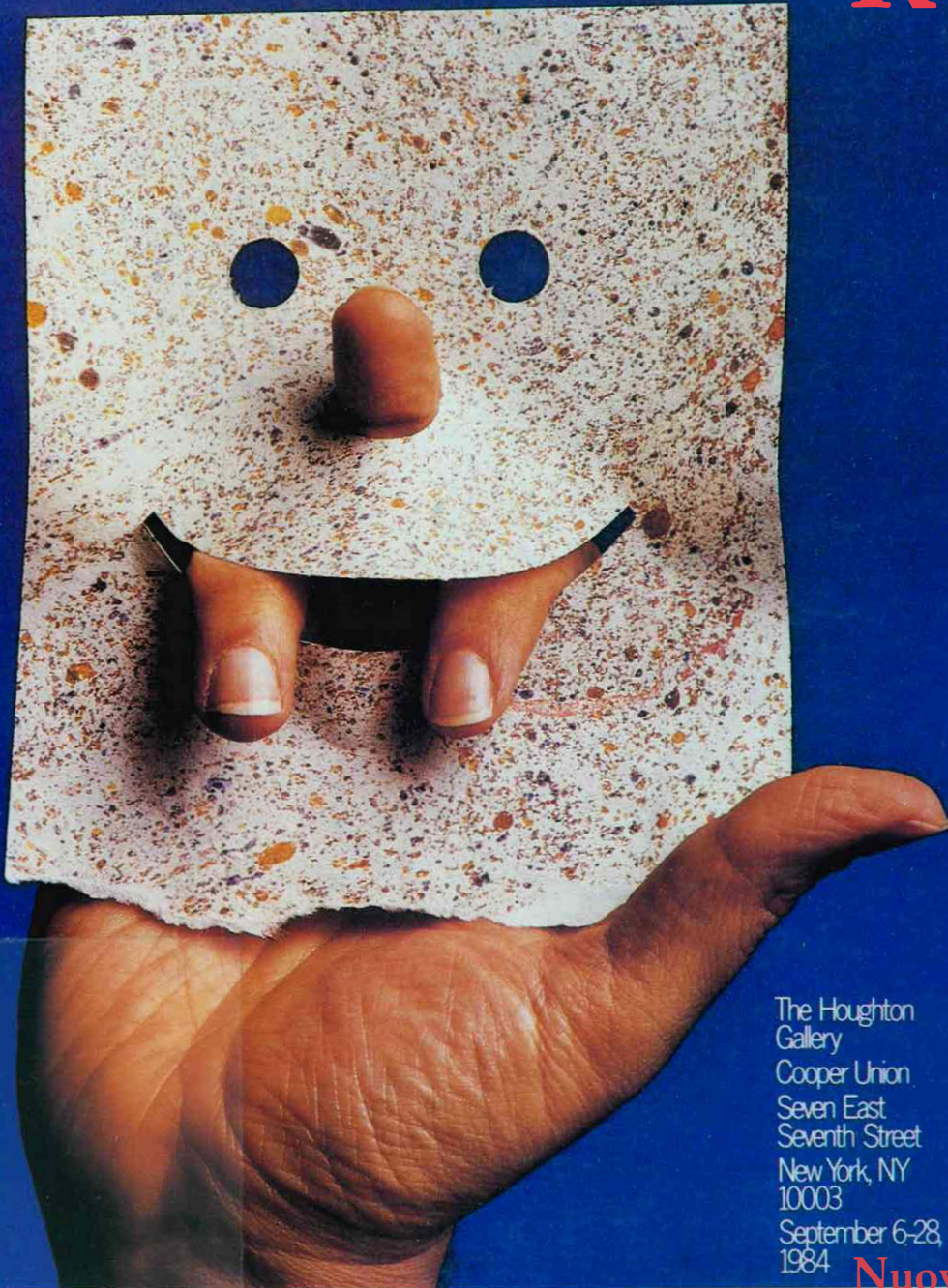


AN ALUMNI EXHIBITION CELEBRATING COOPER UNION'S 125th ANNIVERSARY

Milton Glaser

Arte Progetto Restauro



The Houghton
Gallery
Cooper Union
Seven East
Seventh Street
New York, NY
10003
September 6-28,
1984

Nuova Alfa Editoriale

CULTURALI

CA

Dietro il palcoscenico un grande sapere italiano *

Andrea Emiliani

È possibile immaginare in termini anche statistici quale sia la vera entità del patrimonio artistico italiano? E a quali strumenti ricorrere per rendere un'idea finalmente attendibile e non accademica di ciò che si nasconde dietro questa definizione?

Da critico d'arte, mi sono sempre chiesto cosa diamine avrei potuto escogitare per rendere visibile, palpabile un diagramma 'vero' di ciò che chiamiamo patrimonio in Italia. Le chiacchiere che si addebitano all'incolpevole Unesco circa quel 50 o 60% che l'Italia dell'arte vanterebbe sul mondo intero, lasciamole perdere. Però dobbiamo ricordare che occorre almeno un elemento di metodo, per cominciare. Quale cultura vogliamo usare per giungere ad una definizione del patrimonio, anche solo quantitativa? Infatti, ci sono culture che — magari senza troppa colpa, come l'idealismo — selezionano molto l'arte, e la tagliano in tanti pezzi: maggiore e minore, alta e bassa, nobile e popolare ecc. Dentro queste culture si celano naturalmente anche coloro (per esempio, i mercanti e chiunque punti ad un mercato dell'arte) che hanno interesse a creare grandi attese (e grandi valutazioni) nel pubblico.

Diciamo allora che useremo un concetto di tipo antropologico, azzerando ogni sovrastruttura già intervenuta e mettendoci per così dire molto in basso, vicinissimi alla realtà delle cose. Da questa altezza, che è quella dei campi e delle case, delle strade e dei borghi, delle città, delle chiese e dei palazzi, dalla quale si vedono le cose nella loro quotidianità più giusta, possiamo dire solo questo: la penisola italiana, compresa la pianura padana e la zona alpina, appare come il più sensazionale «paesaggio» costruito dall'uomo. In esso, il processo di umanizzazione coincide perfettamente con il progresso sociale ed economico, com'è ovvio: ma si rivela prevalentemente nelle forme del costruire e del formare, appunto: del dipingere, del plasticare, del decorare. C'è qualcosa nella civilizzazione italiana che accompagna figurativamente ogni processo più serio. Negli ultimi dieci secoli, la progressione di un'arte pubblica ed esposta a tutti è impressionante. Dalla controriforma a questa parte, la Chiesa stessa ha ribadito

con forza la sua versione figurativa ed artistica degli eventi, delle comunicazioni, delle formazioni e dei catechismi. Non pochi sanno che, del resto, città grandissime — tra le quali Ferrara — hanno affrontato il «potere» politico facendo peso sulla loro grande personalità artistica. Il potere di immagine è da tempo uno dei grandi poteri della storia.

Naturalmente, dietro questo potere di immagine c'è un grande potere economico, un mondo intero che nel passato ha creato, eretto, allestito, decorato milioni e milioni di segmenti inventivi ed artistici, chilometri di affreschi e di dipinti: e, insieme, le forme di un paesaggio che, per essere interamente costruito dall'uomo, centimetro su centimetro, è una sua creazione.

Mi scusi se insisto: ma quali mezzi potremmo usare oggi per rendere visibile il concetto di arte nell'organizzazione degli spazi umani?

Ho detto che non è il caso di fare statistica, però essa può agevolare i nostri compiti. Prendete una chiesa, e cioè il più distribuito e presente tra i «contenitori» d'arte e di liturgia storica. In Italia ce ne sono, distribuite su 25 mila parrocchie, quasi centomila tra grandi, piccole o modeste. Bene, ogni chiesa esprime una quantità artistica che, alla lancetta del catalogatore, rivela da minimi intorno a 30 oggetti segnalabili, a massimi che salgono a 600/800 individualità. Adottai schemi statistici, vent'anni or sono, anche per i secoli di esecuzione e per le tipologie di apparizione. Naturalmente, i secoli forti sono il Seicento e il Settecento, che dominano — insieme alla prima metà dell'Ottocento — la cronologia stilistica dell'arte nelle chiese. Il 61% appartiene al Settecento, il 13% al Seicento.

L'inquisizione adottava la provincia di Bologna, e cioè il solo territorio, eccezion fatta per la sterminata Bologna e la ricca Imola. Più di 30 mila furono gli oggetti di chiesa censiti: e tra essi candelieri e intagli avevano la meglio con un 40% sul totale. Un'altra voce forte è quella relativa alla presenza di tessuti e ricami (il 6,64%), quella dell'ebanisteria di pregio (7,83%) e infine quella formidabile della presenza dei dipinti: il 14% all'incirca di tutto il patrimonio liturgico, una cifra esaltante.

Questo è un piccolo modello per usare il periscopio

* Testo raccolto da Michela Scolaro

statistico all'interno di una geografia dell'uomo creatore e costruttore così fitta. E, come ho detto, riguarda solo le chiese. Se poi, con una specie di crudeltà mentale, passiamo a mettere il dito su tutto il resto, dagli insediamenti alle città, dalle strade alla stessa morfologia territoriale ed agricola, la somma non può che divenire spaventosa. E allora, per non cascare nella retorica banale del paese «di santi, di eroi, di artisti e di navigatori», è meglio ripensare alla definizione di valore antropologico che vi davo prima. L'Italia, così quella di stigmati longobarde che quella di definizione bizantina, ognuna con caratteri diversi, è un enorme, esigente, perfetto atelier di forme create, per lo più dotate di straordinarie qualità tecniche ed artigiane, e con una sorprendente capacità di espressione in relazione e rapporto con i luoghi, le tradizioni, i linguaggi, le materie e le società. Nonché le economie, com'è ovvio.

Ad essere brevi, c'è solo da dire che l'arte italiana è il paesaggio italiano stesso: con tutto ciò che c'è dentro, città e campagne, prospettive stradali e ville, parchi e terreni di valore rurale, edifici militari e servizi civili. Questo è stato un paese di grande, sensibilissima educazione, qualcosa che noi neppure immaginiamo più. Alla faccia dell'attuale volgarità e della ricchezza disordinata, maleducata, distruttiva che ci attorna.

Ma allora, come rendere evidente questa realtà, che fino ad oggi s'è nascosta (e sempre più si nasconde) sotto il velame del «concetto»? Mi sembra che per gli idealisti, la riduzione della realtà stia nella cultura delle «vette» e dei grandi profili; e per i materialisti stia nelle elaborazioni ideologiche: l'arte al servizio di improbabili sistemi politici.

Ripeto, con molta serenità: per rintracciare le ragioni della realtà del patrimonio ovvero di ciò che, con parola giuridica (patrimonio, eredità, bene), chiamiamo l'arte, bisogna fare uno sforzo di conoscenza. E quindi fare il catalogo dei beni culturali. Una volta fatto questo catalogo, ma con ricchezza davvero antropologica, scopriremo che esso coincide di fatto con il paesaggio italiano. Qualcuno, arrivati a questo punto, dice che lavorare attorno ad un catalogo diviene molto lungo. Bisogna rispondere, come Eduardo, che i cataloghi non finiscono mai. Difatti, il catalogo è un registro continuo del prodotto storico, un dossier nel quale i mezzi informatici moderni rendono possibile reperire ogni traccia, ogni documento, ogni tangenza. Il catalogo è la nostra coscienza, insomma, lo schermo sul quale passano le ragioni dell'opera di tutela e di conservazione: il perché della salvaguardia e alla fine

anche il perché dell'economia che questa salvaguardia può mettere in movimento, e trarre da lei ogni profitto.

Ma come si fa un catalogo? Sono ormai ben delineati gli strumenti per censire e studiare così la realtà nei suoi infiniti momenti ed eventi oggettivi che, per così dire, emergono nel paesaggio. Che lo formano, lo supportano, lo intessono e lo intelaiano. Sia esso un paesaggio costruito, la città e l'insediamento, sia invece il paesaggio «naturale»: dove tuttavia di naturale non c'è proprio nulla, essendo ogni forma voluta e creata dall'uomo. Il quale, comunque, ha investito di sé e delle sue proprie necessità anche le culture, le produttività, gli ambiti di attività e quindi la società e le economie.

Io possiedo un metodo facile e piano: si prende una fotografia di un contesto — ripeto, costruito oppure di campagna — di qualunque area geo-storica del nostro paese. Una foto ampia, di vasto valore prospettico. Ci si vedranno dentro monti e vallate, strade e case. Piccoli insediamenti costellano lontane pendici collinari. Si prendano matite di colori diversi e, con pazienza, si dia inizio al lavoro: si tratta ora di sottolineare tutte le diverse apparizioni tipologiche, le strade e la viabilità in giallo, le case in rosso, gli insediamenti in verde, le chiese in azzurro... Dopo aver compiuto questo primo scrutinio, già si vedrà che esistono ragioni molteplici che legano queste apparizioni e che dunque altre valenze facilmente si aggiungono. Così come si aggiungono anche altre valenze, ma questa volta interne. Come «legare» i quadri della chiesa con le ragioni del luogo storico e quelle del luogo geografico? Ogni opera d'arte e di storia è un'intersezione precisa e i il nostro disegno deve arricchirsi anche di queste. Nel frattempo, la mano insegue altre sinopie, altri segni nascosti che la storia ha reso invece evidenti: ponti, mulini, apprestamenti militari, mura e valli, pese e dogane, e mille altre cose ancora.

La mano ha portato sulla foto molti colori, e tante cose restano però ancora da sottolineare, da intrecciare, da connettere... La fotografia s'è riempita di comunicazioni e di messaggi che giungono fino a noi dall'antico e dal meno antico, da vicino e anche di lontano, inaspettatamente lontano. Il vano visivo crepita di eventi, il paesaggio appare ora come il risultato stratificato, intessuto, del grande lavoro degli uomini e dei giorni degli uomini.

In questa descrizione, che ha l'aspetto di un'aula scolastica in piena operosità, sembra nascere un paesaggio molto denso e popolato, vissuto con quotidiana attività, piuttosto che un museo freddo e scientifico.

Anche il museo scientifico ha i suoi diritti e le sue (fredde) bellezze. Ma il paesaggio inteso come summa delle arti e delle creatività ha prerogative eccezionali, affascinanti proprio perché continua a vivere. Certo, il museo nacque anche come ospedale e perfino come campo di concentramento e di deportazione delle opere d'arte. Furono e sono, quelli e questi nostri, anni di concezione distruttiva proprio della qualità della vita; spesso di falso progresso. Ed era già molto che si salvassero gli oggetti singoli, eminenti della produzione storico-artistica.

Ma oggi bisogna fare un passo avanti, e definitivo. Bisogna cioè decidere: 1) che il paesaggio italiano contiene l'arte italiana d'ogni tempo e di quasi tutte le regioni; 2) che dunque è il paesaggio italiano l'oggetto della politica dei beni culturali e della tutela; 3) che il museo e gli altri istituti speciali sono indirizzati a problemi di igiene conservativa, restauro ecc.; 4) che proprio nella totalità della nozione di paesaggio occorre indirizzare investimenti opportuni; 5) che a questa nozione totale occorre rivolgersi per lo studio e l'organizzazione delle professionalità — così di tradizione che di innovazione — allargando in tal modo gli ambiti economici di osservazione e di operatività.

È un grande piano artistico ed economico che occorre far crescere dalle basi, una programmazione poliennale che consenta di creare traguardi a breve e a medio termine. Si deve incominciare a pensare in termini davvero nuovi, degni del nuovo millennio e degni della vera personalità italiana dentro la realtà della CEE. Che cosa si aspetta la CEE dall'Italia, nel quadro europeo? Qual è il nostro interesse a inquinare, distruggere, degradare, quando da decenni e decenni la bilancia dei pagamenti si raddrizza solo in virtù degli introiti del turismo? Ogni anno, la stessa storia. Qualche articolo di meraviglia, qualche Catone che scopre questa profonda verità, e poi tutto ricomincia come prima. E la materia prima del turismo, l'arte e il paesaggio artistico, viene trattata come un solenne minchionerie di quei poveretti che credono nella cultura.

Ma non si è parlato tanto a lungo della legge sul paesaggio italiano, nota come legge Galasso dal nome del suo proponente? E come mai essa, dopo tanto rumore e tante polemiche, sembra essere scomparsa dall'orizzonte politico italiano?

La legge sul paesaggio è stata una vera chiamata alle armi dell'intelligenza culturale italiana. Purtroppo, essa è caduta proprio nel momento in cui la crisi del «decentramento» e cioè delle Regioni, diveniva più evidente: e proprio quan-

do, per converso, il «centro» ministerialista e romano pretendeva di gestire direttamente i grandi temi del territorio e delle città. Tutte le leggi speciali, eccezionali, straordinarie hanno avuto caratteristiche di notevole prepotenza politica ed interpretativa: anche se, a dire il vero, la caduta dell'intelligenza progettuale, della volontà riformista — che era stata tipica del centro sinistra e degli anni '60, — era divenuta nel frattempo piuttosto visibile e a occhio nudo.

Non è che dalle leggi «speciali» e dai FIO (investimento occupazione) siano però scaturiti solo guai, anzi alcuni tra questi progetti hanno meriti consistenti. A Ferrara, si può citare quello ferrarese e senza peccare di eccesso patriottardo. A Brescia, per esempio, come pure a Spoleto e altrove, questi progetti hanno ridato fiato a immagini metodologiche ben meditate. Ma soprattutto, la svolta degli anni '80 e questi nuovi strumenti progettuali — purtroppo nel silenzio di una più vasta pianificazione — hanno insegnato che occorre studiare meglio proprio l'emergere di una produttività dell'atto di cultura, di una sua connessione con la vita associata, e dunque di un sistema di finalità riconoscibilmente economiche. Io non credo che tutto, nell'arte, possa immaginarsi produttivo e redditivo. L'arte è un enorme sistema di identità storica, è anche un fisionomia morale, è infine una eredità da sostenere e da alimentare proprio come un dovere culturale. In certi casi, mi sembra che sarebbe come pretendere che un ospedale civile dovesse per forza procurare degli utili economici in denaro. Oppure, che una scuola possa continuare a stare aperta solo se rende in soldoni. Però, l'assistenzialismo è una brutta parola, anche per le arti.

Ma ritorniamo brevemente al paesaggio. Attorno a questo dibattito si sono rivelate tutte le tendenze attuali, sono venute a galla le mercificazioni politiche e partitiche, la periferia ha mostrato di essere fragile e confusa quanto il centro. Fatta eccezione, come è noto, per la Regione Emilia-Romagna che proprio nella persona dell'Assessore arch. Felicia Bottino ha elevato il dibattito per la legge e la battaglia per la legge, al livello di un dibattito severo e proprio per questo piuttosto cruento. In generale, però, non si dice mai abbastanza che quel colpo di reni che la legge aveva invocato, non c'è stato e che proprio i ceti intellettuali e professionali hanno mancato la loro risposta.

Soprattutto, dunque, ha mancato di intervenire quel forte, basilare «mutamento» di indirizzo politico e intellettuale che avrebbe potuto rivelarsi nell'occasione. Quale cultura potrà oggi propiziare, accompagnare, realizzare una politica per i beni culturali degna di dare al «paesaggio artistico italiano» la qualità di valore anche sociale ed

economico che stiamo ora cercando? Il Salone di Ferrara, il primo Salone dedicato ad un diverso concetto di arte e di cultura, vuol essere un contributo impegnato a chiarire l'orizzonte italiano: il che vuol dire, ormai e di questi tempi, europeo.

Dal momento che ci siamo avviati all'argomento di oggi, qual è secondo lei e dal punto di vista di un critico d'arte, l'interesse economico della cultura artistica?

Solo qualche tempo fa si diceva che l'arte era un fossile economico, e ciò resta vero se si considera l'oggetto artistico pubblico. Non si vende e dunque non entra nel seno dinamico dello scambio. Vorrei insistere sul fatto che, come quell'oggetto, tanti altri sono gli oggetti dai quali non si deve supporre di cavar denaro. Il mercato, l'abuso antiquariale nascosto, il passamano in nero che si serve di contrabbando e di illegalità d'ogni genere, spera sempre di ricavare guadagno da una specie di «liquidazione» nazionale che si presenta oggi specialmente sotto le forme della realizzazione della CEE già il 1 gennaio 1993.

A parte dunque il fatto che occorre catalogare il possesso pubblico, e che è necessario tutelare meglio anche il patrimonio privato senza scoraggiarlo, ma anzi de-penalizzandolo con l'opportuno e sognato arrivo di una vera legge 512, bisogna dire con chiarezza che il vantaggio economico di cui noi parliamo è tutto contenuto nel sostituire la pratica della «compravendita» con quella di «gestione» pubblica dell'arte.

Qui occorre essere chiari. Per «compravendita» vogliamo indicare il procedimento che si istituisce tra due o più persone allorché comprano o vendono un libero oggetto. La tradizione vuole che a questo soprattutto si alluda quando si parla di economia dell'arte. Ciò che noi vogliamo ora è il contrario. Noi riteniamo che l'economia dell'arte risieda tutta nella «gestione» e cioè nel complesso di attività che si possono istituire nel vasto mondo delle istituzioni, così pubbliche che private; e nel mondo ancor più grande che una nozione di patrimonio inteso come «paesaggio» suscita nelle professioni e nei mestieri, nelle strumentazioni e nelle merci stesse.

Le gestioni sono già ben note e presenti nel mondo delle istituzioni museografiche, e proprio verso questa versatile idea va soprattutto il progetto di legge per la riforma del Sistema Museale Nazionale, un merito davvero impegnativo dell'on. Luigi Covatta, che con questa proposta ha finalmente rimosso il problema della tutela italiana dall'inutile stallo creato dalle proposte storiche (riforma della

legge 1089, decentramento della tutela, o addirittura eliminazione del Ministero per i Beni Culturali). Ma le gestioni, rispettose della finalità centrale del museo, possono essere davvero molte; e la mostra, questo strumento a volte opinabile (quando è poco seria!), ne è la prova concreta.

Ma anche a uscire dal chiuso del museo, o dal recinto del parco oppure dello scavo, una capacità redditiva si esprime in molte, tante altre attività. Non c'è davvero bisogno di pensare solo al biglietto d'ingresso, l'economia della nostra cultura artistica si esprime in ben altri modi, diretti e soprattutto indiretti, indotti, motivati, promossi e tuttavia molto concreti. Insisto, ad esempio, sul grande, mai trascurabile tema della professionalità e dunque della formazione scolastica oppure di bottega: la gran parte di ciò che chiamiamo manutenzione ordinaria nei diversi campi, cioè di architettura o di semplice edilizia, di pittura e di decorazione, di scultura e di intaglio, di creazione o di riabilitazione, di igienizzazione o di riuso, e mille altre cose che tutti i giorni ci cadono banalmente sotto gli occhi, sono, in questo nostro paese, eventi impegnativi sotto il profilo dell'interesse artistico e storico. Anche lo scavo di una fognatura è qui da noi una prospezione archeologica, romana o medioevale che sia, e lo fanno bene gli storici dell'antico. Ma anche la preparazione della calce, operazione che un tempo era possesso di maestranze molto esperte ma anche molto ripartite e presenti, oggi è divenuta questione tale da impegnare un dipartimento universitario intero.

E non parlo ancora del restauro più noto, e cioè quello di alto profilo, né dell'avanzamento di strumentazioni e di materiali legati al potente ambito della chimica e della fisica, nonché della biologia del restauro. Non mi sembra neppure il caso di ricordare l'enorme gettito di strumentazioni, di conoscenza, di intelligenza che informazione e comunicazione gettano sul mercato quotidiano. Un congresso internazionale, quale Media Save Art, organizzato dalla Presidenza del Consiglio nel giugno scorso e sotto la particolare direzione di Stefano Rolando, ha spalancato per giorni e giorni ogni porta di giornale, rivista, televisione; ha affrontato ogni genere di videoinformazione e di videoelaborazione; ha insomma documentato minuziosamente quale e quanto grande sia l'influsso delle comunicazioni sul destino del patrimonio: e insieme quale sia, per converso, la grande intelligenza che, sui media, viene restituita e investita dai beni artistici e culturali.

E non finisce qui: il Salone di Ferrara nasce appunto per documentare il fatto che l'economia dell'arte e della cultura hanno ormai una forma molto adulta e matura, nei

fatti; mentre non sembra matura la conoscenza che di questi processi moderni possediamo. È singolare come tutti abbiamo accettato di dilatare il concetto di bene culturale, fino ad ammetterlo alla nostra quotidiana presenza e a vivere con lui; e non abbiamo invece dilatato sufficientemente la sua figura sociale, il suo ingombro reale, e tanto meno la grande intelligenza che questa

convivenza può ancora oggi fa nascere e alimentare. Il Salone di Ferrara non «vende» oggetti, non si lascia affascinare dalle merci: cede appunto preparazione, innovazione intellettuale e culturale, professionalità, intelligenza metodologica e severità di confronto.

Con questa dote si vede meglio il ruolo dell'Italia in Europa.