedale, insomma, senza nulla conoscere di medicina.

Era pertanto necessaria una vera e propria riforma del settore, un rinnovamento di quella cultura statica e troppo ortodossa. Già ora le mostre, un'invenzione ritenuta recente (e risalente almeno al XVIII secolo) fornivano prospettive ottimali. Poi, stavano velocemente mutando le condizioni di generale finanza, addirittura di costume politico. Una parte consistente degli investimenti pubblici nel decennio 1980-1990 fu finalizzata alla cura del patrimonio e delle strutture museografiche, ai beni architettonici e storici e paesaggistici, che potevano essere investiti da restauri, riabilitazioni, riqualificazioni. Piuttosto che non il succo culturale dei contenuti, era importante che quel prodursi di ricchezza eliotropica scaturisse già in ipotesi dal progetto di lavoro: per rivelarsi con chiarezza nel futuro più prossimo.

A distanza di oltre vent'anni si deve constatare che il “discentramento” moderno ha decisamente fallito i suoi obiettivi e che di recente uno sconnesso neo-centralismo di istigazione politica e governativa ha riaffacciato, nonostante la costante evidente diminuzione di autorevolezza tecnico-scientifica, qualche ottimistico progetto.

Se il decennio 1980-1990 aveva puntato forte su alcuni legami del mondo artistico con la vecchia industria privata e con il mondo informatico in ascesa, gettando spesso denaro e capitali su imprese che si sono rivelate quasi ovunque difficili, il decennio 1990-2000 ha giocato il suo avvio con l'acceleratore abbassato verso una moralizzazione del settore e, insieme, verso la ricerca possibile e un poco più elegante di quell'economia produttiva. Il museo fu visto nella prospettiva di un *trend* del Duemila di ottimismo quasi popolare. Tutto può generare denaro, si diceva, a sostegno del museo, la vendita di calchi, di magliette e di calzini con il logo dell'istituto. Un certo entusiasmo economico soffì sui cosiddetti *bookshop* – le vecchie cartolerie – ma quando i record di visitatori segnati cessarono, nel 1993,

⁵⁷ Dal 1982 al 1989 la strategia dei Fondi di Investimento e Occupazione (FIO) ha portato, per lo più sul patrimonio museografico, intorno ai 1.500 miliardi di lire; il totale delle richieste aveva raggiunto 3.362 miliardi. I “Giacimenti culturali” (Finanziaria 1986) furono destinati a sanare il *gap* della grande industria e dell'informatica. Ebbero approvazione 39 progetti (32 dei quali privati, 461 miliardi su 600). I “Giacimenti culturali” caddero in Parlamento e cessarono (1988). Nel 1987 erano iniziati i cosiddetti “Interventi urgenti”: 620 miliardi nello stesso anno, 491 miliardi nel 1989; nel 1990 fu bloccato dalla Corte dei Conti un investimento di 184 miliardi destinato alla catalogazione dei Beni Culturali.

si comprese che sarebbe stato come cavar spiccioli dalle rape e che il problema vero a monte d'ogni progetto si chiamava piuttosto organizzazione delle dinamiche insostituibili del turismo in Italia. Che la vera economia rimaneva quella antica e proverbiale di non distruggere il patrimonio artistico e di non dissolvere l'unica vera materia prima della ricchezza moderna di una Italia europea.

Un momento forte e attivo dei nuovi tempi di Governo, ministro Alberto Ronchey (1993)⁵⁸, era stato quello che aveva condotto il Parlamento ad approvare la legge per l'adozione dei vantaggi apportati dalla collaborazione temporanea e controllata con le cosiddette agenzie fornitrici di servizi aggiuntivi. Si presentava una possibilità esplicita e legale di aprire utili cooperazioni soprattutto nella costruzione o, meglio, nell'organizzazione di quel mondo di iniziative considerate promozionali e temporanee (mostre e convegni per eccellenza) e nell'economia minore delle cartolerie, finalmente importate nel piccolo mondo dei musei e dei loro siti di accesso e di accoglienza: laddove si attivano e spesso si consumano le qualità migliori delle possibili relazioni con il pubblico dei visitatori.

Un tema come quello dei servizi aggiuntivi deve trovare, oltre che una reale simpatia di valore tecnico verso il mondo dell'arte e della conservazione – con le sue leggi, le sue isterie, le sue manie –, un sollecito confine che non permetta di oltrepassare l'ambito proprio a ogni collaborazione, che non travolga le poche forze operative del museo, mettendo in campo un potere di surrogata abbastanza facile da esibire, così da provocare sostituzioni dannose in campo tecnico e culturale. Non si può dimenticare che la vita dei musei, grandi e piccoli, è infatti precipitata da anni entro il marasma di una crisi non soltanto amministrativa ma anche morale e tecnico-scientifica.

Un'ipotesi intelligente e costruttiva animò nei primi anni Novanta le speranze progettuali per un'azione di tutela e di gestione congiunta, in una tensione reale tra centro e luogo regionale. Essa incontrò l'interesse di Luigi Covatta, l'allora efficiente sottosegretario ai Beni Artistici italiani; come anche la proposta progettuale di Giuseppe Chiarante, attento responsabile del settore della Sinistra⁵⁹. Nucleo della speranza progettuale, di disegno assai realistico, era la creazione di comprensori sistematici territoriali, urbani o suburbani che fossero, per organizzarvi gli aspetti più attivi e marcati delle competenze gestite così dal ministero che dalle Regioni direttamente responsabili e dai Comuni. Chi scrive vi portò la sua attenzione in uno scritto apparso sulla rivista di Gallimard, "Le Débat", nell'estate del 1992⁶⁰.

Il progetto dedicato al "sistema museale nazionale" incontrò le più ardue difficoltà proprio davanti alle irrisolte condizioni del rapporto tra centro e periferia del Paese; più esattamente, dinanzi alla necessità di garantire un Governo sufficiente ed efficace al sistema stesso. In sostanza, il ritardo della Regione italiana, in buona parte provocato dal centro, ha consumato su questo punto un altro contraddittorio comportamento. I musei nazionali non possono divenire, di fatto, i nuclei di guida del sistema, né le soprintendenze salire al coordinamento di attività gestionali che già le videro escluse all'atto di formazione dell'ente Regione, nel 1974.

Il sistema museografico potrebbe evidentemente essere un consorzio di iniziativa, che si collega e si paragona in molti tra i prevalenti aspetti della gestione. Facilmente riassumibili, ormai, attorno alle attività di tipo didattico, formativo e informativo, in aula e sul campo.

In centinaia di luoghi italiani sono sparsi musei d'ogni genere e specie, volume, fortuna ed economia. Fatta eccezione per un numero davvero limitato di grandi stabilimenti, da Firenze a Roma, da Venezia a Napoli, da poco nominati autonomi per consentire loro una diversa, speciale sopravvivenza, tutti gli altri nazionali, comunali, provinciali, universitari, privati, diocesani, religiosi, industriali, agricoli, folclorici, scientifici, storici e via elencando, si sono contratti nel giro sempre più minaccioso di bilanci finanziari ordinari e straordinari minimi e sofferenti. I musei appaiono ormai confinati nel mero adempimento

amministrativo di alcune limitate attività, presi in mezzo all'ormai vecchio braccio di ferro tra Stato e Comune, ambedue affacciati a dimostrare chi è il più povero.

Le risorse più agevoli, si fa per dire, risiedono nella produzione (organizzazione, allestimento, prestito e noleggio) di mostre e di esposizioni obbligate alla spettacolarità per creare reddito e, in ogni caso, sempre costose e talora producenti – per lo più, oggi – a vantaggio di una cultura dell'esibizionismo. Alcuni musei soffrono ormai il complesso del *supermarket*, sospinti come sono da amministrazioni e da fondazioni che non vedono altro futuro per la loro attività. È una consistente diversione verso l'istituzionalizzazione dell'effimero. Il grado di qualità delle esposizioni tocca, in notevole percentuale, il livello di una visibile regressione culturale, in una con l'eccessivo accrescimento di una spettacolarità temporanea, la presenza di dipinti non garantiti, di proprietà privata o mercantile, forse l'unica risorsa per poter accennare a una funzionalità dell'economia dell'arte.

I musei di portata nazionale esibiscono in ogni modo, già nei primi anni Novanta, problemi gestionali ingombranti per ogni ufficio centralizzato. Antonio Paolucci, "ministro tecnico", propose di dare forma indipendente ad alcuni grandi stabilimenti del turismo culturale, a iniziare dal mammut italiano degli Uffizi⁶¹. È ben noto che il viadotto del turismo di massa nasce a Venezia, precipita in piazza della Signoria a Firenze, per infilarsi nell'orribile sventramento di via del Concordato e nella vicina basilica di San Pietro a Roma. Il turisdotta (neologismo di Vittorio Emiliani) si rovescia in questo imbuto, segna tempi assai ridotti, consente il controllo dei turisti ammassati dietro le bandierine delle guide: due minuti alla *Primavera* di Botticelli, uno e mezzo alla *Tempesta* di Giorgione.

In realtà il paese è intessuto di aspetti mirabilmente artistici, anche se la sua struttura è minuta e le città sono in generale piccole e fragili e, di conseguenza, l'*avvenire* appare tutto da studiare e progettare con diversa sapienza. Da Todi a Bologna, da Vicenza a Torino e a Brescia, da Matera a Catania, esiste un'altra Italia semivuota o disertata, bellissima e sprecata, dalla quale l'organizzazione di massa del turismo è del tutto assente. Messi a fronte dei tentativi separati, e sovente confusi, di una migliore articolazione del turismo "intelligente", occorre domandarsi ancora una volta che fine abbia fatto qualunque politica di piano inerente l'argomento. Di fronte all'esibizione di tanti ottimismo economici e gestionali sarà utile il chiarimento politico e il giudizio meditatamente critico.

20. L'autonomia del museo e il "sistema" possibile

Il museo è stato la matrice delle molteplici proiezioni attive dell'opera di tutela, il braccio secolare e l'immagine stessa della storia. Nella sua esperienza, la nozione di città e quella di territorio non hanno mai cessato di rappresentarsi: all'inizio dell'ultimo secolo è parso iniziare un percorso opposto e scambievole tra museo e città, tra attrazione collezionistica e topografia territoriale. Il museo crebbe oltre le sue mura, essendosi rifiutato di corrompere con acquisizioni continue la sua forma "chiusa". Meglio tutelare là dove le opere si trovano, riconoscere insomma all'Italia il ruolo continuo di spessore creativo⁶² che essa oggettivamente possiede. Ritorna opportuno il giudizio impietoso di Paul Valéry, profittare della città.

L'attività delle soprintendenze è ancora intensamente legata a quella reciprocità, nulla ha spezzato quel doppio vincolo, quel circolo virtuoso. Nell'estensione operativa della critica d'arte, qual è l'opera di tutela, è insita la necessità di una pratica quotidiana maturata su una nozione globale ed empirica della miriade di aspetti che si annida in ogni atto conservativo⁶³.

Questa piattaforma sperimentalmente, dove si mettono alla prova tanti aspetti della conoscenza, era un tempo soprattutto il palcoscenico dell'ultimo, residuo rapporto con il tramando storico e tecnico, una concreta difesa contro le astrazioni intellettuali e anche le avventurose di mera tecnologia⁶⁴. Il beneficio del realismo della tutela dovrebbe assumere, oggi, un ruolo esclusivo, divenire insegnamento universitario, approdare alle rive del praticantato – come quello ospedaliero – anziché costringere, per necessità di vita, una

⁶¹ È stata proposta l'autonomia di alcuni tra i maggiori musei della nazione e, precisamente, gli Uffizi a Firenze, la Pinacoteca di Brera a Milano, la Galleria Borghese a Roma (insieme alle altre fidecommissarie romane: Spada, Corsini, Barberini), la Galleria di Capodimonte a Napoli, insieme a Palazzo Reale e Castel Sant'Elmo, nonché le Gallerie dell'Accademia a Venezia. Intesi in buona parte come entità museografiche verticali o monografiche, essi dovranno raggiungere autonomia di bilancio, sicurezza finanziaria e organico sufficiente. Oltre questa difficoltà autonomia, l'obiettivo è la liberazione almeno di alcune tra le tradizionali pastoie burocratiche. Si confida che potrà così essere consentita la diretta gestione dei guadagni e la personalità adeguata per convenzioni con altri enti, mecenatismi ecc. La Pinacoteca Nazionale di Bologna non accettò la proposta in considerazione del suo forte incardinamento con il vasto *background* artistico, costituito dalle chiese della città, e per il suo carattere decisamente non turistico (nel senso del turismo di massa).

⁶² A riguardo del progettato distacco del museo dalle soprintendenze, la mia convinzione è pressoché opposta ad altre opinioni che avverto troppo semplificatorie. Il dibattito più recente, su queste come su altre tematiche, ha spesso seguito percorsi assai più politico-istituzionali e politico-economici che non tecnico-scientifici.

⁶³ *Cesare Gnudi: l'impegno nelle Belle Arti*, Atti del Convegno, 30 novembre-1° dicembre 2001, Bologna, Edizioni Provincia di Bologna 2004.

⁶⁴ Abbiamo altre volte cercato di elaborare questi problemi. La prima, nel volume inaugurale della *Storia d'Italia*, Einaudi, cit., con lo scritto *I Materiali e le Istituzioni della storia dell'arte*; la seconda in *L'innovazione conservativa e la questione del realismo*, introduzione al volume *L'innovazione conservativa*, Bologna 1989, pp. IX-XXI; più recentemente nello scritto *Morte e trasfigurazione della speranza progettuale*, in "La Città Nuova", VII, nn. 3-4, Napoli, 1992, pp. 1-10.

⁵⁸ Approvata il 14 gennaio 1993, la legge Ronchey prevede che nei musei si possano aprire al pubblico servizi gestiti da privati in speciale concessione: librerie, cartolerie, guardaroba, ristorante, bar, audiovisivi e materiali didattici. Ciò comporta la possibilità di attuare orari più larghi e regolari, di equilibrare il numero di agenti di custodia (spesso eccedente, almeno al Sud) e di impiegare impianti automatici di sicurezza. Gli affidamenti hanno luogo con gare di concessione, alle quali non è presente il Ministero delle Finanze.

⁵⁹ Nella sua qualità di Presidente dell'Associazione Istituto di Studi Ranuccio Bianchi Bandinelli, fondata da Giulio Carlo Argan, Giuseppe Chiarante conduce una consistente attività di commentatore politico sulle colonne di "L'Unità" e nelle altre sedi opportune (convegni, tavole rotonde, conferenze ecc.). Dirige la collana dell'Istituto intitolata "Annali", stampata a Roma dalle edizioni Graffiti, e una seconda, dedicata ai problemi di natura giuridica. Una raccolta di scritti e interventi di attualità critica e politica è appena uscita, *Sulla Patrimonio SpA e altri scritti*, Roma 2003.

⁶⁰ A. Emiliani, *Liberalités italiennes*, in "Le Débat", 70, Paris 1992, pp. 16-25

parte consistente dei ruoli delle soprintendenze a fuggire negli atenei, con il doppio risultato di sottrarre personalità all'amministrazione artistica e di diminuire la legittima attesa delle vocazioni universitarie.

La ben concepita, privilegiata struttura pluriprovinciale delle soprintendenze, la sua indipendenza marcata rispetto alle diverse vedute istituzionali regnanti tra Comuni e Regioni, tra diocesi e trasversalità di diversi generi e poteri, nel 1907, fu il risultato di una riflessione intervenuta nel momento più forte del riscatto dello Stato italiano laico e moderno. Trascurata, perché sconosciuta dalle diverse rappresentanze politiche, questa serie di scatole entro le quali racchiudere la colletta naturale, scientifica e tecnica, del *field-work* più tipico – materia per materia, espressione per espressione – è stata una realtà istituzionale autonoma non paragonabile ad altre. L'indipendenza di giudizio e di azione si comparava soltanto alla vera competenza, quella scientifica. Non si può dire soggiogata questa autonomia, anche rispetto alle direzioni generali romane: differentemente atteggiata, piegata, dal rischio duramente vendicativo del partitismo politico, capace però di pretendere una libertà vistosa, talora internazionale, sul piano dell'operatività.

Esistevano gradi di maggior coinvolgimento e di pericolo, come, in genere, tutti quelli che, occupandosi di suoli e di edifici, costituivano poteri di spesso gravissima sopravvivenza. Non si può smentire però che la difesa esercitata sulla scansione delle inequivocabili competenze creasse una possibilità di collaborazione che talora – negli anni 1960-1985 – si trasformava in convergenza di autorevolezze, in sommatoria di realtà atte a confrontarsi nella disciplina, prima ancora che nel potere burocratico.

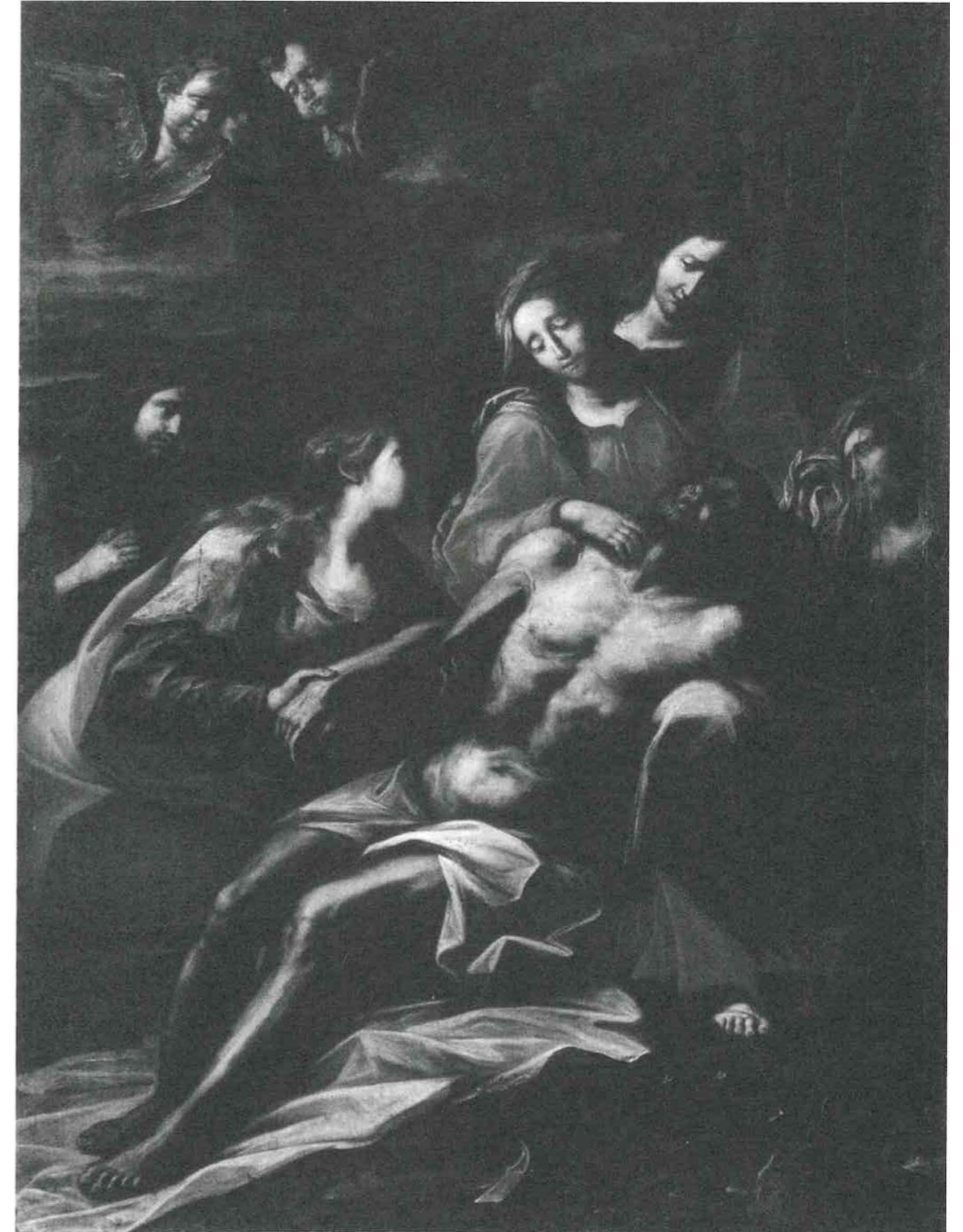
Una struttura di questa difficile e anche temibile gestione doveva essere soccorsa con adeguata intelligenza. Il progresso confuso dei tempi e delle economie pubbliche si rivolse invece a questa rete di competenze per mortificarne le capacità piuttosto che per coglierne le potenzialità. Fu una incomprensione vicendevole tra poteri centrali e possibili poteri decentrati. Le soprintendenze, soccorse e dotate di specialisti e di mezzi, avrebbero potuto garantire quel ponte tra centro e periferia che la condizione chiedeva. La fondazione emiliana dell'Istituto dei Beni Culturali e Ambientali (IBC, 1974) aveva avuto esattamente questo valore di indagine, in vista di una riforma delle strutture esistenti e non della loro incongrua demolizione, inibizione, coartazione.

La struttura periferica del Ministero per i Beni Culturali, nonostante il suo declino forzato, è la migliore che si possa immaginare, soprattutto nel suo disegno istituzionale (soprintendenze paritetiche e cellule costituite dai musei): e il paragone vale per l'Europa intera. Ovviamente l'organizzazione dovrebbe essere dotata di bilanci economici concreti e di una capacità di investimento veramente libera (i tempi tra progetto e realtà sono sconfinati e imprevedibili i risultati di questa specie di mendicizia annuale); essa dovrebbe poi essere affrancata dalle pastoie delle fantasiose bardature della sclerosi storica. Occorre, insomma, un'opera di rieducazione generale alle competenze e ai mezzi polidisciplinari oggi utilizzabili.

Nel 1998 fu istituita una commissione mista Stato-Regione per lo studio e l'elaborazione di un piano valido a definire un moderno assetto normativo per la generalità dei problemi e dei temi di immagine e di servizio rappresentati dal museo italiano (art. 150, comma 6, DL 112/1998). La commissione, nominata con DM 25.7.2000, concluse i suoi lavori con una impegnata relazione. In essa sono stati stabiliti i principali, dettagliati criteri tecnico-scientifici che possono costituire punto di riferimento sia per gli istituti di gestione centrale sia per quelli comunali e locali. Nell'elaborazione di questi standard la Commissione di lavoro ha utilizzato i documenti esistenti presso l'American Association of Museums, il Registration Scheme del Regno Unito e il codice dell'ICOM.

Si può finalmente ritenere presente e attiva una misurata raccolta di norme, attentamente identificate e consigliabili in una serie di ambiti modellati sulla normale figura e sul

Girolamo Troppa, *Compianto sul Cristo morto*.
Terni, Pinacoteca comunale
O. Metelli



comportamento quotidiano dell'istituzione che chiamiamo museo. Questi ambiti, cui sono state indirizzate le maggiori attenzioni onde ricavare una corretta definizione degli standard in questione, sono: "1. Status giuridico, 2. Assetto finanziario, 3. Strutture, 4. Personale, 5. Sicurezza, 6. Gestione delle Collezioni, 7. Rapporti con il pubblico e servizi, 8. Rapporti con il territorio"⁶⁵.

Numerosi furono i restauri che hanno segnato per qualità gli anni successivi alla ricostruzione e che comunque impostarono il cammino successivo. Se ne suggerisce qui un elenco: Venezia, Gallerie dell'Accademia 1945-1960 (Carlo Scarpa e Vittorio Moschini); Genova, Galleria di palazzo Bianco 1950-1951 (Franco Albini e Caterina Marcenaro), Museo del Tesoro di San Lorenzo 1952-1956 (Franco Albini e Caterina Marcenaro); Napoli, Gal-

⁶⁵ Cfr. *Un Museo su misura. Gli standard museali e l'applicazione locale*, Atti VI Conferenza Reg.le del Veneto, Rovigo 2002.

leria Nazionale di Capodimonte 1952-1957 (E. Bruno De Felice e B. Molajoli ecc.); Venezia, Museo Correr 1953-1957 (C. Scarpa); Palermo, palazzo Abatellis, Galleria Nazionale della Sicilia 1953-1954 (C. Scarpa); Genova, Galleria di palazzo Rosso 1953-1961 (Franco Albini e Caterina Marcenaro); Milano, Castello Sforzesco, Musei 1954-1963 (BPR e Costantino Baroni); Bologna, Pinacoteca Nazionale 1954-1973 (Leone Pancaldi e Cesare Gnudi), 1988-1998 (Cesari Mari Pan Studio e Andrea Emiliani); Roma, Villa Giulia 1955-1960 (Franco Minissi e R. Bartoccini); Verona, Museo di Castelvecchio 1957-1964 (C. Scarpa, A. Rudi e L. Magagnato); Milano, Pinacoteca di Brera 1950-1960 (P. Portaluppi e F. Wittgens).

Come si vede, la gran parte degli interventi fu inizialmente attuata su musei nazionali oppure su quadriere (Genova, Verona, Milano, Venezia) e raramente su musei civici di entità allestitiva mista e complessa. Seguirono più tardi i musei civici di Bologna (Archeologia e Arte Medievale), di Ferrara (Schifanoia e palazzo dei Diamanti), di Crescia (Santa Giulia), di Torino (palazzo Madama, in corso), di Jesi, Ancona ecc. L'intera rete civica dell'Emilia Romagna è stata restaurata e allestita nuovamente, da Piacenza (A. Rudi, palazzo Farnese) a Rimini (A. Rudi e C. Mari, Museo Civico) e a Forlì (G. Wilmotte e G. Furani San Domenico, in corso d'opera).

21. Nuovi plessi sistematici: macrocosmo e microcosmo

Non sembra più il caso, oggi, di distinguere tra tutela e valorizzazione, come davvero fossero questi i territori delle competenze dello Stato e quelli delle Regioni. Il decentramento, a lungo vantato e altrettanto lungamente rimandato, ha sofferto, nel primo e nel secondo caso, di una eccessiva rigidità di concezione giuridico-amministrativa e dell'impotenza di una concezione culturale degna dei tempi. Sono poi intervenute ragioni di natura più decisamente politica e il processo di formazione delle Regioni, pensato e deciso nel 1974: 'delega' significa scelta di un ambito di attività compreso in uno spazio molto definito e raccolto in se stesso.

È evidente che un'attività culturale di protezione e di tutela del patrimonio, come quella che abbiamo cercato di raffigurare in una generalità vastissima e ubiqua, abbisogna di una potenza di azione e di penetrazione non facile da mettere in campo. Una griglia di sedimentazioni, di strati, così ampiamente presente sotto e davanti ai nostri passi, non può che essere a volta a volta ritagliata, restituita a una vicinanza che solo la messa a fuoco consente di dettagliare meglio. Deve allora entrare in funzione la lente del microcosmo. Che è necessariamente l'occhio dell'ente locale, l'obiettivo del suo interesse vitale.

Per quanto largamente strutturato e volenteroso, il reticolo della tutela statale non può che adoperarsi su maglie molto larghe, sul piano che diremo del macrocosmo. Ciò che più si intravede nell'attività che storicamente lo Stato svolge con intento protezionistico, è il concetto operante di salvaguardia e il funzionamento generalizzato delle norme di legge che, attive negli ultimi cinquecento anni, nel 1909 sono divenute articolazioni vitali del comportamento generale della società italiana, brani attivi del suo codice civile. Ripetute nel 1939, ripercorse nel 1999, segmenti della legge cardine della nostra struttura entrano anche nel Codice Urbani, nonostante talune plateali interpretazioni di indifferenza: patologiche specialmente a riguardo del paesaggio e dell'ambiente.

Abbiamo sempre pensato (è una delle ragioni della fondazione dell'IBC della Regione Emilia Romagna) che un'attività tipica dell'ente locale debba consistere nella predisposizione di un disegno del territorio più ridotto e ad anelli stretti, meglio immaginabile sotto il nome di comprensorio, ossia di uno spazio accorpato attorno a un plesso sistematico, che si appropri delle attività prescelte e ritenute indispensabili. Sono qui efficaci il concetto e il metodo del microcosmo e, nel perimetro del plesso comprensoriale deliberato, si può indagare ponendo lo sguardo sulla ricchezza offerta a una visione ravvicinata. La lente si appoggia sulle aree che si accertano dense di apparizioni e di eventi impegnativi. L'analisi si sposta per soggetti e attraverso i luoghi.

Mettere a fuoco il territorio entro centuriazioni ristrette porta alla vista intense possibilità, quasi come nella definitissima intelligenza dell'icnoscenografia innovata nei catasti del XVIII secolo da parte dei periti agrimensori della moderna generazione. La teoria del comprensorio funzionale al soggetto ha consentito di formare il consorzio di numerosi enti locali presenti, Comuni e Province e la stessa Regione. Le disponibilità economiche potevano essere gestite senza condizionamenti e anche i privati – resi più forti da un'adeguata politica di esenzione fiscale – avrebbero potuto impegnarsi in analisi con la forza di uno spazio che chiamammo, allora, "di partecipazione".

L'organizzazione statale avrebbe così potuto vastamente tutelare – com'è stato sempre suo compito – il macrocosmo dei dettati di legge, dei vincoli paesaggistici e territoriali, dell'urbanistica storica, della cartografia, dell'archivistica generale, del repertoriamento fotografico ecc.; quella consortile e comprensoriale, appunto del microcosmo, avrebbe potuto puntare un'ottica di ingrandimento sulla realtà riconoscibile, come si diceva a volo d'uccello, per conquistare da quell'altezza ragioni ed eventi maggiormente isolabili. Occorre riflettere che lo spazio-tempo della rete di una vallata, di un comprensorio di una ventina di Comuni, sono di una così straordinaria restituzione di verità storica da rendere di colpo riconoscibile, dunque comprensibile, il senno generale e specifico che ha tracciato a suo tempo quelle vie, quei sentieri, edificato quelle case, alzato quelle mura e quelle chiese.

La doppia ragione delle reti di osservazione e di analisi, il microcosmo e il macrocosmo, avrebbe potuto temperare l'occhio dello Stato e la lente di ingrandimento della Regione: far lavorare concordemente e non sovrapposte le due forze, attivare una programmazione realmente e culturalmente convergente. La redazione dei Piani Paesistici si sarebbe altamente avvantaggiata dal duplice sguardo, gli inevitabili, urgenti Archivi del Territorio si sarebbero accresciuti. Il piano odierno di restituzione virtuale avrebbe potuto fornire, fin da oggi, imponenti e già raffinate ricchezze. Il catalogo sarebbe cresciuto con i passi dei ricercatori, gli interpreti delle cose.

Urbanistica e agricoltura (che vuol dire paesaggio) sono due enormi, esaltanti finalità di lavoro e di studio poste nelle mani delle Regioni italiane già da trent'anni e purtroppo addirittura delegate per impotenza ai Comuni!

22. L'ambiente umanizzato, nozione risolutiva dell'esperienza estetica

Anni addietro, il turista evoluto che si fosse aggirato per la campagna inglese, giunto alla visita di un parco e del suo castello, ne avrebbe ricavato un'impressione altamente affermativa. L'ingresso regolato da un biglietto, l'amministrazione condotta dalla stessa famiglia proprietaria, la manutenzione del luogo ripagata dal ricavo tratto dal desiderio e dalla legittima curiosità del pubblico, erano tutte novità che non avevano mai avuto diffusione e realtà in Italia. La sensazione era poi grande quando, acquistato al banco un fascicolo corposo, si scopriva illustrata l'attività del National Trust, la sua storia iniziata con l'auspicio della regina Vittoria e l'elenco di centinaia di parchi, di ville, di giardini e castelli, manieri e torri, così in Gran Bretagna come in Irlanda.

Era un modello di tutela architettonica e di gestione che, mediante il Trust, aveva superato i confini esclusivi della proprietà privata e con questa, tuttavia, continuava a collaborare liberamente in una difficile impresa, non riuscita in altre nazioni e in diverse strategie del rapporto tra pubblico e privato. L'importante era che il peso della tutela e della conservazione del patrimonio privato fosse reso più sopportabile e lieve dall'aiuto della società. Di una libera società e non di uno dei (rari) fondi elemosinieri dello Stato. Quest'ultimo coordina e crea le leggi che sottraggono al fisco i costi per i restauri, per la conduzione tecnico-artistica, per le manutenzioni.

Alla base di una società di così attiva condotta morale deve collocarsi una identificazione vigorosa dell'eredità del tempo, organizzata nella nozione di "ambiente". Questo sistema di relazioni per mille fila riunisce e connette il mondo costruito dall'opera dell'u-

manizzazione. Si tratta di quel paese “artificiato”, come lo chiamava Giacomo Leopardi nel suo *Dialogo sugli uccelli* (1824), cioè letteralmente creato dall'uomo con la positiva ricchezza della sua opera innovativa, condotta a un risultato d'arte⁶⁶. Appare evidente che la definizione leopardiana, intelligente riflesso delle convinzioni di Romagnosi e presaga della fase più matura dell'“incivilimento” di Carlo Cattaneo⁶⁷, identifica un mondo che non ha più bisogno di classificazioni e di gerarchie di bellezza o di importanza, si allaccia bensì in una totalità nella quale convergono l'opera dell'uomo e quella della natura. La nozione di ambiente sale allora al più alto livello intellettuale del mondo occidentale.

L'origine concettuale affiora per la prima volta all'interno delle grandi sillogi conoscitive e tassonomiche dell'Illuminismo, destinate a divenire definizioni globali anche per l'opera d'arte, specie dopo che Quatremère de Quincy ne ebbe dato divulgazione nelle sue ormai famose *Lettres à Miranda*, tracciando un orizzonte teorico e pratico dei legami infiniti che legano l'opera dell'artista e della società all'ampia, continua creazione della natura (1796).

Quest'ultima è la dimensione del concreto risultato che nasce dalla lettura congiunta tra umanizzazione e conservazione⁶⁸. Dopo la creazione del Fai, il Fondo per l'Ambiente Italiano, per mano e autorevolezza culturale di Giulia Maria Crespi Mozzoni, anche il mondo degli appassionati italiani vicini sia all'opera d'arte sia all'opera di natura, ha presto raggiunto capacità associative del tutto inedite, di vasto e responsabile coinvolgimento. Si tratta di un fenomeno importante, di un associazionismo inedito per l'Italia, preceduto solo da quello di Italia Nostra e da proposte come il WWF e Legambiente. Il Fai consente a Giulia Maria Crespi di ricordare al Governo italiano che il commissario europeo Margaret Wallstrom ha recentemente affermato che il nostro è il Paese che, soltanto negli ultimi cinque anni, “ha accumulato il maggior numero di reclami per sospetta infrazione della normativa europea sulla Valutazione di Impatto Ambientale” e che la “procedura semplificata adottata recentemente in Italia ha già prodotto e produrrà danni incalcolabili al nostro povero paesaggio” (“Corriere della sera”, 8 luglio 2003).

23. Qualche orientamento statistico

Sui 35 mila punti museali presenti in Europa, i musei, le gallerie e gli scavi italiani assommano (secondo il conto effettuato durante l'estate del 2003) a 4.144 entità – tra grandi, piccole e piccolissime – che, per il 13,4%, appartengono allo Stato e, per il 42,1%, sono pertinenza dei Comuni. Segue la non piccola proprietà privata, che si porta al 17,2%; e quella della Chiesa, che segna il 13%. Il 6% dei musei è di proprietà universitaria, il 4,3% appartiene a diversi enti pubblici, il 2,1% alle Regioni e, infine, l'1,9% alle Province.

Le enumerazioni italiane non si fermano qui. Bisogna rammentare quasi centomila chiese e oratori, superstiti millecinquecento conventi storici (molti di più se si considerassero anche quelli soppressi e passati ad altri usi demaniali). Rocche e castelli assommano a quarantamila unità, pressoché altrettante sono le dimore, palazzi e case storiche. Le biblioteche sono seimila, quattromila i giardini storici. Se le città si valutassero finalmente secondo il giusto livello di concentrazione di opere d'arte e di storia sarebbe necessario elencare almeno novecento luoghi e aggregati urbani che devono essere definiti di interesse artistico.

Questi elenchi possono sembrare enormi, preoccupanti. E lo sono. Si può credere che, con il passare degli anni e le nuove scoperte e acquisizioni artistiche e storiche, questo Paese possa accrescere il suo aspetto eminente, che è quello di un patrimonio incorporato nell'intero suo paesaggio. Che occorre, ovviamente, rispettare e, al tempo stesso, fare reali investimenti che ne alzino il livello pubblico e ne carichino la seduzione turistica.

L'anno 2000 ha segnato, per le proprie caratteristiche generalmente indirizzate a un aumento del numero dei visitatori nei musei italiani, un punto di arrivo e anche un buon traguardo. Confluivano nella statistica, del resto, i risultati dell'anno giubilare e dell'opera di incentivazione che per oltre un biennio il Governo aveva condotto sul piano delle aperture serali estive e sul prolungamento delle aperture, grazie all'assunzione temporanea di

agenti di custodia. Inoltre, l'anno non scontava ancora i devastanti esiti internazionali del settembre statunitense e la crisi dei trasporti aerei nel mondo.

Le indicazioni che conducono il numero dei musei italiani all'ottimistico totale di circa quattromila unità suggerivano un'entità dinamica di visitatori turisti attestata intorno ai cinquanta milioni di unità. I dati del TCI aggiungevano che i siti archeologici avevano registrato un incremento del 10% per quanto attiene il pubblico, stabilendo in tal modo introiti per 149 miliardi di vecchie lire.

Le fonti statistiche specializzate, del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, avevano documentato nel 1999 un totale di visitatori ai luoghi statali pari a 27.295.568. Nel citato 2000, il totale aumentava a 30.175.293 e, dunque, si portava a una percentuale in aumento del 10,6%, mentre gli introiti aumentavano a loro volta del 16,7%. Le prospettive erano pertanto da considerare cospicue e parevano confermare quel *trend* ottimistico che aveva contrassegnato l'ultimo decennio del Novecento.

L'anno del secondo millennio consegnava anche un dato positivo per quanto concerne il pubblico straniero, cresciuto del 13% rispetto al 1999. Va sottolineato che il 22% dei turisti nazionali e il 38% di quelli stranieri ha visitato le città d'arte. L'effetto assai positivo informa che il pubblico italiano e straniero che visita le città e le opere d'arte costituisce quasi il 30% del totale e precisa al 25% le presenze in località turistiche marine (dati Istat riferiti al 1999).

I musei con maggiore affluenza di visitatori in Italia sono sempre i Musei Vaticani, con 3.500.000 unità nel 2000. Seguono la Galleria degli Uffizi con quasi 1.500.000; la Galleria fiorentina dell'Accademia, con 1.200.000. Tra i 400 e i 500 mila visitatori alla romana Galleria Borghese. Toccano buoni risultati – ancorché migliorabili – il Museo Egizio di Torino (365 mila visitatori circa), i Musei Capitolini di Roma (316 mila circa), la Galleria Nazionale di Urbino (213 mila circa). Vengono poi musei compresi tra 150 e 200 mila visitatori, come Siena, Reggio Calabria (Archeologico), Napoli Capodimonte, Perugia; a questi fanno seguito altri quindici musei all'incirca collocati sotto le 100 mila unità, da Agrigento a Roma Valle Giulia, da Palermo a Torino, Parma, Modena e Pisa.

È appena il caso di far presente che il numero relativamente basso di visitatori di una buona metà dei musei italiani è da interpretare in stretta dipendenza con la più generale condizione del turismo nell'ambito regionale nel quale si trova il museo: è esemplare Bologna, città d'arte a grande livello globale, collocata in un'area di prevalente espansione commerciale e fieristica, dotata di strumenti orientati al vettore d'affari e ben poco interessati ai flussi classici del turismo di cultura e d'arte. Caso analogo è Torino Sabauda oppure Parma Pilotta. La collocazione minore di Pisa San Martino, al contrario, è dovuta all'eccesso contiguo e feticizzante (peraltro con molte buone ragioni) del Campo dei Miracoli.

Di fronte alla disuguaglianza delle cifre addotte non si può fare altro che evocare come l'adozione effettiva di un funzionante “sistema” museografico d'area abbia negli ultimi anni portato l'area stessa a buoni risultati di crescita. Questa è ormai la prospettiva suggerita come risolutiva del settore museografico italiano, attivo specialmente nelle aree più periferiche o sviate rispetto alle comunicazioni nazionali (Conferenza Nazionale Musei, dicembre 1990; progetti di legge Covatta-Chiarante, 1992). Strumenti utili sono quelli forniti dalla possibilità di concertazione e di accordo tra Stato e Regione di cui alla legge n. 142/90, modificata poi dalla 265/99. Potranno divenire preziosi nel quadro di una reale, continua attività di analisi e di confronto.

A giudizio di molti specialisti del settore, a cominciare dall'Ufficio studi del TCI, autore e responsabile di molte ottime elaborazioni (le Guide ai Musei e, soprattutto, i cosiddetti Libri Bianchi), i punti ai quali rivolgere la più immediata attenzione sono in generale i seguenti: 1. Sistema museografico, integrazione dei servizi offerti e delle attività culturali e di promozione. 2. Gestione finalizzata a obiettivi chiaramente definiti. Altri settori di integrazione sono

⁶⁶ Il brano di Giacomo Leopardi apriva la straordinaria opera di E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario*, edita nel 1961 (Bari) e ristampata di recente nella 12ª edizione.

⁶⁷ C. Cattaneo, *Notizie sulla Lombardia. La città*, a cura di G. Armani, Milano, 1979.

⁶⁸ Ma cfr. in generale S. Dell'Orso, *Altro che Musei. La questione dei beni culturali in Italia*, Bari 2002.

manizzazione. Si tratta di quel paese “artificiato”, come lo chiamava Giacomo Leopardi nel suo *Dialogo sugli uccelli* (1824), cioè letteralmente creato dall'uomo con la positiva ricchezza della sua opera innovativa, condotta a un risultato d'arte⁶⁶. Appare evidente che la definizione leopardiana, intelligente riflesso delle convinzioni di Romagnosi e presaga della fase più matura dell'“incivilimento” di Carlo Cattaneo⁶⁷, identifica un mondo che non ha più bisogno di classificazioni e di gerarchie di bellezza o di importanza, si allaccia bensì in una totalità nella quale convergono l'opera dell'uomo e quella della natura. La nozione di ambiente sale allora al più alto livello intellettuale del mondo occidentale.

L'origine concettuale affiora per la prima volta all'interno delle grandi sillogi conoscitive e tassonomiche dell'Illuminismo, destinate a divenire definizioni globali anche per l'opera d'arte, specie dopo che Quatremère de Quincy ne ebbe dato divulgazione nelle sue ormai famose *Lettres à Miranda*, tracciando un orizzonte teorico e pratico dei legami infiniti che legano l'opera dell'artista e della società all'ampia, continua creazione della natura (1796).

Quest'ultima è la dimensione del concreto risultato che nasce dalla lettura congiunta tra umanizzazione e conservazione⁶⁸. Dopo la creazione del Fai, il Fondo per l'Ambiente Italiano, per mano e autorevolezza culturale di Giulia Maria Crespi Mozzoni, anche il mondo degli appassionati italiani vicini sia all'opera d'arte sia all'opera di natura, ha presto raggiunto capacità associative del tutto inedite, di vasto e responsabile coinvolgimento. Si tratta di un fenomeno importante, di un associazionismo inedito per l'Italia, preceduto solo da quello di Italia Nostra e da proposte come il WWF e Legambiente. Il Fai consente a Giulia Maria Crespi di ricordare al Governo italiano che il commissario europeo Margaret Wallstrom ha recentemente affermato che il nostro è il Paese che, soltanto negli ultimi cinque anni, “ha accumulato il maggior numero di reclami per sospetta infrazione della normativa europea sulla Valutazione di Impatto Ambientale” e che la “procedura semplificata adottata recentemente in Italia ha già prodotto e produrrà danni incalcolabili al nostro povero paesaggio” (“Corriere della sera”, 8 luglio 2003).

23. Qualche orientamento statistico

Sui 35 mila punti museali presenti in Europa, i musei, le gallerie e gli scavi italiani assommano (secondo il conto effettuato durante l'estate del 2003) a 4.144 entità – tra grandi, piccole e piccolissime – che, per il 13,4%, appartengono allo Stato e, per il 42,1%, sono pertinenza dei Comuni. Segue la non piccola proprietà privata, che si porta al 17,2%; e quella della Chiesa, che segna il 13%. Il 6% dei musei è di proprietà universitaria, il 4,3% appartiene a diversi enti pubblici, il 2,1% alle Regioni e, infine, l'1,9% alle Province.

Le enumerazioni italiane non si fermano qui. Bisogna rammentare quasi centomila chiese e oratori, superstiti millecinquecento conventi storici (molti di più se si considerassero anche quelli soppressi e passati ad altri usi demaniali). Rocche e castelli assommano a quarantamila unità, pressoché altrettante sono le dimore, palazzi e case storiche. Le biblioteche sono seimila, quattromila i giardini storici. Se le città si valutassero finalmente secondo il giusto livello di concentrazione di opere d'arte e di storia sarebbe necessario elencare almeno novecento luoghi e aggregati urbani che devono essere definiti di interesse artistico.

Questi elenchi possono sembrare enormi, preoccupanti. E lo sono. Si può credere che, con il passare degli anni e le nuove scoperte e acquisizioni artistiche e storiche, questo Paese possa accrescere il suo aspetto eminente, che è quello di un patrimonio incorporato nell'intero suo paesaggio. Che occorre, ovviamente, rispettare e, al tempo stesso, fare reali investimenti che ne alzino il livello pubblico e ne carichino la seduzione turistica.

L'anno 2000 ha segnato, per le proprie caratteristiche generalmente indirizzate a un aumento del numero dei visitatori nei musei italiani, un punto di arrivo e anche un buon traguardo. Confluivano nella statistica, del resto, i risultati dell'anno giubilare e dell'opera di incentivazione che per oltre un biennio il Governo aveva condotto sul piano delle aperture serali estive e sul prolungamento delle aperture, grazie all'assunzione temporanea di

⁶⁶ Il brano di Giacomo Leopardi apriva la straordinaria opera di E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario*, edita nel 1961 (Bari) e ristampata di recente nella 12ª edizione.

⁶⁷ C. Cattaneo, *Notizie sulla Lombardia. La città*, a cura di G. Armani, Milano, 1979.

⁶⁸ Ma cfr. in generale S. Dell'Orso, *Altro che Musei. La questione dei beni culturali in Italia*, Bari 2002.

agenti di custodia. Inoltre, l'anno non scontava ancora i devastanti esiti internazionali del settembre statunitense e la crisi dei trasporti aerei nel mondo.

Le indicazioni che conducono il numero dei musei italiani all'ottimistico totale di circa quattromila unità suggerivano un'entità dinamica di visitatori turisti attestata intorno ai cinquanta milioni di unità. I dati del TCI aggiungevano che i siti archeologici avevano registrato un incremento del 10% per quanto attiene il pubblico, stabilendo in tal modo introiti per 149 miliardi di vecchie lire.

Le fonti statistiche specializzate, del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, avevano documentato nel 1999 un totale di visitatori ai luoghi statali pari a 27.295.568. Nel citato 2000, il totale aumentava a 30.175.293 e, dunque, si portava a una percentuale in aumento del 10,6%, mentre gli introiti aumentavano a loro volta del 16,7%. Le prospettive erano pertanto da considerare cospicue e parevano confermare quel *trend* ottimistico che aveva contrassegnato l'ultimo decennio del Novecento.

L'anno del secondo millennio consegnava anche un dato positivo per quanto concerne il pubblico straniero, cresciuto del 13% rispetto al 1999. Va sottolineato che il 22% dei turisti nazionali e il 38% di quelli stranieri ha visitato le città d'arte. L'effetto assai positivo informa che il pubblico italiano e straniero che visita le città e le opere d'arte costituisce quasi il 30% del totale e precisa al 25% le presenze in località turistiche marine (dati Istat riferiti al 1999).

I musei con maggiore affluenza di visitatori in Italia sono sempre i Musei Vaticani, con 3.500.000 unità nel 2000. Seguono la Galleria degli Uffizi con quasi 1.500.000; la Galleria fiorentina dell'Accademia, con 1.200.000. Tra i 400 e i 500 mila visitatori alla romana Galleria Borghese. Toccano buoni risultati – ancorché migliorabili – il Museo Egizio di Torino (365 mila visitatori circa), i Musei Capitolini di Roma (316 mila circa), la Galleria Nazionale di Urbino (213 mila circa). Vengono poi musei compresi tra 150 e 200 mila visitatori, come Siena, Reggio Calabria (Archeologico), Napoli Capodimonte, Perugia; a questi fanno seguito altri quindici musei all'incirca collocati sotto le 100 mila unità, da Agrigento a Roma Valle Giulia, da Palermo a Torino, Parma, Modena e Pisa.

È appena il caso di far presente che il numero relativamente basso di visitatori di una buona metà dei musei italiani è da interpretare in stretta dipendenza con la più generale condizione del turismo nell'ambito regionale nel quale si trova il museo: è esemplare Bologna, città d'arte a grande livello globale, collocata in un'area di prevalente espansione commerciale e fieristica, dotata di strumenti orientati al vettore d'affari e ben poco interessati ai flussi classici del turismo di cultura e d'arte. Caso analogo è Torino Sabauda oppure Parma Pilotta. La collocazione minore di Pisa San Martino, al contrario, è dovuta all'eccesso contiguo e feticizzante (peraltro con molte buone ragioni) del Campo dei Miracoli.

Di fronte alla diseguaglianza delle cifre addotte non si può fare altro che evocare come l'adozione effettiva di un funzionante “sistema” museografico d'area abbia negli ultimi anni portato l'area stessa a buoni risultati di crescita. Questa è ormai la prospettiva suggerita come risolutiva del settore museografico italiano, attivo specialmente nelle aree più periferiche o sviate rispetto alle comunicazioni nazionali (Conferenza Nazionale Musei, dicembre 1990; progetti di legge Covatta-Chiarante, 1992). Strumenti utili sono quelli forniti dalla possibilità di concertazione e di accordo tra Stato e Regione di cui alla legge n. 142/90, modificata poi dalla 265/99. Potranno divenire preziosi nel quadro di una reale, continua attività di analisi e di confronto.

A giudizio di molti specialisti del settore, a cominciare dall'Ufficio studi del TCI, autore e responsabile di molte ottime elaborazioni (le Guide ai Musei e, soprattutto, i cosiddetti Libri Bianchi), i punti ai quali rivolgere la più immediata attenzione sono in generale i seguenti: 1. Sistema museografico, integrazione dei servizi offerti e delle attività culturali e di promozione. 2. Gestione finalizzata a obiettivi chiaramente definiti. Altri settori di integrazione sono

forniti dal coordinamento delle decisioni relative ai materiali in vendita: collegamento, agevolazione, programma comune per i finanziamenti pubblici e privati; organizzazione di standard museografici di stagione minima e massima turistica. Si deve aggiungere il completamento del già iniziato itinerario parlamentare, volto a sciogliere il biglietto di ingresso dal suo vincolo genitivo di tassa fiscale. Solo la sua trasformazione in libero biglietto di accesso potrà permettere ai musei statali di connettersi, collegarsi e integrarsi in percorsi di ragionata misura, di obiettivi razionali, di organizzazione comune tra Stato e Regione.

Da anni si invoca una più moderna economia della cultura e dell'arte, che sappia creare un attivo riconoscibile nella "gestione" pubblica di questi luoghi straordinari. La tensione delle valutazioni economiche fa sì che, molto spesso, il giusto grado di apprezzamento dell'opera d'arte si trasferisca in modelli di pensiero troppo vicini, addirittura affini alla speculazione economica o all'uso strumentale. È di necessità essere duri e categorici nel chiudere la strada a ogni eteronomia, ovvero al dominio che troppo spesso cresce dall'esterno dell'entità preziosa, riservata all'opera d'arte, alla sua qualità estetica e alla sua intima storia. L'unico giudizio ragionevole dei valori dell'opera d'arte deve transitare nei modi peculiari alle ragioni specifiche di esistenza dell'arte stessa⁶⁹.

Dopo decenni e decenni di accuse, che vedevano la struttura direttiva e operativa di musei, scavi e amministrazioni, non approdare neppure a quello 0,10% del Pil e che eccitavano la reprimenda dell'opinione pubblica e dei commutatori specializzati, sembra oggi, quasi d'improvviso, pur dopo la crisi dei primi anni Novanta, che la gestione dei beni artistici e culturali italiani sia aumentata e addirittura costituisca uno dei maggiori gravami economici italiani: un eccesso lamentato quotidianamente e condiviso patologicamente su molti fronti.

La realtà non sta nell'entità frontale di questo sottolineato dispendio, in realtà una tra le spese minori nel quadro del bilancio italiano, specie se confrontata con altre spese pubbliche, da un lato e, dall'altro, confrontata con il gettito che l'utilizzo onesto dell'arte consente ogni anno alle casse statali (basti pensare una volta ancora al turismo). Oggi ancora, nel pieno d'una grave crisi delle dinamiche sociali di massa, e dunque di un movimento di "occupazione" e di quello di "esplorazione" (Enzesberger), il turismo occupa il sei per cento del Pil, del prodotto interno lordo, garantito per giunta da una provenienza immediata, a saldo quotidiano e a distribuzione fortemente ripartita su molte categorie sociali e di lavoro. Le Belle Arti hanno conquistato per decenni di seguito la maglia rosa nella classifica dei guadagni nazionali: e in valuta pregiata, si diceva prima dell'euro. Si contano ancora oggi numerosi statunitensi e giapponesi e inglesi e australiani con le loro valute indipendenti!

Al contrario, il turismo d'arte è settore poco studiato, trascinato avanti con metodi vecchi e in perdita rispetto alle grandi promozioni straniere ed europee. In mezzo alla reale tempesta di avversità cui le Belle Arti sono sottoposte, sia per giudizio di sociologi e politici, sia per singolare coincidenza critica di economisti, non fa mai la sua apparizione – a differenza di quaranta o trenta anni fa – un veridico e meditato esame del turismo culturale. Si spendono parole rumorosamente imprecise, fuori d'ogni specifico tecnico-storico e scientifico, evidentemente necessario per impiantare la gestione di un raffinato patrimonio, e non si avanzano quasi mai proposte di riequilibrio e di pianificazione programmatica intelligente del turismo interno e internazionale.

Sotto questa sorta di dissennato assalto, fitto di opinioni scarsamente informate, tanto la conoscenza della storia dell'arte quanto quella della società artistica, e dei musei intesi come motori indiscutibili dell'economia dell'arte, vacilla frastornata da una serie di affermazioni polemiche quanto distratte. L'amministrazione artistica italiana, nonostante le chiacchiere – politiche e no –, è pervenuta a risultati di valore critico e storico, di conoscenza e di tecnica ben superiori alle gratuite teorie che girano vorticosamente e approssimative. L'opinione tecnico-scientifica europea e le direzioni dei musei statunitensi sanno bene che co-

⁶⁹ *Le mura e gli archi. Valorizzazione del patrimonio storico-artistico e nuovo modello di sviluppo*, Introduzione di P. Leon, Convegno di Firenze, 1985, Roma 1986.

sa pensare di un'amministrazione come quella italiana, con la quale da anni colloquiano e collaborano. Conoscono gli studiosi come contributori delle loro riviste, delle pubblicazioni di maggior prestigio e dei cataloghi delle grandi o grandissime esposizioni nel mondo. E sanno a chi concedere dipinti importanti nell'occasione di mostre di forte spessore.

La convergenza di opinioni di sventatezza scientifica come quelle ricordate e di azioni di valore politico avverse alla storica struttura idealistico-liberale delle Belle Arti italiane, ha anche dato una mano a precipitare questa stessa struttura – dotata di uno storicismo che fa parte dei pochi, profondi elementi di coagulazione nazionale del Paese – in una crisi colma di avversioni e di dinieghi. Posta al centro di una banale sottostima di Governo qual è quella attuale, la condizione generale e la struttura specifica delle Belle Arti stanno caricandosi di un progressivo appesantimento, così come nel declino evidente si smarriscono gradualmente personale scientifico e opportunità tecniche, progressivamente abbandonando al loro destino le note qualità intellettuali e operative che, con certezza, avrebbero potuto esportare capacità tecniche e scientifiche di manutenzione e di restauro in tutto il mondo, un grande lavoro specializzato e una preziosa intelligenza delle materie e delle forme create.

Il rapporto tra *supporters* economici e musei non è, d'altronde, sempre felice. Nelle loro parole e tra le pieghe dei progetti, per la verità poco divertenti, per guadagnare meglio e di più abbondano gli aspetti di alcune convinzioni immotivate: la prima, che amministratori-studiosi, dirigenti-studiosi, inventariatori e catalogatori-studiosi, conferenzieri-studiosi e via di questo passo, non abbiano abbastanza cercato di togliere il museo dalla crisi e dall'astinenza nelle quali giace; la seconda, che alla fine poco importa quale sia la materia, il destino, la disciplina di questa storia dell'arte per la quale sono stati costruiti questi luoghi.

Sembra davvero che negli ultimi anni sulle Belle Arti, sui loro problemi, sui restauri e sulle miglie museografiche, sui recuperi architettonici e sugli stessi studi che soli possono alzare il livello delle comunicazioni scientifiche in proposito, si siano avventati giudizi critici di ogni genere e ispirazione. Ben pochi sono coloro che tengono nell'attenzione adeguata il fatto che il patrimonio artistico, lui almeno, il proprio bilancio di vita se lo paga annualmente e proprio con l'ammirazione riservata alle opere d'arte, al loro ripristino, agli allestimenti e, infine, al museo stesso sotto il cui tetto si trovano.

Tutta la storia dell'arte, intesa come disciplina storica e di servizio pubblico, è stata progressivamente piegata, per esempio, a una serie di tangenze difficilmente riconoscibili come relazioni. Sostituzioni, piuttosto, la più scoperta delle quali è il rimpiazzo della grande cupola dell'estetica, e cioè della bellezza, con una diversa e crescente ideologia materiale ed eteronomica, generata dall'irruzione di sfrenate, quasi sempre dilettantistiche ipotesi di prassi liberistica e forse economica. Lontane per volontà, oltre che per natura, dall'esercizio storico dell'arte, esse sembrano servirsi di un sistema di oggetti e di ambienti come scenari di comodo per esercitazioni di gruppo. Che poi si tratti spesso di gruppi di potere è riconoscibile a ogni volgere d'occhio. Nulla è tanto fragile, nella sua esibizione difensiva, quanto la condizione delle soprintendenze, nel momento della loro crisi più scoperta, ridotte alla mendicizia dalle ben determinate distruzioni legislative e normative, nell'eliminazione di ogni controllo di merito dell'antica guerra, oggi esplosa rovinosamente, tra interessi privati e pubblica utilità.

24. Beni materiali, immateriali, pubblici e privati

Si deve precisare che l'intera vicenda che, da secoli, illumina l'opinione e la conoscenza intellettuale oppure pratica che la società italiana ha indirizzato ai beni artistici, a quelli architettonici, archeologici e a quelli delle discipline attinenti, accumulati entro la nozione globale di patrimonio, non ha mai messo in evidenza – nel lunghissimo passato – un'ideologia che abbia imposto ad essi esclusivamente la figura e le peculiarità dei beni materiali. Al contrario, i beni artistici hanno assunto assai presto la figura simbolica e la nozione concettuale di beni di valore pubblico tipicamente ideali e immateriali.

Economico e riconoscibile è sempre stato, ovviamente, ogni atto della fase di acquisizione dell'oggetto, per compravendita, lascito o donazione che fosse. Economiche sono spesso le diverse ragioni e volontà che convergono nella decisione di entrare in possesso materiale di un oggetto scelto e amato e ne avvalorano la trasmissione. Una volta entrato nel museo, l'oggetto – un semioforo, direbbe Krzysztof Pomian – esce però dal mondo materiale per divenire parte integrante e autorevole di una istituzione pubblica e assumere, subito dopo, con l'ausilio di studi e di analisi, una personalità storica e un valore estetico indipendenti da ogni valutazione venale.

Il mondo dell'arte e la sua idealistica, sacra liberazione dalla materia incomincia in un'età lontana. Nell'antichità romana la coscienza del possesso pubblico era indotta dal carattere artistico e di bellezza delle opere d'arte: di qui discendono tanto la sua autonomia quanto quella immaterialità che fanno parte di un'eredità comune ancora durevole. Per conto di questa virtù il potere perseguiva pesantemente il ladrocinio e la distruzione che si fossero attivati. La leggiadria e l'importanza degli oggetti d'arte nel mondo romano invocavano di fatto la loro dimensione pubblica e nella spontaneità di questa accoppiata sta la grande forza, la dimensione fondante, derivata nel mondo occidentale dal diritto latino. Tutti i precedenti del diritto italiano rivelano di aver ricevuto in eredità enorme forza in questa direzione.

Costantino ordinò una statistica degli edifici sacri di Roma e, tra le numerose opere minori, risultarono 423 templi con 80 statue d'oro, 77 d'avorio, 22 statue equestri, 1352 fontane. Un magistrato si occupava della loro tutela monumentale, che costituiva un brano di ostentata immagine politica pubblica. Le sculture, ancorché private, erano inamovibili, era proibito il loro reimpiego: era concesso talora di usarle a solo vantaggio di altri edifici pubblici (*ad opus publicum*). Cicerone scriveva che solo l'onore alimentava le arti e che l'abbandono poteva ucciderle. Di qui la necessità della conoscenza dell'arte da parte della comunità popolare. L'inchiesta contro le ruberie di Verre appare oggi ancora come la più straordinaria inchiesta a vantaggio della bellezza artistica e della sfrenata tentazione ladresca, un'usurpazione capace di uccidere il sommo potere dell'arte.

Più tardi si sarebbe consolidato il concetto che il possesso pubblico rappresentava una garanzia e un dovere di tutela. All'identità latina tra bellezza e proprietà del popolo seguì, nel corso del Medioevo (Petrarca)⁷⁰ e, sempre più, nell'avanzarsi della civiltà umanistica, il significato di un luminoso dominio, sostenuto anche dagli esiti filosofici del Neoplatonismo nei tempi della Signoria, la forma di governo, come è noto, che ha dato levatura e nobili origini alla città italiana. Autorità come quelle di Raffaello, ispettore incaricato da Leone X dopo il 1515, e di Antonio Canova, ordinato da Pio VII Chiaramonti nel 1803, sono i principali testimoni di una realtà che procede crescendo verso la modernità. A cominciare dalla fine del Cinquecento le continue leggi pontificie e fiorentine, veneziane, toscane e del Regno delle Due Sicilie alzarono un gigantesco edificio giuridico e interpretativo, di lunga durata e di sapiente misura pubblica, sul quale si sarebbe modellata anche la legge italiana moderna. Fino all'ultima rispettabile, rimasta in vigore ininterrottamente dal 1909 al 2003.

In Italia un prevalente numero di oggetti d'arte e di storia proviene dalle chiese e dai conventi, vale a dire dalle dimensioni del sacro e della scena liturgica confessionale. Il criterio della non cedibilità di tale patrimonio rientra anche nel diritto canonico. Si tratta di una componente molto cospicua numericamente, che ha inizio con la Controriforma, la cui valenza è anche, e in primo luogo, per il popolo della cristianità, spirituale.

La nozione pubblica della proprietà artistica e della sua incredibilità aumenta naturalmente nell'età dell'Illuminismo. La formazione italiana ed europea della maggior parte dei musei e delle gallerie o raccolte si colloca cronologicamente proprio nel XVIII secolo, la stagione in cui questi luoghi di tutela e di conoscenza diventano esplicitamente un'offerta elargita dal potere alla popolazione, come accadde in Firenze per gli Uffizi, dopo la dichiarazione testamentaria di Anna Ludovica dei Medici, "La Serenissima Elettrice cede, dà

⁷⁰ Francesco Petrarca a Cola di Rienzo:

"Così a poco a poco le rovine stesse se ne vanno, così se ne vanno ingenti testimonianze della grandezza degli antichi. E voi [...] taceste di fronte a pochi ladruncoli che infuriavano in Roma come in una città conquistata", cfr. F. Petrarca, *Epistole*, II, Torino 1978, 903.

e trasferisce [...] tutti i mobili, effetti, e rarità della successione [...] come gallerie, quadri, statue, biblioteche, gioie e altre cose preziose, siccome le sante reliquie, i reliquiari e i loro ornamenti [...] per ornamento dello Stato, per utilità del pubblico e per attirare la curiosità dei forestieri [...]”⁷¹ e il decreto successivo di Pietro di Lorena.

In età romantica (1845) Gino Capponi scriveva: "I nostri antichi impiegavano due secoli e mezzo e tutto l'avanzo del denaro pubblico a innalzare dai fondamenti la mole immensa del Duomo. Come la scienza economica suole calcolare, tutto quel tempo e quel denaro dovrebbero dirsi inutilmente gettati. Considerazioni religiose qui non hanno luogo; dilettezioni artistiche non si contano, qui si vuole di quel capitale un frutto spendibile, si chiede una rendita bella e sonante. Ma io vi dico che a solo calcolo di moneta, il popolo di Firenze non mai fece impresa o speculazione che fruttasse tanto. Quegli uomini che tante cose fecero, tra i quali tanti ingegni sorsero, non potevano appagarsi che di pensieri magnifici; non potevano della ricchezza voler frutti i quali non fossero sublimi ed eterni. Un sentir comune voleva comuni i piaceri; i pubblici monumenti stavano pel cittadino invece dei comodi privati, e tutta la condotta della vita e tutte le spese erano governate da questa norma”⁷².

Dopo l'avanzamento moderno degli studi sul patrimonio dell'arte e dei musei, si può affermare che la cosciente creazione progressiva di un sentimento etico e critico, lo stesso che ci ha guidato alla creazione di una tutela giuridica del patrimonio in generale, è il concentrato delle virtù di una tradizione nella quale si sono stratificati finalità umanistiche, orgogli dinastici, allegorie e simbologie familiari e, più modernamente, senso del luogo e del tempo, dignità comunale e locale, fino a giungere all'entità comunitativa e sociale espressa dalla popolazione del Settecento.

L'Italia fu particolarmente sensibile a questa dignità e per la sua struttura geostorica minutamente umanizzata e per la diffusissima presenza di testimoni d'arte e di storia. Tutto deve essere protetto, di questo Paese "artificiato" e sulla strada dell'"incivilimento", quella consistenza patrimoniale che l'universalismo cattolico e romano, per mano di Pio VII Chiaramonti, aveva dichiarata intangibile e sovrana.

La battaglia stessa del Risorgimento doveva raccogliere i sentimenti per la riunione delle forze in un comune destino politico, grazie alle verità ideali dettate dalla qualità e dalla lezione di cultura e d'arte emanate dalla sua ricchezza artistica. Lo storicismo avrebbe assunto una grande e persuasiva funzione nell'interpretazione del tramando dell'arte e delle qualità. Alla fine dell'Ottocento l'Europa del collezionismo continentale, della potente incentivazione dei musei famosi, dell'antiquariato capitalistico e insolente, avanzava verso l'Italia la propria insistente seduzione venale. E proprio negli ultimi decenni del Risorgimento nazionale i pericoli per l'invasione minacciosa dei poteri dettati dal mercato e dalla compravendita, propagandati rumorosamente dai giornali e dalla categoria economica e sociale dei mercanti e degli antiquari e dei mediatori, si sarebbero sempre più avvicinati. Ma si deve riconoscere che l'Idealismo, risorto anche grazie all'edizione sollecitata dell'*Estetica* di Benedetto Croce (1902), riuscì a saldarsi con la tradizione neoclassica che saliva dal profondo della storia, per collaborare all'instaurazione di un dovere ideale e concreto: la pubblica tutela.

Lo storicismo moderno fece il resto. Il museo, come era nelle intenzioni originarie, divenne una sorta di sacrario da consegnare intatto ed eloquente allo studio e alla memoria collettiva. In questa speranza esso è filtrato fino a incontrare la crisi della società e della sua cultura, nel corso della stagione recente. In questa nostra età il patrimonio è stato al centro di una particolare investitura economica, che si volle studiare ritenendo di avvantaggiare la stessa arte. Mercato, compravendita, appalto e aste pubbliche aprirono la via verso nuove seduzioni. Il catalogo nazionale degli oggetti e delle cose fu eretto per alzare una nuova barriera, per impedire il caos delle merci. Ma le indebolite istituzioni create dalla modernità statale e comunale, dagli organi della tutela al museo, dal vincolo al

⁷¹ Da Anna Ludovica de Medici Elettrice Palatina a Francesco Stefano di Lorena, 1737.

⁷² *Letture di Economia Toscana*, vol. I, p. 409.

protezionismo, messi fuori gioco e ammodernamento entrarono in crisi: con loro, la legge di tutela ancora ispirata all'ideale e idealistica formulazione del 1909.

Qualcuno disse che l'antica cupola dell'armonia greco-latina, il potere dell'ideale maturato dalla filosofia occidentale, stava lasciando il mondo contemporaneo. Doveva essere sostituita da un imperio che ancora non conoscevamo, senza possibilità di opposizione. In questo momento, infatti, nella società e nel suo accresciuto ambito si è fatta avanti la più grossolana tra le soluzioni di governo possibili e cioè l'ispirazione a mercificare, a monetizzare brani interi di eredità e proprietà storica, a dissolvere in una tragica confusione la più grande tra le immagini, il paesaggio. Strumenti di questo impensabile "far cassa" sono stati identificati nella Patrimonio Spa, società attiva nelle liquidazioni coatte. Nel corso dell'anno seguente (2003-2004) essa è stata attivata e accresciuta, al fine di operare una speculazione estesissima sul paesaggio, mediante la pratica degradante del "condono edilizio".

In un volume di larga diffusione, edito nel 2002, intitolato *Tesoro degli Italiani. Colloqui sui beni e le attività culturali* (Milano 2002, p. 46), è iscritta un'affermazione del suo autore, il ministro Giuliano Urbani, che ha l'indubbio merito di riassumere il pensiero più schietto del suo Governo, il centro-destra nato nel 2000: "Il nostro è il più grande debito pubblico dell'Occidente, su di esso paghiamo fior di interessi, quindi soldi non ne possiamo dare né ai beni culturali né ad altri. Abbiamo pure il più grande patrimonio artistico dell'Occidente [...] Bene, un mare di debiti sul quale paghiamo interessi, e un favoloso patrimonio pubblico, artistico e statale, da cui non guadagnamo niente: vogliamo trovare un equilibrio?".

Sulla base letterale di questo sillogismo ha avuto inizio, anche in mezzo a interventi di pesante spessore polemico e improvvisi sprazzi di banalità interpretativa, la smobilitazione del patrimonio e, nella fattispecie, di quello architettonico, operata dalla nominata Patrimonio Spa e dalla sua società di appoggio, la SCIP Spa (un nome, un programma). Nelle foltissime pagine della Gazzetta Ufficiale, come pure dei maggiori quotidiani nazionali, hanno fatto la loro apparizione edifici di normale abitazione e, insieme, strutture edilizie storiche e di alto contenuto artistico. Tratte, per esempio, dalla massa di quei conventi claustrali demanializzati da Napoleone, oppure da Quintino Sella nel 1867, destinati dopo la vendita a divenire appartamenti o alberghi, cliniche private ecc. Alcuni sono stati presto vincolati nuovamente dalle amministrazioni artistiche oppure dalle Regioni più coraggiose. Altri hanno taciuto.

Sono già nate le prime associazioni in difesa dell'art. 9 della Costituzione: "La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio artistico e storico della Nazione". Esso è il cardine fondamentale di ogni difesa dell'intero fronte dei Beni Culturali. Lo ha richiamato il presidente Ciampi il 13 novembre 2003, parlando alla National Gallery di Washington. Già nel maggio precedente aveva ufficialmente affermato: "Forse l'articolo più originale della nostra Costituzione è proprio quell'articolo 9 che infatti trova poche analogie nelle Costituzioni di tutto il mondo. La Costituzione italiana ha espresso come principio giuridico quel che è scolpito nella coscienza di ogni italiano. La stessa connessione tra i due commi dell'articolo 9 è un tratto peculiare: sviluppo, ricerca, cultura, patrimonio, formano un tutto inscindibile. Anche la tutela dunque dev'essere concepita non in senso di passiva protezione, ma in senso attivo e cioè in funzione della cultura dei cittadini, deve rendere questo patrimonio fruibile a tutti".

La situazione premonitrice degli anni precedenti, spesso invocata dall'attuale Governo, è stata ben ricordata da Giuseppe Chiarante⁷³: "Anche i governi di centro-sinistra, che pure hanno dato a questo settore un rilievo politico e mezzi finanziari decisamente superiori a quelli tradizionali [...] non sono sfuggiti a queste linee di tendenza: come dimostra il fatto che le proposte di privatizzazione, tutte dirette a incrementare una gestione di tipo aziendalistico e ad attribuire un'importanza crescente ad una visione economicistica nella politica dei beni culturali sono andate sempre più prendendo piede nella legislazio-

ne degli anni '90 [...] I governi di centro-sinistra, pur tra tante buone intenzioni, hanno aperto dei varchi che il governo di centro-destra ha allargato in modo rovinoso".

In effetti, molti tra quei pensieri hanno finito per coagularsi con quelli recenti, dilatati a dismisura in una decisione e in un fronte interpretativo e operativo promosso e portato avanti dall'assoluta maggioranza di centro-destra, fino a trasformare una crisi di settore in una vera e propria strategia di dissoluzione dell'identità nazionale. Lascia sbalorditi la compattezza decisionale, quasi che tutte le formazioni politiche presenti sugli scanni governativi del Parlamento avessero una così scarsa, rovinosa idea dell'arte e del patrimonio che ha condotto fino a oggi, senza nessun merito di questa nostra società. Tanto da consentire di venderla per far denaro e cedere per quattro soldi la vera materia prima dell'industria italiana, quella che da decenni restituisce il guadagno più elevato del bilancio nazionale, il gettito monetario indotto dal turismo.

25. Italia Spa. Le speculazioni dell'utile privato

Nel corso del 2002, ampio sviluppo ha avuto la conoscenza della decisione del ministro Urbani di iniziare, secondo metodi di intuibile urgenza, la liquidazione e la privatizzazione dei beni dello Stato. In particolare, per quel che più ci interessa, e al di là delle temibili cessioni di porzioni di paesaggio e di litorali marini ecc., la vendita degli edifici sortiti in proprietà ai diversi demanii ministeriali, dalla Giustizia alla Scuola, dalla Sanità alla Difesa e altri. Questi edifici, è noto, non sono quasi mai brani indifferenti del patrimonio artistico e architettonico-urbanistico delle città italiane. Maggiormente preziosi a fronte dell'accrescimento sconsiderato della peggiore architettura che il nostro Paese ha mostrato di saper generare dopo venti secoli di dignità inventiva spesso suprema. Specialmente in quelle aree che mostrano necessità, oggi ancora, di dare migliore sistemazione ai problemi culturali dell'insediamento: dalla biblioteca agli archivi, dal museo a istituti specializzati. E di far crescere la comunità nell'intelligenza delle forme.

Le due grandi soppressioni italiane, come si sa, la prima con la campagna italiana di Bonaparte (1796) e la seconda dopo l'unificazione nazionale (1867), fruttarono al demanio dello Stato, in un momento economicamente difficile (a ridosso dell'emissione della terribile tassa sul macinato), la devoluzione di un totale di migliaia di grandi contenitori conventuali, di proprietà prevalente di ordini monastici claustrali⁷⁴. Ma il reddito economico di questa impresa non fu rilevante quanto l'utile sociale che ne fu ricavato, insieme a un contributo tecnico-culturale di incomparabile qualità architettonica e urbanistica. Scuole e caserme, prigionie e ospedali, orfanotrofi, università e musei, biblioteche e archivi italiani nacquero spesso da queste opportunità straordinarie. I musei ottennero, in aggiunta all'edificio, i beni patrimoniali di interesse artistico e storico già di proprietà dei luoghi sacri.

Il tema della rifunzionalizzazione dei contenitori – come si dice con orribile lessico – dovrebbe essere oggi un grande problema per coloro che hanno deciso di imporre i modelli economici di una serie di produttive vendite demaniali. Non risolvibile dal mattino alla sera. Un ex convento di mano di grandi architetti come il Serlio o il Vanvitelli non ha paragone sul libero mercato. Questo nostro tempo, proprio conservando e utilizzando la storica riserva di servizi pubblici, potrebbe riservarsi un respiro urbanistico colossale. Che costituisce l'ultima possibilità per consolidare il ruolo di grande paese artistico che troppe parole e assai rari fatti assegnano alla penisola italiana, nel quadro irrefutabile di un'Europa eminentemente artistica e capace di identità qualitative⁷⁵.

Qualche mese dopo il 2001 il centralismo è divenuto padrone: lo testimonia l'attività pressoché privata e nascosta (ancorché redatta in fittissimi elenchi pubblici di mesorabile fretteosità) della Patrimonio Spa, la società incaricata di cedere a proprietà private interi lembi del patrimonio nazionale. Senza voler chiarire nella legge quali siano i confini, i limiti di una simile attività⁷⁶.

⁷⁴ A. Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte del Regno d'Italia. Il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi*. Roma, Ufficio Centrale Beni Archivistici 1997.

⁷⁵ G. Chiarante, *Autonomia e rigore scientifico nella politica della tutela: il progetto di G.C. Argan*, in *Rileggere Argan*, Dipartimento di Storia dell'Arte, Università di Bergamo, 20-21 aprile 2002 (in *Sulla Patrimonio spa e altri scritti* cit.); Idem, *Musei e Soprintendenze, le condizioni per un buongoverno*, *ibidem*, pp. 35-42; Idem, *Cultura non economia*, *ibidem*, pp. 104-109.

⁷⁶ S. Settis, *Italia spa. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino 2001. Al suo ritorno dagli Stati Uniti, dove ha diretto il Centro Studi Umanistici del J.P. Getty Trust a Santa Monica (L.A.), Settis ha reso pubblico il suo pensiero circa il problema della tutela e della politica dei beni culturali e a riguardo della gestione e della "morte" pianificata dei beni italiani. Dal 1988 iniziò una collaborazione con "Il Manifesto", più tardi – con il nuovo Governo di centro-destra – con "La Repubblica". Quattro articoli riassuntivi e basilari, *La via italiana all'arte, L'illusione dei beni digitali, Studiare l'arte, Innovare non copiare* (1998-2000), sono stati pubblicati (a cura di A. Stanzani) in "Accademia Clementina. Atti e Memorie", Bologna 2001, pp. 7-34. Interventi di Settis sono apparsi su "Micromega" (1, 2003); con la perseveranza di un "emigrato", cui la distanza rende chiara la condizione del suo Paese, egli ha riepilogato le problematiche di tutela e conservazione del patrimonio, nei confronti delle mitologie tecnologiche, economicistiche, sociologiche ecc., addossate alla strategia di una corretta conservazione; l'attacco alla Patrimonio Spa e alle società di cartolarizzazione SCIP ha lasciato emergere con forza le gravissime condizioni di un'eredità pubblica allo scoperto e assoggettata a leggi permissive e distruttive.

⁷³ G. Chiarante, *Il modello Italia e la cultura della conservazione*, in *Sulla Patrimonio spa e altri scritti* cit. I primi fermenti per privatizzazioni gestionali dei musei nel corso degli anni Ottanta e dei consistenti lavori architettonici sono registrati alle pp. 23-24. Giuseppe Chiarante ha assunto da molti anni il compito, che svolge come giornalista d'opinione e scrittore politico, di analizzare e di sottoporre a giudizio i problemi istituzionali della tutela e della conservazione artistica, nelle loro varianti parlamentari e politiche.

Molto rumore è stato addensato attorno ai modi, ai tempi e alle quantità economiche legate ai cosiddetti “condoni”, concessioni erogate secondo determinati parametri che la Finanziaria 2004 doveva stabilire. La decisione ha provocato equivoci ed è stato sottolineato che già nel 1994 il primo, breve governo Berlusconi aveva emesso un condono edilizio: molti hanno allora precisato con veemenza essere stato protrato anche dal successore Dini. Altro argomento di dissenso è stato relativo ai tempi tecnici concessi agli uffici dello Stato artistico che – nelle belle condizioni in cui giacciono – sono tenuti a rispondere per spezzare quel silenzio-assenso che li fa diventare, loro sì, i veri colpevoli di questa grottesca farsa.

È stato erroneamente ricordato come già il ministro Melandri avesse praticato questo stratagemma nel Regolamento dell'anno 2000 (n. 283 del 7 settembre) e come fosse cioè stato concesso un tempo troppo breve per le risposte: allo scopo di realizzare di forza il silenzio-assenso. In realtà, per effetto della legge Melandri, gli enti locali godevano di ben due anni per trasmettere i loro elenchi dei beni di proprietà e di interesse storico artistico: un altro biennio era lasciato al soprintendente per studiare e scrutinare i beni cedibili o affittabili. Di più, ciò che non era incluso fra questi ultimi diveniva automaticamente inalienabile.

Tra le obiezioni restituite, il ministro Urbani ha opposto – in quanto ragionevole e anzi necessaria – l'azione conoscitiva e razionalizzatrice dell'inventario ovvero catalogo dei beni culturali italiani. È una richiesta di proporzioni tanto inefficaci da lasciar intendere la carenza d'ogni informazione tecnica governativa a riguardo delle Belle Arti. La catalogazione del patrimonio – che, in aggiunta, viene ogni giorno ulteriormente penalizzata in sede di bilancio pubblico, per quanto attiene ai fondi di formazione-lavoro, fino a rendere ormai ridicole le prestazioni delle soprintendenze, che le Regioni stesse non hanno potuto gran che incoraggiare, neppure all'interno delle loro competenze costituzionali (deleghe 1974) – una volta ridotta, come da richiesta, anche alla sola categoria dei monumenti architettonici storici, non può considerarsi in possesso di quell'esaustività conoscitiva sospirata dal ministero e da ogni istituzione che sia priva di esperienza e di metodo storico artistico.

L'invocazione di un inventario connota infatti la più piatta delle volontà, di ordine falsamente quantitativo. Un inventario può servire piuttosto a creare esclusioni durevoli. L'inventario del patrimonio artistico e storico di un paese complesso come l'Italia è un'opera eternamente “aperta”, in seno alla quale nulla è immobile ma *panta rei*, tutto scorre e assume infinite varianti interpretative: le quali domandano quotidianamente soddisfazione e accumulano altre entità che soltanto un decennio addietro rischiavano di finire in un'area di scarsa importanza, coinvolte per lo più da una carenza o lentezza di analisi e di studio.

Al di là di ogni immediata e più facile reazione, si deve sottolineare che, in una saggia accezione storica, tutto evolve e si qualifica soltanto dopo riflessioni che il tempo matura, unitamente all'azione dell'analisi critica conseguente lo studio. Un edificio costruito alla fine del Cinquecento rivela la sua appannata bellezza dopo una congrua indagine e, se necessario, dopo il restauro. Che esso sia ricavato da un tardo disegno di Vignola, diverrà notizia risaputa magari anni più tardi, come dopo decenni di fervido lavoro sono divenuti protagonisti della storia dell'arte, e dello stesso mercato, Borromini o Caravaggio e decine di artisti e di inventori, restituiti alla giusta valutazione del gusto e dell'estetica dopo una prolungata attenzione: bastino i casi clamorosi di Guido Reni o di Federico Barocci, artisti pressoché insultati nel primo XX secolo (un gelataio il secondo, a detta di Roberto Longhi nel 1914, e un ipocrita gesuita il primo, secondo Matteo Marangoni nel 1928). Sarebbe davvero interessante vedere imporre ai mercanti d'arte questo obbligo paralizzante del catalogo, *hic et nunc*, prendere o lasciare (sebbene lo abbiano, a loro volta, chiesto a gran voce tra l'unità italiana e la prima guerra mondiale: ma si trattava di altri tempi).

26. Il nuovo Codice per i Beni Culturali

Negli anni Novanta ebbero inizio le pratiche – si disse – per uno snellimento cauto e reale. Nessuno avrebbe potuto immaginare allora che uno Stato più leggero potesse equivalere a uno Stato rinunciatario e speculatore, avviato a una calcolata diminuzione del possesso pubblico, di pubblici valori e responsabilità. Ce ne correva di qui all'ipotesi reale di svendita e di liquidazione dei valori patrimoniali e culturali dell'intera tradizione bimillennaria italiana. Intesa come vera e propria vendita all'asta, verso i cui saloni hanno spalancato le porte con il recente, imperioso, sebbene tuttora tentennante, Codice per i Beni Culturali, emanato a pezzi dal ministro Urbani. Nel frattempo il patrimonio delle Belle Arti è divenuto il modello centrale della speculazione nazionale popolare intentata dal ministro delle Finanze Tremonti⁷⁷.

Nell'autunno del 2003 si è affacciata una Finanziaria resa drammatica da indecenti decisioni politiche e ideologiche, come il già ricordato condono edilizio, e un bilancio delle Belle Arti di infima o nulla valutazione di spesa e di impegno di tutela. Una ulteriore incisione del dieci per cento ha posto questo Governo nelle condizioni di spezzare le reni ai lavori più intraprendenti dell'amministrazione, di grandi e piccoli Comuni, e ha soffocato il legittimo crescere della tanto attesa realtà delle Regioni. Che sono in tal modo condannate a costituirsi davanti al giudizio della storia dell'arte, dell'architettura, dell'urbanistica, e del futuro, come partecipi, quando non responsabili, di impotenza e di continui fallimenti.

La cancellazione in ipotesi del dipartimento degli Archivi nazionali, da addebitare alla stessa azione politica dell'attuale Governo, equivale a un atto di volgare superficialità culturale quale da molti decenni questa Nazione non vedeva attuarsi. Archivi e biblioteche, quanto dire i laboratori più importanti e impegnativi del "fare storia", sono stati colpiti in modo del tutto particolare: i bilanci di 138 archivi di Stato e di 17 soprintendenze archivistiche sono precipitati dai 14 miliardi del 1998 ai 6 miliardi (di vecchie lire) del 2003. Queste condizioni arrestano l'intero settore, il lavoro di università e di centri di ricerca, impediscono la corretta conservazione di masse di materiali preziosi a oggi pervenuti.

Un altro settore, quello rappresentato dai laboratori di formazione, raffinamento e informatizzazione del catalogo nazionale dei beni artistici, è letteralmente crollato sotto la riduzione del bilancio e davanti al modo tenuto nella castrazione e nel ritardo della spesa. Ora, la catalogazione del patrimonio, che in più di trent'anni⁷⁸ si è portata poco oltre il terzo della globalità così importante per l'Italia, è divenuta uno dei piani di maggior peso e necessità della storia dell'arte italiana, alla pari con quegli inventari che tanto sono cari a coloro che non capiscono e non credono alle valutazioni d'ordine culturale circa l'entità del patrimonio.

Tra la fine del 2003 e le prime settimane del 2004, il Ministero per i Beni e le Attività Culturali ha provveduto alla divulgazione di alcuni capitoli del promesso Codice per i Beni Culturali. La prima diffusione ha consentito di constatare come venga assumendo forma stabile il piano generale di disdetta delle normative precedenti, della dissoluzione della tradizione storica. E nel ribaltamento degli interessi pubblici che hanno, nel tempo, sorretto formazione, studio e tutela del patrimonio artistico italiano, a tutto vantaggio attuale dell'affermazione incontestabile conseguita dall'utile privato.

È necessario rimarcare in questa occasione alcune decisioni che si sono consolidate sulla linea della "vendibilità" del patrimonio italiano – artistico o meno – mediante il meccanismo adottato della Patrimonio Spa e delle altre società di vendita, dismissione, svalutazione ecc.⁷⁹.

La tradizione italiana, che aveva proceduto in modo civilmente pubblico e di comunità fin dalla tradizione romana e medioevale, e dalla pluricitata *Lettera di Raffaello e di Baldasar Castiglione a Leone X*, è stata in questi mesi stravolta. Si può affermare, alla da-

⁷⁷ Il Codice portato al Consiglio dei Ministri, nel febbraio 2004, sancisce per la prima volta nella storia italiana, da Raffaello ai nostri giorni, una visione privatizzante e imprenditoriale di ogni genere e categoria di bene dotato di valori artistici e storici. Concorrono, in particolare, a questa condizione le restrizioni esercitate sui divieti di esportazione estesi anche agli "oggetti molto importanti", l'abrogazione del decreto 283/2000, l'affidamento a privati posti allo stesso livello di garanzia delle istituzioni pubbliche, la riduzione dei meccanismi di tutela del paesaggio inclusa la contrazione dei vincoli ecc. Il Codice è stato pubblicato su "La Gazzetta Ufficiale", n. 45, 24 febbraio 2004.

⁷⁸ Nel contempo, le diocesi italiane hanno dato forma a centri provinciali di documentazione, facendo frequente ricorso ai fondi della voce 8001 del modello 740 per la denuncia dei redditi. Molti materiali sono semplicemente la copia di quelli forniti dalle soprintendenze, migliorati da fotografie a colori. Chi si attendeva dalle diocesi un necessario approfondimento di carattere agiografico e di storia sacra, è rimasto profondamente deluso.

⁷⁹ Si veda in proposito il primo impianto di denuncia di S. Settis, *Italia SpA. L'assalto al patrimonio culturale* cit.

ta di oggi: a) I beni culturali di natura e di condizione pubblica non sono più inalienabili, "salvo eccezioni". b) Possono essere tutti ceduti, "salvo eccezioni". c) Lo Stato italiano e il Ministero per i Beni e le Attività Culturali rigettano la possibilità loro pertinente di annullare le autorizzazioni che minacciano l'integrità dei beni di paesaggio. d) Alcuni compiti della tutela che la Costituzione della Repubblica delega allo Stato, da quest'ultimo sono passati alle Regioni.

È stato respinto dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e sottratto alle soprintendenze competenti un potere che la Corte Costituzionale aveva ribadito dettagliatamente negli anni. Ora è ridotto a un non vincolante parere. Le Regioni delegano i Comuni ad assumere un'autonomia che, in questo modo, prevede una coesistenza di controllori e di controllati.

Pur incontrando gravi difficoltà, le soprintendenze ai beni architettonici e paesaggistici avevano portato avanti, con durissimo impegno, il dovuto controllo, bocciando oltre 3000 permessi alla fine di 130-150 mila istruttorie, cadauna del tempo medio di 42-45 giorni l'una. Le 3000 bocciature costituiscono il 2% delle domande presentate e non costituiscono pertanto un numero sufficiente ad agitare terrorismo psicologico in materia. Sballordisce la cancellazione delle selezioni preliminari delle soprintendenze competenti: ciò equivale a dare via libera allo sfacelo.

Altre previsioni infauste messe in circolazione dal Codice sono le seguenti: i Piani Paesaggistici Regionali - PPR, non hanno scadenza o data alcuna: sarà oggetto di un comune accordo tra Regione e ministero⁸⁰. Nessuna surrogatoria potrà essere ricavata dalla distrutta legge n. 431/85, legge Galasso, e attivata.

Il Codice per i Beni Culturali afferma che esiste una collaborazione delle amministrazioni pubbliche, unicamente per definire indirizzi e criteri. Si aggiunge poi che le Regioni "assicurano" tutela e valorizzazione del paesaggio, aprendo la via alle più equivoche interpretazioni.

Quanto all'apposizione dei vincoli, essa è delegata alle apposite Commissioni provinciali, che entrano in atto sia su richiesta delle soprintendenze sia della Regione e di altri enti territoriali. Non è difficile verificare un totale livellamento di poteri. Il tempo concesso è una volta ancora di sessanta giorni: in caso di silenzio, la soprintendenza può chiedere di essere sostituita. Il ministero invia la sua proposta ai Comuni interessati affinché essi procedano "a provvedere agli adempimenti".

⁸⁰ Il paesaggio e la nozione moderna di ambiente comprendono i temi che più hanno assunto risalto nella dura polemica che ha imperversato, e imperversa, specie nella fase di approvazione del nuovo Codice dei Beni Culturali di Giuliano Urbani. Per una concisa valutazione generale delle conseguenze immediate e mediate in tema di ambiente, cfr. V. Emiliani, *Marcia sui monumenti*, in "L'Unità", 17 gennaio 2004; vedi ancora A. Paolucci, *Attenti vogliono rubarci il paesaggio*, in "Il Sole/24 Ore", 18 gennaio 2004; a detta di Paolucci, la condizione già disastrosa del paesaggio è effetto ormai storico delle molteplici richieste di Regioni e Comuni: argomento dal quale sarà opportuno guardarsi dopo la minacciata revisione dell'art. V della Costituzione, che assegna allo Stato la tutela e alle Regioni la valorizzazione del patrimonio.

II. Museo, città, territorio

1. Il museo, la città e la comunità

Una decina d'anni or sono Lucio Gambi, riflettendo sul fenomeno urbano italiano, delineava l'aspetto di una Italia minore "di lucida personalità", superstita e forse meno nota, che aveva salvato la propria identità. In essa emergeva un itinerario di metodo nel quale, "con intenzione anche didattica", si incitava a leggere almeno sommariamente "la storia della città mediante le configurazioni visibili dei suoi impianti, le sue strutture degli edifici d'ogni genere, i suoi tratti paesistici più tipici o affascinanti".

Il museo, un moderno laboratorio, è in grado di interporre le sue mediazioni formali e di stile, di storia e di funzionale informazione, per elevare la città a un livello scientifico percepibile, capace, al di là delle ovvie connessioni turistiche, di offrire gli strumenti per fare della visita un'esperienza effettiva.

In realtà il museo, specie quello locale, ha presumibilmente intravvisto subito – dagli anni della sua prima fondazione – quale fosse il valore funzionale della rete di modelli conoscitivi detenuta dalla sua formula semplice, basata in primo luogo sull'atto conservativo e di tutela. È stata in seguito adottata una pluralità di modi, a seconda dei luoghi e delle necessità o, infine, di un dettato scientifico che premeva e oggi ancora preme sotto la struttura che abbiamo ereditato. La disposizione opportuna, in un'esibizione formale degli oggetti, è una proposta possibile che supera la sola diacronia e si porta nei territori della trasmissione culturale, dei modelli di tramando di mestieri e professioni, di qualità artigiane e artistiche e di importanti capacità di committenza e di recezione degli eventi.

I modelli dell'apprendimento sono ancora altri, la duttilità del congegno rappresenta, nella sua stessa fisicità architettonica, una chiave opportuna. Si tratta di un'altra ragione, neppure l'ultima, per non considerare il luogo delle Muse chiuso in se stesso, perfetto nella sua diretta espressione, tempio di ogni simbologia. Esso è frammento della città, nelle tante parti di cui si compone, brano privilegiato di ogni fenomeno culturale che, tuttavia, insegue integrazione e completamento.

Da alcuni anni, infatti, si possono seguire gli andamenti della conoscenza osservando il diagramma tendenziale che dal modello museografico si sposta verso il più vasto orizzonte territoriale¹, per riprendere la strada che porta ad assegnare maggiore attenzione al declino della città, all'aspetto sempre più necrotico che assume. Proprio ora il museo può iniziare quella che definiamo la sua "terza età"² e conseguire la sua *leadership* nella riabilitazione di interi quartieri, di aree profondamente depresse nonostante gli eccezionali valori incarnati entro le loro mura.

Il museo può condurre per mano la città, secondo un progetto che si precisa con concreto senso sperimentale, verificando la pratica attitudine di guida che questo vecchio eroe umanista ha acquisito anche a causa del fallimento urbanistico cui oggi scarsamente si tenta di porre rimedio. Malgrado la florida bibliografia in merito, non si è inteso peraltro il vero potenziale del museo della città, la cui ricchezza intrinseca è espressa esclusivamente dal progetto inerente l'accoppiata città storica e museo italiano.

Una città riabilitata all'esercizio dell'arte e della storia non può che saldarsi con quella dell'attuale attività del museo, unico laboratorio idoneo a indirizzarne la condotta nei modi

¹ Cfr. A. Emiliani, *Dal Museo al territorio*, cit. Qui l'autore ha seguito il percorso emesso o sollecitato dalla cellula metodologica e pratica del museo verso la vasta organizzazione di un più trascurato "sapere" territoriale. Idem, *Il museo, laboratorio della storia*, in *Capire l'Italia. I musei*, Milano 1980, p. 39. *La gestione dei musei Civici. Pubblico o privato?*, a cura di C. Govi Morigi e A. Mottola Molfino, "Atti", 1995, Torino 1996. A. Emiliani, *I Musei Civici. Significato storico di un modello italiano*, *ibidem*, pp. 17-23.

² Idem, *Il museo alla sua terza età* Bologna 1985. La città storica, affermavo allora, propone oggi interi sistemi museografici da organizzare come quartieri o aree "espressive" del corpo urbano. L'economia della cultura, proprio in questi anni, avrebbe potuto dar corpo a interessanti progetti di riabilitazione civica. I Fondi di Investimento e Occupazione (FIO), se non avessero finito per divenire, almeno parzialmente, speculazioni architettonico-istituzionali, avrebbero offerto un notevole modello di elaborazione del problema.

elaborati durante gli ultimi due secoli. Non è turismo, infatti, l'attuale dinamismo, *travel* insoddisfatto, vagante tra chiese sbarrate, palazzi semivissuti, strade affacciate su brani di architettura straordinari o aperte su paesaggi di infinita bellezza: città turbate da una speculazione di tabernaggio ipermercantile oppure disertate e solitarie per il fenomeno opposto³.

Non è turismo, infatti, l'occupazione antropica che erode i marciapiedi e le strade di alcune soltanto tra le antiche città del *grand tour* settecentesco: Venezia, Firenze, Roma. Occorre rifondare una disciplina per dar vita a un'attività che sia insieme mobile e conoscitiva e permetta il valore della comprensione diretta delle cose, allenando e "disingannando" – come si diceva nel XVII secolo – il visitatore. Occorre ricercare tutte le possibilità economiche, decentrate, autonome, a disposizione, dal momento che la città italiana evoca il territorio, campagna e spazio rurale, scambio vitale così specifico da non trovare paragone altrove.

2. Il museo del collezionismo e quello dei conservatori

Il complesso del Campidoglio fu ben presto un nuovo, eccitante segnale per i viaggiatori stranieri. Museo lo definiva il presidente De Brosses nel suo viaggio tra il 1739 e il 1740: "L'interno di questi tre palazzi, soprattutto di quello alla sinistra, è pieno d'una immensa quantità di statue antiche e di iscrizioni [...] Ma la raccolta è stata accresciuta grandemente da Clemente XII con l'acquisizione che egli ha fatto di quasi tutto il museo del cardinal Alessandro Albani". La parola museo incominciò proprio di qui a impossessarsi del luogo fino ad allora chiamato per lo più collezione⁴. La formazione del Museo Capitolino risaliva peraltro al 1471 e i nuovi lavori di restauro – condotti negli anni Trenta – dovevano portare nel 1743 alla creazione dell'istituzione. Poco dopo, Benedetto XIV Lambertini papa e Silvio Valenti Gonzaga camerlengo, anche l'ala destra sarebbe stata impegnata dalla Pinacoteca Capitolina e aperta ai cittadini (1749).

Anche se era stato visitabile dal pubblico, peraltro assai raro, nell'anno 1503, il cortile del Belvedere con le sue statue fu davvero accessibile nel 1730; come, nel 1756, il *Museum Christianum* e poi il *Museum Clementinum*, nel 1773; il quale, unito al Pium nel 1784, generò il Museo Pio-Clementino, dell'architetto Simonetti, per decenni il più straordinario tra i musei del mondo. Esso fu allestito nell'ala del Belvedere, nell'appartamento detto di Innocenzo VIII. Iniziatore ne era stato papa Ganganelli nel 1773 e fu potenziato da Pio VI Braschi dopo la sua elezione, nel 1775. È perfetta la descrizione che ne lasciò il viaggiatore francese De Lalande, nel 1786: "Vi si ammirano non soltanto le belle statue custodite là dentro, ma la magnificenza dell'ambiente, gli splendidi marmi che si son fatti giungere qui da Carrara e dal Circeo; le colonne di alabastro orientale e di marmo greco; il gusto con il quale il museo è decorato; la diversità delle sale; la varietà della loro distribuzione; i superbi mosaici di cui sono pavimentate. Si può ben convenire circa la superiorità che questo *Museum* possiede su tutti quelli che esistono". Diverse erano state l'origine e la sorte delle collezioni scientifiche raccolte nel convento di Sant'Ignazio, nel collegio dei Gesuiti, ad opera del padre Atanasio Kircher.

La sede museografica più nota fu tuttavia, per secoli, quella della Galleria degli Uffizi a Firenze, notoriamente costruita dal Vasari e perfezionata dal Buontalenti, offerta al pubblico intorno al 1590. Un grande successo raccolse più tardi, tra il 1780 e il 1782, il Museo di Storia Naturale. Altre notizie investivano nel corso del Settecento, e nell'esperienza dei gentiluomini del *Grand Tour*, lo Statuario Pubblico che, dopo il 1596, era stato collocato nel vestibolo della Biblioteca Marciana. A Milano si visitava l'Ambrosiana, dopo il 1618; a Verona, il Museo Lapidario del Maffei, ricomposto nel 1745 e in anni recenti restaurato dall'architetto Arrigo Rudi. L'Università di Torino riunì la Collezione Reale di Antichità, installata dopo il 1724, sempre per mano del Maffei.

Fu visibile fin dal 1758 l'enorme palazzo di Capodimonte, con tutta l'eredità Farnesiana; a Portici il *Museum Herculaneum* che, nello stesso 1758, radunava i ritrovamenti di Ercolano e di Pompei. Grande rinomanza aveva, già nel 1770, la rara collezione del prin-

³ Comprendo bene le ragioni di crisi istituzionale che portano oggi a distaccare la cura dell'ambiente dall'ambito dei beni culturali ma non si può ritenere che questa scelta rivesta caratteri di fedeltà o di serietà metodologica all'assunto così italiano della tutela artistica. Si tratta, in effetti, di una pericolosa distorsione concettuale, augurabilmente temporanea. Una seconda deviazione annota altre amputazioni: separazione delle chiese e dei musei minori, dei palazzi d'arte e di storia – la materia grigia dell'intelligenza italiana nei secoli – dalla direzione dei grandi musei. La politica dei poli museali è un'imitazione di quella degli ipermercati, destinati a uccidere la vitalità del commercio civico e di strada. L'iper museo non sarà più ucciso dal David della collezione squisita: Golia schiaccerà ogni superstita, poiché questo vuole l'inenarrabile incultura di un turismo sempre più industrializzato.

⁴ K. Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne*, Paris 2003, pp. 272-273. Si veda, per questa inchiesta sui pareri dei viaggiatori, il testo nella sua interezza.

cipe di Biscari, a Catania, citata anche da Dominique Vivant-Denon nel corso di un suo viaggio giovanile in Sicilia e, alla stessa stagione, si poteva ammirare la collezione, ormai definita museo, dei padri benedettini, situata nell'enorme convento sull'alto della città settecentesca, ricostruita dopo il terribile terremoto di fine Seicento.

Le collezioni civiche di antichità di Bergamo erano palesi già alla fine degli anni Ottanta, mentre a Bologna primeggiava, nel XVIII secolo, il grande consorzio di iniziativa scientifica e delle arti costituito, fin dal 1709-1711, dal generale Luigi Ferdinando Marsili in palazzo Poggi e cioè l'Istituto delle Scienze. Questa associazione di due Accademie non fu mai tuttavia un museo e, anche nella fama pubblica, fu sempre chiamato istituto, luogo di studio nel quale, tuttavia, era dato visitare dapprima collezioni di natura scientifica e bellissimi gessi di statue antiche; poi, dopo la metà del secolo, prese corpo nell'Accademia Clementina, ramo artistico dell'istituto, l'esposizione di materiale didattico e, soprattutto, plastico-scoltoreo, cui si era aggiunto, nel 1749, il dono di un abbozzo di collezione di dipinti. Il quale, successivamente – a seguito anche di bandi pontifici –, divenne il nucleo per la raccolta pubblica che, dopo il 1803, fu denominata Pinacoteca (oggi Nazionale). Nel corso del secolo, e subito più tardi, si vennero lentamente assestando le lezioni diverse in uso presso gli scrittori, dalla parola museo a galleria, collezione o pinacoteca.

Numerosi musei testimoniati nelle lettere e nei diari dei viaggiatori impegnati nel *Grand Tour* sono spesso stati indicati come collezioni pubbliche. In questi casi, ha precisato acutamente Krzysztof Pomian (2003), 'pubblico' significa che la raccolta ricordata o descritta non è di proprietà di un individuo singolo. La fama di fondatori o proprietari per istituzione, come i monarchi oppure i pontefici, è superata dall'importanza del loro lascito o dall'eredità o tramando. Depositi "pubblici" e collezioni "pubbliche" possono intendere, inoltre, che si tratti di luoghi aperti alla visita del pubblico. Tale possibilità si svolge sia per accompagnamento, sia per decisione di qualche grande intellettuale, amico e corrispondente, della città; sia per il servizio, remunerato, di qualche guida.

È sempre Pomian che narra come Edward Gibbon potesse visitare gli Uffizi ben quattordici volte nel corso del luglio del 1764. Le cose si complicarono, dodici anni dopo, quando Roland de la Platière scriveva di essere entrato tre volte soltanto, ben accompagnato e servito, a patto di pagare mezzo zecchino, limitato peraltro alla prima volta soltanto: una sorta di abbonamento. Dopo il 1780 il grande segnale fu dato da Pietro di Lorena: "Il granduca ha ordinato che la galleria deve essere considerata pubblica, ed ha proibito l'uso delle guide". È il De Lalande che lo testimonia e con questa notizia è nata l'esatta interpretazione dell'uso pubblico del museo.

La situazione è destinata a mutare volto e costume di lì a poco, dopo le rivoluzioni del 1789 e almeno fino alla fase di costruzione dei musei francesi, dopo la discesa di Napoleone in Italia.

I viaggiatori sono, insieme agli altri scrittori d'arte, ottimi relatori delle condizioni di allestimento e di qualità architettonica. Ancora sotto la guida di Pomian possiamo ascoltare il De Brosses che descrive la corte di Modena prima della famosa "vendita" di Dresda del 1745-1746: "Si tratta della più bella galleria che ci sia in Italia, non quanto a numero, ma per il modo in cui è tenuta, come è distribuita e la meglio ornata. Non si tratta insomma del solito confuso ammasso di pitture l'una sull'altra, mescolate senza criterio, senza gusto, prive di cornici e di spazi intermedi. Raccolte che stordiscono la vista senza soddisfarla. Ecco, come per anni presso i Giustiniani e gli Altieri ed altri ancora a Roma. Qui tutto è frutto di prima scelta, i dipinti sono pochi in ogni stanza, ben incorniciati e disposti senza confusione su di un damasco che li esalta non poco. Sono distribuiti in gradazione di qualità, di modo che a mano a mano che voi entrate in una nuova stanza voi troverete opere più belle che non nelle sale precedenti".

Il De Lalande (1759) giudicava, a sua volta, che la Collezione di Antichità di Torino



Terni,
Chiesa di San Francesco

possedesse "un ordine luminoso, metodico e sapiente, che dovrebbe servire di modello alle collezioni di questo genere che sono tanto più degne di curiosità quanto meglio sono allestite, e più agevoli per lo studio". Tanto valeva anche per l'Istituto delle Scienze di Bologna, che gli apparve "allestito nell'ordine più comodo, e ciò per una sequenza di sei sale tutte piene: i pezzi di antichità sono dotati di etichetta, ciò che troppo spesso non avviene nelle nostre Collezioni, ed i piccoli oggetti portano dei numeri relativi ad un catalogo che i visitatori interessati possono consultare nel corso della visita".

Poco dopo, la visita della reggia di Capodimonte solleva incertezze nei dilettanti e tocca a Bergeret de Grandcourt (1774-1775) esprimersi con critica schiettezza, scrivendo che Capodimonte "è una grandissima costruzione del peggior gusto, vastissima in rapporto al numero delle sale, opera incominciata e mai finita dove è conservato un gran numero di dipinti in cattiva condizione sul muro bianco. I dipinti sono in disordine e privi di cordone, e nonostante questo c'è di che dare molto da fare ad ogni amatore e conoscitore d'arte". Nel 1785 Mercier Dupaty ironizza: "Gettiamo negli appartamenti un po' di libri, attacchiamo al muro qualche centinaio di quadri e collochiamo in una sala un medagliere: ed ecco un castello che è divenuto museo. Ridete? Avete per caso visto finito il Louvre?". Quest'ultima allusione va diretta al piano originale, a quella data neppure iniziato, di trasformare il palazzo dei Re di Francia in museo, secondo il progetto del D'Argenvillers.

Dopo l'avventura napoleonica, la comunità avrebbe rafforzato le sue membra davanti alla vittoria e alla crescita della società borghese, alle esigenze del liberalismo vincente. E, pertanto, dopo l'adolescenza massimalistica trascorsa tra la celebrazione dei lumi e l'in-

telligenza dei sovrani e degli autocrati. L'epoca registra l'improvvisa necessità di una museografia perpetuata *manu militari*, maturata nell'imponente dramma dell'invasione napoleonica. Gran parte del collezionismo settecentesco era stato vissuto come un paragone necessario con l'antico, ora il museo si veste anche di socialità.

Con il passare degli anni divenne chiaro che il vero nume non era più la forma esteriore, cristallizzata nella secolarizzazione del mito liturgico in mito classico prima e, in seguito, politico. Già nel Settecento la storia aveva preso il comando, grazie alle differenti versioni locali e nazionali, con il soccorso delle grandi biografie degli illustri spiriti che si agitavano in quelle sale. Dall'antiquaria all'antichistica, le penne correvano alla ricerca del perché della vita e della morte. Si sarebbero riscaldate sempre più nel tentativo di scoprire la finalità, piuttosto che comprendere come pervenirvi. Dall'itinerario intellettuale alla sintesi morale, alla ragione storica.

L'arte, con le sue stagioni, capace di esibire un mondo assolutamente immobile nella sua sensazionale "inimitabilità", ha santificato così le nazioni, ne ha disegnato i caratteri peculiari. Basti pensare alla stampella del processo storico: la memoria ha inizio laddove le sue celebrazioni cominciano, dunque insieme all'identità dei luoghi, ai quali si somma – talora – una memoria tranquilla ma eversiva. Era la stessa che Paul Valéry sottolineava a proposito di una sua visita al museo, in una mattina di malumore: "Il museo esercita un'attrattiva costante su tutto ciò che fanno gli uomini. L'uomo che crea, l'uomo che muore, l'alimentano. Tutto finisce alle pareti o nelle bacheche [...] Penso immancabilmente al banco da gioco che guadagna ad ogni puntata" (1923).

La discesa dell'Armata in Italia, al comando di Napoleone Bonaparte, nella primavera-estate del 1796, rese possibile – per il lavoro di una commissione comandata dallo scienziato matematico Gaspard Monge⁵ – una serie consistente di requisizioni di opere, destinata ad allargarsi negli anni seguenti e almeno fino al 1811. Responsabile ne fu il conservatore del Musée Napoléon, poi del Louvre, Dominique Vivant-Denon.

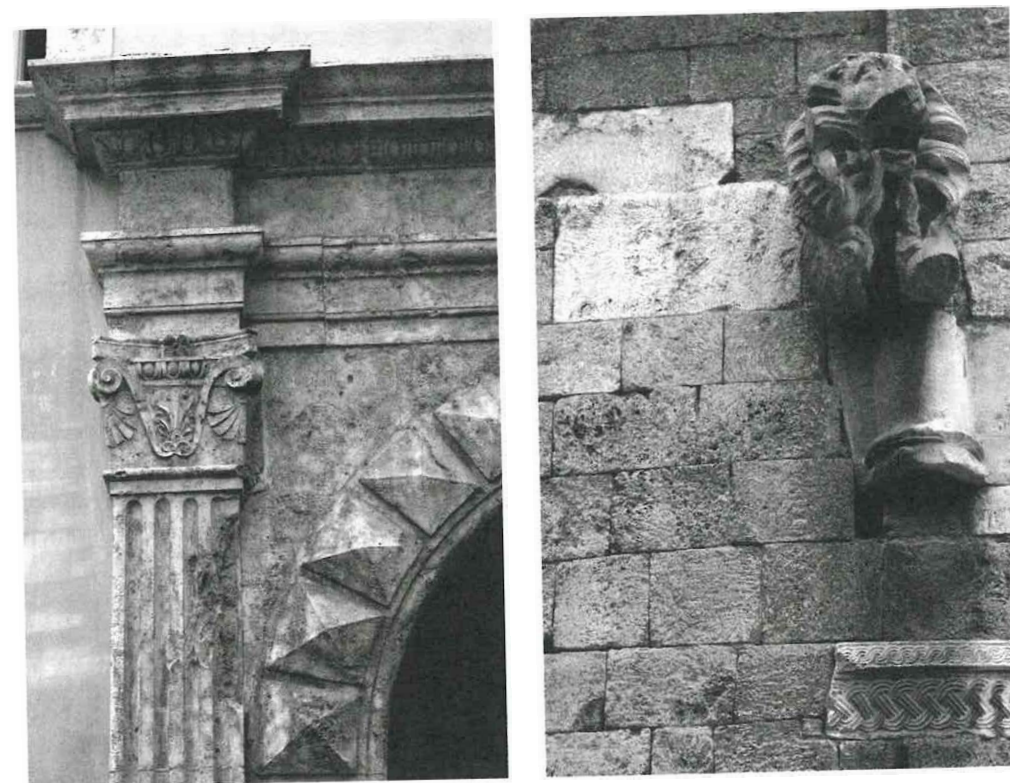
La metà circa dei materiali sarebbe stata oggetto di una ostinata "recupera" del grande scultore neoclassico Antonio Canova, inviato di Pio VII Chiaramonti e appoggiato soprattutto dalle forze inglesi: Wellington, il vincitore di Waterloo, e il diplomatico Hamilton. Questi fece proprie le necessità finanziarie, visto lo stato del tutto precario delle casse vaticane dopo la Restaurazione. L'operazione Monge aveva fruttato al Musée Napoléon almeno cinquecento pezzi d'arte, spesso di straordinario peso nell'ambito del patrimonio italiano. Alla fine del 1815 circa duecentocinquanta opere rientrarono nelle loro sedi italiane vaticane.

Se il problema viene osservato nella sua dimensione ormai prettamente storica, ci si rende conto che è proprio nel Louvre che hanno nel frattempo preso corpo le moderne strutture di servizio, a cominciare dall'esercizio ufficiale del restauro e della ricerca scientifica, nonché dell'informazione didattica pubblica, intesa come il più privilegiato dei servizi possibili. Il laboratorio del Louvre, fin dall'anno 1800 – appena dopo l'arrivo dei dipinti sequestrati in Italia e in tutta Europa – studia metodi utili per i più urgenti interventi di restauro e di manutenzione, che esegue in collaborazione con la Direzione del museo⁶. Quando il Louvre, gigantesco universo di dipinti di tutte le scuole, sarebbe stato "smontato" nella seconda metà del 1815, la sua celebrità era salita a tal punto da motivare reazioni polemiche e negative in mezzo continente. Fino a provocare vere e proprie manifestazioni popolari di protesta davanti al Pavillon de Flore, luogo del vistoso laboratorio di imballaggio e di spedizione creato nell'occasione e per mesi frequentato dai commissari e dai militari di tutta Europa.

3. Il museo civico dopo l'unificazione italiana

Soprattutto all'atto del Plebiscito unitario nazionale (1861) la città avrebbe visto nel museo il luogo deputato a formare la sua storia civica, dando vita a quella reciprocità che crea una costante osmosi fra loro: il museo offre alla città i modelli di cui essa necessita,

Terni, Palazzo Pierfelici, secolo XVI, particolari del portale



specialmente quando verrà inaugurata la sua stagione di progetto e di tutela urbanistica; la città avvia al museo i frammenti significativi della sua vicenda temporale e di stile.

Nel 1860 fu fondato il Museo Civico di Torino, presto inaugurato e aperto al pubblico nel 1863. In esso occupano parte preponderante le collezioni (vetri, ceramiche, arte antica) donate da Emanuele D'Azeglio, già ambasciatore. Dal 1934, la sezione d'arte antica fu allestita in palazzo Madama con la cura di Vittorio Viale e oggi se ne sta curando – dopo anni di chiusura – la generale riabilitazione espositiva.

Nel 1884, nell'occasione di un famoso congresso di antropologia, grande rilievo assunse la creazione del Museo Civico di Bologna, una gigantesca *Wunderkammer* urbana che organizza materiali e collezioni che si distendono dall'arte egizia fino al XVIII secolo (necessità di spazio ne avrebbero poi consigliato, negli anni Settanta del Novecento, la divisione in due sezioni: Archeologica e Medioevale Moderna).

Ancor prima nacque il magnifico Museo Revoltella di Trieste (1854-1859); e il Museo Artistico Municipale del Castello Sforzesco di Milano, per il quale Luca Beltrami progettò la fantastica ricostruzione del castello stesso (1900). È un modello il bel Civico di Padova – già ospitato in una sede ideata da Camillo Boito – che era attivo nel 1780, con materiali conventuali. Sono da citare i Musei di Genova (palazzo Bianco e palazzo Rosso), di Venezia (Correr), Reggio Emilia (Civici Musei), Modena (Museo d'Arte Medioevale e Moderna), Novara (Museo Civico), cui molti altri si accompagnano.

La prima vita del museo civico italiano si incrociò con la formazione dell'aggressiva moda dei musei d'Arte Industriale e di Storia del Lavoro, che, in tutta Europa, derivò in modo entusiasta dalla fortuna toccata alle Esposizioni Universali, a partire da quella di South Kensington a Londra (1851).

Le vecchie leggi preunitarie di salvaguardia avevano posto in primo piano la necessità che l'arte si leggesse e si identificasse in ogni aspetto della sua storia e degli stessi umani accadimenti. La contestualità, l'immersione dell'opera d'arte nell'ambiente, è il sale del metodo,

⁵ G. Monge, *Dall'Italia (1796-1798)*, a cura di S. Cardinali, L. Pepe, Palermo 1993.

⁶ Un'analisi sul dipinto *Estasi di Santa Cecilia*, opera di Raffaello del 1514 circa, si concretizzò nell'ambito di una eloquente esposizione nella Pinacoteca Nazionale di Bologna. Correva l'anno 1983 e ricorreva il quinto anniversario della nascita del pittore urbinato. Si veda il catalogo della mostra, Bologna 1983.

una unicità vivente indissolubile alla quale guidano senza retorica e con grande misura intellettuale le citate pagine di Quatremère de Quincy, scritte nel buio della prigione parigina ed elargite alla solarità di Roma. Il testo rappresenta un incalzante, basilare sentimento di universalità del paesaggio italiano e specialmente, nell'occasione, di quello romano e latino.

Da Quatremère de Quincy, si è detto, si transita al fondamentale *Chirografo* di Pio VII Chiaramontì, nel 1802, redatto da Carlo Fea, indirizzato alla laicità di cultura, di educazione e di economia e al dettato legislativo e normativo che sarebbe stato elaborato dal cardinale Pacca nel 1820. Con questo atto la legge degli Stati pontifici è elevata a organismo completo ed efficace. Il giovane Stato italiano ne adotterà la lettera e la capacità di risultati, fino alla legge Nasi del 1902; e ancora fino alla durevolissima legge n. 364, di Giovanni Rosadi e Luigi Rava, dibattuta e votata nel giugno del 1909. Una discussione e un'attesa cresciute sulla doppia, lacerante figura di uno Stato liberal-liberistico e di un opposto Stato liberal-privatistico; un travaglio già in quegli anni violento tra l'interesse privato e l'utile collettivo.

Questa combattuta e intensa contraddizione è di nuovo affiorata e rivive nei nostri giorni. Nel gennaio del 2004 il cosiddetto Codice dei Beni Culturali, portato al Parlamento dalla gestione del ministro Urbani, ha spezzato il nerbo pubblicistico e il valore morale che da secoli reggevano la struttura italiana, a vantaggio di una visione privatistica di forza imprevedibile e, peraltro, assai povera di iniziativa etica e di cultura.

Il museo italiano, e in particolare quello civico – più vicino agli eventi della comunità e al suo processo storico –, è stato frequentemente distaccato con indifferenza rispetto al più reale, vasto cammino della generale storia della tutela e della salvaguardia del patrimonio artistico e ambientale. A causa di questa separazione, molte interpretazioni sono rimaste immotivate nel campo, che talvolta può sembrare arido, della museografia. Occorre connettere e legare il museo alla vita generale del patrimonio, in modo utile alla città e al suo contesto territoriale.

La città risuona di voci e di passi, nel profondo degli echi presenti gli abitanti rievocano e comprendono voci e passi più antichi. Tra la città, i suoi spazi di cammino, di vita, di lavoro e i suoi abitanti si è venuto a interporre un legame ricco di riflessi che dalla memoria trapassano nella realtà. Il museo è principalmente lo strumento pubblico nel quale parole come 'conservazione' oppure 'salvaguardia' possono tutelare quei riflessi lontani e tradurli nell'attuale, studiando le loro forme e indagando circa la loro collocazione nello spazio.

L'encomio della città moderna ha avuto inizio negli anni della Riforma cattolica, subito dopo il 1560, donando opinione e voce ai sapienti che indagavano circa le origini dell'insediamento e delle sue mura. Quest'ansia storica si rivolgeva ancor più avvolgente alle intimità popolari, con memorie di devozione e di gratitudine commiste al senso del luogo che le comunità di religiosità e di preghiera tendevano ormai a creare e a coltivare. Dalle memorie dirette verso la città umanistica e rinascimentale, che aveva creato la dignità e l'orgoglio della patria comune, l'unione cristiana riceveva in tramando i modelli di vita, la lingua e le tradizioni destinate a mescolarsi più tardi entro il sentimento della comunità. Quello che, negli anni della Controriforma, Giovanni Botero e Bernardino Baldi celebrarono con parole di assoluta modernità. Ciò era stato trasferito dal cardinale Pier Donato Cesi, della grande famiglia di Acquasparta, in sapienza urbanistica a Bologna (anni 1562-1568), con la costruzione moderna dei servizi e delle strutture del "centro storico" attorno alla piattaforma di San Petronio, la chiesa civica progettata e iniziata da Antonio di Vincenzo, nel 1390.

La città diviene ora visibile, oggetto di attenzione da parte dei suoi pittori e prende forma ulteriore rispetto all'archetipo che gli scultori pongono tra le braccia dei santi patroni. È il momento in cui la città ritorna a vivere nella quotidianità dei suoi abitanti, attraverso la dignità delle sue pietre, l'allegoria sacra intima e vicina delle sue chiese. Le

prime leggi che impongono agli abitanti di tutte le regioni politiche italiane, dal Regno delle Due Sicilie all'Italia vaticana e alboroziana, dalla Toscana alla Lombardia e alla Serenissima, datano proprio sul finire del Cinquecento e trovano abbrivio nel corso del Seicento, di introdurre un periodo di incubazione dei valori della tutela e della preservazione che giunge all'età di formazione del museo, per sommarietà collocata intorno al 1730-1750.

Il museo italiano ha costruito una rete di rapporti, assommabili in una duplicità: quelli indotti dalla comunità in cui nasce, altri rivolti al territorio circostante, che assume la funzione di una sorta di liquido amniotico a sostegno della città italiana. Dal rapporto tra il museo e la città-comunità si originano le sue caratteristiche, quella stessa "differenza italiana" evidenziata proprio dall'esame del *réseau*, del citato sistema a rete. Il museo italiano, sovente fondato dalla stessa città, è diverso da ogni altro in Europa, non possiede mai strutture grandiose, paragonabili al Metropolitan di New York oppure all'Ermitage di San Pietroburgo. Fatta eccezione per alcuni musei dinastici o di signoria, come gli Uffizi e Capodimonte a Napoli, esso accompagna la città, ne raccoglie le dirette testimonianze e ne registra la vicenda storica e d'arte.

Si deve considerare, però, che l'esiguità del museo italiano, specie di molti tra quelli civici, appare progressivamente soltanto illusoria: prosegue, infatti, oltre le sue mura, invade gli spazi contigui, diviene quartiere e conquista alla vista, all'itinerario del visitatore, città e territorio. Questa estensione dei valori del museo a buona parte dell'ambiente circostante raffigura ciò che, da qualche tempo, si chiama in Italia "il museo diffuso".

Il museo moderno appartiene, in ragione delle sue origini, alla serie delle innovazioni operate dall'intelligenza illuminista. Museo, biblioteca, archivio, teatro e giardino sono motori forti della comunità, di fatto e di diritto insostituibili. Alla fine del XVIII secolo furono condotti alla celebrazione pubblica e sociale, interpretati come frutti della partecipata proprietà del cittadino democratico. Museo e città costituiscono la coppia che dovrà necessariamente svilupparsi nei decenni a venire e farsi officina di comprensione. In questo senso il museo è uno strumento pieno di futuro.

Qui prendono evidenza le verità rimarcate dalla scienza urbanistica e da quella figurativa, conoscenza che il museo assume, sia pur nel pieno della crisi visibile della scienza della città e della sua stessa storia: nel museo civico-officina si discute della città e per la città. In quest'ultima ora vengono sprangate chiese meravigliose, cancellate dalla quotidianità e dai suoi affetti. Senza necessità sono sbarrati palazzi, corti, giardini. Gli spazi pubblici si assottigliano, l'automobile spinge la sua ferraglia su ogni marciapiede e ha già eliminato da numerose città la nozione urbanistica di largo, piazzetta, sagrato, corso, strada, curva e prospettiva architettonica. La morte per avvelenamento accompagna l'uso costipato, ristretto, futilmente economicistico dei centri storici⁷.

Simili considerazioni rientrano nella questione del museo, che può sembrare luogo separato e protetto delle opere d'arte e di storia più sensibili e fragili, ricongiunte ad altre testimonianze. La città è tutto ciò che manca al museo. Esibita appena al di là di quelle mura potenzialmente ostili, oltre quelle finestre e nello spazio ulteriore nel quale l'occhio segue il colore e la vita delle forme che una dialettica storica ha costruito pezzo dietro pezzo, sospinta da una volontà comune.

L'intensificarsi di queste apparizioni, nel quadro di una inventività sia individuale sia di comunità, ha assunto proporzioni presto entrate nell'immaginario intellettuale e di cultura dell'Europa intera. Specie nel XVIII secolo, quando il *Grand Tour* era divenuto per gli intellettuali francesi, tedeschi e inglesi, un'esperienza senza confronto di come il lascito della storia potesse convivere con la qualità del paesaggio, restituirne il fascino illimitato ed esaltare in ogni suo punto, in città e in campagna, l'effetto di mirabile armonia cresciuta tra la presenza della natura e l'attività dell'uomo.

La pienezza del paesaggio italiano si degrada oggi sempre più nelle mani di specula-

⁷ V. Di Lucia, *Se questa è una città*, prefazione di A. Cederna, Roma 1985.



Terni, Palazzo Mazzancoli
secolo XV

Terni, Chiesa di Santa Croce



tori e di amministratori senza ritegno. Rispetto a soli trent'anni addietro è scomparso il modello di cultura e d'arte, frutto di un dibattito rappresentato dall'urbanistica, intesa come analisi dell'equilibrio necessario tra lo spazio destinato alla vita comune e le cosiddette necessità sociali. Il problema è riuscire a comprendere quale sia il progetto di vita al quale dobbiamo riferire e allacciare l'esistenza. Insieme ai valori dell'uomo e della sua comunità sono scomparsi i progetti esistenziali e intellettuali. Il museo può aiutare a recuperare gli eventi storici e interpretare i modelli della storia delle arti, consentendo di avvicinare il traguardo di una possibile bellezza del vivere.

4. Gallerie e musei nazionali

Musei e gallerie, o pinacoteche, in Italia, traggono origine da modelli che hanno trovato la loro realtà nelle volontà culturali o collezionistiche, ovvero di potere degli antichi Stati e, ancor più, delle antiche famiglie dinastiche e signorie. Nel mondo dell'archeologica, che è molto vasto e diffuso, dimensione e volontà del museo sono in gran parte connesse al luogo e ai suoi caratteri storici, oppure nascono da grandi concentrazioni collezionistiche. I musei nazionali sono in buona quantità tematici e non di entità collezionistiche miste, com'è nel caso dei musei civici. Gallerie e pinacoteche sono in sostanza quadrerie,

come gli Uffizi, le Gallerie dell'Accademia di Venezia, le Pinacoteche di Brera a Milano, la Nazionale di Bologna e quella di Ferrara, Capodimonte a Napoli oppure la Sabauda a Torino, ecc. Si tratta di un complesso di circa 500 stabilimenti che si riducono a un centinaio enumerando i luoghi più impegnativi.

Il museo o le gallerie nazionali comportano una condotta di cultura specifica molto attenta ai maggiori confronti internazionali e una gestione degli eventi e delle iniziative di elevata qualità e immagine scientifica. Essi furono nel passato addetti a dare documentazione adeguata alle scuole pittoriche, alle virtù delle città e alla loro identificazione con le signorie dominanti. Dopo la vendita di Modena (1745) e la creazione della Galleria di Augusto III a Dresda, e più ancora dopo la formazione del Musée Napoleon più tardi Louvre (1798), pinacoteche e quadrerie hanno assorbito anche i grandi dipinti d'altare di chiese e di conventi soppressi. Ciò era stato del resto previsto anche da Benedetto XIV nella sua legge di tutela del 1749.

Il carattere spesso locale di questi pur grandi stabilimenti di conservazione, li configura come laboratori di documentazione e di confronto di un nocciolo maggiore e centrale che è costituito dalle scuole pittoriche locali; e li rende indispensabili per questa conoscenza (Venezia, Firenze, Bologna, Milano, Napoli, Parma, Modena, ecc.). In questo senso, la gestione scientifica e anche quella tecnico-organizzativa, deve di necessità abbracciare la vastità ammirabile del paesaggio artistico circostante, sia di città sia di campagna: e quasi cercarvi la propria più eccitante integrazione. Questa ragione, fondamentale nell'arte italiana e irripetibile altrove, fa sì che la direzione della quadreria o pinacoteca si sposi con completezza con quella del territorio. Anche in questo, la vecchia struttura del 1907, che indirizzava la soprintendenza artistica alla cura dei musei e delle gallerie insieme al loro territorio, era di gran lunga la più saggia. È addirittura inimmaginabile lo scorporo della struttura nazionale rispetto al museo "diffuso" di città e di campagne della giurisdizione territoriale di competenza: anch'essa disegnata, si ricordi, sull'ordito spazio-temporale e omogeneo di aree culturali interconnesse.

5. La città storica

La contestualità, la nozione di ambiente, sono acquisizioni tipiche dell'Illuminismo e dello sviluppo scientifico del Settecento. Non sempre il museo, però, è un amico dell'ambiente e la dicotomia sarebbe durata nel corso del Novecento, raccogliendo preziosi avversari testimoni, come il citato Paul Valéry; dall'altra parte, sul versante del museo come luogo di formazione e laboratorio insostituibile della critica d'arte, è invece attestato Marcel Proust.

Questa bipartizione, alla quale è dedicato un saggio famoso di Theodor Adorno e un noto scritto di Francis Haskell, prese corpo, anzitutto, nella Francia napoleonica e tra gli eventi che, sui due lati della Senna, videro Alexandre Lenoir costruire il Giardino ovvero Parco dedicato alla scultura dei monumenti reali sottratti alle distruzioni giacobine e, al contempo, Dominique Vivant-Denon allestire il palazzo del Louvre, prima Musée Napoléon e poi Museo Imperiale.

La tradizione italiana non ha mai conosciuto questa doppia polarità, in essa si è perpetuata la forte coscienza di una dimensione ambientale di incisiva, onnipresente umanizzazione. Fitta di chiese, veri e propri musei che si contano a quasi centomila unità urbane e territoriali, la realtà italiana può permettersi di tracciare perfino una relazione tra l'ambiente e il museo (il servizio pubblico per eccellenza), nella quale la città e il contesto naturalistico-rurale, detto abitualmente "territorio", si riflettono. È questo rapporto, abbiamo detto, la "differenza italiana" rispetto all'Europa, una sorta di intersezione dove il museo incide *in loco* e, tuttavia, in esso converge ogni coordinata spaziale.

Un problema è posto dall'esistenza e dalla conservazione attuale della città storica⁸. Il primo tempo difficoltoso della città storica italiana, ricchissima di peculiarità e di fisionomie artistiche in ogni regione dell'Italia settentrionale, centrale e del Mezzogiorno, fu quello della crisi postbellica, per abbandono e mancanza di restauri sia strutturali sia di su-

perficie. La trascuratezza conseguente alla crisi conservativa si complicò, ovviamente, con la fragilità, la debolezza dell'ordito urbanistico dopo la guerra. Numerose città riabilite, spesso per mano di *nouveaux riches*, rivelano una paradossale corruzione in corso per eccesso di agio in un caos significativo oppure, e sempre più, in tristissima e funerea solitudine. La situazione assumerà i paradigmi di crisi della storia se il museo non riuscirà a impossessarsi di un'adeguata conoscenza e diffusione dell'architettura civica e degli stessi modi di vita, coordinando la città ai suoi fini di conoscenza e di didattica.

Il museo può essere il laboratorio di riferimento per la costruzione di una sorta di "parco urbano", derivata dal "parco territoriale", entrambi i quali sarebbero da gestire come unico problema. La città di dignità storica nutre la più stretta necessità di essere conosciuta, studiata e rivissuta. Che un museo seriamente attrezzato, officina di forme storiche e di relazioni attuali, possa giovare in questo particolare caso più e meglio di un ufficio tecnico non è un'utopia intellettuale ma una realtà.

Il museo civico (l'ottimale museo che vediamo come luogo di libertà e di reale conoscenza) è, per sua costituzione, accentratore della città, dove quest'ultima fa convergere documenti e testimonianze che negli anni, nei secoli e, soprattutto, dalla nascita dello storicismo in poi, hanno assunto un significativo rilievo. La città, la più continua e vitale tra le concentrazioni creative della comunità italiana, nucleo complesso del coagulo storico e dell'aggregazione moderna di società e architettura, è ancora la massima tra le risposte che la vita italiana ha saputo dare alla successione storica. Imprescindibile è la sua oggettiva relazione con l'ambiente.

Si è detto che i primi tentativi di definire il corpo comunitario di ciò che chiamiamo città risalgono alle considerazioni esplicite e mature del gesuita Giovanni Botero, intorno al 1580-1590: e questa rivelazione finisce per coincidere con la riflessione condotta in sede di Riforma cattolica a riguardo dei testi evangelici e di comunità. Alcuni pittori, come certamente Ludovico Carracci e, per altri versi, Federico Barocci, ne portano il segno.

Nella forma-museo le possibilità di espressione sono innumerevoli, si scalano nei decenni, si accumulano nei secoli. Da almeno trecento anni il museo è entrato tra i progetti e le attuazioni più forti di chi – come si disse allora – aveva stretta necessità che la realtà fosse riconquistata senza dubbiosità e liberata dal fumo di un'incerta scienza. Carlo Cesare Malvasia, storico bolognese al quale la critica d'arte, intesa anche come partecipazione esistenziale, deve molte tra le sue virtù, rimandava alla nuova scienza di Galileo e di sir Francis Bacon: e rivendicava tramite questa inedita potenza proprio la possibilità di allestire il suo "disinganno", una reazione tesa alla verità della quale l'individuo, chiunque facesse parte di un corpo storico come la città, poteva godere, a cominciare dalla identità di norme e di stile che accompagnava l'opera, la sequenza delle opere d'arte. Bisogna precisare che il motore di questa preziosa reattività risponde colpo su colpo all'"inganno" maturato e perpetrato a metà del Cinquecento per mano di Giorgio Vasari e nel quadro della sua toscanizzazione dell'arte italiana; o, meglio, alla mancata conoscenza delle molte aree artistiche italiane, che neppure la seconda edizione delle *Vite* (1568) riuscì a riparare.

Non a caso dopo questa età, nella seconda metà del grande secolo barocco e tra i lavori di innovazione delle maggiori storie italiane, dal Boschini (1666) al Bellori (1672), dal Malvasia (1678 e 1686) al Baldinucci (1681 e seguenti), si contornarono le aree di omogeneità culturale e artistica, gli ambiti geografici e temporali dove le convergenze di stile e l'affiorare di peculiarità contigue autorizzarono la denominazione di "scuole", ambiti di conformità stilistica e di coerenti comportamenti della vita formale. Venezia, Bologna, Firenze, Roma e Napoli conquistarono già allora una loro marcatissima individualità che oggi conservano. Il nuovo secolo dei lumi, fin dal suo ingresso, popolò la comunicazione letteraria di una serie di scritti odeporici e itinerari ovvero di guide e di manuali per la conoscenza della città e delle sue diverse virtù; in coincidenza con la strategia pedagogica ed educativa del ricordato *Grand Tour* italiano.

⁸ P.L. Cervellati, *L'arte di curare le città*, Bologna 2000.

6. La forma architettonica e spaziale del museo italiano

Il nostro Paese non ha messo che raramente mano alla costruzione *ex novo* di un edificio museale, per svariate condizioni derivanti da molte e diverse opportunità. A volte i musei sostituirono residenze municipali, altre volte entrarono in palazzi aviti, in rocche e manieri. Una grande occasione, si è ricordato, fu offerta dalla soppressione dei conventi claustrali, resa appetitosa anche dall'eredità legale dei materiali là ospitati: molti musei (e archivi, biblioteche, scuole ecc.) subentrarono nel grande mondo ombroso, sotto le volte severe e bellissime già dei domenicani o dei francescani. Fu quella la circostanza dettata dalla demanializzazione dell'eccedente quantità e qualità spaziale e architettonica di contenitori conventuali, secolarizzati dapprima nel corso della campagna d'Italia da Napoleone (soprattutto tra il 1796 e il 1810); in seguito, in modo perfino più imponente, nella fase di liquidazione dell'asse ecclesiastico del Paese, unificato dalle lotte risorgimentali soltanto da sei anni, nel 1867⁹.

L'uso ai fini dei più diversi servizi pubblici, dalla sanità alla caserma, dal carcere alla scuola, alla biblioteca, all'archivio e, infine, al museo, conferisce dignità alla moderna città italiana e, al contempo, esigerebbe una serie di contenute, abili riabilitazioni spaziali, volumetriche e decorative. Un compito di tali difficoltà non è stato fortunatamente affrontato: è più semplice adattarsi agli spazi originali nel modo possibile ossia senza traumi.

Non si può, in effetti, restituire un'immagine di grande levatura e di perfetta manutenzione a questi luoghi che, dalla condizione claustrale, passavano alla funzione conservativa, magari dopo aver ospitato per qualche anno o decennio caserme di cavalleria oppure ospedali. Alla qualità estetica e progettuale del sito non ha quasi mai fatto riscontro una condizione eletta, ben ripristinata e con una sequela di opere decorative in esemplari condizioni di conservazione. Per tutto il secondo Ottocento, e i primi anni del Novecento, sono descritti da molti scrittori come luoghi trascurati quando non sporchi, inadatti e impropri. Testimonianze molteplici, di Giovanni Mongeri, di Giovanni Morelli, di Adolfo Venturi e, più tardi, di Carlo Gamba, narrano di luoghi oscuri, occupati da materiali pregiati in stato di notevole confusione. Le stagioni di recupero del museo italiano occuparono gli anni Trenta del Novecento, per estendersi dopo la seconda guerra mondiale, a decorrere dagli anni Cinquanta.

Abbiamo altre volte descritto i modi e le ragioni che hanno condotto questa eccezionale quantità di luoghi pubblici a fornire alla comunità italiana una incomparabile serie di servizi sociali. Non tutti furono adeguatamente o correttamente sfruttati, così da ritrarre dal patrimonio e dalla qualità strutturale una realtà comunitaria impeccabile. Non si possono, peraltro, neppure affrontare approssimativamente tematiche come quelle inerenti i musei, le scuole, gli ospedali, le carceri, le caserme e altri servizi pubblici italiani d'ogni uso, senza studiare le citate offerte di destinazione fisica sopravvenute alla fine del XVIII secolo e dopo il 1867¹⁰.

La grandiosità dei siti, la loro ubicazione di massimo prestigio, la mano sempre eletta dei progettisti – dal Sansovino al Palladio a un numero straordinario di onnipresenti architetti di genio – aggiungono a questo argomento dei grandi servizi architettonici del demanio italiano un'ulteriore dote di qualità estetica. Sostano tra questi monumenti le dubbiosità maggiori, le eventualità che turbano l'opinione di chi oggi osserva il comportamento della Patrimonio Spa, la società che dovrebbe “monetizzare” – parola indecente – il possesso pubblico italiano, metterlo in vendita a privati per non conoscibili usi e trovare un freno soltanto nell'apposizione di un vincolo “di molto importante interesse”. Una cassazione storica e di cultura operata sul possesso nazionale.

Occorre ripensare il museo di storia e d'arte, il museo destinato a materiali derivati dalla cosiddetta scena liturgica chiesastica, di beneficenza così come di assistenza; i musei della condizione rurale e contadina, gli istituti, insomma, che costituiscono i nuclei formali e storico-artistici più ricorrenti nel museo italiano, spesso di valore misto.

⁹ Gli edifici che ospitano musei, nazionali e civici o di altra natura, hanno stili e datazioni abbastanza diversi in Italia. Secondo un sondaggio del Touring Club Italiano si dividono in: edifici eretti prima del XII secolo, 2,2%; del XII-XIII, 5,3%; del XIV e XV, 14,1%; del XVI, 11,1%; del XVII, 10,5%; del XVIII, 12,2%; del XIX, 14,2%; del XX secolo, 30,1%.

¹⁰ La privatizzazione di cui ora si fa ampio uso è espediente già largamente sfruttato all'atto delle due ricordate soppressioni: lo può negare soltanto chi non abbia visto attivo per molti decenni un intero salumificio nella splendida e ornatissima reggia di Sassuolo. È il caso di ricordare che il recupero e il restauro sono costati allo Stato – dunque alla comunità dei cittadini – assai più del profitto percepito dallo Stato. Tutti auspicano che un osservatorio dei Beni Culturali tenga d'occhio le odierne liquidazioni, con la certezza di dover constatare un guadagno del tutto futile.

7. Il patrimonio della scena liturgica

La condizione di conflittualità tra Stato e Chiesa, aperta già in età napoleonica, pur sanata dapprima e dal trattato di Tolentino (febbraio del 1797) e, in seguito, da delicate, accorte trattative, doveva ripercuotersi in tutta la fase delle lotte popolari per l'indipendenza nazionale e acuirsi in modo drammatico nel 1860. Come si è ricordato, il 1867 vide l'esproprio della gran parte del patrimonio non solo architettonico degli ordini claustrali bensì anche delle oreficerie e attrezzature liturgiche in metalli preziosi. Quelle non consegnate ai Francesi (in parziale pagamento dei danni di guerra, secondo il citato trattato) avrebbero dovuto, per legge, andare a costituire particolari musei provinciali in un primo tempo e, successivamente, civici. In effetti l'organizzazione italiana non ha mai potuto raccogliere materiali di prestigio decorativo e liturgico in quantità probabile.

Problemi di questa natura e causa portarono a un consistente ritardo nella formazione e nell'allestimento dei musei diocesani e ancora oggi sono presenti notevoli difficoltà. Soltanto nel 1901 nacque il Museo di Bressanone; in seguito il numero delle iniziative crebbe, anche in ragione dell'incoraggiamento contenuto nelle direttive del cardinale Pietro Gasparri (1923) e per gli effetti del Concordato (1929). Altri restauri seguirono, nel Museo Diocesano di Albenga (1981), in quello dei Gerolomini a Napoli, ad Aosta, uno dei primi, a Cortona, Ravello, Arezzo, Trento, Venezia ecc. Tra i più recenti, il Museo della Cattedrale di Bologna, allestito nel 2000¹¹: esso conserva sontuosi apparati liturgici e d'altare (XV-XVIII secolo), riuniti e ampiamente accresciuti dalla pietà patria di Benedetto XIV Lambertini.

Sono eloquenti le statistiche che documentano formazione e crescita dei musei diocesani e degli altri dedicati all'Opera del Duomo, ai Tesori chiesastici e ai musei d'arte sacra in genere¹². I primi, che nel 1965 potevano numerarsi in 14 sedi, salirono a 94 nel 1995 e, più di recente (2001), a ben 215. I musei detti dell'Opera, che nel 1965 erano 18, uniti saggiamente ai musei d'arte sacra, sono divenuti la bellezza di 820¹³. Sembra evidente che abbiano inciso su questa necessaria proliferazione, tale da avvantaggiare le virtù dei luoghi italiani, le ragioni forti del riordinamento postconciliare (Vaticano II) e le drammatiche condizioni di sicurezza che si sono create nell'ultimo decennio nei centri storici e nelle campagne¹⁴.

8. I musei delle opere di assistenza e di beneficenza

Tra i patrimoni che meglio raffigurano una sorta di deiezione letteralmente gettata dal passato non tanto sulla scena del museo quanto – ancor prima di esso – sui luoghi storici della “pietà” pubblica, dall'orfanotrofio ai ricoveri di mendicizia, sono quelli delle ricordate IPAB ovvero delle Istituzioni Pubbliche di Assistenza e di Beneficenza. Da stanze fredde e oscure, da sacrestie o da soffitte stipate, alcuni oggetti e molte testimonianze documentarie sono giunti alle porte del museo, con la lentezza di un'acquisizione stentata all'idea della cultura storica e ancor più grama alla nozione di qualità dell'arte.

Essi sono soltanto l'avanguardia di una collettività straordinaria, mescolata di oggetti di culto e di care memorie familiari, di doti conventuali, di lasciti privati, di facoltose eredità pervenute a beneficio delle comunità degli emarginati della società storica. Il regime di selezione dei materiali delle opere di pietà pubblica e di devozione ci appare, nei luoghi più identificati, un setaccio della vicenda sociale ed economica italiana.

Al di là delle leggi di tutela e degli obblighi giuridico-amministrativi, questo rappresenta, nei luoghi originari, il più imponente deposito di memoria d'arte e di decoro che sia dato rintracciare nel mondo delle istituzioni italiane. I vasti, scricchiolanti armadi, custodiscono e separano da ogni vista una varietà di oggetti, innumerevoli sintomi di abbandono e di angosciose solitudini. Alla domesticità di alcuni repertori s'intrecciano altri importanti segni, tratti ugualmente dalle devoluzioni, dapprima giacobine (1796-1798 e oltre) e, successivamente, italiane (1866, leggi Siccardi). Dipinti e cornici, candelabri e sculture devote, finiscono peraltro per assumere un ruolo trionfalistico, esaltandosi nel confronto con quei lettini in ferro, quei grembiali grigi, quelle stanze disadorne.

¹¹ Il museo è derivato dall'importante mostra-progetto organizzata in San Giorgio in Poggiale da Franca Varignana, conservatore del luogo, cfr. Eadem, *Il Tesoro di San Pietro in Bologna e papa Lambertini*, Bologna 1997.

¹² Cfr., ad esempio, G. Santi, *I Musei Diocesani, I Musei Ecclesiastici in Italia*, Atti del I Convegno Anel, pp. 58-59; E. Giacomini Miari, P. Mariani, *I Musei Religiosi in Italia. Repertorio dei Musei e delle Raccolte di proprietà ecclesiastica e dei musei e raccolte d'interesse religioso e di proprietà non ecclesiastica*, a cura di G. Tatta, Roma 2001, pp. 5-10.

¹³ Tra gli 820 musei ecclesiastici, la prevalenza segnala 528 musei d'arte sacra, 103 musei artistici, 40 musei archeologici, 22 musei naturalistici, 24 musei missionari ecc.

¹⁴ Una generale revisione a riguardo del patrimonio artistico italiano e dei suoi diversi generi, è stata curata da Vittorio Emiliani negli anni Novanta, per conto del Touring Club Italiano (*Libri Bianchi*, TCI, si veda in *Bibliografia*).

Fin dagli ultimi anni del Quattrocento la povertà istruiva il suo statuto moderno e sociale e metteva a nudo ogni giorno l'inadeguatezza dei mezzi. Il diritto dei cittadini alla pubblica assistenza nacque con lo Stato moderno, nel riformismo settecentesco e nella Rivoluzione francese. Le Congregazioni di carità, suddivise in ospedali, ospizi e orfanotrofi, furono legge del Regno Italico (1807-1808): soltanto alla fine dell'Ottocento, dopo pesanti inchieste parlamentari e conoscitive del giovane Stato, si conformò la legge Crispi, del 17 luglio 1890, ancora attuale nella sua articolazione statutaria. Oltre ventimila (per l'esattezza 21.866) furono le istituzioni censite come IPAB in quell'occasione e il numero consente appena una pallida idea dell'entità del deposito storico e documentario, artistico e di qualitativa identità, che vi si esprimeva, addensandosi in modo particolare nelle Opere pie storiche. Questo numero, oggi molto ridotto, rimane pur sempre impressionante, sebbene nella sua indeterminatezza. "Sono, per quel poco che se ne sa, 9407. Ma a quanto ammontano, dove si trovano, quanto rendono i patrimoni delle IPAB? Questo poi non lo sa nessuno, né a Montecitorio, né nei quattordici Ministeri che pure si occupano di problemi assistenziali" (Vittorio Emiliani, 1977¹⁵). Salvata qualche eccezione volenterosa, il panorama non è mutato di molto; forse semplificato nella più larga riduzione truffaldina, per furti e abusi¹⁶.

Il problema dell'effettiva durata e vitalità di molte tra queste istituzioni storiche, i cui fini statuari sono andati decadendo con il passare del tempo, si poneva in qualche prospettiva riformatrice dopo la nascita dell'ente Regione: senza registrare, tuttavia, risultati apprezzabili. Quasi nessuna previdenza è stata indirizzata a questo settore, finalizzata a un'auspicabile formazione di musei particolari, ricchi, come in potenza appaiono, di possibili rapporti con la storia della condizione sociale (soprattutto femminile), con la vicenda economica della città e con quella delle produzioni artigiane connesse alla vita dei luoghi, all'organizzazione della società, alle tematiche dei flussi costitutivi del modello urbanistico e degli insediamenti di borgata.

Ciò che finora ha avuto agio di emergere dai patrimoni delle IPAB è, soprattutto, la testimonianza di quegli oggetti di riconosciuto prestigio storico o artistico, talora di elevata qualità per essere brani di legati privati o donativi di beneficenze illustri¹⁷. La conservazione di questi patrimoni è stata purtroppo, in grande percentuale, impotente, così come incerta la loro fisica sicurezza. E questo è davvero, tra tutti i pretesi e spesso velleitari progetti di museo italiano, quello più vicino alla realizzazione di una società attenta e, forse per questo, il più disertato e dimenticato, quasi una vergogna nazionale¹⁸.

9. I musei del lavoro e della condizione contadina

A ricordare il grande palcoscenico nazionale della *damnatio memoriae* e delle cassazioni di immagine, prende forma il gigantesco tema deluso del museo delle campagne italiane. E, più largamente, della mancata tutela di ogni forma agricola tipica del paesaggio. Nel volgere di pochi decenni, il più vasto e coinvolgente tra gli ambiti di organizzazione umana degli spazi è divenuto disciplina archeologica del mondo e della subalternità contadina. Le campagne hanno assunto ormai, sotto questo profilo, l'aspetto di un necrologio continuo.

Chi ha vissuto il secondo dopoguerra ebbe, al contrario, l'occasione di godere di quel relativo stato di "speranza progettuale" che animava gli enti locali di amministrazione della sinistra dopo gli anni Sessanta e il primo Governo di centro-sinistra. Chi ha partecipato poi alle origini culturali del decentramento italiano, ossia alla nascita delle Regioni (1973-1974), sa bene quale ruolo e quale eccezionale, intuitiva consistenza avessero nel panorama italiano le diverse suggestioni, le molte immaginazioni legate al mondo contadino e alle forme storiche della sua condizione. Pochi libri hanno goduto di maggiore e più meritata fama, negli anni Settanta, di quella *Storia del paesaggio agrario italiano* di Emilio Sereni che, pubblicata nel 1961, ha rappresentato la bibbia di una generazione di giovani¹⁹.

La letteratura sull'argomento è stata vivace: gli schemi caratteristici della lotta di classe e della dipendenza dominavano ancora l'ideologia corrente e questo, nella fase occi-

¹⁵ *L'Italia mangiata*, Torino 1977, p. 37. L'analisi era e resta, a tutt'oggi, quella che meglio documenta non soltanto l'entità del problema ma anche la patologia maturata dall'enorme patrimonio nell'ultimo secolo.

¹⁶ È ormai noto che, periodicamente, l'Arma dei Carabinieri, Comando Tutela del Patrimonio Artistico, pubblica un "Bollettino del Servizio" per le ricerche delle opere d'arte rubate. In esso sono elencate e riprodotte le opere oggetto di furto e di abuso, di proprietà pubblica o privata. Si tratta di un servizio di concreto valore che, unito al catalogo dei beni artistici delle soprintendenze con un modulo elettronico di comunicazione, può mettere in azione sollecite ricerche e identificazioni più sicure.

¹⁷ Tra i più recenti e impegnativi restauri storici, l'Ospedale Maggiore di Milano, il Collegio Gonzaga di Mantova, l'Opera pia dei Poveri Vergognosi di Bologna. In questa ultima città, del tutto interrotto è il restauro del bellissimo museo del collegio del Baraccano, fermo dal 1981.

¹⁸ La campagna di ricognizione e di conoscenza più incisiva fu sviluppata dall'Istituto dei Beni Culturali e Ambientali - IBC di Bologna, concludendosi nella esposizione "Arte e Pietà" (1980), organizzata in tre sezioni e con una sede anche a Piacenza, Collegio Alberoni. Essa fu accompagnata da analisi dei patrimoni immobiliari e rurali, indispensabili per una corretta definizione del rapporto necessario alla programmazione.

¹⁹ È significativo il fatto che, ristampato nel 2004, il libro aveva visto la sua precedente edizione nel 1982. I ventidue anni di silenzio contengono lo spazio del disinteresse pubblico intervenuto sull'argomento.

²⁰ Il modello più evoluto è quello già citato della Regione Umbria, che comprendeva la preparazione di personale adeguato.

²¹ Si veda ancora L. Gambi, *Qualche indicazione per un nuovo tipo di museografia delle società rurali*, in "Quaderni Storici", 31, 1976 e *Campagne e Industria*, Collezione "Capire l'Italia", Milano 1981. Il cospicuo ritardo italiano nella formazione di musei delle cosiddette "culture locali" e la teoria dell'"ecomuseo" sono stati indagati, tra gli altri, da A.M. Cirese, *Il mondo contadino: documentazione e storia*, in "Realismo", 8-9, 1976; poi in *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Torino 1977; in *I Musei contadini*, a cura di P. Grimaldi, Cuneo 1982; da M. Tozzi Fontana, *I musei della cultura materiale*, Roma 1984, con un'ottima informazione storica dedicata al dibattito teorico e una bibliografia completa; da R. Togni, *Per una museologia delle culture locali*, Università di Trento, I, 1988.

dua del tema, grandioso come un orizzonte ma anche inesorabilmente perduto alla vita e al dibattito, aggiungeva un'emozione lontana e, appunto, archeologica alla ricerca.

In quella stagione un'analisi verisimile affidava all'ipotesi del "museo contadino" una grande prospettiva testimoniale, oltre a quella connessa allo studio di un così suggestivo mondo delle forme. L'Italia aveva dato fondazione, in anni lontani, ad alcuni luoghi museografici eccellenti, a cominciare dal Museo Pitre di Palermo (1881-1889) e dal Museo Nazionale delle Arti e delle Tradizioni Popolari di Roma (1911-1953) fino a quello di San Michele all'Adige, al Museo Etnografico di Forlì (1921) e al Museo di Storia dell'Agricoltura fondato a Sant'Angelo Lodigiano nel 1971. L'ovvia convergenza tra antropologia, storia ideologica, dialettica politica, folklore e costume, non senza un adeguato interesse risorgente verso la sistematica ricognizione sulle forme, sospingeva un motore animoso che, al fin di tutto, aveva anche il grande vantaggio di alimentarsi all'abbondanza dei documenti onnipresenti e tipici del ruralismo italiano.

Oggetti, architetture, modelli di colture, economie, tecniche; e lotte sociali, poesia popolare, fotografie, avevano il potere di sorreggere quel ruralismo figurativo e letterario che, in definitiva, era transitato in immagine dal Socialismo umanitario padano al primo Fascismo. Per sostenere non soltanto l'autarchia bensì pure il richiamo all'ordine nella sua versione localistica e di campanile. Un discorso più severo pretendevano, proprio per la fondatezza delle proposte, l'ordito delle culture "materiali" e la serie di innovazioni metodologiche avanzate a livello riconoscibilmente accademico e interdisciplinare; sebbene ammettendo che, sul piano pratico, scarso è stato il contributo alla migliore definizione dello strumento museografico.

Non si può dire, peraltro, che nel paese storico fossero mancate le possibilità di una prospezione adeguata sulla vita e le condizioni agricole. Nei ventiquattro dipartimenti del Regno Italico erano state condotte, nel 1811, diverse inchieste rivolte alla conoscenza dei costumi e delle tradizioni, sulla base di un questionario, prevalentemente demologico, promosso dall'Académie Celtique dopo la sua fondazione, nel 1804. A unificazione nazionale avvenuta, intorno al 1869 e al 1870, il Governo italiano avrebbe promosso, nell'ordine, l'Inchiesta Agraria Jacini (dal nome del suo propugnatore) e l'Inchiesta Industriale. Proprio in quegli anni numerose appaiono le formazioni museografiche di valore etno-antropologico o delle arti e delle produzioni polidisciplinari (Modena e Bologna, 1870; Firenze, 1906). Era, tuttavia, di là da venire una più larga educazione della visione generale italiana.

Le risaie dileguarono, in questo modo, assai più velocemente e senza memoria che non i grandi glutei delle mondine del realismo figurativo imperterriti di Mucchi o di Zigaina oppure del Premio Suzzara. Ora il ruralismo non si dimostra in grado di vivere neppure la fase arcadica di ritorno alle campagne, attualmente in controtendenza rispetto all'urbanesimo degli anni Cinquanta-Ottanta, dovizioso di tutti i guasti possibili. La crisi degli enti locali, quella precoce del decentramento, il sostanziale residenzialismo rustico modificato in seconda casa-villetta oppure dormitorio, sono momenti culturali che convergono a definire una condizione di vero e proprio cambiamento organico e di cassazione del paesaggio, già inteso come umanizzazione sapiente degli spazi. Decisamente singolare sembra essere, infine, la totale assenza sul territorio italiano dell'ipotesi di *open museum*, proprio quella che poteva, viceversa, sembrare la più semplice e accreditata in molte aree praticamente già predisposte alla configurazione del "parco contadino" come area protetta ed educativa²⁰.

Nel crollo dell'identità agraria di un paese che, ancora nel 1940, vedeva quasi la metà dei suoi abitanti addetta all'agricoltura, sono andate al massacro le forme architettoniche delle case e dei servizi, così come, e prima, la morfologia delle colture e dei campi. La memoria vale soprattutto per rammentare una volta di più che la relazione continua tra museo e paesaggio costruito è stata una circostanza straordinariamente feconda per molta parte dell'Italia periferica e agreste, gettata al vento per plateale carenza di qualsiasi programma di lavoro e di progetto metodologico²¹.

10. Ma che cosa sono i beni culturali? E chi li governa?

Patrimonio, eredità, possesso artistico erano le parole consuete e vincenti in uso prima del 1940. In tempi più lontani prevaleva il latino 'monumento' e, all'apertura dei tempi moderni, la denominazione di 'oggetto' d'arte o di storia che fosse. Doveva fare la sua apparizione la "cosa", un modo intelligente per non impegnarsi troppo. Ognuno traeva ragione da un pensiero e da una filosofia, rapida a mutare negli anni. Le nostre simpatie vanno verso la "cosificazione" (frutto, peraltro, della legge n. 364/1909), che non dà luogo ad alcun accredito redditivo o speculativo e tanto meno antiquariale. Oggi si vede ritornare in campo la grande popolazione dei "beni" e del "patrimonio"; sempre più folta e anche ingrassata, subentrata per via del lessico specie dal tempo dei lavori della pur benemerita Commissione Franceschini (anni Sessanta), secondo un uso che, infatti, proveniva da paesi stranieri, settentrionali, e dalle carte Unesco del 1949.

In questa variante di linguaggio e nell'adozione dell'immagine prevalentemente anglosassone inizia ad avvertirsi l'origine, pur lontana, di quell'idea di valore materiale e di conseguente redditività che, almeno nella tradizione italiana, era rimasta sempre riservata alla speculazione mercantile dell'arte e dei suoi prodotti storici o contemporanei. Questa interpretazione è in contrasto con altre definizioni, alle quali si accredita piuttosto un valore storicistico²², ma è utile riportarne una versione assai cresciuta in particolare dopo gli anni 1980-1985 all'incirca.

L'ambito dell'arte e della cultura ricopre una sterminata ampiezza. In numerosissimi luoghi del nostro Paese questo mondo delle cose create assume in modo continuato le vesti della globalità. È per questo che il governo dell'ambito culturale e artistico non può che coincidere, di fatto e di diritto, con il governo del Paese stesso. Un politico, un amministratore della cosa pubblica deve essere insieme un buon amministratore del patrimonio storico culturale e viceversa, salve naturalmente le competenze scientifiche.

Il patrimonio, una volta catalogato, non si arresterà e maturerà altri preziosi costanti esiti. Si deve ricordare che i cataloghi sono utilizzati dall'evoluzione e dal progresso dei tempi, dal quale traggono nuove entità conoscitive, aggiuntive acquisizioni storiche e individualità artistiche.

Non esiste provincia italiana che un'inventariazione burocratica riesca peraltro a sterilizzare. Una chiesa che svetta sui tornanti di un'antico sentiero, la dimora rurale, il palazzo avito, la forma stessa delle coltivazioni che rinnovano a ogni stagione la bellezza del paesaggio, entrano di necessità nella globale visione di un'indispensabile salvaguardia, di un'attenzione minuta e comprensiva: come sotto lo sguardo di uno storico o di un poeta.

Quando si ricordi la nozione di patrimonio artistico e culturale, storico e spaziale, popolato o isolato, e come tale pubblico, si deve intendere il tessuto di una continua, rilevante, inarrestabile eredità, tramando di secoli e di opere dell'uomo e delle comunità: questa continuità è la dote che consente di formulare i piani specifici della vita.

Non furono pochi coloro che, di fronte alla nascita del ministero formato da Spadolini nel 1974, dichiararono di apprezzare meglio l'ipotesi avanzata da altri, propensi alla costituzione di un'azienda autonoma, dotata di leggi e di bilanci e, soprattutto, articolata sulle colonnine di un inventario: come se la ricchezza italiana potesse essere suddivisa in un inventario statico, al modo che treni, carrozze e binari formano l'inventario delle ferrovie pubbliche o private, separabili dalla terra sulla quale appoggiano. Una visione di questa funzionale apparenza basata su una ridottissima, negativa interpretazione dell'esistente reale, potrebbe immobilizzare e paralizzare in breve tempo qualsiasi attività, dinnanzi al fluire della cultura. La vastità dell'idea di patrimonio artistico fu assai presto di valore orizzontale, paesaggistico, costantemente dinamico: come l'identità che l'esistenza italiana legava fortemente proprio alla presenza dell'arte.

La continuità nello spazio e nella storia è una garanzia alla quale Comuni e Regioni devono richiamarsi entro gli schemi quotidiani di lavoro. In questa invenzione giornaliera risiede gran parte della necessità del decentramento più nobile: una lente galileiana portata a osservare, a scavare il microcosmo. Non isterilita da un inventario facilmente esclusivo, senza ritorno come un verbale di morte, la realtà e la ricchezza creativa del patrimonio artistico si alimentano alla forza penetrante dell'azione critica e del dibattito della conoscenza. Le comunità creano modelli conoscitivi e peculiarità innovative destinati a scorrere con un regime dettato dall'inesausta forma della qualità estetica. Che non sosta, pronta agli incontri imposti e sviluppati dal vivere.

11. Il catalogo e la conoscenza organizzata del museo

Il problema della catalogazione, seppure osservata in un paese che ha avuto grandi capacità di organizzazione della cultura in campo periegetico e itinerario, soprattutto nel corso del XVIII secolo, ha evidentemente sofferto in Italia di qualche timidezza costituzionale, in particolare all'atto della nascita d'una moderna disciplina storico artistica. Occorre precisare: la serie delle prime Guide Rosse del Touring Club Italiano, dei primi decenni del Novecento, è apparsa subito uno strumento di straordinaria sapienza. La sua influenza forse non fu quella del *Red Book* dell'editore Murray nell'Inghilterra del Romanticismo ma dipende anche dall'efficacia e dalla diffusione del ricco dinamismo capitalistico, rappresentato dal turismo tra gli abitanti della Gran Bretagna. In confronto, il contadino italiano continuerà a nascere, lavorare e morire nella stessa parrocchia fino ad almeno il 1945.

Oggi, la diffusione di cataloghi è piuttosto vasta sebbene non quanto dovrebbe in un paese caratterizzato dall'attuale offerta economico-culturale. I fatti sono antichi e le cause lontane. La Chiesa, in generale, non ha mai mostrato – dopo l'opera e gli sforzi dei Bollandisti a vantaggio della storia istituzionale e della stessa agiografia – una vera attenzione verso la vicenda del proprio corpo fisico e storico: lo ha deprezzato spesso a semplice repertorio inventariale, a identificazione di proprietà e di possesso. Sono peraltro esistiti abati e prelati, monsignori e sacerdoti dotati di esemplari volontà di studio. Ma essi si sono, per lo più, mossi individualmente, specie nella provincia profonda, oppure all'interno di comunità scientifiche, come le Deputazioni e altri organi affini. È in corso una consistente crisi e una progressiva dimenticanza dei contenuti del Vecchio e anche del Nuovo Testamento, un vero, lento tramonto della *Biblia Pauperum*.

Il Romanticismo italiano non ha mai portato a vera altezza il senso del "sacro" e il sentimento affettivo di popolo e di comunità, che, pure, è stato vivo nei ceti popolari. La mancata risoluzione del giusto rapporto tra Stato e Chiesa, dopo il 1870, la divulgazione del *Sillabo* di Leone XIII e la separazione tra il popolo dei cattolici e la vita politica della nuova nazione, hanno aggravato la condizione di chi sentiva tradizionalmente minacciata la proprietà del patrimonio nazionale, inteso come valore immobiliare e d'arte piuttosto che come eredità spirituale e storica²³.

Almeno a parole, proprio i primi anni dell'unificazione amministrativa del nostro Paese, a decorrere dal progetto di Marco Minghetti (1861), sono stati dominati dall'idea e, maggiormente, dall'utopia dell'utilità indispensabile del catalogo dei beni artistici e dell'intero patrimonio italiano. Da un lato, ciò rispondeva al desiderio ereditato dall'Illuminismo, di osservare distintamente all'interno di una nozione di sedimento, sia pur molto selettiva, così da poterne immaginare lo strato delle quantità, delle qualità e degli usi; dall'altro, dava teorica soddisfazione a chi, combattendo in Parlamento la furibonda battaglia dell'interesse pubblico contro l'utile privato, aveva bisogno di enumerare per qualità e perfino statisticamente i valori del patrimonio pubblico.

Le due personalità scientifiche più attente alla storia e alla tutela delle arti nello Stato moderno, entro l'Ottocento, e alla concezione di un inventario costitutivo del nuovo Paese, furono, come si è detto, Giovanni Battista Cavalcaselle e, più tardi, Adolfo Venturi. La

²³ L'elargizione statale della voce 8001 del modello 740 per la denuncia dei redditi ha conferito alle curie diocesane italiane mezzi assai elevati. Grazie a questi, alcune diocesi hanno trascritto le schede statali in altri formati e le hanno dotate di fotografie a colori. Ci si aspettava di ottenere, invece, elementi ormai obliterati negli studi attuali: a) studio dell'agiografia e storia dei luoghi sacri; b) schedatura delle visite pastorali e *ad limina*, la cui consultazione è riservata per legge. Tutto sembra volgersi verso una piatta diffusione e talora mercificazione del catalogo.

²² Cfr. G. Giannini, *I beni culturali*, in "Rivista trimestrale di Diritto Pubblico", 1976, pp. 3 ss.

ricognizione condotta dal Cavalcaselle sul territorio “aperto” è vicina per tradizione alle grandi inchieste artistiche e plastiche, linguistiche o socio-economiche patrocinate, fin dagli anni del giacobinismo, dall'Académie Celtique di Parigi. Adolfo Venturi affrontò nella sua giovinezza in modo diverso e più complesso la questione, che riteneva basilare, della costituzione di un catalogo generale dello Stato italiano, che fosse acquisizione costante e naturale del sapere nazionale rivolto alla storia²⁴.

Significativamente il primo, eroe della battaglia risorgimentale, morì proprio alla fine del secolo, esattamente quando il secondo decideva di passare dall'amministrazione operativa alla scienza storica e alla sua didattica, occupando la cattedra di Storia dell'Arte all'Università di Roma (1898). La data di questi eventi coincide con il forte ritorno della filosofia idealistica moderna, che si suole fissare per convenzione al 1897, data della crisi del Positivismo scientifico. L'impulso che il Venturi aveva sviluppato nell'organizzazione museografica, tra il 1894 e il 1898, con la meditata fondazione di un sistema di analisi documentaria e inventariale, sembrò venir meno di lì a poco, soprattutto per lo spostarsi delle sue attenzioni verso una didattica filologica formativa della storia, che risolveva in critica formale il giudizio critico. Si avvertiva fin da allora l'influenza della lingua dell'attualissimo D'Annunzio delle *Cronache Romane*²⁵.

La prima moderna organizzazione ministeriale e tecnica procedette soprattutto per mano di Corrado Ricci, attivo riorganizzatore di musei tra il 1893 e il 1905 (Parma, Milano, Ravenna, Firenze) e, dapprima, studioso e coordinatore di fiducia del Venturi. Fu Direttore delle Belle Arti dal 1906 al 1919. I modelli di catalogazione, in gran parte quello francese, sono esemplari: e il cammino dell'obiettivo della catalogazione, insieme con l'attenzione di Ricci, sembrò essersi finalmente spostato dal profilo monografico e verticale del museo allo scenario orizzontale del territorio e della città. Ricci aveva compreso il problema italiano, l'intuizionismo idealistico crociano si mostrava subito nelle condizioni di istituire un paesaggio d'arte e di storia capace di risorgere dai suoi stessi materiali: per trasferirsi nell'idea forte del patrimonio diffuso e onnipresente. La prima realizzazione fu il catalogo della città di Aosta, che, nel 1912, Pietro Toesca compilò come un modello, per di più calato in una efficace apertura editoriale.

Il “Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione” rappresentò, nel 1907, uno strumento notevole di coordinamento e, dopo la fondamentale legge del 1909, si imposero i cataloghi dei vincoli, specie di quelli monumentali. Una parte rimarchevole della catalogazione emerge alle stampe negli anni Trenta e in seguito (Arslan, Morassi, Serra, Rottoli ecc.). Ma la catalogazione sul campo, l'effettivo *field work*, pur iniziata poco avanti il 1930 e qua e là incentivata (Longhi ne diede relazione ufficiale nell'estate del 1938, al convegno botaiano dei soprintendenti, a Roma), non ebbe sviluppo se non a decorrere dagli anni Sessanta²⁶. I tempi erano ormai a ridosso di eventi che comprendevano i primi segni di una politica del decentramento regionale e, quindi, dell'identificazione del luogo amministrativo opportuno, congruo al coordinamento della gestione del patrimonio e dell'idea stessa di bene culturale e artistico.

Un'indagine appena curiosa scoprirebbe oggi che musei e collezioni, aggregazioni e raccolte, così nazionali che civiche, pubbliche e private, esibiscono un tracciato di conoscenza e di catalogo più diffuso di quanto non sia dato immaginare. Potenzialità economiche – come quelle del credito bancario – e frequenti scatti di rinnovata o attuale *Kunstliteratur*, da definire ormai come letteratura dell'arte diffusa, hanno generato un'informazione versata spesso, in modo cospicuo, proprio alla creazione e alla diffusione di cataloghi, monografie inventariali e collezionistiche ecc. Si deve dire che nel settore domina una certa inventività e mescolanza di intenti, di criteri e di risultati²⁷.

La progressione editoriale e di impresa ha avuto il suo decollo intorno agli anni Sessanta del Novecento. I musei italiani prima di queste date possedevano soltanto una modestissima documentazione itineraria nella piccola *Guida* azzurrina promossa dal Poligra-

²⁴ M.L. Pagliani, *Rivoluzionari, storici e antropologi: riflessioni sui beni culturali*, in “Accademia Clementina. Atti e Memorie”, 41, 2001, pp. 35-46. Si ponga attenzione costante al volume di G. Agosti, A. Venturi, *La nascita della storia dell'arte in Italia*, Venezia 1996.

²⁵ “La Tribuna”, Roma, anni 1882-1888

²⁶ Per le campagne umbre, un modello di capacità euristica e di perfetta duttilità storica e critica, si vedano i volumi riassuntivi *Ricerche in Umbria*, 1 (1976) e 2 (1980), a cura di V. Casale, G. Falcidia, F. Pansecchi, B. Toscano e L. Barroero, presentati da Luigi Grassi. Una prima, grande panoramica in forma di esposizione è quella realizzata a Spoleto quindici anni or sono. Le “campagne” bolognesi, rivolte a temi di polidisciplinarietà e di analisi del territorio umanizzato, hanno documentazione in *La Conservazione come pubblico servizio*, a cura di A. Emiliani, Bologna 1971; nonché in una serie di “Diarri” di lavoro (dedicati all'area di Porretta Terme nel 1968, al versante sinistro del Reno, *Una strada nella storia*, 1969, al versante destro dello stesso, 1970 e, infine, alla vallata del Santerno fino alle porte di Imola, 1971). Un riepilogo del 1981 è nel “Rapporto della Soprintendenza ai Beni Artistici di Bologna”, n. 27, intitolato *Chiesa Città Campagna. Il patrimonio artistico e storico della Chiesa nell'organizzazione del territorio*, a cura di G. Agostini, P. Orlandi, M. Armaroli e altri). Le campagne fotografiche furono tutte condotte da Paolo Monti e Antonio Guerra.

²⁷ Allo scopo di meglio comprendere il ritorno di fortuna d'una letteratura locale come possesso di comunità, può essere sufficiente l'analisi dell'editoria bancaria e di fondazione, del resto gratificata anni addietro da una ragionatissima rassegna editoriale a firma di Umberto Eco.

²⁸ Per la tutela dei beni storici e artistici si cfr. *Per la salvezza dei beni culturali in Italia*, Atti della Commissione Franceschini, Roma 1967; Unesco, *The Conservation of Cultural Property*, 1968; A. Emiliani, *Una politica dei beni culturali* cit.; R. Bianchi Bandinelli, *AA.BB.AA. e CC.: l'Italia storica e artistica allo sbaraglio*, Bari 1974; O. Ferrari, S. Papaldo, *Conservazione e gestione dei beni culturali*, in *Nuove conoscenze e prospettive del mondo dell'arte*, supplemento a *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Roma 1978.

²⁹ Cfr. nota 26.

fico dello Stato e nata negli anni Trenta. Essa procedeva in parallelo con i veri e propri cataloghi di museo, più rari e realizzati dallo stesso Poligrafico.

In modo elementare e secondo una banalizzazione divulgativa, si può sostenere che, nei decenni Sessanta e Settanta, e ancora dopo, la catalogazione sembrava dibattersi tra due diverse sponde ideologiche e di metodo. La prima, di natura idealistico-formale, si indirizzava a cogliere il profilo di qualità e, di conseguenza, di selettività dell'evento artistico. La seconda, al contrario, era impostata sulle problematiche di classe sociale e di economia. Seppure affidate a moduli quasi sempre intuitivi, e a volte approssimativi, le conoscenze prevalenti di grandi mondi formali trascurati come quello delle culture materiali, delle tradizioni contadine, dell'archeologia artigiana e industriale, si sono discostate dall'abituale inerzia grazie alla forza dei confronti con i geografi, con gli storici come Emilio Sereni, con gli antropologi della società italiana come De Martino e pochi altri.

Non si può mancare di ricordare il debito metodologico che queste conoscenze rivolsero al dibattito archeologico e antichistico, che, con grandi precedenti come quelli fissati a guerra ultimata da Ranuccio Bianchi Bandinelli, si era rimesso in cammino seguendo un suo ormai storico processo formativo²⁸. Sarebbe inoltre utile cercare di ricomporre l'identità culturale possibile che associò nel dopoguerra il lavoro degli archeologi alla forte tensione della ricerca urbanistica e di quelle discipline che, tutte insieme, potrebbero chiamarsi del “territorio”.

Cultura dell'“identità”, senso della “partecipazione”, quota periferica della “gestione” e delle “scelte” del patrimonio, sono soltanto alcuni modelli sui cui caratteri numerose imprese si sono adoperate dapprima e impiantate in seguito. Il loro sviluppo avrebbe potuto forse consolidarsi: ma non si può dimenticare che questo fermento ebbe maturazione in un momento di economicismo impegnato soprattutto a restituire al Paese grandi imprese pubbliche in crisi e, con esse, gravi offese territoriali.

Differente sarebbe stata la sorte di una visione “globale”, possibile e presente, se qualche miglior sostanza fosse stata investita – anche da parte delle Regioni – a erigere e precisare, anzitutto, il vero sistema delle competenze: naturalmente quello stesso, potenzialmente moderno ancorché iniziale, dettato dall'art. 117 della Costituzione. Al contrario, la tendenza è sembrata spesso quella di inseguire il modello esistente degli organi periferici dello Stato, cioè delle soprintendenze, sovrapponendosi o, al più, giustapponendosi a esse. Urbanistica e territorio, etnografia e antropologia, morfologia delle campagne e sociolinguistica, per citare qualche necessaria opportunità, sono state e continuano a essere obiettivo di troppo rare ricerche speciali. In realtà, esse avrebbero dovuto essere il soggetto centrale dei modi effettivi di un decentramento culturale e politico, che non è mai stato sottratto alla condizione stagnante nella quale, da decenni, era precipitato.

A questi caratteri generali eppure specifici della catalogazione del patrimonio artistico, inteso come il sedimento del passato storico e delle sue forme, nel prestigio di una ricchezza di contenuti preservata anziché ridotta a generi e a categorie distinte, diede risposta proprio in Umbria l'équipe formata da Bruno Toscano che, negli anni Sessanta, anche nella previsione di un vero modello politico da presentare all'atto dell'imminente formazione dell'ente Regione, affrontò la catalogazione della pittura e della scultura umbre e degli arredi degli anni medioevali e moderni nelle loro sedi pubbliche, nelle chiese, nei conventi e quindi nei luoghi museografici²⁹.

Le peculiarità di quel lavoro, caro all'Umbria – che aveva già avuto un presidio forte nell'opera ottocentesca di Mariano Guardabassi (1872) e in quella firmata da Giovanni Morrelli e da Giovanni Battista Cavalcaselle – e che ha fortunatamente conosciuto una divulgazione editoriale vastamente dotata anche di illustrazioni, appartengono appunto alla capacità itineraria esemplata sulla forza di un conoscere tradizionale e resa duttile dal collocarsi – l'esito della catalogazione – in un ordito ragionato e storicamente consapevole, tale da essere sempre in grado di rispondere alla domanda che giungesse a riguardo del-

l'evoluzione e delle coordinate temporali e materiali. L'operazione ha acquistato fin dalla sua prima impostazione un alto grado di consapevolezza nel rapporto tra territorio, città e opera dell'arte, esplicita per lo più nella sua forma figurativa ma capace di orientamenti connessi al paesaggio costruito o rustico, all'architettura e all'organizzazione urbana.

Un censimento di valore architettonico e dei siti geo-storici di straordinaria accuratezza fu poi quello condotto, nell'anno 1972, nell'Alta Val Tiberina con la guida di Edoardo Detti, in collaborazione operante con Giovanni Fanelli e Gian Franco Di Pietro. L'aggiunta ragionata di questi profondi e vasti assaggi territoriali di opere deve essere considerata la realizzazione più conscia, in senso pubblico, di quella stagione per alcuni versi esemplare.

Scrivendo nel 1976 Luigi Grassi, introducendo il primo volume di relazione dell'inchiesta sulla *Pittura del Seicento e del Settecento in Umbria*, come i dipinti registrati e analizzati si caricassero non soltanto di una validità a sé stante, in ragione delle peculiari ragioni di qualità, di individualità e di stile, bensì venissero gradualmente presentando un vero e proprio "spessore" storico. Al proposito, aggiungeva Grassi, potrebbe tornare utile il principio delle sequenze formali definito da George Kubler, allorché lo studioso statunitense, allievo di Henri Focillon, teorizzava "che ogni opera d'arte importante può essere considerata come un avvenimento storico e allo stesso tempo come la soluzione faticosamente raggiunta di un certo problema"; e che "dal punto di vista storico solo quelle soluzioni che sono collegate tra loro da legami di tradizione e di influenza formano una sequenza concatenata".

Grassi constatava che, nell'indagine svolta dai ricercatori in Umbria, la differenza consisteva nel fatto che la sequenza concatenata in rapporto al problema non riguardava indifferentemente manufatti artistici e opere d'arte ma pur "sempre la serie culturalmente elevata e complessa di numerosi dipinti e maestri che, nell'arco di civiltà dell'Italia centrale tra il manierismo, il barocco ed il neoclassicismo, determinano una riconoscibile trama di valori, sul piano della qualità, della personalità, del linguaggio figurativo". Da un'affermazione di questa natura si trae ulteriore conferma che un'opera d'arte non può essere indifferentemente sradicata e eliminata dal suo luogo di appartenenza³⁰.

Soltanto abbandonando la concezione del paesaggio come "crosta terrestre" – materialisticamente intesa e inerte alla sperimentazione, come si definiva un tempo – e lavorando intensamente sul concetto di ambiente, si possono far emergere in maniera adeguata i caratteri peculiari di quel "paese artificiale" nel senso di "artificiato", come lo chiamava Leopardi, oppure "creato dall'artificio", che il Cattaneo disegnò con ineguagliabile evidenza nella prassi storica dell'"incivilimento". Il paese reale che deve tutto all'intervento creativo dell'individuo artista e artigiano e al latente *Kunstwollen* che ha animato per molti secoli il desiderio della forma artistica, la sua stessa determinazione. Volontà quasi istintiva, sebbene quotidianamente meditata e invocata, delle numerosissime comunità italiane, desiderio d'arte che ha costruito città e borghi, disegnato strade e campagne. La più alta, nobile bellezza del nostro paese.

12. L'artificio davanti alla conoscenza e alla catalogazione

Il catalogo non cessa di arruolare coscienza e conoscenza. Chi pensa che oggi sia possibile portare il coltello sull'entità meravigliosa del nostro patrimonio, affettarne e dividerne brani parziali per venderli come pezzi di autonoma materia, come parti di una torta da far splendere in vetrina (per far soldi), non ha compreso, fra l'altro, il moto interiore di moderna intelligenza che, sospingendo la volontà dell'arte e la sua pubblica notorietà, imprime un inarrestabile progresso al conoscere storico. La conoscenza si arresta soltanto dove si congelano lo studio e l'analisi. L'incalzare della ricerca aggiorna costantemente la realtà: si può affermare con certezza che a ogni mattino che sorge nulla è più eguale a ciò

³⁰ L. Grassi, *Introduzione*, in *La Pittura del Sei e Settecento. Ricerche in Umbria 1*, Treviso 1976, pp. 10-11. La citazione di George Kubler è tratta da *The Shape of the Time* (1962), *La forma del tempo*, edizione italiana con *Introduzione* di Giovanni Previtali, Torino 1976.

che sembrava essere la sera precedente. Il catalogo dei beni culturali, che normalmente sgrana ora per ora nuovi elementi d'arte e di vitalità creativa, resi concreti nell'arco di tempi sempre più illuminati, si blocca o si sterilisce soltanto davanti alla volontà negativa e restrittiva determinata da una politica retriva, dannosa e dedita alla distruzione.

È fondamentale, quindi, capire come progettare e condurre questo catalogo italiano e, ancor più, definire il metodo secondo il quale avviare una nuova conoscenza, evitando simbologie accademiche, scartando comodi storicismi e valutazioni quantitative; allontanando, infine, la visione tecnicistica che spesso filtra dall'ottimismo inconsulto promanante da certi avamposti dell'informatica e delle sue mirabolanti accumulazioni e successive deiezioni di materiali inerti. È lo stesso sconsiderato pessimismo che impone al luogo la necessità del profitto. Si deve ricomporre il lavoro dell'officina conoscitiva indirizzandolo esclusivamente al fine della conoscenza.

Nell'esercizio di formazione del catalogo dei beni artistici e culturali, a tutto campo, le esclusioni hanno un peso e una presenza altrettanto forti che le inclusioni, si è già detto. Proprio per sciogliere questo nodo pericoloso, e non immobilizzare un insieme di sentenze inappellabili, fin dal 1909, e certo su ispirazione di Benedetto Croce, si assicurò al procedimento di vincolo una notevole libertà e una velocità interpretativa. La decisione ha conferito garanzia al patrimonio pubblico e giovato al senso di proprietà comunitaria e collettiva, contro il quale, in fondo, si è orientata l'intera operazione di bassa imprenditoria aziendalistica scatenata contro la Costituzione italiana.

13. Metodi e moderne necessità per il catalogo

È ormai nozione divulgata l'impossibilità di separare e allontanare il moderno concetto di ambiente da quello di paesaggio che, di fatto, costituisce in quest'ultimo le sue ragioni più intime. La legge Galasso sul paesaggio ha rappresentato uno dei gesti più intelligenti della cultura italiana degli anni Ottanta, non foss'altro che per l'attenzione richiamata sulla complessa figura della creatività italiana. Eppure, anch'essa è stata annullata nel quadro delle spesso incerte notizie emanate nell'inverno 2003-2004³¹.

Evocato lungo tutto il corso degli anni Sessanta e Settanta, nella nostra confusa e più recente cultura dell'arte, il giudizio di totalità e di globalità – di contestualità, per evitare altre astrazioni concettuali – è stato rimosso, facendo venir meno, nel generale dibattito artistico, il più ampio respiro dello statuto storico. L'arte, ancora una volta incapace di affrancarsi dalla tradizionale sudditanza, dimostra la sua mancanza di forza nell'assurgere a pieno diritto in quel che si può definire il decoro liberale della storia a tutto campo e rimane relegata in una funzione ancillare, ausiliaria, che penalizza l'operatività del catalogo. Spartito che, intorno agli anni Settanta, sembrava avesse preso l'aspetto di un fantasma nazional popolare, un eloquio formale storico in grado di levarsi da un concetto di patrimonio inteso come strato e sedimento, accumulazione di opere e giorni, intessuto nel tempo e nello spazio, vera decantazione antropologica e ossidazione biologica dell'esistere collettivo italiano.

La digestione lenta e inesorabile del tempo storico permetteva di non idealizzare, per esempio, ogni gesto della sopravvivenza, bensì di legarlo a un'umana e terrena determinazione, evidenziando la possibilità di creare un ritratto davvero rappresentativo. Come quello di valore storico che parte delle soprintendenze italiane hanno realizzato e indicizzato, analizzando e riunificando le tessere policrome del censimento sul campo, il *field-work* di vecchia operativa memoria. Era la "forma del tempo", della quale tentavamo di trascinare i rudimenti molteplici e antropologici davanti allo scanno di ogni consigliere comunale: al cospetto, cioè, di coloro cui spettava il giudizio di un governo politico delle città e del territorio.

Non abbiamo desiderato solo la complicità del politico 'locale', eletto dalle comunità regionali e comunali, volevamo invece tutta la sua intelligenza a fronte delle nostre convinzioni, esplicitamente intinte di quella volontà un po' missionaria di cui, cent'anni pri-

³¹ La legge 431 del 1985, ovvero "del paesaggio", era stata studiata e portata fino all'approvazione parlamentare da Giuseppe Galasso, Sottosegretario ai Beni Culturali e famoso storico.

ma, erano impregnate le conferenze di John Ruskin sull'economia politica dell'arte. Erano gli anni 1968-1974, quando l'idea del decentramento lasciava sperare in una progettualità conscia dell'azione.

L'emergenza attuale, dunque, non è altro che la conseguenza di un lavoro mai esplorato e pertanto la mancata conoscenza puntuale dei processi di formazione dell'umanizzazione italiana, colmando l'insegna araldica di una legge che ci impegna al catalogo demografico o, meglio, all'anagrafe ansiosa dei beni culturali piuttosto che a una loro effettiva conoscenza scientifica. Oggi, però, l'"emergenza" ha assunto contorni drammatici con cui misurarsi davvero.

14. Il catalogo e la tutela

Nel ventennio 1950-1970, assieme ad alcune iniziative di metodo della ricerca quali la citata *Storia d'Italia* e agli esiti della buona rassegna *Italia '61*, organizzata da Ernesto Ragionieri e da Mario Soldati, con i riflessi più tipici dei lavori dell'École des Hautes-Études, dei Dialoghi di Archeologia, di alcune nuove pulsioni (i tempestivi dibattiti della rivista "Ulisse", per esempio, e di altri) e all'ingresso di una nuova generazione sia nell'amministrazione sia nell'università, fu dato assistere a una crescita della discussione e a un'attivazione del metodo del catalogo, cui poco contribuirono certi massimalismi teorici più tipici del Sessantottismo.

Quali, dunque, le ragioni di un decadimento come quello che nei tardi anni Novanta segnò una vistosa curva negativa giunta quasi a giustificare l'opinione fortemente critica che ogni giorno viene ufficialmente rivolta alle soprintendenze? Nel corso degli anni Ottanta le soprintendenze sono state vistosamente trascinate, per così dire, in quel flusso immediato e vorticoso che – tra finanziamenti FIO (Fondi di Investimento e Occupazione) e *Memorabilia*, tra "Giacimenti culturali" e altri avventurosi vettori di finanza immediata – ha costretto quasi tutti gli uffici a disertare l'onesta pressione della quotidianità dello studio, a ridurre la corretta interpretazione delle esigenze di governo del patrimonio artistico. E ad affrontare un mondo artistico attraversato da imponenti influssi e diversioni.

L'intervento dell'industria, così privata che pubblica – va sottolineato – portò allora a vistose, talora avvincenti progettazioni d'impresa, tali tuttavia da imporsi come realizzazioni fini a se stesse o, in ogni caso, al di fuori della semplice prospettiva delle tecniche e della portata operativa degli organismi di tutela e di conservazione delle Belle Arti. Campagne di conoscenza furono attivate con un dispendio di denaro che, in termini normali, sarebbe stato sufficiente a completare e perfezionare la catalogazione di un'intera grande diocesi storica. Di quei decantati ma invisibili risultati – almeno sotto il profilo cartaceo – nulla è stato consegnato alla soprintendenza competente, quella dove con pazienza e umiltà si è ormai venuto a costituire il centro di raccolta e di consultazione delle campagne di rilevamento comunque eseguite. Sono stati invece elargiti cervelli elettronici di prima generazione, di inutile testimonianza che non sia paleotecnologica.

Fiumi d'inchiostro sono già corsi su quest'argomento. Dal nostro punto di vista basti dire che il pantografo che questi finanziamenti pubblici dispiegavano si collocò tanto più lontano dalla normalità di vita quanto nessun'opera di aggiornamento, di professionalizzazione, di apprestamento tecnico fu promossa da un ministero; che, nel frattempo, aveva comunque impinguato i propri uffici facendo dubbioso ricorso – grazie alla legge Anselmi, 1978 – ai ruoli dell'occupazione giovanile. Non confondiamo le opinioni: mentre le università già pompavano qualche impegno socio-economico nel fondare corsi di laurea e facoltà per i beni culturali, la fonte di ogni rifornimento di mano d'opera – limitatamente ai compiti di custodia – è stata di norma identificata, con qualche populismo, nelle liste dell'occupazione giovanile.

Si potrebbe continuare a lungo. Resta la gratitudine verso Giulio Carlo Argan, l'ultimo dei nostri maestri dotato di una reale attenzione verso le strutture di tutela, che raccomandava

di non avviare mai quegli esercizi universitari di formazione di professionisti del “benculturismo”, categoria a sé stante, sospesa tra la scienza umanistica delle Belle Lettere e altre inedite derivazioni ormai svuotate di formazione umanistica. Incroci spuri che avrebbero dovuto – a convinzione di molti – creare il “bardotto”, mediando tra il nobile cavallo e la democratica asina. Sarebbe stato sufficiente caricare di qualche effettiva novità didattica le facoltà di Lettere, dotarle di qualche funzionante laboratorio tecnico³².

Tipico degli anni Novanta, in piena contrapposizione a quelli precedenti, dominati dal segno del capitale pubblico e della progettualità macro organizzativa di stampo industriale, fu il tentativo di riattare i caratteri e i mezzi di un’economia endogena ai beni artistici. La povertà storica delle Belle Arti moltiplicò gli sforzi di fantasia verso un’economia capace di portare museo e struttura di tutela in direzione di una sorta di autosostentamento, secondo ispirazioni tratte da modelli statunitensi di vago ottimismo e finalizzati a quella disciplina che si intitolò a una difficile “economia della cultura”. Il problema era individuare i giusti metodi per profittare del *trend* positivo, anzi del *megatrend* che prevedeva nell’anno 2000 risultati grandiosi, anche in campo economico, in tutto il mondo. La visione produttivistica toccò il suo vertice nel 1993, con l’inaugurazione del Grande Louvre, esempio tangibile di un investimento di valore anche urbanistico e tale da riprendere l’antica formula proposta da Dominique Vivant-Denon (e dallo stesso Napoleone).

Era sotto gli occhi di tutti il fatto che la città italiana, dotata di scarsi servizi culturali sociali ma di grande bellezza ambientale, talora superstite nonostante il cammino del degrado, non avrebbe mai potuto vivere e far vivere le sue strutture speciali – musei, biblioteche, teatri – se non tornando a impostare una reale politica turistica: cosa la più lontana da ogni volontà pubblica e regionale. Il solo vettore serio dell’economia culturale italiana, quello dotato di una vera sensibilità culturale da adottare a ogni livello e sotto ogni regime possibile, è stato infatti addirittura demolito. Il riequilibrio turistico dovrà passare necessariamente attraverso quello sociale ed economico dell’entità mai del tutto studiata che è il territorio.

Sul fronte generale si avverte che il museo può rischiare, più che non nel passato, di essere interpretato come produttivismo d’immagine, vivacità delegata: potrebbe perfino succedere che i musei nazionali puntassero all’aziendalismo e che il decentramento a sua volta, decidesse di sostare e riposare sul modello storico del 1974.

Ciò che impressiona davvero è il suono sempre più cupo dello scalpello politico di maggioranza che abbatte la struttura centrale dello storico e tradizionale potere territoriale e urbanistico per favorire ogni privata condizione. Preavvisi espliciti e ravvicinati scoprono che la mira della “democrazia” dell’attuale tutela punta all’obiettivo vero, goloso, di questo accentrato (dal quale è stata esclusa la cultura, poiché essa non può indirizzarsi che a una condizione di comunità): e questo obiettivo può essere proprio quello *jus abutendi* sul quale l’utile di pochi individui vede la propria immagine divenire reale. Nel rapido, inglorioso tentativo di smantellamento delle istituzioni dello Stato di diritto si vengono bruciando le scorte dell’esperienza degli organismi della tutela e della conservazione italiana, che ne avevano dilatato l’immagine concreta e civile nel mondo, dalla vastità tutta italiana della sperimentazione conoscitiva, la quale era costituita da un moderno, o passabile, catalogo del patrimonio. L’esperienza giungeva fino alle notevolissime qualità di intervento materiale in possesso dei numerosi addetti al restauro artistico, dei procedimenti di manutenzione e di igiene degli elementi dell’artificio eretto in forme, materie, metodologie diverse sul suolo della penisola.

La più sapiente organizzazione preventiva e conservativa, ovunque apprezzata, possedeva inoltre l’indubbio prestigio di essere stata costruita con l’esperienza di una lenta educazione, capace di assorbire l’efficacia del tramando, la trasmissione di valore antropologico – non soltanto scientifico o tecnicistico – di peculiarità risalenti ai secoli e a tradizioni spesso diverse tra loro. Inscritte nella generalità di una dimensione che, già in età pre-uni-

³² Ricordo bene la posizione e il pensiero del grande fotografo Paolo Monti, docente nell’originario Dams bolognese, all’atto della generale assunzione del 1974. Egli rifiutò di entrare stabilmente nell’organismo poiché non gli era mai stata garantita la possibilità di un’attrezzatura tecnica e tanto meno l’uso d’una camera di sviluppo e di stampa: “Insegnare la storia della fotografia anziché le tecniche – egli disse – è un obiettivo che non mi interessa proprio in quanto insegnante”.

ficata, sapeva di potersi incontrare e paragonare con ricchezza di risultati attivi. Dal Cinquecento, anche per il tramite della trama fitta ed erudita di leggi e di normative atte a preservare l’eredità dell’artificio d’arte e di cultura, con lo sguardo fisso alle finalità pubbliche di marca illuminista e del classicismo della Chiesa romana, fino all’idea di Nazione raccolta attorno al nucleo morale e civile di agglutinazione costituito proprio dalla comune opera creativa, la tutela italiana costituisce un esempio potenziale di buona o, almeno, volenterosa amministrazione e di realistica politica attitudine al vero e al certo secondo la forza della tradizione nazionale. Un’attesa inerte e priva di fiducia come quella che oggi si esprime dalla crisi e dalla mancata incentivazione dell’amministrazione, statale e no, delle Belle Arti, come anche dalla caduta di una impegnativa mano d’opera cresciuta nel tramando intellettuale e materiale, non può che condurre il Paese verso un visibile declino.

15. Patrimonio delle forme, catalogo e fotografia

Il patrimonio artistico, o almeno quello – ancora enorme – giunto fino alla metà circa del XIX secolo, possiede da quel momento uno straordinario alleato e cioè la fotografia³³. L’avvolgente seduzione dell’archivio “totale”, impresa possibile facendo ricorso alla consistente quantità di fotografie di ogni genere e natura esistente in una città italiana, sia nella proprietà pubblica sia nel possesso delle famiglie, si è messa in cammino lentamente e, in alcuni luoghi, ha già raggiunto vertici di proficua strumentazione. Come la documentazione di età e di costume, che consente il recupero di valori procedenti oltre la mera riproduzione, che consentono una ricca agibilità specie se informatizzati e indicizzati.

Compito tra i maggiori, oggi, di un museo civico in grado di lavorare sul tema della città-comunità, delle sue stagioni e costumanze e, soprattutto, delle sue forme architettoniche e spaziali, è quello di costituire un archivio fotografico funzionale. Ogni città italiana di pronunciata iniziativa istituzionale, dispone – per lo più presso la biblioteca – di una collezione fotografica e di immagini che punta verso la qualità del reperto e in cerca del suo funzionale repertoriamento. Il museo deve condurre a progresso ulteriore questo possesso e costituire, sul modello espositivo e su quello proiettivo (basti pensare agli infiniti usi consentiti dai programmi in Dvd), la molteplice sfida e l’ineguagliabile aiuto che l’occhio fotografico può portare a ogni altra testimonianza, di documentazione, di ricostruzione e di restauro.

Allo scadere di ogni età generazionale dovrebbe essere programmata una campagna fotografica condotta, possibilmente, da un operatore di vera personalità interpretativa. Analisi come quelle di Paolo Monti su Bologna (1968-1972) e su altre città emiliano-romagnole, da Modena a Ferrara, a Cesena, hanno già assunto il valore di un potente discrimine sul reale dinamismo degli anni intercorsi e istituito possibile un criterio estetico e funzionale di qualità. Un’altra forma intelligente di analisi dei *topoi* della campagna e delle situazioni rimarchevoli, i cosiddetti “iconemi” del paesaggio lombardo, è stata eseguita nel 1998 da Mimmo Jodice in modo esemplare.

16. Lo strazio dei condoni edilizi

L’ultimo condono edilizio, dell’autunno del 2003, è stato debitamente approvato dal Governo in carica, pur dopo una violenta reazione pubblica e di opinione. La finalità del condono, che, nel frattempo, ha visto un bel totale di costruzioni nate *last minute* nel buio notturno ed esibite all’approvazione della nuova norma, sono puramente finanziarie e servono per fronteggiare – si dice – le urgenti necessità del bilancio statale (Finanziaria 2004). Un gesto come questo, del resto non primo nella storia recente della Repubblica, premia gli abusi e condanna gli onesti. Errori simili rimarranno sul terreno per secoli e gli enti locali saranno condannati a servire, con i nostri denari, di acqua, di luce e di strade le orrende costruzioni abusive, delle quali si scopre, tra l’altro, la perfetta inutilità sociale.

Esiste un termine per l’apposizione eventuale di un vincolo da parte dei Beni Cultu-

³³ L’irruzione funzionale della fotografia nell’esercizio conoscitivo fu, sin dal XIX secolo, immediata e basilare. Scriveva Adolfo Venturi: “I Tedeschi corrono per l’Europa su e giù per i musei, con rotoli di fotografie: e gli Italiani invece sono divenuti sedentari e poco fanno uso della fotografia. Inventate le fotografie, la critica artistica fece un gran passo al di là delle Alpi: perché furono resi possibili i riscontri diretti tra l’una e l’altra opera d’arte”; cfr. A. Venturi, *Per la Storia dell’Arte*, in “Rivista Storica Italiana”, IV, 1887, p. 231.

rali, un *flatus vocis*, come si è detto, con il quale le sfiancate soprintendenze non riusciranno a dire un bel nulla³⁴. Alcune oneste Regioni si sono opposte al decreto e sostituite ad esso. La notizia della sanatoria edilizia, presto approvata dalla Camera, risollevara la memoria di quella del 1994, identico Governo, nel corso della quale furono registrati 83 mila edifici del tutto illegali, destinati a scendere soltanto della metà.

Nel 2002 gli edifici fuori legge erano già inventariati a quasi 31 mila unità, ubicate al Nord per il 19,8%, al Centro per il 12,44% e al Sud con il 67,8%. In testa alla classifica del massacro delle città e del paesaggio, che il condono ratifica (e rilancia per un prossimo appuntamento futuro), sta la Campania, dove si conta il 20% degli abusi totali. Segue a ruota la Sicilia, la cui valle dei Templi di Agrigento potrebbe fungere da manifesto di questo suicidio nazionale, che ogni condono trasforma in rapina di Stato. Galoppiano alle spalle dei primi la Puglia, la Calabria, la Lombardia, la Sardegna, il Lazio e, infine, il Veneto.

È facile notare che le Regioni che si distinguono in questa poco nobile corsa alla macellazione ambientale sono quelle dotate della più grande, vistosa, bellezza. La Sicilia è il caso più evidente, insieme alla Sardegna, ma assai più pronunciato, di vera e propria soppressione ambientale. Si sta velocemente provvedendo a negare bellezza al paese e ricchezza alle generazioni che verranno. Il turismo, che non desidera porcherie prenderà atto spontaneamente e sceglierà altre strade.

Sarebbe opportuno pubblicare e rimarcare un repertorio delle colpe condonate. Lo fece una volta Giuseppe Proietti, quando era responsabile all'Ambiente, e parve di respirare aria nuova. Soltanto in questo modo sarà possibile passare alla storia la condizione precedente, l'infamia autorizzata, la cronaca quotidiana del collasso nazionale. Siamo convinti che il nuovo secolo dovrà, entro pochi anni, mettere mano a un nuovo genere di restauro e di recupero, di igienizzazione e di pulizia ambientale, agendo sul paesaggio: è auspicabile che negli archivi siano disponibili le documentazioni della situazione *ante quem*.

Possiamo credere, in aggiunta e saremo sempre al di sotto della realtà dei fatti, che un gesto di questa natura abolirà di colpo la generosità e l'efficacia di anni e anni di lavoro appassionato e partecipe dell'associazionismo, a cominciare da quello più noto (Italia Nostra, Fai, Wwf, Legambiente) per divenire più stressante per le associazioni come la Bianchi Bandinelli, quella di Antonio Cederna per la Bellezza e il lavoro costante di migliaia e migliaia di persone non retribuite e investite da questa soppressione di Stato sarà vanificato. È consacrata così l'alta missione sociale e culturale dell'abuso e sono dichiarati colpevoli tutti coloro che non hanno profittato della furba occasione di legge.

17. Coscienza critica e mobilità del catalogo

Come sempre nei momenti di pericolo si invoca l'atto del catalogo come giudice documentato delle "cose" importanti e, necessariamente e al contrario, l'elenco di quelle non considerate tali. Il paradosso verisimile afferma che il catalogo, strumento di conoscenza, qualora venga afferrato da un'ideologia erronea può rappresentare anche il sognato tramite di esclusione dalla storia di una grande e ricca quantità di oggetti e di eventi, di materiali e di avventure. Basta lasciare fuori da questi elenchi positivi le cose da condannare. La completezza dell'atto amministrativo, da un lato e, dall'altro, l'ottimismo della razionalità illuminista, facevano sì che l'inventario fosse in realtà una promessa di consultazione *pro veritate*, una successione ordinata per luoghi o per autori che lasciava conoscere tutte le opere che costituivano il patrimonio, della Serenissima e della sua laguna per esempio, e delle città di terraferma (1773). Dove si accumulavano virtuosamente i beni che entravano di diritto nella categoria dell'interesse storico artistico oppure del valore materiale o liturgico e patrimoniale.

Un catalogo correttamente concepito può proiettare sui preoccupati interessi dei governanti la possibilità di operare finalmente una distinzione tra le cose enumerate e quelle non considerate degne di repertorio. Si costituisce un indice di risulta, per così dire, un

³⁴ Del resto, all'atto di prendere possesso del Governo, era stato sprezzantemente dichiarato che si sarebbe fatto a meno dei legami e degli impicci dei vincoli urbanistici e delle leggi troppo limitanti l'interesse privato. Ora il termine è fissato in altrettanto inutili centoventi giorni. Gli uffici di soprintendenza saranno intimiditi piuttosto che sostenuti.

inventario di utili esclusioni: funzionali un tempo agli abati che volevano favorire i mercanti, importanti per gli amministratori di ogni stagione che desiderano vendere, indispensabili per i governanti che oggi non vogliono appiattirsi – dicono – sul giudizio documentato e duramente impegnativo degli esperti. Di quegli esperti, in particolare, che avevano e hanno a cuore un'idea comunitaria e pubblica del patrimonio.

Dopo le soppressioni di età napoleonica e italica e dopo la grande liquidazione dell'asse ecclesiastico messa in moto dal governo di Quintino Sella, aumentava il numero dei governanti imbarazzati per il "grande peso – dicevano – del patrimonio artistico italiano", che non diminuiva mai, anzi si accresceva, facendo del pari aumentare anche numerose farisaiche preoccupazioni. Il catalogo delle opere d'arte, una volta creato e stampato, oggi addirittura impiantato sull'etere, mette al mondo, per contrasto, l'avverso catalogo delle cose poco impegnative, cedibili e vendibili.

È necessario e urgente dichiarare che il catalogo non ha due fronti: è uno strumento propositivo per sua natura. Se ne rese conto lo stesso Mussolini, nel luglio del 1938, allorché, chiudendo a palazzo Venezia il convegno dei soprintendenti italiani, non trovò altra sonante conclusione se non nell'affermare la reale impossibilità di procedere ancora oltre senza aver dato anima e corpo al catalogo del patrimonio. Per uno che aveva in corpo nientemeno che l'emanazione delle leggi razziali (settembre del 1938), non era pensiero di poco conto e doveva esistere qualche ragione (mai più emersa) che indusse il potere a insistere sul catalogo e proprio in quel momento.

Se i mezzi della ricerca funzionano e la sonda del conoscere porta alla luce qualità concrete della bellezza e dell'estetica e vicende storiche rilevanti, che travalicano perfino l'idea che abbiamo dell'arte, contribuendo proprio esse a progredire ancora, a slittare in avanti con la conoscenza, il catalogo delle esclusioni diviene soltanto la lista di ciò che si deve ancora studiare, individuare, analizzare e scoprire. Abbiamo ricordato a chiare rime e mero titolo d'esempio che, prima del 1910, Caravaggio era il "pittore maledetto" che l'antropologo Patrizi classificava tra i geni della trasgressione e della follia assassina e, soltanto dieci anni più tardi, in virtù della critica dei grandi, da Longhi a Voss, da Lionello Venturi ad Aldous Huxley, aveva toccato i vertici dell'arte barocca, strana figura del sillogismo.

Sarebbe stata una bella risoluzione quella di coloro che, anziché mutuare dall'Idealismo crociano – tessuto ideologico sollecitamente messo a disposizione anche della trama concettuale sottesa alla legge n. 364 del 1909 – il dinamismo dell'intuizione che si fa conoscenza, avessero ceduto al peso delle violente campagne mercantili e, talora, governative, che, per tutto l'ultimo quindicennio dell'Ottocento, avevano battuto la grancassa della necessità delle liquidazioni pubbliche, dello Stato più leggero, dell'eccesso di paccottiglia nazional-clericale, di uno Stato moderno e agile e dei vantaggi di un capitalismo liberal-liberistico.

Quell'immagine losca presagiva, in fondo, la condizione odierna, nell'attualità dei meccanismi innovati dalla SCIP Spa e dei suoi elenchi interminabili, dove potrebbero fare la loro apparizione beni di cui le soprintendenze dovrebbero – nella sostanza – benedire la liquidazione, entro trenta o sessanta o centoventi giornate di inferno, al comando di un soprintendente-prefetto, che non si capisce davvero quali interessi abbia a creare un coordinamento, dal momento che, anche per questa negata ovvietà, dovrebbe riunire una schiera di sapienti mendicanti, appunto i soprintendenti, che non possiedono più per se stessi la capacità, la possibilità di identificare, di vincolare, di assoggettare alla legge di tutela. Il potere, tramite la sua autocratica stupidità, non vuole storie, deve bensì raggiungere un fine e, per ottenerlo, esige di eliminare discipline scientifiche e ogni opportuna informata discussione, così da pervenire velocemente alla decisione governativa. Non è la storia a immaginare un processo tanto sviante, ma un presente impregnato di approssimazioni e di speculazioni. E le Regioni? Gran finale: il potere artistico non viene delegato alle Regioni ma a una serie di diciassette prefetti.

A legge Finanziaria 2003-2004 emanata e approvata, è evidente che non bisogna fi-

darsi della richiesta semiseria, avanzata in quella sede, di estendere un infido, irrealizzabile catalogo delle concessioni possibili. Ciò che si spera è, in realtà, il cascame del catalogo, la cimatura degli elenchi di ricerca, quanto il sapere non ha ancora potuto o saputo affrontare, la conoscenza non ha raggiunto e verificato. Il Novecento, il secolo che ha guadagnato alla storia dell'arte la vastità italiana delle periferie territoriali, l'ininterrotta presenza di una vicenda artistica e storica, architettonica, maggiore e minore, si è chiuso riuscendo a salvare nella legge (che perfino il Fascismo rispettò) la grandezza della tradizione storiografica e critica italiana e, insieme, la personalità dell'Italia che l'Europa già venerava nel *Grand Tour* settecentesco. Il nuovo secolo si è aperto al mondo nel segno della Patrimonio Spa, ben descritta nelle sue origini e reali volontà da Salvatore Settis (2002) e progettata come il modello di uno Stato anti italiano.

Il catalogo delle opere d'arte, inteso come metodo capace di guidare l'azione della legge di tutela verso obiettivi sicuri, e inequivocabili, non è una decisione di oggi.

Il catalogo è, al contrario, la scelta che nel XVIII secolo fecero alcuni Stati pre-italiani, e quello della Serenissima veneziana in particolare, per indirizzare la salvaguardia fornita dalla legge e insieme l'attenzione dei tecnici rivolta alla manutenzione e al restauro delle opere d'arte. Questo metodo sperimentale ed empirico snellisce ovviamente ogni procedimento, ma è molto settoriale, non investe la totalità del patrimonio culturale nella vastità delle sue infinite apparizioni e nella dinamicità intellettuale del suo costituirsi di fronte all'opera della critica e della storia.

Bisogna riconoscere allo Stato della Chiesa un notevole procedere immaginoso delle sue leggi, intese come guide operative, da usare di fronte al continuo emergere dei generi e delle materie di cui si costituisce la nozione complessa e globale di patrimonio. La norma vaticana si trasformò in necessità metodologica e filosofica tra Settecento e Ottocento, e più tardi mostrò di saper adempiere anche alle nuove necessità dello storicismo. Non è il catalogo che, una volta scritto, fissa e stabilisce ogni corsia e sentiero del metodo della conservazione, escludendo le altre: e comunque irrigidendo il sistema conoscitivo che deve sempre essere attivo e ricettivo, pena un pesante indietreggiamento rispetto ai processi di rinnovamento culturale d'una società moderna.

Anche questo è un problema di vitalità intensa e di risultati determinanti. È allo stesso tempo un concetto che consente, in una prospettiva politica e culturale problematica come l'attuale, di mantenere attiva la libertà stessa della cultura. *Mutatis mutandis*, le due metodologie hanno i loro padri antichi, e cioè Raffaello per l'enorme problematica del patrimonio romano (italiano), inteso come strato per la norma vaticana; e l'abate G.B. Zanetti per le sue esatte valutazioni a riguardo del patrimonio pittorico, il più peribile in una condizione ambientale difficile come quella veneziana.

18. Crisi e declino dell'esperienza tecnico-scientifica

Con questo nome ottocentesco il soprintendente è nato dalla struttura ministeriale delle Belle Arti, giunte finalmente nel 1907 a toccare un risultato concreto dopo gli assaggi condotti anni addietro da diversi responsabili governativi, da Ruggero Bonghi a Pasquale Villari e a Ferdinando Martini. Una prima soprintendenza sperimentale fu istituita a Ravenna e gestita da Corrado Ricci (1899). Sotto questo nome vecchiotto, ma ormai entrato nell'uso, si individua oggi ancora lo specialista delle diverse discipline convocate nelle Belle Arti, dall'archeologia alla bibliologia e alla storia dell'arte, o all'architettura, al quale si chiede di possedere e di rendere operativa una notevole e anzi determinante conoscenza storica dei processi conservativi, di tutela e di restauro.

Il problema del soprintendente e dei suoi collaboratori è stato individuato dalla sua struttura sapiente e perfino bella innovata da Rosadi, Ricci, Rava ministro e Croce protettore, così da saper imprimere un regime proiettivo, preveggenze e previdente, all'azione

di salvaguardia individuata e messa a punto nella identificazione condotta sulla realtà dell'opera d'arte.

Il soprintendente ha dovuto coprire l'enorme estensione intellettuale che – si potrebbe dire – si spalancava tra la dimensione del *grand commis* dello Stato e il curatore artigiano di ognuno tra i minutissimi segni fisici e temporali di cui si forma il patrimonio artistico e culturale: e ciò nel momento stesso in cui una necessaria, fondamentale ideologia della dinamica della forma individuata, analizzata e protetta, imprime al patrimonio stesso e alla nozione generosa, attiva e proficua che ci indirizza a lui, un dinamismo costante. La capacità e la cultura sperimentale del soprintendente hanno dovuto affrontare l'arco intero che si è necessariamente istituito tra una cultura della prassi e una cultura del sapere e ciò in un momento di rapidissima, pericolosa escursione verso i territori più avanzati della scienza moderna.

Tutto questo, per contraria condizione, mentre veniva decomponendosi l'intero mondo dell'esperienza storica e sociale e mutava l'assetto filosofico in una visione di dissoluzione dei canoni tradizionali della storia e l'accesso di mediazioni sociologiche e soprattutto economicistiche. È necessario sottolineare anche il progressivo pedagogismo di queste discipline e delle loro strutture operative, quasi che patrimonio e museo non siano più soggetti di interesse pubblico e proprietà collettiva, quanto piuttosto materiali di ingrediente dinamico privatistico e aziendale.

Nel contempo, non si può non parlare di un notevole stato di disagio, se non di piena crisi, della stessa storia dell'arte, sorpresa da una sorta di frastornante diluvio mediatico, al centro del quale si colloca il crescente fenomeno della mostra sempre più effimera e sempre meno didattica (salvo le dovute eccezioni).

19. Le deformazioni della struttura delle Belle Arti

Il Soprintendente Speciale: soltanto alcune tra le maggiori città italiane possiedono un museo tanto grande da esigere attenzioni e tutela particolari. E una autonomia di funzioni molto invocata. Si tratta di un gruppetto ridotto e speciali sono gli uomini delle grandi concentrazioni urbane e, insieme, del canale di spurgo veloce dentro il quale lo Stato italiano ha accettato di costringere e quasi di confinare ingresso, visita e partenza del turista di massa in Italia. L'apparizione del Soprintendente Speciale ha poi permesso che la cura dovuta al resto della città e della giurisdizione pittorica venga esiliata rispetto al centro e sia perfino rotolata tra le mani – certo conosciuta ma spesso disinformate per ovvia condizione di cultura – di altri uffici, soprattutto di gestione architettonica e dunque duramente impegnati, a loro volta, in ben altre mansioni, grane, gestioni e avventure.

Incomprensibile risulta perché non sia stato nominato, mentre lo "speciale" se ne andava al suo monolitico destino, un altro dirigente storico dell'arte, magari reggente (i gradi sono lenti, la burocrazia straziante, il lagno dei quattro soldi delle Belle Arti – non di quelli del ponte di Messina – continuo), che si accollasse la responsabilità della sempre complessa trama artistica diffusa e distribuita per tradizione della città e del territorio. Grandi e importanti sono i musei ma l'arte italiana sta per la gran parte, ancora oggi, nel tessuto urbano e nelle chiese e lì realizza un'unità spazio-temporale insuperabile. La disciplina è stata decapitata. Se era grave la decisione di distaccare Capodimonte dal suo *humus*, nonostante le resistenze di Nicola Spinosa, altrettanto lo è demandare quanto rimane a gestioni diverse quando non aliene. Conosciamo d'altronde le reazioni dei soprintendenti mono-istituzionali, già intervenute davanti alla solitudine caduta sul loro "modello" di direzione e di conoscenza. In Italia i musei non sono cattedrali nel deserto.

Il Soprintendente Regionale: inattesa è apparsa questa invenzione, un incoraggiamento alla sovrapposizione e alla sostituzione d'autorità (salvo che nei casi di personale, onesta interpretazione collaborativa dell'inedito ruolo). Non si può leggere questa bizzar-

ra introduzione se non come la creazione di un vecchio strumento di ministerialismo e di gerarchismo assoluti, al servizio del potere. Il disegno progettuale del 1907, di tradizione ottocentesca, relativo alle competenze scientifiche e tecniche del personale, prima ancora che amministrative, aveva determinato sei invasi disciplinari entro i quali si collocavano, svolgevano studi e ricerche, interpretavano la legge e la professione, sei specialisti di settore: lo storico dell'arte per i beni artistici, l'archeologo per il patrimonio archeologico e dell'antico, l'architetto per l'architettura e le sue strutture, i bibliologi e bibliotecari per le biblioteche e gli archivisti per l'enorme valore documentario del Paese.

Erano sei binari che, sulla loro convergenza indipendente e parallela, potevano dialogare. Essi, soprattutto, si prendevano carico e responsabilità individuali di quanto facevano. Questa multipla e tuttavia unitaria consapevolezza, concreta e reale, istituiva le condizioni di una condotta talora artrosica, talaltra separata, ma in grado di garantire l'oggettivo e il quotidiano. Al resto, provvedevano le rappresentanze elette nel ministero. Era certamente necessaria vera formazione culturale e capacità di intelligenza multidisciplinare per interpretare con la necessaria ampiezza i compiti tecnico-scientifici e, insieme, intendere il lavoro dei colleghi.

Esisteva una vecchia aporia, come una radice malata nel grande disegno del Rava-Rosadi-Ricci, che da decenni torturava le coscienze: la questione del "mobile" e dell'"immobiliare". Le due categorie, così come le aveva generate la legge, erano schiettamente inusabili, badiali. Il problema è, infatti, quello delle competenze tecnico-scientifiche e di preparazione di studio, non di materialità. Basti ricordare il caso dolentissimo dell'affresco, che rappresenta per qualità e quantità la massima espressione figurata del mondo artistico italiano.

Gli artisti pittori usavano lavorare la tela e la tavola ma sono in alta percentuale anche frescanti. Lo storico dell'arte, che studia e conosce gli artisti, è difficilmente sostituibile, mentre un architetto – a eccezione di onorevoli, personali eccezioni – ne conosce al massimo le strutture di sostegno, le murature, il contenitore. Eppure, sotto la sua competenza ricadono gli affreschi, dal momento che essi insistono su pareti e volte "immobili".

A ovviare questa stortura aveva pensato la vecchia Direzione Generale, tempi di Bruno Molajoli, con una semplice circolare che diceva: *unicuique suum*. Non servono un paio, sì e no, di laureati in Lettere albergati presso le soprintendenze architettoniche, con l'ordine di occuparsi degli affreschi. Luoghi materiali dove si esprime dall'antico la gran parte, la qualità più alta dell'intera storia artistica italiana. Isolati, slegati da un colloquio e da un'esperienza quotidiana, privi di informazioni circa tendenze e maturazioni dei colleghi, questi rari ispettori in esilio, peraltro in qualche caso bravissimi, hanno lavorato e, spesso, hanno utilizzato la loro *beata solitudo* per creare piccoli mandati di regno, gestire separate *enclaves* e chiudere le porte al dialogo.

Sepolta la circolare Molajoli e tutto l'universo di cautele indotte, i beni "immobili" sono tornati ai più futili luoghi amministrativi tipici della struttura; come anche alla consueta, sconsiderata solitudine tecnica. Lasciamo pure ai colleghi architetti questa responsabilità enorme, che spezza a metà metodo e natura della critica d'arte.

Ora conta chiarire con certezza i compiti attuali e futuri del Soprintendente Regionale, un soprastante con quattro lasagne sul cappello, appena inventato con il pretesto di "diminuire in tal modo le spese dello Stato", che vive nell'assoluta carenza di figura programmatica, sia di interpretazione sia di burocrazia. A occhio, e per non fare sfigurare il legislatore, si immagina che egli dovrebbe creare collegamenti tra i colleghi, affrontare, con loro e per loro, mutui accordi nel caso di insorgenze esegetiche gravi. Quanto alla decifrazione dei fatti che contano, quelli tecnico-scientifici, si è costretti a dubitare che egli possa seriamente fare qualcosa di più delle quattro chiacchiere che da sempre si ascoltano nelle riunioni ministeriali. Un architetto (in questa categoria alligna la gran parte dei supremi rappresentanti) cosa potrà avvicinare, conoscere, riflettere, mediare di materie archivistiche o archeologiche? E un archivist, se sua fosse la feluca, come si pro-



Marte Stella e Gillis Coignet, Terni, palazzo Giocosi Mariani, particolare della decorazione della Sala Cerquetelli

nuncerà su Duccio e Serodine? E uno storico dell'arte, che ci farà tra i ponteggi, le calcine e il sublime calcolo architettonico?

Non c'è spazio, oggi meno di sempre, per continuare a equivocare sulla serietà delle competenze reali. Esse sono esclusivamente scientifiche e pretendono di riscontro il possesso delle piene capacità direttive, gestionali, di giudizio e di opportuna decisione. Per prendere decisioni, firmare, operare responsabilmente. Diversamente, il discorso sulla oggettività scientifica s'infrange e l'intera struttura del 1907, la migliore che si possa citare, si affloscia e cade a pezzi. Le conclusioni sono di banale ovvietà ma qualcuno ha costruito simili immagini spacciandole per moderne. Assicurando che tali provvedimenti (almeno diciannove soprintendenti ovvero capistazione di prima classe) sono veramente a vantaggio dell'economia. Occorreva informarsi, vivere la vita del lavoro anziché bivaccare nei corridoi tanto tristi quanto infelici di quel gesuitico ministero. La vita dei grandi consulenti si mette spesso di traverso alla realtà vissuta, ne distorce le linee sperimentate, escogita soluzioni infelici che altri dovrà poi digerire, portare sulle spalle per anni.

III. Produttività e redditività reali del museo

1. Il museo e la sua effettiva potenzialità

Se ci atteniamo alle analisi statistiche dell'ultimo decennio, pur facendone un sommario uso intuitivo, si disegna subito davanti a noi l'orizzonte tipologico e degli interessi sui quali sono costruiti i musei italiani. I numeri, l'abbiamo detto, ci consegnano un totale in Italia di oltre 3000 e fino a 3500 unità; si parla oggi addirittura di 4000 nuclei. Sono cifre elevate, impressionanti, tanto più che, annotava la curatrice¹ di una meticolosa analisi Istat di una decina d'anni addietro, non si può trascurare il fatto singolare che, nello stesso anno 1990, l'indagine condotta dall'Unesco accreditava al nostro Paese un totale di 309 musei a fronte dei 2314 tedeschi occidentali, 1200 francesi, 565 della Jugoslavia e i 620 musei della Svizzera. Deve trattarsi di distorsioni di metodo: occorre redigere le statistiche con un senno diverso e, in ogni caso, fidarsene con cautela².

Circa un quarto di tutti i musei italiani è costituito da gallerie o pinacoteche, destinate cioè all'arte pittorica e alla scultura. Seguono i musei di pura archeologia con il 19%, mentre la formula mista che unisce arte e archeologia si accoda con il 5,6%. Qualche distanza separa i musei dedicati alla scienza e alla tecnica (13%); tradizionale è la carenza italiana di istituzioni etno-antropologiche (2,6%) e di qualche storia (la città, la dinastia, il potere, la lotta politica ecc.), con il 4,4%. Hanno maggiore sostanza i musei classificati come "territoriali" e "specializzati", ciascuno con il 18%: sono numeri, peraltro, il cui contenuto va letto e analizzato caso per caso.

Per tornare a un vecchio argomento un po' abbandonato, la situazione, vista dall'alto, sembra perfino apprezzabile. La distribuzione territoriale, nelle tre classiche partizioni del Nord, del Centro e del Mezzogiorno³, non lamenta gravi difformità. L'esuberante tipologia storico-archeologica del Meridione è un dato prezioso su cui costruire un promettente futuro. Gli elementi critici emergono alla lettura della tabella di effettiva fruibilità dei luoghi museografici: sono dunque chiusi o aperti i musei italiani, che tanto fanno arrabbiare pubblico e cronisti⁴ nelle principali occasioni festive e di vacanza e che li deluderebbero anche nei giorni feriali, se qualcuno andasse a bussare alla porta?

In generale, i musei nazionali segnalano una migliore condizione di accesso. Essi sono aperti, a tuttora, al 70% e oltre del loro totale; ciò non sorprende, essendo questi i luoghi di più elevata spesa (si fa per dire!) dello Stato italiano in ordine alla museografia nazionale⁵.

Sono anche i più protetti, tutelati nell'arco delle ventiquattro ore da una regolare coppia di custodia, anche in regime di chiusura; e da una recente copertura di sistemi automatici di rilevamento. Sembrano mancare dati analitici relativi a tutti gli altri musei, da quelli delle amministrazioni civiche a quelli universitari, accademici o di opera pia; di tutti quei luoghi d'arte che non battono cassa e, di conseguenza, possiedono raramente informazioni sulla reale clientela.

I musei civici⁶ vantano – almeno a parole – la più dinamica e brillante condizione di iniziativa nel restauro, nell'ammodernamento e nelle migliorie architettoniche o gestionali. Un terzo almeno di oltre ottocento musei di proprietà civica denuncia infatti di vivere spesso in fase di allestimento, di progettazione o di vero ripristino. Pur riferiti a più di un lustro addietro, sono numeri assai elevati, che rimandano a tempi in cui il museo locale era un luogo forte dell'amministrare politico.

Le prospezioni statistiche, ancorché nude e crude, in virtù della determinazione dei

locali e civici sono coordinati in circuiti speciali, con prossimi incrementi. Nel 1994 ne hanno fruito cinquecentomila visitatori, per un introito di tre miliardi di lire. I primi circuiti di area sono: Alta Valle del Tevere, Valle Umbra nord e sud, Gubbio-Gualdo Tadino. Due cooperative garantiscono la docenza nei servizi culturali e nei circuiti di visita (Sistema Museo e Arsmon), di circa sedici musei. Il fatturato supera il miliardo di lire, con un utile di 106 milioni. Il museo di maggior spicco e attività tra i luoghi storici umbri è quello di Montefalco, ubicato in un complesso che comprende chiesa ed ex convento di San Francesco. Dopo la riapertura (1991) i visitatori sono saliti a 21.126 unità; nella stagione estiva il museo è attivo anche nella tarda serata. I fenomeni di feticismo turistico sono presenti specie ad Assisi, limitati tuttavia ai luoghi francescani e in un considerevole disordine informativo.

Numerosi tra questi elementi risalgono al decennio 1990-2000 e debbono essere considerati soltanto come condizione significativa nel passato recente.

Si veda anche D. Primicerio, *In giro per il paese dei musei: realtà e potenzialità*, in *L'Immagine e la Memoria*, a cura di P.A. Valentino, Roma 1993, pp. 109-125

Nel totale italiano, i musei statali sono il 13%, quelli comunali il 40,3%, i musei ecclesiastici il 14%, i privati il 15,3% e, infine, coprono il 4,5% i musei provinciali insieme a quelli regionali.

E. Borsellino, *Musei locali, luoghi e musei del Lazio*, Roma 1990; B. Toscano, E. Borsellino e altri, *I Musei locali del Lazio*, in "Bollettino d'Arte", 30, 1985.

Primicerio, *L'Italia dei Musei* cit., p. 115, nota 2.

Cercai di tracciare con molta semplicità questo progetto di convergenza sistematica come il solo possibile nel futuro moderno del museo, suggerendone e descrivendone anche i mezzi e il metodo di attività, nella rivista "Economia della Cultura", n. 2, 1992: nel dibattito seguente la Proposta non è stata raccolta o discussa.

luoghi e delle potenzialità consentono di costruire, quasi come la limatura di ferro attratta dai campi magnetici, ambiti di servizio e di interesse turistico: è stato fatto in modo esemplare da Enzo Borsellino per alcune province del Lazio⁷. Attorno a una ragionevole cartografia tematica dei beni culturali nel territorio circostante, quale ogni museo dovrebbe possedere ed esporre, è inevitabile che l'esperienza scientifica inizi a disegnare percorsi e dinamismi; e a far incontrare le esigenze della conoscenza storica con le coordinate ambientali: la delimitazione contestuale, il paesaggio circostante, sono sempre di primaria importanza per il lavoro critico sull'opera d'arte.

Per queste e altre ragioni, la costruzione di ogni itinerario, il progetto d'una area tematica e il conseguente sistema che possiamo erigere attorno al museo equivalgono, in realtà, a una condizione di progetto. Il museo non è istituzione ferma, immobile entro il suo volume architettonico; bensì perno di una alacrità di iniziativa che può indurre il turismo a una più felice gestione e costringere la spesa di restauro, di riqualificazione e di miglione, che dalle leggi turistiche deriva, a non vagare nelle speculazioni del cemento turistico-alberghiero, a motivare invece quelle buone infrastrutture senza le quali la museografia moderna non potrebbe superare i confini ristretti dell'istituzione. Si tratta di affermazione che trova ormai un vasto consenso razionale, la naturale conseguenza di ogni corretta immagine dei modi di gestione dei musei, capace di superare la passività e l'inerzia alle quali, per tanti motivi, molti tra loro sembrano essere confinati⁸.

La professionalità si invoca necessaria per gestioni di questa complessità; va da sé che, se collocata nell'ambito appena descritto, l'azione museografica appare di livello e di scelta tecnico-scientifica e si avvale dei mezzi della cultura piuttosto che di convergenze combinatorie quali sarebbero quelle del "managerismo" di agenzie esterne al museo, sempre che quest'ultimo pretenda di essere correttamente inteso come cantiere della storia e della critica d'arte. Se, al contrario, si accetta di trascurare lo specifico dell'arte e della storia, si deve accogliere anche la cosiddetta "gestione" economica: e allora non si parli di museo.

Sono circa cinquanta milioni gli italiani che si recano in visita, sospinti da desiderio di conoscenza e soddisfazione della curiosità, a quella massa di oltre tremila luoghi espositivi e conservativi, così nazionali che municipali o privati, generalmente assai diversi tra loro. Gli stabilimenti statali sono circa quattrocento e, per essi, si possono suggerire statistiche aggiornate che, viceversa, sono quasi assenti nel mondo degli altri musei, civici o no. Nell'anno 2001 si è contata una trentina di milioni di visitatori. Si deve prendere atto di grandi sproporzioni: circa dieci milioni di persone vedono Roma e il Lazio; poco più di sei milioni la Toscana e, soprattutto, Firenze e gli Uffizi, il massimo accentramento italiano, con quasi un milione e mezzo. Due milioni di visitatori entrano nei luoghi archeologici del Friuli-Venezia-Giulia (Aquileia). La Campania raccoglie quasi sei milioni di entusiasti visitatori, che filtrano tra Napoli e Pompei. La Lombardia supera anch'essa il milione di affluenti. Le altre Regioni rimangono al di sotto del milione di visitatori, toccando anche minimi deludenti, come la Liguria (80.662), la stessa Umbria (278.940). Dentro questi numeri, come si è visto, i luoghi di maggior afflusso sono una decina: se si vuole assicurare alla passione dell'arte una piattaforma un poco più larga, si può arrivare a una trentina di luoghi che accolgono, tutti insieme, undici milioni di visitatori⁹.

Questi dati sono prevalentemente statali, come si è detto, ma la variazione comprensiva dei luoghi municipali sposta ben poco i rapporti e le proporzioni. Si ripropone il problema del turismo italiano come arretrato, scarsamente studiato e tale da raffigurare esclusivamente la banale concentrazione internazionale e indigena che si abbatte ogni anno tra Venezia, Firenze e Roma, formando un grave ingorgo. Il fatto che le dinamiche del turismo siano tuttora soggetto di organizzazione, affidato oggi alla meditazione del ministro dell'Industria, la dice abbastanza lunga circa l'inadeguatezza dell'assunto. Non si può dire che, attualmente, il turismo vada a premiare consciamente il vastissimo patrimonio italiano; e che ci siano stati sforzi riconoscibili in questa direzione. Sembra preferibile, da

parte di economisti e di sociologi, punire il museo e la sua povertà piuttosto che constatare l'impotenza di un'analisi carente come quella attinente il turismo. Gli squilibri pianificatori e programmatici sono destinati a moltiplicare le difficoltà di una buona organizzazione del patrimonio culturale e artistico.

2. Il tempo delle esposizioni e delle mostre

L'esposizione – denominata nel lessico quotidiano, e per sempre, “mostra” – ha indotto un'attività di ricerca sul piano della comunicazione e, insieme, ha collaborato a mettere in movimento un processo, un po' confuso e alternativo, ma sacrosanto, di interesse di indagine verso lo studio e l'interpretazione. La mostra andrebbe portata a migliore informazione, empirica e informatica, come pure a un più distribuito e garantito buon esito, sebbene non si possa negare che, sul piano della comunicazione artistica e del progresso della ricerca, essa abbia assolto a un compito di divulgazione pubblica notevole. Più recenti eventi, deformati da venature di superficiale spettacolarità e di *loisir* culturale, hanno appannato il lavoro e l'etica di numerose esposizioni e di sedi adstrate a forti frequenze.

Si sta affermando oggi la mostra “contenitore”, la quale, abbandonando l'ideazione storica o di scuola stilistica, sembra sempre più affidarsi alle nozioni concettuali e alle accezioni descrittive e illustrative: il mare azzurro, le montagne, il cielo del Mediterraneo. L'antropologia di fisionomie e di atteggiamenti. Ciò ha condotto una parte del pubblico a falsi schemi di apprezzamento, che giungono fino al limite di considerare opportuna la presenza di alcune parole-chiave della fortuna espositiva (per esempio, Caravaggio o Impressionismo). Il sintomo non è peraltro una garanzia, poiché oggi queste presenze vengono talora deviate su dipinti incerti e in vendita, con autenticità approssimativa ecc. Altre mostre sono noleggiate da circuiti internazionali.

Che l'esibizione delle opere d'arte avesse compiti scientifici, lo sapevano bene gli amatori britannici che, già negli anni tra il 1813 e il 1817, si erano riuniti in associazione allo scopo di meglio studiare, analizzare e definire il proprio patrimonio collezionistico¹⁰. Le radici del fenomeno delle mostre affondavano in un terreno di volontaria serietà scientifica, la stessa che consentiva alla *connoisseurship* esperienza stilistica e riconoscimento identificativo, per potersi servire in modo ufficiale del solo metodo possibile per la ricognizione circa la verità: il paragone. Proprio per realizzare tale fine la British Institution, la citata associazione dei nobili collezionisti, promuoveva esposizioni che iniziarono da quella, assai fortunata, dedicata all'opera di Reynolds; per poi seguire, per qualche anno dopo il 1814, illuminando in seno alle favolose collezioni anglosassoni capolavori di Gainsborough e di Wilson, di Rembrandt e di Rubens, delle scuole italiane e spagnole della Rinascenza. In quella sede, con l'aiuto dei conoscitori, le discussioni diventavano opinione, si radicavano nel terreno del metodo scientifico. Un precoce e invidiabile esempio di serietà e di volontà interpretativa, di reale economia dell'arte.

Se però la mostra, specie in Italia ma non soltanto, negli anni più recenti ha occupato il posto che negli antichi calendari popolari, come il *Barbanera*, spettava alla voce di “fiere e mercati”, ciò è avvenuto anche per riempire il grave vuoto del dibattito culturale; o per supplire a un rinnovato spirito di iniziativa, nato effettivamente all'interno dei musei e promosso anche da studiosi, enti e società ben intenzionate; da buoni amministratori, capaci di individuare la più saggia spesa culturale e il suo indotto educativo. Continua a crescere, però, anche il numero di coloro che vedono in queste festose, talora sventate opportunità solo l'inesorabile fuoco dell'inferno. Mai come dentro questa tematica, prudenza scientifica ed equilibrio debbono prevalere in ogni possibile considerazione.

Un aspetto di valore più generalmente istituzionale è tale da pizzicare, una volta ancora, la visione sociologica dell'arte pubblica. In molti luoghi civici la mostra è alimentata dalla necessità di sostenere e di corroborare il fiacco organismo del museo. È un'iniezione eccitante della durata di qualche settimana, si dice, e con risultati abbastanza ga-

rantiti; il corpo del museo se ne avvale come di un ricostituente. Tuttavia, per essere questo contributo dotato di tutte quelle caratteristiche opinabili che non vorremmo vedere in campo (la temporaneità, l'indiscrezione, la spettacolarità, gli spostamenti imposti alle opere, l'eccitamento commerciale e di mercificazione, l'interesse spesso superficiale della stampa – talora inoltrata nell'argomento grazie alla buona dose di pubblicità pagata – e altro ancora), finisce che, nel tripudio universale di giornali e riviste, associazioni, signore e signorine, *sponsor* accarezzati dal vento della fama e enti locali resuscitati dallo sbadiglio di una fiacca politica culturale, l'esposizione prenda il luogo del museo.

Sembrirebbe non esservi danno. Nella sostanza, invece, si tratta di uno degli equivoci più pesanti di questo ultimo mezzo secolo. La mostra, a confronto del museo, ha sovente le stesse caratteristiche del protagonista e carismatico restauro ‘chirurgico’ operato da un Dulcamara, se messo a paragone con la quotidiana, ordinaria necessità della ‘manutenzione’ ordinaria. La necessità di spettacolarizzare ogni aspetto della vita coinvolge anche il lavoro, specialmente quello immateriale, il più facile da adulterare.

Nelle attuali condizioni italiane, accade di constatare come l'organizzazione di giornata offerta dal museo sia, per lo più, argomento di fantasia economica e di pratico impegno. Solitario, malinconico e depresso, il museo, apparato pubblico stanco e quasi sempre irrealizzato, ormai svetta e acquista dinamismo soltanto nel *doping* che una mostra appunto e, in linea discendente, un eventuale congresso, perfino un seminario, una conferenza, una *performance*, riescono a mettere in azione. Oppure nell'accelerazione di mondano richiamo che consegue un evento di grido.

La realtà quotidiana è pesante, oggi assai di più nelle sale tetre e prive di servizi di un museo, tra i tanti italiani che boccheggiano nella crisi della spesa pubblica. La mostra, al contrario, esibisce la possibilità, qualche volta almeno, di rendere possibile l'invocazione allo *sponsor* e, dunque, al magico, risolutivo intervento del denaro privato. Di qui, da questa apparente efficienza stagionale, scaturisce anche la ripetuta, speranzosa e ingenua domanda che conta sulla presenza di un *manager* all'interno del museo. Se viene usato con frequenza un lessico anglosassone, è perché la famiglia dell'economia museografica ha ormai trasferito molta della sua cultura, per modesta che sia, in ambiti intellettuali e strumentali dove dominano le favole della risorsa economica intesa come decisiva e salvifica. Si dirà, pertanto, *book-shop* per cartolibreria, *management* per gestione e simili, *packaging* per metodo di imballo, *catering* per tecnica di fornitura di pasti predisposti. Mille altre paroline fortunate escono dal vocabolario della cultura organizzata e mediata, in prevalenza intonata all'economia, dove si riverniciano un poco la forma e la norma del museo italiano storicamente costituito. Qualche volta anche ammuffito.

Il vero problema è quello di calare la mostra tra le attività museali ordinarie, cosicché essa possa divenire impresa modellata alla figura e alla sostanza del museo, opera solidale con i suoi corredi, la sua vicenda storica e la sua espressione generale¹¹.

Si possono sinteticamente enumerare eventi e cause che lavorano in antitesi alle mostre. Fra i guasti d'ordine fisico, maggiormente ricorrenti sono i movimenti eccessivi e arrischiati delle opere d'arte; i trasporti con discreto margine di pericolo; troppe iniziative, pochi progetti veramente dotati di prestigio culturale; il maneggio improprio delle opere e le rilevanti differenze termiche, igrometriche e di luminosità¹²; i traumi a medio e a lungo termine, in buona parte tuttora imprevedibili. Esiste poi una serie pressoché interminabile di rischi intrinseci alla fruizione della storia dell'arte e del patrimonio: prolungata assenza delle opere dai musei; modificazione degli ambiti e riduzione dell'aspetto originario; effetto di *dépayement* dell'opera in *tournée*. L'incentivo a una ulteriore fase di secolarizzazione è tale da trasformare molti capolavori iperviaggianti in oggetti scontati e risaputi: quella che si può chiamare una “perdita d'aura” è, alla fine, minaccia più grave di altre.

La sommatoria di questi dati negativi rappresenta un cospicuo deterrente, aggiunta alla constatazione che in questi anni è molto diminuita la ragion d'essere della mostra. Es-

¹¹ A partire dalla creazione del complesso denominato Belle Arti/Beaux-Arts (in omaggio al bicentenario 1796-1996) progettammo un'attività sistematica di didattica delle arti e del patrimonio, rivolta ai giovani e al pubblico in genere, nella Pinacoteca Nazionale e Accademia di Belle Arti di Bologna, denominata Simer (Sistema Museografico Emilia-Romagna). Si tratta di un consorzio didattico tra i musei statali e i musei civici, istituito per dare autonomia progettuale e realtà economica al lavoro didattico e divulgativo. Finanziato dalla Regione Emilia-Romagna, il progetto fu approvato dagli organismi contributori, e principalmente dall'Istituto per i Beni Culturali, poi lungamente trascinato a riduzioni capitali e, alla fine, costretto alle dimissioni per motivi di burocrazia.

¹² Accanto ai modelli esemplari prodotti e distribuiti dall'Iccrom di Roma, si ricorda anche uno dei primi interventi sul problema *Luce-Musei*, redatto da E.B. De Felice, edito a Roma, De Luca 1966. Si tratta di un documento prezioso per la museografia italiana della ricostruzione. Ovviamente, anche la bibliografia si riferisce a testi degli stessi anni.

¹⁰ F. Haskell, *Antichi maestri in tournée*, Pisa, Scuola Normale Superiore 2001. Cfr. anche M. Scolaro, *Note sull'espone e sulle mostre*, in *L'Arte, un universo di relazioni*, Bologna, Rolo-Unicredit, Milano 2002, pp. 107-115.

sa s'era rafforzata subito dopo la guerra 1939-1945, pur avendo già dato segnali di sé negli anni Trenta, in vista dell'aumento delle possibilità di viaggio, lentamente divenute possesso sociale tra i più esercitati, modello di vita della società affluente. La mostra, un obiettivo offerto al turismo culturale e no, sta ora in certo modo rivolgendo a posteriori il problema e avverte che l'assenza delle opere dai loro siti può effettivamente giocare una riduzione e perfino compromettere quella ricerca di esclusività e di novità che il turismo tiene di fronte a se stesso come una materia prima. Un effetto della continua manovra di *déracinement* minore, di strappi rispetto all'asse della localizzazione originaria, indotti da ogni spostamento a fini di artificio. Il cordone ombelicale che unisce l'opera d'arte al museo o alla chiesa d'origine pare testimoniare più strettamente la naturale originalità dell'opera d'arte. Fino a coinvolgere almeno una parte delle antiche ragioni esposte da Quatremère de Quincy contro il *déracinement* maggiore (irreversibile) e contro il museo.

La mostra è un luogo artefatto con la pretesa di un innegabile ritorno e, tuttavia, con la certezza di essere un meccanismo magicamente dissipabile nel mondo, con i suoi contenuti e le sue forme, quasi ceneri della storia. Oggi la mostra ha raggiunto il punto critico superiore, per eccesso e indifferenza verso i contenuti. Deve celebrare piacevolezza e rinomanza, protagonismo e spettacolo effimero. È ben noto, nello stesso tempo, che esporre dieci Monet, otto Sysley, due acquerelli di Cézanne e qualche *Danseuse* di Degas, vuol dire ottenere il massimo dei successi. La fila fuori dell'uscio ne è la massima testimonianza. Si narra che siano stati talora affittati una trentina di disoccupati "per fare la coda", visione eccitante sul piano delle comunicazioni anche giornalistiche e mediatiche.

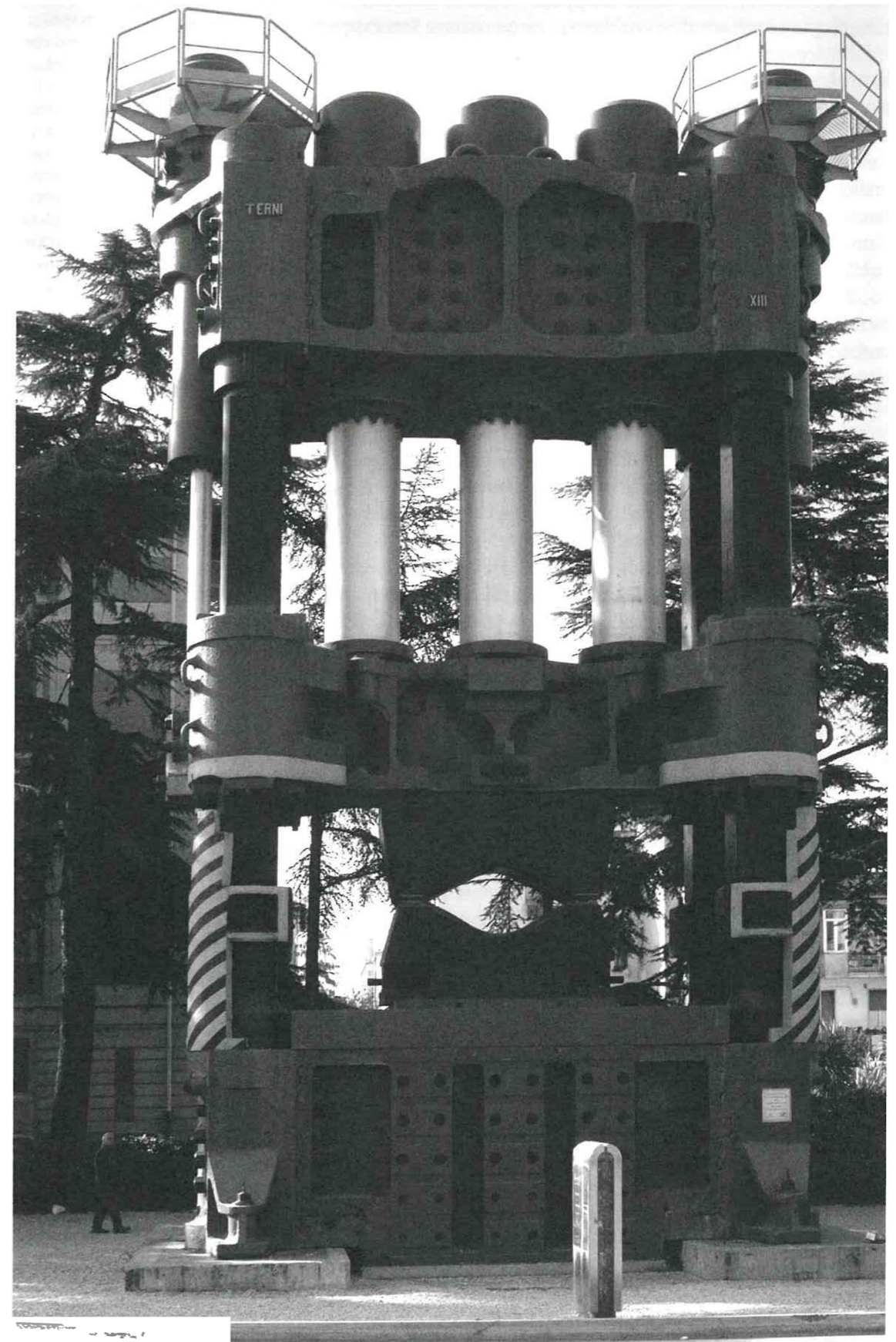
Nel 1930 la consorte del ministro britannico Lord Chamberlain divenne madrina di un progetto di mostra dell'arte italiana, dal XIII secolo al Novecento, presso la Burlington House of Art di Londra. Lady Ivy impose all'organizzazione uno sviluppo grandioso e trovò comprensibile rispondenza nei poteri di un Governo fascista che andava a caccia di riabilitazioni europee, dure a recuperare dopo il delitto Matteotti. La mostra, carica di numerose centinaia di opere, fu affidata al soprintendente milanese Ettore Modigliani e, in Inghilterra, al grande critico sir Kenneth Clark. Il successo raccolto nell'occasione smorzò anche le proteste degli amministratori, che si accentuarono di nuovo quando il transatlantico, intitolato ovviamente a Leonardo, incappò durante il ritorno in una robusta tempesta nello stretto della Manica.

Un'altra macroscopica esposizione fu quella del 1935, anno di crisi internazionale per l'impresa africana di Mussolini. Ebbe luogo nel Petit-Palais di Parigi e quasi cinquecento opere d'arte della Rinascenza furono raccolte e inviate. Il successo esplose delirante, le proteste restarono mute. Una mostra d'arte italiana del Novecento, allestita nel contempo al Jeu de Paume, ottenne un risultato più modesto ma sempre ricco di apprezzamenti in sede di rapporti internazionali. L'École de Paris non concedeva tuttavia spazio a riabilitazioni di pur grandissimi artisti; e la Sarfatti, unica a poter reggere con dignità critica, era già stata allontanata dal suo amante, il capo del Governo, che voleva far cessare il pubblico pettegolezzo.

Il potere della cultura e, soprattutto, quello dell'arte – più esibita e sonante – ha origini antiche, nel cuore del Neoplatonismo fiorentino del secondo Quattrocento e nel suo grande ritorno cattolico e vaticano, sviluppato nel secolo barocco e impersonato in Guido Reni e nel suo sogno ideale. Una politica di questa natura è addensata al fondo della visione storica e concettuale di Giovan Pietro Bellori (1672). Ragioni che appaiono ancora più difendibili di quelle basate sull'ordine fisico delle cose.

Tecnologie aggiornate e perfezionamento dei mezzi di trasporto hanno ridotto i classici traumi provocati dal trasferimento e dalla mutazione dell'*habitat* originario: una fiducia riservata comunque ai dipinti su tela, purché robusta e ben conservata, mentre la rimozione delle tavole di legno – con ciò che c'è sopra – continua a essere del tutto scongiata (pur tuttavia progressivamente più praticata). Dipinti di varia materia strutturale hanno fatto più volte il giro del mondo; altri sono apparsi su palcoscenici diversi, mutando zi-

La grande pressa da 12.000 tonnellate simbolo della storia industriale della città



marra e recitando ruoli pressoché opposti: di questa mutazione di intenzioni metodologiche, di queste metamorfosi critiche o storiche occorre preoccuparsi.

Per converso, le mostre hanno messo in scena procedimenti che mai le opere d'arte avrebbero altrimenti conosciuto; sono state prese decisioni di studio, di controllo, verifica e cura, sfruttando tutto l'arco delle possibilità offerte dalla moderna fisica e dall'attuale chimica; restauratrici in camice bianco come novelle infermiere hanno alimentato pubblicità e pubblicistica¹³. Mostra e restauro sono stati del resto, e sono tuttora, due grandi miti nati dalle "magnifiche sorti e progressive" dell'Ottocento artistico europeo. Già allora, grosso modo all'attacco della grande stagione delle Esposizioni Universali e Nazionali, a partire dal 1851 (Londra), queste due pratiche di gestione, sospese tra l'intelligenza moderna e l'imprenditorialità possibile, si erano mostrate in Europa, con nuovi risultati e promettendo meraviglie¹⁴.

Nel 1903, sulle colonne del periodico berlinese "Die Woche", Wilhelm Bode – Direttore Generale del Kaiser Friedrich Museum e grande conoscitore dell'arte italiana della Rinascenza – aveva cominciato a elencare dubbi consistenti nei confronti di questa prassi disinvolta delle mostre. Cinque anni più tardi Julius von Schlosser, da Vienna, lamentava la caduta di carattere del collezionismo pubblico: "Alla esclusività e all'inaccessibilità delle antiche collezioni hanno fatto seguito per reazione una apertura ed una pubblicizzazione pressoché illimitate". E faceva ricorso al pensiero di Goethe rammentando che questi aveva indirizzato una specie di invettiva verso i musei: "I vostri quadri vengono trascinati qua e là / quali perduti e quali venduti / e con le spedizioni in tutte le parti del mondo / che cosa ci rimane? La rovina!".

Al termine di quella singolare citazione goethiana, Schlosser spezzava una lancia a favore di una mera, necessaria attività di tranquilla conservazione in quel luogo di crescente iniziativa che si chiama "museo", con un pizzico di snobismo a tutela di quella "società veramente e non soltanto esteriormente colta", che ha diritto di pretendere quel "sommo aristocratico godimento" costituito, appunto, soltanto dalla visita nel regno delle Muse. Il fatto che Schlosser fosse da poco divenuto Direttore della sezione delle sculture e delle arti minori del Kunsthistorisches Museum di Vienna, la dice molto lunga su questo appassionante argomento. "Sarebbe stolto considerare il museo come fine a se stesso; in realtà esso non è che un mezzo per conservare il più possibile fedele, inalterata e intatta l'eredità dei nostri predecessori per noi e per i nostri discendenti, per l'utilità che essi vorranno e potranno trarvi". La significativa citazione si completava: "In questa 'attività di conservazione', ora in verità assai ostacolata e repressa dalla vita moderna, sta il loro compito e, se proprio necessario, la loro giustificazione [...] All'uomo solamente infatti, che prima di tutto e soprattutto è il resumé dei suoi avi, è concessa la duplice facoltà di andare oltre l'inafferrabile presente spingendo il suo sguardo verso il passato e verso il futuro"¹⁵.

3. La storia e l'arte come rendita

Nel mondo storico, che dall'unità nazionale si spinge fin verso il 1970 circa, il solo valore che si poteva assegnare a un'opera d'arte era quello attribuitole dal mercato. L'oggetto pubblico, che non è in vendita, non possiede null'altro se non un valore astratto, di inventario oppure di mito. Un capolavoro conservato in un museo pubblico, italiano o no, non ha valore alcuno se non tra le favole. Chiunque tra gli uomini del museo abbia avuto a che fare anche soltanto con una elementare e ricorrente rivalutazione inventariale, sa bene quale sublime sforzo sia quello di tentare di assegnare un prezzo "attualizzato" alla *Venere di Urbino* di Tiziano oppure alla *Santa Cecilia* di Raffaello. La fatica mentale è superata soltanto dall'analogo e peggior sforzo dei colleghi architetti e archeologi, alle prese con Orsanmichele oppure con la Torre di Pisa o con il Pantheon romano.

Qualche proposta di lavoro fu avanzata, almeno in teoria. Alle origini del dibattito postbellico fu proprio Carlo Ludovico Ragghianti¹⁶ a proporre di applicare all'opera quella percentuale che, in genere, si calcola in addizione alle spese di manutenzione ordinaria. Da

¹³ La stampa quotidiana o periodica, specie la prima, ha preso spesso in seria considerazione il problema del museo italiano, allargandosi con agio ormai comprensibile – data la gran quantità di comunicazioni a tale riguardo – verso il museo europeo e statunitense.

Abbiamo già affermato che la stampa ha avuto assai più peso nell'argomento di quanto non ne abbiano rivestito convegni e, soprattutto, pubblicazioni. Queste ultime, infatti, togate o accademiche, sono state anche numerose, con indirizzi tesi alla vastità dei temi e a loro volta, magari, impegnativamente critiche; ben di rado, tuttavia, hanno affrontato l'argomento che è divenuto davvero immediato e cioè il confronto sollecitato dalle analisi quantitative e dalla statistica con la qualità reale delle strutture e, insomma, con la quotidianità del museo italiano. Il decennio 1980-1990 ha avuto davvero l'occhio sul mondo come, del resto, i primi anni Novanta, pur tenendo nella dovuta considerazione la concentrazione problematica delle due crisi, quella generale e quella del settore. Come si sa, quest'ultima deriva certo dalla prima ma non manca mai di raddoppiare il suo peso negativo proprio per la fragilità dell'ambito socio-economico del mondo della tutela e del museo.

¹⁴ Intorno alle mostre "storiche" in Italia, dal 1861, cfr. M.R. Pessolano, *L'architettura e le Esposizioni italiane*, in M. Picone Petrusa, M.R. Pessolano, A. Bianco, *Le Grandi Esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Napoli, 1988, pp. 29-58.

¹⁵ J. von Schlosser, *Die Kunst und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig 1908 (edizione italiana: *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Firenze 1974, pp. 141-142 e 188). W. Bode, in "Die Woche", heft 39, Berlin 1903. Cfr. infine *Goetbes Samtliche Werke*, Jubiläumsausgabe, vol. II, 1940, p.

213. Ma si veda anche J. Burckhardt, *Arte e Storia*, conferenza di Basilea, 1883.

¹⁶ Ricordo l'interessante dibattito apparso sull'ottima rivista informativa e di divulgazione che si intitolava "SeleArte".

¹⁷ I musei francesi sono 1240. La grande testa di questo corpo è costituita dal Louvre, capace nel 1993 di ben 3.353.000 visitatori paganti e di 1.566.000 gratuiti (4.919.900 nel totale e in evidente crescita). A decorrere dal 1993, bicentenario della sua fondazione, il Louvre possiede una totale autonomia di gestione. Il suo consiglio d'amministrazione può decidere riduzioni di biglietto e fasce orarie speciali, per esempio pomeridiane o serali. Con il Musée d'Orsay, la reggia di Versailles e il Centre Pompidou, il maggior complesso turistico d'arte della capitale francese tocca i 9.644.000 visitatori paganti per raggiungere un totale, comprensivo degli esenti da pagamento, di undici milioni di unità. La mostra *Da Cézanne a Matisse*, al Musée d'Orsay, ha realizzato un totale di 1.430.000 visitatori, paganti per l'80%, e con l'aggiunta nella media individuale di acquisti misti (cataloghi, cartoline, riproduzioni ecc.) di 17.000 vecchie lire *pro capite*. All'interno della redditività, le attività aggiunte (banchi vendita, bar, ristorante ecc.) contano meno del previsto. Nel Nord America soltanto l'11-12% proviene da biglietti e servizi, mentre il restante 72-73% è contribuzione dello Stato. Nella Cee, la contribuzione dello Stato è del 78%, mentre biglietti e servizi oltrepassano di poco il 13%. In Italia, gli introiti da biglietto sono attorno al 2% e quelli da servizi allo 0,36%. Alla contribuzione pubblica, statale o comunale, compete dunque il 92-93%: tale era la situazione italiana nel 1995, secondo numeri d'inchiesta di V. Emiliani, *I musei in Italia* cit., p. 13. È notorio come la situazione odierna abbia ridotto i musei a termini di pressoché misera sopravvivenza. D'altra parte, il numero dei biglietti gratuiti, con varie motivazioni, tocca in Italia il 57,5% dei visitatori, in Francia

parte di un crociano impegnato sembrò allora un atto di insolito realismo: a rifletterci ancora oggi, crediamo che Ragghianti avesse ragione. Era un modo non del tutto astratto per costringere il Governo ad assumere la dovuta coscienza patrimoniale e la Corte dei Conti ad attivarsi. Ciò nonostante, l'iniziativa non ebbe altra fortuna se non quella di portare alla luce una paleostorica carenza di inventari e di aggiornamenti archivistici decenti.

Ora, questa procedura è assai meno empirica di quanto sembrasse allora. Dal momento che l'attuale Governo dichiara che "tutto è vendibile, fatta salva qualche eccezione", un metodo come quello suggerito da Ragghianti diventa oggi perfino pericoloso.

Riteniamo che l'economia dell'arte sia interamente da riferire alla gestione organizzativa del patrimonio e cioè al tipo di politica culturale e turistica che si intende sviluppare. Confidando, prima di tutto, nella buona gestione delle sostanze storiche e degli indirizzi critici, in atto o maturati nell'intero ambito di cultura entro il quale il museo si muove. Il pensiero corre ai flussi turistici che confluiscono entusiasti verso le grandi centrali museografiche internazionali. L'inaugurazione del Grande Louvre nell'aprile del 1993, a due secoli dalla sua fondazione, fu insieme una vittoria dello spirito di pubblica scenografia, che sembrava risalire alle feste della Rivoluzione, e il risultato finale di una rivalutazione urbanistica del centro di Parigi – ancor prima che di un'opera architettonica –, ambedue volti a dare al pubblico la potente sensazione di una nazionale proprietà magnifica e disponibile¹⁷. L'itinerario dei massimi luoghi dell'universo turistico e d'arte europeo e intercontinentale, quello che da Parigi porta a Madrid¹⁸, a Washington e a Los Angeles, a Vienna e a New York e, soprattutto, alla straordinaria versatilità dinamica e turistica di Londra, ha ormai convinto che ogni museo debba vivere creando opportunità redditive economiche. Noi crediamo che ciò si affermi volgendo specifica attenzione al turismo. Un turismo di buon passo, dunque, che mostri la sua antica tendenza a risiedere almeno per qualche giorno sui luoghi e a trasformarsi così in un abitatore discreto e ammirato piuttosto che non in un ordinario utente d'agenzia, tutto panini e coca-cola, trasferito in pullman in un volo di cartacce e patatine fritte.

Il turismo redditivo bisogna guadagnarselo e il nostro Paese l'ha strapazzato, discendendo per anni e decenni lungo la colonnina di mercurio degli arrivi e delle partenze, rispetto ad altri magici Paesi d'area mediterranea, riducendo a un mazzetto soltanto i centri di incentivazione turistica storica. Il mare è un'altra cosa. Il turismo residenziale dell'Italia centrale e, ora, la tendenza visibile all'agriturismo, sembrano peraltro opporsi all'esclusività fasulla del turismo di massa che, per anni, ha contraddistinto il viaggio italiano. Sono state deluse le attese, con la vecchia indisponibilità dei musei¹⁹, le chiusure inutili e selvagge, i restauri interminabili, la scarsa disponibilità sindacale a capire che questi luoghi sono da conquistare; oltre che con l'indiscriminato aumento dei prezzi.

Il valore dell'arte e quella che viene normalmente chiamata economia artistica, fino ad oggi e, per lo più, spontaneamente, sono stati riferiti a un patrimonio il quale, piuttosto che solare e pubblico, appare raffigurato e citato come immerso nella dinamica del commercio, della compravendita e, alla fine, della mercificazione. Di una promozione nella quale, se sono lontani i valori delle società privatistiche, per lo più di tradizione anglosassone, si esaltano tuttavia, assai spesso, in ipotesi e nella realtà valori di natura prettamente economico-commerciale. Per rispondere a quest'ambito di sfruttamento museografico occorre individuare, in sede centrale, peculiarità di natura organizzativa e connotati di impresa che l'etica generale del patrimonio artistico e culturale italiano non ha mai posseduto e non ha mai ammesso.

Già negli anni Sessanta la meditazione su questi temi fu impegnativa. Una inclinazione è ora quella di fare di tutto un soggetto economico e che il mercato domini liberamente ambiti geo-storici, tradizionalità illustri, identità e caratteristiche. C'è almeno una risposta negativa che i paesi meridionali dell'area mediterranea, tradizionali produttori di arte, han-

no assunto nel quadro delle loro storiche leggi di tutela. Non c'è dubbio che, al contrario, i paesi del nord anglosassone e germanico, con la loro effettiva potenza, stiano elaborando altre soluzioni da opporre alla condizione coercitiva e protezionistica nel campo del mercato e della circolazione artistica.

Che il museo, come da anni si afferma, possa, anzi debba, guadagnarsi da vivere, è una convinzione figlia di quello stesso liberismo che potrebbe ridurne se non distruggerne l'esistenza, in quanto luogo della memoria e della storia. A meno che, naturalmente, non si decida che anche storia e memoria, patrimonio e identità non possano rigenerarsi economicamente attraverso uno dei modelli classici dell'economia: la loro gestione. Una sorta di magica parola adottata nell'ultimo decennio e colorita di un particolare sapore produttivo che un tempo le era estraneo.

La originaria interpretazione italiana affermava possibile "gestire", e cioè – rimarchiamo – "guidare un procedimento di ispirazione e di attuazione scientifico-tecnica", onde condurlo lungo una quotidianità di corretta accezione culturale, fino a individuare in un metodo opportuno i mezzi e gli strumenti pubblici per preservare il museo stesso con i suoi contenuti, farne opportuna conservazione e attivarne un servizio di comunità degno di questo nome. Questo era il volto realisticamente economico. A nessuno sarebbe venuto in mente di diminuire, disincentivare, vendere, annullare il patrimonio pubblico, il tesoro voluto e accumulato dalla collettività.

La società, quotidianamente sollecitata, mostra oggi il suo prioritario appetito di comunicazione e di immagine. La storia stessa, sebbene ora in gravi condizioni di salute, avverte che l'immagine è un documento insostituibile, spesso da collocare al posto delle grandi idee in corso di disgregazione. Il consorzio civile, anch'esso in via di erosione, riunisce un mondo di immagini attorno alla comunità e ai suoi luoghi, allacciando legami impegnativi, cercando coesioni rinnovate. Il museo, tra tutti gli strumenti della cultura moderna, sembra aver quasi assunto la guida del gruppo delle istituzioni della cultura che giunge fino a noi dal XVIII secolo e sembra essere cresciuto al ruolo di effettivo ordinatore urbanistico ed economico²⁰. Il museo riflette almeno la preziosa fragilità, quando non la squisita gracilità, della complessa fisiologia dell'arte in Italia. Del paesaggio totale italiano, bellissimo ma offerto perfino alla volgarità suicida dei ripetuti condoni edilizi, fino all'ultimo immaginato e perpetrato nell'autunno del 2003.

Proprio in quest'ultimo anno è stato pubblicato *Musei e Beni Culturali. Verso un modello di governance*, di Massimo Montella²¹, una brillante, ponderata analisi di campo, che traccia una linea mediata alla tendenza sopraccitata, per non fare entrare in opposizione idealità dell'arte e praticità dell'economia, intesa in prevalenza come utile pubblico e sociale. È un forte contributo realizzato e reso concreto dall'esperienza che l'autore ha accumulato e personalmente elaborato nel corso di molti anni di lavoro sul campo. Montella è il primo scrittore, in assoluto, che riesce a contemperare le ragioni della cultura, cioè dello specifico innegabile della museografia, della sua necessità scientifica e didattica *ante omnia*, con le ragioni, generose quanto spesso ipotetiche o addirittura sfrontate, di dare al museo quella spina dorsale economica che dovrebbe, d'ora in avanti, non soltanto sostenerne il cammino ma nutrirne interpretazioni, guidarne decisioni e imprese.

In questo senso lo studioso è riuscito a organizzare attorno a una mirabile, del tutto inedita intelaiatura archivistica e bibliografica e a un serrato reticolo legislativo (di comi, decreti, leggine e circolari) l'incontro che, dagli anni Settanta, ossia dall'ultimo dibattito di valore politico, sembrava più necessario. Che, nelle comuni discussioni emergeva proprio con lui e con pochi altri già immersi in questa scottante materia: far crescere ad argomento comune l'uno e l'altro verso della *vexata quaestio* e costruire una problematica nella quale tutti gli atti della tutela, dalla museografia al restauro, dalla preservazione all'igiene del paesaggio, divenissero materia solidale con la ragione immediata che l'osservazione economica proponeva.

soltanto il 31% e in Vaticano appena il 5% (i Musei Vaticani percepiscono 41 miliardi contro 2 milioni di visitatori: il solo valore di biglietteria è di 29 miliardi). Nel territorio francese, il luogo che recepisce il numero più alto di visitatori è l'Ile de France di Parigi; le Tuileries raccolgono 446.000 visitatori, il Musée Salé di Picasso 442.000, la reggia di Fontainebleau 403.000 ecc. Minori introiti sono segnalati negli otto musei della Provenza, nei cinque musei dell'Aquitania, nei quattro musei dell'Alsazia e della Loira ecc.

¹⁸ Per ricordare il progresso organizzativo della sola Madrid si deve sottolineare che il Museo del Prado, nei primi cinque mesi del 1994, in biglietti di ingresso ha guadagnato 3 miliardi e 800 milioni. È stato creato un biglietto di abbonamento per ingressi liberi al museo (di costo equivalente a circa 50.000 delle vecchie lire) e per accesso illimitato ai tre musei madrileni (circa 80.000 lire).

¹⁹ Tra i musei italiani, l'80% appare in grado di accogliere il pubblico, sia pur nelle condizioni talora difficili in cui versa. Ma il 7% è in vario, costante allestimento, il 6,6% in restauro, il 2,6% in progettazione e il 3,2% del tutto chiuso. Il pubblico ha un'incentivazione lenta, sebbene recenti mostre abbiano sollecitato l'opinione. Il 49% dei turisti rimprovera ai musei italiani, in genere, la scarsa divulgazione e informazione (quando il riferimento è alle opere d'arte nelle chiese il numero sale al 60% dei visitatori stranieri); il 32,7% lamenta la ridotta attività e cioè l'esiguità degli orari di apertura al pubblico. Mesi addietro sembrava risolversi, infine, il problema dell'acquisizione all'uso di Galleria dell'intero palazzo Barberini, occupato in parte – come si ricorderà – dai locali e dalla cucina del Circolo ufficiali romano; la battaglia combattuta da Alberto Ronchey per il trasferimento alla Casina delle Rose può affiancarsi alle più travagliate e penose avventure della storia del patrimonio museografico italiano.

²⁰ Intorno a museo e società si vedano P. Bourdieu, A. Darbel, *L'amour de l'art. Le musées et leur*



Arnaldo Pomodoro, *Lancia di luce*, particolare, Terni

public, Paris 1966 (trad. it.: *L'amore per l'arte*, Firenze 1972); M. Harrison, *L'art d'aujourd'hui et son public*, Paris 1967; A. Martinow, C. Wery, *Le Musée interdit. Enquête sociologique sur le fait muséologique en milieu ouvrier dans la région liégeoise*, Bruxelles 1971; *Il Museo parla al pubblico 1989-1990. Ricerche*, Atti del Convegno, Provincia di Bologna 1989, Bologna 1990 (con bibliografia). Per quanto attiene il pubblico dei visitatori si possono ricordare i seguenti dati indicativi: dai 20 milioni di ingressi del 1960 si è passati ai 30 milioni degli anni Settanta e, infine, ai 50 milioni del 1980. A metà del decennio 1980-1990 si è registrata una crisi, mentre le presenze alberghiere 1979-1984 aumentavano del 3,2% per i visitatori italiani e dell'1,6% per quelli stranieri. Nel 1994 la domanda estera è cresciuta del 9,7% rispetto all'anno precedente,

4. I prioritari valori scientifici e tecnici della "gestione"

Quando si discorre di "gestione", con questo accento prevalente di attenzione economica, dovrebbe essere tenuto comunque presente che lo specifico dell'arte e della sua critica storica è affidato, in primo luogo, a una corretta interpretazione ideologica e filologica, puntando sulle moderne opportunità museografiche proprio al fine di conservarne attentamente il patrimonio: facendo della sua preservazione un dato aggiuntivo fondamentale, un brano della sua vita di nuovo protagonista indiscusso anche sul piano dell'economia. Trascriviamo l'affermazione di Irene Sanesi, specialista di economia fiscale, a proposito dello "scopo di lucro" del museo, da molti ribadito con irritante noncuranza: "A differenza di altre realtà, strettamente economiche, il museo possiede obiettivi e presenta attività e funzioni che appartengono in via generale al mondo del *non profit*. Il fine di lucro per il museo è irrilevante. Ciò che conta è la sua autonomia, la capacità cioè di saper gestire le risorse che la funzione promozionale naturalmente genera e le risorse che la funzione conservativa naturalmente assorbe. La missione dell'istituzione museale non è data dalla capacità di produrre reddito che, diversamente, deve essere prodotto in maniera induttiva nell'ambito del territorio circostante. Del museo deve essere garantita la continuità e il permanere nel tempo quale polo di aggregazione e motore di memoria e di formazione"²².

Si può tentare di disegnare una specie di carta della saggia conduzione dell'arte pubblica. Una "gestione" così intesa non può distaccarsi dall'azione e dalle necessità costantemente richiamate, allertate e confrontate con la reale, metodologica "tutela" scientifica e storica. Non si nega la possibilità, la necessità di un reddito derivato dall'amministrazione di un museo: occorrono però pertinenza, misura e distinzione delle parti, per non confondere opportunità e reali possibilità. L'operosità di indole economica ha il dovere di ispirarsi alla visione specifica del messaggio storico-artistico, di essere guidata da quest'ulti-

mo e di non subornarlo con modelli di comportamento o progetti di attività effimere, di finalità esteriori. La “gestione” crea profitto lecito proprio quando non invade l'autonomia dell'arte, non irrompe nella sfera specifica della fruizione estetica. Nel corso di questa temperata interpretazione si può evadere anche dalle numerose esigenze di protagonismo e di una visibilità che deprime gli eventi.

La “gestione” artistica è, prima d'ogni altra cosa, la ricchezza tecnico-scientifica che deriva da una saggia visione epistemologica e attinente del museo e del patrimonio. Essa illumina lo spazio e il tempo, alla cui intersezione si alimenta la conoscenza dell'opera d'arte; e si premia la cultura più equa del decentramento e del riequilibrio territoriale o urbanistico italiano.

La stessa concezione attiva, dinamica della tutela, indirizzata alla fruizione culturale dei beni da parte dei cittadini, è garantita anzitutto dall'art. 9 della Costituzione (e ribadita dalla sentenza n. 269, 1995, della Corte Costituzionale).

Una precedente sentenza della Corte Costituzionale (n. 151, 1986) era già ritornata impegnativamente sul senso appena riproposto. Essa confermava, infatti, la “primarietà del valore estetico e culturale”, che “non può essere subordinato ad altri valori, ivi compresi quelli economici” ma deve invece essere posto a sua volta nelle condizioni “di influire profondamente sull'ordine economico-sociale”. Il 5 maggio 2003 il presidente Carlo Azeglio Ciampi ha richiamato questa sentenza, allorché ritenne di precisare che “la doverosa economicità della gestione dei Beni Culturali, la sua efficienza, non sono l'obiettivo della promozione della cultura, ma un mezzo utile per la loro conservazione e promozione”.

Questo corretto chiarimento, nel momento stesso in cui riconduce l'opera critica e storica al suo più vero livello quotidiano, toglie di mezzo gli equivoci, a dir poco continui, di frequenti esplicazioni politiche e amministrative. Allora si ritiene necessario operare alla radice, cioè intervenire direttamente sulla Costituzione, come più volte è stato ventilato. Salvatore Settis ha così commentato l'approvazione sommaria del Codice Urbani in Consiglio dei Ministri, del 16 gennaio 2004: “Diluire l'art. 9 converrebbe anche a chi, come Tremonti, persegue il disegno di vendere parti significative del nostro patrimonio culturale”²³. E ha proseguito sottolineando come la primarietà dei valori culturali, a norma della Costituzione, non sia negoziabile: “perciò spiace che Tremonti sia riuscito a imporre nel Consiglio dei Ministri (e sia pure in via temporanea) quel pessimo principio del silenzio-assenso che non c'era in nessuna delle sue bozze precedenti”.

Non si può derogare, in generale, dalla norma che ribadisce come i beni culturali e paesaggistici, museografici e naturali, costituiscano un immenso, privilegiato patrimonio sul quale è opportuno effettuare investimenti, manutenzioni e restauri; certamente non da usare come ricchezze in demolizione, da investire e da sperdere nel nulla progressivo. Esattamente il contrario della recentissima codificazione per il tramite operativo della SCIP Spa e la collaborazione di aziende di mediazione culturale quali la Patrimonio Spa.

L'ambito di attività e di manovra che una vera gestione richiede è quello ampio e coinvolgente di un fronte globale. È questa, come abbiamo scritto altrove²⁴, la grandissima “differenza italiana”. Non siamo disposti a commerciare una chiesa né un convento o un palazzo, neppure una strada o una collina. Vorremmo “gestire” in modo decente, produttore e senza sfruttamento (e dunque condurre a perfetta conoscenza e successiva tutela tecnico-artistica) il paesaggio e le città, sicuri come siamo che l'antico equilibrio, la stessa misura del vivere siano un insegnamento prezioso e, prima ancora, costituiscano una serenità armoniosa.

Il museo, si è detto, resta un atto di volontà che risponde principalmente all'esigenza

di meno quella italiana (0,5%). Un'analisi di J.M. Davidson Schuster, eseguita nel 1992, denunciava un vertice significativo di diciottenni in visita al museo di almeno il 30% in alcuni paesi della Cee (Francia, Spagna, Inghilterra), con una discesa al 22% negli Usa e una caduta al 6,2% in Italia. Si ricorda che nei trentaquattro musei francesi già condotti dall'agenzia generale Réunion des Musées Nationaux (RMN) furono organizzate attività culturali e didattiche per un totale di 60.000 ore (1993), con prenotazioni informatizzate. Per la vita della RMN francese e la sua fervida amministrazione e ricerca in campo europeo, oltre che nazionale, cfr. V. Emiliani, *I Musei in Italia* cit., pp. 38-43.

²¹ M. Montella, *Musei e Beni Culturali. Verso un modello di governance*, Milano 2003.

²² *Per una metodologia unica di rendicontazione museale*, dagli Atti del convegno “Economia e Fiscalità del patrimonio artistico”. Prima parte: *Il museo*, Firenze, Biblioteca degli Uffizi, 3 febbraio 2001, a cura del Consiglio Nazionale dei Dottori Commercialisti.

²³ L'articolo in questione porta un titolo significativo, *Non toccate la Costituzione sulla tutela ambientale*, in “La Repubblica”, 23 gennaio 2004.

²⁴ A. Emiliani, in *Storia dell'Arte. Scritti in memoria di G.C. Argan*, 1994.

²⁵ W.J. Baumol, G.W. Bowen, *Performing Arts – The Economics Dilemma*, Cambridge (Mass.) 1966. L'approccio alla *cultural economics* è frutto della ricerca condotta sulle arti figurative dai due autori. L'analisi a riguardo del costo dei concerti di musica classica e del teatro è un brano ormai famoso di un settore della disciplina economica che ha avuto enorme fama e progressiva fortuna. In Italia si veda la rivista “Economia della Cultura”.

²⁶ La catarsi morale operata dalla Procura milanese sulla scena di Tangentopoli, nel crollo delle folte progettualità museografiche dei Fondi di Investimento e Occupazione (FIO) e in mezzo alle giaculatorie dei “Giacimenti culturali”, dei piani speciali, eccezionali, straordinari e spettacolari, ha visto diffondersi anche in Italia l'*État Culturel*, libello sapiente di Marc Fumaroli contro gli aspetti eteronomici della “politica della cultura”: M. Fumaroli, *Lo Stato culturale. Una religione moderna*, Milano, Adelphi, 1993.

²⁷ In seno ad apposita Commissione creata da Giuseppe De Rita e diretta da Daniela Primicerio, anno 1999, nel Ministero della Ricerca Scientifica, fu condotta un'analisi a proposito della trasformazione dell'Accademia di Belle Arti. Per ciò che attiene la trasformazione di sezioni di lavoro rivolte alla possibile creazione di un'attitudine al restauro, la Commissione approvò il progetto della costituzione di un Istituto Regionale, gestito dall'Accademia, finanziato dalla Regione, con la collaborazione di università e soprintendenze. La finalità andava oltre il semplice restauro e comprendeva anche i processi di igiene dei materiali storici e i metodi di manutenzione; il progetto si ispirava alla relazione di Giovanni Battista Cavalcaselle, del 1863.

di storica conservazione del patrimonio di uno stato sociale e di servizi. Esso non cessa – proprio per essere elemento di una più generale gestione – di restare agganciato a un coordinamento politico culturale del quale lo Stato, in tutti i suoi momenti di governo, fino all'ente locale e cioè al Comune, non può che essere consapevole, responsabile e democratico promotore.

Da quando le analisi del mercato qualitativo, grazie alle prime, quasi mitiche indagini di Baumol e Bowen²⁵, negli anni Sessanta, iniziarono il loro cammino, il panorama italiano, solitamente tanto restio a misurarsi con l'imprenditoria, si è messo in lento e sempre più rumoroso, confuso movimento. Lungo questa strada, l'iniziativa progettuale si è vista talora attraversare la strada da compromessi e da speculazioni, come è stato tipico negli anni Ottanta e di qualche brano della truce faccenda di Tangentopoli²⁶. E, insieme, proprio in quei tempi si è assistito a un accrescimento delle capacità interdisciplinari; e si è potuto comprendere che, se non proprio una managerialità bocconiana, un livello un poco più informato e secolare era necessario anche al responsabile della direzione di un museo. A patto – ripetiamo – che tale imprenditorialità fosse costantemente a paragone con la conoscenza tecnico-scientifica del luogo e dei suoi contenuti, unica verità dell'istituzione. L'imprenditoria è in ogni modo da tener d'occhio in un mondo che sta affrontando, tra mille guai, i beni cosiddetti “immateriali”.

5. Attività promozionale del museo civico

Il “mostrismo” esasperato di questi ultimi anni, trasformato in cultura definitivamente mercantile ed effimera, non genera più conoscenza, che non sia troppo spesso disordinata e talora sgangherata. Anche per questo, all'interno dell'attività di laboratorio del museo civico nascono evidenti le necessità di programmare borse di studio, di lavoro nonché utili strumenti di corredo dei ricercatori, riuniti dalla direzione del museo e indirizzati ad alcuni basilari, riconoscibili compiti inerenti le tematiche della tutela e della conservazione, della promozione e della comunicazione pubblica e sociale.

È grottesco constatare come, nel momento di massima espansione della didattica specializzata, così come ha luogo nelle università grandi e piccole, quasi tutto il lavoro educativo avvenga *ex cathedra* e non piuttosto dentro la struttura lavorativa quotidianamente impegnata del museo. Questo matrimonio tra museo e università, del resto, è sempre stato piuttosto sofferto e anche i pochi casi esistenti, specie di valore archeologico, sono stati con il tempo gettati alle ortiche.

Nel dopoguerra, un certo genere di assunzioni precarie e l'impegno di un salario trimestrale consentirono per anni all'amministrazione di selezionare giovani e di farli lavorare all'interno delle strutture dei musei – anche di quelli nazionali – finendo così per costruire dei veri *stages* e seminari di apprendimento. Si trattò di una esperienza abbastanza generale negli anni Cinquanta (legge Tremelloni per assunzioni di salariati trimestrali), mai più ripetuta. Lungo questa via, la cosiddetta “riforma” delle Accademie ha scelto di praticare la banale adozione di genere universitario. In realtà, la riforma dell'Accademia avrebbe oggi potuto seguire un'invocazione antica di oltre due secoli, quella cioè di Parini e di Bossi e del loro invito a individuare i mezzi opportuni per una migliore redditività dei mestieri delle arti²⁷. Come aveva deciso di descrivere il progetto risorgimentale di Giovanni Battista Cavalcaselle (1862).

6. Modelli e strumenti di lavoro di un museo-laboratorio

La scarsa conoscenza scientifica e tecnica a riguardo della vita storica, delle condizioni sociali, delle dimensioni spaziali della città e, soprattutto, delle campagne e del territorio circostanti, sono spesso ragione di un'impossibile scelta nella vita delle istituzioni e nella generalità di quelle storico-artistiche e archeologiche. Un museo in grado di far funzionare l'intima capacità di laboratorio e di informazione, che potenzialmente possiede,

deve impostare le certezze di tipo spazio-temporale, entro le quali collocare i dati indispensabili relativi al circostante urbano e suburbano.

Alla base dell'*atelier* costituito dal museo si possono collocare almeno alcune generali necessità di conoscenza spaziale e di tempo storico, elencate di seguito:

- a. Istituzioni ecclesiastiche e dinamica temporale della chiesa locale: parrocchie e relative confinazioni; vicariati storici; curie, perimetri storici e attuali; sedi abbaziali e monastiche, benefici del clero ecc.
- b. Istituzioni civili: antiche comunità e università; comuni e frazioni; mandamenti, sottoprefetture e prefetture; leva militare.
- c. Istituzioni di storia del lavoro: comunanze, partecipanze, società operaie di mutuo soccorso, movimento cooperativo; formazioni delle arti medioevali, fiere e mercati ecc.
- d. Istituzioni della cultura: biblioteche (ecclesiastiche e laiche), pubblica lettura; musei civici, raccolte civiche; edifici di origine e vocazione culturale del demanio dell'ente locale e opere pie assistenziali e ospedaliere; nuclei espositivi di opere d'arte e di storia delle IPAB (Istituzioni Pubbliche di Assistenza e di Beneficenza); teatri storici e attuali; archivi storici e collezioni archivistiche moderne; dello Stato, della Chiesa, di enti locali ecc.

Il lavoro di identificazione e di catalogazione del patrimonio, di carattere comprensoriale, deve essere attuato facendo ricorso a un'articolata messa in opera di discipline ausiliarie.

Si espongono sommariamente alcuni itinerari possibili:

- a. Dati topografici e del paesaggio: lettura generale delle testimonianze spazio-temporali come inquadramento.
- b. Dialettologia e socio-linguistica: l' analogia di cammino è indispensabile. Costruzione di un atlante linguistico in coordinamento con l'Istituto dell'Atlante Linguistico Italiano di Torino.
- c. Fotografia di documentazione storica e fotografia ricognitiva: capitolo della massima importanza alla quale – a cominciare dall'aereofotogrammetria – occorre conferire valore testimoniale imprescindibile e insostituibile. La ricognizione attuale, peraltro, deve essere adottata come itinerario di metodo per la formazione dell'immagine moderna; le sue ipotesi.
- d. Dati socio-economici e quantificazione statistica: ogni censimento sul patrimonio artistico non può prescindere dalla conoscenza e dall'uso della sociologia generale ed economica delle popolazioni.

Una parte consistente di questi materiali di analitica e storica conoscenza può derivare anche dalla collaborazione della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici attiva nel territorio.

7. Intelligenza, economia ed equivoci interpretativi dei "Giacimenti culturali"

A riguardo del tema inerente produttività e redditività dei musei, è opportuno scandagliare più a fondo le possibilità emerse nel progetto citato per meglio comprenderne le distorsioni. Nel corso degli anni Ottanta, e in quelli immediatamente successivi, sono state numerose le grandi progettazioni di programmi e di piani di restauro e di riabilitazione manutentiva. Soggetto privilegiato di questi inediti piani e programmi furono vere e autonome opere d'arte o di artigianato, quasi sempre di proporzioni architettoniche complesse, di notevole impegno metodologico e di conseguente marcata spesa. L'economia di grande scala si impossessò, in breve volgere di anni, in modo qualitativo e quantitativo degli avanzamenti concettuali intervenuti sul corpo stesso di quello che già allora si intendeva essere il patrimonio: anche per far fronte a questi, si portò in testa a una interpretazione programmatica, piegandola tuttavia a suo vantaggio. Era, insomma, l'economia dell'arte che compiva un passo da gigante, imponendosi sul piano nazionale. In realtà, anche le Belle Arti cercavano di incoraggiare – con sospettosa timidezza – la notevole, vistosa potenza degli interventi premiati.

*Alle pagine precedenti
176 e 177
Parco archeologico
di Carsulae, Arco di San
Damiano
Cesi, panorama*

tenzialità e, dunque, finalità di educazione e di attività prettamente culturale, come anche possibilità e potenzialità idonee a mettere in movimento modelli di economia e di sviluppo. Questi, passando attraverso una politica di piano effettivamente studiata e analizzata, potevano giovare non soltanto alle strategie e alle finalità dell'arte ma alle più generali e coinvolgenti questioni che si presumono essere tipiche dell'economia sociale e pubblica.

Il trasferimento di un'ottica normale e quasi quotidiana, qual era quella che reggeva la povertà meno che francescana delle vecchie Belle Arti del dopoguerra, ad altra visione di livello imprenditoriale e addirittura industriale, comportava sforzi di adattamento e sollecitava reazioni immaginabili e spontanee. Era troppo chiaro che il passo ridotto di una intera, secolare tradizione artigiana, qual era quella del restauro o della museografia, abbia stentato a dinamizzare e a pantografare il comportamento di cultura e di tecnica di un ambito tanto sottilmente costituito e tramandato.

Il progetto, nonostante le sue origini economicistiche e addirittura (nominalmente) petroliere, ebbe sviluppo sia nelle dimensioni sia nelle ambizioni. Dentro la generale concezione dell'età dei "Giacimenti" entrarono di seguito piani di intervento che assunsero, a loro volta, denominazioni meditatamente suggestive, come *Mirabilia* o *Memorabilia* o, infine, finanziamento FIO (Fondi di Investimento e Occupazione). Si direbbe che la lunga cometa dell'attenzione rivolta ai beni artistici e a una loro presunta capacità di eccitare migliori risultati di servizio pubblico, unitamente a possibili futuri vantaggi di natura economica, sia decollata proprio da questa stagione e dalla individuazione di un *trend* ottimale, nella prospettiva offerta dalla cosiddetta "economia dell'arte" fin dall'inizio del nuovo millennio.

Come già si è detto altrove, l'ampliamento di prospettiva qualitativa e anche, o soprattutto, quantitativa dei complessi che si venivano individuando nei maggiori ambiti architettonici storici e nei plessi urbanistici di tradizione di mezza Italia, esigeva – si diceva, si scriveva, si proclamava – che le opere di restauro venissero studiate, analizzate e progettate da società attive per lo più nel mondo dell'architettura di insieme: e che, di fatto, l'esecuzione dei progetti individuati e premiati fosse affidata a grandi società pubbliche oppure pubblico-private di effettive, industriali capacità. In tal modo, società di analisi, studi di progettazione, società di trasformazione di complessi macroscopici si univano nella presentazione di progetti molto ricercati e, talora, di effettiva massiccia qualità. Basta con le piccole imprese artigiane, restauri e riabilitazioni dovevano assumere il passo dell'impresa di grande respiro.

Affidati al Ministero del Bilancio e allo scrutinio della sua Commissione Interministeriale di Programmazione Economica (CIPE), pure la serie molto elevata dei FIO ebbe a sua volta la possibilità di elaborare una vera quantità di analisi che dovevano produrre, e spesso hanno prodotto, una comparazione seria tra spesa e redditività futura degli stessi progetti considerati. Il principio godeva di molte valenze ma era una barriera assai astratta quando veniva opposta agli interessi immediatamente culturali del progetto.

La stagione dei "Giacimenti", ossia l'intero arco degli anni Ottanta del Novecento, vide amministrazioni, ministeri, commissioni e laboratori molto impegnati in questa intelligenza programmatica e preliminare che si veniva sviluppando, talvolta irregolarmente. Il prezzo pagato da quel volgere cronologico sarebbe equilibrato qualora potessimo almeno affermare che da quel decennio l'amministrazione delle Belle Arti è uscita rafforzata e avvantaggiata quanto a intelligenza progettuale. Ciò resta peraltro vero se si limita il discorso a progettazioni finalizzate e concrete. Furono invece proposti e approvati numerosi progetti di evidente sforzata economica, assai più simili a finanziamenti di supporto alla grande industria che non a interventi a beneficio del patrimonio artistico.

Negli anni 1982-1989, la politica dei FIO, affidata al Ministero del Bilancio e all'esame preventivo del CIPE, ha indirizzato e portato sul patrimonio artistico e culturale, per buo-

na parte di natura e struttura museografica, la bellezza di 1500 miliardi di lire. Ben 52 sono stati i progetti analizzati e approvati, sul totale di 108 presentati (si pensi che il totale delle richieste era salito alla cifra di 3362 miliardi). La cifra media delle approvazioni ha giovato alle opere programmate un livello medio di 17 miliardi cadauno, quando la vera necessità avrebbe sollecitato la somma di 31 miliardi di media per ognuno dei 52 progetti.

Regnava sull'intera operazione l'istituto amministrativo della "concessione", decisione che ha privilegiato altamente le scelte aziendali, mentre ha ridotto di molto la libertà di affidamento a società e a gruppi di lavoro di capacità riconosciuta e riconoscibile. Il sottogoverno ha tratto il suo classico alimento da queste leggi di sostegno e di potenziamento delle opere di riqualificazione e di recupero. Dall'operazione è uscita molto ridotta anche la capacità di intervento delle soprintendenze, messe a dura prova prima nella fase progettuale e poi nell'indagine del rapporto tra costi e benefici. Le loro tradizionali proporzioni tecniche non avrebbero potuto fare nulla di più.

È da notare come l'itinerario sobbalzante di questi finanziamenti si fosse inizialmente mosso, nel 1982, dalla progettazione straordinaria di mille miliardi di lire indirizzata al settore di sviluppo turistico del Mezzogiorno. La deliberazione, ancorché apparentemente illuminata, finì per investire soltanto la somma di 54 miliardi di lire all'incirca. Si può verificare che l'ipotesi di interventi di merito pianificatorio andava in pezzi di fronte alla complessità della macchina burocratica dello Stato e delle sue progettazioni.

I "Giacimenti" nacquero, come diretto obiettivo, nel corso del dibattito per la Finanziaria 1986, al fine di ridurre la disoccupazione giovanile e di creare un ponte verso la grande industria e le tecnologie avanzate. Anche in questo caso fu sottoposto a forti critiche l'assunto informatore, che si dilatò a una specie di scibile dei beni artistici e, nel contempo, mise in luce il consueto prepotere delle industrie pubblico-private e delle aziende. Tutto ciò accentuò ancora il ruolo del potere industriale privato nei confronti degli organismi del potere delle Belle Arti.

In riepilogo, il CIPE approvò in questo caso ben 39 progetti, 32 dei quali assegnati ad aziende private grazie all'investimento di 461 miliardi sul totale di 600. Le assunzioni premiarono 3828 unità di lavoro, creando opera per trentatré mesi al costo di 57 milioni anno/uomo. Il costo medio per progetto è stato di 15 miliardi cadauno. Il piano per i "Giacimenti culturali" cadde in fase di discussione parlamentare, nel 1988, e non si ebbero nuovi finanziamenti.

Proprio il fallimento e la crisi ideativa e occupazionale seguita alla strategia dei "Giacimenti" indussero il Parlamento ad approvare una serie di interventi urgenti di adeguamento strutturale a vantaggio di una serie di musei, archivi e biblioteche e altri urgenti provvedimenti per le attività culturali. La legge n. 449/87 mise sul tavolo degli interventi, in conto capitale, la somma di 620 miliardi nell'anno stesso. I costi degli interventi scesero nella media di spesa di fronte all'aumento vertiginoso dell'ingegneria progettuale e ai soggetti presentati: ognuno dei 1258 interventi costava in media 358 milioni di lire. Il tutto comportava un totale di 451 miliardi, quanto dire una frammentazione eccessiva.

L'anno seguente, si ritornò a finanziare la legge n. 449/87 per 491 miliardi di lire e se ne trassero altri 1242 interventi, con il costo medio di spesa di 395 milioni. Come si vede, la diversità dei risultati rispetto alla media conseguita dagli appalti dei "Giacimenti", che erano stati di 15 miliardi ciascuno, è molto elevata. Sembrò del tutto spenta la volontà di dare un effettivo risultato a questa politica di intervento.

Nel 1990, nei momenti di sensibile attenzione verso la crisi economica dello Stato, e di quella artistica, fu fermata dall'esame della Corte dei Conti e per carenza di finanziamenti quella legge n. 84 che doveva dare avvio a un investimento di circa 130 miliardi di lire, destinati a finanziare un organico piano di inventariazione e di catalogo, così da poter garantire la continuità degli sforzi in atto.

Per quanto affrettata e resa anomala dai modi politici e dai modelli prescelti, la stagione degli anni Ottanta e la sua vasta, inedita esperienza di interventi tra restauro e recupero, conobbe anche il crescere di una maturazione di valutazioni economiche e, dunque, di un certo realismo, applicato e messo in uso pure nell'ambito ristretto dell'economia delle soprintendenze. Furono soprattutto le soprintendenze addette ai monumenti e agli scavi a impegnarsi alla realizzazione di imprese all'interno della stagione dei "Giacimenti". Tecniche esecutive, frequenza di contatti, ricezione più aperta di metodi imprenditoriali, un certo cinismo interpretativo, tutto venne sgorgando da quei dieci anni: fu l'elaborazione di imprese intellettuali future dalle quali si assentarono presto la storia dell'arte e il suo sapere.

Visto il ritardo che già sostava in generale sul mondo dell'esperienza delle altre discipline, ovviamente meno addestrate all'assunzione di compiti a breve, quando non a sviluppo urgente, stagioni come quella di *Memorabilia* non giovarono a sviluppo alcuno – o quasi – per ciò che attiene il mondo di passo breve e brevissimo dei restauri o dei lavori di riqualificazione in campo archivistico o archeologico, biblioteconomico oppure artistico. I modelli prescelti attinenti alla catalogazione dei beni culturali, che potevano essere rimarchevoli, ebbero buon risultato soltanto nell'occasione di qualche progetto speciale già elaborato e modellato. Nella norma, i risultati furono mediocri per mancanza di esperienza e per improvvisa accelerazione laddove il metodo avrebbe preteso un passo lento e una maturazione tradizionale.

8. Quasi una conclusione

L'impegno che il Risorgimento italiano ha sottoscritto è stato pesante e la borghesia intellettuale italiana – in piena e orgogliosa età giolittiana – lo ha ereditato e caricato di grande complessità attuativa, burocratica e tecnico-scientifica. Gli uffici e le Soprintendenze mostrano più valore e iniziativa quando sono nuclei minori. Del resto, ogni qual volta il patrimonio italiano va in crisi davanti allo Stato sociale e alle esigenze di grande intervento, il Governo politico non si mostra in grado di intervenire e di assegnare al settore dei beni artistici e culturali quella forza di intervento della quale sono da troppo lungo tempo attesi l'erogazione e l'impiego. Il patrimonio artistico non è mai entrato in nessun programma governativo, in nessuna lettera di intenti di valore politico.

E ciò fino ai primi anni Ottanta. La strategia che allora subentra è quella di finanziare e assicurare fondi di intervento di notevolissime dimensioni a quel patrimonio che, nel frattempo, è stato per sempre definito dei "giacimenti culturali". L'amministrazione artistica deve studiare un equilibrio – e anzi un reddito pubblico – nell'analisi tra costi e benefici, inventarsi un'economia dell'arte che spesso si dimostra prodiga di bugie. Finanziamenti, investimenti e perfino progetti vengono guidati e condotti da società e da imprenditori privati oppure privato-pubblici. Il concetto è quello di liberare il campo dalle futili pretese tecnico-scientifiche degli addetti ai lavori, di alleggerire il fronte della storia e dei suoi doveri di esperienza. La consegna avverrà, come si dice sempre più spesso, "chiavi in mano". Questo significa visibilmente dissipare mestiere e finalità della disciplina e, per i più fragili, 'scompare'. Resistono professioni già aduse, di questi tempi – architetti, sociologi, economisti e anche docenti –, a un modello più resistente e frontale e anche abituato a qualche compromesso. La storia dell'arte – dall'archeologia alla critica d'arte e all'estetica – tutela invece un patrimonio grande con mezzi debolissimi.

Finita l'illusione, agli storici restano mostre, spettacoli effimeri e convegni. Del resto, opinione pubblica e mediatica non parlano d'altro. Perfino il rinnovamento di un museo, opera italiana di grande decoro e studio, non viene ricordato se non per il nome dell'architetto, prima stella del palcoscenico di un impegno difficile come l'avventura di un laboratorio della storia qual è il museo.