

Andrea Emiliani

Il museo alla sua terza età

Dal territorio al museo



Nuova Alfa Editoriale

CULTURALI

A

© 1985
Nuova Alfa Editoriale
di Maurizio Armaroli
95, v. Leandro Alberti
I 40139 BOLOGNA

Andrea Emiliani

Il museo alla sua terza età

Dal territorio al museo



Nuova Alfa Editoriale

Indice

<i>Il museo alla sua terza età</i>	p. 7
<i>Dall'ambiente al museo</i>	p. 27
<i>L'esperienza sul campo</i>	p. 61
<i>Il museo, laboratorio della storia</i>	p. 77
<i>Conservazione urbana e trasmissione museale</i>	p. 97
<i>Un cantiere museografico nazionale: il caso di Brescia</i>	p. 111
<i>L'età neoclassica a Faenza: il tempo e lo spazio</i>	p. 149
<i>Un laboratorio per i materiali dell'Istituto delle Scienze</i>	p. 169
<i>Arte e Pietà: i patrimoni delle opere pie</i>	p. 190
<i>Il gioco della Pilotta</i>	p. 209
<i>Un luogo del vissuto teatrale: il Comunale di Bologna</i>	p. 217
<i>Una legge da salvare?</i>	p. 225
<i>La vera produttività del patrimonio artistico</i>	p. 231
<i>Genio e sregolatezza</i>	p. 235

Il museo alla sua terza età

Non è per una banale palindrome, in fondo, che mi vedo quasi costretto a ripercorrere alla rovescia una strada nella quale già s'era inoltrato un mio libretto di una decina d'anni fa. Allora, *Dal museo al territorio* voleva indicare con qualche esattezza l'espandersi di un modello, l'ampliarsi di un metodo che, dal chiuso di quel vecchio strumento assai esperto che era il museo, andava segretamente verso il nuovo, inedito e quasi imprendibile concetto di territorio: tanto imprendibile da parer quasi fantastico, almeno fino a quando non venisse — come raramente avvenne — collegato alla realtà. Premeva dunque in quegli anni, e con la veloce precarietà che li esaltava e insieme li affliggeva, di dare una forma, un modello mentale all'organizzazione di quel concetto; e di trarne insieme il disegno di un comportamento rigoroso. Programmazione e pianificazione furono le parole sane, le prime ad apparire ma anche le prime a scomparire. Il museo sembrava il nocciolo primo di quella discussione, così come il suo stesso consistere nella città assumeva, se ben studiato, la forma concettuale e soprattutto fisica che meglio poteva «spiegare» la città intera. Ciò che là dentro si era stratificato, e che poteva spiegarsi eloquentemente attraverso il «modo» con il quale era entrato in quello strato, rifletteva all'esterno più vaste e sonanti possibilità. La città e il suo territorio si illuminavano nel museo e grazie al museo.

Di qui a dire: la città è un museo, il passo non fu lungo, anche se l'affermazione non è stata mai chiaramente intesa. In realtà, l'efficacia culturale e politica dei piani regolatori era così fortemente legata —

già negli anni '70 — ad un'adeguato e moderno comportamento di conservazione, che davvero non era dato distinguere fra l'imperativo del museologo e quello dell'urbanista. E che questa fosse una scelta importante anche sotto il profilo economico, fu forse compreso più tardi: ma certo non allora. Il fatto è che, dieci anni fa, prevalevano almeno le ragioni del 'pubblico' interesse. La conservazione stessa offriva una sua versione moderna intesa come 'pubblico servizio' (questo è il titolo di un libretto da me scritto nel 1971). Il piano regolatore stesso rispondeva pienamente ai postulati generali di un'età dove i grandi comportamenti sociali e culturali, e le scelte politiche relative, si affacciavano con grande fervore sulla scena della moderna cultura della città e del territorio (ma nel contempo non ne avviavano la necessaria economia). Ciò finiva per far sembrare davvero che ogni imposizione dello strumento urbanistico fosse un atto illuminato sì, ma anche allineato pienamente a quella trincea di costrizioni, di atti imperativi e cogenti, di sacrifici del privato che in fondo è la linea storica delle leggi di tutela artistica e architettonica nel nostro paese; prima e soprattutto dopo l'unità nazionale.

L'accesso dell'economia privata nel grande campo urbanistico e territoriale italiano ha corrisposto in pieno alla riduzione e talora al degrado del concetto di 'pubblico servizio' e di 'decoro comunitario' che erano alla base della nostra retorica educazione civile. Non c'è bisogno di riandare con la memoria ad una vicenda che è del resto lunghissima da narrare, ma assai fresca. Un evento come il condono edilizio è, in fondo, la sanzione più iniqua che si è portata su quella dignità culturale: vecchia, sclerotica e appassita fin che si vuole, ma non reazionaria. Reazionario è stato semmai cedere su quelle posizioni.

E il museo? Questi scritti, qui raccolti per spirito di mera documentazione, ne seguono in discreta parte il cammino decennale, nel corso del quale un po' di

strada è stata forse fatta — specie da parte di alcuni Comuni — ma non certo tanta quanto il fervore dei congressi e delle tavole rotonde, un vero « furor » oratorio di opinione tecnica, scientifica, sociologica, didattica, economica, turistica ecc. ecc. avrebbe dovuto maturare. In qualche luogo ho scritto che i convegni somigliano molto alle piccole carte che accompagnano i flaconi delle medicine; lette le quali, ci si sente in fondo esentati dall'assumere il medicamento, e si volta gallone spegnendo il lume sul comodino.

Credo che il museo abbia fortemente sofferto, quanto a organismo fisico e concreto, proprio dell'astrettezza di questo metodo messo in campo per lo più dagli amministratori locali. Per non parlare di quelli dell'amministrazione statale, per i quali neppure valgono queste considerazioni, stante la totale indecorosa povertà di mezzi. In queste pagine si narrano del resto le faticose imprese che, fra verifica e progetto, presiederanno alla identificazione di alcuni buoni o buonissimi musei italiani, al disegno di un loro rinnovamento inteso come pieno rispetto del modello originario. Ma non mi vergogno di dire che anche buona parte di questi stessi progetti o non hanno progredito o non hanno mai avuto conclusione. Essi sono stati messi in ginocchio, certo, dalla crisi finanziaria locale; ma assai più hanno sofferto dell'imponente deviazione dei bilanci verso le strade della precarietà.

E qui sento già suonare le campane degli oppositori e le trombe dei convinti settatori. Il problema in realtà non è quello di una festa in più o in meno, in questo paese che comunque di feste ha bisogno. Il problema è quello di non trasferire la morale della 'manutenzione' verso l'immoralità della 'sostituzione'; e dunque di non travestire la scomparsa della buona spesa ordinaria, continua, programmata e prospettica, con le fiaccolate della spesa straordinaria, dell'una tantum. Personalmente, sono convinto che questa Italia avrebbe potuto tranquillamente sopportare sia l'u-

na che l'altra spesa. Ma sono anche convinto che la spesa precaria sia stata un modo per nulla educativo di trascurare e alla fine di sopprimere l'altra spesa. Quest'ultima, per giunta, non è mai — per sua stessa natura — clamorosa, ma è al contrario fatta di continui, faticati e giudiziari avanzamenti. Proprio come la manutenzione, così grigia con le sue mezze maniche, così poco avventurosa o colorita, così poco redditizia in senso politico.

Ma con queste parole siamo già tornati dal territorio al museo, proprio perché i malanni del museo sono quelli che abbiamo or ora letto: e che hanno la loro prima origine e coltura nella città e nel territorio. Il museo è ancora una volta la lente di ingrandimento e di osservazione che rende possibile identificare il fenomeno in tanti suoi minuti dettagli che forse, en plein air, si nascondono più agevolmente.

È abbastanza probabile che il significato, la volontà stessa delle decisioni politiche e amministrative che per molti versi determinano — più che guidare — la sorte delle istituzioni culturali, abbia finito per soffrire anche della consistente caduta di personalità della cosiddetta 'società politica': cosicché più facile e corrico è stato lo sgambetto operato proprio alle istituzioni, a vantaggio di una feracità stravagante e impertuna. Una politica « per le istituzioni » è stata fatta sviare in una improvvisazione « fuori dalle istituzioni ». Nel folto incomprensibile e non disaggregabile dei bilanci, la spesa culturale non si evidenzia quasi mai. Le mostre stesse hanno assunto talora il valore di precaria impalcatura progettuale, sforzando anche la volontà e la capacità dei tecnici, e comunque sbalordendo l'Europa per l'inaudita feracità degli eventi e la liquefatta eloquenza dei cataloghi e delle pubblicazioni. Ma, del resto, è questa una risposta immediata anche ad una disciplina, la storia dell'arte, che già traballante sul suo fragile statuto scientifico, ha oggi ritrovato l'indubbio piacere della degustazione palata-

le (la qualità, cosiddetta, che assomiglia tanto alla catarsi d'ogni idealismo), la celebrazione tesaurizzante (il mercato, sublimazione materialistica della conoscenza), il peso speculativo (il turismo, alba promettente dell'età terziaria), e infine la dismissione dagli obblighi profondi, civili e politici di un patrimonio nel quale si condensa, in fondo, la più vera e concreta eredità del paese, il suo tramonto storico.

In questi ultimi anni, destinata ad assumere velocemente l'aspetto grazioso di una panacea dei mali della conservazione e della stessa musografia italiana, si è poi rivelata anche una sorta di libido intellettuale: quasi che, grazie all'abbraccio del capitale privato e alla sua compiacenza, fosse possibile sottrarsi agli obblighi elementari di un pubblico servizio culturale, alle spese fondamentali perché elementari, e ancora una volta alla « manutenzione » ordinaria proprio perché si affacciava all'orizzonte la possibilità di una nuova « sostituzione ».

Il museo fra storia e produttività

Ma allora è davvero necessario ripercorrere almeno per sommi capi la vicenda che ha promosso e istituito il museo, in Italia, e ne ha consentito il codice sociale e di cultura. Lo farò brevemente qui, rinviando tuttavia ad alcune generali convinzioni meglio espresse in un mio capitolo, dedicato appunto al museo, nella Storia d'Italia Einaudi, nel 1976.

Quando si affronta il tema del rapporto, e dell'intimità del rapporto, che lega in Italia il patrimonio culturale alla società, vien fatto di riandare immediatamente al passato. E ciò non per mescolare le indubie difficoltà del presente con una più pacificata e lusinghiera immagine del passato. È bene dire subito che il distacco fra società e beni culturali è stato sempre vasto, nel nostro paese; ma è anche bene sot-

tolineare che questo distacco ha assunto motivazioni diverse, volta a volta ed età per età; anche se, sull'orizzonte, esso resta sempre inscritto in quella profonda frattura che divide il cosiddetto paese reale dal paese legale.

In effetti, il primo pubblico segnale (che è insieme istituzionale e scientifico), è nitidamente contenuto nella famosa lettera che Raffaello invia a Leone X nel 1515: e proprio in quella occasione la Roma dell'umanesimo neoplatonico e quella dell'investitura europea tentata da Leone X per la sua Chiesa, si saldano in modo paradigmatico. Sarà infatti sempre in che il destino stesso della società verrà di fatto saldato con quello dell'eredità artistica del passato. Dalla lettera di Raffaello nasce un vero piano di lavoro, un programma di salvezza e di identità, si direbbe oggi: non diverso, del resto, da ciò che Raffaello attua, in pittura, nella ricerca di una lingua nazionale.

Per questa antica ragione, le leggi pontificie saranno, fin dai primi anni del '600, il diagramma perfetto di ciò che si poteva intendere come « bene culturale » per due secoli: più ampio e più accogliente in ogni modo delle parole degli accademici. Magari affisso alle cantonate, o alle porte delle locande, un bando sull' « extraregnazione » delle opere d'arte finisce per essere la sola efficace immagine sociale del patrimonio e dell'arte stessa.

Ma il documento più solidamente strutturato per coscienza storica e per ingegneria tecnica, ed anche più minuziosamente laico, sarà quel chirografo di Pio VII nel quale — è il caso di sottolinearlo — si versano le ultime virtù dei ceti intellettuali romani, e gli ultimi sforzi di ecumenismo della Roma papale e riformista. Vi collaborano il Canova e il Borghesi, insieme al Fea e al camerlengo Pacca. Vi si avverte già la posizione straordinaria di Quatremère de Quincy. Nel 1802, la sferza — come già nel 1515 — è quella di una storia che ora con Napoleone, minaccia di far

ruotare di molti gradi e definitivamente il destino d'Europa. Ma in questo documento si parla già molto di artigianato e perfino, mutatis verbis, di moderno turismo. Esso è la summa di tutta l'intelligenza illuminista, il compendio prestigioso dell'età che ha visto la letterale fondazione della disciplina storica ed estetica. Imperativa e cogente, la norma legislativa che ne derivava era un aureo comandamento autocratico. Quale fu il suo successo nella società borghese? Nonostante la sua perfezione, sia Romagnosi che Cattaneo affronteranno il tema dell'eredità del passato come quello di un gigantesco dovere sociale e culturale, di cui lo stato moderno deve farsi carico. E sembra di avvertire, specie nelle intersezioni di Cattaneo, fra espressione artistica e lavoro umano, un solido precipitato di pensiero positivo: quasi che il senso di strato, di sedimento, di totalità che è la chiave per la comprensione dell'arte italiana (e dunque, delle città, delle campagne, delle case, delle chiese, dei castelli e delle stesse colture agrarie) fosse già ben delineato, quasi presente nel suo muto esistere testimoniale, nella sua pressione esistenziale, come avverrà più tardi, un secolo dopo, nelle affermazioni di Riegl e di Warburg.

La seconda e indispensabile fase della nostra storia è quella che vede l'unità nazionale realizzata sulla base di un liberismo destinato a cozzare violentemente proprio contro l'imperatività e la dimensione eminentemente pubblica che il pensiero conservativo aveva maturato nel secolo dei lumi: prova ne sia il fatto che il giovane stato italiano impiegherà 42 anni a varare una sua legge di tutela; aggiungendone poi altri 7 per raggiungere quel 1909 che segna, in senso giolittiano, il punto di massima maturazione dell'incontro fra uno statalismo volenterosamente moderno, e le necessità di una società affluente.

Dire che da quel 1909 a oggi non è mutato gran che nel panorama del rapporto fra società e ■ primo-



nio, sarebbe eccessivo. Ma occorre almeno registrare, con qualche malinconia, che i metodi centrali della nostra Costituzione repubblicana, il decentramento e l'autonomia, che tanto moderno vantaggio potevano in ipotesi recare alla tutela dei beni culturali, sono stati presto abbandonati e per giunta fra i ferriveccchi di un dibattito che stenta a riprendersi e che gli stessi governi ed enti locali — che l'hanno peraltro troppo spesso usato come schema di rivendicazione piuttosto che di appropriazione culturale — non raccolgono dal terreno ove esso giace: preferendo, tutti insieme ed appassionatamente, mescolare i concetti basilari di istituzione e di manutenzione, a quelli di precarietà e di sostituzione. È appena il caso di ritoccare il quadro che ne esce con le difficoltà strutturali di un Ministero senza più portafoglio, e con le insistenti, troppo insistenti virtuosità offerte dal privato nel suo abbraccio pubblico.

È qui mi spiego subito, perché è doveroso e necessario. L'accesso del privato alla tutela, al recupero e perfino all'uso del patrimonio culturale, nelle sue infinite parti, è sacrosanto: e lo è sia nella concretezza finanziaria ed ergonomica, ergoterapica; sia come processo di rianimazione di un rapporto che per troppo tempo o per disaffezione o per incapacità culturale è rimasto inattivo. A mio modo di vedere, il mezzo migliore e più semplice di osservare questo fenomeno che oggi si vien sottolineando con forse troppa enfasi — quasi che del tutto morto fosse uno stato capace di fornire servizi — è quello di immaginare che il privato stia giustamente riprendendo in esame la possibilità di tutelare, gestire ed usare parti importanti di quel patrimonio che l'economia storica proprio a lui avevano consentito di creare, di tutelare e usare. In questo senso, più che di accesso, parlerei proprio di culturale e coordinata riappropriazione, capace di tornare ad approfondire i vincoli profondi del concetto di quotidiana, cautelosa, minuziosa manutenzione; anzi-

ché i gesti sonanti e approssimativi di certe sponsorizzazioni.

Se la rivoluzione francese, come affermava Starobinski, insegnò al cittadino a muovere i suoi primi passi, nei musei finalmente pubblici, con l'andamento, la sicurezza e anche l'orgoglio del nuovo « proprietario »; il nostro compito oggi ancora non è diverso da quell'insegnamento. La riappropriazione che lo stato dei servizi ci ha proposto non è riuscita a far fronte all'immensità di ciò che oggi intendiamo come patrimonio artistico e culturale. Mi sembra che in uno stato più pragmatico ed attivo, o pluralista, la diretta partecipazione dei cittadini passi una volta ancora entro un coinvolgimento diretto e responsabile.

Si può far risalire la fondazione del museo, naturalmente del museo inteso come servizio pubblico, al dibattito riformista della seconda metà del secolo XVIII: a quel dibattito che insomma trovò una sua militare, ovvero politica accelerazione nella soppressione dei luoghi sacri, compiuta nel corso della Campagna d'Italia da Napoleone Bonaparte. Il meccanismo è quello, all'inizio, della quadreria; ed è siglato paradigmaticamente nell'equazione spazio-tempo quale la fissa, sul più antico modello fiorentino (araldico-familiare-dinastico), Luigi Lanzi, nella Galleria degli Uffizi. La pittura vince su ogni altra presenza: e ciò non perché l'estetica del tempo non possa prevedere altre e contestuali presenze; ma proprio perché il primato della pittura è almeno pari, per altri versi, a quello sublime e già stabilito dell'«antico» e dell'archeologia.

Dal milieu culturale dell'ultima Roma possibile, e cioè dal milieu di Pio VII Chiaramonti, si esprime già nel 1802 una realtà nuova, forse non indifferente alle tematiche dell'Enciclopédie; e più di quelle (che osservavano la transizione con un forte senso di fissazione del «cessato» dello «scomparso» con un malcelato senso di aspettazione verso le «magnifiche sorti e

progressive»), innestata nel primo affiorare di una diversa lettura della civiltà italiana: quella che insomma dovrebbe definire la «società in ritardo» rispetto al restante d'Europa. Una economia ritardata entro la quale voci protagoniste inedite sono quelle, destinate a durare ben a lungo, di «artigianato» e di «turismo».

Il chirografo di Pio VII, cui farà da cassa di risonanza nel 1820 la circolare attuativa del suo camerlengo, Ermenegildo Pacca, ha un cammino lento, apparentemente pigro. Eppure, il suo dettato ha una funzione magistrale, che vale la pena di esaltare non solo perché destinata a durare fino al 1909 quanto a legge e a invenzione di giuridica normativa (lo Stato italiano post unitario non saprà far nulla di diverso per quasi mezzo secolo); ma anche perché insomma quelle due voci nuove — l'artigianato come tema della produttività e creatività dell'arte, e il turismo come produttività del patrimonio visto nel profilo di un dinamismo sociale, e progredito — sono due strutture culturali ed economiche nuove, anzi rivoluzionarie.

Ed ecco dunque le costanti sulle quali far nascere la nuova aggregazione museografica, quella più complessa e tutto sommato più pretenziosa che si imposta nella seconda metà del XIX secolo, a cent'anni di distanza dalla prima. È questa la aggregazione definita «civica», primo frutto della cultura italiana intesa come unita e nazionale: ma, a differenza di ciò che di polveroso e di inerte il nostro secolo le ha addebitato, fortemente intrisa di volontà storica e antropologica. Proprio su questa convergenza i grandi Musei civici si incontrano con eccezionale prestigio; fino a cessare lentamente dal proprio compito quando meno insistente si fa quella cultura, e le prime faci dell'idealismo e del nazionalismo aprono il nuovo secolo, dove già fiammeggia il gran conflitto mondiale. E dove già s'affaccia, per quel che riguarda il panopticon del museo civico, il nuovo canocchiale dell'accentramento statale, la mira più alta del giudizio storico assoluto,

l'estetismo assurto a norma di metodo, e altre cose ancora che tutte nella rivoluzione anche fisica che i musei sopportano (almeno fino al 1950-60) si leggono concretamente.

La terza età può iniziare dal dopoguerra. La grande transizione del paese reale ha avuto inizio sfrenato intorno al 1945 e la guerra stessa ne è stata in fondo l'orrida immagine pronuba. Sul velario della tutela e della conservazione si sono presto iscritti i traumi che, anzitutto, hanno investito, con massicce speculazioni, l'urbanistica e le coste: ma hanno poi assunto gradualmente una figura forse meno traumatica ma infine più sottilmente degradante, e cioè il lento avvelenamento della creatività e della professionalità di un'intera area culturale mediterranea.

È troppo chiaro che la caduta d'ogni sistema o modello di trasmissione della professionalità artigiana rappresenta un jato troppo pesante per un paese avviato per giunta, a tardiva velocità, verso gli appiattimenti di personalità tipici della civiltà industriale, verso la divisione del lavoro, la cultura della separazione e della finta tecnologia avanzata. Oggi il museo è davvero il luogo istituzionale ove questo paese può riconoscersi, al di là e al di fuori della scuola e della tradizione didattico-accademica, che non ha fornito il minimo aiuto alla necessaria «traditio» artigiana.

L'attuale condizione post-industriale lascia dunque sul terreno cosparso di frammenti culturali, una capacità di lavoro disanimata e ormai cachetica. E poiché il lavoro del recupero e del restauro è certamente — assai più di quanto non credano i tecnici — lavoro assiduamente e criticamente artigiano, i grandi sistemi ambientali dell'architettura e della sua organizzazione urbanistica, così come i macrosistemi ambientali e della loro sovrana organizzazione agricola, sono entrati in crisi clamorosa: mentre ormai mancano anche i gesti, gli utensili, le materie, i trattamenti, le sperimentali sapienze, il lessico e la lingua stessa del lavoro. Die-

tro, soltanto dietro questo terreno disseminato di frammenti sia dell'età industriale e della sua rapina, sia dell'età artigiana e del suo già italiano «sapere della prassi», si distende un paese di case e di città, di chiese di campi e di oggetti ancora integro, qua e là, e spesso miracolosamente e per miseria, o abbandono, oppure spopolamento, o ancora sradicamento, intatto. Ma quali i mezzi, non solo economici, ma anche culturali per andargli incontro?

Il museo è là, in quei profili indimenticabili: in quel territorio che è divenuta finalmente parola inerte, ed è ritornato ad essere — non so per quanto — un orizzonte di città e di campagne, di coltivazioni e di case, di chiese e di palazzi. Ma cosa c'entra tutto ciò con il museo? Ma è chiaro: come anticipavo dianzi, se ha avuto un senso metodologico sfogarsi fuori dal museo verso il cosiddetto territorio, ha ora un senso terribilmente più urgente ripercorrere all'indietro quel cammino, ma con il peso dell'incombenza concreta: cioè della salvezza, della tutela e della conservazione di quell'immensità, di quello spessore che si chiamava Italia.

Il museo ospiterà dunque il paese? Non c'è da stupirsi, è almeno dalle parole di Pio VII Chiaramonti che questa prospettiva pende su di noi: e nella stessa evoluzione da quadreria napoleonica a museo civico è già in nuce il senso di crescita della nuova dimensione prospettica tanto culturale quanto tecnico-scientifica.

La terza età: il «sistema» museografico

La terza età del museo non è ancora individuata, ed eppure da molti accenni è lecito prevederla, e lavorare su quella immagine. Personalmente, penso che l'estensione della formula «civica» sia quella più piena di destino, anche per le vie assunte — almeno

quanto a proposizione di metodo — dall'invocatissimo «museo della città» e così pure per le vie fortunate (e a volte anche sbadatamente folkloristiche) del «museo della cultura contadina». Così, dunque, il Museo della terza età è — nella mia mente — un *sistema* eminentemente civico che aggrega luoghi diversi e vocazioni integrate attorno ad una istituzione sola. Il Museo del resto non è certo nuovo a queste evoluzioni, a queste che devono essere chiamate crescite opportune. Ma nell'ambito di quel *sistema* devono entrare i luoghi delle professioni artigiane e della loro documentazione, conservarsi i patrimoni della società urbana assistita e protetta (IPAB, per intenderci, USL e ex Ospedali), e come questi anche i problemi davvero non semplici di documentazione di un'età come la nostra (1945-1980) che sembra quasi non volersi testimoniare, nelle sue grandi opere pubbliche, nell'architettura sociale e nella stessa politica generale dell'urbanistica e del territorio.

Il *Museo-sistema* deve accogliere e far fruttare molte altre immagini e cose, che hanno intensamente a che fare anche con la proprietà privata o con quella dimensione semi-privata di patrimoni di enti diversi e di Istituti di credito il cui livello di pubblicizzazione è oggi molto basso. A questo grande sistema qualcuno, oggi, potrà opporre il fatto che sono proprio le strutture dello Stato, e cioè le Soprintendenze, che sembrano «gestire» questo possibile sistema dall'alto di un pigro ma rinnovato processo di centralizzazione; e che ciò facendo respingono il Museo Civico verso emarginazioni specialistiche. Bene, se ciò è vero, dobbiamo però ammettere che tutto il lavoro politico e culturale previsto dalla Costituzione e dall'attuazione fondamentale del decentramento regionale è andato deluso e forse neppure impostato. Anche una visione infantilistica del decentramento ha infatti preteso costantemente «rivendicare» quote tecniche e specialistiche (il restauro, per esempio) che potevano benissimo esse-

re attuate dallo Stato; ed ha così preferito dimenticare, dall'attico della capitale regionale, l'interesse diretto dell'ente locale e cioè del Comune. Per noi dunque, la dimenticanza delle istituzioni museografiche locali è significativa di un cammino politico incerto nelle sue finalità. La Regione non deve sostituirsi all'ente locale, dimenticandone per giunta gli immediati interessi. Essa è il luogo del dibattito programmatico, certo, ma non deve erigersi a controparte: sia dei comuni che dell'organizzazione statale. Ecco la semplice, pulita ragione per la quale l'Istituto per i beni culturali della Regione Emilia-Romagna, proprio in quanto fisico luogo di discussione e di dibattito, «laicamente» assunto e liberamente gestito, ha avuto fortuna. Questa fortuna lo accompagnerà fino a quando la Regione resisterà alla tentazione di farlo diventare uno dei suoi uffici maggiori, grazie al sistema delle sue deleghe.

Queste valutazioni possono sembrare estranee al tema offerto, in queste pagine, dal Museo. Eppure, proprio attraverso queste strade difficili passa buona parte del suo futuro istituzionale e culturale.

Proviamo a riassumere qualche tratto di una discussione antica, probabilmente mai rinnovata: e cioè quella dei rapporti effettivi fra le caratteristiche di un «sistema civico» nell'ambito del decentramento regionale italiano, e le caratteristiche della tradizionale struttura statale italiana (Soprintendenze e Musei Nazionali). Va da sé che, all'alba del decentramento, tutti abbiamo pensato che il varo delle Regioni avrebbe finalmente consentito ai grandi comparti delegati, — e dunque a musei, biblioteche e archivi di enti locali — di muoversi culturalmente e anche amministrativamente secondo versalità maggiori e con una agilità sconosciuta al vecchio mammoth statale. Questa era la speranza che ci animava dieci anni fa, e che forse faceva anche dimenticare proprio quel rivendicazionismo che — fra stato centrale e stato regionale —

ha finito invece per diventare il solo argomento di una discussione acerba, per molti aspetti inutile. Ma qual è la situazione oggi?

L'intero specchio di osservazione del problema dei rapporti fra museo e società civile deve essere corredato anche di una preliminare indagine storica. Troppo difficile, o addirittura incomprensibile — diversamente — apparirebbe la odierna condizione «statica» e in molti modi inamovibile di istituzioni museografiche, specie statali, di fronte alla versatilità e alla mobilità richieste oggi dalle cosiddette economie miste. Una affermazione forse brutale, ma necessaria, deve fin da ora proporsi come necessario riepilogo di ciò che andremo a dire: ed è che la macchina statalistica italiana non è nelle condizioni di rispondere affermativamente e in modi positivi alla sollecitazione che da più parti viene avanzata per un reale, concreto ingresso del museo nell'area della produttività, certo culturale ma — come insistentemente viene chiesto — anche economica. Ed è bene che ciò emerga nitidamente, perché in tal modo e anche grazie al nostro vecchio e pur intramontabile strumento di storia, e cioè il museo, potrà aggiungersi un altro frammento significativo per l'avvio di giuste, attese riforme dello stesso generale apparato dello stato.

La paralisi del museo italiano è tutta spiegabile — al di là delle condizioni culturali del paese — dall'interno della sua chiusa struttura amministrativa, verticale e impermeabile perfino quanto a comunicazioni fra museo e museo. Se mai esiste un comparto dell'amministrazione che mai s'è mosso dalla rigida impostazione statalistica impresso dalla tradizione napoleonica, questo è quello dell'amministrazione artistica. Naturalmente, dovremo tracciare una linea di demarcazione fra stabilimenti dello stato e stabilimenti dei comuni, e identificare due diversi comportamenti. E tuttavia, non possiamo dimenticare che, per lunga tradizione, questi secondi hanno finito per adottare

modelli di amministrazione chiusa proprio ereditati dai primi. Ne' può dirsi che oggi la vita dell'amministratore locale, e specialmente di coloro che hanno cercato le vie di una più immaginosa, necessaria amministrazione, sia molto facile. La stessa migliore stella del decentramento sembra essersi spenta sull'orizzonte delle tante inadempienze italiane. È giusto ricordare che i primi anni '70 hanno segnato per la cultura artistica e storica italiana un vertice assai alto del dibattito, superiore a quello di molti altri paesi. Anche la sfortuna del decentramento, dunque, entra nel quadro di quella pressione politica che vediamo, in questi stessi giorni, cercare di ricostruire il modello italiano degli anni '50.

Quando dico che l'amministrazione di un museo statale è chiusa, proprio — come l'indimenticabile Humpty Dumpty — dire che è chiusa. E che cioè ogni comportamento, iniziativa, decisione, realizzazione o si contiene entro i capitoli anch'essi verticali e discendenti del bilancio, oppure entra in immediata collisione con la rigidità della norma amministrativa. Ognuno sa quanto poveri siano questi capitoli: ma non è neppure questo il tema centrale, ciò che davvero conta è che — se per caso il direttore di museo oppure il soprintendente decidono di intraprendere una qualsiasi manovra di sponsorizzazione, di coniugazione, di collaborazione — è pressoché impossibile che ne escano senza le ossa rotte. Qualche promessa di lecito dinamismo è quella che oggi si presenta con la legge 512, e cioè la legge sulle agevolazioni fiscali per il patrimonio artistico. Ma è pur vero il fatto che essa sembra avvantaggiare soprattutto il patrimonio immobiliare, ben poco il patrimonio degli oggetti d'arte.

Non è da oggi che la minaccia delle gestioni extra bilancio grava sui dirigenti ogni volta che essi decidano di aprire una finestra sulla vita. Basta pensare alla attuale incapacità di fornire servizi di guardaroba, di

vendita di cataloghi e di libri, di materiale illustrativo e di cartoline: una incapacità che non deve essere addebitata ai dirigenti dei musei, e tanto meno al personale esecutivo, e infine neppure ai sindacati. Gli è che le figure professionali del guardarobiere, del venditore non sono mai entrate nel disegno generale di una struttura come quella dei musei e degli scavi, che pure si promette come una tipica struttura di servizio. E se l'offerta di questo servizio per lunghi decenni, e ormai più di un secolo, si è paragonata con l'esiguità perfino ridicola del biglietto di ingresso, oggi non è più così: dal momento che è stato deciso che quella del biglietto di ingresso è la vera, la sola produttività concreta del patrimonio artistico italiano, e che dunque questo servizio viene venduto a un prezzo che varia fra le 2000 e le 5000 lire. E allora, cessato lo spettacolo della semiseria gratuità, è doveroso restituire uno strumento funzionante, decoroso, inappuntabile.

Del resto, per tornare ad una storia che è ancora presente, tutta la struttura così organizzativa che amministrativa italiana decorre da straordinari esempi culturali collocati fra quel XVIII secolo che pragmaticamente innovò l'idea stessa di tutela, e quel XIX secolo cui toccò il compito di innovare il ben più pericoloso concetto di storia. In Italia, il punto di collisione fra la norma imperativa, cogente dell'illuminismo e la nuova libertà liberistica e imprenditoriale della società che aveva fatto la patria, è quello dei primi mesi post-unitari. Solo pensando ad una empassa che va dal 1860 al 1902, e cioè dal plebiscito italiano fino alla prima, debole legge di tutela del nuovo stato, si riesce a evidenziare il dramma di una moderna nazione che, per i primi suoi 42 anni di vita, non è in grado di mettere d'accordo il dovere conservativo con le variabili della sua produttività. Infatti, il conflitto di questo mezzo secolo o quasi è tutto contenuto fra il dovere dell'aureo statalismo illuminati-

sta e le urgenti richieste imprenditoriali e, dunque, ben poco statalistiche del liberalismo vincente.

In fondo, il Museo Civico nasce proprio come proposta tipica di questa produttività, luogo degli archetipi artigianali e meccanici sottoposti all'attenzione delle culture positive, della scuola professionale e di avviamento al lavoro, dell'intrapresa libera di modellarsi — assai più di quella dello stato — sulla città intesa come cantiere di crescita, di progresso e di miglioramento. Un cantiere dove l'antica discrasia fra arti meccaniche e arti liberali si annulla, o tenta di annullarsi, anche sul nuovo concetto di merce, scaturito dall'età dei commerci. Io credo che grande sia stata la prima spinta propulsiva dei musei civici italiani — da Padova a Milano, da Bologna a Brescia — e che tuttavia anch'essi dovranno soggiacere in breve termine alla riorganizzazione tipica del centralismo giolittiano. La nefandezza della prima guerra mondiale e l'avvento del fascismo faranno facilmente il resto. Diciamo la verità, oggi: a quasi 80 anni da quel momento, la battaglia per le riforme e per il decentramento ha segnato il solo, ancorché debole tentativo di dare moderna struttura ai musei e agli organismi della tutela artistica. Se la situazione oggi sembra ritornata ad un suo punto zero, ecco una ragione per la quale ci sembra utile discutere. Spiace di dover ripassare le sfortunate ovvietà del passato recente, il suo carisma retorico: ma il problema è ancora una volta politico.

Il Museo è giunto alla sua terza età. Vi è giunto per sua forza creativa e istituzionale: sia nel caso della grande raccolta nazionale, così archeologica che pittorica, frutto della tassonomia settecentesca; sia nel caso, ancor più interessante, della raccolta di carattere civico, cioè «locale». Ma soprattutto oggi l'incerta fisionomia di un museo — che io chiamerei inevitabilmente civico — si coagula in una visione sistematica dei musei. L'età della transizione delle forme e delle materie esige enormi spazi di documentazione, gigan-

tesche entità di contenimento che — di fronte alla velocità del trapasso e alla quantità di scorie e «fossili» storici che esso ingenerosamente produce — sappiano almeno raccogliere, classificare, disinfestare, igienizzare la immensa «eredità del passato». Che poi questo passato trovi nel museo la sua sola e insostituibile dimora e sede, è oggi constatazione ancor più decisa che per il passato. La trasmissione scritta, anche nobilmente accademica, è pur sempre difficile — per non dire impossibile — di fronte a spessori il cui livello di conoscenza, di decifrazione, di spiegazione non è neppure stato ancora oggi tentato. L'oggetto è là, ammucchiato e incomunicabile: salvarlo e classificarlo è la prima operazione possibile e necessaria. La sua fisica entità sarà la sua sola e vera garanzia: il museo ha già provato seriamente — fin dalla sua prima origine — di essere essenzialmente il modello di una possibile «archeologia del sapere».

Di quanti frammenti si comporrà il Museo inteso come sistema? Ma di tutti quelli, ovviamente, che entrano nella prospettiva della grande transizione: un esempio per tutti è quello delle trasformazioni penose che l'arte edile subisce oggi e per l'annullamento graduale delle capacità artigiane, e per il dilagare delle pratiche facilmente industriali. Intonaci e coloriture segnano il punto più vile del pur volenteroso assetto conservativo: potrà mai il Museo disinteressarsi di essi? Potrà mai del resto l'urbanistica fingere che la sua sia soltanto una pratica spaziale e sociale, senza affrontare di peso anche il tema del vero restauro?

La grande vocazione storica della città europea, inaugurata con il «denkmalkultus» di Alois Riegl (e significativamente all'alba di una tragica transizione, quella della «finis Austriae») ammonisce che la tutela della città passa soprattutto attraverso una serie di atti istituzionali, capaci di dare sostanza e vitalità a luoghi cessati: i quali tuttavia non «cessano» affatto, ma — trasformati ieri in musei biblioteche archivi,

oggi in contenitori classificatori laboratorî — proseguono l'inevitabile corso di una vicenda che è quella dettata dalla stessa esistenziale, antropologica verità: quella di una comunità che intende proseguire il suo cammino, costruire consciamente le sue opere e i suoi giorni.

Dall'ambiente al museo

Linguaggio comune e più raffinati codici per gli «addetti ai lavori» sembrano non essere in grado di sottrarsi, oggi ancora, alla burocratica seduzione di certe stringate formule d'uso. «Beni culturali», come anche «patrimonio culturale» sono infatti formule che letteralmente trionfano anche nel linguaggio delle comunicazioni di massa: e poiché questo dibattito, a partire dagli anni Sessanta, è stato piuttosto intenso, esse sono entrate a vele spiegate anche nell'uso corrente. Nulla di più desolante: si tratta infatti di riduzioni, per lo più di carattere giuridico e amministrativo, nate dalla sintesi obbligata dei dettati di legge. Purtroppo, è significativo che queste formule siano state originate e diffuse proprio dal codice dei giuristi. Anche questo è un segno importante del fatto che al settore è stata dedicata nei secoli un'attenzione prevalentemente compresa entro l'opposizione fra interesse pubblico e interesse privato. Anche questa opposizione è motivo di indubbia portata culturale, ma non dovrebbe essere il solo. Sembra però difficile che l'attenzione all'«arte» intesa come oggetto possa configurarsi secondo libere scelte culturali. Valgono forse più i grandi «modelli» della tesaurizzazione, del mercato, della speculazione, che sono modelli del resto antichi e tradizionali. Essi testimoniano in fondo che «beni culturali» e «patrimonio culturale» non sono simboli o immagini, ma oggetti e materiali concreti, presenti nella nostra vita sociale e individuale.

L'impegno che noi ci proponiamo, e che questo stesso libro vuole illuminare, è che proprio dietro quelle insegne di sapore giuridico sta lo spazio gigan-

tesco della nostra stessa vita storica o temporale. Si tratta della nostra creatività, della vicenda del nostro lavoro, sedimentato, stratificato secondo accumulazioni che qualche volta tocca all'archeologo di scoprire, ma che per lo più si erigono ancora attorno a noi. Enorme, straordinariamente vitale è, nel nostro Paese, lo spessore storico entro il quale si annidano le formule abbreviate che dicevamo prima, e che non vale la pena di usare anche perché esigue, irrispettose di fronte all'immane spettacolo del lavoro dell'uomo e delle comunità. L'intero luogo sociale della nostra esistenza è contenuto entro l'espressione di ambiente. E quest'ultimo può assumere la veste di ambiente costruito, e cioè eminentemente progettato e lavorato dall'uomo. Ma non si può tralasciare il fatto che «costruito» appare, alla luce di una riflessione ormai spontanea, anche l'ambiente rurale, come del resto ogni altra generale e particolare caratteristica. Il nostro spazio è, come ci appare, frutto di un'organizzazione potente, continua, ininterrotta. Si tratta di peculiarità eccezionali, probabilmente anche ingombranti, come numerosi fra noi malignamente pensano. Certo, queste peculiarità sono un dato che segna di sé la società italiana, ne condiziona molti movimenti, fino a dettare determinate circostanze e limiti ai modi di sviluppo. È probabile in ogni caso che proprio queste peculiarità, se opportunamente conosciute, possano indirizzarne quella cosa difficile, smarrita o inafferrabile che si definisce qualità della vita.

L'orma della nostra esistenza storica

Tutte queste cose insieme sono, indubbiamente, le nostre città, le nostre campagne, le nostre stesse case. Certo, l'orizzonte del paesaggio agricolo che accoglie anche l'occhio distratto del guidatore d'autostrada. Certo, il profilo delle case, l'immagine della città

che silenziosamente nutre la nostra vita e il nostro lavoro. È raro che, a una semplice riflessione, a qualcuno di noi sfugga la sensazione di ripercorrere vie consuete, di calpestare selciati e piazze logorati da un lungo cammino, di assopirsi in stanze già abitate o di affacciarsi a finestre che ripetono un antico, carissimo sguardo. Questa emersione lenta ma continua di un paesaggio, sia urbano che rurale, interamente, intensamente costruito dall'uomo, è allora la nozione più esatta che si possa cercare di far rientrare nel così esiguo cestino dei «beni culturali». È l'orma stessa della nostra esistenza storica, non sminuzzata in una serie nozionistica ed enumerativa di monumenti, strettamente connessa ai perimetri spaziali che oggi ancora noi sensibilmente avvertiamo, quali la terra, le prospettive di paesaggio, il cielo stesso con le sue nuvole o il suo sereno. Ognuno di noi, dall'angolo di osservazione più normale e quotidiano della sua vita e delle sue attività, può dunque avvertire concretamente quel senso di posterità che l'opera dell'uomo contiene allo stesso titolo del senso di attualità, senza davvero che il primo assuma il significato un po' aristocratico e un po' lamentoso che una intera cultura e un lungo costume politico hanno invece per decenni e decenni cercato di alimentare.

È certo che, a una augurabile pulizia delle cristallizzazioni gettate in questo modo sullo spessore storico e spaziale italiano, nulla può giovare quanto una esatta rilettura del rapporto fra società e arte, fra società e lavoro. Rapporto entro il quale, inoltre, fondamentale appare la conoscenza dell'opera dell'uomo all'interno dell'organizzazione dello spazio. Allorché a ognuno risulterà chiaro quanto intenso sia il contributo dell'uomo e del suo lavoro su ogni formale apparizione del nostro paesaggio così urbano che rurale, e dunque di come inesistenti appaiano anche i concetti di «bello di natura», oltre logicamente quelli del «bel-

lo innato», molta strada sarà stata fatta per leggere nel profilo del nostro ambiente, sia nelle vesti esterne che nei suoi interni contenuti, che davvero l'arte può essere quell'«*homo additus naturae*» di cui Baccone suggeriva l'esatta, moderna definizione.

Non è quindi difficile riconoscere che alla migliore conoscenza e dunque al miglior uso della nozione di ambiente storico e artistico, nella specifica area geografica del nostro Paese, hanno contribuito ricerche e dibattiti non soltanto limitati alla speciale disciplina che alimenta questa materia, e cioè la storia dell'arte; ma anzi, più di questa, altro genere di riflessione, quale certamente il tentativo di definire antropologicamente quell'idea di cultura dalla quale tanto direttamente discende la nozione stessa di bene culturale. Così, tutti i massimi contributi sono ravvisabili nitidamente nella geografia dell'uomo, grazie al suo esplicito rifiuto di seguire l'astratta separazione fra l'uomo e la natura.

È sufficiente la «storia dell'arte»?

Ci si dovrà domandare, a questo punto, quale ruolo e quale vantaggio abbia consumato la specifica disciplina del settore, e cioè quella storia dell'arte che pure tanta parte della nostra letteratura, così pubblica che domestica, così scolastica che di mass-media, ha interpretato come decisamente importante, addirittura come insostituibile, tanto da colmare con le sue pagine, quasi sempre colorite, le nostre librerie e le nostre biblioteche. La domanda è stata posta, qualche anno fa, in un non dimenticato convegno napoletano, nella cui insegna (*Quale storia dell'arte?*) era già esplicito anche il valore della domanda che qui ci preoccupa. Proprio in quella occasione, in sostanza, si venne chiarendo come fini e metodi dell'insegna-

mento — ma anche della divulgazione — del tradizionale ambito disciplinare storico-artistico, avessero per troppi versi finito per deviare rispetto all'imponenza del panorama delle «cose» dell'arte e della sua stessa temporalità, attivando certi campi di ricerca opportuni e approfonditi, ma in qualche modo sfuggendo a quella globalità di visione e di metodo che, nel profilo degli interessi che qui ci sollecitano, si imponeva in modo addirittura determinante. In realtà, monografismo e consumo dell'immagine sono soltanto i due esiti terminali dell'esperienza ormai secolare che la disciplina, la più giovane delle discipline storiche, ha percorso. La storia dell'arte — quella almeno che così si definisce — ha preso corpo disciplinare allo scadere del secolo scorso: ma il suo oggetto proprio in quella occasione si è enormemente ridotto rispetto alla materia così vasta, varia e mutevole che passa nello specchio del mondo delle forme. Oggi, molte cose spingono dal di fuori sui confini della storia dell'arte, e gli addetti ai lavori cercano i metodi opportuni per una disciplina che sia davvero «globale». Essi infatti hanno fatto molto, in questo secolo, per mettere in luce quantità e qualità delle vicende preminenti, quali la pittura, la scultura, l'architettura. E già di fronte a questa triade si scopre che la massa dei materiali che si addensa in ogni luogo e si sovrappone in ogni tempo, è davvero inesauribile. Intanto, il tempo incalza, portandoci nel bel mezzo di una mutazione gigantesca qual è appunto quella che noi stiamo ora vivendo, sia sul profilo delle economie che su quello della cultura. Potrà la storia dell'arte, che ha la sua estensione operativa, il suo braccio secolare nell'opera di tutela e di conservazione, dichiararsi strumento opportuno e addirittura insostituibile? L'opera di conservazione, proprio per i suoi tratti chiaramente politici, trascina naturalmente la storia dell'arte verso la stessa globalità che caratterizza il suo lavoro. Dalla tutela e dallo studio degli oggetti

(il museo) siamo passati alla salvaguardia delle città storiche (urbanistica) e alla preservazione del paesaggio (ambiente). Il grande sistema degli oggetti storici si è trasferito nel più vasto sistema degli spazi organizzati. Ogni giorno nuovi materiali, nuove attenzioni entrano nella nostra specola e chiedono sopravvivenza, restauro e infine studio. Non si può mai dimenticare, infatti, che il fine ultimo di questa richiesta e di questo lavoro è la conoscenza. Senza fare bene attenzione a questo fine e alla sua nitida esclusiva importanza, tutto può essere facilmente accusato di feticismo e divenire preda delle facili derisioni degli speculatori.

Bisogna sottolineare anche il fatto, però che fino ad oggi molti metodi di riscoperta e dunque molti metodi di intervento sono stati attivati da spinte scaturite assai più dall'area del privato che non da quella del sociale e del collettivo. Per spiegarci meglio, diremo che buona parte degli impulsi conservativi ha assunto propulsione proprio da modelli tipicamente privati. Fra questi primeggia il mercato con le sue leggi, che si è trasferito dal mondo degli oggetti verso i pascoli, più lauti ancora, della speculazione immobiliare nei centri storici (vivere nella storia è oggi uno *status symbol*, un riconoscimento sociale). Lo stesso mondo delle economie e delle forme rurali, pur promosso nella più recente conoscenza da spinte rigorosamente scientifiche, ha trovato facilmente lungo la propria strada l'imponente deviazione dei consumi ed è in parte finito nell'area non produttiva ma anzi distruttiva della politica per la seconda casa, ovvero del week-end, ove si sono trasferiti modelli dell'urbanesimo più atroce, piuttosto che sensibilità e rispetto culturale. Si può tentare di riconoscere, ormai, una lunga linea storica della tutela. Nel Settecento essa eresse una vera politica del settore, pur venata da utopie progressiste e da razionalismi teorici che si scontravano di fatto con la realtà. Il fine identifica-

to fu quello di proporre esempi storici indiscutibili, come è tipico dell'intero movimento neoclassico. Dopo la nascita del metodo storico, nel secolo scorso, fu presto facile intuire che la conservazione era essa stessa un metodo per la storia, il suo stesso cantiere. Sistemati ancora entro una economia di tipo tradizionale, scoprimmo anche il valore che la storia aveva per la produttività. I modelli storici divennero archetipi per l'artigianato e per la stessa industria, la nozione di «merce» prese ad attraversare sempre più frequentemente il museo stesso oltre che, naturalmente, il mercato. Il nostro secolo, giunto al suo scorcio, si è platealmente dichiarato, specie nell'età dei consumi, fuori dall'orma della storia e dei suoi materiali; e ha desiderato riassumere questi ultimi entro dimensioni non più funzionali e neppure produttive, ma solo e soltanto simboliche o culturali. È evidente ora, più che mai per il passato, che il fronte della conservazione si attesta su una trincea ben vasta, addirittura lungo una linea continua che divide appunto due età, quella ormai temporale e quella dei nuovi materiali e delle nuove economie. Ma è proprio alla fine del tragico ottimismo dei consumi, mentre le fonti tradizionali di energia fanno difetto e minacciano la loro disfatta, e mentre difficoltose si prospettano le stesse nuove economie del futuro, che il sistema della storia dell'arte intesa come storia globale impone un suo metodo conoscitivo. Esso è stato interpretato, quasi ironicamente, come un prolungato abbraccio al mondo storico, sul suo capezzale di morte. Ma attualmente non v'è ragione di credere che proprio questo metodo conoscitivo non possa assumere ulteriore e più profonda importanza proprio per essere il solo capace di garantire equilibri di sopravvivenza esattamente innestati entro le caratteristiche e i confini di una natura che si è dimostrata limitata e davvero non inviolabile.

Naturalmente, di fronte a una interpretazione così radicale, molti sono i problemi che possono e devono essere sollevati. Fra tutti, proprio perché riguarda il nostro Paese, bisogna tornare a sottolineare quello che ci aiuta a riconoscere il modo con il quale — dall'Unità nazionale a questa parte — sia la cultura ufficiale che l'amministrazione del settore hanno letteralmente scavato un fossato tra «beni culturali» intesi come totalità e come spessore peculiare dell'area storico-geografica che si chiama Italia, e il comportamento della società. In sostanza si tratta di comprendere come dall'idea di cultura si sia transitati, con la complicità di molti (e fra tutti, della scuola), a una così selettiva nozione, a una così separata condizione dell'«arte». Alcuni di questi temi e interrogativi rispondono, da un lato, alla gestione politica e amministrativa che del patrimonio culturale e artistico è stata attuata almeno dall'Unità nazionale a questa parte; dall'altro lato rammentano che la stessa attitudine italiana alla storia dei fenomeni artistici ha dovuto per tempo scegliere la sua vocazione alla narrazione «liberale» dell'arte piuttosto che all'indagine circa la meccanica, le tecniche, i materiali della produzione e dunque del lavoro artistico.

Esiste una frattura indubbia che divide l'amministrazione del cosiddetto patrimonio culturale, e il patrimonio stesso. Questa frattura, in fondo, ricalca le classiche interpretazioni che normalmente si danno della divisione, se non addirittura dell'opposizione che esiste fra paese reale e paese legale. I beni culturali rappresentano certamente il primo termine e si stendono come un paesaggio naturale e complesso, sul quale tuttavia — specie dopo il 1860 — è stata sovrapposta una artificiale struttura che ormai ne nasconde i tratti originari. Tutta la non breve vicenda che va dalla precoce disillusione del progetto discen-

trativo Minghetti-Farini, sopraffatto dalla legge amministrativa del piemontese Rattazzi, alla lenta e inesorabile demolizione dei municipalismi; dalla calcolata costruzione di una direzione centrale alle antichità e belle arti alla successiva eliminazione delle residue commissioni regionali per le bellezze e i monumenti; dalla avocazione di ogni potere tecnico, scientifico e amministrativo per le soprintendenze statali, alla più totale e angosciata delega dei municipi di ogni capacità e — quel che è peggio — di ogni volontà di gestione locale dei problemi conservativi, deve essere in realtà letta come una deliberata volontà di erigere un sistema capace sì di ereditare dal passato progressista e illuminista, giacobino ed enciclopedico, i caratteri di una legge che, proprio per essere di «tutela», non poteva progettarsi se non fortemente imperativa e cogente, ma di ridurne fortemente, nella realtà, l'astratto potere. Se quasi mezzo secolo, e cioè fino al 1902, perdura nella nuova Italia la quasi totale carenza d'ogni normativa giuridica artistica, occorre pure che allo strumento si ponesse finalmente mano. Ma ciò doveva avvenire soltanto quando fosse stata creata una struttura accentrata capace di assorbire le spinte più libere e autonome di quella tradizione illustre, fino ad annullarle, nell'inghiottitoio romano delle decisioni ministeriali e nel buio pesto delle decisioni burocratiche rimbalzate, smussate, annullate nell'iter gerarchico diretto al «superiore» ministero. Il fatto è che, a differenza dei ceti culturali, le categorie dell'iniziativa e dell'intrapresa del Paese avevano assai per tempo compreso quale enorme realtà economica si celasse dietro quell'innocua, perfino rasserenante questione del «patrimonio artistico e culturale». Si trattava — ai loro occhi esperti — dell'intero Paese storico, nel quale, oltre alle peculiarità della nostra esistenza temporale e della storica vicenda creativa, si specchiava tuttavia la violenza della miseria, dell'abbandono, dell'emarginazione: un teatro di im-

presa così vasto da apparire, come del resto era, totalizzante d'ogni incentivazione produttiva. E non è questione di poco conto supporre che perfino con qualche onesto timore si sia pensato di stringere i freni dell'arte nel momento in cui la nuova, difficile, disomogenea compagine nazionale puntava a inserirsi nel sistema economico e industriale dell'Europa in progresso.

Il ritardo di una politica dei beni culturali

Raccontare la lunga marcia dell'attenzione ai «beni culturali» dall'Unità al 1914 e poi al 1939, non avrebbe oggi senso se non per meglio circostanziare e delineare un ritratto nazionale, quello cioè che il Paese e il suo governo — così centrale che locale — presentano all'atto dei lavori per la Costituzione repubblicana. In realtà, il problema ormai gigantesco, rappresentato, pur nelle diverse frammentazioni delle ottiche separate (i beni mobili, gli immobili, l'archeologia, i libri, ecc.), dal paesaggio stesso entro il quale la nuova cultura e la nuova libertà politica imponevano di penetrare, era compendiato in quella oscura storia, che tuttavia neppure il dibattito della Costituente affrontava con la necessaria maturità. Nessuna grande indagine era stata attivata, pur nell'età concreta delle memorabili inchieste nazionali alla congiunzione cioè fra ultime matrici della conoscenza illuministica e i nuovi canoni della scienza positivista. Alla forte, ma ingenua, richiesta del massimo conoscitore italiano ed europeo, il Cavalcaselle, nulla era stato creato che fosse neppure lontanamente paragonabile alla sistematica opera di censimento effettuata sul telaio dei grandi orditi nazionali (la scuola, l'agricoltura, l'industria, la sanità, le ferrovie, ecc.). Il turismo, come dinamica libera e in qualche modo internazionale, scopriva enormi aree di attenzione, proprio nel

momento in cui gli elenchi dei vincoli monumentali si riducevano ad alcuni smilzi volumetti ove si enumeravano pochi palazzi, qualche chiesa purché, appunto, «monumentali». Risulta perfino incredibile che la grandiosa opera di «ricostruzione» nazionale, dopo i disastri della guerra, sia stata condotta — pur fra gigantesche ecatombi — con qualche cura, non tanto di metodo quanto di operatività. Ma non dobbiamo infine dimenticare che, proprio in quegli anni, esprimevano le loro ultime virtù i tramandi, ancora per un momento attivi, della cultura materiale, del sapere tecnico e artigiano dei lavoratori, della proiezione pragmatica della conoscenza empirica. Proprio gli anni Sessanta, dei quali stiamo ora conducendo il necessario ritratto nazionale, vedranno anche la fine di questa cultura; e con essa fine, il dilatarsi improvviso della degradazione anche ai momenti spontanei e periferici della conservazione, anche alla conservazione (come tipicamente quella centro-meridionale) ottenuta per povertà e per miseria.

È giusto chiedersi se all'amministratore, come al cittadino, dei nostri anni Sessanta, questo ritratto risultasse evidente nelle sue condizioni negative? Sarebbe agevole rispondere, che, per ciò che concerne l'associazione dei cittadini, proprio in quegli anni si vennero formando i modelli associativi — come specialmente Italia Nostra — nei quali tanta parte del lavoro di tutela è stato opportunamente trattato e filtrato. Per essere chiari, l'associazione dei cittadini ebbe anche il valore di ripristinare, o addirittura di inaugurare sulla stampa così quotidiana che periodica un dibattito che non aveva avuto precedenti, nel tempo, se non in riviste di qualche elitaria specializzazione. Cioché non v'è dubbio alcuno che l'attenzione ai doveri del patrimonio, e alla sua stessa difficile nozione globale, fu effetto assai più di libertà sociale che non affare di studiosi o di burocrati. Ministero, organi periferici della tutela, università, sono i grandi assen-

ti di questa battaglia culturale che troverà poi un abbrivio veloce, quasi immediato, al contrario, presso gli enti locali. Non si è mai parlato tanto di patrimonio come in quegli anni. Mai tanto cammino è stato fatto, in avvicinamento al problema, come nella vasta, confusa, fors'anche pletorica quantità di tavole rotonde, convegni, discussioni e dibattiti organizzati dai comuni e dalle province. Certo, taluni margini di un benessere appena più avvertibile, ritagliati perfino sui bilanci tradizionalmente magri degli assessorati culturali, avevano notevole valore di propulsione. Ma non v'è dubbio che su questa abbastanza capillare iniziativa, almeno in alcune regioni italiane, insistessero due precise circostanze. La prima era costituita dalla locale unità politica delle amministrazioni, capace di costituire governo di indirizzo culturale per un decennio intero di buona sostanza, di propulsione di anche medio periodo, di promozione scientificamente qualificata. La seconda circostanza era che, ancora in alcune regioni, questa cultura, dalle province ai comuni, si venisse coordinando e ordinando lungo le linee del metodo indiscutibile d'ogni gestione politica, e cioè un decentramento traguardato attraverso la programmazione, coordinato grazie alla politica di piano. In questo disegno proiettivo, in fondo la quale era pur sempre la nascita dell'ente Regione e l'adempimento del dettato costituzionale, consistette l'apporto più alto delle amministrazioni locali, degli studiosi che gradualmente vi afferivano, dei tecnici impegnati. Diciamo con serietà: pur nella modestia dei risultati particolari, fu un cammino che vale la pena di ricordare e di studiare, perché inedito nel nostro Paese; perché facile a tramontare, di fronte a disegni di diversa, centralistica democrazia.

Si è parlato sempre, comiziando o no, di autonomia della cultura. Ma non si è mai sufficientemente precisato che questa è realizzazione che passa, inevitabilmente, attraverso la costruzione di una cultura delle autonomie. È difficile dire se una vera cultura delle autonomie sia mai stata raggiunta, pur in qualche modo tangenziale al problema di fondo. In genere si sarebbe portati a ritenere vero il contrario, allorché, nell'ottica nazionale del problema, così abbondanti si scoprono le vocazioni a negare ulteriore cammino al decentramento, a sopprimere quel senso — anche se modesto, prezioso — di identità culturale che la sociologia imprestava appunto alle comunità, e che queste trasformavano in una politica, o almeno in un abbozzo di politica della riappropriazione. In sede di comunità locale, il decentramento ha avuto un primo significato, anche se del tutto iniziale. Ci sarebbe piuttosto da indagare se questo significato abbia mai superato la soglia del «discorso portato avanti dalla società politica» e abbia mai invaso, come poteva e doveva, i terreni del sociale. Temiamo fortemente che quest'ultima fase non si sia mai realizzata, se non per forme timidamente campanilistiche o rivendicative. Ma è stato pur sempre utile capire che il cammino delle autonomie, se sorretto da una forte politica unitaria, su quella linea, avrebbe potuto essere trasmesso davvero anche a quel corpo complesso, difficile, che usiamo chiamare società civile. Proprio quest'ultima, del resto, pur in modi eterogenei, aveva già mostrato — come si è detto a proposito dell'associazionismo — di saper condurre l'opinione. Ritorniamo a sottolineare che, come abbondantemente si fa per il problema ecologico, il tema della conservazione del patrimonio è assolutamente globale: tanto globale, a nostro modo di vedere, che specie in un Paese come questo, ove l'opera dell'uomo ha letteralmente e culturalmen-

te creato il paesaggio e i suoi modelli, centimetro per centimetro, anche buona parte dell'ecologia deve essere vista come soggetto di tutela, di restauro e di conservazione. Anzi, la superstizione idealistica che vede nella nostra natura una natura vergine, è da collocare fra i più pericolosi nemici di una giusta programmazione per la salvezza della natura e dell'ambiente, poiché induce a credere trascendentali le cause della degradazione e mitologico l'aspetto della natura. Natura invece tutta eretta dall'uomo in una serie di storici equilibri, e cause egualmente intentate dall'uomo nel disprezzo di sistemi produttivi che hanno modellato il suolo italiano. In questo senso, nessuna differenza deve esistere tra il fine del restauro di un dipinto, quello della riqualificazione di un'abitazione, e quello del recupero di un ambiente: essi fanno parte di un solo gesto politico e di un solo metodo culturale.

Arte e tecnica

Fin qui le ragioni politiche, economiche e amministrative che hanno fortemente contribuito al distacco fra il Paese e la sua nozione di patrimonio culturale: che è tutt'uno con l'idea di cultura. Come si è detto dianzi, esiste tuttavia un seconda strada per cercare di comprendere le ragioni più intime e davvero di lungo periodo che, dall'interno della nostra cultura, hanno agevolato il distacco della storia e dei suoi metodi dai materiali della storia stessa. Nessuna letteratura artistica quanto quella italiana, pur nel vivido rigoglio della sua operosità, mostra di volersi per tempo allontanare dai terreni dello sperimentale e dell'empirico, per raggiungere altezze più remote: o per ragioni di aspirazione letteraria, o per una seduzione trascendentale, che comunque allontanano lo scrittore d'arte dalle cose, dalle tecniche e dai mestieri, per attirarlo — si direbbe — entro un orizzonte più gene-

ralizzato, quello della storia come metafora. Come tutti i mestieri, il «fare» artistico, la produzione artistica, non possiedono se non scarsi interpreti diretti; e comunque tutti in progressivo diradamento dopo gli anni del Rinascimento. La stessa biografia di stile vasariano, pur restando in parte affondata entro il materiale vitale dell'arte, del quotidiano artistico, del luogo economico, della creatività e della prassi, rimuove alla fine queste nozioni e si spinge verso un fine superiore. Non può negarsi infatti che la nostra letteratura artistica abbia anch'essa sofferto la frattura apertasi fra le condizioni dell'arte intesa come «meccanica» e quelle della sua diametrica antagonista, l'arte — appunto — «liberale». Che l'opzione di studiosi — e, alla fine, anche di molti artisti — sia andata abbondantemente verso questa seconda dimensione (la quale è anche, in concreto, dimensione di classe sociale e di livello economico) è cosa talmente nota che si potrebbe scrivere una storia della vicenda artistica italiana tutta sospesa, apparentemente, fra questi due termini, ma alla fine pressoché totalmente versata nella coltivazione di un metodo che la fa rientrare, per attrazione, assai più nel quadro delle discipline storiche umanisticamente intese, piuttosto che permanere nei confini, che parvero ristretti, della specificità. A ben guardare, fu merito esclusivo delle correnti idealistiche e puro-visibilistiche proprio la più opportuna e urgente ricerca della specificità formale ed estetica, per consentire una sostanziale differenza fra la storia dell'arte e gli altri campi della elaborazione storica. I due termini del meccanico e del liberale costituiscono dunque una bilancia destinata a oscillare vistosamente verso il secondo piatto, quando nella vita e nell'opera la realtà doveva essere sostanzialmente diversa. Dissociati, come sappiamo, già nell'estetica medievale; riacostati poi e quasi fatti identificare in modo inimitabile nelle pagine di Leon Battista Alberti; essi saranno poi destinati a separarsi sempre di più, fino

a quando, in piena Controriforma, la materia sarà nuovamente, canonicamente condannata come immonda e dunque lo spirito, egli solo, sollevato alle altezze dell'arte. Insieme alla materia, naturalmente, saranno condannati anche i trattamenti tecnici, i mestieri a quelle tecniche legati, i codici o i subcodici linguistici e infine le condizioni economiche stesse di quei lavoratori. Insieme allo spirito, si sublimeranno al contrario, così da rendersi sottintese e irricognoscibili, le materie, le tecniche e le stesse condizioni economiche e sociali. Si sublimeranno anche i linguaggi, sollevati da contatti materiali così vili. La pratica dell'arte tenderà, nelle parole degli scrittori, alle figure della letteratura musicale, la più lieve, la più eterea fra le arti. Lo spartito del critico si colmerà, per conseguenza, di arie, di effusioni, di tocchi e di accordi. E ciò deve essere detto senza ironia alcuna, poiché proprio quello delle poetiche musicali è il linguaggio metaforico e traslato di buona parte della comunicazione critica italiana.

Il sapere della cultura e il sapere pratico

Soltanto nel settecento prenderà corpo la coscienza più corretta (e del tutto simile a come oggi ancora la viviamo) del conflitto fra materia e idea, fra tecnica e arte, fra valore della prassi e sapere della cultura; e nel riconoscimento della sua insania emerge con rilievo deciso che proprio dalla frattura fra arte e tecnica escono conseguenti a quella prima opposizione anche le inconciliabili condizioni di arte e produttività e di arte e fabbrica. È dunque inevitabile che, giunto a dilatarsi riacquistando i suoi termini più nitidi, il problema trovi la sua evoluzione teorica e didascalica nelle pagine e nelle tavole dell'*Encyclopédie*; e addirittura, lì come in molte accademie, si tenti di superarne l'*impasse* cercando nella prassi una nuo-

va, moderna unità della cultura e del fare. Probabilmente, una riflessione di questo genere, se non opportunamente raccolta, rende più agevole comprendere la lotta stessa degli artisti contro la macchina, la competizione ingaggiata dalla cultura a vantaggio oppure a sfavore della rivoluzione industriale. La ricomposizione, ovvero l'utopia della ricomposizione teorizzata nelle pagine e anche tentata nei fatti, fra il «sapere del sapere» e il «sapere della prassi», rappresenta uno fra i più importanti obiettivi culturali e sociali dell'età moderna. La stessa unità formale e culturale, presente ma astratta, se rimandata alle sue origini storiche, dell'ecumenismo neoclassico, diviene incomprensibile se non viene rinviata a quella globale professionalità entro la quale progetto e lavoro si associano consciamente. Proprio entro questa utopia, e lungo il ramo che da essa discende verso la reale conoscenza dei materiali e del lavoro artistico, prende corpo sostanziale quello strumento, inedito quanto a organizzazione e a finalità, che fu chiamato museo. L'associazione poi del museo alla scuola — come l'altra, complementare a questa, che unisce la scuola alla fabbrica — rende più agevole comprendere come il primo servisse alla seconda in quanto sede dei materiali, delle tecniche e dei trattamenti. E non v'è dubbio che, ben dentro la odierna discussione sistematica che cerca fra antropologia e sociologia una corretta definizione dell'arte, il museo sia destinato a riacquistare quarti notevoli della sua prima, insopprimibile peculiarità. La quale indubbiamente fu quella, ben leggibile anche nella pagina chirografa di Pio VII Chiaramonti (1803), di collegare sempre museo e scuola, di nutrire costantemente la funzione del luogo documentario con un fine di intima ma dilatata produttività. La formula baconiana di un'arte che sia «*homo additus naturae*» regge perfettamente la proiezione operativa, il potere temporale di una storia dell'arte capace di qualificarsi non come punto immobile, sospeso, di

e

un'esperienza riflessiva; ma piuttosto come esperienza in atto, poetica e politica del fare. Fra gli strumenti del fare, il museo si colloca alla mano destra dello storico, gli apre il laboratorio ove l'arte ridiviene cosa, gli spalanca il cantiere delle infinite e spesso insaudite domande che costituiscono il flusso stesso della ricerca e dell'indagine.

Le tre età del museo

A ben riflettere, il museo (ma il pensiero riguarda anche l'archivio o la biblioteca), pervenuto ormai al suo terzo secolo di vita, ha dovuto affrontare — e in qualche modo ha superato la prova — tre diverse occorrenze, le quali corrispondono poi, se ben scrutate, a tre diversi modelli culturali di età e di civiltà. Il museo settecentesco, creato lungo l'intero secolo ma intensamente accelerato al suo scorcio, ha proposto e attuato la classificazione dei materiali storici, sottraendoli alle liturgie contenutistiche, ordinandoli secondo le volontà progressiste della ragione, attivando il metodo fondamentale del paragone; e ponendo infine tutto a diretta disposizione della scuola.

Il secondo modello, così intensamente e quasi esclusivamente italiano, è quello multidisciplinare realizzato per lo più dopo l'Unità nazionale. Il fatto che esso tragga sostegno, almeno inizialmente, dalla liquidazione dell'asse ecclesiastico del 1866 e dal successivo conferimento dei beni soppressi ai comuni e alle province, non deve trarre in inganno l'osservatore. Proprio questa origine trasferisce nei luoghi civici quantità imponenti non già di soli dipinti — come in precedenza era prevalentemente accaduto — ma anche e soprattutto di materiali artistici e artigianali, tali da accomunare i tessuti alla mobilia, gli intagli alle ceramiche, ai metalli, ai vetri. Ma è poi la nozione di merce che, per di più, si aggiunge a quella di creativi-

tà artigiana che in qualche modo già la precedeva nel tempo. La stessa struttura espositiva del museo post-unitario italiano, così enumerativa e affastellata, più simile a un magazzino che non a uno spazio di quieta osservazione, più vicina dunque a uno spropositato catalogo di soluzioni artigiano-commerciali che non al selettivo godimento dell'immagine, è testimonianza opportuna, e purtroppo assai spesso dimezzata o addirittura annullata dalla furibonda smania di riordinamenti architettonici e allestitivi modernizzanti. Quanto al terzo tempo del museo, e cioè al presente esso ci appare certo il più difficile, o almeno il più confuso. Premono sul museo masse imponenti di materiali che, usciti dalla funzione d'uso, entrano di fatto nella storia. Tipico in questo senso è il dissennato smontaggio dell'economia e della cultura contadina italiana, forzato seguito di una industrializzazione repentina e disumanizzante. Si confida che la «storia», alle cui porte si accalcano ora aratri e badili, vanghe e zappe, non addormenti e renda così indolore una vicenda tanto significativa. Anche questo si può chiedere al museo. Ma insieme a questa, che è una fra le più rilevanti, quante altre domande a questo strumento vecchio, eppure insostituibile! I confini dell'istituzione si sono grandemente dilatati. Alla nozione progressista e razionale del secolo dei lumi si è sovrapposta la nozione liberale e borghese del mercantilismo, con tutti i suoi spiccati accenti produttivistici. Si direbbe che oggi, il terzo modello culturale non abbia da rispecchiare altra immagine prevalente, se non proprio quella della verifica storica e materiale nel momento, indubbiamente drammatico, in cui il mondo delle cose abbandona materie e tecniche originarie e tradizionali (e dunque forme e linguaggi a quelle omogenei) e affronta traguardi ulteriori con materie di sintesi, trattamenti e tecniche seriali, creando così l'attesa di nuovi mondi formali. In questo senso, il museo si attesta — in ogni modo e una volta ancora —

come l'insostituibile cantiere del metodo dell'indagine e della verifica. Sembra già di poter leggere sul suo orizzonte più prossimo la riscoperta di valori che, se sommariamente prefigurati all'insegna della «qualità» della vita, non possono che rimandare a immagini di positiva documentazione circa il problema dell'identità culturale dei luoghi e delle comunità; a riconoscimenti di più esplicito valore dello strumento e dei suoi intimi contenuti nell'area del decentramento e dunque dell'autonomia e dell'autogestione; a utilissime e perfino didattiche conoscenze dei modelli storici o temporali di vita nell'età che precede l'etica forse suicida dei consumi.

È necessario un bagno di realtà

Se lo «*scire per leges*» della scienza e il «*facere per inventiones*» dell'arte sollecitano oggi una vita meno separata, l'operatività che la storia dell'arte è costretta ad assumere nei suoi aspetti di tutela e di conservazione incrocia così strettamente i due metodi da far sì che le due culture si uniscano in una sola. Questa è la ragione per la quale, anche nell'interpretazione che qui ne diamo, ogni ragionamento sul patrimonio artistico non intende volutamente far distinzione fra l'arte come storia e l'arte come materia. Non v'è dubbio che proprio la storia dell'arte nutra in se stessa peculiarità che nessun'altra disciplina della storia può così straordinariamente esibire: e cioè che il documento informativo della storia dell'arte si identifica strettamente con l'oggetto stesso della disciplina. Materia di questa storia sono infatti, indissolubilmente, le opere dell'arte. Difficile dunque rifiutarsi a un sempre vivo, quotidiano contatto con le opere, poiché esse stesse solleciatano con la loro presenza una verifica costante. La tutela dei beni culturali è allora atto conoscitivo, e non esteriore dittatura tutelante,

poiché indirizza ogni suo gesto alla sopravvivenza di queste «cose» che sappiamo essere — in sostanza — la loro più immediata storia.

Come ogni espressione creativa che, per realizzarsi, debba forzatamente affrontare un imponente bagno di realtà e di tecnica, l'arte ha per lunghi secoli sostato nell'area concettuale e anche sociale delle arti cosiddette meccaniche; così come per lunghi secoli ha tentato di liberarsi di questa condizione per evolvere a quella, apparentemente più libera, delle arti dette liberali. Abbiamo visto ora che è importante riconsiderare l'intera vicenda politica e amministrativa del nostro patrimonio nell'età moderna, perché proprio questa vicenda poteva illuminarci circa le origini, i modi e i fini di una gigantesca frattura che, nel nostro Paese, mostra di essersi spalancata fra società e nozione di bene culturale. Abbiamo anche cercato di leggere nella ostinata frattura che s'è aperta fra arte e tecnica, proprio nel momento in cui essa diveniva componente di quella stessa disciplina che afferma di voler affrontare la comunicazione specifica, la rappresentazione critica del tutto, e cioè la storia dell'arte.

In realtà, come è stata attivata questa comunicazione, quale rappresentazione critica effettiva è giunta alla società, quali sono stati gli strumenti interpretativi della critica d'arte? E quali le attitudini più generali della cultura verso la comunicazione figurativa? Esiste una storia dell'arte che non passa necessariamente attraverso i canoni della disciplina ufficiale, la quale ultima del resto è adozione recente nel campo delle scienze umane e che, nel nostro Paese, tutto sommato non raggiunge ancora il secolo di vita?

Per la nascita delle istituzioni della storia dell'arte

Si direbbe che una traccia di istinto antropologico, più che di scienza, insegni che l'occhio, dal finire

del Cinquecento a questa parte, ha assunto fra i sensi un'importanza inedita o addirittura fondamentale. In questo senso, il nascere della letteratura topografica e la fortuna davvero crescente della stessa letteratura turistica (unitamente a tutto il vasto e poco conosciuto mondo della divulgazione geografica) sono il contributo più interessante che la civiltà moderna possa registrare. Non v'è dubbio che, nel campo della accumulazione storico-artistica, il rapporto fra patrimonio e storia sia prevalentemente costruito su comunicazioni che hanno fondamento nell'immediatezza visiva e nelle virtù di restituzione visiva: le quali istituiscono né più né meno che un metodo, entro il quale l'occhio avvalora intensamente gli aspetti materiali e tecnici, consentendo appunto di constatarli e di leggerli, di fondare su di loro insomma un nuovo realismo di conoscenza. Abbiamo recentemente estratto dal silenzio degli archivi la legislazione artistica degli antichi stati italiani, non già per verificarne i contenuti giuridici (operazione peraltro importante, dal momento che il nostro comportamento in proposito, oggi ancora, è fortemente connesso a quella nascita), bensì soprattutto per studiare in quelle contratte e paradigmatiche affermazioni quanto alto fosse, già nei primi anni del Seicento, il numero delle «cose» che la società culturale imponeva alla società politica di registrare; e come questo numero si gonfiasse, orientando le sue scelte verso nuovi campi di interesse, fino al punto da trasformare le «grida» da apporre alle cantonate in lunghissimi, insostituibili elenchi di materiali e di tecniche. E ciò fino al momento in cui, nella naturale impossibilità di proseguire lungo la strada ormai sterminata dell'enumerazione, i legislatori si vedono costretti ad affrontare l'organizzazione di sintesi tipologiche, per trascorrere infine a definizioni ormai maturamente storiche e coscienti. Ai primi decenni del secolo scorso, sull'onda del politecnicismo illuminista, la nozione di patrimonio artistico è or-

mai tutt'uno con la nozione di storia e con l'idea di cultura. Saranno semmai i decenni a venire che ridurranno a disciplina quel *panopticon* acutissimo (si veda, per tutti, l'editto del camerlengo Pacca, 1820), avvertendoci così implicitamente che è iniziato il cammino verso la separazione fra paese reale e paese culturale; e che è ormai maturo il clima entro il quale i materiali della storia vengono a distaccarsi dalla storia stessa e dai suoi metodi possibili. È difficile oggi affrontare questo genere di problemi — peraltro fondamentali per l'immagine sociale del patrimonio culturale — senza ammettere che, rispetto alla voce degli addetti ai lavori, ben più vasta è stata l'informazione figurativa e letteraria, destinata a crescere progressivamente, a mano a mano che i mezzi di comunicazione fornivano nuovi strumenti. La menzione fatta ora delle leggi dei cessati governi italiani serve a rammentare che conoscenza e coscienza dei valori culturali, possono coincidere di fatto, pur dall'interno di una utopia illuminata del razionalismo. Non è inopportuno rammentare che oggi quasi nessuno fra i grandi modelli culturali filtrati dai mass-media ha la forza, pur potente più che mai nel passato, di assumere con decisione il concetto di totalità e globalità necessario a un'idea di cultura. Il fatto è che, una volta di più, questa comunicazione è strumentalizzata strettamente da etiche dei consumi; e nulla è più lontano da una saggia comprensione e da una concreta politica dei beni culturali di quanto non sia il consumismo, il ritmo stesso di crescita del sistema capitalistico, con l'imposizione dei suoi raddoppi di produzione-consumo nel giro breve di anni, e dunque vissuto lungo una spirale che si avvita verso l'alto liberando a terra unicamente rovine e orrende montagne di rifiuti, simbolo repellente dello spreco e dei veri risultati di quel modello. Non è un caso se, a fronte di tanta distruttiva voracità, una quota assai alta dei beni culturali, quella ovviamente più appetibi-

le — e dunque la città, la casa, l'oggetto di antiquariato — è già da tempo entrata in una masticazione inesorabile: destinata forse a sopravvivere, in qualche ibernata forma, ma totalmente aliena rispetto al contesto, alla nozione di patrimonio, all'idea di cultura. Basta pensare alla frenetica mercificazione del dipinto attuata con la complice collaborazione degli esperti, verso la nuova, orrida «aura» del bene-rifugio, o degli investimenti di capitali multinazionali.

L'immagine letteraria del patrimonio

Si dovrebbe cominciare dal constatare che il patrimonio e la sua nozione non hanno mai trovato nella nostra letteratura, sia essa di carattere generale che di carattere tecnico, una adeguata trattazione. La virtù realistica di quell'occhio al quale prima si alludeva cessa la sua azione, ammesso che per l'avanti l'avesse intensamente esercitata, proprio allo scadere dell'età neoclassica. Certo, dalla fine del Cinquecento ai primi anni dell'Ottocento abbondanti furono i frutti della letteratura biografica, topografica o odeporica e di viaggio; e su di essi è letteralmente cresciuta una conoscenza che, sia per l'identificazione conoscitiva dei singoli oggetti dell'arte, sia per l'intrinseco legame fra opere e luoghi, risulta a tutt'oggi preziosa e insostituibile. C'è perfino da meravigliarsi se l'abbondanza dell'informazione contenuta così in pubblicazioni edite che in inediti manoscritti non sia stata ritenuta degna, finora, di altra attenzione se non quella che immodestamente si riserva alle ricerche patrie e di gusto campanilistico. Ma la lettura di quella rigogliosa selva di scritti, animata da spiriti di parte e da orgogli locali, può riservare ai nostri fini qualche sorpresa. Già con molta finezza, un'indagine sul linguaggio della critica d'arte condotta dal De Mauro

(1965), ha rivelato come questo linguaggio «speciale» possieda in realtà autonomia minore rispetto ad altre forme di linguaggio critico. Il vocabolario del critico d'arte non forma infatti un coerente sistema o complesso terminologico, quale si esigerebbe appunto da un linguaggio tecnico; ma profitta ampiamente, e addirittura per la metà dei suoi componenti, di vocaboli mutuati dalla lingua critico-estetica più generale, quella insomma che partecipa di molte altre arti, quali la letteratura, la musica, il teatro, ecc. Al massimo, il vocabolario della critica d'arte si configura dunque come una variante del generale vocabolario critico-estetico. Gli è che questo vocabolario, a decorrere dagli inizi del Cinquecento in avanti, s'è lasciato — come s'è detto — alle spalle il mondo pre-estetico dell'arte come tecnica e come mestiere, ed è entrato a vele spiegate nell'ambito di quella liberalità ove la parola assume valore concettuale, in tal modo sganciandosi definitivamente, come oggi la usiamo, dalle accezioni pragmatiche, operative, così tipiche del lavoro creativo. La menzione vichiana de «le arti» rimanda già da vicino a quelle che saranno, di lì a poco, comunemente dette le «belle arti»: una visione, tutto sommato, così elevata da risultare enfatica e già pronta a tradursi, anche per via della componente burocratica (antichità e belle arti), a simbolo di impotenza e di cronica povertà, e cioè in una immagine da respingere. Come richiedere dunque agli scrittori d'arte di voler entrare in un più diretto e naturale rapporto con le cose e con le materie, con le tecniche e con i trattamenti dell'arte, quando la lingua e la riduzione lessicografica rivelano ristrettezze tali da denunciare il disuso, l'immobilità del campo? Quasi inevitabilmente il linguaggio della critica d'arte accederà dunque al grande, colorito uso della metafora, con una virulenza che gli altri linguaggi solo in parte conoscono.

Il linguaggio stesso della critica d'arte appare suf-

ficientemente lontano dal mondo dell'arte, qualora a quest'ultimo si facciano convergere i materiali, i trattamenti e le tecniche, e dunque i loro segnalabili lessici ovvero codici linguistici. Questa affermazione non cammina lontana, ma anzi scorre parallela all'altra che dice come nella letteratura artistica sia di preferenza assente una nozione, una impronta globale e totalizzante di ciò che oggi intendiamo come patrimonio, strato o sedimentazione, spessore corposo di espressioni storiche molteplici. Ma anche la stessa letteratura narrativa o poetica italiana mostra di tenersi a buona distanza dalla pur evidente e plastica immagine che andiamo cercando di raffigurare. Naturalmente, non si vuole ora suggerire al lettore un esame di quella peregrina, artificiosa presenza di rovine e di erme, di mastii e di palagi che condisce la scena di molta letteratura arcaica e risorgimentale. Ma è certo che sarebbe interessante una indagine circa la rarità di una lettura tecnica della suggestione spazio-temporale che si concreta in ogni opera, in ogni paesaggio, e che al contrario — nella pagina scritta — pare destinata a servire ad altri fini che non siano quelli di una sensibile e precisa identificazione. Carpire insomma il problema straordinario del patrimonio artistico italiano, pur nel bel mezzo di una letteratura di enfatico, spesso, nazionalismo artistico, resta un enigma. E ciò diviene più necessario nel momento in cui, dal finire del secolo scorso, i mezzi della comunicazione letteraria si precisano e si arricchiscono grazie alla maggiore diffusione e alla più ampia lettura. Pensiamo che proprio grazie alla identificazione di taluni vettori di informazione e di lettura sarà possibile scoprire e illuminare quali siano stati i modelli proposti all'opinione, e ciò nel momento in cui, per tante vie, il problema stesso della tutela e delle sue leggi accede finalmente al parlamento italiano.

Nel 1889, Gabriele D'Annunzio sospinge Andrea Sperelli e la bella Elena Muti entro la scena di una sala d'aste, durante una vendita. Nel 1893, Camillo Boito, con le sue *Questioni pratiche di belle arti*, chiede a Hoepli di ospitare, nella sua Biblioteca tecnica, quegli scritti dedicati alle condizioni «in cui le nostre leggi e le nostre culture mettono adesso tanto i vecchi monumenti e le vecchie opere belle, quanto gli istituti di insegnamento», desiderando così «imprimergli, a cominciare dalla copertina, un carattere positivo». Come è facile notare, fra gli aspetti della mercificazione antiquariale come elementi di uno *status symbol* e quelli della «positiva» e pragmatica proposta di un tecnico, la situazione delle «belle arti» in Italia mostra di essere largamente matura per una discussione. Ma prima di queste date, ben difficile risulta suggerire un modo, una attitudine, una propensione, perfino una lingua, capaci di trasferire nel dettato della pagina letteraria l'entità complessa, ma pur così presente e concreta, del visibile, dello spazio organizzato dall'opera dell'uomo, nonché, perfino, del figurativo. Naturalmente, c'era da digerire l'enorme spazio omogeneizzato — per così dire — e dunque reso generico dal romanzo storico, ove ogni notazione tecnica veniva di fatto normalizzata entro un percorso di comunicazioni massicciamente scenografiche. Per tutti, può bastare rileggere qualche pagina di quella *Margherita Pusterla* di Cesare Cantù che, nel 1838, è un segnale opportuno che parte dal magazzino del trovarobe e decolla verso un artigianato perenne. Così, «gli uomini di quei tempi» apparivano «vestiti di ferro e di sfarzosi mantelli, e pellicce, e collane d'oro, e berretti a piume ondegianti, e spadoni ai fianchi, ed enormi mazze ferrate agli arcioni», tanto da finire entro un ritratto che, seppur terribilmente scomodo, è un concreto modello di ricostruzione storica

destinato a durare. Quanto all'immagine della città e della sua architettura, pressoché ricorrente ne appare il simbolismo manicheo, tanto che «alte e massicce torri accanto a bassi tuguri, pareano simbolo della società». E già si ha davvero l'impressione che, specialmente nella letteratura risorgimentale di intonazione politica, l'antico finisca per divenire sempre il gradino di una trista opposizione, il piedistallo per un salto verso l'ottimistico progresso futuro. Così, non rimane ad Aleardo Aleardi che consigliare il segno della croce di fronte all'«ermo, bruno, sinistro» e per giunta circondato da «acque infami» castello di Astura. Proprio per ragioni simili, o quasi, Garibaldi preferisce Caprera al «fondo corruttore delle Reggie»; il Corrado de *La morte civile* di Giacometti (1861) s'accoccola al «piedistallo d'una colonna» proprio là, nel «cortile interno dell'abbazia». Il simbolo era stato caro anche al Tommaseo che, in Parigi, dalle pagine ben note di *Fede e bellezza* (1840) sussurrava a Maria, appena entrata in Saint Denis, tra frotte di «francesi decorati di croce e Lordi inglesi»: «Vedete — diceva — l'arco a sesto acuto salire umile e snello; ma l'arco a semicerchio casca sopra sé, imagine delle pavidie e pesanti audacie umane». Tutto sommato, le cose erano andate assai meglio per noi al Louvre, ove il declinar dell'amore di Maria per il conte sarmatico s'era fatto preoccupante proprio perché costui «si divertì più alla galleria delle monete che a quella de quadri»; ma soprattutto perché il conte, nei quadri «abbracciava con gli occhi la ciccia del Rubens» mentre colpevolmente «le arie di teste di Frate Angelico non capiva». Bigotto e malvone, ma lessicografo insigne, proprio fra la «ciccia di Rubens» e quel recupero colto delle «arie di teste» per gli infiniti angeli e santi dell'Angelico, il Tommaseo trova uno spazio perfino criticamente oculato, e tuttavia strumentalizzato moralisticamente. Seguitando a sfogliare, quasi a caso, su questa stessa linea tecnicamente edotta, pur

se rivolta ad altri fini, non sarà difficile trovare nelle pagine de *Il viaggio d'un ignorante a Parigi*, che Giovanni Rajberti pubblicò nel 1857, un primo solido incunabolo del conflitto fra avanguardia e museo. Vi si apprezzano, se giustamente letti, episodi di questo calibro: «Tutto ben considerato, una gran pinacoteca è cosa ancor peggiore d'una gran biblioteca» perché «coi quadri non si scherza: per un certo qual rispetto umano bisogna proprio star là molto tempo ad onorarli di atti ammirativi e di sbadigli». Sopravviene la fatica fisica: «Una immensa esposizione di oggetti d'arte da esaminare sempre in piedi è, per un povero diavolo ignorante e stracco, qualche cosa di così orribile e indimenticabile, come sarebbe il partecipare ad un lauto pranzo colla febbre gastrica e lo stridore dei denti».

E si potrebbe seguire a lungo, senza tuttavia mai ritrovar nulla di quella acutezza ottica, di quella precisione tecnica e insomma di quella più generale e realistica virtù narrativa che l'occhio del Settecento aveva trasmesso, per esempio, alla mano del Manzoni; oppure di quel sia pur spicciolo e quasi sempre lagrimevole e pauperistico ritratto delle società urbane (la città diviene in quegli anni l'immagine della prevalente povertà) che è destinato a transitare, proprio dall'erudizione settecentesca, ai narratori locali. Un caso per tutti, quello del bolognese Antonio Zanolini che, con il suo *Il diavolo e l'acquasanta*, stampato più tardi, nel 1847, riesce a restituirci movenze anche topografiche, urbanistiche, architettoniche di una città avviata alla sua moderna figurazione. Almeno un ricordo, in questo senso e più in alto, deve pur essere rimandato al De Marchi, buon interprete della città e dei suoi luoghi, delle sue coloriture e dei suoi spessori storici, esistenziali e perfino di spazio. La descrizione della recente Galleria nelle pagine di *Demetrio Pianelli* (1888-'89) è un piccolo ma prezioso ritratto anche delle virtù del Mengoni come archi-

tetto di un luogo pubblico ove la simbologia del benessere milanese, la sua sicurezza, perfino la sua attraente commercialità, costituiscono rilievo di non poco interesse.

Qual è l'immagine pubblica dell'arte italiana?

Ma con tutto questo, e con altre ovvie letture che ognuno potrà condurre per proprio conto, la convergenza delle due culture, nella letteratura e nella poesia italiana, non si salderà mai — fatta eccezione naturalmente per alcuni scrittori più tecnici, come ad esempio Diego Martelli — dimostrando anche in questo modo che la frattura fra il paese inteso come materiale sostanza storica e artistica e le sue più diffuse espressioni culturali non è né propensa né destinata a saldarsi. In più, la proposta che viene fatta non costituisce mai un modello possibile di interpretazione e dunque di lavoro. Il caso più celebre è certo quello fornito dalle pagine de *Il Piacere* (1889) di Gabriele D'Annunzio. In via Sistina, come molti ricorderanno, nelle stanze umide e basse di una casa d'aste, penetrate appena dalla luce grigia di un giorno di pioggia, prendono posto uno ad uno gli elementi di un nuovo paesaggio. Per l'esattezza si tratta di «alcuni mobili di legno scolpito e alcuni grandi trittici e dittici della scuola toscana del XIV secolo; quattro arazzi fiamminghi, rappresentanti la Storia di Narcisso»; sugli scaffali, «le maioliche metaurensi»; «le stoffe, per lo più ecclesiastiche, stavano o piegate su le sedie o am mucchiate su i tavoli». Seguivano, come si conviene «i cimeli più rari, gli avorii, gli smalti, i vetri, le gemme incise, le medaglie, le monete, i libri di preghiere, i codici miniati, gli argenti lavorati». Durante l'asta, fra gli odori singolari dell'antico e il «profumo sottile delle viole» di Elena, capita di sentire snocciolare tutto il repertorio del perfetto antiquario. Si passa così da un tazza di cristallo di rocca a

un elmo cesellato da Antonio del Pollajuolo, e ad un Centauro intagliato in un sardonio. Il primo brivido sarà la sua provenienza, immaginata nientemeno che dal disperso museo di Lorenzo il Magnifico; ma il secondo, un vero colpo che Andrea assesta alla bella Elena, è la sapiente supposizione appena mormorata che «potrebbe essere il Centauro che Donatello copiò». Il pomeriggio per nostra gioia procede ancora e annovera Natività e Annunciazioni giottesche, piatti arabo-ispani, orologi del XVIII secolo, gioielli di oreficeria milanese dei tempi di Ludovico il Moro, libri di preghiere «scritti a lettere d'oro su pergamena colorita d'azzurro», un orologio comprendente una piccola testa di morto scolpita in avorio («*Ruit hora*» e, su l'occipite, «*Tibi Hippolyta*»), una Madonna senese, la tazza di un umanista fiorentino. Fin qui l'inventario. Ma prima che Andrea ci esibisca in casa sua addirittura un sarcofago romano «trasformato con molto gusto in una tavola per abbigliamento» e che il vate descriva in casa Doria una galleria d'Annibale Caracci, nella quale «le semidie quiriti lottavan di formosità con le Ariadne, con le Galatee, con le Aurore, con le Diane», sarà bene ritornare al modello culturale che da questo pomeriggio antiquariale consegue. Il quale modello è dallo stesso D'Annunzio profilato con perfetta coscienza in questi termini: «In quell'anno a Roma, l'amore del bibelot e del bric-à-brac era giunto all'eccesso; tutti i saloni della nobiltà e dell'alta borghesia erano ingombri di "curiosità"; ciascuna dama tagliava i cuscini del suo divano in una pianeta o in un piviale e metteva le sue rose in un vaso di farmacia umbro o in una coppa di calcedonio». Il che è del tutto veridico e assume quanto meno l'efficacia simbolica e insieme operativa di una proposta culturale, destinata del resto a estendersi vertiginosamente a infiniti saloni e salotti. Un modello, dunque, entro il quale l'antica, sempre cercata e mai ritrovata immagine «pubblica» del patrimonio as-

sume le vesti della dispersione e della mercificazione. L'intero ultimo decennio del secolo sarà del resto intensamente occupato in una quotidiana battaglia delle categorie commerciali contro l'eventualità di una nuova legge di tutela che ricalcasse i tratti imperativi dell'antico editto del camerlengo Pacca. Il processo Sciarra segnerà le cronache di quel decennio, che vede anche il nascere e l'affermarsi degli strumenti, finalmente, di una moderna storia dell'arte (la rivista «L'Arte» di Adolfo Venturi, in particolare) e l'inizio di una fortunata letteratura artistica, della quale i *Pittori Italiani del Rinascimento* di Bernhard Berenson (1894-'97) è il punto centrale.

La conservazione come progetto del vivere

Non v'è dubbio che l'archetipo pubblico di Gabriele D'Annunzio cogliesse in pieno, con la ben nota abilità, una intera, significativa situazione. La proposta culturale che anche attraverso la penna dello scrittore di fama veniva così ampiamente divulgata era, una volta di più e questa volta con imponente risonanza medio-borghese, quella elaborata e messa a punto dall'iniziativa commerciale. Gli esiti di questo modello hanno attraversato l'intero secolo. L'uscita dell'opera d'arte dalla sua omogenea sfera di fruizione, che è quella estetica, verso altre sfere — e soprattutto, com'è naturale, verso quella speculativa — mentre determina diversioni e storture che certo non sono ricucite né dalla filologia mercantile, né dallo storicismo di comodo che in genere anestetizza anche queste fratture, funge anche da cassa di risonanza per la creazione di ulteriori, diversi ed egualmente fortunati modelli. Basti riflettere a ciò che è capitato all'ultimo arrivato nel campo della nozione di bene culturale, e cioè a tutto intero il mondo delle forme del lavoro contadino, piegato a significati grotteschi

nell'arredamento delle case della civiltà del weekend, oppure nei tragici palinsesti decorativi dei ristoranti fuoriporta. Così, fra quel primo modello di alta espressione antiquariale e quest'ultimo modello di farneticante dissoluzione, stanno pressoché tutti gli aspetti, tutte le forme, tutte le tipologie che, volta a volta — dall'architettura al libro, della fotografia al documento, dall'oggetto etnografico a quello liturgico, dalla testimonianza orale storica al documento musicale tanto colto che popolare — sono entrate a far parte della nozione e del concetto di bene culturale. È questa indubbiamente la lezione che il lungo viaggio che ci porta a leggere la nostra storia attraverso i suoi materiali e le sue istituzioni può consegnarci: e cioè che una moderna società deve potersi dare la più corretta e la più tempestiva organizzazione culturale per proporre essa stessa i generali modelli di comportamento, anziché subirli come una fatale imposizione attraverso l'elaborazione inevitabilmente travicante dell'iniziativa commerciale, della mercificazione più avvolgente e della proposta dei consumi avanzata da un modello di sviluppo ormai intollerabile. Gli anni che ora viviamo, proprio perché vedono insieme maturare sia una più cosciente cultura sia un'ansietà di riforma politica e amministrativa, possono essere anni risolutivi. La grandezza del lavoro di tutela e di salvezza progettato, se non attuato, nel Settecento, sta proprio nell'aver disegnato modelli culturali tali da poter reggere la spinta, a quelle date prevista e iniziata appena, delle dinamiche liberistiche. È il modello al quale, pur fra protratte e comprensibili esitazioni e timidezze di governo, la nuova compagine nazionale sortita dal Risorgimento fece ricorso proprio nel momento in cui più acuto si faceva il sentimento di una crisi dell'intero antico sistema culturale e artistico italiano. Dall'interno di una nuova e forse più profonda età di crisi e tuttavia di rinnovamento, sembra innegabile che l'antica lezione delle istituzioni conservative

ritorni a dare i suoi frutti, allargandosi alla vastità di un ordito antropologico di quella cosa grandiosa, presente in ogni aspetto e in ogni luogo della nostra storia e del nostro spazio organizzato che, per un difetto lessicale, continuiamo a chiamare solo e soltanto «patrimonio artistico e culturale», ma che in realtà, ad essere sinceri, dovremmo identificare in tutto il nostro amato e contraddittorio, straordinario Paese, l'Italia. (1979)

L'esperienza sul campo

Senza esercitare violenza né sull'empirismo dell'iniziativa delle Campagne di rilevamento (1968-71), né tanto meno sulla memoria di quei tempi affollati e avventurosi, sembra però opportuno — a dieci anni di distanza — fare il punto della situazione, da un lato; e dall'altro proporre un piccolo modello didattico che la più agile, forse più scaltrita esperienza di oggi può consentire. Purché se ne intenda subito il valore assolutamente pedagogico e la volontà di non strafare, gettandosi fuori della strada delle necessità elementari e nutrendosi delle infinite seduzioni offerte quotidianamente dai frutti del «territorio», questa vescica lessicale d'ogni parlare e anche d'ogni parlottare.

Il compito delle immagini

Il punto della situazione agli anni 1968-71 è affidato principalmente all'occhio di Paolo Monti, vero interprete e protagonista delle nostre «esperienze sul campo». La riassuntiva verità di quelle immagini, non celebrative e non populistiche, associata alla costante perizia tecnica e al magistero insostituibile di Monti, abbreviano di fatto ogni discorso e stringono la nostra relazione introduttiva. Chiedemmo allo storico di affrontare, pur nell'umile realtà del nostro mondo montano (umile, di fronte a tanta celebre Italia pur profonda e appenninica), lo spessore erto e difficile di quella cosa che chiamammo allora e seguitiamo a chiamare sedimento culturale. Che in quella quoti-

dianità, in quella pur rilevata modestia di paesaggio emergesse solidamente l'opera dell'uomo, il segno della sua sopravvivenza ostinata, ci sembrò constatazione opportuna. E le foto di Paolo Monti ne vennero puntualmente significando modi e collocazioni, fuochi e ubicazioni. Come insistere ancora alla caccia di modelli — come si diceva allora —, interdisciplinari, quando la realtà intera si mostrava intessuta di capillari totalità? Il passo alla conoscenza di quote o di eventi ancorché minimi di quella montagna era inevitabilmente il passo di chi si inoltra in una stratificazione imponente e deve mettere in atto ogni genere di conoscenza, e adoperare ogni metro e ritmo per penetrare quel groviglio di eventi tanto meno chiaro e dipanato, almeno all'apparenza, che nella grande pianura sottostante. I tempi lunghi della montagna mostravano sovrapposizioni naturalmente più lente e nello stesso tempo singolarmente più sincere, proprio come in un sedimento geologico. La nostra forza di penetrazione poteva aver gioco, però, soltanto se usata a tutti i livelli dello spessore. Toccare con mano l'efficacia di una lettura multipla fu un primo, non astratto insegnamento di quelle moderne «passeggiate» di montagna.

Passo a passo una conoscenza pragmatica

E poiché di passeggiata si è ora parlato, occorre aggiungere che esperienza sul campo fu anche quella di rimettere in funzione un vecchio, classico e importante concetto pragmatico, quello della itinerarietà: un concetto che domina davvero la nostra storia dell'arte e che, nei suoi prodotti odeporeici, ne esprime spesso la migliore e più sapiente letteratura (secoli XVIII e XIX). Ma lo spessore storico ed artistico della montagna fu davvero, nei fatti, affrontato per i mille versi delle diverse prospettive offerte, dei diver-

si cammini tentati. Riprendere le strade più antiche, quelle di cresta o di crinale, abbandonando le consuete vie di valle, fu ad esempio elementare acquisizione. E proprio per questo, ripresero limpida spiegazione gli insediamenti, le forme storiche, i luoghi di culto, le stesse case sparse. Il diaframma dell'immagine, quello posto fra realtà e spettatore, si ribaltava addirittura addosso a noi. Il senso, quasi, di una costante ascensione accompagnava il crescere del cammino e, su ogni lato, la naturale immersione del visitatore entro orizzonti sempre più vasti ed aperti. Provammo a immaginare che questa riscoperta potesse essere suggestiva per una diversa esperienza del turismo di week-end, e in qualche modo ottenemmo un modesto risultato. Ma di qui a giurare che questi diversi vettori avrebbero portato nuove ragioni di vita economica a luoghi ormai desueti, anche se bellissimo, ce ne passa. Individuammo semmai con maggior precisione il guasto paesistico causato dalle moderne dimore arcadiche, un tetto tirolese e una mansarda aostana, in barba ad ogni dettato regolatore comunale. E qui la previsione vinse facilmente la sua scommessa, non insidiata neppure dalla crisi della seconda casa.

Incontrare chiese e pievi sul nostro cammino fu naturalmente tutt'uno con l'esperienza sul campo. Verificammo la tradizionale povertà della montagna, e l'ampia revisione delle forme chiesastiche e liturgiche avvenuta per lo più nel secolo scorso. Più difficile comprendere con esattezza il rapporto, o meglio la serie di rapporti istituita fra il grande centro produttore d'arte, Bologna, e il piccolo insediamento montano. Ciò valeva ovunque per i prodotti della pittura, impensabile quanto a economia in quei luoghi e spedita secondo correnti e intensità che attendono ancora oggi di essere studiate (l'abbondanza di dipinti del Tiarini, ad esempio, e la loro collocazione). La valle del Reno esprimeva, quanto a lei, una bellissima au-

tonomia decorativa per carpenterie e intagli lignei; segno culturale, anche per altri ben noti versi (gli Acquafresca di Bargi, ad esempio), di un lungo percorso artistico ed economico, analogo e forse altrettanto profondo di quello degli intagliatori in pietra e in arenaria, legati — loro — in modo imperterrito ai modelli storici di una sorta di tardo romanico imbarbarito e icastico, senza floridità barocche ma di severa espressione anche nelle maestadi e nei simboli iconologici che costellavano e sempre meno costellavano architravi e sguinci e portali di abitazioni, forni, stalle.

Scoperta delle aree culturali e storiche

Esperienza sul campo fu anche quella, com'è ovvio, di veder presto tramutare l'orma stilistica ancorché breve di stipiti, lesene, finestre o portali, in lingua toscana: o forse meglio in quella lingua che par quasi comune a tutti gli Appennini e che comunque proprio dai lapicidi toscani assume forma e figura prima nei materiali e quasi di conseguenza a questi e ai loro trattamenti, nelle forme. Qui risorgeva vitale la sensazione di un «lungo periodo», l'orma medioevale di una pressione toscana e pistoiese che la potente Bologna respinse su per le balze impiegando secoli e secoli nella riconquista, durata fino all'età post tridentina. Ma allora il tema fu subito quello di indagare circa la compattezza, la durata, e ancora, i limiti e i confini delle diverse aree di cultura e di storia. Anche l'indagine sociolinguistica apparve strumento verisimile e forse insostituibile nella determinazione di questi comparti, nel disegno di questi confini. Segnali linguistici si rivelarono preziosi lungo le linee vitali delle economie mercantili, dei transiti stradali, dei passi obbligati. Così, naturalmente, la toponomastica, che in fondo era ancora partecipe di una non leggen-

daria, plurisecolare confinazione fra mondo longobardo e padania bizantino-esarcale. C'era di che sognare, sul cammino, nel rilevamento quotidiano di circostanze che, trasferite sul freddo tavolo degli studi, sarebbero invece state sottoposte a una specie di ovvia decolorazione.

Ma era allora possibile aiutare il disegno nascente di un diverso «taglio» territoriale, e portare il contributo della più resistente impronta umana, quella storica e culturale, alla promettente politica dei comprensori e delle comunità comunali? Erette per lo più sulla base di censimenti quantitativi e statistici, potevano queste unità basilari per una politica dell'autonomia e della partecipazione giovare di una più profonda e verificata «durata» storica? Permanenze di diocesi e di aggregazioni parrocchiali sub diocesane, affiancate ad una miglior conoscenza dei modelli storici della viabilità — sconvolta fra XVIII e XIX secolo — e anche dell'indagine linguistica, ci diedero il senso, quanto meno, di una proposta positiva, di un investimento che la più vasta disciplinarietà della ricerca avrebbe potuto consegnare agli amministratori. Nacquero in questo modo i modelli organizzativi che furono trattati e presentati in una esposizione a più sedi, dal titolo rivelatore — La conservazione come pubblico servizio — e da un libretto che delle Campagne di rilevamento e della loro breve esperienza resta la testimonianza più immediata ma anche più eloquente, quasi a riassunto dei «diari» di lavoro che, dal 1968 al 1971, accompagnarono i nostri passi.

Nascita e lavoro della Regione: l'IBC

Si preparava del resto il massimo fra gli adempimenti della nostra lenta Costituzione repubblicana. Dalle carte e dai folti disegni della programmazione

e della politica di piano, nasceva la Regione. Non è compito nostro, ora rileggere il progredire anche travagliato e faticoso di questi ultimi dieci anni. Le riforme non fatte, i ritardi storici, le inadempienze croniche si riflettono anche nella difficoltà delle realizzazioni. Dalla parte degli addetti ai lavori di quella cosa più larga e più coinvolgente che chiamammo allora e chiamiamo ancora oggi «politica dei beni culturali», la speranza del decentramento, talora anche ingenuamente espressa, fu una luce accesa sull'orizzonte del nostro progetto. Fra gli abbondanti carismi lessicali, quali furono quelli di «abbassare il punto di gestione del patrimonio», quelli di piegare il nostro lavoro alla migliore «interdisciplinarietà», quelli di considerare «politico» ogni intervento anche apparentemente amministrativo sul «territorio», una certezza seguì a maturare sicura: e fu quella che senza l'apporto quotidiano degli enti locali — dei Comuni principalmente, ma anche delle Province, qualunque ne fosse poi il destino funzionale — troppo lontana, astratta, e perfino impositiva risultasse l'opera affannosa degli organismi centrali e delle stesse Soprintendenze. Dalle «lontane province dell'impero» parve davvero possibile che «programmazione» e «pianificazione» si dovessero misurare attraverso la completezza del decentramento, entro la difficile figura della «identità culturale». Si trattava soltanto di invocazioni lessicali, di rituali linguistici? Non diremmo. La stessa riforma dei beni culturali ed ambientali, intervenuta nel 1975, volle erigere un modello di costante confronto e di continuo paragone con l'avvenuta novità del decentramento regionale; e non c'è dubbio che, da quella riforma, l'amministrazione statale abbia tratto a sua volta un notevole vantaggio così sul piano di una maggior rappresentatività e dignità, come sul piano di un rafforzamento delle ormai esauste pattuglie del personale. Il punto più debole dell'appena inaugura-

to nuovo sistema sarà da individuarsi piuttosto nell'abbandono del lavoro per un vero e concreto decentramento della tutela dei beni culturali avvenuto quando, due anni più tardi, si decise che era meglio attendere una nuova legge-quadro di tutela. Una legge, dunque, da studiare e da erigere su di una ben debole e imperfetta cultura, quella cioè di un decentramento mal preparato e mal digerito così in sede ministeriale che presso gli stessi enti locali. È bene ripetere: è l'assenza di una cultura del decentramento che ci preoccupa, assai più e al di là delle inadempienze che si consumano ormai parallele sui due versanti del governo, quello locale e quello centrale.

L'esperienza sul campo, per restare in Emilia e in Romagna, ci condusse ad alcune non momentanee conclusioni. Per quanto riguarda il lavoro di questa Soprintendenza, non c'è dubbio che essa proprio da allora mise in atto una serie di collegamenti con istituzioni e competenze per l'innanzi impensabili: fu la rottura delle tradizionali e verticali separatezze fra ufficio e ufficio (anche nell'ambito dello stesso Ministero); fu la naturale dilatazione della nozione stessa di bene culturale. Non ci fu più riunione, appuntamento, consultazione che non puntasse — almeno nella intenzione e nei metodi — alla più larga, spesso animosa e simultanea presenza di enti e di istituti, interessati o coinvolti. Si può dire che in questa fase, dominata ancora per qualche tempo dell'autorevolezza di Cesare Gnudi, il problema fosse davvero quello della ricerca dei «protagonisti» originari dell'opera di conservazione e di manutenzione, spesso inconsci, qualche volta anche incoscienti.

Ma proprio l'esperienza sul campo, la sua pragmatica e risolutiva capacità di dare forma ai problemi, fu componente distinguibile nel processo di formazione dell'Istituto per i beni culturali che la Regione Emilia-Romagna volle costruire fin dal 1974. Luogo

di confluenza di competenze e di poteri diversi, l'IBC per lungo tempo ha funzionato come camera di compensazione proprio per tutte quelle attività che non trovavano né confronto, né tanto meno programma nella frattura inevitabilmente apertasi lungo il tracciato talora compromissorio dell'articolo 117 della Costituzione. Soprattutto, sembra di doverlo ricordare una volta di più, l'IBC si immetteva fra un fronte — quello del centralismo — e l'altro (cioè quello regionale), come un organismo del tutto inedito sotto il profilo della normativa burocratico-tecnico-scientifica della tradizione italiana; e, se permettete, anche delle consuetudini politico-culturali degli amministratori.

Strumento della programmazione e organo di consulenza degli enti locali. Questa è la definizione giuridica apparentemente semplice ma in realtà vastissima che reggeva la concretezza operativa e ideativa dell'Istituto. Si è detto a più riprese che l'Istituto rispondeva ad una utopia illuministica, rinviando all'unico esempio possibile, quello delle Accademie settecentesche. In qualche modo, ciò è vero: come quelle, l'Istituto tentava una congiunzione fra il governo delle cose e il fine storico della tutela; come quelle, l'Istituto si avventurava sui terreni così difficili del sapere pragmatico, cioè della scienza non scritta ma operata, la scienza del lavoro; come quelle l'Istituto non si muoveva per forza di leggi ma fornendo modelli propulsivi. Probabilmente, a chi leggeva utopia soltanto nel progetto dell'Istituto è mancata la riflessione proprio sul primo articolo della sua legge istitutiva, quello cioè che consente alla Regione di possedere uno strumento diretto di programmazione, e agli enti locali di attivare in proprio un processo conoscitivo che nessuna istituzione può, nel loro interesse, condurre in porto con eguale capacità di esperienza e di penetrazione.

Conservazione come pubblico servizio

Lo slogan illuminista che usammo allora era: la cultura «si siede al tavolo delle scelte politiche e amministrative», diviene parte integrante di esse. Se credete, la condiziona. Ci vuole del coraggio, bisogna ammetterlo, per accettare un Istituto del genere; e alcuni ritardi, del resto verificabili, sono proprio da addebitare a difficoltà oggettive di comprensione e di aggiornamento. Si tratta infatti di gettare un ponte effettivo fra opera culturale e governo politico e di rinunciare — questo è il tema dominante — a quelle caratteristiche di «autoritarismo» sulle quali fino ad ora ogni impresa culturale di tutela e di salvaguardia si è sostenuta. Non si può davvero dimenticare (nel momento in cui il primo compito che ci attende è proprio la fondazione di una nuova legge di tutela nazionale) che l'autoritarismo illuminato incontrò il suo peggior nemico nel liberismo post-risorgimentale, e che oggi ancora, e forse più che mai, una legge di tutela non può essere concepita se non come costrittiva dell'iniziativa privata e pubblica: ma vogliamo che sia liberamente costrittiva, coscientemente autoritaria, democraticamente vincolante. E quindi non gettata dall'alto a coprire le malefatte dei cittadini, ma «eretta dal basso» e prevenire consciamente, deliberatamente, con profonda conoscenza le distruzioni e le stragi, sia quelle casuali che quelle programmate.

Presupposto di questa è il decentramento, metodo insostituibile d'ogni libera democrazia. Decentramento non vuol dire avventura: vuol anzi significare coraggiosa adozione di metodi coordinati e davvero forti.

L'autoritarismo illuminista, gabbato e tradito dal liberalismo e dalla libera impresa, si deve dunque trasferire in «partecipazione»; ma al di là e oltre il dominio negativo di un debolissimo autoritarismo for-

male. Il coordinamento non può essere che di metodo e di azione culturale, mai abbassarsi ad un semplice livellamento burocratico. Ad un'amministrazione non inventiva e non creativa — perché impossibilitata ad esserlo dal suo stesso impaccio centralistico — non risponderà mai un rapporto con la realtà. E il patrimonio artistico è una precisa realtà entro la quale siamo calati, entro la quale viviamo quotidianamente. Case, chiese, palazzi, monti e vallate; quadri, sculture, libri o manoscritti, strade, città, paesaggi: non possiamo ritagliare beni astratti come figurine entro questo nostro mondo che è il nostro stesso modo di essere. La tutela è governo. Un buon governo è insieme e inevitabilmente un'ottima tutela.

La ricerca di modelli, di organizzazioni della cultura nel campo della tutela dei beni culturali, visti nel più grande obiettivo della «globalità» era ed è probabilmente il compito che ci attende di qui alla nuova formulazione della legge di tutela ed oltre. Non si tratta di compito facile e neppure breve, tanto più nel momento in cui più risorgente ed ostinata si fa l'idea di una burocratizzazione opaca e centralistica. Essi potrebbero forse divenire oggetto di una amministrazione di tecnici: così almeno qualcuno potrebbe credere. Ma in fondo ad ogni visione che del patrimonio culturale si riesca a possedere persiste una idea straordinaria che l'autoritarismo illuminato intravide in positivo, e che l'autoritarismo liberale vide assai più nitidamente in negativo. E cioè che il patrimonio culturale, questo nostro stesso modo di essere e di consistere su queste belle pietre, è bene collettivo e sociale per eccellenza. Ecco dunque che riaffiorano le equazioni fra possesso e gestione, le necessità della partecipazione, il metodo del decentramento. Il patrimonio culturale ed il lavoro che vi pertiene sono davvero quel concreto impegno verso il passato ed il futuro che già Romagnosi e Cattaneo addebitavano

fra gli obblighi fondamentali ad ogni nazione moderna.

Società politica e cultura

Si è discusso molto, recentemente, sulla società politica, e non c'è dubbio alcuno circa la validità di alcune conclusioni che, nel campo degli affari culturali, conducono dalla parte di una solida, inveterata, impenetrabile sordità anche degli amministratori regionali e locali. Chi legge nei bilanci di molte regioni, di molti comuni italiani, non individua proprio nessuno sforzo di costruzione di una non dico nuova — per carità — ma almeno lievemente diversa mentalità. Il tema degli organici dei musei resta così squallidamente desueto da far impallidire le inadempienze delle amministrazioni centrali. Le leggi circa i musei locali gareggiano per infrequenza e per silenzio con la vanità dei bilanci ordinari e straordinari. I modelli di restauro architettonico continuano ad essere ispirati alla più tetra e selvaggia forma del precario, del fieristico, del piastrellato e moquettato. I modelli della ricerca non coinvolgono se non la ricerca stessa: le amministrazioni si accontentano di accarezzarli e anche di vezzeggiarli. Quanto poi a dar esito alle loro conclusioni, quanta acqua dovrà passare sotto i ponti! La società dei tecnici, nel frattempo, mostra di conoscere benissimo questo procedimento, e se ne avvale per condurre le proprie ricerche in pace, senza troppe preoccupazioni che ne proiettino il metodo ed il risultato entro l'area difficile dell'operatività. Molte ricerche, molti convegni, troppe tavole rotonde, finiscono per aver l'aria di quelle carte ottimistiche e difficili che accompagnano le medicine che teniamo sul comodino. Una volta lette, prima del sonno, esse ci esimono dall'assumere il medicamento.

Risparmiamoci per questa volta almeno il corso parallelo dei giudizi lamentosi circa l'operato delle amministrazioni centrali. Basterebbe la riduzione dei capitoli destinati ai restauri nelle chiese, avvenuta nel 1980, e l'aumento dei biglietti di ingresso negli stabilimenti dello Stato non garantito da alcun tempestivo regolamento per dirla lunga, molto lunga sulla situazione. Anche in questo caso il tema è: conosciamo davvero in modo almeno modesto la realtà dei beni culturali? Dopo tanti discorsi sulla nozione di bene culturale, l'abbiamo portata almeno un passo più in là di dove l'hanno lasciata i vettori colorati e settimanali dell'industria della cultura, alla fine degli anni '60?

Se dispiace riprendere il lamento in questo paese povero ma colmo di denaro, in questo trionfante capitalismo straccione, sarà tuttavia anche il caso di prendere alcune rinnovate distanze. Dispiace anche il silenzio più recentemente intervenuto circa le attività associative. La voce stessa di Italia Nostra non ha più lo smalto partecipativo, coinvolgente di una volta. Dispiace anche — proprio alla conclusione di questa sconsolata ammissione — dire due parole diverse a proposito dell'IBC della Regione Emilia-Romagna. Due parole diverse che, al di là dell'andamento delle ricerche (anch'esse talora perplesse, anche esse talora non penetranti), vadano a pescare almeno in alcuni ambiti profondamente attinti, in alcune individuazioni finalmente avvenute, in alcuni pareri decisamente configurati. E allora la ricerca circa l'uso sociale del patrimonio abitativo storico (1979-80), il proseguito dibattito sui centri storici, la emissione di pareri davvero poco conformi e certe volontà urbanistiche locali, e infine il tappeto di conoscenza disteso sul tema troppo quieto e troppo silente del patrimonio delle opere pie (Ipub), potranno sembrare qualche cosa del panorama disarmante dei beni culturali. La veri-

tà, o quel grumo di verità democratica che andiamo accanitamente cercando, è ancora contenuta nella serietà di un dibattito realmente politico che nasce fra persone informate, oppure formate alla sensatezza della discussione, del dialogo, del confronto. Di questo davvero si può dare atto: l'IBC ha assolto con dignità ai presupposti principali della sua fondazione e del suo orizzonte statutario.

Nuovi e vecchi doveri

È opinione distratta, ma abbastanza diffusa, che i compiti di una Soprintendenza — e soprattutto di una Soprintendenza per i beni artistici e storici — risultino diminuiti e in qualche modo ridotti anche di importanza da ogni immagine di decentramento. L'impressione è naturalmente da confinare fra i residuati di un piccolo autoritarismo prefettizio. Ma vale la pena di immaginare quali sono le diverse, le nuove competenze di un ufficio periferico dell'amministrazione centrale; e insomma, di una di quelle storiche soprintendenze sulle quali, bene o male, ha riposato per tanti decenni e oggi ancora si esprime l'attività stessa di tutela e di conservazione italiana. Proprio le Campagne di rilevamento ci aiutarono a distinguere i ruoli sull'orizzonte di un possibile — allora si diceva: imminente — decentramento. Ed era palese che, ad un'opera di quotidiano, enorme allargamento del concetto di bene culturale, e sulla base di una diversa idea di cultura, nulla e poi nulla avrebbe potuto sottrarre compiti e competenze ad un organismo così tradizionale, ancorché verificato in tanti suoi segmenti futili.

Prima d'ogni altra cosa la diretta gestione di ciò che, sotto vesti diverse, si definisce restauro. Non c'è dubbio davvero che in questa attività di recupero e

di diretto, concreto intervento, si addensano una serie di atti indiscutibilmente incisivi, e per giunta irreversibili. E poi che la cultura e la tecnica che presiedono a questa serie di atti siano non già di carattere soltanto prospettico e prospettivo, ma relazionate piuttosto ad un quadro di alta professionalità e di costante informazione: e insomma inquadrare in quella cornice davvero nazionale che è la sola a poter garantire norme e procedimenti non casuali o avventurati. È intuitivo, allora, che solo l'incentivazione di quegli Istituti nazionali che già oggi presiedono troppo modestamente alla formazione culturale e scientifica del restauratore può risolvere il problema. Ma non bisogna dimenticare che restauro è oggi disciplina assai vasta, e che ne restano — nella didattica e nella operatività — escluse larghe, larghissime dimensioni. Che dire, ad esempio, dell'a lamentosa carenza di un centro per lo studio e la formazione professionale nel settore del restauro architettonico? E cosa diremo dello scavo archeologico e delle sue ferree leggi quotidianamente eluse lungo la diacronia che lega il ritrovamento dell'antico, del tardo antico, del medioevale e del rinascimentale? Per non dire poi, come invece è inevitabile, delle enormi appendici di archeologia rurale e di archeologia industriale.

E con ciò, quasi senza accorgercene, siamo passati alle attività di conoscenza e cioè di catalogazione e di informazione. Che esse debbano essere rapportate ad un modello centrale e ad una banca di dati opportunamente nazionale, nessun dubbio. Ma nessun dubbio anche che all'Istituto addetto debbano essere assegnate anche quelle possibilità cospicue che gli consentano di far fronte alla proliferazione qualche volta dilettantistica, altre volte interessante o seria, che iniziative locali rimuovono dal silenzio secolare.

Un vero decentramento è allora, sicuramente, un decentramento amministrativo accompagnato da un

forte coordinamento nazionale: e questo coordinamento è indirizzato a tutte le attività tecnico-scientifiche che si inseriscono nel quadro non certo marginale o periferico della grande cultura locale italiana, la quale non è mai — almeno nella storia — vilmente sconfitta o emarginata, ma piuttosto frammento prezioso, quasi sempre straordinario di una vicenda più alta e di levatura stupefacente. Qualunque sia l'elemento coagulante e coesivo che agisce, l'ombra del campanile oppure quella dell'assessorato, preziose a rianimare e a promuovere, a gestire ed usare, non sono sufficienti a garantire il quadro generale di una cultura varia e diversa, che trova solo nell'immagine nazionale il suo giusto paragone, la sua altezza più vera.

Le vecchie parole sono morte?

L'allestimento di questa esposizione didattica ha bisogno di qualche ulteriore e definitiva spiegazione, nel caso che le parole dette — fra memoria slittante e dubbiosità del presente — non siano state chiare o sufficienti. La stessa impostazione didascalica che costituisce volutamente un sillabario di realtà ripartite entro gli schemi più ovvii dell'organizzazione disciplinare, così elementare, così sommaria, perfino così ovvia, vuole ricordare che ogni atto di conoscenza passa oggi ancora entro metodi che sono di verifica. E che questa verifica comporta, di necessità e di diretta conseguenza, un giudizio ed una scelta. Abbiamo virgolettato i frutti del tempo, così labili e caduchi; e dunque parole carismatiche come «programmazione» e «pianificazione», sono passate, fra le altre, nel bel mezzo di un rossore intellettuale. Datate e sminuite; comunque giù di moda nel lessico delle rubriche del paio di settimanali e dei quotidiani che, da Pordenone a Caltanissetta, segnano il tempo e danno la buo-

na ventura all'attualità culturale. Così pure «decentramento», «partecipazione» «identità culturale» sono scomparse dalle trattorie culturali, fiutando vento infido.

Siamo convinti che queste parole non siano sostenute, nel quadrante medio della cultura italiana, da una concreta storia: prima di tutto politica e poi anche scientifica. Eppure, ci sembra che anche questa avventura, che questa «esperienza sul campo», ce le riproponga tutte, o quasi tutte, come le sole cui un'idea grande e veramente spaziale, ubiquitaria, sociale del patrimonio artistico italiano possa affidarsi. Per questa ragione, senza giocare di memoria o di empirismo, ci sembra che ritornare sul campo — come questa mostra propone — sia ogni volta decisione importante, forse risolutiva. (1981)

Il museo, laboratorio della storia

La prima moderna apparizione del problema museografico italiano si colloca, significativamente, agli albori dell'unità nazionale; e ne precede, quasi dettandone purtroppo i tratti più tipici, la storia. La storia difficile, si deve dire subito, dell'evoluzione del museo da luogo di raccolta di opere d'arte a moderno strumento di conservazione, di scienza e di didattica. È nel 1851, infatti, che il marchese Roberto D'Azeglio distende ed invia al parlamento piemontese un fitto e dettagliato ricorso circa la degradazione dei dipinti della Pinacoteca sabauda, «aperta agli studi pubblici da re Carlo Alberto» nel palazzo Madama di Torino. Sono soltanto quattro anni che la galleria è stata inaugurata, avverte il D'Azeglio, ma la concomitanza, nelle stesse sale, degli uffici del Senato del Regno, già lascia prevedere che soprattutto per l'uso dei caloriferi — attivi in media per metà dell'anno — il patrimonio delle tavole dipinte non possa che velocemente degradarsi e insomma perdersi. La pur tenue misura dei dodici gradi stabiliti per regolamento è facilmente sorpassata per l'incuria degli impiegati freddolosi; fumo e polvere si alleano, nel panorama delle condizioni negative. Vano risulta poi l'aprire improvvisamente le finestre, fra l'immaginabile sconcerto dei presenti, poiché la «repentina introduzione di una colonna d'aria gelida» è danno ancor più alto sulla superficie dei quadri. Il Conservatore minaccia le sue dimissioni immediate di fronte al pericolo che minaccia un patrimonio che «il glorioso re Carlo Alberto» aveva tolto «dall'abbiezione di domestica suppellettile» elevandolo invece «alla dignità di nazionale istituto». Testimone della gravità della situa-

zione era del resto un giurì di tecnici, fra i quali Pelagio Palagi, Francesco Gonin, Pietro e Vittorio Ayres e altri ancora.

Si tratta del documento più illuminante e significativo del nostro Risorgimento, molto pragmatico ed animato da un risolutivo spirito tecnico, quale in anni vicini potremmo, ad esempio, trovare nelle parole e negli scritti del più noto fra gli storici ed i conoscitori dell'arte italiana, e cioè il patriota Giovanni Battista Cavalcaselle. Esso affronta infatti anche altri particolari di natura conservativa, dall'ampiezza degli ambienti alla severità della custodia e, infine, alla effettiva efficacia della luminosità della galleria. Di fronte al verboso anche se ben animato dibattito italiano che seguirà, sempre molto orientato alla doglianza se non addirittura ai massimi sistemi, queste pagine insegnano che un luogo ritenuto di importanza fondamentale fra tutti i maggiori strumenti della cultura della nuova società, vertice auspicato di una politica culturale conscia e moderna, può essere messo in crisi dall'inadeguatezza dei mezzi e dal labile gioco delle opportunità.

Molta parte del panorama museografico italiano traspare da sotto le parole ora animose e sdegnate, ora convincenti e partecipi, di Roberto D'Azeglio. È l'intero paese dell'arte, il giardino d'Europa dei rétori (ma anche l'area di massima concentrazione del lavoro artistico nel mondo civile) che proprio in questi decenni di cerniera fra passato e futuro tenta le vie di una nuova e diversa istituzionalizzazione. Il museo è organismo centrale di questa fase, così come la cultura del XVIII secolo l'ha consegnato alla società, insieme alla biblioteca e all'archivio: modelli di cultura e laboratori di istruzione, nei quali il fine conservativo e di tutela fisica dei materiali si associa senza fatica, ma anzi con fattuale spontaneità, al fine educativo. Grande momento è certamente stato quello in cui uomini di arte e di cultura hanno posto

mano, entro un ambiente a ciò apprestato, all'appendimento e alla collocazione di opere d'arte. Da quell'attimo stesso, essi hanno scoperto che il metodo del confronto — l'antico «paragone» — poggiava il suo cardine massimo sull'apparecchio del metodo; e che proprio nel metodo stava lo strumento principale del «fare» la storia. In questo senso, il museo è il luogo della storia dell'arte, anzi l'arte stessa. Da esso ha origine viva un'istituzione, una disciplina che in quel luogo si identifica con sempre rinnovata vitalità.

Il museo e il grande dibattito storico e istituzionale

Sono davvero poche le istituzioni che, come il museo, possano infatti vantare un dibattito se non sempre aggiornato certo appassionato e partecipe come quello che, a partire dai nostri anni '60, ha investito il luogo e la sua funzione, oggi, nel nostro paese. I registi bibliografici trasmettono soltanto una parte, naturalmente, di questo interesse: tralasciando, per necessità di cose, la vastissima onda di risonanza che l'istituzione pubblica ha invece avuto sul piano sia giornalistico che amministrativo. Molte e frequenti sono state le richieste di promuovere nuovo interesse attorno ai nuclei patrimoniali storici e meno storici; insistenti gli appelli a far sì che l'istituzione museografica si riscuotesse, attraverso nuovi mezzi e più congrui strumenti, da un torpido sonno. La scuola è stata giustamente identificata come protagonista della grande scena museografica, e ciò discostando (senza peraltro rifiutarlo) il più seducente uso turistico tipico dei nostri giorni. Il museo, assai più che l'archivio oppure la biblioteca, ha assunto una innegabile leadership anche nella riorganizzazione possibile dei servizi, sia in chiave urbanistica che in più vaste immaginazioni territoriali. Il metodo intimamente connesso alla nascita e alla quotidiana gestione, tanto

scientifico che didattico, di questo antico strumento culturale, ha investito anche più profonde aree di conoscenza, più connesse virtualità di questa cosa difficile che chiamiamo patrimonio culturale. La città, la sua storia, le sue peculiarità non solo culturali ma anche sociali ed economiche. Ma altrettanto il territorio, con le migliori possibilità di lettura e di illuminazione. Scavi archeologici, istituti fitti di reperti storici, collezioni rinascimentali, aggregazioni di «meraviglie» barocche, prime organizzazioni della conoscenza naturalistica e scientifica sorte nel grembo della tassonomia cinquecentesca, sono tutte cose presenti allorché il secolo dei lumi riesce a trasferire il concetto di cultura in una più sociale e comunitaria nozione di uso e di partecipazione. Quello che è stato definito, con ben giustificato orgoglio, «il giro del proprietario», è di fatto il momento in cui il patrimonio si identifica nell'idea di bene culturale e per eccellenza collettivo, e la sua fruizione in una appropriazione che, fino a quel momento, era stata appannaggio di ceti eletti e di professioni limitate.

Che l'Italia sia l'area nella quale l'istituzione «museo» ha avuto più larga fortuna è fatto solo in parte giustificabile sull'onda delle retoriche affermazioni che fanno del nostro paese la culla delle arti. Nessuna istituzione nasce infatti agevolmente e per caso, ma è posta al contrario sul profilo terminale di una serie di condizioni culturali e di un succedersi di fatiche al quale forse nessuno ha mai assegnato la giusta ricompensa storica. In questo senso, è necessario ed è anche doveroso riconquistare alla cultura italiana, specie a quella espressa in così varie forme dagli stati preunitari, la giusta mobilità organizzativa e l'esatta individuazione dei metodi opportuni. Non è la fortuna che ha fatto sì che l'opera centrale nel metodo, sia per la profondità temporale che per la ricognizione spaziale, e cioè quella dello storico dell'arte più moderno fra tutti, Luigi Lanzi, abbia coinciso con il concreto

atteggiarsi delle politiche di organizzazione culturale sorte sul finire del XVIII secolo. Le periodizzazioni di una possibile storia «dell'Italia» hanno incrociato così le aree create dalle «scuole» artistiche e pittoriche. Tutto il lessico museografico nasce in sostanza in quell'opera, e insieme a quell'opera, fino ai «cartellini» che oggi ancora contrassegnano il cammino così dello studioso che del turista. Alla dimensione profonda e temporale della storia risponde appunto la nuova possibilità che il museo più d'ogni altro strumento spontaneamente offre, e cioè la figura fisica dell'oggetto, del suo intimo lavoro, della società che gli sta dentro. Alla dimensione geografica il museo risponde con l'inventario delle peculiarità «locali», dando così voce ad ogni città e — si può ben dire — ad ogni paese della fittissima rete creativa italiana.

Leggi, collezionismo e museo

Non si può passare sotto silenzio il fatto che, proprio sul finire del Settecento, prendono corpo istituzionale raccolte e collezioni, nuclei e aggregazioni, che pure avevano avuto nascita, vita e in molti casi anche vivida fortuna nei secoli precedenti. Ripercorrere la traccia più celata ma anche più ricca d'arte e di eventi culturali offerta dal collezionismo e insomma dal fortunato rapporto fra artista e principe mecenate, come impareggiabilmente ha fatto lo Haskell, significa certamente ricostruire un versante imponente della nostra storia dell'arte: la quale, per essere assai più che una storia, è letteralmente l'enumerazione degli oggetti di quella storia. Ma è anche necessario ripercorrere con eguale fatica la forma pubblica e cioè politico-culturale che, al di sopra o al di là delle iniziative private, si diedero sia gli stati italiani che la Chiesa, e infine anche quei veri e propri separati organi di potere culturale che furono talora — specie dalla

Controriforma a questa parte — gli ordini ecclesiastici, le grandi società religiose e anche talune autorità vescovili o curiali. La storia italiana è costantemente attraversata da una rete imponente di bandi e di grida, di provvedimenti e di leggi, che da Roma alle Legazioni, dalla Serenissima al Lombardo Veneto, dal Regno delle Due Sicilie ai Ducati emiliani, alla Toscana stessa, intessono e ordiscono una trama incessante di volontà, di disposizioni, di ordini e di suggerimenti. Nessuno può chiedere a questa spesso stentorea tessitura di impedimenti e di divieti — di calibro effettivamente manzoniano — di assolvere fino al fondo doveri conservativi e di tutela: numerosi e clamorosi sono egualmente gli abusi. Tuttavia, questi bandi e queste normative mostrano di saper costruire giorno dopo giorno, affisse come sono state alle cantonate o alle porte delle botteghe, una cosa che si chiama conoscenza del problema e che alla fine diviene essa stessa profilo di comportamento della società. È vero che questo profilo è ufficiale, almeno nella prima fase, che è quella dell'emanazione dei bandi. Ma si rifletta quanto poi sia ricca, chiaroscurata, e densa la fase che segue, quella cioè del risultato di queste leggi sul pubblico, sui collezionisti, sui pittori; e anche sui mercanti, i trovarobe e i rivenduglioli.

Allorché le prime leggi di tutela si affannano a suggerire nominalmente gli oggetti della propria efficacia, e distendono così sulle carte ingiallite dal sole e dalla pioggia il microcosmo delle meraviglie del mondo dell'uomo, una gigantesca e mobilissima *wunderkammer*, in questo stesso momento si direbbe enunciato di fatto il sistema proiettivo, metodologico, per un museo. Per qualunque museo. Gli oggetti si accomunano e si avvicinano ad altri oggetti, le materie alle materie. Nascono su questi aspetti parziali, ma indiscutibili, le organizzazioni tipologiche, si riassettono i dati dell'informazione. Il divieto doganale mette confini al patrimonio tesaurizzabile e lusinga ad un

tempo l'orgoglio della prima patria, il senso delle origini e dell'identità. I bandi rappresentano in questo senso anche il diagramma visibile dell'infittirsi — o per converso del diradare — della nozione di bene artistico, e di quella più vasta di patrimonio. E lo innervano di fatto e di diritto entro un perimetro, un'area, un compartimento che da quel momento stesso avrà dunque diritto a sentirsi opportunamente rappresentato. Usciti dall'archeologia del sapere, i materiali della cultura si apprestano a organizzarsi nell'istituzione, promossa dal pensiero del XVIII secolo. Si tratta di formazioni assai conscie e, a ben guardare, già perfettamente riconoscibili; cosicché, a partire dalla seconda metà del secolo, esse forniscono un apporto insostituibile alla nozione di bene culturale. D'ora in avanti, questa nozione acquista i connotati scientifici che le sono propri, si coagula nel concetto (per il vero sempre un po' tesaurizzante, ma insostituibile) di patrimonio e si distende lungo l'arco vastissimo delle discipline. Il fatto che caratterizza l'immediata fortuna del museo è la sua capacità di esprimersi al di là del libro e della carta stampata, utilizzando la presa diretta dei materiali e delle opere, il loro eloquio non mistificabile. Non è un caso se il museo proprio in questo secolo assume forma e fortuna. Il suo modello esalta infatti la ricognizione sperimentale e immediata, il sapere pragmatico, la scienza del lavoro. Crediamo che sarebbe davvero assurdo seguitare a pensare, come per troppo tempo si è fatto, che la nozione di bene culturale non faccia parte di una più vasta e coinvolgente idea, l'idea stessa di cultura. Soltanto a questo patto, la riflessione circa questo ormai antico ed eppur sempre inesausto strumento culturale può tornare utile.

La prima raffigurazione del museo, quella settecentesca, specie nella forma assunta dal museo di interesse pubblico, è proprio quella di unire il tempo, e cioè la storia, con lo spazio e cioè il luogo. Purtroppo oggi ancora sono ignote ai più le qualità insostituibili delle letterature locali, sia di carattere itinerario che topografico. Dai più vivaci «servitori di piazza», predecessori mobilissimi dei futuri «ciceroni», alle guide di città intere, spesso enormi nelle proporzioni dello strato artistico addensatovi dai secoli; dalle prime fatiche filologiche a riguardo di una storia che l'età muratoriana aveva individuato nel recupero anche fisico del documento, alla coltivazione di virtù perfino paesane; è tutto un reticolo di informazioni di sovente assoluta precisione, sempre di coagulante densità critica. Un reticolo che ottimamente serve il vario atteggiarsi dei dinamismi della mobile società europea settecentesca e che fornisce all'imponente letteratura di viaggio e di conoscenza un ben orientato supporto, un registro corretto degli eventi dell'arte e delle sue avventure così ideali che, forse soprattutto, fisiche.

In questo senso, il museo che si qualifica in Italia sul finire del Settecento come quello nato sulla spinta di propulsioni politiche (la campagna napoleonica d'Italia, le soppressioni degli ordini ecc.), preceduto del resto da altri fenomeni che talune culture riformate avevano apprestato (valga per tutti il Museo Pio-Clementino in Vaticano), è il museo che meglio unisce la storia e le nazioni, e che per giunta nella tessitura equilibrata — pur privilegiando di fatto archeologia e pittura — appresta indirizzi rivolti assai più agli uomini e agli oggetti della vita degli uomini, che non ad una astratta idea della storia. In questo senso, la nascita dell'istituzione conservativa è correttamente, perfino incisivamente antropologica. Non le

sfugge tuttavia mai, con altrettanta correttezza, il regime insostituibile dei livelli della qualità e della bellezza.

Il codice più impegnativo per la nascita del museo è quella che dovremmo chiamare la carta di comportamento per la nuova disciplina artistica, e cioè il chirografo di Pio VII Chiaramonti, disteso e divulgato nell'anno 1802. In realtà, nelle mani del pontefice vanno in questo difficile momento politico a versarsi tutte le più elaborate opinioni di artisti e di storici che assicuravano alla corte romana l'ultimo grandissimo momento di universale valore culturale. L'esperienza del Canova e del Visconti, unita a quella del Fea, nella difesa dell'arte italiana contro inconsulti trasferimenti, dà politica affermazione per la prima volta ad una più generale nozione di patrimonio storico e culturale e la fa diventare uno strumento dell'opera di civiltà altrettanto importante di altri. Per di più, e parallelamente, questo strumento — di cui il museo è espressione principe insieme tuttavia al gigantesco panorama offerto dalle chiese, dai palazzi e dai conventi — viene calato direttamente e senza esitazioni entro il corpo vitale dell'educazione scientifica ed artistica. Il rapporto fra museo e scuola, che superficialmente soltanto può sembrare identificazione preziosa dei nostri giorni, è in realtà coniugazione iniziale, primigenia e insostituibile del museo di tradizione illuminata e riformata. Non esiste «stabilimento» musografico che non richiami, specie nelle più grandi città, il valore didattico e scolastico di questo nuovo luogo dell'iniziativa culturale. Ma anche negli insediamenti minori o addirittura in quella profonda Italia ove proprio in questi anni la nuova dinamica dei commerci e delle viabilità innova processi di trasformazione irreversibili e crea profonde sacche di abbandono periferico e provinciale; anche negli angoli ormai più riposti del nostro paese non v'è collezione, nucleo, o coagulo di opere artistiche oppure di memo-

ria archeologica e storica che non faccia acclamato riferimento all'educazione dei giovani e alla potente costituzione di quel lume inevitabile che l'istruzione porterà con sé, per il naturale «progresso» degli uomini e delle comunità.

La nascita del museo è dunque il punto superiore di un diagramma che già aveva visto dipanarsi una conoscenza storica modellata sui luoghi e sulle opere così preziosa da dimostrarsi oggi ancora infallibile. Il museo si propone, certo, anche come strumento moderno contro la perdita delle opere dell'arte e contro la loro fisica decadenza. La conservazione, dall'igiene al restauro, è anch'essa disciplina che si precisa in quelle sale che a lungo terranno il luogo del laboratorio e del cantiere di lavoro. Dal museo, il processo politico della conservazione si dilata alla più vasta idea del patrimonio. L'organizzarsi della conoscenza secondo modelli informativi rende naturalmente possibile scoprire che, al di là del risentimento patriottico e dell'insulto patrimoniale, la deportazione delle opere d'arte, il *déracinement* degli eventi artistici, equivale soprattutto ad una fatale perdita di informazione. E sarà proprio uno studioso francese, il Quatremère de Quincy, a intraprendere la più accanita difesa dell'equazione fra spazio e tempo, dell'intersezione fra storia e luogo che l'opera d'arte come nessun altro prodotto umano rende concreta.

In questo senso, la tastiera del primo museo pubblico, sia esso realizzato — come a Roma o a Firenze, a Milano come a Bologna, Napoli o Venezia — sia soltanto immaginato e sperato, rende possibile alludere anche a capacità ulteriori. L'identificazione con la scuola è efficace, certo, soprattutto nel caso simbiotico delle accademie artistiche e delle scuole d'arte. Ma non si riesce mai con questo richiamo alla scuola e all'educazione, senza che di quest'ultima non si sia suggerito anche un aspetto materiale. Se abbiamo dianzi rammentato che l'organizzazione è di sapore

antropologico, ciò è avvenuto anche per affermare che il museo si presta alla storia dell'arte come contemporaneamente alla storia del lavoro. La sollecitazione che i documenti dell'età propongono è quella rivolta naturalmente all'artigianato. Ma è facile accorgersi che dietro a questa, che è la faccia giustamente produttiva del problema, sta anche l'intenzione di assegnare al museo un significato più decisamente, sottilmente materiale: quello cioè di luogo ove un cantiere, quello della storia, ha lasciato i suoi pezzi migliori; ove il lavoro può assorbire attraverso l'esperienza la necessaria maturità; ove, prima ancora, i materiali — considerazione e problema ben più basilare di quanto oggi non immaginiamo — evidenziano le loro possibilità e capacità e dove insomma la «vocazione alle forme» delle diverse materie mostra tutta la sua duttile potenzialità espressiva.

Il museo «civico» ottocentesco

Si è molto discusso — poco invero per il museo italiano — del progresso evolutivo e anche dei sintomi involutivi che accompagneranno l'istituzione lungo l'intero Ottocento e fino all'età post-unitaria. Più facile sarebbe abbandonarsi a ironie, come spesso si è fatto, circa l'apparenza confusa e affastellata di certi luoghi della colletta e della conservazione che, invocati dal decoro delle città italiane, si intitolano soprattutto ai municipi, alle virtù civiche e alle prestigiose garanzie storiche e liberali che specialmente nel medioevo sembravano agevolmente recuperabili: per via naturalmente di quella democrazia perfetta che il libero comune, anche attraverso la voce del poeta, aveva identificato e vissuto. È vero ed è argomento tuttora bisognoso di approfondimento, che il museo civico italiano dopo l'unità nazionale, e cioè dopo il 1860 e fin verso il 1910, assolve tuttavia anche a compiti di

rappresentanza delle civiche virtù. Una mano potente gli viene materialmente fornita dalla liquidazione dell'asse ecclesiastico del 1866, e cioè dalle cosiddette leggi eversive, le quali versano nuovi imponenti materiali storici ed artistici ai luoghi della conservazione, questa volta identificati nei musei e nelle pinacoteche civiche. Il fenomeno diviene di fatto il secondo grande impulso alla formazione di patrimoni pubblici e si colloca a meno di cento anni dal primo, costituito — come si rammenterà — dalle soppressioni napoleoniche. Si è soliti, in proposito, avanzare alcune illusioni circa l'effettiva qualità e la rendita politica di questa devoluzione: troppi sarebbero infatti i casi in cui il trasferimento avrebbe conseguito risultati di abuso e di illegittima vendita, decisa a vantaggio delle esauste casse comunali dell'Italia di Quintino Sella.

Ma non si può tuttavia dimenticare che, dal 1860 alla fine del secolo, il fenomeno di formazione oppure di consolidamento di «stabilimenti» museografici di interesse locale, fu evento grandioso, ripartito, e in molti modi anche efficace. In questi anni si realizza di fatto tutta la struttura portante della conservazione locale italiana; si innovano metodi che hanno obiettivi indirizzati alla storia e alla microstoria; si creano presupposti agli schemi di una possibile partecipazione comunitaria; si consolidano le prospettive di una vocazione didattica del museo, esaltando il rapporto con la scuola. Ma soprattutto si carica di nuove incentivazioni il potenziale tecnologico o almeno artigianale che il museo detiene da sempre, ma che nel passato aveva per lo più filtrato attraverso gli strumenti della quadreria e della raccolta archeologica. Se si riflette sulla necessità che la giovane nazione esprimeva di legarsi più strettamente e intimamente all'area del progresso tecnico e industriale europeo, si scorgerà il museo civico italiano assumere, soprattutto nell'area continentale padana, ma anche nelle altre maggiori città del centro, la veste di collet-

tore di esperienze connesse al mondo del lavoro, dalla lavorazione dei metalli a quella del legno, dall'artigianato dei tessuti a quello delle ceramiche o a quello della carta. Il collezionismo pubblico e privato infittisce di legati e di donazioni questa imponente vetrina delle virtù delle città, passando per le vie più strane e più rare, che includono perfino raccolte di scatole per fiammiferi o incredibili florilegi di chiavi e serrature. Ma con esse, che sarebbe comunque stolto considerare non pertinenti, si sposano le prime importanti collezioni di fotografie e di negativi fotografici; si depositano con intelligenza storica e scientifica i primi segnalabili risultati della grafica pubblica e delle *affiches*; si accumulano le testimonianze fattuali stesse del mondo politico che ha condotto la borghesia italiana alla realizzazione dell'unità nazionale. Tutto questo viene eseguito e, in qualche modo, soddisfatto — nonostante l'esiguità dei mezzi e degli strumenti e l'insufficienza presto rivelata delle sedi — in conseguenza oppure in parallelo con il fiorire delle grandi esposizioni di arti, di commercio e di industria: vere e proprie dichiarazioni di intenzione organizzate dalla volontà di avvalorare lo sforzo industriale e commerciale italiano, anche a fronte delle recessioni, delle crisi economiche ben note, e del refluire così frequente dei capitali verso il corso più tranquillo ma meno remunerativo degli investimenti agricoli.

Il museo civico, inoltre, e quasi immediatamente, si mostra in grado di accogliere anche i diversi livelli storici di documentazione della città e del suo territorio, quasi spontaneamente emersi con l'avvio dei primi piani regolatori e dei conseguenti sventramenti ed abbattimenti urbanistici. Portali, lesene, capitelli, finestre; ma ancora lapidi, epigrafi, frammenti di antico arredo urbano, materiali ceramici o lapidei, prendono ad abitare questa sede offerta così al patrimonio senza più casa. In questo senso, la forma che il museo civico assume è spesso l'immagine della buona e del-

la cattiva coscienza urbanistica e culturale della città e del suo crescente suburbio. A questi corredi, che tali divengono nella loro concreta museificazione, si aggiungono presto anche i risultati delle prospezioni e degli scavi archeologici, guidati non più dal caso ma da una precisa disciplina tecnica e scientifica. L'immagine della città, la forma urbana stessa prendono ad abitare in tal modo le sale dei musei, sforzandone talora e spesso l'antico, perdurante significato storico e qualitativo e trasferendo l'attenzione verso i territori tuttora latenti poiché non affrontati ancora oggi, ma ormai necessari, del futuro «museo della città». Così, fra documento artistico, organizzazione tipologica e proiezione urbanistica, il museo civico assume valore davvero centrale, umbilicale, dell'organizzazione della città moderna. È molto difficile che la sua presenza possa essere elusa, dal visitatore come anche dallo studioso, anche se è innegabile che proprio su di esso si sono affastellati taluni imponenti, o addirittura incomprensibili ritardi culturali. Il museo civico si colloca infatti al crocevia ove la dimensione storica della nostra esistenza collettiva vien posta alla prova delle grandi trasformazioni socioeconomiche, diviene documento ed *exemplum* per nuove produttività artistiche ed è costretto per giunta a tollerare — proprio per questo suo concreto impegno — le accuse e le insidie delle avanguardie novecentesche, troppo sovente «liberate» sui margini di una libertà innovativa di critica demolizione del passato, non importa in quale modo. In realtà, anche per i suoi indubbi connotati di emporio possibile per un ottocentesco «caos delle merci», il luogo della testimonianza civica allaccia gli interessi della cultura storica con quelli della tecnica e della scienza. E sono gli interessi che, in parallelo alle grandi inchieste conoscitive dello stato unitario italiano, possono consentirne una conoscenza per altre vie davvero impossibile.

Proprio a fronte di questo ulteriore fenomeno mu-

seografico, il secondo nell'ordine delle grandi socializzazioni dopo il museo settecentesco e della nascente storia delle arti, è necessario iniziare una riflessione che, da un lato, metta ognuno in grado di comprendere fino in fondo il valore della proposta di metodo e insomma il «modello» culturale che ogni fondazione ha prodotto; e dall'altro renda ogni decisione attiva, oggi, conscia e partecipe delle caratteristiche insostituibili del modello stesso. In questo senso, nulla è più prezioso rammentare che non il fatto che ogni museo, proprio per essere proposta di età e di volontà, è scelta opportunamente culturale. Solo la disattenzione può allora indurre a ritenere superabili questi naturali confini, i quali peraltro non sono affatto costrittivi se chiaramente identificati e riconosciuti, ma anzi tali da dare maggior risalto e nitidezza alla società culturale che vi ha versato le proprie scelte, vi ha operato i propri giudizi e insomma ha fatto di quel luogo il cantiere attivo della propria osservazione sulla storia.

Le forme del museo di oggi

Assai diverso è stato tuttavia l'atteggiamento assunto verso il museo dalla nostra società. Si direbbe che ogni tentativo di rinnovamento abbia spesso risposto alla superficialità dell'accusa (il museo è polveroso, il museo è sinonimo di morte) con la superficialità di un rinnovamento di forme e di volumi, a null'altro votato se non a «mettere ordine» entro quell'apparente confusione, senza riflettere sul metodo di quest'ultima. La carenza anche brutale di opportuni programmi museologici ha avuto peso rilevante entro la serie di rinnovamenti e di risistemazioni che una certa architettura di interni ha risolto in qualche rara occasione perfino con decoro, se paragonata alla inconsistenza delle indagini di verifica circa la vicenda stori-

ca del luogo, la sua sedimentazione patrimoniale, l'efficacia stessa del modello culturale che, al momento saliente della sua formazione, il museo testimoniò. È facile allora immaginare che, davanti all'architetto rinnovatore, poco restasse da fare se non acconsentire a imponenti attualizzazioni della lettura critica, a sfoltimenti dei regimi espositivi, e soprattutto ad una igienizzazione e funzionalizzazione degli ambienti. Ma che un pensiero utilmente, concretamente architettonico sia nato e cresciuto sull'attuale esperienza museografica, davvero non si può dire. Anzi, ogni intervento di rinnovamento ha finito per adottare le forme ben altrimenti funzionali dell'architettura precaria, contingente ed effimera, mutuata dalle mostre e dalle esposizioni. Troppi musei, votati all'eternità, si sono così nel frattempo vestiti di caducità nelle infrastrutture, negli *stands*, nell'uso preponderante di cristalli e di materiali resinici. Gli atteggiamenti e le forme del *loisir* culturale, cui certo la «mostra» abbastanza normalmente appartiene, ha consentito che l'occasione dello spettacolo invadesse anche quelle sale troppo «smorte», illuminasse quelle opere troppo abbandonate. Il risultato è stato disarmante, spregiudicati e talora volgari i comportamenti, distruttive molte decisioni. Sarebbe stato sufficiente che ad alcune imprese museografiche fossero state richieste le normali garanzie che la legge impone al privato, per evitare il lenocinio frequente attuato sulla spesa pubblica. Proprio attraverso simili mezzi, parte degli stabilimenti museografici in Italia, seducente come una fiera campionaria, esibisce modelli di intervento architettonico e conservativo di bassissimo livello museologico e anche di mediocre levatura progettuale. Il discorso potrebbe farsi utile ormai anche per tentare di risolvere molte incongruenze di tecnica conservativa almeno elementare. Dai problemi della luce a quelli delle escursioni termiche e del giusto controllo igrometrico, è un arco non grande, ma necessario, di esperienze che

devono essere attivate e collocate in migliore rispetto. Nei confronti dell'antica chiesa d'origine, ad esempio, parte del patrimonio dei dipinti ha spesso peggiorato il proprio regime di sopravvivenza. Quella che potrebbe forse disinvoltamente chiamarsi la iatropatologia del patrimonio artistico è ormai, dopo un secolo e passa di interventi d'ogni natura e di molte chimiche, un fenomeno spesso e denso che letteralmente si riflette in modo fisico su molte opere di molti musei. Gli addetti ai lavori stentano a penetrare con strumenti opportuni questo problema, per lo più ostacolati da scelte tecniche ed architettoniche mal progettate e spregiudicatamente condotte anche nel recente.

Le nuove richieste

Dopo le due grandi socializzazioni storiche che abbiamo almeno sommariamente identificato, e cioè quella settecentesca e la seconda immediatamente successiva all'unità italiana, siamo giunti certamente al terzo grande fenomeno di dilatazione dello spazio di intervento e di manovra dello strumento museografico. Si tratta proprio, ad evidenza, dello spazio fisico che sta attorno al museo e che ne circonda le mura un tempo rigidamente chiuse, sia esso espresso in architettura, sia in più naturale paesaggio agricolo. Il primo rapporto che lo strumento museografico ha avuto è certo quello con la città circostante; e già in età illuminista l'invaso conservativo riguardava proprio la trama ripetitiva che le opere d'arte, tolte dai loro luoghi d'origine, di quella geografia insostituibile ripetevano al coperto. Venezia, Bologna e anche Milano stessa; ma poi anche altre pur più complesse immagini museografiche possono e devono essere affrontate come specchio di riflessione della città e delle sue ricche dinamiche storiche, e qualitative. In questo rap-

porto, specie dopo l'unità nazionale, fa il suo ingresso anche una buona parte delle formazioni tecniche e scientifiche che punteggiano le aree italiane in modo assai più significativo di quanto noi stessi riusciamo a immaginare. Il museo tecnico, il museo naturalistico, il museo scientifico, il museo di oggetti speciali, dalle armi ai tessuti, dai vetri alle ceramiche e infine alle macchine; sono tutte formazioni che hanno certamente accompagnato con urgente senso di necessità l'ingresso della nostra società nell'area delle civiltà industriali, segnando così di memorie e di necessità di memoria quello spazio storico ed esistenziale a dir poco imponente. Ma, oggi ancora, molte di queste iniziative cercano di recuperare informazione e di allargare documentazione circa il sistema degli oggetti pre-industriali, quasi a meglio controllare gli scossoni indubbiamente robusti che la nostra società continua a subire nel suo accesso ai livelli più tipici dei paesi di alta industrializzazione; se non addirittura a rimediarne le scelte affrettate, il grado di distruttività culturale ed economica, cioè qualitativa e quantitativa.

In questa nuova «passeggiata del proprietario» — della quale il museo fu il sentiero e insieme il paesaggio — affiorano dunque nuove esigenze e richieste ulteriori. Le prime e certo le più imponenti sono quelle che investono i materiali e le istituzioni della vita e del lavoro agricolo: quasi un plebiscito, non foss'altro a dimostrare quanto vasta fosse la piattaforma esistenziale e culturale sottesa alla nostra società fino al limite degli ultimi quarant'anni. Certo, in questa che è insieme memoria e documentazione, si mescolano patetismi ecologici e anche un po' rousso-viani. Ma che la perdita di identità, specie nelle aree colte del ruralismo padano, rappresenti il motore di volontà per una sopravvivenza almeno informativa è riconoscibile e vero. Insieme al museo rurale e della condizione contadina, assumono sempre maggior necessità anche le piccole formazioni dedicate ai mestie-

ri e all'artigianato. Limite difficilmente valicabile di queste ultime è il sigillo della «tipicità», mescolato ad un folklorismo turistico o aziendale dietro il quale è a volte riconoscibile la «propulsione» anche produttiva o addirittura speculativa (il vino, la cucina, le tradizioni, il vestiario, ecc.). Ma non si può sempre negare alle migliori fra queste aggregazioni in atto oppure in cammino che almeno una migliore attitudine all'etnografia, all'etnomusicologia, alla conoscenza dei costumi locali sia promessa che trova alimento, anche, nella disciplina storica, in quei frammenti di microstoria che nuova luce possono portare nel profondo delle diffuse e diverse aree culturali italiane. In parallelo e forse con maggiore determinazione, camminano velocemente anche i progetti per la funzione didattica che nella prospezione della cosiddetta archeologia industriale devono di fatto trovare una alimentazione eccezionale, una informazione non sostituibile in altri modi. Da queste formazioni — che spesso configurano non più luoghi confinati e chiusi, ma veri e propri parchi museografici — il passo alla storia degli insediamenti urbani, alla scolarizzazione tecnica immediatamente preindustriale e industriale, e dunque al rapporto fra cultura e tecnica, fra cultura e scienza, è assai breve. Ma soprattutto esso consente, collocato com'è all'origine dell'ultimo urbanesimo italiano, e cioè a circa un secolo fa, di riproporre meditazioni che investono anche il destino attuale delle città e delle culture. Dalla fotografia, la cui prima fortuna è assolutamente tipica — in Italia — di questo fenomeno, alle prime costruzioni edili moderne; dagli strumenti artigiano-industriali al sistema degli oggetti domestici; dal vestiario al pubblico ornato; è un enorme anche se recente sedimento che viene sommo ed esaminato per essere sottoposto all'eterno trattamento metalinguistico del museo; per divenire insomma corporeamente e fisicamente documento, esistenza e storia.

(1980)

Conservazione urbana e trasmissione museale

D. *Le sembra corretto individuare i caratteri e l'articolazione di un museo di storia urbana nell'approfondimento storico dei rapporti intercorsi tra trasformazioni della struttura produttiva e dell'assetto insediativo, così che esso si renda disponibile come referente di interlocuzione dialettica e operativa, per esempio, all'elaborazione e alle scelte di politiche e piani di intervento per la città? In tal senso è coerente giungere alla definizione di un museo della città a partire dalla riorganizzazione delle strutture museali esistenti, procedendo ad una maggiore contestualizzazione delle raccolte, alla creazione di sezioni differenziate e articolate su problemi specifici del contesto in rapporto alla struttura produttiva, culturale, insediativa...?*

R Il *museo urbano* è oggi possibile, purché in esso la città realizzi una nuova struttura di se stessa e non se ne serva invece per scopi ancora una volta alieni. È esistita, fra Illuminismo e Positivismo, un'età del museo; e di quello strumento oggi non si può che riconoscere la storia avvalendosi della restituzione dei termini originari dell'istituzione. È necessario capire, per esempio, come la città, il Municipio italiano del 1860, riveli nel museo ciò che intende essere, facendo emergere il problema del decoro civico, della produttività del luogo e delle forze che in esso si sono addensate, la tensione verso sistemi economici europei, le preoccupazioni legate alla nascita della prima industria, persino il regime di privilegio o di emarginazione ferroviaria... Il *museo civico* è stratificato, complesso, fitto di donazioni pubbliche e private, contiene tipologie e materiali diversi, quindi trattamenti

tecnici, lessici e vocabolari del tutto eterogenei; mantiene al proprio interno spinte a volte contrastanti, che vanno da quella puramente conservativa a quella tesa alla raccolta di archetipi artigianali e industriali, la cui organizzazione impone la definizione di modelli diversi. Rispetto alle grandi gallerie e ai musei nazionali di antichità, i musei civici — fino alla loro più recente estensione territoriale — non hanno arrestato le loro dinamiche di acquisizione, proponendo in tal modo sia il dato indubbiamente interessante della continuità informativa, sia la necessità indilazionabile di operare periodizzazioni che non siano solo di topografia o di catalogo, ma anche di strategia museografica. Per scendere nel concreto del rapporto istituibile tra museo e città: se si dovesse rifare oggi un lavoro di documentazione per il Piano per il centro storico di Bologna (pur considerando positiva e inimitabile la mostra del '76 coi suoi 300.000 visitatori e lo sforzo per riprodurre fotograficamente una immagine di possibile sopravvivenza per il centro storico) credo che si dovrebbe anche affrontare, da un lato, il Museo civico di Bologna e, dall'altro, la Scuola professionale, analizzando attività e produzione delle Scuole Aldini Valeriani, che hanno storicamente rappresentato l'espressione diretta della cultura popolare, del *sapere pragmatico*, dalla scienza illuministica alla produttività di tardo Ottocento (ricerca oggi attivata dal Comune); servendosi quindi del museo come cantiere, aprendo un altro opportuno metodo di visione della città, dal quale far emergere la città che produce, la città che consuma, la città definita non solo attraverso le inclinazioni estetiche del cittadino o le manifestazioni politiche del potere, ma attraverso tutto il complesso insieme fatto di fatiche per la sopravvivenza, tensioni socioeconomiche... Dico questo da *storico dell'arte*, che pure prevede probabili ridimensionamenti: in futuro casa, chiesa, palazzo, strada, piazza diventeranno oggetti trascurabili rispet-

to a zona industriale, sistema dei trasporti...; speriamo di evitare il solito manicheismo.

Il museo e il piano regolatore

D. *In riferimento alle esperienze oggi in atto — dal progetto varato dall'Amministrazione comunale di Brescia per il riassetto generale del patrimonio museografico della città, attraverso il recupero ad uso museale del complesso di S. Salvatore e degli attigui spazi archeologici del centro storico, all'iniziativa recentemente promossa dalle amministrazioni comunali del Comprensorio piacentino, in collaborazione con l'Istituto per i beni culturali della Regione Emilia-Romagna, per la creazione di un servizio espositivo capace di affiancarsi alla redazione dei piani per i centri storici —, ci interessa sapere da lei in che misura un progetto museografico può porsi dialetticamente rispetto alla definizione di un piano per il centro storico: è corretto attribuire un ruolo produttivo al museo urbano, considerato come laboratorio, come ambito di storicizzazione dei processi di formazione della città, così da metterlo in grado di concorrere, per esempio, alla definizione di una politica di intervento sul centro storico che superi i limiti di una gestione esercitata col solo metodo storico-filologico e affronti il problema della riqualificazione funzionale in rapporto ai processi generali di trasformazione produttiva e territoriale?*

R. In parte lei ha già risposto, portando un punto di vista oggettivamente interessante. Credo che tra progetto per il museo e piano per il centro storico sia opportuno istituire una precisa possibilità di paragone e di conseguenza una precisa possibilità di ponte metodologico. Purtroppo non è mai stato redatto un piano per il centro storico che tenesse presente la cellula vivente di un museo e la esperienza di un

museo; abbiamo semmai avuto musei che sono venuti a seguito di un'operazione sul centro storico. A queste possibilità si dedica una prima, importante area delle ricerche attivate dall'Istituto per i beni culturali della Regione Emilia-Romagna con obiettivo indirizzato alle città di Piacenza, Modena, Faenza, Forlì, Cesena e altre ancora. L'esperienza bresciana sembra essere l'unico caso di rapporto diretto, a partire dal quale si può dimostrare in che modo sia l'attività per la conservazione del centro storico sia quella per il rinnovamento museografico costituiscano in realtà opera d'inventario; l'opera conoscitiva che allinea tutti i materiali per portarli a precisi stadi di significazione è in entrambi i casi il necessario punto di partenza. Può sembrare ovvio dire questo, ma che il piano particolareggiato per il centro storico prenda avvio da un inventario conoscitivo, preciso e soprattutto storicamente e artisticamente fondato, è acquisizione giunta a maturazione soltanto negli ultimi anni. Inoltre, non è facile individuare un'operazione sul centro storico che superi la fase di conoscenza inventariale e si trasformi invece in catalogo. Opera complessiva o opera individuale, ciò che noi chiamiamo *centro storico*, coinvolge una nozione che va affrontata anche lungo il profilo della storia dell'arte, cioè della storia delle cose dell'arte, dell'architettura, della figura urbanistica, della topografia, eccetera. Proposto quindi che operazione per la conservazione del centro storico e operazione per il rinnovamento museografico si definiscono principalmente come inventari, si è già correttamente affrontato il problema del metodo operativo; l'inventario consente infatti di operare scelte metodologiche, sulle quali peraltro le posizioni possono divergere largamente. Di conseguenza, nell'ambito dell'inventario che costituisce un museo, proverei a rendere concreta una storia della città, che per ora ci è stata tramandata soltanto attraverso evocazioni scritte o evocazioni orali; a questo punto credo che, per

ognuna delle tipologie che andiamo organizzando e per ognuna delle diacronie che andiamo istituendo, sarà inevitabile riconoscere le cause, il regime dei modi e quindi dei tempi, attraverso i quali i materiali storici ed artistici, a loro volta organizzati in tipologie e in diacronie, sono affluiti al museo. Ogni età si è servita del museo come di una sorta di «pozzo nero» della storia («pozzo dorato» per gli antiquari), dentro il quale accumulare secondo diversi modi e combinazioni oggetti e testimonianze dell'epoca. Allora diventa necessario procedere a togliere dall'anonimato indifferenziato quelle proposte, tuttora riconoscibili, che volta a volta hanno originato differenti concezioni del museo: l'Età illuministica si era servita del museo per classificare i materiali storici secondo le volontà progressiste della ragione, mettendoli a disposizione della scuola; dopo l'Unità d'Italia il *museo civico*, con la rincorsa ai sistemi industriali europei, nel tentativo di far fronte al mercantilismo e al macchinismo (che per il Paese si profilava solo in quegli anni, non avendo usufruito della Rivoluzione industriale un secolo prima) mise in funzione il meccanismo della «produttività» artistica e artigianale, della raccolta degli archetipi, dei prototipi industriali (rintracciabili anche nella letteratura: si pensi a *Il piacere* di D'Annunzio del 1889), facendo emergere, da una parte, la nozione di *merce* e, dall'altra, la nozione di *cultura materiale*, in rapporto alle «arti e mestieri», ai trattamenti tecnici, eccetera. Tutto ciò serve a chiarire che, effettuato un inventario, è possibile riconoscere i modelli e le proposte culturali che volta a volta la città, sia pure per voci civiche (di privati, di donatori, eccetera) è stata capace di far transitare dalla storia al museo, conferendo a questo quel ruolo propositivo, di effettivo e concreto laboratorio della storia che è oggi necessario recuperare. A questo punto, credo che non sia più così difficile far conversare museo e città, non soltanto sul piano del metodo, ma

anche sul piano di reciproche convenienze di conoscenza. A differenza delle quadriere, che risultano più frequentate e meglio conosciute, i musei civici sono tra le raccolte più complesse e meno praticate tra gli strumenti di indagine, di conoscenza e di cultura del territorio. In quanto all'inventario connesso alla conservazione dei centri storici: non è forse vero che nell'immagine che ci siamo fatti delle nostre città, soprattutto attraverso i piani particolareggiati per i centri storici, rientrano la casa, il palazzo, la strada, la chiesa, ma non entrano mai la zona industriale, la fabbrica, la forza motrice, il canale? Difficilmente un'operazione sul centro storico ha considerato complessivamente questi elementi e questo è purtroppo avvenuto anche perché non si è sufficientemente indagato sui musei tipici della realtà italiana. Cioè sui musei civici, che soprattutto nell'Italia Settentrionale (per l'Italia Meridionale il discorso è completamente diverso) si sono andati organizzando secondo serie, tipologie, presenze di materiali riferiti proprio al concetto, da un lato, di dinamica commerciale e, dall'altro, di produzione.

Il ruolo produttivo del museo urbano

D. Il museo urbano si può porre quindi come strumento direttamente produttivo, contribuendo a chiarire il ruolo che il centro storico deve assumere, in rapporto a diverse realtà contestuali, a partire dal recupero della funzione di polo di interrelazione rispetto ad un ambito territoriale, funzione storicamente acquisita e consolidata con la presenza diffusa delle attività produttive, culturali, dell'istruzione? Il ruolo produttivo del museo urbano, ricercato quindi nell'elaborazione di conoscenza operativa, può essere perseguito attraverso il rapporto con il sistema dell'istruzione, in particolare con la università e l'istruzione

ne secondaria di indirizzo tecnico-artistico, in modo che tra museo e scuola si stabilisca un rapporto di correlazione attiva, che superi la concezione di museo come sussidio didattico, per coinvolgere il problema della riformulazione dei modelli di ricerca, di formazione dei quadri, eccetera?

R. Quando parlo di produttività di un luogo di cultura o di un'istituzione, preferirei rimanere nell'ambito della produttività di tipo culturale che esso esprime. Se devo immaginare che un museo debba oggi essere produttivo preferisco immaginare che lo sia nei modi consentiti dalle caratteristiche storiche e perfino materiali dell'istituzione. Per esemplificare: nel caso di Brescia è stata prevista, insieme al museo, un'efficace, parallela, equipollente capacità di produzione nel settore della catalogazione, del restauro, dell'uso di materiale audiovisivo in rapporto alla ricerca storica e alla didattica della ricerca storica. Al di là di questi termini, per Brescia è difficile andare, perché la zona scelta è storicamente interessante ma sicuramente da lungo tempo passiva, essendo essa costituita da un complesso di conventi che ha avuto, un ruolo altamente produttivo in età longobarda ma successivamente caratterizzatasi come insieme di luoghi di pietà e di emarginazione, il cui ruolo produttivo all'interno della città risulta limitato sostanzialmente all'età moderna.

Recupero urbanistico e restauro conservativo

D. *In questo senso, diventa interessante chiarire se restauro conservativo e recupero ad uso museografico forniscono una soluzione complessiva al problema della rivitalizzazione di questo vasto settore urbano, riattribuendogli quel ruolo di cerniera rispetto al territorio circostante che sembra balenare proprio attraverso*

so le varie fasi di discontinuità funzionale emergenti dalla storia urbana bresciana...

R. L'operazione bresciana, interessante tra l'altro anche come cantiere di identificazione politica, si prefigge proprio la rivitalizzazione di un intero quadrante urbano: l'intero settore nord-orientale della città, comprendente il complesso S. Salvatore, S. Giulia, Teatro romano, Foro vespasiano, viene coinvolto in un'unica progettazione di tipo museografico, diventando di per sé fatto urbanistico e contemporaneamente codice di lettura dell'intera città. In questo senso, l'esperienza bresciana sembra pervenuta al massimo della sua ipotetica capacità di produzione. Per quel che riguarda il rapporto tra il museo e il sistema dell'istruzione, in aggiunta a quanto ho accennato prima, credo che il trasferimento *sic et simpliciter* alla Università o ad altra struttura didattica della gestione delle cose culturali, cioè del territorio, sia problema aleatorio. Preferisco pensare che nell'ambito del decentramento sia dato luogo e completamento al regime delle deleghe previsto dalla Costituzione e che, una volta attuato il decentramento, le Regioni svolgano un'azione determinante nel campo dell'ordinaria amministrazione che copre gran parte dell'attività di gestione del patrimonio culturale, mentre la formazione dei quadri sia affidata all'Università in maniera pulsante, continua, in maniera cioè direttamente rapportata all'a realtà delle cose. Distinguerai quindi il momento della gestione politico-amministrativa e il momento della formazione culturale.

Museo e storia dei rapporti di produzione e di lavoro

D. *Dal dibattito oggi in corso sul rapporto tra museo e contesti territoriali emergono interessanti indicazioni per una nuova museografia indirizzata alla definizione di musei decentrati direttamente riferiti*

alla storia dei rapporti di produzione: i musei locali, evitando l'impostazione che privilegia l'approfondimento della cultura prevalente di un contesto a vantaggio di una lettura storicizzata della cultura materiale in tutti i suoi aspetti, capace di collocare ogni singolo contesto in una trama complessiva di rapporti territoriali, potrebbero divenire strumento per l'identificazione culturale e l'individuazione di piani d'intervento storicamente verificati e strutturalmente fondati?

R. È chiaro che l'atto dell'acquisizione, dell'inventario, della numerazione è l'evento positivo in seguito al quale masse di materiali, riferiti alla *cultura materiale*, si depositano nei luoghi opportuni, bloccando la dinamica del collezionismo più dispersivo. Credo che queste strutture dimostrative didattiche di quella storia della cultura, che noi chiamiamo oggi *cultura materiale* o del *sapere pragmatico*, siano importanti nel momento stesso in cui riconosciamo che l'intero aspetto formale di quel mondo ha ormai cessato di esistere. Bisogna essere molto precisi in proposito: il problema della conoscenza della *cultura materiale* dovrà essere molto modestamente esaminato sul piano della conoscenza storica; se la storia non è assumibile come *magistra vitae*, è vano pretendere che questo magistero scavalchi i limiti della frattura che ormai si è creata tra mondo storico e mondo attuale nell'ambito dei modi e dei mezzi di produzione. Resta il fatto che per un'opportuna identificazione e comprensione in senso antropologico delle strutture sociali, economiche e culturali di ogni contesto, la *cultura materiale*, i suoi tramandi, le sue sofferenze, il modo in cui essa costituiva trasmissione di conoscenza costituiscono patrimonio insostituibile, che non conosciamo più e che non sappiamo come e con quali mezzi recuperare (come ben dimostrano, da un lato, le iniziative stentoree delle nostre Università e, dall'altro, la situazione fallimentare delle condizioni

di lavoro: si pensi alla perversità della Legge n. 285 sull'occupazione giovanile). Fra società politica e società civile, cioè fra due livelli che si guardano malamente e così raramente si toccano, le voci antiche, che in questo momento hanno subito un'inginocchiatura, come decentramento, come autonomia della cultura o meglio cultura delle autonomie, hanno grande importanza. Il patrimonio culturale è certamente la palestra ove si consuma il senso comunitario e collettivo della nostra vicenda umana, costituendo quindi l'unico terreno di metodo possibile per la conoscenza: in questo senso, il museo è stato anche il luogo della riconquista di un'identità culturale; questo indirizzo era emerso negli anni Sessanta, tanto che non esisteva piccolo assessorato, lega o cooperativa che non avesse promosso iniziative di protezione ambientale, di conservazione o di restauro, dando luogo ad un formicaio piccolo e modesto ma significativo proprio per il tentativo di riconnettere società politica e società civile. Oggi i termini *riappropriazione* e *identità culturale* sono velocemente scomparsi o si sono rifugiati all'interno dei comizi, perché hanno subito quel calo di tensione, di cui dicevo prima, il cui sfondo politico è forse facile identificare dal 1975 a oggi. Credo tuttavia che si debba ancora tornare a lavorare su quei termini e che il museo, come ambito ove si concretizza la nozione stessa di patrimonio, sia uno dei pochi strumenti capaci di riattivare il colloquio tra società politica e società civile.

Il museo come opera «chiusa»

D. *In alcuni suoi scritti lei definisce il museo d'arte «opera chiusa»: qual'è il senso di questa affermazione e quali sono le linee di una corretta politica culturale capace di riattribuire al museo la funzione*

di strumento finalizzato all'attività educativa e alla promozione operativa?

R. Credo che si debba distinguere ciò che può dare un *museo d'arte antica* e ciò che può dare un *museo d'arte contemporanea*, ammesso che quest'ultimo sia uno strumento ancora utile.

Per quel che riguarda il *museo d'arte contemporanea* credo infatti che non esistano sufficienti indagini circa i modi pubblici della conservazione; personalmente reputo l'esperienza del *Beaubourg* non valida, non per quel che produce ma per il modo in cui produce: totalizzante, capitalizzante, mercificante, tipicamente napoleonico nel criterio accentratore, in sostanza riferito ad un modello non estensibile all'Europa; né tanto meno all'Italia. Suspenderei quindi il discorso sul *museo d'arte contemporanea*, se non per concludere che, a causa della presenza imperante della mercificazione, ci si debba limitare ad avvalorare la ricerca privata condotta nei modi meno capitalistici; l'atto pubblico e il suo equivalente definitivo, cioè il museo come proposta storica, sembrano essere ancora non chiaramente individuati né facilmente individuabili.

Definire il *museo d'arte antica* «opera chiusa» significa considerarlo opera conclusa, quindi storicizzata, riassumibile come proposta culturale e di metodo: la verifica storica delle sue origini è dunque l'unico atto al quale il museologo deve affidarsi nella ricerca della vocazione originaria del museo stesso; in questo senso, ritengo scorretti e superfetanei i rinnovamenti museografici condotti secondo le motivazioni dell'attualismo e mutuati da un linguaggio fieristico, pubblicitario e da un'architettura della precarietà. *Bre-ra* è una proposta storica scaturita nel 1797-1803 dalla cultura giacobino-enciclopedica progressista dell'Illuminismo, continuata *manu militari* da Napoleone, ampliata malamente da Eugenio de Beauharnais, con l'aiuto dell'Appiani, ma da questi ultimi tanto stravol-

ta nell'impostazione da divenire altra cosa da quella che inizialmente era. Ogni gesto che si faccia per far uscire Brera da quel modello, da quella proposta, sarebbe teso a vanificare la portata storica, museografica effettiva di quella proposta, facendola divenire altro. Allo stesso modo, la struttura tuttora riconoscibile della Pinacoteca nazionale di Bologna è nata con le soppressioni napoleoniche del 1797 e trae quindi origine da un'opera culturale alla quale tutto il Secolo dei lumi aveva pensato: si trattava di uscire dal buio delle chiese, delle liturgie, delle confessioni per affrontare un ambiente ideale nel quale i dipinti stessero esposti uno accanto all'altro, proponendo così, grazie all'allineamento e al confronto, cioè al paragone, un modello di cultura e di storiografia; gran parte dei dipinti ospitati ed esposti nella Galleria sono dipinti di indole e di interesse pubblico, cioè dipinti chiesastici, appartenenti al novero delle opere di cui l'intera storiografia bolognese parla continuamente: il nodo carracesco, la sublimità di Guido Reni, l'importanza dell'Accademia degli Incamminati... Perché questa struttura dovrebbe essere sconvolta a vantaggio di nuove indicazioni? Pensiamo alle vicende consumatesi durante questi tre quarti di secolo: si è assistito all'avvicinarsi di differenti concezioni museografiche mutate dalle tendenze dell'estetica dell'attualismo e non da un serio impianto di origine storica; nel primo decennio del secolo il museo si è posto come classificazione tardopositivistica informata ai criteri di una conoscenza esaustiva; in seguito si è assistito ad un momento idealistico, in cui architetto e direttore di museo hanno tentato di sfoltire sale e corridoi a vantaggio di grandi personalità (se fosse dipeso da Matteo Marangoni si sarebbe fatta una rassegna di monografie di grandi personalità, specialmente di quelle che, lontane dalla passività pietistica — a suo avviso — di Guido Reni, mostrassero di essere inedite, saporose e allineabili al senso delle avanguardie

che Marangoni pensava di vivere); oggi attendiamo il momento della verifica capace di fare giustizia dell'uno e dell'altro concetto, cercando di riproporre il museo all'interno di una ricostruzione filologicamente critica, tale da rispettare i valori originali della proposta.
(1978)

Un cantiere museografico nazionale: il caso di Brescia

Le origini quasi sempre forzose, quando non addirittura militari, di quello spazio metalinguistico che è il museo — in sostanza, un campo di concentramento conservativo e «scientifico» di materiali senza più casa — finiscono per pesare inevitabilmente, e oggi più che mai, sulle funzioni, le finalità e addirittura le forme architettonico-tecniche di questo difficile e pur sempre invocato strumento. L'elaborazione ideologica illuminista, tesa alla conquista di un luogo ove fosse possibile «esporre» non inerti ma anzi servizievoli patrimoni allineati non solo lungo assi di temporalità, ma anche lungo coordinate spaziali o sincronistiche o polidisciplinari (questa era infatti la complessa espressione del collezionismo settecentesco), dovette accelerarsi davanti alle soppressioni napoleoniche dei luoghi di culto e dei grandi contenitori conventuali. La Restaurazione non trovò quasi mai dannose queste formazioni, ed anzi le venne consolidando nel tempo: fino a che, a plebiscito unitario e nazionale avvenuto, le nuove soppressioni italiane (1866) portarono altri patrimoni all'istituzione ormai consolidata.

La tradizione padana è contenuta sostanzialmente in questi generali termini: e dunque non è possibile dimenticare — in Brera come nella Nazionale di Bologna, oppure all'Accademia di Venezia — che l'istituzione museografica è di necessità un luogo storico, artistico e anche urbanistico della città, ripetendone — come ne ripete — talune movenze qualitative e non soltanto tali. Una politica per il museo non può nascondere queste caratteristiche sulle quali si erige il museo, poiché l'uso stesso del museo ne patirebbe

distorsioni gravissime. Un museo nella città, o addirittura della città, è strumento di organizzazione politica e culturale, poiché costruisce un'immagine assolutamente pubblica delle cadenze culturali cittadine, e la costruisce prevalentemente su opere pubbliche, soprattutto su dipinti chiesastici, così carichi e gravidi di significati e di contenuto.

Non è diversa la situazione che si crea, sovente su queste basi, per talune grandi formazioni civiche e in particolare dopo l'unità nazionale. Ha infatti inizio l'attività di scavo, che porta sistematicamente al museo una grande quantità di materiali archeologici e medioevali. Ha parallelo inizio anche l'attività di rinnovo e di speculazione edilizia nei centri storici: abbattimenti e demolizioni restituiscono nuovo significato al senso di necessità che, come abbiamo detto, aveva anch'esso nutrito l'istituzione; ma soprattutto conferiscono al museo quel senso di permanente precarietà che lo trasforma in campo di deportazione. Oppure di accumulo, ove però ogni decisione realizza una emarginazione, aliena opere e proporzioni vitali, fino a svelare nell'idea di museo l'immagine più orridamente concreta, e cioè quella — così vera e così frequente — dello sfasciacarrozze e del cimitero d'auto.

In questo senso, il museo può diventare lo specchio della cattiva coscienza di una comunità, e dunque essere imbarazzante, scomodo. A ciò ha pensato, però la corrività idealistica, provvedendo a trasformare in simbolo ogni oggetto, sottraendogli la connotata informatività. Eretto a simbolo, volta a volta, di potere, di benessere, di creatività, di filantropia (quando non addirittura di colonialismo e di imperialismo) l'istituzione ha vissuto — nel nostro mezzo secolo — l'età della autogratificazione e del *loisir*. E non si può del tutto affermare che il museo del nostro dopoguerra sia molto lontano — nonostante le riverniciature — da questa superficiale visione, nonostante l'ag-

giornamento del simbolo rivestito. Buona parte dei musei italiani rinnovati punta decisamente ad una condizione architettonica che non può dirsi museograficamente corretta, criticamente espressiva e perfino funzionalmente congrua. Di fronte ad un'idea forse puritana, probabilmente austera, dei modi e delle funzioni di un museo, certi rinomati spazi allestitivi suonano come vetrina del contingente standistico e fieristico, piegando le opere e i patrimoni a dimensioni di arredamento, anziché prestarsi alla loro interpretazione e conservazione.

Arrestando tuttavia il discorso a queste enunciazioni, che erano però necessarie nel paese della necessità e del superfluo, si potrebbe tentare di riepilogare il senso di ciò che si è detto pregiudizialmente, e che all'incirca suona così: specchio di una coscienza più spesso cattiva che buona, il museo deve — anche per questo — ritrovare una vera funzione pubblica. Rispecchiamento e utilità sociale sono più facili in quelle istituzioni che, come quelle padane, hanno preso vita direttamente dallo sforzo di demanializzazione — se non sono riuscite in quello di socializzazione — delle grandi soppressioni. Nel caso di Brescia, un enorme laboratorio di queste caratteristiche giace, nel centro della città, costituito quasi per intero da imponenti frammenti qualitativi di una sedimentazione ininterrotta; ai quali si incrociano i risultati di un collezionismo mai gratulatorio, ma quasi sempre localistico e sperimentale. Su queste basi di lettura occorre adesso procedere alla ricerca di un metodo, il metodo possibile per un antico e insieme nuovo museo bresciano.

Un codice per Brescia

Un'augurabile ricerca, peraltro tutta da condursi, sulle vicende storiche della città e del suo immediato

territorio, costituisce l'altro versante, integrativo e indispensabile, di un percorso identificato capace di condurci verso un codice di lettura del patrimonio locale: un patrimonio che, è appena il caso di annotarlo, ha goduto assai precocemente di una sua dimensione civica, e proprio nel momento — attorno cioè al 1880 — in cui, nella gran parte del paese, si consolidavano visioni per lo più centralistiche. Si dovrebbe qui affermare che il processo di alienazione e di spaesamento in atto in Italia, consumato attraverso la rottura del rapporto storico fra possesso e gestione, trova in Brescia un arresto almeno inizialmente significativo.

L'identificazione di un codice ci sembra indispensabile proprio allo scopo di tornare a qualificare un patrimonio che, attraverso ineguali vicende, ha fin dalle sue origini (il Museo Romano e il Museo Cristiano) idealmente puntato verso una vasta quanto storica informatività museografica, sovrapponendo in modo anche convincente nozione temporale e nozione spaziale: ma nei fatti più recenti si è annullato — come oggi sfortunatamente appare — in una obliterazione preoccupante. E ciò nonostante le cure assidue e competenti dei pochi addetti ai lavori. Con ogni probabilità, una verifica delle vicende di formazione dei patrimoni pubblici, associata ad una nuova conoscenza di quella che abbiamo definito fase di scavo e di deportazione, dovrebbe restituirci gli elementi sui quali strutturare un'idea di museo il più possibile conseguente ai modelli storici e alle vicende stesse: ma un codice di lettura ci consentirebbe di parlare della città e del museo, puntando ad una osmosi convincente, feconda. Il museo della città è oggi il solo museo possibile, purché in esso la città realizzi una nuova struttura di se stessa e non se ne serva invece per scopi una volta ancora alieni. È esistita infatti, fra illuminismo e positivismo, una età del museo; e di quello strumento non si può oggi che

ricostruire la storia avvalendosi della restituzione dei termini originari dell'istituzione. Ogni formazione successiva non si è realizzata secondo dinamiche e suggerimenti così tipici, bensì — come si è detto — ha profittato di movimenti prevalentemente scomposti (come le demolizioni, le speculazioni, il mercato di investimento, la mercificazione di stato o privata ecc.) oppure di decisioni metodicamente programmatiche e scientifiche (come gli scavi archeologici, i restauri, gli atti di una politica conservativa, ecc.). È dunque giusto che due metodologie diverse reggano due strumenti nella loro sostanza diversi, come lo sono nelle finalità, nelle strategie, nelle opportunità d'uso, nell'organizzazione culturale, nella politica degli acquisti e infine nella stessa «architettura» generale d'esposizione.

Il complesso bresciano racchiude ambedue gli strumenti e raccoglie tutte queste caratteristiche, riconducendole tuttavia e sempre alla città come origine e come referente. È per questo che occorre individuare un codice nel patrimonio, anzi nella stessa città intesa come emergenza e cultura, società e costume. Credo che si dovrebbe cominciare da una più esatta illustrazione e indagine circa la sempre eccezionale letteratura topografica e artistica bresciana compresa fra Sei e Ottocento: una fioritura di materiali fortunatamente vitali, che dalle più generali intenzioni del Rossi e del padre Cozzando, attraverso le «guide» dell'Averoldo, del Chizzola (o meglio del Carboni), dello Zamboni, giunge fino ai ricercatori del nostro secolo (fra i quali esemplarmente il Panizza). Ma, se questo è argomento ancora oggi non attivato — seppure indispensabile — più largamente nota è la profonda ristrutturazione critica, storica e metodologica operata da Roberto Longhi nel cuore stesso della nostra pittura: se non della nostra cultura. La dimensione assegnata a Michelangelo da Caravaggio è eccezionale, forse irripetibile conquista della critica italiana, e Brescia non vi sta

già sull'orizzonte di altrove impalpabili evocazioni paesistiche o antropologiche, ma con la fermezza invece della concreta verifica storica, esercitata sul Moretto e sull'intera scuola bresciana del Cinquecento. Una verifica che enuclea anche la certezza, non meno concreta, di un tramando esistenziale che non transita necessariamente attraverso gli schemi ed i filtri mentali, le strutture della cultura e gli accumuli intellettuali, ma passa entro canali più intimi, che sono quelli dell'esperienza umana, della vita e della passione. Se questa è arte lombarda, essa è prima di tutto arte bresciana. Ed è difficile additare un'altra città dell'antica Italia più corporeamente ricca di esperienza creativa ed umana di questa.

La pietra e il tramando

La nozione di tramando, or ora accostata a quella di storia, scioglie lo storicismo — soprattutto quello di spiegazione intellettuale — entro le liquidità e anche le contraddizioni dell'uomo, gravato dalla vita e dal lavoro (non è un caso se Giovanni Testori, dopo gli anni di Longhi, punta di nuovo la sua scrittura verso l'obiettivo bresciano). A noi, sul campo della ricerca operativa ma attenti alla vita delle forme, questo tramando sembra fisicamente concretarsi nella sedimentazione di pietre e pietre, moduli strutturali, giustapposizioni e sovrapposizioni. In questa città la stratificazione storica è di tale profondità, ampiezza, perfino languore misto a vitalità, da connotare ogni casa e ogni strada, prima ancora che i monumenti; da condurre per mano l'osservatore — un passante — a letture spontaneamente conscie di quello straordinario mistero che possiedono non già le rovine, ma le civiltà vissute protrate, nuovamente abitate; il loro senso acutissimo del calpestio, del logoramento reso lucido e febbrile dai passi di secoli e secoli; dal

murmure, si direbbe, di uomini e donne vissuti con tutta la grave fatica di essere, e oggi assicurati a noi per questo legame ancora comprensibile.

Brescia è una città di pietra, oppure un coacervo — altrove inusitato — di pietra e di mattone. Come a significare il suo stare fra la pianura d'argilla e i primi colli prealpini, ben ricchi di quel botticino che a Brescia è così bello e non a caso altrove — e cioè sul Vittoriano di una patria ormai stentorea — appare tanto ignavo. È sulla pietra, sia povero medolo sia più nobile botticino, che l'intera vocazione formale della città prende corpo; è sulla pietra che, per quella sorta di pre-determinazione alle forme di cui Focillon ci ha dato la difficile chiave, (in sostanza — diremmo oggi — il vero rapporto fra materia e lavoro) la forma cresce omogenea, si raccorda da secolo a secolo, viene usata e riutilizzata fino a concreocere insieme alla vita degli uomini, lungo una linea (un gorgo, un sedimento) che chiamiamo non storia ma temporalità. Quando a questa scoperta dimensione del tempo si unisce l'innegabile dimensione dello spazio, nasce quel complesso fenomeno che chiamiamo città; un fenomeno che per lungo tempo gli storici hanno indagato nella prima dimensione e gli architetti nella seconda, ma che oggi occorre riunire in una integrazione profonda. È dunque una città lo spazio organizzato dall'uomo, ma è città anche l'affondata lunga, corporea delle case e delle pietre nella vertigine degli anni e delle civiltà. In questo senso possiamo richiamare — come acutamente faceva Gargiulo, già scervo da tenerezze idealistiche — le «belle pietre» della città di Dante, esse stesse gravide di un'adesione alla vita, al dolce piacere dell'esistenza condotta entro la propria famiglia, la propria città, la propria comunità. Un affetto che qui appare più lombardo proprio perché tinto anche di umano, di volenteroso, di faticoso, di grave e di pacato.

La pietra è la materia d'ogni espressione urbana,

architettonica o artistica, di Brescia; ed insieme il codice di una lettura che qui, a differenza di altre città della pianura padana, pur di origini e vicende analoghe, può procedere compitando in alzato oltre che in pianta, tanto sono leggibili e percepibili su ogni fronte di palazzo oppure di casa, o fiancata di chiesa o ancora mura di convento, e perfino sugli umili tessuti minori, le stratificazioni di vicende antichissime e meno antiche come in un archivio ove filze e faldoni di documenti già nel loro sovrapporsi denunciano l'intensità di vicende incalzanti, fino a costituirsi perfino visivamente come lo spaccato di una società che un'azione euristica, conoscitiva potrebbe rendere esplicito al solo sguardo. La sinopia zenitale, topografica della città si arricchisce qui di stigmate verticali, letteralmente si costruisce ortogonale all'occhio. Di storia — e cioè di fatica e di lavoro — si fasciano stanze ancora oggi (o ieri appena) abitate, si vorrebbe dire: esistenti. Le strade, che non patiscono correzioni classiche oppure soltanto modulazioni civilmente neoclassiche, hanno andamenti naturali e sono così accompagnate da pietre alle quali ancora oggi sembra appoggiarsi, levigandole, il passante.

L'appello ad una lettura della città, del suo patrimonio, delle sue peculiarità, vuol essere un pregiudiziale invito a ben riflettere, oggi, su che cosa è un museo. E poi, di che cosa sia fatto; e infine a chi serva. Molte affermazioni fin qui pronunciate dovrebbero già adesso indirizzarsi, sotto gli occhi di chi legge, verso un obiettivo museografico che della città sappia ripetere appunto i tratti informativi, ma anche quelli qualitativi. Poiché proprio dalla città nasce lo strumento e ne completa il volto, nel momento stesso in cui il museo appare come una tessera di questo mosaico: proiettato infatti nel metalinguaggio inevitabile di una conservazione «indoor», il materiale organizzato di un buon museo diviene anch'esso parte della città; o meglio, seguita anch'esso a vivere

con la città, parte di essa non alienata a simbologie idealistiche e neppure emarginata nel chiuso di luoghi di deportazione artistica. Brescia possiede, dall'origine di una coscienza storica o temporale (cioè dall'origine dei testi topografico-artistici di cui si è detto prima), nozione corretta di collezionismo civico. Ad esso accorpa, più tardi e secondo metodo di indagine storica programmatica, nuovi materiali di scavo e di risulta. Non v'è quasi venatura di mecenatismo peregrino nel suo patrimonio artistico e questo le guadagna una sorta di fedeltà dei beni raccolti alle proprie origini, che sono tutte urbane o territoriali. Per queste ragioni, il museo di Brescia è — comunque lo si afferri — un museo della città.

Come già si è avvertito, c'è nella storia culturale e politica più recente di Brescia un dato abbastanza singolare, ed è quello che emerge dal constatare municipalizzate — poco dopo l'unità nazionale — tutte quell'e proprietà che l'astratta nozione di demanializzazione, di origine napoleonica, sospingeva verso gli usi più incongrui: la caserma, il carcere, la scuola dei poveri. Non è argomento di poco conto, che esige in ogni caso di essere indagato nella sua dinamica politica prima ancora che culturale, ma che comunque suggerisce dapprima latente e poi esplicito un senso di civica iniziativa teso, in qualche modo, alla riconquista di una culturale identità. Oppure, insieme, di civico orgoglio che, pur in mezzo a evidenti compiacimenti gratulatori, rimandava anch'esso ad una vicenda civile come quella che anticamente e fin dal 1485 aveva visto la comunità bresciana esigere, sulla fronte dello splendido Monte di Pietà, la programmatica conservazione di tutte le vestigia del passato: anche di quel passato che attraverso luci corrusche (mirabili anch'esse, e non certo notti buie, nella Lombardia di Carlo Cattaneo) una «magistra barbaritas» aveva tinto di sopravvivenza, anzi di nuova vita, nella perpetuazione di un dibattito destinato a ricaricare l'antico

di vitalità, anziché isterilirlo in modelli di classicismo artificiale.

Il complesso di Santa Giulia, l'area del Foro e del teatro, l'intero quartiere orientale di Brescia, sono i temi di una ricerca culturale ed urbanistica che — sollecitata dai lavori per uno strumento veramente regolatore del centro storico — non si è istituita oggi, ma che fin dalle prime battute del secolo scorso ha preso un avvio che la cultura bresciana, fin che le fu possibile, non ha mai trascurato di indicare come necessario e urgente. Il documento pregiudiziale e propedeutico che a queste prime considerazioni fa seguito vuol essere un contributo non distruttivo ma anzi correttamente politico di una vicenda che sta concretamente nella storia della città. In questa direzione, insieme alla rivitalizzazione di un quadrante urbano — contributo non secondario al problema del centro storico — cerchiamo insieme con gli amministratori e con la direzione dei musei civici, una strada per l'uso sociale e di dimensione culturale di quella difficile e insieme straordinariamente concreta cosa che è, oggi ancora, il museo.

La lunga storia dell'antico

È probabile che, anche in Brescia, avessero qualche corso le disposizioni che in modo così tipicamente pragmatico l'Excelso Consiglio dei Dieci della Serenissima dominante aveva varato, a vantaggio del patrimonio artistico veneziano, nel 1773. Esse riassumevano in forma concretamente libera ed esperta quanto più serratamente — e su fronti diversi, non escluso quello economico e protezionistico — Maria Teresa d'Austria aveva diramato nella confinante Milano fin dal 1745. Ma è soprattutto dopo la campagna napoleonica d'Italia, e cioè il 5 ottobre del 1798, che una

vera nozione di conservazione attiva viene varata dalla Municipalità bresciana. A quella data, infatti, si raccomanda ai cittadini Paolo Brognoli e Rodolfo Vantini di raccogliere «i monumenti di antichità dispersi in molti luoghi della comune e di collocarli in ordine in un locale da destinarsi nell'ex convento di San Domenico». Come ben ricorda il Panazza, ciò si finalizzava «a vantaggio dell'Istoria patria e a decoro ed ornamento della Comune». Il processo di demanializzazione in corso si rivolgeva anche e soprattutto ai beni imponenti della Chiesa; e la loro parziale smobilitazione o distruzione attraverso l'Azienda dei beni nazionali poneva in accelerata, urgente dimensione operativa quei sintomi di interesse positivamente informativo e storico che l'intero illuminismo aveva suscitato, coltivandoli soprattutto attraverso l'opera non istituzionale (ma comunque spesso vincolante) delle libere Accademie.

L'opera dei due incaricati, uomini d'arte e di cultura, procedette spedita e sulle basi di un gusto già affinato nella ricerca, come ben testimonia — ad esempio — l'attività di collezionista dello stesso Brognoli, autore di una raccolta di ben 500 pezzi, più tardi dispersa dagli eredi. Ma lo spirito dei grandi collezionisti bresciani, quali i Martinengo, i Gaifami, gli Avogadro, gli Averoldi, gli Avoltori e i Lana, si saldava ora concretamente con i tempi nuovi e progressisti dei Lechi, cui il popolo di Città di Castello a gran voce donava, per gratitudine, nientemeno che «Lo sposalizio della Vergine» di Raffaello oggi a Bra. Naturalmente, proprio la raccolta cisalpina braidenese, sia con una prima scelta repubblicana, poi con la smodata selezione dell'Appiani per conto del Beauharnais (1810-13), doveva impossessarsi di elementi purtroppo indispensabili per la storia di Brescia.

Non si può tuttavia affermare che la città venisse violentemente setacciata secondo gli schemi di un vero e proprio colonialismo museografico, quale invece

fu puntigliosamente interpretato in altre regioni, come le Marche, la Romagna, il Veneto. La struttura gigantesca della storia pittorica bresciana — poiché è in questa direzione che prevalentemente si mossero le deportazioni — poteva del resto reggere abbastanza saldamente anche a selezioni brutali. Ma soprattutto, in parallelo, si veniva formando anche localmente, e per mano di interpreti culturali locali, quel vasto e impegnativo patrimonio demaniale, incentrato principalmente sulla scuola bresciana del '500, che più tardi doveva costituire il nucleo dominante della Pinacoteca Tosio-Martinengo.

Era abbastanza logico che, a conseguenza della consistente incentivazione culturale d'indole neoclassica, la prima vera indagine museografica-conservativa fosse quella di tipo archeologico. In questa direzione si orientava concretamente, nel 1823, la Municipalità di Brescia, supponendo necessaria una verifica critico-storica onde affrontare correttamente una narrazione delle vicende artistiche, culturali e insomma generali della città. Ne nasceva, in modo assai sorprendente — se paragonato ai metodi tenuti in altre città, ove moderne campagne di verifica dovranno attendere l'unità nazionale — una vasta sottoscrizione per affrontare il punto obbligato e qualificante di tale verifica, e cioè una campagna di scavo, secondo metodi moderni e programmatici, nella zona archeologica del Foro. Le vicende fortunatissime degli scavi, guidati da Luigi Basiletti, portavano all'individuazione dello straordinario complesso che ancora oggi ammiriamo; e, con ritmo incalzante, alla costruzione del Museo Romano (per opere del Vantini) negli anni 1830-33, nonché alla pubblicazione del primo grande volume illustrativo del Museo (1838).

Ma tutta la vicenda è narrata con precisione e assoluta competenza dal Panazza, cui costantemente si rimanda. Basti qui aver ricordato soprattutto che l'individuazione del complesso non scaturì da scelte

contingenti ma da una protratta coscienza storica e amministrativa, che se pur nata fra libera accademia (Ateneo) e Municipalità, in età neoclassica, maturò fortemente in età purista, fino a saldarsi perfettamente con le esigenze scientifiche e positive del secondo Ottocento.

Archeologia e antropologia

Sotto il profilo museografico — che è quello che più ora ci interessa — è necessario ricordare che proprio per queste origini il patrimonio romano, così vasto e articolato fra età repubblicana e età classica, così tipicamente rappresentativo dell'arte romana nelle province settentrionali italiane, appare insostituibile: perfino formalmente non è difficile constatare perduranti classicismi nell'intera storia costruttiva e decorativa bresciana, fino alla singolarissima ripresa dei moduli, in acanto e in tralci, che la stessa controriforma porterà fino al confine barocco e addirittura oltre. E ciò non può che concludere in un concetto importante per la progettazione, e cioè nel vivo del concetto di sedimentazione e di tramando dei materiali, delle tecniche adottate e anche delle forme più tipiche emergenti oggi ancora attraverso l'urbanistica, l'architettura e l'arte. Luoghi e cose determinano dunque una sostanziale omogeneità spazio-temporale che si esprime in una sorta di concrescita delle due dimensioni fino ai nostri giorni, quasi senza soluzioni di continuità. Il metodo dello scavo, pur costantemente avvertito dalla necessità di salvare — e si dovrebbe dire anche di meglio salvare — certe emergenze architettoniche sovrapposte, come il Palazzo Gambara, è un grande strumento di reperimento, di accumulo e di laboratorio didattico che la città possiede più di ogni altra nell'Italia settentrionale.

L'apertura, fin dal 1875, di una Esposizione di

archeologia preistorica presso l'Ateneo sembrava promettere una attenzione più specifica al difficile settore. Come invece ben commenta e illustra il Panazza, il territorio bresciano fu, nei suoi giacimenti emergenti, deportato presso altri importanti musei: Pigorini di Roma (Gottolengo), Chierici di Reggio Emilia (Remedello), Civico di Storia naturale di Verona (Pola-da e terramare del Garda).

Ciò conclude nella constatazione di una relativa esiguità dei materiali presenti, che devono tuttavia tener avvertiti della possibilità che a nuove indagini e scavi possano far seguito imprevisi aumenti; e che comunque, anche nella situazione attuale, il problema delle documentazioni preistoriche esiste concretamente.

Resta vivace, e dunque pregevole, l'associazione così precoce e corretta che la cultura bresciana esprime, fin dal 1875, fra antropologia e archeologia: associazione che, pur non accresciuta o qualificata nei decenni successivi, vale la pena di sottolineare.

Poco dopo l'unità, e in linea con le sorgenti imprese museografiche delle principali municipalità italiane, sorse anche il Museo dell'Età cristiana (1882). Esso integrava nella sua singolare dizione il Museo dell'Età romana. Ancora una volta è il Panazza a chiarire come la formazione fosse merito della Commissione Provinciale per la conservazione e l'illustrazione dei monumenti e dei documenti bresciani: una istituzione che, nell'ancor libera dinamica collaborativa fra centro amministrativo e forze culturali locali, precedette con fortunati e promettenti risultati, qui come altrove, la chiusa e rigida struttura delle Soprintendenze, organi gerarchici del potere centrale. sorte più tardi (1907).

L'identificazione della sede nel complesso di San Salvatore e nella chiesa di Santa Giulia nonché di Santa Maria in Solario era ormai vecchio e fervido voto di Luigi Lechi (1861), ripetuto da Pietro da

Ponte (1877) e da altri illustri cittadini. Il processo che si attuò fu consentito dal fortunato trasferimento dei beni architettonici conventuali dal demanio statale a quello locale. E nel complesso così conquistato trovarono dunque sede (ed in molti casi, ritrovarono mura consuete) oggetti di storia e indole diverse, come principalmente lapidi, sculture, brani architettonico-decorativi medioevali già ospitati nel Museo Romano. Dalla Queriniana pervennero i materiali eburnei e la Croce di Desiderio, nonché il medagliere, e dalla Pinacoteca Tosio avori, vetri, ceramiche, bronzetti e ancora medaglie, già appartenenti ai legati Tosio, Scovolo, Brozzoni, Martinengo.

È evidente, anche all'esame di vecchie riproduzioni fotografiche, che la chiesa di Santa Giulia ospitava i diversi materiali con qualche disagio: tanto che, nella sistemazione di questo dopoguerra, si operò uno sfooltimento che praticamente ridusse la portata museografico-espositiva dal vano chiesastico e fece nascere insistente la richiesta di un nuovo luogo: o meglio, di luoghi ulteriori all'interno di quel convento di San Salvatore che veniva gradualmente ma purtroppo stentatamente liberato dalle incompatibili attività del passato.

Una cultura per il museo

Mi è stato necessario ripercorrere per intero un passo, il primo, della relazione che nell'estate del 1976 presentai alla richiesta di una generale propedeutica per il riassetto museografico bresciano. Ho ritenuto necessario farlo, proprio per verificare se, rispetto a quelle generali intenzioni di lettura e di orientamento, altri fatti fossero intervenuti ed altre convinzioni maturate. In sommario, non si direbbero necessarie varianti consistenti rispetto a quell'orizzonte metodologico. Penso tuttavia che lo spazio da destinare alla

cultura e all'iniziativa amministrativa dell'immediata età post unitaria sia necessariamente cresciuto: e ciò ha un significato ben importante di fronte ad un episodio centrale come quello della nascita del Museo dell'Età cristiana e della sua funzione di rivitalizzazione della chiesa di Santa Giulia e, conseguentemente, dell'intero complesso.

Già alla prima indagine, il problema bresciano si mostrava intimamente connesso ad uno sforzo culturale più ampio che oggi è ben più agevole rimandare all'impronta antropo-geografica ed economica di Carlo Cattaneo. Insistono evidenti sull'area della città, e attorno ai suoi problemi, propulsioni che ritengono sempre il dato artistico e patrimoniale entro una sfera di produttività complessa, sociale ed economica, piuttosto che lasciarlo slittare in quella fascia gratificante ma appartata, o separata, che è la storia dell'arte monograficamente intesa. In realtà, è tutta Italia, e specialmente quella continentale e padana, che cerca di non spezzare il legame (appunto, produttivo) che sta fra l'antico ed il moderno. L'artigianato è il tramite più diretto, il filo che regge motivatamente la società storica e il nuovo futuro, anche se poi la ricchezza ed il benessere si mostrano possibili soltanto sull'orizzonte della grande industria. Ma certo il patrimonio artistico e culturale finisce per essere sia il magazzino dei modelli, degli archetipi di una creatività artigiana, sia la più opportuna difesa contro i macchinismi di una rivoluzione industriale in ritardo. Si potrebbe perfino immaginare che tutta l'onda degli infiniti *revivals* che, dal 1860 in avanti, riveste di brani neo gotici, neo comunali, neo democratici edifici pubblici e abitazioni private, strutture architettoniche e arredamento di interni, assuma quell'aspetto di difesa e di resistenza culturale all'appiattimento industriale che altre più progredite civiltà esibirono quasi un secolo avanti, mettendo al mondo l'ecumene neoclassica. Ma se pure questa ipotesi immaginosa può offrire qual-

che motivo di riflessione, resta comunque il fatto che, rispetto a quella ricerca razionale di un «inimitabile» assoluto che appunto andava a ripescare i suoi astratti modelli nell'antico; questa proposta ottocentesca è tutta produttivistica e commerciale, borghese e filistea. In realtà, è la nozione di «merce» che deve, d'ora in avanti, entrare a far parte d'ogni iniziativa artigianale ed anche artistica.

Il modello ottocentesco

Il museo «civico» italiano, quasi generalmente, entra a buon diritto fra i protagonisti della lunga rincorsa italiana al bilancio in pareggio e alla produttività nazionale; e quasi sempre trova infatti alle sue immediate spalle la promozione di quelle esposizioni prima locali, poi nazionali o addirittura universali, che mostrano nel loro spaccato l'intima composizione economico-culturale di cui s'è detto. Già studi competenti si muovono in questa direzione, e fra questi quelli di Andrea Buzzoni in particolare, cui si devono già ora molte illuminazioni. Il caso di Brescia esibisce una sua perfino paradigmatica qualità rappresentativa. Se il Cattaneo sta alla base di un discorso, di ogni discorso circa l'organizzazione culturale ed economica degli spazi, certo cattaneano è il modo col quale Giuseppe Zanardelli distende le sue notevolissime lettere indirizzate al giornale *Il Crepuscolo* nel 1857; lettere che, nate per dare adeguato commento all'Esposizione bresciana dello stesso anno, a detta dello stesso autore, gli crebbero «sotto mano» quasi inconsapevolmente, onde il libro dovrebbe più acconciamente intitolarsi: «Notizie naturali, industriali ed artistiche della provincia bresciana». Se trasparente è appunto il modo col quale lo Zanardelli affronta una complessa entità rappresentativa qual è la condizione di una città posta a intersezione degli interessi e delle

dinamiche di un intero territorio, vale tuttavia la pena di leggerne per esteso la dichiarazione originale, la quale dice: «Io mi diffusi ampiamente a parlarvi dell'arti belle presso di noi perché in questa età gretatamente e irrazionalmente utilitaria non sembrami avvertita ed apprezzata abbastanza l'influenza dell'arti sulla società, influenza che pur dovrebbe riconoscersi grandissima anche dal lato dell'utilità materiale, ed influenza poi, che se in ogni tempo la ragione dovea dimostrare, ha ora confermato con costanti esempi la storia». Lo Zanardelli prosegue poi, inoltrandosi ancor più negli spazi davvero lombardi di una letteratura odeporea e scientifica che si appunta infine sulla nozione così riconoscibile dell'incivilimento: «È dimostrato ormai irrepugnabilmente essere l'arti l'espressione viva e spontanea del pensiero individuale e sociale di un'epoca, dell'incivilimento di un popolo. Perciò se volgiamo il nostro pensiero remotamente in addietro nelle tenebre del passato e vogliamo scrutare l'esistenza, la civiltà, l'intelletto dei popoli primogeniti della creazione, sono gli scarsi e sparsi ruderi de' loro edifici che ci rivelano quelle società» (Lettera XX, pp. 439-440 nell'edizione originale, opportunamente ristampata in anastatica dalla Sintesi di Brescia nell'aprile 1973).

Lo sbocco utilitario e, per così dire, produttivo dell'arte e del patrimonio così vastamente inteso, giunge dunque non inatteso poche righe più avanti: «Ma se l'arte forma per tal modo la corona di una nazione, di una società, questa corona non è poi d'alloro soltanto, ma altresì d'oro e di gemme, perché, come accennava poc'anzi, l'arte, chi ben la consideri, può diventare essa pure una sorgente di grande ricchezza e prosperità. Fu già ampiamente e irrefragabilmente dimostrata difatti l'influenza dell'arte sulle industrie, poiché l'arte educando il buon gusto può sola prestare alle manifatture quella perfezione e quel prestigio che sono indipendenti da ogni materiale processo di

esecuzione, onde la storia economica de' popoli ne mostra i tempi più belli per le industrie essere quelli mai sempre, ne' quali quest'ultime sono avvinte col-
l'arti belle in fraterna solidarietà».

Non manca infine, connessa ai nuovi sistemi di comunicazione (la vaporiera fra Venezia e Milano), l'affermazione dell'importanza della presenza degli scavi del Foro e del Museo, frutto ambedue della preveggenza e della tempestività di finanziamento del Municipio bresciano.

Ma non sono, questi, atteggiamenti inediti o soltanto estemporanei nella cultura lombarda. Potremo già individuare il significato più intimo nelle dichiarazioni di interesse che il potere politico è sollecitato a coagulare, pur nella forma breve di una teleologia giuridica, ogni qual volta deve emanare una legge di tutela. Si prenda, come eloquente esempio, la dichiarazione che precede la circolare che il Ministero dell'Interno del Regno Italico indirizza al prefetto del Dipartimento dell'Olona, nel marzo 1809: «Il grado di eccellenza, a cui sono nei tempi andati salite le arti belle in Italia è corrispondente alla grandezza, ed alla potenza a cui era pervenuta questa Nazione... la terra nel suo seno ne racchiude i preziosi avanzi, e noi nello scavarla ci abbattiamo sovente in Sepolcri, in Urne, in Medaglie, in Vasi, in Colonne, pregevoli per la bellezza del lavoro non meno che pel lume che spargono sui costumi, e sulla storia di quelle età; a rischiarare la quale contribuiscono talora anche dei monumenti, che quantunque non vantino perfezione di artificio ciò nulladimeno per la divisata utilità sono sommamente ricercati». Si veda bene come il concetto di incivilimento affiori già quasi nella prima affermazione, pur venata com'è da un risentito sentimento di «nazione»; e come infine il concetto di interesse per l'opera, anche se «priva di perfezione d'artificio», si addensi egualmente intorno al tema della conoscenza. C'è un discrimine sottile, ma egualmen-

te palpabile che divide proprio in questi anni l'empirica saggezza del governo lombardo e la pretenziosa ma astratta disciplina — peraltro esemplarmente evoluta — dello Stato della Chiesa: ed è l'ampio spazio che la prima destina proprio alla storia e ai costumi, al lavoro e all'utilità, di contro alla serrata nozione di «artisticità» della tradizione legislativa romana. Anche se quest'ultima, specie col chirografo di Pio VII (1803) e con l'editto del camerlengo Pacca (1820) ha dimostrato anch'essa di voler far coincidere in qualche modo patrimonio e proficuità materiale, perfino turistica, dello stesso. Ciò che le resterà sempre lontano sarà l'intendimento più strettamente storico ed antropologico che la cultura lombarda invece così prestigiosamente detiene.

Sarà ancora lo Zanardelli a sottolineare, una volta di più, l'attitudine del patrimonio storico e artistico bresciano, istituzionalizzato — con gli scavi del tempio vespasiano — attorno al primo Museo cittadino: «Mentre altre cose spettabili all'arte od importanti per l'archeologia racchiude il Museo e siccome ivi vennero con sacro amore portati e raccolti gli avanzi di quanto fu disotterrato d'antico in tutti i luoghi della provincia comprese le molte iscrizioni, così tutte queste memorie delle vetuste età diedero al Labus che se ne fece erudito illustratore e con lui a Raouir-Rochette, al Rosa, all'Odorici materia ad utili disquisizioni sulla storia, l'ordinamento politico, civile, economico, le leggi, i costumi, le religioni e l'arti dell'antichità».

Sarà più facile, oggi, dopo la pubblicazione così meritoriamente attuata da Ida Gianfranceschi Vettori degli atti ufficiali relativi agli scavi bresciani e all'istituzione del Museo patrio, ripercorrere partitamente attraverso la specola locale il modello e i modelli culturali che presiedettero a quella davvero gloriosa sperimentazione, (il metodo del veronese Maffei e l'esempio dell'Accademia Carrara nella vicina Berga-

mo). Vale comunque la pena di ricordare che anche nelle dichiarazioni davvero impegnative del Basiletti (1823) emergono convinzioni che partecipano, pur nel deciso fervore artistico, di una incisiva volontà storico economica della lettura del documento reperito: «... fra i prodotti dell'umano ingegno poche sono quelle opere rimasteci che mostrano il genio creatore e la mano del grande artista, ma io penso che anche da mediocri lavori di tal genere sommo profitto eziandio se ne può ritrarre». E poi, con indubbia intelligenza metodologica, prosegue: «Dessi forse sono copie di opere più sublimi che il tempo distrusse, e perciò occupare puonno utilmente, ossia esaminando in esse l'idea dell'invenzione e il vario modo di esprimere un già noto soggetto, ossia ad estendere le idee o sulla Mitologia o sulla Istoria. Per lo stesso meccanismo dell'arte quanti lumi non si ricavano? Quanto ci rimane di antico, tutto può divenire utile, solo che si prenda ad esaminarlo ne' suoi giusti rapporti, solo che lo esamini l'occhio intelligente».

Com'è noto, sia gli scavi archeologici sia il Museo che su di essi era stato eretto rappresentano il cantiere operatico della cultura neoclassica e purista bresciana. L'episodio esige di essere studiato, museologicamente, anche sotto questo profilo. Si può ben dire che il lavoro vantiniano rappresenta per Brescia e pe la sua società culturale ciò che Pompei o Ercolano avevano rappresentato per la cultura settecentesca meridionale, ovvero — forse più modestamente, ma in maniera certo interessante — ciò che Velleia recuperò all'informazione neoclassica parmigiana e piacentina. «Ma il Museo — è ancora lo Zanardelli ad informarci — accolse oggetti considerevoli anche di più prossime età». Ed è questa la spia che denuncia avvenuta una constatazione e che avvia il nuovo problema, e cioè quello del Museo dell'Età cristiana in Santa Giulia.

Perennemente sospeso fra la poesia didascalica di

tradizione settecentesca ed altre più liriche e libere ambizioni, a Cesare Arici è forse capitato di esprimere in versi, e per tempo, quel senso di strato e di ininterrotto sedimento che abbiamo tentato di leggere quale codice dell'intera città e della sua immagine emergente. Un *continuum* dilatato temporalmente fino all'età repubblicana, costruito e degradato e quindi ancora riutilizzato con un ispessimento della sua carica di testimonianza che diviene accumulazione di eventi, e dove l'accumulazione stessa finisce per acquisire il ruolo di protagonista. «Meraviglia — cantava l'Arici nel bel mezzo degli scavi del foro romano — qui fu a vedersi fra cotal mistura / Longobardiche infrante armi, confuse / ad armi antiche: in un frecce e zagaglie, / mazze e stinieri; e frisie punte, e cuspidi / di verrette». L'Arici fa addirittura seguire un esempio di lettura positiva dello scavo, come sempre si vorrebbe che avvenisse, dando spiegazione di incendio alla distruzione del complesso: «Atre ceneri aduste, e tizzi, e torrido / cereal grano» erano mescolate alla terra ed i frammenti che coprivano le rovine illustri.

Spessore del tempo

La nozione di spessore, cui questa sedimentazione dà luogo, si lega indissolubilmente con quella analisi che abbiamo vista tipica della cultura lombarda di fronte a fenomeni di cultura e di società: quasi appunto che l'incivilimento sia leggibile attraverso uno strato costante, colmo e non necessariamente differenziato da emergenze più particolari oppure più segnalabili. Pare insomma di percepire in questo «codice» di una lettura per l'intera città, per la sua immagine temporale, il modello principe d'ogni indagine restitutiva, che è quello dello scavo e dell'archeologia; e che da questa disciplina ricavi il forte e quasi risenti-

to sentimento di una storia da leggersi principalmente nelle testimonianze materiali, nell'eredità spontanea che i materiali costituiscono quando siano carichi di lavoro, di temporalità e infine di quel sapore di esistenza collettiva entro il quale anche l'accento individuale riacquista verisomiglianza.

Ritengo che sarebbe necessario procedere ancora oltre lungo questa strada. E vedere, prima d'ogni altra cosa, come dal primo ceppo istituzionale bresciano, quello cioè dell'impresa degli scavi romani, si venga senza apprezzabili differenze distaccando l'episodio ulteriore, che è quello della identificazione e della nascita del Museo cristiano in Santa Giulia. Una volta ancora aiutano l'impresa, che solo qualche tempo fa sarebbe stata perigliosa, i documenti che Ida Gianfranceschi Vettori ha trascritto e consegnato alla discussione. Si tratta di documenti in parte amministrativi, poiché rappresentano pur sempre deliberazioni assunte dal Municipio bresciano tese al recupero di un ambiente insostituibile e al chiarimento della sua identificazione d'uso, della sua identità urbanistica. Vale la pena tuttavia di sottolineare anche che proprio queste deliberazioni, così culturalmente nutrite, danno chiara testimonianza dell'ampiezza del dibattito intervenuto e della solidità delle acquisizioni: argomento davvero non trascurabile se osservato all'interno di una più larga specola che indagli, non appena assolta l'unità nazionale, il comportamento dei municipi e dell'opinione politica e culturale intorno alla grave questione dell'organizzazione della tutela artistica, alla creazione di corrette istituzioni nonché infine al dibattuto problema del decentramento della tutela stessa. Non è infatti priva di significato, in questo senso, la constatazione che vede Brescia assumere direttamente le maggiori responsabilità museografiche e conservative, venendo in tal modo a costituire una fra le massime concentrazioni di gestione civica di patrimoni artistici e culturali. Naturalmente, numero-

si saranno gli approfondimenti da compiere, e in primo luogo proprio all'Ateneo dovrà essere destinata un'attenzione pressoché esclusiva, in considerazione della sua eccezionale presenza nella promozione di progetti e di decisioni culturali.

Penso che, a riassumere correttamente la vicenda che diede origine al Museo cristiano, nulla sia più esatto che ripercorrerne i tratti essenziali nella narrazione che, nel 1882, ne diede Gabriele Rosa, presidente dell'Ateneo bresciano. Essa è del resto la relazione che il Rosa, membro della stessa commissione ordinatrice, recitò all'atto dell'inaugurazione del Museo dell'Età cristiana; e rende possibile ripercorrere con grande efficacia anche i tratti più generali del problema, proprio a cominciare da una doverosa distinzione fra l'opera del Ministero romano e le qualità «patrie ed indipendenti» messe in atto dalle forze d'opinione e d'amministrazione della città.

«Il culto dei monumenti artistici e storici risvegliati a Brescia alla fine del sec. XV, rinvigito dopo il 1820 non si spense mai. Provocò la deliberazione 30 dicembre 1869 del Consiglio provinciale bresciano che nominò una Commissione per la conservazione e per la illustrazione dei monumenti e dei documenti bresciani. Commissione mista di rappresentanti della Provincia, del Municipio e dell'Ateneo di Brescia, contribuenti anche alle lievi ed inevitabili spese. Commissione spontanea a tutta patria ed indipendente, quindi diversa da quelle provocate poscia dal Ministero ed accentrate. Quella Commissione patria provocò la cessione al Municipio di Brescia dal Demanio di queste Chiese soppresse del già Chostro famoso di San Salvatore, nello intento di serbarle all'arte ed alla storia, e di aprirvi un Museo medioevale la cui prima proposta formale uscì nel 1877 dal cav. Pietro Da Ponte. Ed ecco che quel voto ora si compie felicemente, e la storia lo registrerà fra le glorie pure bresciane».

«Oramai la ricerca, lo studio, l'ordinamento degli oggetti dell'arte cristiana o medioevale e delle di lei evoluzioni in sino ai tempi nostri, dà la misura dello sviluppo degli studi storici presso le varie nazioni. I prezzi ai quali fanno salire gli oggetti d'arte medioevale inglesi, tedeschi, americani, russi, rispondono all'altezza attinta presso loro dalla filosofia della storia. Filosofia della quale è maestra l'Italia, che non è solo la più ricca di fatti storici e civili, ma anche di documenti e di monumenti storici. Onde ad onta degli splendori de' suoi musei preromani di Chiusi, di Perugia, di Bologna, dei romano greci di Pompei, di Napoli, di Roma, di Firenze; aprì a Firenze il prezioso Museo medioevale nel palazzo pretorio o del Barghetto, a Torino l'invidiata armeria reale, a Milano il museo archeologico».

«Fra i musei dell'età cristiana d'Italia piglierà seggio non ultimo questo di Brescia non solo per gli oggetti che aduna, ma anche per la serie cronologica ed artistica e storica di quattro templi cristiani di S. Michele, S. Salvatore, S. Maria, S. Giulia, nei quali poté ordinarsi, templi che da soli sono prezioso museo».

«... Lamentavasi a ragione che il meraviglioso Tempio della Vittoria di Vespasiano fosse ingombro di oggetti cristiani e medioevali rinfusi, ed usurpanti spazi preziosi a lapidi e lavori romani donati da generosi privati e comuni della provincia di Brescia e quindi lasciati fuori al ludibrio del sole e della pioggia. La fondazione del Museo dell'era cristiana richiamò da quel tempio molti oggetti, e quindi provocò l'ordinamento delle altre opere romane nella terza sala vespasiana, per modo che nel fondare il nuovo museo, Brescia compì il Museo romano».

«Sia lode al patriottismo illuminato del Municipio di Brescia, che ad onta delle cure affannose pei nuovi bisogni non dimenticò le tradizioni gloriose dell'arte e della storia e non fu avaro per le gravi spese

addotte per questi Musei desiderati ed applauditi anche da ogni parte del territorio bresciano che va orgoglioso della sua città, crogiolo e specchio della sua cultura. Onde pure il consiglio provinciale sussidiò la fondazione del nuovo Museo. Il quale nacque già adulto, onde non è a dubitare, che in breve, per offerte private e pubbliche, andrà arricchendosi, e per le sollecitudini amorose di chi ne dicesse la istituzione, si verrà sempre meglio ordinando ed illustrando...».

L'iniziativa recente

Come avevo inizialmente avvertito, se lo spazio interpretativo del «modello» bresciano si è molto approfondito, consentendo anche riflessioni come queste appena fatte ed avviando anche iniziative di laboratorio, come quella esemplare della mostra del «Volto storico» (1977) e questa di «S. Salvatore di Brescia. Materiali per un museo» (1978); le generali indicazioni che scaturiscono dalla verifica, puntando verso l'acquisizione di un metodo a quella correttamente paragonato, restano entro parametri già immaginati.

Si è detto che nozione di spessore e nozione di temporalità (cioè di storia materiale e di storia temporale) hanno in Brescia una loro impressionante coincidenza. Occorre ora aggiungere che se ciò avviene in genere per la città, tanto più si accelera intensamente per l'area di Santa Giulia, quasi punto focale di questa identità. Le pagine degli scrittori e dei relatori si indirizzano, abbiamo visto, con crescente attenzione al rilevamento del fenomeno. Dopo l'episodio così costruttivo degli scavi romani, il museo dell'età cristiana pretende tutto sommato di ripercorrere quelle piste, quasi per una tautologia che sovrappone luogo e vitalità del documento, luogo e occultamento, e infi-

ne luogo e rinvenimento. Il museo di Santa Giulia sarà quindi, contemporaneamente, storia e metastoria. Gli oggetti vi andranno non soltanto collocati, ma ricollocati. Il museo tende al risarcimento del luogo, il cantiere dello storico si avvicina sensibilmente al prodursi stesso della storia.

Tutte queste considerazioni portano infine a far davvero del museo e del suo allestimento il laboratorio ottimale per una conoscenza capace poi di riverberarsi sulle più generali ed ampie strategie che l'intervento per il centro storico richiede. Il museo di Santa Giulia, dunque, come cellula iniziale, cantiere e officina, per sviluppare conseguentemente indirizzi precisi in campo urbanistico. Questo proposito era affermato con nitidezza da Leonardo Benevolo nell'autunno 1976, ed era probabilmente l'impegno maggiore che potesse essere ritornato allo strumento «museo» dopo tanti anni e decenni, qui e altrove, di degradazione e perdita dell'originaria, insostituibile funzione:

«Io devo esprimere la soddisfazione mia, e quella del gruppo che si occupa della pianificazione urbanistica di Brescia, per il fatto che una fra le indicazioni centrali emerse, in questo periodo, nel dibattito circa il centro storico — e cioè l'individuazione di alcuni punti dai quali iniziare interventi concreti — sia stata colta con tanta prontezza; e ciò a differenza di quanto succede in altri luoghi... Credo che sviluppare il piano per Santa Giulia, renderlo operativo e trarne quindi tutte le conseguenze, possa produrre un'indicazione che per noi assume un valore che riguarda tutta la città. Devo anche dire che io mi auguro che la collaborazione fra progettazione di allestimento museografico e piano urbanistico possa continuare: e mi permetto anzi di avanzare la proposta che l'occasione bresciana possa costituire una inversione di tendenza rispetto ai normali esempi precedenti. Penso cioè che non sia opportuno sviluppare anticipatamente il pia-

no particolareggiato rispetto al progetto del museo; ma piuttosto partire dall'individuazione dettagliata di ciò che qui deve succedere e soltanto dopo vedere, attraverso il piano urbanistico, come sia possibile moltiplicare questi effetti nella zona adiacente nonché, al limite, nel resto della città storica.

Una delle mie idee fisse è quella di ritenere che le indicazioni urbanistiche, solo per il fatto di essere più generali, debbano necessariamente venire prima. In alcuni casi è bene che vengano prima, ma in altri conviene che vengano dopo, e comunque attraverso un intreccio. Dal momento che la prima fase di questo intreccio è riuscita bene, sembra opportuno — nella prossima fase — offrire il piano urbanistico come uno strumento per riverberare all'esterno un processo che però deve avere inizio e attuazione proprio nel progetto di allestimento del museo. Di qui nascerà l'indicazione che noi svilupperemo attraverso il piano».

La disciplina museologica, proiettiva rispetto alla storia dell'arte, dimensione dunque di essa piuttosto che parzialmente ausiliaria, deve a questo punto fare bene i conti con il museo e con ciò che esso rappresenta: e non soltanto come enumerazione inventariale di oggetti, pur condotti attraverso la ricerca ad una più corretta figura scientifica; ma con tutte, e contemporaneamente, le dinamiche di aggregazione, di rinvenimento, di agglutinazione, di donazione o di deposito che normalmente si celano alle spalle della facciata del museo, che di esso costituiscono la vitale storia più intima. Da questa prima posta, il problema decolla quindi verso altri livelli ed investe, volta a volta, il luogo, la città, l'area culturale. Si è detto più volte che il museo antico è, in realtà, un'opera «chiusa»: ma se ciò si riferisce al fatto che esso è chiuso proprio per non turbare il modello culturale che quella età e quella società ci hanno proposto e consegnato, ciò non toglie affatto che occorre portare

luce proprio entro la deliberata struttura del modello per farlo funzionare a pieno regime, anziché come esibizione passiva o soltanto gratificante di oggetti d'arte.

Analisi e progetto

Nessuno ha mai ristretto in un condensato di pretesa metodologica il da farsi di fronte al «modello» costituito da un museo, e specialmente da un museo civico italiano. In realtà, ogni discorso che si conduca in questa direzione finisce per avviluppare attorno alla stessa storica conoscenza della città, della sua società e della sua economia. Sembra tuttavia anche che, non appena enunciati, alcuni quesiti — scelti fra quelli sovrabbondanti che seguono — diventino irrinunciabili. Ma anche questo fa parte di quella cosa che chiamiamo progetto, destinata a muoversi inevitabilmente con la massima chiarezza di intenzioni e dopo aver assolto — almeno in ipotesi — a tutte le possibili illuminazioni di campo. L'ipotesi di lavoro di Brescia ha tenuto in considerazione tutte, o quasi tutte, le proposizioni che seguono ed è stata fermamente guidata dal coordinamento costante di Vasco Frati, nel corso del suo incarico di Assessore alla Cultura del comune di Brescia.

Immagine della città, patrimonio e museo

L'immagine storica della città nel profilo sia letterario che storiografico, tanto edito che manoscritto. Gli orditi biografici e patrimoniali della letteratura artistica locale. Regesto dei manoscritti giacenti presso gli istituti cittadini o altrove conservati (fino alla elaborazione di programmi per una loro edizione dotata di indici analitici). La letteratura delle guide e dei

servitori di piazza, risalendo fino alle divulgazioni della città come spazio di azione e di pietà (calendari e manuali liturgici, indici processionali, ecc.). La letteratura odeporica o di viaggio, così italiana che straniera (sec. XVI-XVIII); l'associazione fra itinerario culturale e indicazione sociale ed economica (sec. XIX); l'itinerario storico-artistico nella letteratura specializzata più recente (sec. XX); l'itinerarietà del turismo di occupazione (sec. XX).

L'immagine della città nel suo profilo icnografico e iconografico. L'incidenza della fotografia architettonica, urbanistica ed ambientale e attraverso quali modelli di comunicazione. Società ed ambiente nel vettore fotografico e nella sua utilizzazione editoriale. Progetto per una immagine, oggi.

Collocazione della città e della sua area nell'ambito della prima età di tutela e di conservazione (sec. XVIII) in rapporto alla legislazione storica. La fruizione dei beni artistici e culturali nell'età della prima mobilità sociale, fino ai meccanismi del consumo culturale odierno.

Dall'età delle accademie alla nuova scienza della città. Il lavoro politico e culturale delle amministrazioni comunali dall'unità nazionale a questa parte (e specialmente dal 1923 al 1945; nonché dalla Liberazione a oggi). Gli eventi significativi per l'immagine della città: mostre, esposizioni, convegni, ecc. L'età e il profilo dei piani regolatori, dei progetti dettagliati, ecc. La letteratura connessa, sia essa di indole amministrativa (ciclostilati, atti, relazioni, ecc.), sia a stampa. Le sollecitazioni oppure le presenze di attività associative, nonché gli interventi dei sindacati, specie in ordine al problema della casa.

Valutazione della presenza del lavoro di tutela e di conservazione dello Stato, tramite le Soprintendenze periferiche. Eventuali convergenze, e quali, di promozioni di istituti di credito, camere di commercio e altri, nel campo del restauro o del ripristino. Gli

interventi sia conservativi che promozionali della Regione (dopo il 1972).

Generale valutazione dell'utile sociale dei beni culturali in generale, ed in particolare del museo, in ordine: a) alla scuola e al suo lavoro, secondo livelli e dimensioni. b) alla vita partecipativa e di associazione. c) al turismo così interno che internazionale.

I materiali del museo

Indagine circa l'origine del museo e del modo di aggregazione dei materiali in rapporto all'immagine che dello spessore storico locale è stata costruita dalla letteratura artistica, odepórica, turistica, amministrativa, ecc. Identificazione dei modi più tipici e ricorrenti, e nelle età determinate: a) soppressioni napoleoniche (1796-98) e loro progettazione culturale a riepilogo dell'enciclopedismo e della conoscenza dei materiali tipica della letteratura del XVIII sec. b) Leggi eversive italiane (1866) e soppressione di enti e corporazioni religiose a vantaggio di formazioni civiche tipicamente locali (rappresentazione del decoro e del civismo, immagine storica della produttività artistico-artigiana, il valore di merce).

Individuazione delle conoscenze positive. I registri inventariali delle raccolte e delle accessioni, sia con profilo amministrativo che con interesse scientifico. Progetto di generale collazione fra registri inventariali originari e altri registri inventariali successivi, fino alla costruzione di un inventario storico. Indagine circa il modello proposto dalla base patrimoniale originaria, e l'attuale, attraverso le varianti dovute alle acquisizioni intermedie. Le acquisizioni, pubbliche o private, e di quale natura (acquisti, doni, legati, e con quali vincoli d'uso). Eventuali fidecommessi o legati a corso forzoso. Politica degli acquisti e indi-

rizzo generale per una corretta promozione delle donazioni.

Problema dei depositi esterni al museo. Identificazione delle sedi premiate: uffici statali e comunali, oggi regionali; residenze e rappresentanze ufficiali; nella città, nel capoluogo o nella capitale. Necessità del loro ritorno in sede. Problema del deposito di patrimoni di altri enti presso il museo, in quale quantità e a quale fine rappresentativo. La municipalizzazione in corso (parziale) degli Ipab: strategia generale di accoglimento, deposito, conservazione e restauro dei patrimoni di opere pie, assistenziali, ospedaliere, ecc. Diverso angolo di valutazione, e quindi di comportamento, per i materiali misti (oggetti, mobili, materiale scientifico, libri, grafica, ecc.) tipici di queste ultime provenienze.

Le più caratteristiche dinamiche di aggregazione del museo: chiesastiche o private, collezionistiche o sporadiche, da amatori o da ceti oligarchici, e comunque di quale cultura rappresentativi (sec. XVIII-XIX). Le affluenze private nell'età più tipica del municipalismo liberale (1870 c. -1914), secondo provenienze e quali (commercio, industria, libera professione, ecc.). Accessioni diverse da quelle più tradizionali (quadre-ria) in rapporto ai modelli culturali coevi, dal positivismo all'idealismo. Nazionalismo e strapaese in parallelo all'etnologia e all'interesse per le culture contadine. I modelli culturali in rapporto ai centri di potere commerciale (Biennale di Venezia, ecc.), e successivamente del mercato libero (linea di condotta del museo, o dell'amministrazione). Il secondo dopoguerra: linee di tendenza per il problema dell'accoglimento dei materiali provenienti da distruzioni belliche, demolizioni, sventramenti, ecc. Le acquisizioni degli ultimi anni in rapporto all'industria della cultura, all'aumentata presenza delle conoscenze locali, della presenza didattica e scolastica, ecc.

Alle origini del patrimonio: le proposte culturali

che presiedono alla raccolta dei materiali, specie di quelli archeologici (erudito, collezionistico, tesaurizzante, epigrafico e lapidario, ecc.) in relazione alla cultura classica e archeologica locale. Discrimine effettivo, e a quali date, fra le accessioni di carattere collezionistico-antiquariale ed i reperti organizzati provenienti da moderne metodologie di prospezione e di scavo. Analisi accurata dell'incidenza, sull'orizzonte museografico, dei reperti dovuti allo scavo strumentale urbano (scavi per fognature, acqua e luce, ecc.) e se già in grado di produrre per tempo, oltre che materiale classico o tardo romano, anche materiali medioevali e rinascimentali. Selezioni avvenute, se di natura esclusivamente artistica (oggetti di pregio), oppure anche informativa (popolamento, urbanistica, arredo urbano, paleoindustria, ecc.). Accessioni al museo dovute a demolizioni architettoniche e urbanistiche, dall'età classica a quella rinascimentale e barocca (porte, lesene, capitelli, camini, ecc.) comprese le accelerazioni dovute alle distruzioni dell'ultimo conflitto o alle speculazioni successive. Spaccato dell'accumulazione dei materiali ceramici in conseguenza di: a) collezionismo, b) ritrovamenti fortuiti, c) scavi e rinvenimenti «guidati», d) rinvenimento «fortuiti».

Le collezioni di tipo naturalistico. La tassonomia cinque e secentesca (collezioni private, accademie sperimentali, università, ecc.). L'organizzazione enciclopedica del sec. XVIII. La documentazione del luogo degli inizi del XIX sec. al positivismo. I gabinetti naturalistico scientifici delle scuole di istruzione superiore. I materiali di laboratorio delle scuole di avviamento e istruzione professionale. Alle origini di ciò: eventuali legami fra patrimonio museografico oppure parti di esso con formazioni scolastiche private o semi-pubbliche, a decorrere dalla metà circa del XVIII sec.

Il patrimonio come progetto

Generale descrittiva ed esame (analitico e quantitativo) delle collezioni museografiche secondo tipologie. Prima determinazione dei modelli di comportamento nell'istituire una linea avvertibile fra il materiale di necessità esponibile ed il materiale presumibilmente documentario e quindi conservativo (depositi visibili). Confluenza di questi generali dati all'interno di una immagine di vocazione qual'è quella che risulta emergere dalle precedenti indagini di natura scientifica e qualitativa. Fondazione di uno spazio intermedio che, in progetto, consenta una esponibilità temporanea basata cioè su mostre tematiche di rotazione.

Analisi delle condizioni di conservazione del patrimonio. Esame degli interventi di riqualificazione e di restauro eseguiti sia in età «storica» che più recentemente; e infine su quale base metodologica, e su quale promozione economica. La «politica» delle esposizioni e la sua incidenza sulla conservazione materiale delle opere. Gli interventi guidati dalle Commissioni (prima del 1908), coordinati dallo Stato (1908-1972), promossi e coordinati dalla Regione (dopo il 1972). Presenza, oppure assenza, di diretta gestione tecnico-scientifica dell'istituto nel riflesso del restauro.

Elaborazione generale di un progetto a medio termine per la riqualificazione dei materiali museali in rapporto: a) al naturale o comunque constatato decadimento; b) al profilo espositivo di progetto e alle necessità didattiche affacciate; c) alla miglior leggibilità e conoscenza dei materiali, in ordine alla ricerca scientifica in corso. Coordinamento del progetto suddetto con l'attività delle Soprintendenze all'interno del Comitato paritetico (legge 805) e nell'ambito degli organi di coordinamento regionale eventualmente esistenti (Consulte dei b.c., Istituti per i b.c.). Trasfe-

rimento del piano al dibattito di giunta e di consiglio comunale.

Ipotesi preventiva per un'attrezzatura tecnica e scientifica, nonché amministrativa. Connessione indispensabile alle funzioni del museo e alla sua utenza per la progettazione e la formazione di un organico del museo. Eliminazione dei conservatori onorari a vantaggio di precise formazioni organiche, di provenienza accertatamente scientifica, secondo lauree e piani di studi conseguenti, e con pubblici concorsi. Trasferimento dei conservatori onorari in una commissione di vigilanza ovvero di consultività.

Riorganizzazione dei materiali d'archivio del museo. Colletta della documentazione sia di natura comunale (atti, delibere, relazioni, specie prima del 1908), sia di natura statale (attività delle Soprintendenze). Costituzione dell'inventario amministrativo e del catalogo scientifico. Progetto per l'archivio fotografico generale.

Catalogazione dei beni patrimoniali nei modi previsti dal Ministero per i beni culturali ed ambientali, Ufficio Centrale Catalogo. Pregiudiziale a questa, o parallela, microfilmatura del patrimonio secondo indici di ricerca e capacità di memoria logica delle immagini.

Costituzione di un archivio fotografico e di diapositive per le necessità di servizio promozionale, didattico ed associativo.

Dilatazione del servizio di catalogo, microfilmatura e audiovisivi all'intero patrimonio urbanistico e storico della città e del suo comprensorio.

Incremento delle raccolte: a) in rapporto ai patrimoni di enti morali e opere pie (vedi sopra). b) con promozione di depositi, sia pure a titolo precario, da altre proprietà sia pubbliche che private (p. es., vincoli a norma L. 1089, 1 giugno 1939). Esame delle condizioni di ubicazione di materiali storici ed artistici giacenti storicamente presso altre non funzionali

istituzioni, ad es., disegni e stampe presso biblioteche di lettura. Trasferimento eventuale di queste raccolte presso apposita sezione del museo; oppure, progetto di allestimento di attività museografiche presso le sedi di biblioteche ed archivi. Definizione migliore dei servizi di biblioteca con progetto di divisione funzionale fra nuclei biblio-museografici e pubblica lettura.

Il luogo del museo

Originaria vocazione all'uso culturale del contenitore destinato a museo, nel quadro della generale sistemazione e definizione emersa con l'età delle demanializzazioni (1796-97 oppure 1866). Analisi storica dell'attuale contenitore museografico sotto il profilo degli allestimenti e delle sistemazioni susseguitesi dalla fondazione a oggi. Verifica condotta sulla base di documenti archivistici, relazioni mss, cataloghi a stampa ed eventuali documentazioni fotografiche o grafiche.

Esame topografico e cartografico del luogo. Misure generali d'area e delle superfici lineari di utilità espositiva. Individuazione dei servizi prioritari: superficie di apprendimento pubblico (galleria primaria) e superficie di conservazione visibile (galleria secondaria), ovvero deposito.

Individuazione degli altri servizi: di direzione e amministrazione, di laboratorio, di restauro, di biblioteca, di attività didattica. Costruzione di un progetto per la sala di attività didattica tanto per finalità specifiche quanto per usi compatibilmente polivalenti.

Condizioni strutturali generali del contenitore e valutazione sommaria preventiva dell'intervento di riqualificazione, adattamento o riallestimento. Esame dettagliato di altri contenitori nella città secondo le tematiche istituite dal piano regolatore — in caso

affermativo — e comunque in costante considerazione globale del problema. Esame delle ubicazioni culturali pubbliche civiche ecc. Eventuale esame delle possibilità di trasferimento degli impianti museografici in altro contenitore; ovvero di parziale trasferimento di attività o collezioni particolari in altro contenitore. Analisi del problema dell'igiene conservativa, della sicurezza, della fruibilità e della spontaneità di utenza in rapporto alle ubicazioni scolastiche, agli altri servizi culturali, alle aree di pedonalizzazione, alle aree di verde pubblico o pubblicizzabile, ecc.

Per le aree comprensoriali: analisi dei materiali o del materiale esistente alla luce di vocazioni già espresse o promuovibili da parte degli enti locali e dalle associazioni. Particolare adesione alla eventuale costituzione di centri conservativi polivalenti in associazione con i servizi di pubblica lettura. Rapporto costante con l'area culturale di base del comprensorio (analisi della sua identificazione con un'area realmente costituita, ovvero solo ritagliata all'interno di parametri socio-economici e statistici); rapporto con lo spazio diocesano o vicariale storico; con la perimetrazione parrocchiale; con la viabilità storica (problemi dell'insediamento umano e definizione storica del paesaggio); con le eventuali progettazioni del tempo libero o del turismo.

Identificazione delle tematiche emergenti nella cultura dell'area comprensoriale, nelle sue costanti di natura anche socioeconomica, ovvero nelle sue caratteristiche storiche, politiche, sindacali, ecc. Prevalenza da assegnarsi a tematiche documentative della storia dell'insediamento umano, delle caratteristiche sociali ed economiche dell'area, della storia del lavoro contadino e della sua condizione, nonché delle emergenze paleoindustriali.

Museo, città e comprensorio

Analisi dei rapporti città-museo, sia in relazione ai dati statistici eventualmente già presenti, sia attraverso l'escussione di altri elementi conoscitivi del problema. Rapporti fra museo e scuola: costruzione di un'inchiesta-dibattito da condursi in collaborazione con gli insegnanti e nella fattispecie con insegnanti della scuola dell'obbligo. Analisi circa le attività associative attraverso inchiesta e dibattito, fino alla documentazione della partecipazione ai problemi pubblici della tutela e dell'uso del patrimonio.

Esame degli edifici chiesastici della città e del comprensorio in ordine: a) al problema della catalogazione e della divulgazione dei dati di catalogo; b) all'inserimento degli edifici di culto in un circuito culturale gestito — grazie ad attività promozionali — dal museo e dalla sua organizzazione.

Indagine conoscitiva riferita agli edifici di culto, sia soppressi che restituiti al culto, del demanio degli enti locali. Eventualità di acquisizione dei complessi — qualora incongruamente usati — a servizi culturali pertinenti ad attività espositive, ecc.

Proposte per una corretta tematica da realizzarsi grazie ai consueti mezzi promozionali: a) programma di iniziative espositive non solo al livello di grande esposizione, ma soprattutto al livello di lavoro divulgativo, di promozione e di didattica. b) Programmi finalizzati alla costituzione di un archivio di corredi audiovisivi, sia automatici che manualmente guidati, circa le tematiche della città e del territorio, del museo, dei servizi culturali, ecc. (1976-78)

L'età neoclassica a Faenza: il tempo e lo spazio

L'esposizione dedicata all'Età neoclassica in Faenza vuole essere, nel modo più tipico, collocata con esattezza all'intersezione fra la dimensione del tempo e quella dello spazio. Materiali di spesso notevole prestigio, sui quali la critica ha iniziato a operare da qualche decennio, vengono raccolti entro un luogo, Palazzo Milzetti, che sembra fissare in modo emblematico le virtù dell'epoca, le maggiori imprese dell'arte e dell'architettura, l'avventuroso spirito dell'engagement ideologico e politico; ma anche un nuovo senso di quotidianità della vita, pur gestita entro i modelli indefettibili dell'intelligenza e del progresso. Quell'intersezione ci affascina fuor d'ogni paragone possibile, perché ne avvertiamo presenti, entro il nostro stesso corpo storico, le non ancora spente vibrazioni. Si esaltano per giunta alle radici della nostra cultura l'antica scintilla delle riforme e della rivoluzione, l'arrivo delle armate francesi dopo la grottesca battaglia del Senio, gli occhi febbrili di Napoleone.

Difficile ora affermare quale sia la dimensione, tuttavia, che più si fa prevalente entro il metodo che questa mostra, nel suo stesso definirsi ed allinearsi, ha prescelto ed attuato. La dimensione dello spazio, o meglio quella della sua organizzazione, sembra — almeno in linea teorica — pretendere ad una più avvincente attualità: allorché si afferma, come di fatto si fa, che è proprio dell'arte neoclassica il tentativo di affrancarsi dalla storia e puntare invece a modelli tanto lontani da dichiararsi, sostanzialmente, antistorici. Ma c'è di più. Tensioni nuove, o diverse, così per la storia dell'arte che per la vicenda del lavoro artistico, si muovono e si evidenziano proprio sul territorio

faentino. Su di esse non grava l'equazione antica fra tradizione e virtù, così intima ad ogni mutazione dell'età della storia dell'arte e rimossa soltanto attraverso «cangiamenti» o addirittura cruenti sacrifici. Non pretendono allora eccesso alla dignità della storia la maggior mobilità di disinvolti capitali, la più tempestiva ricerca di produttività economiche attraverso gli investimenti; e dunque, di conseguenza, l'impostazione di un diverso rapporto fra società e lavoro, fra città e campagna, fra arte liberale ed arte meccanica.

Diffidano palesemente dal rapporto con la storia e si dedicano intensamente alla nuova nozione attiva, vivente, attuale — la società — le spinte che daranno luogo, con sorprendente immediatezza, alla fondazione delle basilari istituzioni pubbliche. Predisposte certo anche attraverso il muto lavoro di molti decenni di affioramenti riformistici, proprio le istituzioni trovano spesso occasione ed ospitalità entro quei luoghi che la storia, sia pur traumaticamente, ha abbandonato con le soppressioni. Ospedali e caserme, ma soprattutto — per quel che più ci interessa — scuole, biblioteche, archivi e musei, prendono il luogo di quell'antico *establishment* ove appunto la storia con tutto il suo decoro, il suo peso, il suo attrito, intratteneva liturgie di reazione. Il rinnovamento apparirà in fondo così motivato e sufficiente che la Restaurazione stessa quasi neppure una virgola vorrà mutare di quell'assetto, solo quindici anni dopo.

L'arte inattingibile ed eterna

L'arte neoclassica elude dunque a ragione ogni possibile paragone consequenziale. La Rivoluzione si veste di inattingibile, al di là della Storia.

È questo un aspetto che, di norma, viene assai poco curato dagli studiosi, mentre esso appare di certo determinante per meglio elaborare la cultura degli

ultimi decenni del secolo e per intenderne in modo meno carismatico, ma più incisivo, la maturazione e il suo manifestarsi. Neppure questa, tutto sommato, è storia, ma piuttosto presente attivo, acceso (dopo la depressione globale del Seicento) ad un ritmo di investimenti economici più sollecito. L'aumento assai elevato del prezzo dei terreni agricoli già quasi in apertura di secolo è pur la prova concreta di una ricerca positiva. Vedremo fra poco le schiere degli imprenditori che tornano a popolare le campagne e anche le città, a ricostruire o a impiantare edifici per buona percentuale pubblici, trasferendo nell'ultimo lembo della pianura padana forme e tecniche nitidamente rilevabili dall'altro capo di questa pianura, nelle vallate d'origine.

È storia anche questo slittamento? Alle spalle quindi del clamore di una gloriosa idea del passato (di un passato che sarà arricchito, non v'è dubbio, dall'individuale, dall'avventuroso e dall'eroico) quale si allargherà nella cultura, nei teatri, nei caffè della stessa Faenza dopo il 1789, sta un contesto culturale, sociale e di economia cresciuto sia pur lentamente, fino ad attingere al un vero e proprio, filtrante quadro di riforme che proprio alle imprese pubbliche, agli ospedali e ai mercati, alla viabilità e alla navigazione, all'agricoltura e all'artigianato aveva conferito forma e misura. Perfino l'antico linguaggio della controriforma, in provincia così povero ed eppure così eletto, con le sue mura alte e cortinate secondo perfezione costruttiva; i modelli di un classicismo temperato dalla severità e dall'ordine; le innovazioni di modulare ritmicità, di funzionale economicità, di riduzione all'umano; era destinato a riaffiorare per tempo. Entro le spinte ecumeniche, universalistiche del neoclassicismo, non sarà difficile ritrovare che i primi sintomi di una forma normalizzatrice, appunto ohne zeit, senza tempo, furono proprio espressi dal secondo Cinquecento.

Il volto della regione era già stato, dunque, nelle sue linee generali, sufficientemente delineato. Semplificando e di molto, si potrebbe affermare che, rispetto alla contigua Bologna, il modello minore delle città romagnole era già apparso chiaramente offerto al ritmo così diverso e nuovo delle penetrazioni culturali, delle mobilità di impresa artistica e architettonica, addirittura di talune velocità di scorrimento di suggestioni, fascinazioni, intelligenze; le quali al contrario là, entro le mura petroniane, erano destinate a cozzare contro il regime di un monopolio sociale e produttivo — anche in campo espressivo — che rimandava di fatto e (quel che più conta, anche di trattatistico diritto) all'ormai antica, solidissima fondazione degli Incamminati. Ma era già, questa stessa, storia conformata e consueta: la generazione neoclassica si erigerà su questi decenni di lavoro e di iniziativa con un ulteriore scatto, giungendo ben presto a quella assoluta che oggi ancora tanto ci meraviglia. Ed è proprio da quella lunga impostazione settecentesca del riformismo, dalla estensione delle professioni artigiane e costruttive, dal crescere delle attività industriali ed agricole, che prende quota anche quel dato insopprimibile che vale quasi una costante antropologica, un modo di essere della società regionale, e cioè la proiezione pragmatica, operativa, di azione (e, più tardi, di cooperazione) entro la quale la dimensione della storia «esemplare» è indotta a ovvie riduzioni, l'ideologia stessa ricondotta a proporzioni politiche e cioè una volta ancora di operante giudizio, di scelta e di esecuzione. In fondo a questa affermazione per nulla negativa, brilla l'asserto stesso gettato da Dino Campana contro le mura rosse dell'estate di Faenza, *philosophia non legitur*, commentato in una pagina in tal senso memorabile di Evangelista Valli.

Il visitatore della esposizione avrà agio, per la prima volta, di accendersi per distinte e forti personalità. Gli sarà inevitabile riflettersi nell'arruffata, impennata tracotanza narrativa di Felice Giani, certo l'outsider di questo mondo di imprese architettoniche e pittoriche talora tanto veloci quanto il correre delle carte sui tavoli verdi del gioco. Avrà dunque modo di incontrarsi con il suo speciale genio figurativo: quello di un continuum grafico e pittorico quasi attivistico o addirittura ergoterapico dell'intelligenza, senza estenuazioni ne' languori, e tuttavia abbandonato più d'ogni altro al recupero continuo delle immagini ancor sonanti della vitalità proliferante dell'età barocca, e di Ludovico Carracci in particolare. Ma anche fitto di filtri mentali, mediazioni intellettuali valide ad arrestarlo sull'orlo dell'abisso: non senza che una vertigine ronzante, quasi accaldata per il troppo moto, ci rimandi prima di lui a scrutare entro la resezione aperta dell'illuminismo nello specchio della ragione; e dopo di lui a sostare, quasi, ai bordi del gorgo aperto dal romanticismo entro i limiti stessi dell'esistenza.

Ma nella figura apparentemente così compatta dell'età neoclassica in Faenza, sarà ora facile leggere bene anche altri comportamenti. Così ci hanno addestrato a credere gli studiosi che si sono anche recentemente industriati a discernere modelli culturali e filologia di impresa nel corpo così vasto e più italiano che solo faentino dei Pistocchi e degli Antolini. Fra i plasticatori e gli scultori, né il Trentanove né il Balanti Graziani si prestano alle contaminazioni celebrative di tanta e tanta scultura dell'epoca. È assai raro che la loro scultura prevalga sulla scala dell'uomo; è frequente invece che essi la riducano ad un passo ridotto, ove di graffio e di stecca, si ricompongono grandi e meno grandi cammei, taglienti o accorati,

sapidi per lo più per una ironia di contenuti che ne rimanda la cultura al frammento lirico dei poeti del classicismo piuttosto che all'epos magniloquente dei modelli di celebrazione: segno anche questo, intangibile per la sua perfezione, di un addestramento a conoscere il mondo della figuratività nella curva breve del vaso ornato, nella sua concisione espressiva, nella sua stessa conciliazione fra l'opportunità (le leggi del decoro) e la funzione (l'economia dell'oggetto). Comunità e individualità saranno poi gli uomini straordinari del cenacolo Ferniani, e così anche gli operatori che entro un mondo costruito fra la storia e la quotidianità dell'economico e del sociale, calarono mobili e oggetti, intagli ed oreficerie. Entro l'orma bianca e oro, quella stessa il cui splendore parve *inesplicabile* a Thomas E. Eliot (che è chiaramente il concetto di *inimitabile* innovato a suo tempo dal Winckelmann) si muovono precise individualità, committenze diverse, economie atteggiate: secondo linee certo convergenti per la gran forza normalizzatrice dei modelli e delle stesse tecniche che è ragione dell'ecumenicità del neoclassicismo; ma certo non sovrapponibili. Anche questo suggerimento ha fortuna nella presente mostra, e può aiutare a scavare nel blocco compatto della vicenda faentina una straordinaria quantità di movenze, di caratteri, di attitudini.

Per uno stile universale

L'ultima individualità, o carattere, si è spento appena sulla nostra rétina, che già riaffiora, seducente e ricca proprio per essere anch'ella nitida linfa alle radici dell'età contemporanea, alla nostra età e a noi stessi; l'immagine totale dell'età neoclassica in quel luogo, che si chiama Faenza; entro un più generale quadro storico e antropologico, che si definisce Romagna; e in una resezione temporale che, se qui si

taglia, per comodità fra gli anni 1780 e 1820, non nasconde affatto, peraltro, che la sua durata è lungamente protratta nel nuovo secolo; e che perfino i suoi prodromi nutrono caratteristiche che, come già abbiamo visto, solo per ovvietà dovremo chiamare presentimenti. Ma che nella realtà dell'analisi più rigorosa dovremo verificare come definizioni di idea e di metodo dalle quali vedere emergere lo *stile universale*. Poiché anch'esso, come ogni altro, ha una incestazione, ha fortune preliminari, allinea crescite sensibili, fino al momento in cui, sul fronte della periodizzazione storica, l'età e la nozione stilistica si dichiarano maturi per una loro titolazione, compattezza e libertà di corso.

Agevole dire che caratteristiche proprie nutra, e quali, rispetto al quadro regionale prima e a quello nazionale ed infine europeo, poi, l'età faentina. Pur meno avvantaggiata di altre ben note città del neoclassicismo, per lo più capitali di stati e di imperi, fitte anzitutto di opere pubbliche e di rappresentanza, avvertiamo nitidamente che questa globale immagine faentina si impone di puntare ad un ordito, ad un cosmo di apollinee perfezioni, luogo di strutture deliberate anziché subite; dominio dunque dell'uomo capace di progettare e reso libero attraverso lo strumento principe del progetto, e cioè il disegno; concisa ma ferma esaltazione della realtà del lavoro, purché svincolato nel riscatto di una artistica liberazione. Età, città, lavoro sono i tre cardini attorno ai quali molte ragioni della storia faentina e cioè di questa mostra, si riconducono. Letteralmente, anzi, esse sorreggono la lunga tenuta dell'immagine costruita, civile, istituzionale che l'intera area culturale e geografica della Romagna deriverà da quella prima educazione illuministica, e da quella prima cultura democratica e repubblicana. Che cosa, dunque, di più importante se non questo riconoscimento di stigmate originarie per cogliere nel centro di quella coccarda politica che, in

forme varie e almeno fino al 1914, ha spesso posto questa regione avanti ad ogni altra sul cammino perfino irruente del progresso e della sociale comunione? Che cosa, ancora, di più prezioso che poter colpire nel folto dell'ideologia per vederne uscire non già le immagini di rozza subalternità nelle quali tanta cultura italiana postunitaria volle gettare la Romagna, ma al contrario le affermazioni certo animose di un cammino tuttavia sociale e democratico?

L'area culturale

Si dice, ormai correntemente, che nella vicina Bologna l'intero secolo avvii l'arte assai più a modelli di ricognizione che non a luoghi dell'invenzione. Entro la cerchia murata della grassa cugina, comunque, il monopolio dell'impresa culturale è massiccio. Alla produttività richiesta da una economia così privata che, soprattutto, pubblica risponde secondo modi strutturali una mano d'opera preparata e colta, ben organizzata anche nelle sue istituzioni (come l'Accademia Clementina). Nulla di questo nella Romagna, cugina povera. Il ritmo — che pure esiste e che deve essere urgentemente indagato — è quello di un rapporto più ricco di arrivi e di partenze, di importazioni e di diverse anche mutevoli motivazioni. Le antiche aree culturali hanno perduto, durante l'intero XVII secolo, quel tanto di omogeneità che sembrava poterle distinguere ed esaltare. La griglia delle organizzazioni diocesane regge ancora ad una lettura intelligente: ma soprattutto si presta, essa stessa dai primi decenni del nuovo secolo, ad accogliere regimi più dinamici e, in una parola, aperti alle correnti artistiche e di traffico culturale. Si distinguono in questa varia mescolanza almeno due poteri, quello del Vescovo e quello del Legato. Le opere pubbliche, specialmente, danno una visione piuttosto nitida del doppio rapporto.

Se una caratteristica generale deve dunque essere immaginata alla base del metodo che la cultura in Romagna propone, questa è certamente quella della maggior circolazione delle imprese, della frequenza dei modelli culturali diversi; e infine dello stabilirsi, entro questa libertà, di alcune nuove omogeneità espressive, che poi sono anche omogeneità di materiali, di trattamenti tecnici nonché infine di particolari esiti che incidono nell'organizzazione sociale del lavoro.

Il messaggio formale che lo storico dell'arte può cogliere è facilmente intuibile, ad esempio, lungo l'intera zona che, dalle terre di Massa Lombarda si allarga verso il ravennate, trovando un suo epicentro in Lugo. Qui è rilevabile, sensibile l'orma singolare di una architettura che è insolita, e che risponde a caratteri lontani. È appena il caso di ricordare che la generale revisione inventiva dell'architettura pubblica e soprattutto chiesastica transita, a decorrere dal 1720 circa, attraverso l'immissione di nuova mano d'opera specializzata proveniente una volta ancora dai territori comacini e luganesi. Imprenditori, capimastri, architetti e plasticatori sono gli uomini che si chiamano Porriani, Trifogli, Mattoni e Morelli, nell'imolese; e che si aggiungono ai Petrocchi, ai Gallegati, ai Campana. Senza dimenticare poi che il maggiore di costoro, il Torreggiani, potente imprenditore in Bologna, deve aver indirizzato molte forze in direzione della Romagna. La visione or ora raccomandata segue un orientamento, certo non dei minori, fra quelli possibili. Altri se ne possono consigliare, disegnando itinerari altrettanto espliciti. Il quadro generale può così allargarsi e enucleare, uno dopo l'altro, altri centri di progettazione e di produzione. A voler soltanto elencare, basteranno i Soratini, i Bonamici e i Morigia nel ravennate; le generazioni faentine degli Scaletti, dei Boschi, dei Campidori e infine dei Pistocchi, degli Antolini e dei Tomba; il paesaggio forlivese toccato dalla ancor segreta figura del Merenda, ma poi arric-

chito dai Mirri, dai Santarelli e dai Zambianchi. Nel territorio riminese, dai Garampi e dai Bonamici si passa presto al Copioli, al Morelli e all'Achilli. Ce n'è abbastanza per giustificare una più attenta esigenza di quadro che, tuttavia, in questi ultimi decenni pare volersi muovere, precisare, per mano di numerosi studiosi. Su questa trama, si collocano poi riconoscibilmente altri superiori interventi, come sono quelli di Bibiena a Lugo e a Forlì, del Torreggiani a Imola e a Faenza stessa, del Tadolini ancora a Faenza; dello Stegani e del Fossati a Rimini; per non contare poi gli interventi solitari ma incisivi del Valadier a Rimini, a Russi e a Cesena; del Poletti a Rimini e Santarcangelo, del Costa a Imola.

Un regesto per quanto possibile aggiornato delle opere architettoniche nelle diverse aree e per i lunghi decenni che vanno dal primo Settecento fino alle protrazioni puristiche ottocentesche, dovrebbero naturalmente affrontare la varietà e la vastità di prototipi che rispondono alle nuove richieste dei servizi pubblici. E comprendere dunque le opere varie, le porte civiche e le barriere daziarie, le urbanistiche sistemazioni delle piazze maggiori e minori, le torri civiche, i passaggi di filtrazione urbana, le residenze comunali, le pese pubbliche, le aree di foro boario, le caserme e i primi moderni ospedali; ma poi anche le opere fluviali e quelle di navigazione interna, gli impianti per la derivazione delle acque e per la fornitura di energia motrice, i mulini e le gualchiere, la lastricatura così viaria che dei frequenti portici. In una parola il «volto della regione».

L'età e il lavoro

Proprio quel volto della regione che, più di dieci anni or sono, chi scrive si provò a leggere e a rilevare sia dai documenti della storia «scritta» che, soprat-

tutto, da quella potente comunicazione che ci proviene dalle testimonianze iconografiche come pure da quelle fotografiche.

Il tentativo fu quello di osservare come il mondo formale reggesse ad una globale rappresentazione, capace altresì di dilatare il fuoco dell'interesse oltre le mura di Faenza, cogliendo in tal modo il fenomeno dell'ecumenicità neoclassica e purista nella sua stessa velocità di propagazione e di affermazione. Si trattò di un contributo che, per quanto talvolta singolarmente disatteso, constatiamo oggi reggere bene all'impianto spazio temporale che questa mostra ha voluto premettere; e che soprattutto si riflette sul progetto costitutivo del Museo di Palazzo Milzetti inteso come Centro di documentazione e di ricerca sull'età neoclassica in Faenza e in Romagna.

Entro questa problematica situazione di equilibrio fra nozione di tempo e nozione di spazio, come pure in quella — forse più consueta — che sta fra immagine del lavoro individuale e proiezione del lavoro collettivo, pensiamo che si potrà seguitare ad indagare per la migliore conoscenza di un fenomeno che per tanti versi avvertiamo seducente proprio per essere alle origini della cultura moderna. Qui, è chiaro, le domande possono essere (e di fatto sono) più numerose e incalzanti che non le risposte, e ci auguriamo che questa stessa esposizione, come prima fra le manifestazioni del Museo di Palazzo Milzetti, possa risolverle o comunque metterle in movimento. Ma la prima e la più impegnativa delle domande è pur sempre quella che, lontana da ogni vizio deterministico, propone di meglio illuminare quale sostanziale struttura stia alla base della veloce feracità dell'iniziativa privata e pubblica dopo il 1780; quale economia e secondo quali orientamenti atteggiata sorregga l'infittirsi delle imprese. Oppure, volendo assumere il problema sull'altro versante, egualmente strutturale, quali caratteristiche rivestisse la società che a questi vettori cul-

turali tanto sollecitamente si affidava; e perché, rispetto alla contigua Bologna, sostanzialmente diversi si presentino gli indirizzi fondamentali. Ora, ogni questione deve visibilmente essere riproposta, almeno in questi modi basilari, probabilmente riprendendo l'ordito lento ma sicurissimo di Francesco Lanzoni circa la cultura faentina della fine del secolo XVIII, osservata nell'inquadratura (del resto totale) del Seminario; e l'indagine esemplare di Luigi Dal Pane circa i momenti economici che possono aiutare la comprensione di questo rapido sovrapporsi d'opere e d'iniziative; che possano alla fine inverare le ragioni stesse di quella conformazione speciale dell'area culturale romagnola, intesa — come prima dicevamo — come area di penetrazione e di scorrimento.

Non è sufficiente, infatti, seguitare a pensare in virtù, tutto sommato, di una romantica ricostruzione dei fatti — che a decorrere dal 1780 o poco più, qualche ventata di avventurato ideologismo, filtrata in una nobiltà più disinvolta o nella nuova borghesia terriera, butti all'aria capitali di intere famiglie, col chiamare architetti costruttori, col sollecitare nuove abitazioni, con l'invocare infine il Giani con tutti i suoi uomini di bottega, vocianti e compagni, da pagarsi con denaro, alloggio e vino. Ma per converso non è sufficiente immaginare soltanto che — come in ogni età di crisi e di transizione — questo tipo di impresa si sostituisce di fatto ad un programma di investimenti fruttiferi, sopperendo anzi con lo status symbol ad una congiuntura negativa. L'immagine dell'uomo e dell'intelligenza neoclassica prende certo dell'uno e dell'altro paragone: ma non v'è dubbio che la propulsione che lo sospinge sia anche distinguibilmente intellettuale, deliberata e voluta fino all'ultimo particolare. La risposta a questi interrogativi non può essere né agevole né, probabilmente, sollecita. Resta poi tutta intera un'altra serie di quesiti ai quali la ricerca moderna, innestata su di un metodo finalmen-

te opportuno, dovrà cercare di dare illuminazione. Se è vero, come l'esposizione documenta, che proprio in questi anni la dimensione progettuale (sia quella figurativa, davvero globale, di Felice Giani, sia quella dei costruttori) investe in un insieme armonico ed in una perfetta osmosi tutti gli aspetti, da quelli strutturali a quelli decorativi, dagli oggetti d'uso alla mobilia o alla tappezzeria, dando vita ad una compattissima «vie des formes» entro la quale l'omogeneità, come abbiamo visto, si colloca alla stessa stregua dell'individualità; dobbiamo anche immaginare che a questo mondo formato e costruito quanto mai nessun altro abbia presieduto sì una competente progettazione, un disegno perfetto, una vicinanza fra ideatore ed esecutore pressoché identificata; ma anche una mano d'opera ed un artigianato di sapiente preparazione, e probabilmente assai evoluto grazie anche a quella già antica frequenza di cantieri che abbiamo prima cercato di enumerare.

Artigianato e arte

Entro questa dimensione operativa ed artigianale si cala un'altra consistente parte dei nostri interrogativi: poiché è vero che dall'età che stiamo esaminando, e per l'arco di molti e molti decenni, e nell'area faentina in particolare, arte e artigianato si sovrappongono davvero fin quasi a saldarsi. È questa un'acquisizione che riteniamo dover segnalare fra i meriti maggiori degli studiosi della cultura faentina, ed in particolare di Ennio Golfieri; l'aver cioè saputo ricondurre l'episodio classicista dalla pur seducente visione monografica alla dimensione quotidiana e prolungata nel tempo, per tutto il gusto purista (entro il quale pensiamo che grandissima sia l'efficacia consolidante del Tomba) e più avanti ancora: fino a quando, insom-

ma, sospinta dalle nuove economie di dimensione nazionale, alla città dei primi anni del nostro secolo sembrerà opportuno dare di se stessa, attraverso un revival ceramico di fortunato avvenire, un'immagine artigianalmente produttiva. Gran peccato che, nel frattempo e non per colpa di Faenza, artigianato e nozione estetica d'arte si fossero nuovamente distaccate, così da riprendere l'antica separatezza.

L'assenza tuttavia di meditazione circa questi problemi, visti dalla parte di una possibile «meccanica» dell'arte, rende difficile per ora individuare con qualche approssimazione i modelli materiali, pragmatici che i progettisti prima e gli esecutori poi, si sono sostanzialmente costruiti. Essi tuttavia coincidono talora con il mondo lessicale che la storia dell'arte ha adottato per designare le forme. Il pittore che risolve nella linea, ovvero nel *contorno*, la rappresentazione; il fenomeno della silhouette portato fino all'esclusività, specie nella grafica, poiché essa tocca già i cieli alti della moltiplicazione e quindi della *socialità*; l'incisione del bassorilievo, così lieve da non raccogliere quasi il portato dell'ombra, perché il *paradigma* si enuncia e si completa nella più rarefatta delle atmosfere, senza pulviscolo; la lesena, il capitello, l'architrave, tratti a riva da un mondo antico con la volontà di un «*riconoscimento*» generativo, tutto in contrapposizione con quanto di frondoso, ombroso, carnale e dunque deviante era nella precedente età, il barocco. E tuttavia, come nulla doveva leggersi di quella effusione sconsiderata e sensuale, ben difficile appariva agli stessi protagonisti del neoclassicismo pensare ad una posterità, anche al più piccolo spostamento di fronte evolutivo che avrebbe potuto verificarsi pur con il naturale progredire degli anni. L'immobilità è parimenti assoluta così verso il passato che verso il futuro.

Il progetto «esecutivo» di queste immaginazioni scartava di netto ogni materia sovrabbondante, meschi-

data, prolifica e dunque inutile. Così si apprende che legno e smalto, stucco e marmo, bianco e oro, siano i registri sui quali tenere la norma restrittiva, perché fedele alla verità delle origini del mondo. Il lessico della storia dell'arte ha creato il piccolo codice delle comunicazioni che al mondo neoclassico normalmente si addice. Ma dietro queste definizioni si nascondono, possiamo agevolmente immaginarlo, materie e trattamenti, attriti o scorrevolezze, economie e professionisti. E poi reperimento di altri mezzi, di altri utensili, di altre ricette d'artista. La mediazione fotografica magistrale che, una volta ancora, Paolo Monti propone al visitatore della mostra nella sezione di documentazione, chiarisce — proprio affrontando di petto l'entità sostanziale, indiscutibile del rapporto fra ambiente e decorazione, con una indagine tutta intesa a illuminare il «legame» funzionale — la perfetta tessitura emergente, dal basso verso l'alto, secondo canoni di controllo che sono anche, volta a volta, moduli ripetitivi, strutture codificate, e dunque forme e materie ricorrenti. Proprio come in un accurato progetto, i moduli si sovrappongono, si completano, delineando così l'opera. Ma allo stesso modo, potrebbero essere, modularmente appunto, smontati e diversamente impiegati, sovrapposti, completati. Naturalmente, è difficile oggi — ripeto, nel vuoto delle conoscenze «meccaniche» — soccorrere la nostra indagine con una migliore sapienza dell'organizzazione dei cantieri, della provenienza e dell'economia delle materie, dei trattamenti artigianali e di bottega. E quindi il loro modo di incontrarsi e di proporsi, attivano così, esperienza su esperienza, quella complessità fattuale che, pur in tanto nitore ideologico, così esplicitamente appare e si evidenzia.

Crediamo che di questa conoscenza operativa e artigianale, Faenza sia rimasta a lungo positivamente segnata. Essa si aggiungeva, del resto alla più antica e diremmo ormai addirittura atavica dimensione pro-

duttiva della ceramica, di una intera città insomma che dovremmo immaginare — nel mondo storico — socialmente impegnata in questa industria caratterizzante e di fatto, entro questa dimensione culturale, più d'ogni altra posta in difficile equilibrio fra arte e artigianato, fra espressione e funzione, fra inventività ed economia. Il gruppo attivo, alla fine del '700, presso la fabbrica Ferniani è dimostrazione concreta dello spirito decisamente polidisciplinare e associativo che l'intera esperienza illuminista ha, sul piano delle idee, sempre garantito, ma che sul piano delle attuazioni ha poche volte raggiunto. Ma Faenza è un caso decisamente orientato. Scrivevo giusto un anno fa, ricordando Gaetano Ballardini (così come ora vorrei ricordare Giuseppe Liverani), che la stessa «istituzione della Scuola di Disegno, nell'anno 1796, delibera pontificia presa alle soglie dell'occupazione francese, è progetto didattico che punta alla norma globale dell'esperienza... In essa, infatti, si dà organizzazione opportuna all'addestramento professionale di un'arte che non appare isolata e circoscritta, ma piuttosto continuamente correlata alle altre attività artigiane. L'ambito politecnico è così progettato. Basterà che nella susseguente età napoleonica, l'iniziativa trapassi in una più larga, pubblica organizzazione dell'istruzione, per comprendere in modo opportuno il nuovo Liceo Dipartimentale; ed allegata, come laboratorio della Scuola, l'inedita Pinacoteca. Acquistano un senso, probabilmente anche sotto l'alta guida culturale e politica di Dionigi Strocchi, i gessi, le stampe, i disegni ceduti dallo Zauli e oggi ancora, in parte, presenti fra i corredi del museo».

La traccia per un costante rapporto fra dimensione liberale e dimensione meccanica delle arti può proseguire a guidarci, fino a tempi più recenti: «Il politecnico è la globalità stessa dell'intendimento neoclassico. È tuttavia l'aderire costante che l'arte adempie nei confronti della produzione. Si tratta di un impian-

to solido, tanto che sarà possibile seguirne le tracce anche durante il secolo XIX.

«... Altra tappa fondamentale di questo politecnico che, nel frattempo, sta accelerando il suo transito ad un panopticon (e cioè aggiunge al senso della produttività quello dinamico e propulsore di merce) sarà certo la Scuola di disegno e plastica diretta dal Calzi... Proprio la nozione di scambio e la definizione di merce reggono ormai i richiami alla scuola come formatrice di manodopera».

Inutile proseguire. La stessa scuola d'Arte per la Ceramica, fondata dopo l'esposizione Torricelliana del 1908, realizza di fatto una spaccatura fra arte e artigianato, fra arte e produzione, fra professione e fabbrica. Non poteva del resto operare altrimenti. Era l'intera economia faentina che, cadute le ultime oneste, talora gloriose manifatture artigiane, entrava in una crisi pesante. Una scuola, un contributo dunque all'educazione e alla professione. Ma con quale incidenza sul piano delle reali economie? Non a caso, proprio con una scuola sembra chiudersi l'anello aperto, nel 1796, con la creazione della Scuola di disegno e cioè con il trasferimento dei tramandi educativi e di didattica del lavoro dall'apprendistato ad una pubblica struttura. Il disegno è libertà, poiché esso è di fatto autonomia espressiva, non subalternità dell'artigiano che, grazie ad esso, si fa indipendente ed imprenditore, esecutore ma anche progettista. Il mondo storico sembra davvero rinserrarsi proprio nel 1908, alla data in cui agli uomini di cultura della città parve di intravedere nel profondo della storia una speranza per il futuro. La speranza era anche allora fiducia nell'equazione arte-lavoro, invenzione ed operatività, idea e progettazione.

La lunga linea narrativa che il passato, se sapientemente indagato, ci consegna non è soltanto la più opportuna capacità di verifica che possiamo oggi ottenere, ma è anche — essa stessa — sceneggiatura e materiale di storia. La linea, naturalmente, consente anche di immaginare chiarite talune generalità, così che le scelte, le decisioni, i progetti possano dichiararsi non già velleitari, ma garantiti piuttosto da un'accurata diagnosi storica e vocazionale. Questa fedeltà a modelli culturali storici può sembrare addirittura un atto di sfiducia verso il presente, o una ricerca di eccessivo, acquietante garantismo dentro il ventre del passato. Questo almeno sono soliti dire gli speculatori e gli imprenditori che con molto chiasso affermano terminata — addirittura mai iniziata — la cultura della conservazione e della tutela, il rispetto dell'urbanistica storica, il restauro architettonico ed ambientale. Un progetto per una istituzione culturale competente il passato — questo sarà Palazzo Milzetti — ripercorre di necessità a secondo buona critica storica le diverse situazioni, le diverse proposte, gli eventi maggiori che quasi fisicamente sul luogo si sono sedimentati. Se non sarà in grado di farlo, resterà uno dei tanti inutili contenitori incapaci se non di burocratica rappresentatività.

L'esposizione dedicata all'Età neoclassica a Faenza è, in questo senso, una sorta di prova generale, a porte aperte, della possibile vocazione d'uso e dei margini di versatilità di Palazzo Milzetti. Fin dall'atto di acquisizione, intrapreso e realizzato da Cesare Gnudi, esattamente dieci anni or sono, la Soprintendenza ai beni artistici e storici ne consegnava un progetto finalizzato da me identificato e disteso, approvato dall'allora vigente Consiglio Superiore, teso a definire con esattezza le caratteristiche, i modi e gli strumenti di un Centro per l'Età Neoclassica che,

unito al Museo, avrebbe avuto compiti di ricerca e di documentazione. In realtà, questa esposizione organizzata oggi Palazzo Milzetti come Museo e come Centro di documentazione. (1979)

Un laboratorio per i materiali dell'Istituto delle Scienze

Ogni riflessione che si conduca sul problema posto dai Musei e dalle Collezioni storiche e didattiche dell'Università di Bologna non può che indirizzarsi ad una minuziosa e puntuale verifica della vicenda storica entro la quale Musei e Collezioni si sono formati; e successivamente scomposti o sezionati, fino alla lamentosa condizione attuale. L'esame accurato della vicenda storica non consente infatti soltanto l'analisi indispensabile dei modelli operativi che, settore per settore — o meglio ancora attraverso un mobile concetto di polidisciplinarietà — si vennero proponendo dapprima nell'arco dell'intero secolo XVIII, e poi successivamente al 1803; ma anche l'esatta scansione delle proprietà giuridiche originarie, e la conseguente ricostruzione degli apparati inventariali oggi confusamente mescolati o addirittura carenti.

Naturalmente, a questa prima opera conoscitiva deve affiancarsi già nella iniziale stesura una diversa e più storica coscienza che non sia soltanto quella economale. Gli oggetti infatti rispondono qui più palesemente che altrove a esigenze di carattere scientifico e funzionale, e le loro caratteristiche sono da riconoscere — al di là della descrizione formale — nelle intenzioni espresse dalla committenza, nell'indirizzo tecnologico che quest'ultima ha adottato, nelle peculiarità che l'oggetto doveva possedere relativamente al modello scientifico o didattico che gli veniva richiesto ecc. Si può, in questo senso, affermare che nessuno fra gli oggetti che compongono l'imponente quadro patrimoniale dell'Istituto delle Scienze prima e poi dell'Università, può sfuggire ad una definizione com-

plessa ma davvero illuminante. È affermazione soltanto ovvia quella che conduce a ritenere che una prima generale ricognizione dei materiali, eseguita sulla base di requisiti tanto d'ordine amministrativo che di livello tecnico e scientifico, è atto preliminare non solo alle elementari necessità amministrative, ma anche ad una corretta formulazione di un piano museografico.

La progettazione di uno spazio e di un ordito museografico qual è quello che i materiali dell'Istituto delle Scienze attendono non può essere interpretata se non come un ritorno corretto e sensato alle origini del luogo, attraverso le documentazioni non povere davvero che di esso possediamo. Di recupero dunque si tratta, e di inventario: giacché una buona progettazione altro non può essere se non una buona revisione inventariale che sappia fornire per ogni oggetto o serie di oggetti una concreta origine storica e scientifica, una definizione dell'uso preminente e infine una capace alonatura polidisciplinare: quella infine che può ricomporre la generale visione del luogo inteso come modello culturale, come proposta che dalle mani del suo primo inventore, il Marsigli, si venne poi variamente adattando alle capacità di ricerca, alle discipline preminenti, agli indirizzi più fortunati.

Fondamentale appare dunque, in questo senso, l'indagine circa il materiale archivistico dell'Istituto, la quantità davvero essenziale delle informazioni che da quelle carte ci può giungere circa i fini della committenza, l'indirizzo di essa, le peculiarità richieste o soltanto sollecitate, e perfino l'economia entro la quale la commessa era costretta a muoversi. Qualche modello opportuno, specie per le attrezzature astronomiche, è stato già sottoposto a prova e a riprova; e in questa mostra se ne possono toccare con mano i risultati. Tutta l'Europa degli artigiani specializzati, preziosi, insostituibili, si aggira nelle carte dell'archivio. Ma da esse sale, se interrogata, fino a divenire infor-

mazione, una conoscenza che tiene sempre, e si direbbe in equilibrio, il tema antico del «scire per leges» e del contrapposto «facere per inventiones». Tema che per altre ma simili strade (quelle, ad esempio, delle cere anatomiche) svicola nell'antico conflitto fra arti liberali ed arti meccaniche. E conduce infine — teso com'è fra lo scricchiolio dell'a penna dello scienziato ed il rumore dell'officina dell'artigiano — ad una lunga, durevole, mai risolta dialettica fra le «due culture».

L'indagine archivistica dovrà chiarire, fra gli altri, anche la necessaria conoscenza lessicografica. Ed è appena il caso di rammentarne l'importanza incisiva, nel momento in cui l'intero campo della formalizzazione e della normalizzazione, e cioè l'intero campo dell'opera di catalogo, mostra di segnare il passo di fronte ad una tradizionale inesistenza di lessici tecnici (la mancata attualizzazione della lingua italiana) cosicché la «narrazione» anche soltanto formale dell'oggetto tecnico e scientifico (ma di ogni oggetto, infine) si rende impossibile se non a costo di generalizzazioni imponenti. Ecco dunque un altro museo che sorge accanto al primo, e dunque un cantiere linguistico che si associa, non meno importante, al cantiere degli oggetti, ne affonda la verità nella comunicazione.

L'Istituto nel XVIII secolo

Non v'è dubbio che l'Istituto delle Scienze di Bologna rappresentò per tutto il XVIII secolo un punto di interesse europeo. Basta soltanto sfiorare la fitta letteratura dei viaggiatori europei in Italia per scoprire nelle pagine dei Cochin o dei Lalande una ammirazione che andava indirizzata oltre la consueta virtù artistica nazionale, ma toccava i metodi di uno sperimentalismo scientifico che qui era stato istituzionaliz-

zato dapprima per una potente propulsione personale, quella del generale Marsigli; ma che poi era definitivamente, e concretamente entrato come un servizio pubblico e produttivo nel quadro della ricerca in molti aspetti applicata allo sviluppo delle discipline scientifiche ma anche dell'artigianato ad esse legato. La ricostituzione di documenti insostituibili, come appunto quelli superstiti, in un apparato museografico nuovo, sembra la sola indicazione di metodo che, perfino ovviamente, vede in Palazzo Poggi la sua sede privilegiata. E con ogni probabilità si tratta del più vasto ed eccezionale fra gli sforzi museografici possibili, capace tuttavia di restituire alla città e all'istituzione universitaria una dignità storica che, in altri modi e con diverse soluzioni, si ribalterebbe invece in una indecorosa protrazione di irresponsabilità tanto amministrativa che tecniche e scientifiche.

Poiché proprio nel nucleo dal Marsigli si annida il seme originario del servizio «museografico» di Bologna (e lo chiamiamo servizio per accentuarne anche il criterio di uso e di funzione, che esso ricoprì alle sue origini), cerchiamo di vedere più minutamente qual'erano sostanza e natura di questo nucleo. Serve allo scopo il volumetto che, stampato proprio presso l'Istituto nel 1780, ridotto dal marchese Giuseppe Angelelli da quello del Bolletti (1751), ci consegna lo stato ottimale delle dotazioni dell'Istituto prima della scomposizione di quel mirabile innesto. Ed è una lettura perfino gioiosa per ogni museologo quella che letteralmente scopre già allora attuate e funzionanti sezioni espositive congrue ed omogenee, non confuse per successivi trapassi e non inquinate da sedimentazioni estranee; e reinventa interessi culturali e didattici riversati sulle arti integrate, sulle testimonianze delle ricerche e del lavoro della ricerca, secondo i metodi di una esatta interazione, oggi così vanamente invocati.

Prima fra tutti il Museo Aldrovandi. Seguiamolo

con l'Angelelli: poiché già fra '5 e '600 Ulisse Aldrovandi aveva pensato di «formar la storia di tutta quanta è la natura» per il suo insegnamento universitario, egli cercò di «spiegar quivi e porre ancor sotto gli occhi, e i fossili, e le piante e gli animali d'ogni genere, e insomma quanto ad essa natura spettar potesse». Per ciò costituì la sua biblioteca e alla biblioteca aggiunse il Museo, con grandissima spesa. Vi furono concorsi del Senato bolognese, e beneficenze di Gregorio XIII e Sisto V, del card. Campeggi, di Francesco Maria della Rovere e di Ferdinando I di Toscana. Dal Senato poi fu concesso all'Aldrovandi anche un orto nello stesso Palazzo Pubblico, «in cui a utilità della medicina pubblicamente lezioni si facesse di botanica, esaminando le erbe e le loro particolari virtù dimostrando». Alla morte dello studioso (1605) il patrimonio passò al Senato, che collocò Museo e libreria nel Palazzo Pubblico, assegnandovi un curatore. Il tutto doveva poi essere trasferito nell'Istituto delle Scienze nel 1742.

L'anno successivo il Senato trasferiva in Palazzo Poggi anche il Museo Cospi. Ferdinando Cospi, nato nel 1609 e morto il 19 gennaio 1686, aveva raccolto «una nobilissima galleria, nella quale congregò bellissime, e sceltissime cose d'ogni genere, e con grandissimo studio le pose in ordine, alle antiche frapponendo accortamente le nuove; ne' contento fu delle cose formate dalla natura, ma quelle pur volle che insigni fossero per arte». Conservato dapprima in Palazzo Pubblico accanto al Museo Aldrovandi, fu affidato alle cure dei Cornelio Uterverio, Camillo Baldi, Bartolomeo Ambrosini, Ovidio Montalbani, Gio. Batta Capponi e Silvestro Bonfiglioli. Ma anche dopo la donazione, il Cospi provvide ad ulteriori incrementi. «Fra le altre cose vi aggiunse moltissime medaglie sì antiche, che nuove, e un'ordine d'ammirabili Testacei, tratti fino dall'India».

L'unione dei due Musei, le acquisizioni costanti,

il trasferimento in Palazzo Poggi segnarono dunque un punto concreto a vantaggio di una migliore utilizzazione museografica del patrimonio già privato, così che — affermava l'Angelelli nel 1780 — «non può dirsi quanto splendore, e giovamento provenuto ne sia a tutte le discipline, che in esso (Istituto) dai Professori si esercitano». Con le aggiunte marsigliane, e anche con quelle relative all'arte militare, il nucleo espositivo e didattico dell'Istituto raggiunse a metà del secolo la sua prima, già eccezionale estensione.

E questi sono anni significativi per la città, anche per l'attenzione ad essa dedicata dal suo Pontefice, Benedetto XIV Lambertini. Il lineare calendario degli studi di figura esercitati dall'Accademia Clementina, prevedeva in fasi alternate al nudo, quelli sulle statue: «il nuovo studio sulle statue è una delle innumerevoli beneficenze di Benedetto XIV» annota l'Angelelli. Sotto la guida di un Accademico (il primo fu Ercole Lelli, il secondo Domenico Piò) disegnatori e scultori potevano accedere alla galleria delle statue per esercitarsi su di esse. La galleria era «congiunta alla scuola del nudo, e si estendeva in grandi e luminose camere, formando con essa quasi un solo appartamento». Si tratta ad evidenza degli splendidi calchi in gesso tratti dalla più celebre statuaria greco-romana, oggi conservati in buona parte presso l'Accademia di Belle Arti.

Ampiezza del patrimonio didattico e storico

Più tardi doveva giungere all'Istituto anche il lascito personale del Padre Urbano Savorgnan della Congregazione di San Filippo Neri, nonché quello del dottor Giacomo Bartolomeo Beccari; e infine la grande raccolta di stampe che Papa Lambertini aveva

ricevuto in dono (essa era stata formata inizialmente dal pittore Pier Francesco Cavazza) e incrementato durante gli anni bolognesi e quelli romani del pontificato. Inoltre, proprio in questi decenni, l'Istituto delle Scienze con le sue Accademie diviene il luogo deputato a tutelare, controllare ed eventualmente a raccogliere quelle opere d'arte che, nate nella chiesa e per la chiesa sotto lo sforzo delle comunità cattoliche, erano state in un primo tempo minacciate dalla questione dei patronati poi messe in pericolo dalla crescente, irrisolta necessità di restauri; e quindi, insidiate dalle proposte di acquisto che provenivano soprattutto dall'Europa continentale, dove erano in formazione i grandi Musei e principalmente quello di Dresda. La donazione, che, nel 1762, mons. Francesco Zambeccari intesta all'Istituto delle Scienze, comprende dipinti che egli aveva sottratto al mercato nel 1749, e cioè all'atto dell'abbattimento della chiesa di S. Maria Maddalena all'Arena del Sole; dipinti quali quelli di Aspertini, di Jacopino o del Chiodarolo, che dovevano poi costituire — insieme ad altri doni dello stesso Zambeccari — il nucleo iniziale di una Pinacoteca bolognese. Ma di questa complessa situazione abbiamo già dato minutamente atto, nel tentare di delineare una storia dell'Accademia Clementina come organo crescente di riferimento in ogni decisione relativa alla tutela del patrimonio pubblico; e a quella dunque rimandiamo. Basti qui sottolineare una volta ancora che lo sforzo leggibile nelle vicende che sommariamente esponiamo è costantemente quello di garantire alla patria — come, in modo meno enfatico di quanto oggi immaginiamo, si diceva — e cioè alla collettività cittadina, il possesso giuridico e culturale di un patrimonio che le vicende socio-economiche e politiche mettevano almeno parzialmente in pericolo.

Ma poiché ci siamo proposti di descrivere lo stato dell'Istituto delle Scienze come nucleo didattico e conservativo prima della rivoluzione francese, seguita-

mo a leggere la piccola guida del 1780, apprendendo pian piano altre novità. Abbiamo già visto che l'attenzione specifica del Marsigli aveva orientato l'Istituto e la sua politica culturale verso la fisica e l'osservazione naturale. Non stupirà quindi trovare che, poco oltre le camere destinate ai pittori della Clementina si trovasse una stanza Ostetrica. La suppellettile proveniva dalla casa del celebre chirurgo Giovan Antonio Galli e concerneva in particolare il parto, quale «studio di somma necessità, a sollievo non tanto delle donne gravide e partorienti, quanto dei loro portati». Anche in questo caso la sollecitudine e la spesa erano state di Benedetto XIV (1757), così come i successivi incrementi e perfezionamenti (1758): «I molti soggetti siano medici, chirurgici, e levatrici, che eziandio da paesi esteri, non che da questa città e territorio sono finora concorsi a profittare di tali istruzioni, siccome pure le premure avutesi di formare ad imitazioni di questa suppellettile un eguale studio e comodo in altri paesi ed università, comprovano abbastanza la utilità, ed importanza di questo stabilimento».

La visita segue con il Laboratorio chimico, destinato all'indagine dei tre regni naturali; e con la già ricordata Galleria delle Statue, che alle copie dell'antico aggiungeva tuttavia anche opere moderne, come il modello del Nettuno e le opere dell'Algardi. Grande spazio occupava il Museo di antichità, formato dapprima dal lascito Marsigli e accresciuto, secondo il consueto, dalla munificenza di Benedetto XIV, sulla base altresì di parte del Museo Cospi. Un lascito già pervenuto nel 1780 era quello numismatico di Scipione Maffei, destinato ad incentivarsi con opere della Zecca bolognese, col legato del Senatore Nicola Spada, con i doni di Clemente XIV, di Pio VI, dell'Elettore Palatino, dell'Elettore di Baviera, di Flaminio Scarselli, di Guidantonio Zanetti, di G. Domenico Cattani. Già nel 1781 nel luogo darà le prime pubbliche lezioni di archeologia Jacopo Tazzi Biancani; e la

sezione, che nel 1810 fu riordinata in almeno una decina di ambienti, costituirà nella seconda metà del secolo il nucleo principale del costituendo Museo Civico di Bologna.

Seguiva quindi la sezione dedicata alla Fisica, costituita da un primo gruppo di macchine commissionate da Prospero Lambertini al celebre Pietro van Musschenbroek dell'università di Leida ed eseguite da suo fratello Giovanni. Altro gruppo di strumenti era quello fabbricato da Francesco Vittuari, un sacerdote bolognese; e tutta una serie di apparecchiature che potevano dimostrare quanto molti credevano, e cioè «che la filosofia tutta debbasi a fisica ridurre».

Eccezionale inoltre, anche per i suoi aspetti formali e per le indubbe connessioni col mondo degli artisti bolognesi, era la sezione dedicata all'Anatomia. La suppellettile, eseguita per lo più dalla celebre Anna Morandi Manzolini, acquistata prima dal Senatore Ranuzzi e ceduta quindi all'Istituto, era costituita da materiale anatomico lavorato in cera, nonché da strumenti anatomici di particolare valore: «Tutti detti lavori sono di cera fatti, eccettuate le ossa, che sono naturali. Ella è tale e tanta la naturalezza di quelle mani, di quelle braccia, di quelle gambe, di que' piedi, tale e tanta la verità delle inserzioni delle figure, direzioni e colori de' muscoli, che non si è facile a giudicare, se la Manzolini sia stata più eccellente scultrice o più dotta anatomica. Restasi bensì convinto, essere questa donna stata grandissima nell'una arte, e nell'altra». All'opera della Manzolini si deve poi aggiungere quella di Giovanni Manzolini, suo consorte; e quella di Ercole Lelli, che di ambedue era stato maestro. Attribuite a quest'ultimo, le cinque statue dell'uomo sono ancora oggi quanto di più sensazionale la scultura del Settecento bolognese possa apertamente vantare. Ereditato dall'Istituto di Anatomia umana, il nucleo è ora sottoposto a restauro ed a riordinamento. Con esso, a dimostrazione della tradi-

zione scientifica bolognese, erano e sono anche le sezioni raccolte da Antonio Valsalva.

Altra meraviglia visibile allora in Palazzo Poggi era poi il Museo di Storia naturale, accresciuto dai doni di molti, come quelli del Duca di Massa e Carrara, dei Marchesi Montecuccoli di Modena, di Pietro Cristiano Wagner, dell'Imperatrice di Russia e ancora del Lambertini: la base tuttavia era costituita dai due ricordati musei Aldrovandi e Cospi, arricchita dai legati Savorgnan e Bassi ma soprattutto articolata sulla donazione del Marsigli.

Seguiva infine la «camera» di Geografia e nautica: un settore affidato interamente dal 1724 in poi alla liberalità di Marco Sbaraglia, accresciuto più tardi da doni cospicui; nonché il museo dell'Arte militare, ove si vedevano «appesi alle mura vari modelli rappresentanti i sistemi diversi di munir le fortezze». Un museo, quest'ultimo, particolarmente ricco proprio perché interamente formato dal Marsigli, e più tardi accresciuto da parte del notevolissimo legato fatto dal Padre Savorgnan. Prima di giungere infine alla Specola, una camera raccoglieva tutta la suppellettile del celebre Giuseppe Campana «per uso dell'ottica, e diottrica» acquistata presso gli eredi per intervento di Benedetto XIV. Infine si saliva alla Specola che costruita fra il 1712 ed il 1725, doveva ospitare tutte le esperienze di astronomia acquisendo materiali preziosi per la storia della disciplina.

Dall'Istituto ai musei disciplinari

Se ci siamo volutamente attardati nella descrizione dell'Istituto delle Scienze — trascurando peraltro l'imponente Libreria — è perché proprio nella lettura di questo gigantesco apparato didattico ed espositivo ci sembra possibile rintracciare l'origine di grandissima parte dei nuclei museografici bolognesi, collega-

ti in uno sforzo così ampiamente interdisciplinare da risultare poi irripetibile. Poiché infatti la sorte materiale dell'Istituto delle Scienze fu quella, paradossalmente, di smembrarsi partitamente, avviandosi a diversi istituti specifici, senza che tuttavia questo provvedimento portasse almeno un reale e concreto vantaggio a molti fra i musei così creati. Ci si potrebbe in ogni modo chiedere se lo scorporo di musei e di legati, operato dopo le soppressioni napoleoniche, non abbia inciso negativamente sull'entità culturale e sulla capacità informativa dei musei stessi, così indissolubilmente connessi alla personalità dei ricercatori, dei donatori e degli studiosi.

Altra preoccupante domanda è quella che ci si potrebbe rivolgere, relativa al concorso pubblico verso il patrimonio museografico cittadino dopo il 1796. Ed è innegabile che, dopo l'eccezionale prestigio vistosamente accampato dall'Istituto come luogo di libera ricerca, e grazie a ciò ricco di doni e di incentivi anche privati, l'intimità fra città e museo doveva gradualmente spegnersi e con essa dileguarsi ogni senso concreto di interesse da parte dei cittadini. Faranno eccezione alcuni casi, come la parziale donazione Palagi, o minori incrementi privati, di questo secolo soprattutto, verso le collezioni civiche. Pochissimi i lasciti per la Pinacoteca Nazionale e comunque spenti già intorno al 1840. La stessa collezione Zambeccari, giunta in via Belle Arti nel 1884, era frutto di una lite secolare per una donazione decisa nel 1788 ma mai attuata; e vi giungeva, per la verità, svilita da notevoli, reiterate vendite abusive. Si può dunque ritenere che, in linea storico sociale, il clima delle libere accademie — di cui quella delle Scienze era stata indubbiamente la maggiore — fu l'unico in grado di trascinare il ricco patrimonio privato e anche le forze allora non sopite dell'oligarchia bolognese verso un ideale di utile pubblico; e che la successiva istituzionalizzazione, anche nel restaurato

potere della Chiesa, non fu mai più in grado di assicurare al capitale privato un così ricco sbocco pubblico. Anche per questa via, dunque, il governo museografico passava alle istituzioni stesse, che avrebbero dovuto garantirne dal loro interno continuità di incremento e bontà di conduzione culturale. Con quali risultati, sommariamente cercheremo poi di vedere.

A ben guardare, la storia dei musei bolognesi si rivela, dopo l'unità nazionale, una sorta di colossale scorporo delle eredità settecentesche; e cioè di quel museo come organismo didattico e storico che, al di là di necessità strettamente storicistiche, organizzava spazi comuni e sincronici per collezioni e nuclei museografici provenienti da formazioni diverse. Si può così affermare che anche l'ideale aldrovandiano dell'esperienza come supporto di ogni filosofia, quello della nuova scienza malpighiana trapassato nell'opera di Marsigli, quello stesso della constatazione e dell'autonomia dell'arte bolognese affermato dal Malvasia, venivano successivamente traditi dall'allineamento ipocritamente storicistico (anche perché di storicistico avevano assai poco) e mescolati fra loro nella generica dimostrazione di un «progresso» scientifico legato ad entità cronologicamente astratte, anziché ai grandi impulsi di gruppi culturali che si erano dimostrati in grado di sovvertire, almeno di tentare di sovvertire, l'ordito culturale coevo. Forse, solo la Pinacoteca Nazionale, proprio per essere nata dal patrimonio chiesastico e non da raccolte o collezioni particolarmente individuabili, resisteva sul piano della difesa e della affermazione dell'autonomia dell'arte locale inaugurata e divulgata dal Malvasia.

Il primo momento di questo smembramento fisico è già nella soppressione napoleonica dell'Istituto delle Scienze; momento nel quale le attività artistiche clementine prendono la via dell'Accademia e della Pinacoteca di Belle Arti, e le attività scientifiche vengono istituzionalizzate in discipline universitarie.

Per tutta la prima metà del secolo tacciono infatti le fonti relative ad ogni raccolta d'ordine naturalistico e sperimentale, mentre avanza sull'orizzonte della museografia europea soltanto la fama della Pinacoteca con il suo pantheon di grandi artisti del Seicento. Più tardi sarà la volta delle raccolte archeologiche.

Il silenzio circa le sorti dei musei diversi si aggrava naturalmente con il passare degli anni; mentre cresce in parallelo la necessità di incrementare le collezioni archeologiche ed artistiche con nuovi e più moderni istituti, atti ad una migliore conservazione e ad un più esplicito rapporto col pubblico. Ciò almeno nelle intenzioni, poiché allo stato dei fatti le cose possono ampiamente dimostrare che la strada prescelta è ancora quella di decomporre le antiche raccolte dell'Istituto. È dopo il 1880 all'incirca che vengono prese alcune determinanti decisioni, che siglano del resto il panorama museografico bolognese al modo in cui, più o meno, l'abbiamo ereditato. Il Museo Aldrovandi viene riordinato, ma anche scorporato, per la parte geologica da Giovanni Capellini (1872-1881), per la parte zoologica da Carlo Emery e per quella botanica da Oreste Mattiolo (1897). Nel 1878 una convenzione fra Università e Comune rende legittimo il passaggio della parte archeologica e artistica al costituendo Museo Civico, inaugurato il 25 settembre 1881. Un'altra parte va alla Biblioteca Universitaria, dove tuttora si trova. Sorte del tutto analoga compete al fondo cospiano e al legato Savorgnan. La ricchissima tematica offerta dai doni e dagli incrementi decisi da Benedetto XIV si sbriciola anch'essa in una serie di possessi e di documentazioni diverse. Dell'opera del Marsigli infine anche per ciò che concerne i suoi lasciti, quasi più nessuna concreta testimonianza se non quella — come noi qui facciamo — cartacea.

Non diversamente le altre collezioni. Solo nel 1881 la raccolta delle stampe di Papa Lambertini raggiunge la sua sede più legittima e cioè la Pinacoteca Nazio-

nale. Purtroppo è crivellata di furti, e resa meno conspicua dall'essere (come è tutt'oggi) separata dal restante complesso storico e grafico dell'Accademia Clementina, depositata presso l'Accademia di Belle Arti. S'è detto della tardiva esecuzione del legato Zambecari, giunto alla Pinacoteca Nazionale quasi un secolo dopo l'effettivo atto giuridico: ma proprio questo ritardo e le vicende politiche intercorse degradano la sostanza della collezione, così che la sua stessa unità viene in qualche modo ad essere cancellata. Né il collezionismo privato della tradizionale oligarchia bolognese potrà essere, come meglio vedremo, altrimenti documentato nella sua portata culturale.

Anche se protetti dallo stesso lungimirante ed inscoltato editto del cardinal Pacca (1820) i musei infine di anatomia, quelli di ottica, quelli di chimica, quelli di geografia e di nautica, nonché la mirabile gipsoteca, prendono anch'essi la via degli istituti competenti: soluzione apparentemente ottima, ma che non ha lasciato davvero traccia positiva nella vicenda della conservazione artistica e culturale bolognese, finendo per occultare al pubblico e agli stessi studiosi documentazioni di altissima qualità, e fino a far scendere alle meravigliose suppellettili — come talora è accaduto — le scale di cantina.

Un progetto per Palazzo Poggi e per l'Università

L'organizzazione culturale bolognese, e nella fattispecie quella museografica, è muta in proposito di musei tecnici e scientifici almeno dal 1907: data alla quale, nell'occasione delle celebrazioni del centenario dell'Aldrovandi si volle dare ricovero ed esposizione al Museo aldrovandiano, come pure al Museo marsigliano, nei locali della Biblioteca Universitaria, l'antica Biblioteca dell'Istituto. Sarebbe troppo facile osteggiare quella decisione e quel progetto. Ambedue in

fondo hanno valso una durata temporale al problema, e quasi un impegno protratto a non vanificare del tutto, ma a sorreggere almeno in immagine, quell'antica decisione che la comunità di Bologna assunse, ancora nel XVI secolo, nei confronti della gigantesca impresa di Ulisse Aldrovandi, e nei confronti della sua colorita tassonomia del naturale. Quali e quante siano le linee — si direbbe attitudinali — che la cultura degli sperimentalisti venne ereditando da quel primo grandioso spazio organizzato e classificato, diranno gli studiosi. Credo che comunque sintomatica debba apparire per il museografo la quasi naturale confluenza del Museo Aldovrandiano entro le mura di Palazzo Poggi e dell'Istituto delle Scienze, nel 1743. Erano le linee storiche della ricerca e dell'organizzazione del sapere che andavano ad accostarsi alle ragioni operative del nuovo sapere scientifico. Divenute precocemente storia, queste linee non si esiliavano nel comodo della quiete storicistica o del decoro patrio, ma attivavano una visione concomitante, pregevole, funzionale dell'antico e del moderno. Analoga anche se difforme constatazione è destinata anche all'altra eredità naturale che l'Istituto ricevette nel 1743, e cioè a quella del Museo Cospiano, di diversa origine, diversi materiali ed altra agglutinazione. A quest'ultima doveva toccare, dopo la soppressione dell'Istituto, sorte ancora più ingrata per le tante e diasporiche dispersioni che non ne rendono, certo, possibile oggi un'ipotesi di ricongiunzione in nucleo omogeneo; ma neppure l'ideale ricomposizione fisica (se non interviene un'augurabile esposizione temporanea) peraltro golosamente lasciata intravedere dalla splendida pubblicazione di Lorenzo Legati (1677).

Aldrovandi, Cospi, Marsigli e Istituto delle Scienze, costituiscono una linea pressoché continua e coerente — sotto il profilo museografico e di pubblico servizio — che trova la sua naturale defluenza, nel secolo XIX, nella versione didattica della «meccani-

ca» che ne fu data nell'Istituto Aldini-Valeriani. Poiché alla illustrazione di quest'ultimo e dei suoi materiali si applicano da tempo ormai, e sapientemente, gli sforzi dell'amministrazione comunale, si deve concludere che proprio il più prossimo a noi fra gli istituti bolognesi, quello Aldini-Valeriani, ha avanzato la proposta migliore, più efficace e produttiva: quella cioè di ripercorrere a ritroso la vicenda del sapere pragmatico, del meccanico e dello sperimentale, per riconquistarne le origini. Il museo, questo vecchio ed eppure insostituibile strumento — che anzi trova oggi il massimo della sua secolare fortuna — non può disinteressarsi a questi problemi emergenti; verso i quali anzi, come s'è visto, la comunità bolognese addirittura indirizzò le sue prime attenzioni conservative e museografiche. Il museo tecnico e scientifico è esso stesso, nei fatti, la proposta più opportuna per la scuola. Altre età già proposero modelli opportuni, in questo senso, e saldarono giunture difficili quali quelle fra scuola e ricerca. Basta ripercorrere la trama innegabilmente meritoria costituita dagli innumerevoli gabinetti scientifici e naturalistici degli istituti superiori di istruzione (ed è questo un progetto in atto presso l'Istituto regionale per i beni culturali) per avere davanti agli occhi un orizzonte ben vasto e perfino grandioso, popolato, oltre che dai pur frequenti oggetti dell'arte, anche dai materiali della scienza. Non meno seducenti dei primi, i materiali ripropongono oggi la fattuale verità della loro presenza. Il museo torna ad essere laboratorio, cantiere, scuola. Le sue origini non furono del resto nulla di diverso da questo, la sterilità fu frutto più tardo.

In questo senso, la ricomposizione dei nuclei sostanziali e maggiormente significativi dei materiali dell'Istituto delle Scienze nell'originaria sede del cinquecentesco Palazzo Poggi, apre autorevolmente la strada verso una conservazione utile perché didattica. Ma precede anche, con il suo complesso incedere me-

todologico, altre necessarie sistemazioni. Abbiamo già rammentato il lavoro del Comune per l'Istituto Aldini-Valeriani e l'intera tematica insomma della formazione e del lavoro. Ma dovremmo cucire subito dopo il riassetto urgentissimo dei patrimoni per lo più archivistici e bibliologici (ma anche di arte, arredamento, costume, documento e storia) coinvolti nella recente razionalizzazione degli Ipab e cioè degli Istituti di pubblica assistenza e beneficenza, testimonianza di non trascurabile interesse dell'intera struttura sociale post-tridentina. Altra lezione che si dovrà trarre da questa ricerca riguarderà porzioni spesso straordinarie di aggregazioni museografiche, per lo più civiche, che sono costituite da oggetti di interesse epistemologico oppure da oggetti di storia del lavoro; e che al contrario stentano a rientrare nell'attuale, talvolta disordinata ideologia del museografo, collocandosi dunque nel livello della degustazione formale piuttosto che in quello ben più ovvio — ma pressoché smarrito — della conoscenza tecnica e scientifica, e di seguito sociale ed economica.

Un quartiere da salvare

Dalla ricomposizione, in Palazzo Poggi, dell'antico ordito museografico, organizzato tuttavia nel modo che si dirà più opportunamente, dovrebbe trarre rinnovato impulso anche la soluzione non più rimandabile dei problemi posti dalla Biblioteca Universitaria, dal suo gigantesco spaesamento rispetto alle origini stesse fisiche e culturali, dell'essere insomma funzionalmente cosa oggi totalmente diversa da quello che era per nascita, dimensioni e finalità. Anche per essa, e cioè per la Biblioteca dell'Istituto, vale ormai inevitabilmente la resezione che si può seriamente tracciare fra il museo bibliografico (contenuto entro il 1797) e la biblioteca intesa come servizio di lettu-

ra e di studio. Quest'ultima dovrà necessariamente trovare una sua sede degna e funzionale, senza abbandonare il quadrante universitario della città. È appena ovvio che occorre un legame più preciso — diciamo a livello di catalogo unico — con le altre numerose e parallele biblioteche di istituti universitari che negli ultimi due decenni sono spesso evolute a buone condizioni di servizio e di informazione.

Non è un caso se una gran parte dei gravi problemi conservativi e museografici di Bologna passa di necessità attraverso la risoluzione delle intricate questioni relative alle due maggiori istituzioni bibliografiche, e cioè l'Universitaria e l'Archiginnasio. Ambedue infatti, per ragioni diverse, si collocano in una antica, pregevole coabitazione (in Palazzo Poggi la prima e nel Palazzo dell'Archiginnasio la seconda) con orditi museografici: l'Istituto delle Scienze nel primo caso e il Museo Civico nel secondo. Se è inimmaginabile che i musei se ne vadano per far luogo alla vorace, continua vitalità bibliografica; è altrettanto difficile immaginare però che i servizi bibliografici possano seguitare a crescere su se stessi. La linea di demarcazione che consente di resecare l'antico dal moderno, la conservazione dalla normale igiene dell'attuale, è la linea museografica. Essa, se opportunamente tracciata, restituisce la Biblioteca del Dotti all'Istituto delle Scienze; e — pur con maggiori difficoltà interpretative — restituisce la Biblioteca dell'Archiginnasio ad una unità solidamente civica, quella costituita da Biblioteca e da Museo Civico, sollecitando però l'uno e l'altra ad una urgente filiazione di effettivi moderni servizi. Ed è allora abbastanza trasparente il fatto che, mentre dalla Biblioteca deve scaturire un servizio di lettura decentrato ma soprattutto una nuova sede destinata alla informazione moderna; dal Museo Civico, deve staccarsi quella costola generativa che, invocata da gran tempo, si chiama in mille modi ma soprattutto si identifica in una aggregazione che sia-

mo soliti definire Museo della Città. A ben guardare, del resto, anche questa ricerca dedicata all'Istituto delle Scienze è, pur entro i suoi confini più tipici, un modello per il tessuto didattico e informativo, epistemologico e materiale, che vorremmo fosse quello del Museo della Città. Ma così pure gli altri modelli di ricerca, da quello encomiabile delle scuole Aldini-Valeriani all'altro che concerne l'area dell'antica industria bolognese, quella insomma delle acque, e le sue caratteristiche; e infine all'altro ancora, appena accennato qui, che riguarda l'enorme lascito degli Ipab in via di socializzazione. È quest'ultima la maggiore occasione di pubblico vantaggio di questo secolo, forse definitiva, paragonabile soltanto alle soppressioni napoleoniche sul finire del XVIII secolo e alla liquidazione dell'asse ecclesiastico italiano nel 1866. Il futuro, auspicabile Museo della Città potrà trarre grande vantaggio da questa straordinaria, spesso gigantesca devoluzione di materiali preziosi. Se mancherà invece il nucleo di moderna, scientifica aggregazione, anche per i materiali non possiamo che prevedere un esito precario, addirittura pericoloso.

Un metodo necessario

Pregiudiziale ad ogni corretto metodo di ricerca e di lavoro appare sgomberare il campo da alcuni sospetti che, se consolidati, potrebbero condurre a equivoche convinzioni. È noto come il patrimonio tecnico e didattico dell'Istituto delle Scienze, all'atto delle soppressioni napoleoniche, venisse minuziosamente inventariato. Possediamo in tal modo l'ultima registrazione possibile di quel corredo che poi, in parte immediatamente, in parte lentamente, venne raggiungendo sedi e ubicazioni conservative o di servizio diverse da quella originaria. La ricerca chiarirà opportu-

namente il lento ma inesorabile allargarsi di questa diaspora, ed anzi proprio ai modi e ai tempi della dissezione una prima parte della ricerca dovrà indirizzarsi. Ma si deve già ora, almeno nelle più larghe sommarietà, fare alcune affermazioni metodologiche, anche se ciò comporta qualche attenzione.

La prima massiccia porzione che abbandonò Palazzo Poggi, attorno al 1803, fu pressoché intera la suppellettile pertinente l'Accademia Clementina, corno artistico dell'Istituto. Essa raggiunse l'istituita Accademia di Belle Arti, nell'ex-convento di S. Ignazio in via Belle Arti, e vi costituì un nucleo primigenio della quadreria (oggi Pinacoteca Nazionale). Documenti plastici e grafici, in buon numero e ancor oggi ben poco conosciuti, si trovano tuttora presso l'Accademia, mentre la Pinacoteca Nazionale ha assunto figura e patrimonio autonomo dopo il distacco avvenuto nel 1884. Intorno a questi stessi anni, raggiungeva la Pinacoteca anche quella Collezione Lambertini di stampe che, forse per essere rilegata in volumi, era stata fino a quel momento conservata presso la Biblioteca dell'Istituto, divenuta poi Universitaria.

Altre porzioni di sensibile entità sono certamente quelle provenienti dall'Istituto e già facenti parte delle Collezioni Cospiane, Marsiliane ecc. che, alla nascita del Museo Civico di Bologna, furono aggregate alla nuova formazione museografica civica, di cui ancora oggi fanno parte. Infine, brani dell'antico Museo Aldrovandiano venivano — agli albori di questo secolo — depositati presso un ambiente della Biblioteca Universitaria, pur mantenendosi intatta la figura di giuridica appartenenza. Fra le altre porzioni frammentarie, infine, che furono distribuite fra gli istituti universitari, a mano a mano che questi venivano fondati ed attrezzati, spicca pressoché autonomo assume quella relativa ai modelli anatomici in cera, conservata presso l'Istituto di anatomia umana.

Il pregiudizio destinato a diventare interdicante,

cui si accennava poc'anzi, è quello di immaginare Palazzo Poggi capace di tornare ad ospitare l'intero patrimonio uscitone sul finire del XVIII secolo. È chiaro che a questa immagine si oppongono non soltanto le ragioni di spazio e di organizzazione, ma anche e soprattutto le ragioni giuridiche e storiche: le quali vedono assodate ormai entità patrimoniali diverse più che secolari (com'è nel caso di Accademia, Pinacoteca e Museo Civico), e soprattutto vengono investite di un giudizio che vede questi patrimoni aver già storicamente convalidato una loro diversità, e dunque aver costruito una loro diversa vicenda storica. Il loro recupero dunque, ancorché impossibile sotto il profilo materiale, appare prioritariamente negato da una corretta interpretazione storica (3).

Diversi sono i casi dei Musei universitari appartenenti — quando esistano nei fatti — a istituti specifici. A parte il caso citato dell'Istituto di anatomia, pressoché tutti gli altri costituiscono problema secondario o irrilevante, dal momento che i materiali settecenteschi vi giacciono per lo più mescolati inopportuna-mente ad altre e diverse suppellettili, oppure addirittura inutilizzati.

Sgomberato dunque il campo dal pregiudizio di una generale e generalizzata riconquista dei materiali ad unum, si deve però affermare possibile e necessaria una riappropriazione di quei materiali che divengono rappresentativi di sezioni del tutto scomparse; ovvero di oggetti che, per peculiarità scientifiche o testimoniali, si possano inserire come indispensabili nell'ordito museografico e didattico futuro. (1979)

Arte e piet : i patrimoni delle opere pie

Il patrimonio storico, documentario, artistico e spesso anche scientifico che emerge dalla coperta o trascurata realt  delle opere pie e degli enti di assistenza non   mai stato — a tutt'oggi — esaminato nella sua pi  complessa apparizione sia fenomenica che tipologica. Questo rende assai pi  gravoso il compito di chi si appresti a definire, in qualche modo, il campo di osservazione; a fornire il giusto grado di conoscenza; e infine a suggerirne l'esatto livello di fruibilit  e ci  di pubblico servizio. Non si pu  infatti affermare che il patrimonio di queste svariatissime istituzioni sia tutto e sempre riconducibile alle funzioni originarie e specifiche che presiedevano all'attivit  dell'ente per giunta mutevoli nel tempo. Non si pu  tuttavia affermare che da questo patrimonio debbano essere tralasciate tutte quelle testimonianze aggiuntive, che in forza di doni, di legati, di eredit , si vennero sovrapponendo (proprio «patrimonialmente») al nucleo originario fino a costituire di fatto quel sedimento, quel sovente enorme, sorprendente spessore nel quale anzi ravvisiamo oggi l'interesse maggiore del modello cui indirizzare la nostra conoscenza. Come pretendere del resto che il patrimonio di istituzioni caritative o assistenziali, cos  di carattere religioso che di pi  laica conformazione, rinunciassero a quella accumulazione anch'essa benefica e rappresentativa che camminava di pari passo con la fortuna filantropica dell'istituto, ne avvalorava la bont  concreta, e finiva per disegnare l'endiadi indissolubile del benefattore e del beneficiato?

Cos , se si accetta questa prima, ancorch  sommaria norma di metodo, si dovr  ammettere che il patrimonio delle opere di piet  e di assistenza, intese nel-

l'orizzonte più vasto — dall'orfanotrofio al parteno-
trofio, dal gerontocomio all'ospedale, dal luogo di be-
neficenza pubblica al ricovero dei mendicanti e via
dicendo — risulta di fatto costituito da due parti,
ma così saldate da risultare oggi indissolubili: la par-
te dei peculii e delle doti e delle stesse attrezzature
tipiche dei fini dell'istituzione; e la parte che a que-
sta prima e peculiare strumentazione si è venuta so-
vrapponendo, simbolo di privata affezione, di materia-
lizzata beneficenza a vantaggio del luogo pio. Mentre
la prima parte del patrimonio va ricondotta con la
massima attenzione alla sede di lettura anche episte-
mologica che le deve essere sovente propria (basta
pensare ai materiali storici degli ospedali, agli antichi
e meno antichi strumenti di cura, oppure anche alle
attrezzature di lavoro); per la seconda parte vale fre-
quentemente la pena di sottolineare gli aspetti simbo-
lici e rituali del donativo, e l'avvaloramento che —
attraverso l'eredità — veniva a subire il patrimonio
largamente, globalmente e anche culturalmente inte-
so dell'istituzione. Sul profilo delle attenzioni conser-
vative (che poi significa: per ciò che concerne la attua-
le capacità di sopravvivenza) non è difficile scorgere
che la diversa natura delle due parti fin qui descritte
ha seguito procedimenti, fortune e contrapposte sfor-
tune, intensamente legate proprio alla diversa costitu-
zione dei patrimoni. Sarà sempre più facile osservare
prevalente la zona artisticamente, culturalmente assor-
bita, proprio per essere stata essa protetta e conserva-
ta in forza del suo valore, della sua artisticità, del
suo costo materiale, ben testimoniato ab antiquo en-
tro i registri inventariali economici; ben più difficile
sarà al contrario registrare una buona, cautelosa so-
pravvivenza di tutti quei materiali tecnici, scientifici
e d'uso che — volta a volta — sono stati «scaricati»
dagli inventari, dismessi dalle funzioni d'uso, accumu-
lati in soffitte e cantine e poi definitivamente sop-
pressi.

I patrimoni delle opere pie

Proprio in base a questa sommaria ma fondamentale distinzione — che qui si produce a comodo del lettore — è bene che lasci cadere a terra le proprie illusioni colui che intendesse conoscere proprio attraverso immagini epistemologiche la vita, le funzioni, i modi, le esplicite economie, i livelli tecnici e culturali delle opere pie, e insomma dei luoghi nei quali peraltro si è esercitata, nel bene e nel male, la sopravvivenza e la cura assistenziale del corpo sociale durante quasi cinque secoli di storia. Ospedali, orfanotrofi e brefotrofi, manicomi, ricoveri di mendicizia, ed altri infiniti luoghi della pietà e della prima sanità pubblica, hanno per la gran parte lasciato decadere il proprio patrimonio strumentale storico senza lasciarne grande o anche significativa traccia oggettuale. Ha prevalso in questo campo la forbice dei criteri economici. E, quel che è peggio, questo infallibile e tragico criterio ha continuato ad agire — come in sostanza agisce ancora — nei nostri stessi giorni. Fondaci e soffitte, magazzini e depositi, vecchi laboratori e ripostigli remoti non hanno quasi nulla da rivelare, se non cianfrusaglie di nessun valore. Non si può in ogni modo dimenticare che non per questo la vicenda funzionale e più propria all'istituzione sia stata con ciò definitivamente demolita e obliterata. Certo, nella ricorrente e tempestiva opera di soppressione dei materiali tecnici e scientifici, potremo leggere anche la deliberata cancellazione dei modelli funzionali usati, le frequenti invenzioni strumentali dell'emarginazione e della repressione assurde a strumentazione istituzionale. Ma per fortuna all'indagine restano pur validi, come un veicolo ausiliario insostituibile, gli archivi e la loro penetrante capacità di resa testimoniale; gli edifici e la loro sapienza strutturale, innervata in modo spesso straordinario alle finalità dei luoghi; gli assetti patrimoniali, organizzati secondo in-

tenzioni di ben dirette gestioni economiche e culturali; e gli stessi svariatisimi patrimoni artistici, conseguiti secondo linee di eloquente partecipazione pietistica o filantropica, e adoperati secondo giudizio opportuno all'arredamento, alla decorazione, all'apparizione simbolica dei luoghi della beneficenza e della sopravvivenza, dell'assistenza e della stessa emarginazione.

Delineate così le due sezioni entro le quali si viene normalmente ripartendo la sommarietà almeno di ciò che intendiamo essere e presentarsi oggi come patrimonio delle istituzioni pubbliche di assistenza e di beneficenza, occorrerà anche avanzare altre affermazioni. Una prima fra queste, molto impegnativa proprio perché consistente, è quella che afferma essere assai spesso i patrimoni legati in modo indissolubile, culturalmente, ai luoghi storici dell'attività. Arredi, mobilia, strumenti, archivi, ricami e tessuti; e poi dipinti, sculture, oggetti liturgici e sacri, segni di devozione e di pietà, libri, incisioni, intagli e pietre dure, e insomma tutto l'immenso colorito mondo delle case di assistenza e di educazione, di beneficenza e di redenzione — un po' triste, un po' scolorito o fuori moda, ma sovente ricco e teso a simboleggiare il clamore esterno del secolo e degli eventi mondani guidati dal potere del benefattore — si colloca con ricorrente omogeneità entro quei luoghi che la pietà ha costruito oppure ha destinato o ancora donato all'opera pubblica. Palazzi e ville, case borghesi e edifici di educazione, ospedali o monti, opere pie ed educandati, si muovono di sotto la polvere alzata dai nostri passi di ricercatori e di curiosi con una compatta e ancora frequente ricchezza di testimonianze: cosicché si avvalora per essi l'esigenza di una migliore conoscenza, la necessità di una migliore conservazione e infine — tema centrale della nostra prospettiva odierna — l'urgenza della costruzione di un vero e proprio progetto di tutela: perché non succeda che, di

fronte all'atto giuridico positivo della riacquisizione di questi straordinari beni da parte delle comunità, si assista poi alla dispersione dei patrimoni e alla dissoluzione di quei complessi (contenitore e contenuto) che il cammino così lento e anche così difficile della democrazia mette oggi a disposizione delle municipalità.

Una nuova, cosciente gestione

Poiché questo ci sembra essere oggi il nostro compito, quello cioè di agevolare l'attuazione più cauteleosa e attenta di un trapasso storico di proporzioni enormi; di predisporre i termini generali e particolari di una eredità opportuna e attesa, senza che la fretta e l'impulsività possano generare confusioni e dispersioni; di creare insomma, caso per caso, quei progetti di vocazione e d'uso culturale che questi luoghi storici molto spesso esigono per il loro significato storico. La dispersione che dovesse verificarsi oggi, nel momento più vivo del dibattito circa il patrimonio culturale italiano, nel momento più acceso dell'identificazione di servizi culturali da parte delle comunità e delle amministrazioni locali; sarebbe tanto più dannosa in quanto la nostra coscienza si mostra già preparata all'avvenimento.

Coscienza metodologica, occorre precisare. Quanto ai mezzi amministrativi ed economici, il discorso alzerà certamente altre geremiadi, altri lamenti, interessati o meno, già predisposti su di un fronte vasto e anche politicamente canoro. Come già nel passato, assisteremo ai pianti di amministratori che, venendo a mancare il sostegno economico di vendite o di permutate lucrose immaginate e preventivate da anni con mente speculativa, rese oggi possibili dai patrimoni in arrivo, accuseranno la stolidità conservativa degli addetti ai lavori che nulla e su nulla intendono cedere. Ascolteremo anche le parole sbalordite di

chi improvvisamente verrà a scoprire, proprio grazie a questa mostra, che dipinti, sculture, tessuti, ricami hanno un valore e un prestigio inestimabili, e che — chi l'avrebbe mai detto? — aveva proprio ragione quell'antiquario di passaggio che da anni tormentava l'economista, il presidente, le suore per ottenere in vendita quelle cose per le quali avanzava offerte ritenute sottolineabili (quando al contrario si trattava quasi sempre di offerte irrisorie). Ascolteremo lamenti, enumereremo difficoltà, annoteremo proteste, infine, da parte di tutti coloro che, pronti ad affacciare in ogni occasione l'esigenza di una scelta di cultura, la necessità della costruzione di servizi culturali pubblici, l'inevitabilità della creazione di una opportuna biblioteca, di un archivio comunitario indispensabile, di un luogo museografico e di attività artistica, non ravviseranno in queste case e palazzi, in questi conventi o brefotrofi, in questi patrimoni sedimentati e stratificati, l'opportunità migliore, la più originaria e creativa, la più economia e spontanea per dare insomma alla comunità quel luogo di vita creativa che da anni, da decenni si va cercando.

Ciò si dice, precorrendo non ingenuamente i tempi, per sventare ogni processo di degrado, di malversazione culturale, di speculazione economica in proposito. E per affermare una volta di più che i patrimoni delle antiche opere pie e delle più recenti istituzioni di assistenza costituiscono un'occasione irrinunciabile per ogni aspetto dell'attività di cultura, per tutt'intero l'ambito della ricerca storica, sociale, economica, artistica e insomma culturale che il nostro paese cerca ansiosamente di avviare. Se non sarà facile sempre intendersi su questo difficile, contrastato argomento, non vi sarà tuttavia spazio per interpretazioni dubbiose: di ogni volontà negativa, di ogni fallo culturale verrà data opportuna e inesorabile testimonianza. È la sola minaccia che riusciamo a promettere verso chi, in quel modo, verrà a collaborare con il triste,

agghiacciante imbarbarimento dei nostri livelli di vita e di cultura.

Antiche e recenti dimenticanze

Ma la vicenda negativa dei patrimoni delle istituzioni di assistenza e di pubblica pietà parte assai di lontano e si colloca, per molti versi, all'interno di quel processo di passività economiche e culturali che a ragione è stato definito come lo scandalo tutto italiano degli enti inutili. Anche sotto il profilo patrimoniale artistico non si può negare, che l'attenzione posta dal primo legislatore che pose mano alla legge di tutela del nuovo stato italiano nel 1902 e soprattutto nel 1909 (più di quarant'anni era durata infatti la latitanza legislativa della nuova Italia), ha tutti i caratteri di una sensibile cura verso il settore, evidentemente nevralgico e fragile; ma assume assai presto l'aspetto di una franante, totale sconfitta amministrativa. Posta la più viva attenzione, infatti, verso i patrimoni degli enti morali, se ne impone la registrazione inventariale entro termini cronologici brevissimi: esauriti i quali, nell'inadempienza, le Prefetture stesse del Regno si sarebbero di fatto e di diritto sostituite agli economisti neghittosi e ai presidenti incapaci, imponendo quegli elenchi inventariali che avrebbero consentito alle Soprintendenze pur allora nate di esercitare sorveglianza, cura e tutela.

A questa norma severa e garantita, iterata nella tarda riedizione della legge, quella tuttora vigente (n. 1089, 1 giugno 1939), farà purtroppo seguito un silenzio assoluto, non interrotto certo, dopo i canonici tre mesi, dal clamore sdegnato e dalle denunce delle Prefetture. Ma bisogna ancora aggiungere, poi, che quando le Soprintendenze stesse inizieranno la loro diretta opera di catalogazione, e ciò particolarmente negli anni '30, scarse e soprattutto molto e molto

selettive saranno le prese di posizione nei confronti dei patrimoni delle opere pie in genere. Il silenzio inventariale dunque che accompagna tuttora l'annosa vicenda nasce di lontano e si consuma in una sorta di protratta, riconoscibile omertà. Fatta eccezione per alcune, eminenti opere, quale potrà essere allora lo spaccato più verosimile del patrimonio dell'opera pia? Quali i contenuti emergenti, quali le tipologie sottolineabili, quali i vettori epistemologici e tecnici che pur eliminati dall'uso, in tanta abbondanza di attività mediche e nosocomiali, lasciano immaginare prezioso il patrimonio delle attrezzature e dei sussidi, vera storia oggettuale di un'assistenza lungo la quale si allinea tanta parte della storia della società italiana? E ancora in quali caratteri si addensano le differenze sostanziali che corrono fra l'idea espressa dal museo, come aggregato esemplare di arti, e di produttività delle arti, nella città italiana intorno al 1880-90; ed il modello lentamente connotato all'istituzione Ipa specie dopo l'omologazione amministrativa fatta da Crispi nel 1890? E infine, quale verità trarre da queste campionature finalmente possibili, quale proposta di cultura e di storia, in faccia alla riforma che oggi immette — dopo tanto ritardo — questi patrimoni omogenei, spesso mirabilmente compatti, quasi sempre preziosi, entro la vitalità del governo civico e municipale e cioè nella diretta gestione della comunità?

È necessario pensare, come per ogni riforma troppo procrastinata e dilungata, che l'affacciarsi della decisione terminale rappresenti, per i profili qualitativi ed artistici dei patrimoni, momento di necessaria ponderazione; e che ogni decisione debba essere assunta in possesso davvero di una reale verifica delle circostanze patrimoniali, delle peculiarità salienti, degli indirizzi stessi delle attività storiche assistenziali, così da dare corretta progettazione ad ogni comportamento. Si tratta pur sempre dell'ultimo, grandioso setto-

re dei beni culturali che la vicenda storica addirittura preunitaria del nostro paese ci consegna. Ogni fretteolosità come ogni disinvoltura segnerebbero di un ben grave debito il nostro operato verso il futuro.

Arte e pietà

Ritorniamo allora alla struttura più tipica dei patrimoni delle opere pie, così come le prime prospezioni ce li hanno lasciati immaginare. Qualcuno potrebbe essere indotto a considerare questi patrimoni, e specialmente quelli artistici e più ancora figurativi, come direttamente e visibilmente connessi all'opera di assistenza più tipica dell'istituzione che li ha raccolti allora e che oggi ancora li detiene. Non v'è dubbio che, in qualche caso, questi patrimoni possono, certo, valere un diretto, immediato rispecchiamento di certi modelli di vita, di certe didascaliche impartizioni, di certe didattiche verità e riconoscibili precetti nei quali la comunità veniva allevata, mantenuta o istruita. Non sono mai abbastanza le Maddalene, in tutti gli attimi della più esemplare contrizione, che abitano i conservatori ed i collegi femminili. Così, per contrasto, non sono poche davvero le apparizioni di un mondo ricco ed elegante a commento dei grandi volti, delle pose significative, dei soavi ventagli delle frequenti benefattrici che si incontrano sulle pareti appassite dei corridoi e dei cameroni degli orfanotrofi: simboli espliciti di un potere che occorre pur conoscere per rispettare.

Ci sembra anche opportuno che lo storico dell'arte chiarisca, almeno in sede preliminare, il suo punto di vista circa il nucleo patrimoniale dell'opera pia, specialmente nella sua forma e costituzione prevalente, che è quella seguita alla controriforma, e imposta nei suoi caratteri peculiari nella seconda metà del secolo XVI. Il lungo cammino della pittura manieristi-

ca, se da un lato si concluse nella pittura «senza tempo» (ohne zeit) proprio per aver voluto raggiungere un codice di esemplarità edificanti; dall'altro lato — e specie dalla metà del secolo in avanti — parve esaltare e circoscrivere, fino all'enumerazione più impietosa, ogni elemento costitutivo dell'individuo. Il trionfo dell'occhio sembra davvero celebrarsi in un impianto tassonomico della realtà e l'uomo viene sottoposto in fondo allo stesso minuzioso scrutinio cui parallelamente è sottoposta la natura: fino alla classificazione, all'organizzazione e all'abbozzo, almeno, di un ritratto istituzionale nel quale la società moderna prende forma. Non c'è differenza, in questo senso, fra la natura morta del tardo Cinquecento e la ricognizione sull'uomo alle stesse date iniziata: si tratta di portare a fondo la sua più impegnativa definizione, dopo il crollo dell'antropocentrismo e del sistema tolemaico. Dall'organizzazione fu agevole passare alla tipologia, e di qui al mondo dei simboli: ma per anni fu per molti artisti possibile aggirarsi entro quella sorta di insperato vocabolario senza più gerarchie quale appunto appariva ogni giorno di più la natura. Per lo più fermi sulla soglia del simbolo e dell'allegoria, essi istruivano processi di anamnesi delle forme naturali, elaboravano dossier per una codifica a venire. Facile che gli intenti moralistici e ricostruttivi dell'età inducessero poi molti a vagare, riflettendo visivamente, fra difetti, malanni e deformità dell'uomo; facile anche che alcuni, per quella strada, non giungessero mai al simbolo ma puntassero sempre più al carattere, all'umore, al temperamento.

Partita quindi come moralistica invenzione, l'organizzazione tipologica di controriforma si industria per le molte vie dell'arte a disegnare finalmente individui, colti anche nel contesto della circostante società: mestieri, vagabondaggi, martirologi, professioni, tante tavole per l'esatta cognizione del mondo. Nasce in tal modo la descrittività continua dei caratteri con-

trapposti, quali lo sguardo prima ancora che la parola discopre: malviventi e ricchi impellicciati, straccioni e pallidi usurai, piaghe e porri contro peli raffinati. Come se la pittura, insomma, finisse davvero per deviare pari pari ogni tentazione didascalica, saltando pesantemente entro il tema anziché raccontarlo. Le strutture manichee del discorso procedono ad avvalorare, per contrasto, la più lenticolare, irritante meticolosità. In realtà, siamo di fronte all'enciclopedia della società, negli scaffali della quale prendono posto le condizioni, i caratteri, i mestieri. È trasparente l'analogia che il processo pittorico intenta con la condizione nascente della società, nel quadro sistematico delle istituzioni.

Arte e società

Il museo, la biblioteca, l'archivio decorrono da questa tassonomia. Non diversamente la prigione, l'ospedale, il convento. E sembra perfino ovvio che allo storico dell'arte, allora, la struttura composita e stratificata dei patrimoni di queste opere di pietà debba essere essa stessa osservata con la più grande attenzione. Una parte di quella cosa che già si chiama patrimonio, la parte delle opere pie, si organizza essa stessa secondo il metro dell'istituzione. Importante dunque è riconoscerlo e non smarrirlo più.

Alla costituzione progressiva dei nuclei patrimoniali, e dunque oggi al riconoscimento della sua verità collezionistica, cioè della sua più eloquente durevole compattezza, gioca la parte più impegnativa il principio di gratificazione in ogni modo reciproca e mutua che il modello assistenzialistico consente o addirittura impone: e che lega in un solo indissolubile ordito benefattore e beneficiato, riguardato e riguardante. Una reciprocità che supera comunque anche i confini dell'iconografia appariscente ed assume invece tutti

gli aspetti più significativi di un patrimonio inteso e come entità fisica e come entità morale: mobili, vesti, cornici, orologi, pizzi, ricami, oreficerie, ex voto, oggetti di devozione, tessuti e coperte, materiale chiesastico e di sacrestia; e infine materiale scientifico o didattico, come mappamondi, carte geografiche, quaderni e lavagne, libri scolastici o sussidiari, attrezzatura didattica fisica e naturalistica, e insomma tutte le infinite apparizioni che emergono in modo indubbiamente gozzaniano dagli armadi imponenti degli istituti pii. Esse costituiscono la forma emergente, concreta del dono e del legato, e addirittura la corporeità dell'opera di beneficenza. Ad essi è tangibilmente legata la riconoscibilità che vuol essere durevole se non addirittura eterna dell'atto soccorrevole; la denuncia stessa dell'altezza e della longanimità della benefica decisione, il livello esemplare dell'atto del donare: alle porte, come capitava, del passaggio a miglior vita e al connesso giudizio divino.

Per queste ragioni, e per altre ancora che sarebbe ora lungo enumerare, è dunque giusto avvalorare il concetto di strato, la figura fisica stessa del sedimento che questi oggetti, in queste camere, in questi corridoi ormai silenti, in questi canterani polverosi, di fatto esprimono. Una accumulazione lenta, ma quasi programmata dall'allinearsi delle generazioni all'ultima denuncia, all'ultimo respiro terreno. Un sovrapporsi di pensieri gettati alla povertà e all'abbandono ravvisati in vecchi e bambini fortunatamente accolti in infinite stanze avvolte in un perpetuo odore di minestrone, ma vivaddio!, almeno di quello. Una mano porta, dal fondo di un giaciglio, oltre le lenzuola e dietro assennato, preveggenze consiglio, verso immagini di fiorente adolescenza, di ben educate virtuosità artigiane, di bennate vocazioni alla vita e alla famiglia. Secoli e secoli di mormorazioni e di giaculatorie, di messe offerte e di peccati rimessi; ma anche di virtù civiche e amministrative illuminate da pubblici

legati, riflesse ed esibite in pompe funebri affollate da orfani e orfanelle, compagnie di misericordia e di mutuo soccorso, con loro bande e fanfare; di esemplari biografie d'armi, di penna o d'affari, concretamente enunciate dall'alto di scaloni di ricoveri, ospizi, ospedali, a coronamento di vite alle quali le umane sorti e progressive parvero tutt'uno con il fiorire della patria recuperata, con l'agognata unità delle genti finalmente raggiunta.

Il sedimento dell'atto benefico

Il sedimento racconta di queste vite, riflette sezioni economiche e patrimoniali, rispecchia un pantheon capillare, minuzioso, ancorato all'araldica della beneficenza. Gli oggetti e il loro modo di accostarsi, di giustapporsi, di legarsi all'istituzione, non seguono naturalmente quella nozione di culturale omogeneità che sarebbe il risultato, talora tuttavia parallelo, del modello di cultura offerto dal collezionismo. Essi si accumulano, e così facendo tesaurizzano, capitalizzano tanto in ispirato che in economia, la generosità del secolo. Un criterio ritorna dunque vitale e utile all'interno di quel concetto di sedimento di cui si diceva e che è esso stesso la storia più concreta e rappresentativa, lo spaccato più caldo delle istituzioni. Un sedimento che raggruppa e mescola circostanze diverse, tutte comunque all'insegna di quella reciprocità, di quel matrimonio fra beneficato e benefattore che costituisce la vocazione all'eternità dell'impulso al donare e dell'atto assistenziale. Armadi e bauli, comò e stracantoni ne esprimono la pienezza, prima ancora che il caos iconografico. Aperti, essi spalancano oggi ancora alla nostra vista iterazioni seriali di oggetti, di segni: per essere, come sono, tesoro o ammonizione, investimento o didascalico memento.

A queste cose, di una domesticità talora impro-

pria (si tratta sovente di oggetti di prestigio, non usabili e dunque non logorabili né vendibili) fanno presto mescolanza altri segni importanti, che sono quelli delle devoluzioni sacre e liturgiche che giacobini prima e nuovi italiani poi operarono a vantaggio almeno teorico delle istituzioni dello stato nascente. Uno stantio profumo di sacrestia invade allora armadi e forzieri, ai ritratti dei donatori incipriati altri sacri racconti si aggiungono: il sedimento si allarga fino ad incrociare l'*instrumentum domesticum* dei conservatori e dei collegi con la fastosa parata della scena cattolica, con la sua possente e prevaricante immagine di celebrazione e di gratificazione. Piviali e cotte, tonacelle e candelabri, assumono presto il ruolo massimamente rappresentativo, aggravando così in molti modi il confronto degli ori e dei simboli con quei lettini di ferro, con quelle mura nude, con quelle stanze disadorne.

Il patrimonio delle istituzioni di assistenza e di beneficenza è tuttavia legato in molti modi alla peculiare attività dell'istituzione che, volta a volta, ha portato la sua concretezza fino ai nostri occhi. Dalla sostanza archivistica, forse la più importante e la più eloquente, alla ricchezza dei materiali artistici, dalle attrezzature educative agli strumenti della medicina geriatria, dalle invenzioni del grande sistema sociale manicomiale ai ritrovati ergoterapici della produttività legata alla forza-lavoro contenuta nell'emarginazione, è tutto un grande, immenso mondo di forme intensamente intrise fra loro ed in rapporto accattivante-conflittuale con il mondo esterno. Ed è proprio alla definizione istituzionale storica di quel mondo rinchiuso e diverso, che questi patrimoni portano oggi ancora un contributo insostituibile. Purché si sappia interpretare il loro accumularsi, si sappia leggere in quel sedimento secolare.

Un patto con l'eternità

Un patto con l'eternità, dunque; un patto per l'eternità, un'immagine di ricchezza in bilico fra contratto e redenzione. Ma è una vicenda, questa, che percorre e attraversa tutti i nostri patrimoni storici, l'immenso sistema degli oggetti offerti e «lasciati», la storia dell'arte stessa. L'enumerazione classificatoria oggi ne scapita, ci soffre, denuncia essa stessa la mancanza di senno e d'orgoglio di una conoscenza parziale qual è quella che, in questa faccenda, pretende di camminare lontano dal contenuto stringente che accoppia arte e pietà, in mille modi, in mille occasioni, fors'anche imperfette, ma che è indispensabile possedere. Ne sa qualcosa Gianni Romano con tutto il suo lavoro, e i suoi collaboratori con lui, su e giù fra Canale e Trino, Cavallermaggiore, Alba ed Asti. Vita religiosa, popolare religiosità, archivio della pietà, iconografia e topografia dei santi e delle devozioni; patto e patteggiamento, legato e circonvenzione, dono e ricatto: com'è grande, com'è enorme il mondo che si nasconde, e neppure tanto, dietro la storia dell'arte. La nostra conoscenza esige di penetrarlo.

Progettare un disegno futuro, del resto ormai alle porte, per questi nuclei ovvero patrimoni e per le loro caratteristiche, ecco il nostro compito immediato. Sospinge a questa necessità il riassetto del settore assistenziale e, connesso a questo, un ordinato processo di definizione dei compiti culturali che questa stessa mostra tende ad evidenziare. Si tratta di un modello inedito, poiché la sorte di questi nuclei chiede di non interpretare il magazzino della storia, e cioè il metodo museografico, come un emporio dove tutto si mescola e si sovrappone, piegandosi magari alle leggi tuttora malamente imperanti per quello stesso strumento pubblico: la decomposizione dei modelli storici a tutto vantaggio di una enumerazione qualitativa o semplicemente formalistica. Due sono in sostan-

za, si è detto, le costanti che reggono la possibile ipotesi di metodo: la prima è quella che connette i patrimoni, là dove sia possibile, al contenitore e alle sue originali storiche qualità; la seconda è il criterio di sedimentazione, nel cui spaccato così complesso leggere e consentire di leggere una vicenda storica e sociale altrove irreperibile.

Se è consentito immaginare, in modo almeno sommario, un adeguato comportamento in proposito, esso si esprimerà parallelamente in alcuni punti difficilmente rinunciabili. Un primo impegno è quello che impone a tutti gli enti locali di riflettere e ponderare con la massima attenzione circa la verifica storica necessaria, nel modo che ora vien loro sottoposto da questa stessa mostra e dalle ricerche condotte dall'Istituto per i beni culturali. Ad ogni carenza e, peggio, ad ogni fallo della verifica delle circostanze storiche, corrisponderà ovviamente nel tempo una inadempienza dell'istituzione nuova che, dalle ceneri dell'antica opera pia, si verrà a creare. Un altro impegno è quello di dare un'opportuna immagine progettuale all'uso e alla funzione che la nuova istituzione dovrà adempiere: il che significa individuare e dibattere in modo opportuno e tempestivo i contenuti culturali che, a seguito della verifica, si intenderà rilevare. Un altro impegno è nitidamente quello di non affrettare per superficialità, e neppure per eccesso di zelo risoluzioni immediate, specie se esse portino a spostamento di patrimoni, a parcheggio di materiali incontrollati, a svilimento anche fisico di oggetti senza più casa.

Molte istituzioni di assistenza, specialmente se di origini storiche, possono agevolmente tenere il luogo che già di fatto occupano: luoghi della conservazione archivistica e bibliografica, della tutela di opere d'arte e di storia, essi assumono definitivamente la veste e le funzioni di istituzioni culturali specifiche. Per fare un solo esempio, sarebbe a nostro modo di vedere impensabile che un'istituzione come l'Opera dei

Poveri Vergognosi di Bologna, sede tipica di un patrimonio storico e documentario della maggior vastità possibile, venisse distolta — è la parola — da una funzione che ha quasi naturalmente acquisito negli ultimi decenni. Ovviamente, in altri casi di minor peso — ma di analoga importanza — e soprattutto nei centri minori, l'antica istituzione opportunamente conservata potrà fungere da coagulo e da nuova sede a tutti quei patrimoni che per dimensione meno impegnativa e per necessità di trasferimento dovessero trovarsi a necessitare di una nuova, più grande sede comune, capace per giunta di servizi e di personale adeguato. In altri casi ancora, le sostanze archivistiche e bibliografiche, oppure ancora quelle storiche e documentarie, potranno accorparsi a istituti già esistenti, come appunto archivi, o biblioteche oppure musei. Ma sia concesso qui rammentare che questo atto, ancorché talora necessario, non manca di sollevare fieri dubbi in forza delle ben note condizioni di disagio sia di spazio che di funzionamento degli istituti culturali locali; come pure, del resto, di alcune maggiori sedi archivistiche o museografiche nazionali, le cui capacità recettive sono esaurite da tempo: e il cui modello storico — è necessario ribadirlo ancora una volta — non è quello più adatto alla nuova, diversa immagine culturale.

Una proposta per i patrimoni di assistenza

E qui il problema ritorna, dopo le proposte solo abbozzate e le infinite altre possibili, al punto dal quale eravamo partiti: e cioè l'identificazione di un modello culturale valido a rappresentare e a far funzionare nel modo più giusto contenuti artistici e storici, economici e sociali, amministrativi e politici, quali la nozione più precisa di patrimonio dell'opera di pietà ci è venuta presentando. Non si deve mai dimen-

ticare che questa occasione, come altre e più di altre, è tipicamente oggetto di una scelta di cultura. Abbiamo già affermato che, in qualche modo, questo del riassetto dei patrimoni delle istituzioni di beneficenza è sostanzialmente il terzo tempo di una operazione più vasta e secolare, quella della socializzazione e della pubblicizzazione di beni culturali che, con le soppressioni napoleoniche, getta le sue radici alle origini istituzionali dello stato moderno. Più che le due occasioni precedenti ed ormai storiche, questa — anche per essere stata, in mezzo a infiniti ritardi, condotta a notevole sclerosi — minaccia di condursi senza effettivi precetti tecnici e in assenza di un disegno culturale. È a questo punto che il dibattito si apre, illuminato da questa stessa mostra, dalle sue speranze progettuali: la necessità di una scelta culturale che, sul pedale di una lettura antropologica ormai matura, sappia condurre il problema dell'antica assistenza nel nostro paese ad un'immagine davvero moderna per capacità di servizio pubblico e per vitalità di informazione culturale. (1980)

Il gioco della Pilotta

Opportunamente citato per danni alla città di Parma [vedi «Casabella» n. 454, 1980] non posso che riandare con la mente a quella primavera del 1975, allorché, giunto per una reggenza alla Soprintendenza ai beni artistici e storici di Parma, pensai opportuno conoscere i lavori in corso nell'ala nord della Pilotta e prendere visione accurata della loro progettazione. A cinque anni di distanza, devo confessare che l'impressione fu sinceramente penosa, tanto da consigliarmi di non portare altri pregiudizi al Palazzo, alla Galleria Nazionale e infine alla città stessa, almeno sotto la mia diretta responsabilità. Chi vi scrive era di fatto e di diritto il direttore dei lavori e il destinatario degli stessi. Incaricato per qualche tempo, per giunta, dell'insegnamento di Museografia presso la stessa Università locale, egli pensò di fare cosa opportuna col chiarire ogni dubbio: chiese così al Ministero la visita di un Ispettore Centrale e, qualora fosse possibile, il sopralluogo del Consiglio Superiore.

Il generale progetto, infatti, non si limitava al solo intervento oggi visibile, quello pur macroscopico del grande salone nord, ricco dei suoi tubolari e della sua vasca di misure pressoché olimpioniche. Il visitatore, si ipotizzava, sarebbe dovuto entrare direttamente dal Teatro Farnese, fare il biglietto sul palcoscenico, e di qui affrontare una visita che prevedeva la creazione di strutture sinceramente snaturanti dell'ambiente architettonico sia del salone retrostante il teatro, sia dell'intero corridoio ovest. Una scala mobile si impennava poi, a questo punto, per portare il visitatore alla quota dei solai del magnificato salone; e di

qui ridiscendere, senza ritorno, attraverso gli avventurosi tralicci metallici.

Ma a parte questo viaggio degno di Giulio Verne, mi sembrò del tutto carente una corrispettiva attenzione da dedicare a tutta la zona persistentemente storica del Palazzo. Proprio a questa si dedicò quindi il mio lavoro, che dunque a quel momento divenne di restauro e di ripristino della zona storica e di correzione (quando ciò fosse possibile) dell'ala nord stessa. Tentai la ricostruzione di un progetto museologico, tale insomma da creare per la Galleria Nazionale di Parma una effettiva intimità fra i materiali artistici e gli ambienti che si venivano predisponendo; e ciò nel rispetto dell'ottima conduzione tecnico-scientifica che il luogo aveva avuto negli ultimi quarant'anni. Oralmente officiato, inoltre, di far parte del comitato (o come diamine si chiama) del costituendo Museo dell'Università, tentai anche una soluzione espositiva che oggi ancora mi sembra non inopportuna per quei lodevoli materiali contemporanei.

Alla visita del prof. Giorgio Vigni, Ispettore Centrale, fece seguito quella informativa del prof. Cesare Brandi, che rilasciò relazione diretta nell'aprile 1976, nella Pilotta di Parma, «a sezioni riunite» come si usa dire burocraticamente, e cioè con la presenza e del settore degli storici dell'arte e di quello degli architetti. Per l'esattezza, sotto la presidenza di Guglielmo de Angelis d'Ossat, erano a Parma quel giorno Cesare Brandi, Cesare Gnudi e Pasquale Rotondi, fra i primi; e fra i secondi, Gisberto Martelli, Riccardo Pacini e Luigi Piccinato. Essi ascoltarono le relazioni di chi scrive e dell'arch. Calvani, Soprintendente ai beni architettonici; e procedettero infine ad una accurata visita.

Non riesco a capire bene per quale ragione nessuna fra le parti in causa faccia mai riferimento a quel momento risolutivo della vicenda. Forse perché, a giudicare dai fatti, la risoluzione non ha avuto sviluppi

pratici? Io credo che oggi ancora il dettato del Consiglio contenga tutti gli elementi per una chiarificazione che, da un lato, non danneggia certo quelli che si dicono essere i meriti della progettazione; e dall'altro stabilisce alcune coordinate ad un comportamento più generalmente conseguente ed opportuno. Se mai ciò fosse avvenuto, credo che anche i mancati rapporti con l'amministrazione comunale non avrebbero avuto quella recriminazione che ebbero: spiacevoli per giunta, in una città toccata allora da un pesante giudizio urbanistico.

Una relazione molto chiara

Evitata la citazione per correttezza nel brutto progetto e nell'intera vicenda museografica, mi vedo ora indicato come responsabile alla rovescia e cioè per non aver lasciato le cose come stavano. È dunque necessario che io riproduca per intero la relazione che il Consiglio Superiore distese dopo la visita e la discussione; e che la Direzione generale mi invii nel giugno successivo. Ad essa affido oggi ancora una migliore illuminazione degli eventi ormai pasticciati, tanto più che il suo ricordo ricorre, a un certo punto, nell'intervento così esplicito e così chiaro di Pier Luigi Cervellati:

Parma — Palazzo della Pilotta — Sistemazioni museografiche e restauri — Sopralluogo effettuato il 25.4.1976

Presenti: il Presidente Prof. Guglielmo de Angelis d'Ossat e i Consiglieri Cesare Brandi, Cesare Gnudi, Pasquale Rotondi, Gisberto Martelli, Riccardo Pacini, Luigi Piccinato.

Segretari: i Dott. Bruno Valente e Rosetta Mosco. Sono inoltre presenti i Soprintendenti: Arch. Calvani e Prof. Emiliani.

Il sopralluogo congiunto dei membri delle Sezioni II^a e III^a di questo Consiglio Superiore è stato eseguito a seguito della deliberazione delle Sezioni stesse nella adunanza del 13/4/1976 in cui fu presa in esame la relazione del Consigliere Brandi.

Prima di visitare attentamente il Palazzo, i presenti hanno ascoltato ampie relazioni dei Soprintendenti Calvani (sui restauri in corso e sugli adattamenti programmati ed in esecuzione dal 1971) ed Emiliani (sulle future proposte di sistemazione museografica. Al riguardo è allegata una relazione dello stesso Emiliani).

Visitata l'ala del Palazzo interessata alla sistemazione suddetta, preso atto dei lavori in corso e sentito il programma futuro, i presenti hanno espresso il seguente parere:

1) di concordare, in linea generale, sul programma globale di utilizzazione degli ambienti attualmente in uso alla Galleria Nazionale, e quindi esprimono parere favorevole alle sistemazioni in corso nell'ala detta della «Rocchetta», sul recupero e sulla rivalutazione degli aspetti architettonici più significativi del Palazzo e, in particolare, del Teatro Farnesiano che, per motivi di sicurezza, sembra inagibile e quindi potrà essere visitato, inserendosi opportunamente, e con la facile riapertura della Porta dei Cavalleggeri, nel percorso della Galleria. Così pure i presenti condividono la proposta di utilizzare l'aula del retro-palcoscenico per mostre temporanee ed altre manifestazioni ed ammettono come necessaria l'esecuzione di un passaggio-ballatoio per il migliore collegamento di questa zona con la Galleria del Cinquecento.

I presenti concordano, altresì, che in concomitanza con la prevista riapertura del portone detto dei «Cavalleggeri», si addivenga al ripristino, nel salone detto di «Maria Luigia», delle colonne neoclassiche che ne pausavano il lungo spazio.

2) Per quanto concerne i lavori di sistemazione e

ristrutturazione dell'Ala Nord del Palazzo, i presenti hanno preliminarmente preso atto dei precedenti amministrativi e tecnici che hanno costituito il fondamento delle sistemazioni stesse e che ora non possono essere del tutto contraddetti. I Consiglieri Superiori delle Antichità e Belle Arti non hanno potuto tuttavia non rilevare l'incongruità della struttura realizzata in tubi metallici con manicotti stretti a vite, inadatta per le «luci» di notevole ampiezza risultanti dalle demolizioni di tutti i solai e dei muri interni nell'intera Ala Nord. Il sistema adottato ha reso necessario l'impiego di una selva di tubature che determinano altri grossi problemi di pulizia ed anche di sicurezza.

Così questo corpo Nord è diventato un grandissimo ed alto salone ripartito a due livelli dalle strutture metalliche. Per l'ambiente superiore, il Soprintendente Emiliani ha proposto la sua utilizzazione a sede della Galleria d'Arte moderna, facente perno sulle opere raccolte dalla locale Facoltà di Magistero. Per la sua coesistenza con la Galleria Nazionale verrebbe adottato un disciplinare che prevede il «deposito» nella Galleria Nazionale delle opere in possesso di quella Facoltà. L'idea è apparsa accettabile ai presenti, i quali hanno naturalmente rinviato agli organi responsabili lo studio dell'intera questione e l'approvazione del futuro disciplinare dell'ideato piano di gestione museografica.

Per il grande ambiente sottostante, a cui si arriverà, nel percorso della Galleria Nazionale, con scala mobile, i presenti hanno evidenziato l'impressione sfavorevole, che già si ha riguardando l'aula dal ripiano di arrivo della scala suddetta, per l'ingombro visivo offerto dalle due grandi travate che costituiscono due diaframmi pensili in traliccio che tagliano la sequenza dei finestrati e impediranno la visione completa delle opere d'arte di maggiori dimensioni.

Tenuto conto di questa presenza, i presenti invitano il Soprintendente Calvani a studiare il sistema di



rimuovere o, almeno, di ridurre notevolmente i due diaframmi tubolari che interferiscono sulla completa visione delle pareti: almeno il primo dovrebbe essere ridotto, il più possibile, fino ad avvicinarsi alle strutture di sostegno della passerella pensile, soprastante. Naturalmente il quantum delle riduzioni sarà stabilito in connessione con le esigenze museografiche e sarà concordato con il Soprintendente Emiliani.

Sulla conservazione della scala in traliccio già eseguita al fondo dell'Ala Nord, in opportuno collegamento tra ambienti superiori e inferiori, la maggioranza dei presenti (contrari Brandi e Rotondi) si dichiara favorevole, sia in vista della sua utilità, sia perché la complessa struttura metallica, ubicata al fondo della scala, non sembra recare disturbo alla spazialità dell'ambiente.

Sempre in tema di sistemazione dell'Ala Nord, i presenti hanno suggerito infine d'intonacare le pareti interne e di ricoprire, in linea generale, i vuoti lasciati aperti nel nuovo pavimento per mettere in evidenza l'estradosso delle volte sottostanti. I presenti decidono che la visione di questa non troppo importante struttura muraria potrebbe essere consentita, in via eccezionale, mediante opportune botole apribili.

Il precario diviene stabile

Questo il testo intero e purtroppo, come si dice, quasi per futura memoria. Infatti, la grande nave che D'Annunzio avrebbe meglio apprezzato nel giardino del Vittoriale, è stata varata in occasione della mostra «Dai Farnese ai Borbone» nell'autunno del 1979. Ed è chiaro che una mostra, per quanto bella, proprio per gli aspetti precari e contingenti che ormai il mostrismo ha assunto, mutuandoli dall'estetica delle fiere e dei mercati, rappresenta un vettore di presentazione un po' ambiguo. Come testimoniano

del resto i florilegi di Chastel, di Testori o di Briganti; oppure quello stesso di Arbasino, col quale del resto ovviamente concordiamo: tutti dettati dall'occasione della mostra e visibilmente convinti di quella spettacolare precarietà. Ma perché non riprodurre altre voci, più distanti dall'occasione contingente e, sinceramente, sviante della mostra; e più vicine dunque all'effettiva finalità dell'allestimento, che è il museo, la galleria nazionale di Parma? Per esempio, perché non antologizzare lo scritto di Lorenzo Berni apparso su «Panorama» nel marzo 1977; almeno anche quello di Michele Cordaro, su «Il Manifesto» del novembre 1979?

Quanto a me, non foss'altro che per riparare ai danni recati alla città di Parma proprio per non aver saputo o voluto più efficacemente oppormi a questa avventura (ma il mio mandato a Parma cessò il 9 luglio 1976), penso che inserirò la mia relazione di correttivo e di lamentazione in un volumetto di dimensioni scolastiche e per nulla à la page. Sono infatti convinto che l'intera vicenda, ancorché triste (a proposito, perché anche la sezione locale di Italia Nostra non dà pubblicazione del suo referto stranamente elogiativo?) non meriti di essere trattata sui tavoli delle trattorie culturali, ma piuttosto divenga modello o almeno specimen per un brano di costume di questa opinabile Italia. (1980)

Un luogo del vissuto teatrale: il Comunale di Bologna

Un teatro, il Teatro Comunale di Bologna, è prima d'ogni altra cosa l'originaria creazione di un grande artista e di uno straordinario tecnico. Che questi sia Antonio Bibiena è molto importante, data la eccezionale convergenza che il nome può registrare fra qualità personali e peculiarità dell'intera famiglia, una famiglia di scenografi e di architetti teatrali destinata a invadere, in un modo e nell'altro, mezzo mondo. Ma è chiaro a tutti che un teatro, oltre a questo, è lo schema, addirittura l'osso architettonico attorno al quale, per infinite serate e occasioni diverse, si caglia e si raggruma quella sorta di potente, espressiva corteccia che è costituita dai sedimenti, dalle stratificazioni che attorno a quel primo, originario nocciolo espressivo si vengono addensando.

Il «vissuto» teatrale non è diverso, così, dall'afondo temporale, storico di una casa intensamente, diuturnamente abitata. L'esistenza vi accampa i suoi diritti, e così molte variazioni del gusto e del costume destinate a sovrapporsi alla prima idea, finiranno per chiedere ed ottenere una sorta di diritto che si condensa in forme, varianti, correzioni; che si costituisce in un progresso continuo, che naturalmente partecipa prima di tutto del grande spettacolo che dentro quelle mura si consuma. Così, il teatro — non diversamente del resto dalle grandi istituzioni settecentesche dell'Europa settecentesca — è anche storia del teatro, della sua funzione e della sua cultura. Il Museo, la Biblioteca, l'Archivio condividono con lui l'origine e la destinazione futura. E non possiamo che stupirci

ogni volta che ne constatiamo la straordinaria durata.

Anche il Comunale di Bologna è opera di Antonio Bibiena e insieme addensamento di eventi successivi. Anch'esso è nato in pieno XVIII secolo, come la Pinacoteca Nazionale — lungamente sognata dai cittadini — e poi l'Istituto delle Scienze, e poi l'Archivio di Stato e le Biblioteche Universitaria e dell'Archiginnasio. Stupefacente è il grado di durabilità, di agibilità perfino fisica, di questi «stabilimenti pubblici». In essi, a fine secolo e a rivelazione politica consumata, la società apprende a compiere quella «passeggiata del proprietario» che fino a quel momento era stata riservata a pochi. Che la proprietà sia culturale è evidente, intuitivo. L'importante è che i passi del cittadino siano almeno potenzialmente liberi di risuonare entro quei luoghi.

Il tema, anzi il problema del restauro del Comunale di Bologna non è stato in nessun modo diverso, per metodo, da quanto dovrebbe essere in ognuno di questi luoghi. Alla saggia cautela non indirizzata a verificare e a salvare ogni aspetto originario si aggiunge la più sensata attenzione verso i sedimenti, le sovrapposizioni, gli accumuli successivi. Come per il museo, anche per il teatro Adorno, ricordando Proust, potrebbe parlare di stazioni ferroviarie dell'avventura culturale e mentale. Naturalmente, c'è partenza e partenza.

Ci sono abbandoni senza qualità, senza verità di saluto, di addio. Ci sono invece allontanamenti in apparenza silenziosi, ma poi non più risarcibili, non più medicabili. Ogni età ogni società dichiarano giunto il momento del trapasso delle più antiche strutture: museo biblioteca e anche archivio, segnalano di tanto in tanto (e oggi viviamo davvero uno di quei momenti la morte dell'antico progetto e la nascita di una nuova ipotesi). Altri «servizi» sociali di quel gran secolo sono stati, spesso disinvoltamente, distrutti in forza di diverse richieste e di accresciute esigenze:

mercati, ospedali, caserme, conventi, opere pie... Ma basterebbe, in fondo, citare il caso di tanti e tanti mercati pubblici dissennatamente atterrati nel nostro dopoguerra per farci concludere con il consueto lamento circa la nostra insania mentale. Nel momento in cui la ricerca del luogo «pubblico» e di comunità crocifiggono l'urbanistica storica e meno storica.

La digressione serve a rimettere al dovuto posto il gran cantiere del Teatro, che non è vocazione né isolata né protagonista della città. Ma che certo, della città rileva cultura e costume quanto e forse più d'ogni altra. La verifica documentaria che questo restauro ha messo in attività rivelerà la pulsante, e anche colorita quotidianità del Teatro, dei suoi accidenti ammodernativi, della appropriatezza dei momenti culturali che davvero contano. Dall'incisiva reinvenzione del Tubertini, che è proprio una specie di «styling» dell'immagine bibienesca, è facile transitare — anche con la mente — ai veglioni accaldati, al polverone delle lotterie, alle modifiche di servizio richieste dal melodramma.

Le pagine belle e malinconiche di Antonio Fiacchi reggono benissimo anche il peso di questo ispessimento sociale della prima figura architettonica settecentesca del teatro. Il carduccianesimo folto di civismi e di moralità politiche si intreccia col rosso cupo dei nuovi tendaggi, delle rosse poltrone e dei sipari strascicanti. E così come il restauro della facciata di San Petronio ha di colpo fatto cessare il rombo un po' belluino della «fosca» Bologna; così il lavaggio del Comunale, la più antica trasparenza delle sue mura, la diversa corteccia dei suoi deambulatori, hanno prima alleggerito e poi liberato e fatto quasi volare un'immagine, quella di un Teatro, così *white and gold*, e prima ancora così verde, azzurro e dorato da tentare la portentosa memoria del primo atto del viscontiano «Senso».

Lavaggio e pulizia. Modesto contenuto ripristino.

Riduzione degli spessori piuttosto che ridipintura: trasparenza, chiarezza, semplicità.

La zona conclusiva del restauro del Comunale, l'apice emergente dell'iceberg — quella che si vede e si staglia chiara — è proprio tutta qui: nella più elementare delle scelte possibili. La discussione non ha mai avuto altro fine se non quello di riportare il grande vano della *cavea*, e i corridoi di servizio, alla più nitida delle formulazioni, compatibilmente — certo — con il «vissuto» sovrapposti. L'ampia ricognizione eseguita, centimetro per centimetro, ha naturalmente consentito una verifica minuziosa, parallela alla lettura dei documenti. La lettura si è appuntata anche in profondità, là dove la fragilità strutturale improvvisamente rivelatasi lo chiedeva. Ma soltanto in questo modo è stato possibile sperare alcune importanti decisioni.

Dire che la vasta macchina strutturale e decorativa è stata smontata pezzo per pezzo è paradossale solo fino ad un certo punto, poiché davvero i segmenti più importanti dell'impianto originario (e sovrapposto) sono stati identificati, circoscritti, consolidati. In tal modo — come meglio potranno dire le relazioni tecniche — la grande cassa armonica del Comunale, l'enorme vano di risonanza non ha subito variazioni pericolose. Lo smontaggio è stato necessario pezzo per pezzo anche per la veste plastica della sala; e ogni frammento ha poi riguadagnato la sua esatta posizione dopo rafforzamenti adeguati. Purtroppo, un ultimo elemento che falsifica e imbolsisce assai la *cavea*, e cioè la scarpa sottostante il primo ordine dei palchi — gettata recentemente a piombo per coprire l'impianto di riscaldamento — non è ancora stata eliminata. Quando lo sarà, anche a livello di platea il sistema progressivo degli ordini si eleverà con un vibratissimo oggetto e cioè con scatto esemplare. Attendiamo i prossimi mesi per perfezionare la macchina, studiandola ancora. Ma crediamo che davvero fin d'o-

ra la chiarezza eburnea del sistema architettonico e decorativo, effetto incrociato fra la prima definizione bibienesca e il design che il Tubertini e gli altri vi sovrapposero (non a caso abbiamo parlato di styling), sia il massimo risultato che si poteva raggiungere.

Poiché è doveroso far cenno anche delle difficoltà, sarà bene dire due parole del restauro della volta dipinta. Il grande cielo non è originale, ma eseguito soltanto un secolo fa all'incirca dal duo Samoggia-Busi. Spenta o piuttosto mai realizzata la bellissima sfondatura che il Bibiena aveva immaginato nel suo 'modello', è probabile che il Comunale non abbia mai avuto una decorazione più gloriosa, quanto a soffitto. E per giunta, il tardo rocaille del Samoggia e del Busi, già allineato allo stile delle Prefetture e delle Banche era aduggiato e coperto da ogni sorta di comprensibile fumo, vapore, esalazione. Effetto di liriche accaldate estasi; come di veglioni, comizi, feste. Effetto anche, di esiti non risolti dell'incendio del 1931. Il lavoro di recupero e di restauro è stato condotto con una cura tecnica pari soltanto al personale sacrificio.

Anche le decorazioni interne ai palchi, ove davvero il «vissuto» si celebra in mille e diversissimi modelli, hanno costituito argomento di capillare attenzione. Qui le età si mescolano ai gusti dei proprietari, alle loro capacità, costumi ed economie. Alle volticelle dipinte — al più presto, nel primo Ottocento — seguono altri modelli risorgimentali, post unitari, novecenteschi. Più danneggiate le pareti spesso irrecuperabili o insignificanti: molto belli taluni finti marmi o «rasati» del primo e del secondo ordine, tutto è stato recuperato, pulito, consolidato, restaurato. Certo la bianca alcova del palco, così come s'intravede attraverso il fornice classico, è ora troppo chiara — per lo più — e in attesa di un parato definitivo. Un parato lieve e per materia e per cromatismo, che sarà l'ultimo gesto del restauro del Comunale, probabilmente il tocco finale.

Ma parliamo un attimo anche dei servizi e principalmente del sistema accessi-scale-corridoi che almeno nella porzione originaria, è disegno e opera funzionale del Bibiena. Difficile — come dopo ogni restauro — recuperare con la memoria l'esatta condizione di degrado per materia, colore, grana e insomma spessore dello stato anteriore.

Qui l'elenco degli interventi ritorna a farsi fortemente impegnativo: recupero delle volte, delle finestre originarie, dell'esatta scansione delle porte dei palchi, sovente sfalsata. Ripristino dei pavimenti e infine rifacimento degli intonaci, foyer compreso. E ora il discorso si indirizza anche alle materie, prima involgarite dalla trascuratezza e dall'innegabile calo di perizia artigiana che anche un edificio come il Comunale — come tanti altri edifici pubblici e privati — aveva dovuto registrare passivamente. Ogni attenzione è stata posta, oggi nella scelta e nell'adozione di intonacature e di coloriture di nobile trattamento: e cioè di spessore trasparente, di grana traslucida, dotate di una 'apparizione' povera ma nello stesso tempo molto eletta. La scelta è caduta su di un 'rasato' di tradizione oggi veneta, ma un tempo largamente diffuso almeno nell'Italia centro-settentrionale. Esso rappresenta di fatto, per qualità e per estensione, una sorta di tono medio, razionale, opportuno insomma per quell'opera di integrazione matericromatica che doveva assolutamente investire tutta l'estensione dei servizi. L'andamento dei corridoi ne ha guadagnato in 'sprezzatura' e in dilatazione prospettica; l'intonazione generale in nitore cromatico.

Crediamo che, a questo punto, sarebbe difficile non celebrare nei lavori del Teatro Comunale anche il recupero, il ritorno più intenso di smarrite capacità artigiane: le sole che hanno in fondo consentito di operare secondo un progetto di 'cultura materiale'. Il grande cantiere ha realizzato una solida convergenza di tutte le istituzioni che al restauro e alla salvaguar-

dia del patrimonio culturale si dedicano: il Comune, la Regione con l'Istituto per i beni culturali, le due Soprintendenze maggiori della tutela statale. Ma si può ben affermare che il vero impegno del restauro, così nella sua profondità di consolidamento strutturale che nella più esplicita epidermide, è passato intensamente attraverso indagini e ricerche tese a risolvere il problema centrale di una lamentosa perdita di 'artigianato' creativo, delle sue ricette, dei suoi metodi e insomma della sua straordinaria sapienza. Così, il Comunale — sia pure ancora in fase di ultimazione — è anche un grande vocabolario di cose e di parole, di materie e di connesse esperienze espressive, che consente il recupero di una conoscenza in molti modi esemplare. Non riteniamo affatto eccessivo, ma crediamo al contrario utile, sottolineare che il Teatro Comunale di Bologna rappresenta il punto attualmente più meditato e raggiunto di una attenta cultura del restauro. (1981)

Una legge da salvare?

Ricordo lo stupore (lo ripercorro oggi ancora) che mi assalì un paio d'anni or sono, quando cioè il decreto presidenziale 616/77 trovò opportuno rinviare alla data così improbabile della fine dell'anno 1979 una possibile e in ogni caso augurabile riforma legislativa sui beni culturali. Nel sospendere il giudizio, insomma, si ipostatizzava il dibattito circa l'urgente, spesso drammatico discrimine da trovare fra attività centrali e attività regionali o locali; e lo si rinviava ad una discussione circa la legge. Una nuova legge, si diceva, capace di far finalmente luce sulla situazione e di dare quadro e cornice opportuni ad un comportamento omogeneo, generale e insomma davvero nazionale. Ogni tanto, per giunta, affascinati da quella data ricorrente del 1939, ci si abbandonava a commenti poco rispettosi circa il «bottaismo» della legge 1089, i suoi connotati così tipicamente datati, il danno che essa aveva causato al nostro patrimonio per essere innestata e incardinata entro il tragico ventennio. Che poi la legge 1089 del 1 giugno 1939 altro non fosse che una versione (certo peggiorata) della legge di tutela 364 del 20 giugno 1909, tanto che permaneva valido il regolamento di quella legge, varato nel 1913, quasi a nessuno veniva in mente. Ma soprattutto a nessuno veniva in mente di rammentare che quella legge del 1909, buona e onesta anche se ovviamente carente in taluni aspetti, era il frutto di un ottimo dibattito parlamentare che aveva riassunto i termini storici e operativi della tutela italiana; aveva corretto la cattiva impostazione del 1902; aveva ripercorso il lungo e tormentato itinerario post unitario; aveva riassorbito — sia pure con un gravissimo ritardo — la discrasia

inevitabile che entro uno stato liberale era destinata ad incontrare una legge imperativa e di interesse pubblico, la quale era nata un secolo prima. Certo, nelle mani stesse di Pio VIII Chiaramonte (1803), ma dalle menti più altamente illuminate di quest'ultima età ecumenica e universalistica di Roma: Canova, Fea, Borghesi.

La legge di tutela del patrimonio artistico e culturale italiano è una legge di sapiente impostazione culturale, comprovata da una lunga esperienza anche se nei secoli largamente disattesa e confinata spesso entro i suoi dettati teorici. Il pericolo più grave sarebbe oggi quello di vedere appuntati su questa legge, una fra le poche di eccezionale continuità nel nostro paese, suggestioni e seduzioni di revisione e di attualizzazione che — se non ben condotte — potrebbero sconvolgerne il concreto assetto storico, lo spirito stesso ormai così penetrato, nel bene e nel male, entro il nostro comportamento culturale. E bisogna allora sottolineare con forza che proprio il dettato sospensivo del decreto 616, che rinviava la discussione circa l'art. 117 della Costituzione, e delle ulteriori deleghe alle Regioni, alla riforma della 1089, era null'altro che un invito a far decollare male la questione, di indirizzarla e finalizzarla secondo termini tutto sommato ambigui. Tant'è vero che oggi ancora, pur non potendo nessuno fra noi non lamentare la carenza di un consistente aggiornamento della legge di tutela, tutti invece avvertiamo la mancanza di una norma esplicita circa il regime delle competenze centrali e di quelle periferiche. E non si venga ora a dire che il compito principale di una nuova legge di tutela sia proprio quello di una distinzione di questo genere. Il compito principale è, una volta di più, quello di dare a quello strumento un carattere più aggiornato e realistico, alla luce delle mutate condizioni culturali e soprattutto

socio-economiche del paese; e di farlo funzionare al di là di steccati che davvero si vengono facendo storici, col passare degli anni.

In realtà, non è con un *escamotage* di così gravi proporzioni che il problema posto dal dibattito circa il dpr. 616 può essere superato. La nuova legge di tutela — ammesso che nuova possa essere chiamata una legge di aggiornamento e di rivitalizzazione — dovrà prima di tutto riconfermare le sue norme centrali, nessuna esclusa e semmai qualcuna aggiunta. Dovrà dare ad ogni cittadino italiano il senso di una norma inequivocabile, superiore, altissima, entro la quale lo Stato — costituito nel suo momento centrale e nel suo momento locale — si fa erede dell'opera culturale ed artistica e ne difende i tratti fondamentali, rendendosi garante di quell'azione critica e storica che si chiama tutela e conservazione. Certo, nozioni nuove e soltanto in ritardo innovate (urbanistica, ambiente, paesaggio soprattutto), dovranno essere aggiornate alla prova dei fatti. Certo, meccanismi nuovi dovranno essere individuati per rendere più attivo il regime d'uso di una legge che ha sempre scontato con la disapplicazione concreta il suo alto livello teorico. Ma anche a quest'ultimo proposito, che cosa chiedere ad una legge di aurea perfezione statale e tutta rivolta al pubblico bene? Di non aver saputo transitare decorosamente l'etica liberista del moderno Stato italiano? Di non aver saputo negare le scompostezze di fenomeni di speculazione privata e pubblica che hanno trafitto il paese per oltre un secolo? Di non essersi fermamente opposta agli squilibri drammatici degli ultimi nostri trent'anni di storia nazionale? Ben altro che la legge 1089 del '39 e soprattutto della legge 364 del 1909 è andato smarrito in questa orgia cannibalesca. Come rappresentante di un ufficio periferico dello Stato, nato e cresciuto con orgoglio entro

queste strutture modestamente tese alla figura di uno Stato di servizi, di uno Stato di partecipazione, sento l'obbligo di rifiutare che la legge di tutela possa essere interpretata come la sola responsabile della attuale situazione. Immaginarsi se posso serenamente consentire a che sulle spalle di questo dibattito si possa caricare anche il fardello di un'altra discussione malamente interrotta, quella cioè delle competenze fra Stato e Regioni ed enti locali.

Non posso dunque che nascondere la mia diffidenza ed il mio sospetto verso una discussione così sommariamente iniziata e, tutto sommato, così fuori indirizzo. Esisteva un progetto nel 1977, elaborato dalla responsabile voce di Alberto Predieri, che individuava — entro un regime di piano, maturo garantismo — modelli progressivi, niente affatto fatali e irreversibili, per un affiatamento graduale, controllato, coordinato, da centro a regione, di gestioni amministrative che il modello ministeriale non è in grado, non può letteralmente assolvere neppure se avesse a disposizione le forze della Nato intere e dislocate. E poi: va bene affermare, come giustamente si fa, che non è giusto fondare un comportamento «panurbanicistico» come una grande sineddoche pretestuosa. Ma sta di fatto che l'art. 117 della Costituzione, sempre lui, ha già transitato alle Regioni con l'urbanistica un potere ormai inestricabile quanto a beni culturali. Credo poi che, se la nostra cultura non fosse ancora una volta in ritardo, direbbe la stessa cosa per l'agricoltura, la stessa cosa ancora per l'assistenza e la sanità. E alla fine: c'è ancora qualcuno che è disposto a spendere una parola circa la distinzione che dovrebbe correre fra musei locali e musei nazionali?

Non vorrei — e desidero sottolinearlo — essere scambiato una volta ancora per quella specie di «bar-do» delle Regioni nel quale sono stato tanto spesso

identificato. Gradirei essere scambiato, certo, per quello che sono sempre stato, e cioè un convinto assertore del decentramento e delle sue democratiche funzioni. E allora, dall'una e dall'altra parte, facciamola finita con le chiacchiere che hanno poi scavato un fossato, alla faccia della Costituzione e dei suoi valori. Quello delle gestioni regionali non è stato davvero e sempre un magnifico e moderno spettacolo: e la dissoluzione colpevole delle competenze bibliografiche — per dirne una soltanto — ha segnato quasi ovunque il rosso di un termometro di civiltà e di consapevolezza culturale. Ma dall'altra parte non ci si venga a raccontare che il decentramento è stato predisposto, elaborato, modellato com'era dovere di un potere centrale cui toccava ogni compito in proposito! Se le deleghe sono cadute talora nel vuoto, ciò è avvenuto anche perché questo vuoto era stato perfino previsto e accarezzato: come una ipotesi certa, drammatica ma alla fine redditizia per una futura riconduzione *ad unum*. E dispera il fatto che, dall'altra parte del fossato, così scarsa sia la coscienza di questa e di altre dissoluzioni, curata con pannicelli caldi di mostre e di convegni ovvero tavole rotonde. Troppa differenza, tutta italiana questa, fra ordinario e straordinario, fra bilanci del quotidiano e erogazioni dello spettacolo, fra politica per le istituzioni e politica del *loisir*. I malanni si curano seriamente, e non con l'uomo delle fiere e deg'li spettacoli.

La proposta, se mai una proposta è possibile: per non avviare il dibattito circa la legge di tutela ed il suo aggiornamento ad una ulteriore svista di obiettivi, ad una sfocatura fra le tante che la società politica ci ha proposto, riprendiamo chiaramente il corso della discussione affermando che i fini dell'attuale dibattito sono ancora, e non hanno mai cessato di essere, essenzialmente due. Essi si intrecciano, certo, ma non si

identificano sommariamente. Essi vanno discussi insieme e nell'ambito della stessa cultura, ma non banalizzati pretestuosamente. Si riprenda il discorso sul decentramento, ovvero su ciò che ne resta dopo almeno cinque anni di dimenticanza. Si torni a meditare circa la semplice verità che afferma essere decentrabili tutti gli strumenti amministrativi e per nulla rinunciabili i coordinamenti fortemente, imperiosamente centrali di tutti gli strumenti di metodo culturale. Si vedranno allora riprendere vita e forza vesciche ormai sgonfie per questo assurdo e inane tira e molla: il restauro, lo scavo, la catalogazione, il vincolo, l'esportazione, il mercato e un diverso regime fiscale. Tutti naturalmente avviati sui campi diversi delle diverse tipologie espressive, dall'architettura all'ambiente, dai beni naturali al patrimonio degli oggetti, dalle antiche alle moderne archeologie; tutti inquadrati entro rigorose norme attuative che ne consentano soltanto il miglioramento, il perfezionamento, e mai e poi mai la discesa al di sotto di termini di decoro culturale.

Soltanto nel chiarimento di un dibattito fortemente e concretamente culturale, e soltanto con la definizione ulteriore di ciò che in questo paese possa decentemente chiamarsi decentramento, potrà darsi anche una crescita opportuna della discussione a riguardo della nuova legge di tutela. Per ora, pur seguitando a studiarne un opportuno aggiornamento, cerchiamo di averne rispetto: è una legge da salvare.

(1979)

La vera produttività del patrimonio artistico

Ma esiste davvero una «produttività» economica del patrimonio artistico italiano? Da qualche anno a questa parte, sembrerebbe quasi scontata una risposta affermativa. Ma non possiamo dimenticare davvero che per molti decenni, e addirittura per secoli, l'intera visione politica e culturale del problema fu indiscutibilmente vista sotto il profilo di uno statalismo perfetto, non aggredibile. E statalismo, in questo caso più che in ogni altro, corrisponde a nozione di economia guidata e sorretta, alla quale sarebbe impossibile chiedere una qualsiasi redditività.

E sì che la voce «turismo» — così come l'altra più complessa di «artigianato» — apparirono assai per tempo, e almeno fin dai primissimi anni del secolo scorso, nei sacri testi della tutela e della conservazione: come ad esempio, e neppure fra le righe, in quel chirografo di Pio VII Chiaramonti che, nel 1802, costituisce un po' la bibbia di ogni legge di tutela modernamente intesa; ed insieme il *trait-d'union* che lega passato e futuro, fra il secolo che pragmaticamente diede corpo all'azione conservativa, e quel romanticismo cui doveva toccare l'onere di fondare l'idea stessa di storia, e insieme di ogni possibile storicismo.

Il museo, l'artigianato e il turismo

Mai nelle pagine di Romagnosi e di Cattaneo, e tanto meno in quelle del Lanzi, il patrimonio artistico era configurato come un «bene produttivo». Anzi, ad esso, nel difficile momento della nascita di un'idea moderna di nazione, venne affidato davvero il compi-

to di costituire quella unità nazionale che per altre vie (letteraria, linguistica, folklorica) risultava sempre meno una «identità» culturale omogenea. E allora, come chiedere alla fondamentale, sacra «eredità» del passato, al «pegno» di arte e di civiltà che i secoli tramandavano al presente, di configurarsi come qualcosa di diverso da una «traditio», di un tramando intoccabile cui dovevano dedicarsi tutte le attenzioni tutelari e conservative? Naturalmente — e non è l'ultima fra le possibili considerazioni — in questa sacralità fra politica ed estetica della nozione di patrimonio nazionale si inseriva ancor vivida la sacralità liturgica e spirituale di un messaggio per la grandissima parte ereditato dalla Chiesa e dalle chiese, intese queste ultime come corpi concreti di committenza e di convergenza.

Ma circolava intensa già nel secolo scorso l'idea, il sospetto almeno, che se l'opera d'arte doveva immaginarsi davvero come un «fossile economico» (Baxandall), tuttavia vivo e vitale era lo stabilimento che queste opere organizzava. Magari, con un rispetto ancora oggi sentito e profondo, quello stabilimento e cioè il museo non doveva essere interpretato come fonte di guadagni, ma come mediato strumento di finalizzazione delle inedite dinamiche sociali, e cioè il turismo; e come fonte archetipa delle forti suggestioni produttivistiche che l'artigianato artistico chiedeva: nel momento in cui — in Italia ma soprattutto in Europa — una intera cultura storica cercava vitalisticamente di far fronte all'irrompere della seconda età industriale e dei suoi prodotti. Ruskin, Morris, Boito sono alcuni soltanto fra i nomi più significativi di questa resistenza, che vede nel museo il luogo degli «originali» capostipiti e anche lo scrigno di quella cultura materiale, ovvero di quel sapere del lavoro e della prassi che oggi ancora costituisce — in età di risorgimento artigianale — un punto di indifferibile riferimento.

Cresce il biglietto di ingresso: e quale offerta di servizio?

Poco oltre il plebiscito italiano, nel 1865, alcuni luoghi museografici furono assoggettati a «biglietto di ingresso». Ma toccò a Ruggero Bongui, ministro dell'Istruzione, di codificare più generalmente il balzello. E valsero in lui, nella non facile discussione parlamentare, anche le statistiche: e così si venne a scoprire che in soli tre anni di tassa, gli ingressi alla napoletana Reggia di Capodimonte si erano triplicati, portandosi a quasi 50 mila unità. Per non contare più di mille marinai e soldati, naturalmente gratuiti. E da quella data, pur con alterne sfortune, e soprattutto con esenzioni massicce, il tourniquet seguì a girare alla porta dei musei e al cancello degli scavi: segno ben poco tangibile di una produttività artistica, barriera spesso concreta e dispendiosa opposta ad una società in lento progresso.

Negli ultimi anni, due almeno sono state le decisioni di riqualificare la tassa di ingresso e di allargarne la portata. La seconda è proprio di questi giorni, e alza a 4000 lire — se non vado errato — il prezzo massimo dello Stato artistico (Uffizi, ecc.), pur mantenendo sulle 1000 lire la gran quantità dei luoghi sacri della cultura italiana. Si tratta di un cedimento di quel fronte statalistico, quasi di uno stato «di servizi» (pur concepito in forma gerontologica) entro il quale il concetto stesso di patrimonio artistico si attestava? Non si direbbe: il fatto è che almeno uno fra gli strumenti della nascente società che già nella mano di Pio VII si agitava, e cioè quello del turismo, si è fatto così adulto e anche così ingombrante da chiedere perfino qualche filtro e qualche drenaggio. I problemi fisici, si direbbe di calpestio, che Firenze o Venezia, Pompei o Caserta presentano; le quindici e più tonnellate di «ricordini» che i Fori Imperiali vedono sparire dalla loro corteccia ogni an-

no; il serio danneggiamento da antropizzazione di palazzi e chiese sembrano tutti chiedere un risarcimento.

Gli ultimi calcoli ministeriali hanno trasferito la previsione di entrata dai 10 miliardi dell'on. Biasini ai 51 dell'on. Veronola: 41 miliardi di aumento possono giocare il loro ruolo attivo — ammesso che l'erario li riconduca sveltamente, pur dopo una laboriosa digestione, alla diretta fonte — ma bisogna pur dire che la nuova tassa esige anche la predisposizione di una vera, moderna e possibilmente perfetta rete di servizi per i visitatori paganti.

Purtroppo, nel momento attuale, essa risulta carente e in modo grave: non possono vendersi cataloghi o altre pubblicazioni, non è possibile acquistare cartoline illustrate, i guardaroba sono pressoché assenti. E insomma, proprio ciò che fa più forte l'economia «indolore» degli altri paesi, specie anglosassoni — e cioè il settore indotto — appare singolarmente, dannosamente disertato. E, con esso, un reale lavoro promozionale e culturale.

(1983)

Genio e sregolatezza

Senza che la parola magica del momento, e cioè la *deregulation*, diventi, mal tradotta, una *sregolatezza*, è fuori di dubbio che l'ingresso dell'iniziativa privata all'interno del patrimonio più pubblico che esista in Italia, e cioè il patrimonio artistico, sia una tendenza da incoraggiare. Ripassare, anche alla svelta, la breve storia moderna dei beni culturali, vuol dire andare per forza di cose a vedere dentro il riformismo settecentesco come nacque: e come solidamente si impostò il problema. E non c'è da sorprendersi davvero se l'atto iniziale e basilare della conservazione, proprio per essere frutto del pensiero di élites illuminate, fu subito concepito come un 'servizio pubblico' offerto alla società nascente; e come ogni struttura sociale, fortemente affidato alla gestione dello stato. Gli umori scaturiti dalla rivoluzione francese trasformarono velocemente, poi, quella struttura di musei e di collezioni, di scavi archeologici e di raccolte antiquarie, in una gigantesca offerta culturale, in nulla diversa del resto da quella delle biblioteche e degli archivi: un'offerta che aveva comunque, come diceva Romagnosi, le caratteristiche di una eredità impegnativa e importante. Un'offerta pubblica e sociale, al pari della scuola e della sanità.

A Italia finalmente unita, proprio questo carattere fortemente pubblico, e dunque statale, imbarazzò con la sua rigida moralità la nuova società politica liberale. Si mossero però per tempo e bene gli enti locali, e cioè i Comuni, creando le più agili strutture organizzative dei Musei Civici. Subentrarono presto anche le prime grandi istituzioni bancarie di diritto

pubblico, e cioè le Casse e i Monti, rivolgendo soprattutto ai restauri architettonici delle nostre città d'arte notevoli e spesso ignorati incentivi. Continuarono, certo, anche i doni dei privati cittadini, che con quadri, sculture, oggetti d'arredo e soprattutto con libri e documenti, furono generosi partigiani di un'idea alta di patria ritrovata e di decoro cittadino. Ma la struttura centrale della conservazione, quella affidata allo stato, rimase inesorabilmente chiusa in se stessa. Tanto più che la legge amministrativa italiana non poteva allora, e non può definirsi neppure adesso, un modello molto incoraggiante di versatilità e di agilità innovativa. Al contrario.

Siamo già arrivati all'oggi, oscillando così incertamente fra una politica dei beni culturali intesi come pubblico servizio, e — di contro — una tendenza liberatrice, più fervida e moderna, certo generata dai tempi più recenti. Magari talora attraversata da chiacchiere e da emozioni giornalistiche piuttosto che dotata di veri e propri vantaggi del patrimonio. Ma bisogna essere realisti, e comprendere soprattutto un innegabile grado di filisteismo economico che spinge un'industria, un'azienda, un'impresa a farsi partecipe delle sorti del nostro patrimonio d'arte. Esse infatti operano, in questo modo, iniziative di carattere pubblicitario, ed è proprio su questa convinzione che — nell'età delle comunicazioni di massa — esse possono operare contributi, diversamente incomprensibili. Soltanto con un doveroso esame del rapporto fra costi e ricavi può giustamente consentire ad un'impresa di impegnarsi in questo avventuroso campo artistico. Il resto, e cioè il piacere dell'arte, la comprensione dei problemi culturali, e insomma il vecchio mecenatismo, sono strumenti logori che non fanno bene né a chi decide di donare, né a chi decide di ricevere.

Bisogna ammettere che non c'è mai stata ipocrisia nell'offerta degli sponsor maggiori che si sono

avvicendati sulla scena artistica italiana. Dalla Olivetti alla Fiat, dalla Aliver alla Fondiaria o alla Toro, e fino alle più piccole o minute imprese che, insieme alla Banca Nazionale del Lavoro o alla Popolare, all'Operaia, nessuno ha emesso gridolini di estasi estetica per un «dono» fatto all'arte. Tutti hanno partecipato con intelligenza moderna, sulla base di costumi economici altrove assai sviluppati, ad un lavoro di interesse collettivo, senza però mai trascurare l'effettivo vantaggio che ne derivava all'azienda. C'è però un punto sul quale non si può scherzare, che è la libera capacità di scegliere — da parte dell'impresa — le opere e i progetti che più le aggradano e che meglio si collocano proprio nell'orizzonte dell'attività di pubbliche relazioni e di pubblicità. Ecco perché, senza tante storie, il recente disegno di legge che tendeva a creare presso il Ministero dei beni culturali una specie di cassa comune dei contributi, per poi ridistribuirli sul territorio nazionale a seconda delle necessità, ha avuto una pessima accoglienza. Se non c'è stata sregolatezza nell'iniziativa privata, è inutile che il 'genio' ce lo metta il vecchio centralismo assistenziale dello stato. La pubblicità è l'anima del commercio, si diceva un tempo. E questa è davvero una morale semplice ed elementare.

Le ragioni dei due sposi

L'affare economico costituito, quanto a relazioni e comunicazioni pubblicitarie, dal patrimonio artistico italiano, così in musei e in mostre, che in restauri o addirittura in congressi, gira ormai attorno a decine e decine di milioni di persone fortemente interessate a questo problema, e assiduamente partecipi, in ogni età e condizione sociale, del messaggio artistico tanto antico che moderno. La cosa ha colpito anche i partiti politici che hanno motivato diversamente che

per il passato la loro attenzione ai problemi delle città storiche, della vita artistica e culturale, dell'ambiente e dell'ecologia. Soltanto un pluralismo politico e culturale può d'altra parte affrontare l'enorme problema di una nazione intera, come la nostra, dove il 'bene culturale' non è più ristretto all'idea di monumento o di capolavoro, ma ha finalmente e intelligentemente invaso le città e le campagne, i sistemi ambientali e quelli urbanistici. Ed ha finito per identificarsi letteralmente con quella qualità del vivere che è il fine maggiore di una società conscia e progredita.

Ma vediamo che cosa questo pluralismo chiede, a sua volta, allo Stato. Quest'anno il Ministero per i beni culturali, che spunta il magro bilancio di meno di 500 miliardi, ha finito per spendere più in stipendi e spese correnti che non in attività e in restauro. Questo è un segnale d'allarme che rivela all'esterno una crisi ancor più profonda. In realtà, i veri investimenti di questo Ministero sono limitati a poche decine di milioni per regione, e sono per giunta atardati da autorizzazioni che giungono così lentamente da rendere impossibile la spesa immediata. Ai tempi di Umberto Zanotti Bianco, si era varato uno slogan che chiedeva per il patrimonio artistico l'equivalente del costo di un chilometro di autostrada. La situazione è ancora peggiore, poiché le autostrade anche inutili sono aumentate nei chilometri, nei costi (e nelle tariffe); e le opere d'arte navigano ormai verso lo sfacelo. Non si può dire che il contributo delle Regioni a questo problema abbia molto migliorato le cose. La bella accoglienza riservata da esse al decreto Galasso la dice, per esempio, assai lunga sulla loro effettiva «qualità» nel governo della cultura del territorio.

Come si fa a colloquiare con un partner di questo genere, si chiedono gli imprenditori italiani? Qual è la sua capacità di restituire, in termine di

industria dell'immagine, un ritratto almeno decoroso dei luoghi di arte e delle opere attorno alle quali l'impresa ed il privato cittadino stesso possono impegnarsi? Più drasticamente, perfino il Ministero del Bilancio ha in pratica preso a calci nel sedere la richiesta di aiuto dei Beni Culturali, sbattendoli fuori dai finanziamenti previsti dai Fondi di investimento e occupazione (e magari finanziando poi certe ville e certi castelli che avevano buoni sponsor politici). Questo è il risultato di giudizi che vedono oggi ancora nel patrimonio d'arte un 'fossile' economico, anziché la sola, solissima voce attiva della nostra bilancia commerciale.

C'è una buona legge, varata qualche anno fa e che è più comunemente nota come 'legge 512' che teoricamente consente alle imprese, ma anche ai cittadini, di rivolgere maggiori attenzioni economiche all'arte in cambio di notevoli vantaggi in campo fiscale. Non tutti sanno, purtroppo, che questa legge consente di donare (pardon: di scambiare) oggetti d'arte e beni architettonici con lo Stato, scalandone il prezzo dalla cartella delle tasse, oppure evitando le spese di registrazione. È una legge così disponibile, almeno in apparenza, da suscitare l'ammirazione dei nostri colleghi stranieri che si ritengono, bontà loro, tanto più inguaiati di noi. Purtroppo, da più parti, se ne segnala il ritardo e l'insabbiamento. E qui devo dire che tutto ciò era stato previsto da tempo dall'amico Furio Bosello. Meglio sarebbe regalare le opere allo Stato — mi avvertiva — piuttosto che attendersi l'uso sollecito della legge. Ammetto con amarezza anche questa sconfitta, ma sono convinto che è necessario migliorare questa legge per farla funzionare, e insieme per respingere ancora una volta l'uso del gratuito mecenatismo, sia dello stato che del cittadino. È un terreno ibrido e scivoloso, dove soltanto una falsa visione delle cose si può esercitare. Poiché il problema dei beni artistici in Italia è anche quello

di una notevole ignoranza dei problemi reali, il ricorso a termini astratti e idealistici sarebbe un'altra pesante sconfitta.

Lo Stato e l'intervento privato

Nata dall'intelligenza illuministica e dalla cultura delle riforme del Settecento, la politica per i beni culturali è stata sempre condotta dall'interno di una visione molto centralizzata e ministeriale. Se ciò rispondeva ad una modernissima idea di servizio pubblico e sociale, come già la esprimeva un grande pontefice, Pio VII Chiaramonti, si richiedeva però al potere un controllo così aureo e perfetto della situazione da suonare pressoché impossibile. Fu tuttavia giocoforza seguitare in questa finzione culturale per molti decenni e addirittura per un secolo e mezzo. L'impianto autorevole e autoritario della legge di tutela esigea insomma un rispetto che, in realtà, il «palazzo» stesso non gli riservava.

Il distacco, la frattura fra 'paese legale' e 'paese reale' si misurano pienamente nella nostra storia. Ma assai grave è constatare come entro questa frattura mai si sia lasciata penetrare l'iniziativa privata. E naturalmente non si parla qui di iniziativa di speculazione e di distruzione (che in effetti, è invece entrata abbondantemente), ma di una iniziativa compartecipe e parallela, capace di assorbire su di sé la capillarità infinita delle cure che occorrono per un grande patrimonio come quello italiano. Per decenni, anche i doni di dipinti alle gallerie nazionali sono stati temuti come piste per segugi del fisco. Quasi che possedere un paio di appartamenti in una città italiana non costituisca di per sé patrimonio economico assai superiore al costo del novanta per cento abbondante delle opere d'arte italiane.

In questo senso, e sul modello anglosassone o

statunitense, l'iniziativa delle cosiddette sponsorizzazioni è stata salutata con vero entusiasmo; anche se fra i clamori dell'impresa matrimoniale si doveva riflettere realisticamente e di più sul fatto che l'intervento del privato era inevitabilmente da riguardarsi come opera di promozione (pubblicitaria, culturale, espositiva o divulgativa), e quella dello Stato o dell'istituzione pubblica come opera di restauro, di recupero e insomma di gestione responsabilmente culturale e tecnica dell'avvenimento. Se le cose non andassero così, i due sposini, freschi freschi, troverebbero da litigare subito.

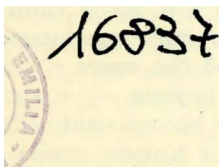
E talvolta così è successo, con accuse reciproche. Recentemente, nell'Aula Foscoliana dell'Università di Pavia, il FAI, che è il Fondo per l'Ambiente Italiano — il più solido e meglio impostato fra gli enti privati di tutela, esemplato sul National Trust inglese — ci si è provato a stringere in poche regole i requisiti essenziali del matrimonio fra pubblico e privato. Ci si è impegnato, con rara chiarezza espositiva, Aimone di Seyssel, direttore generale della Martini & Rossi, grande sponsor della riapertura della Galleria Albertina di Torino. Nitida strategia di immagine e durezza della sua «visibilità» sono i patti sacri dello sponsor. Quanto però all'ente culturale, esso deve agire con solido anticipo di tempi e profonda professionalità, e non trasformare fantasiosamente l'impresa in un ente finanziatore di più generiche mansioni. Se infine l'impresa deve avere la massima libertà nella scelta dei partners, dall'altro lato l'autonomia e le scelte culturali dell'ente sponsorizzato devono essere assolutamente garantite.

E non si può che essere d'accordo, poiché il pericolo di tante imprese — e specie di quelle assai modeste che con penoso stento fioriscono in Emilia e in Romagna — è proprio quello di condizionare talora l'azione degli enti culturali, portando la loro attenzione su obiettivi provinciali, o piccole celebra-

zioni paesane. E finendo poi per contrabbandare per strategia di immagine una vera orgia di folklorismo sventato, di iniziative di campanile, o di sbadata cultura delle origini. Spiace ricordare che un primato, in questo senso, va a Piazza Maggiore di Bologna, teatro di eventi da dimenticare, insieme alle sue vie principali: ove comunque e già in questi giorni, dopo il gelo dell'inverno, qualche bello spirito ha messo a dimora nientemeno che degli ulivi!

Ma poiché chi fa cultura, in Italia, è per lo più l'istituzione statale o comunale, Aimone di Seysserl saggiamente chiedeva: ma in che rapporti si trova lo Stato con la cultura? Che cosa chiede il pubblico allo Stato? E dunque, in vista di un matrimonio appena consumato, che cosa poi il pubblico chiede all'impresa? Si comprende bene, allora, che questo settore d'iniziativa è tanto promettente quanto delicato. L'importante è che lo stato non interpreti l'intervento privato secondo una vecchia morale assistenziale e benefica, ma sappia adottare una dignità di servizio tale da sorreggere e guidare il nuovo spirito manageriale. Una politica dei beni culturali può apprendere molto dalla libertà di iniziativa imprenditoriale, senza con ciò esserne condizionata; ma anzi affermando il principio primario del servizio pubblico culturale, rivolto con efficienza verso i bisogni di una società che cresce più velocemente delle nostre sclerotiche strutture amministrative.

(1985)



Dall'ambiente al museo in Il patrimonio storico e artistico. TCI, Collana Capire l'Italia. Milano 1979, pp. 8-31.

L'esperienza sul campo in Per un'analisi del paesaggio appenninico. Bologna, Alfa 1981, pp. XV-XXIV.

Il museo, laboratorio della storia in I Musei. TCI, Collana Capire l'Italia. Milano 1980, pp. 19-45.

Conservazione urbana e trasmissione museale a cura di L. Caruzzo, in «Hinterland», I, 4, 1978, pp. 60-62.

Un cantiere museografico nazionale: il caso di Brescia, in San Salvatore di Brescia: materiali per un museo. Brescia 1978, II, pp. 256-272.

L'età neoclassica a Faenza. Il tempo e lo spazio in L'età neoclassica a Faenza 1780-1820. Catalogo della mostra. Bologna, Alfa 1979, pp. XIII-XXVI.

Un laboratorio per i materiali dell'Istituto delle Scienze in I materiali dell'Istituto delle Scienze. Catalogo della mostra. Bologna, IBC, pp. 121-139.

Arte e pietà. I patrimoni delle opere pie in Arte e Pietà. Catalogo della mostra. Bologna IBC 1980, pp. 39-51.

Il gioco della Pilotta in «Casabella», Milano, maggio 1980.

Un luogo del vissuto teatrale: il Comunale di Bologna - Bologna, 1981.

Una legge da salvare? in «BC. Notiziario del Centro Lombardo per i beni culturali», settembre-dicembre 1980 (ma 1979), nn. 7-8, pp. 20-21.

La vera produttività del patrimonio artistico in «Il Sole/24 Ore», Milano, 4 gennaio 1983.

Genio e sregolatezza in «Il Resto del Carlino», Bologna maggio 1985.

*Finito di stampare
nel mese di novembre 1985
presso le
Grafiche «BG»
Via Rossini, 10 - Rastignano (Bologna)*