

Grizzana, Morandi, Arcangeli cinquant'anni dopo

Arte in Appennino
da Lorenzo Monaco
a Luigi Ontani



È trascorso mezzo secolo da quando, nel 1966, Francesco Arcangeli curò a Grizzana la piccola esposizione *Omaggio a Giorgio Morandi*, due anni dopo la scomparsa del grande pittore, già suo amico. Quell'esposizione non restituiva serenità al critico d'arte che sarebbe scomparso nel 1974 in condizioni drammatiche, ma dava forma a un modello esemplare. Legava il nome di Giorgio Morandi al luogo da lui scelto per l'abituale vacanza, quasi un ritiro dal mondo già nel 1913, e nello stesso tempo indagava sull'arredo figurativo della piccola parrocchiale e del territorio circostante. Arcangeli scopriva la preziosa tavola della *Madonna con il Bambino* di Lorenzo Monaco nella chiesina di Tavernola e restava incantato davanti agli affreschi quattrocenteschi dell'oratorio di Santa Caterina d'Alessandria a Montovolo.

Seguì la campagna di rilevamento dei beni artistici dell'Appennino da parte della Soprintendenza con la documentazione fotografica di Paolo Monti, palestra di formazione di una nuova generazione di storici dell'arte che sperimentarono sul campo l'apertura antropologica della nozione di bene culturale. Sempre nel 1966 Alvar Aalto si recava a Riola Ponte per dare avvio al progetto della chiesa voluta dal cardinale Giacomo Lercaro.

Ripercorrendo cinquant'anni di storia fino all'arte magica di Luigi Ontani, *genius loci*, ed estendendo lo sguardo alla valle del Reno, l'esposizione e il volume illustrano le tappe di una rinascita del territorio: l'apertura della Casa di Giorgio Morandi, proiezione tridimensionale del disadorno minimalismo della sua pittura, l'acquisizione e il restauro dei cosiddetti "Fienili del Campiaro", ora sede di attività culturali, la valorizzazione di monumenti di grande suggestione come il complesso romanico del santuario della Beata Vergine della Consolazione e dell'oratorio di Santa Caterina d'Alessandria a Montovolo, l'apertura della strabiliante Rocchetta Mattei, scenario fantastico di imprevedibili esotismi.

Grizzana, Morandi, Arcangeli cinquant'anni dopo

Arte in Appennino da Lorenzo Monaco a Luigi Ontani

Grizzana, Morandi, Arcangeli cinquant'anni dopo

Arte in Appennino
da Lorenzo Monaco
a Luigi Ontani

a cura di
Angelo Mazza e Anna Stanzani

Grizzana, Morandi, Arcangeli cinquant'anni dopo

Arte in Appennino da Lorenzo Monaco a Luigi Ontani

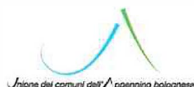
Grizzana Morandi, Fienili del Campiario

22 luglio - 17 settembre 2017

mostra promossa da



Comune di Grizzana Morandi



in collaborazione con



CHIESA DI BOLOGNA



Polo Museale
Emilia Romagna



SOPRINTENDENZA
ARCHEOLOGIA
BELLE ARTI E PAESAGGIO
BOLOGNINE

comitato scientifico

Graziella Leoni, *presidente*
Learco Andalò
Cesare Calisti
mons. Gabriele Cavina
Andrea Emiliani
Luigi Malnati
Angelo Mazza
Mario Scalini
Leone Sibani
Anna Stanzani

Collezioni d'Arte e di Storia della
Fondazione Cassa di Risparmio
in Bologna
Dipartimento Arti visive performative
mediali, Università di Bologna
Fondazione Biblioteca Europea
di Informazione e Cultura, Milano
Fondazione Cassa di Risparmio
in Bologna
Genus Bononiae. Musei nella città
Kunsthistorisches Institut, Firenze

don Giuseppe Ferretti, *chiesa*
di *San Michele Arcangelo, Grizzana*
Morandi
don Silvano Manzoni, *chiesa*
del *Sacro Cuore di Gesù, Vergato*
padre Albino Marinolli, *chiesa*
di *San Giovanni Battista, Trasserra*
padre Gabriele Pellettieri, *chiesa*
della *Madonna della Consolazione,*
Castiglione dei Pepoli
Fabio Roversi-Monaco, *Genus*
Bononiae. Musei nella Città
Leone Sibani, *Fondazione Cassa*
di *Risparmio in Bologna*
collezionisti privati

segreteria e comunicazione

Stefania Fabbri, Comune di Grizzana
Morandi
Raffaele Gaudioso, Segretario
Regionale del Ministero dei beni e
delle attività culturali e del turismo
per l'Emilia-Romagna

servizi tecnici e manutenzione

Francesco Francia, Comune di
Grizzana Morandi

assicurazione

Uniconsult MAG JLT, Bologna

sponsor



Bononia University Press

Via Ugo Foscolo 7, 40123 Bologna
tel. (+39) 051 232 882
fax (+39) 051 221 019
www.buonline.com
info@buonline.com
© 2017 Bononia University Press
ISBN 978-88-6923-254-1

I diritti di traduzione, di
memorizzazione elettronica, di
riproduzione e di adattamento totale
o parziale, con qualsiasi mezzo
(compresi i microfilm e le copie
fotostatiche), sono riservati per tutti
i Paesi.

L'Editore si dichiara disponibile a
regolare eventuali spettanze per
l'utilizzo delle immagini contenute
nel volume nei confronti degli aventi
diritto.

Progetto di copertina e
impaginazione catalogo:
Design People (Bologna)

Prima edizione: luglio 2017

comitato organizzatore

Comune di Grizzana Morandi
Comune di Camugnano
Comune di Castiglione dei Pepoli
Comune di Monghidoro
Comune di Vergato
Unione Comuni dell'Appennino
bolognese

Uno speciale ringraziamento a
Fabio Roversi-Monaco, presidente di
"Genus Bononiae. Musei nella Città",
e al maestro Luigi Ontani

restauri

finanziamento: Comune di Grizzana
Morandi
laboratorio: "Artifigurative" di
Alberto Rodella, Marinella Capelli e
Silvia Cavicchi, Crespellano
alta sorveglianza: Anna Sella,
Soprintendenza archeologia,
belle arti e paesaggio per la città
metropolitana di Bologna e le
province di Modena, Reggio Emilia
e Ferrara

trasporti e allestimento

"Artifigurative" di Alberto Rodella,
Marinella Capelli e Silvia Cavicchi,
Crespellano
Franco Oddi, Bologna.

Carlo Vannini ha eseguito le
riprese fotografiche del territorio di
Grizzana e dei luoghi morandiani,
del santuario di Montovolo e della
Rocchetta Mattei.
Una selezione delle immagini è
esposta nella sala della Pace della
Rocchetta Mattei

inoltre

Maria Elena Barbieri, Pierangelo
Bellettini, Alessandra Biagi,
Babette Bohn, Maria Letizia
Bongiovanni, Marilena Buscarini,
Silvia Camerini, Rosaria Campioni,
Patrizia Cappelli, Domenico Cerami,
Marco Degli Esposti, Mauro Franzoni,
Angela Ghirardi, Alfeo Giacomelli,
Massimiliano Gollini, Anna Manfron,
Simone Marchesani, Patrizia Moro,
Antonio Palermo, Giorgio Panelli,
Silvia Paoli, Sergio Pasquasi,
Francesco Rosa, Patrizia Rossi,
Elena Rossoni, Gemma Tampellini,
Camillo Tarozzi, Licia Tasini, Andrea
Trivellone, Lucia Vanghi, Francesco
Veggetti, Alessandro Zacchi, Renzo
Zagnoni

prestatori

Anita Baccolini, *Grizzana*
don Fabio Betti, *chiesa di Santa*
Maria Assunta, Riola
don Mirko Corsini, *Arcidiocesi di*
Bologna, Amministrazione e Beni
culturali
padre Amadeo Costantino, *santuario*
Madonna dei Boschi, Campeggio
di Monghidoro
Andrea Emiliani, *Bologna*

mostra e catalogo a cura di

Angelo Mazza e Anna Stanzani

con scritti di

Learco Andalò
Benedetta Basevi
Anna Maria Bertoli Barsotti
Paola Bressan
Mirella Cavalli
Rosa D'Amico
Andrea Emiliani
Corinna Giudici
Angelo Mazza
Anna Letizia Monti
Mirko Nottoli
Piero Orlandi
Daniela Schiavina
Anna Stanzani

ringraziamenti

Archivio Generale Arcivescovile
di Bologna
Archivio di Stato, Bologna
Archivio Storico Provinciale
di Bologna
Biblioteca Comunale
dell'Archiginnasio, Bologna

■ L'“Omaggio a Giorgio Morandi” di Francesco Arcangeli (1966)

Andrea Emiliani

Mi sembra di ricordare, quasi rievocassi un'antica leggenda, il momento in cui ascoltai dalla voce forte di Francesco Arcangeli la narrazione di come anni addietro nel corso di una esplorazione di alcune chiese dell'Appennino insieme a Morandi, vestito con la solita camicia senza colletto, si fosse avviato lungo la stradina che, muovendo da Grizzana verso Vimignano e la rupe di Vigo, conduceva alla piccola chiesa di Tavernola. Nella chiesa un tempo proprietà dei monaci olivetani fiorentini, aveva ammirato una *Madonna col Bambino* nei cui prestigiosi tratti stilistici avevano riconosciuto l'identità fiorita del gotico Lorenzo Monaco. Al di fuori della chiesetta la montagna si allargava tutto attorno come in una favola, le foglie dei frassini e di qualche olmo cadevano ai margini erbosi del sentiero che si perdeva nel bosco.

L'artista e la sua pittura avevano avuto un profondo, lungo rapporto con quelle terre dalle semplici architetture contadine soggetto di tanti suoi dipinti. Nel 1929 Leo Longanesi aveva convinto Morandi a disegnare alcuni oggetti di casa e a trascrivere alcune delle sue più belle incisioni di soggetto paesaggistico, quasi sempre di Grizzana, per farne le illustrazioni di una raccolta di scritti di Vincenzo Cardarelli, dal titolo *Il Sole a picco*, edito nelle edizioni de “L'Italiano”: una vera resurrezione della memoria dei luoghi, degli alberi e della luce del sole.

L'Appennino era la montagna di casa, Morandi lo aveva frequentato dal 1913, con qualche interruzione fino al 1944, quando vi era stato sfollato un anno intero con

la madre e le sorelle. Da Grizzana l'intera famiglia era scappata precipitosamente a settembre, scacciata dai bombardamenti, dalle mitragliate, dai primi rastrellamenti, avanti agli efferati eccidi. Proprio mentre, non lontano, Arcangeli, allora ispettore della Soprintendenza, coordinava la salvaguardia dei dipinti della Pinacoteca Nazionale di Bologna che in parte erano stati ricoverati a villa Aria di Marzabotto e che Arcangeli avrebbe fatto avventurosamente evacuare poco prima delle stragi e delle distruzioni naziste perpetrate tra Grizzana, Marzabotto e Monzuno e prima che la villa diventasse sede del comando tedesco.

Dagli anni del conflitto Morandi non aveva più passato l'estate nell'Appennino, anche se ritornò a ritrovare gli amici, a festeggiare compleanni. Forse le tragedie della guerra in quei luoghi furono sentite come un confine da cui non ritornare. Certo lì la guerra atroce della linea gotica aveva massacrato donne e bambini, distrutto case, ponti, stallatici, chiese.

Morandi villeggiò un po' a Zocca, a Castiglione dei Pepoli, poi a Merano e a Levico, ma quei paesaggi non gli confacevano: troppo pittoreschi o sublimi quei paesaggi, non riusciva a dipingere come aveva fatto nelle due stanzette in casa Veggetti a Grizzana dove, anche senza uscire con cavalletto e tavolozza, con l'aiuto del canocchiale, trasferiva sulla tela quel che vedeva: la canonica, il bosco dei Faieti, la casa della Fame, la casa della Sete, i mulinelli. Quel paesaggio così congeniale sembrava lasciarsi prendere dalla visione del pittore, attento ammiratore di Cézanne. Ma dopo la guerra e per non pochi

anni, una quindicina, trascurò i luoghi amati. A Bologna in fondo non aveva nemmeno bisogno del canocchiale per trovare un soggetto: bastava affacciarsi sul cortile dalla finestra della camera-studio. Ma nel 1958 la pace del cortile di via Fondazza era minacciata dal boom edilizio che cementificava orti e giardini anche all'interno della cerchia che le antiche mura avevano un tempo tracciato attorno alla città: un alto condominio avrebbe precluso per sempre la visuale della collina bolognese al di sopra dei bassi tetti di via del Piombo e drasticamente ridotto la luminosità dello studio.

Verso i settant'anni il pittore decise di ritrovare luce e paesaggi dell'Appennino e di mettere a dimora ormai deboli radici, poco più in là da dove aveva quasi sempre soggiornato a Grizzana, in un prato sulla strada che scende verso Riola, davanti ai grandi fienili detti del Campiario.

La casetta Morandi è assolutamente morandiana, è un poliedro rettangolo pitturato di giallino, sembra una di quelle insignificanti scatole che lui intonacava o incartava e metteva in posa nelle sue nature morte, di un rigore anodino da sembrare non voler in nessun modo turbare il ricordo dei grandi pensieri che vivevano entro le sue fredde stanzette e nel luminoso studio dalle cui finestre il pittore poteva trovare la luce e i paesaggi. A prima vista una casa singolare nella sua assenza di ogni singolarità, così senza storia e senza tempo, senza progettualità o contrassegni rurali e locali, come potrebbe trovarsi in ogni periferia urbanizzata della fine degli anni Cinquanta. Nessuna ricerca o concessione al designer (se non nella libreria del salotto), nessun ornamento, nessuna bizzarria creativa ma una funzionalità spoglia, forse scomoda. Nessuno poi ha fatto in tempo a piantare due alberini, una siepe e qualche cespuglio tutto attorno: sicché oggi appare isolata un po' come Morandi stesso. Assai lontani, comunque, questi due piani e quattro mura, dalle case strapazzone che senza riguardo, dagli anni del boom e ancora oggi, sono sorte a ridosso delle magnifiche forme funzionali dell'architettura antica e rurale, rude e forte, com'era quella eretta sul pendio appenninico.

Fu qui, all'indirizzo della casa grizzanese che Arcangeli fece recapitare nell'estate del 1961 le prime sessanta

cartelle del dattiloscritto della monografia sul pittore da tempo concordata con Gino Ghiringhelli proprietario della Galleria del Milione di Milano e attesa da Morandi stesso. Seguirono altri invii di testo e incontri tra agosto e settembre a Grizzana. Fu dall'ottobre che affiorarono nelle lettere i sintomi dello scontento che si tramutarono in un progressivo giudizio negativo riguardo al lavoro dello studioso. Esplose così quella che si rivelerà una dolorosa e insanabile frattura di opinione, penosissima per Arcangeli che vedeva il suo amico progressivamente chiuso e ostile. In una lettera spedita a Bologna il pittore impone al critico di cessare dai suoi ricorrenti, insistiti atteggiamenti contrari e polemici rivolti in particolare a Giulio Carlo Argan e soprattutto a Cesare Brandi, due autori che avevano dedicato alla carriera morandiana un'attenzione precisa, a cui il pittore era riconoscente per il sostegno in momenti difficili. Morandi aveva approvato pienamente la monografia edita da Le Monnier scritta da Brandi. Ma un critico attento come Arcangeli non affrontava il loro lavoro con disinvoltata superficialità, il suo testo progrediva dopo aver promosso in modo impegnativo una serie di obiezioni, alla critica brandiana in particolare, che lui antico allievo di Roberto Longhi giudicava "idealistica e metafisica, oltreché ermetica nel formulario", così scrive in una lettera a Morandi del novembre 1961. Non ci furono possibilità di composizioni. Il pittore rigettava l'interrogazione di significati profondi nelle forme della sua arte e gli accostamenti ad alcuni esponenti dell'informale ("un mondo visto con gli occhi della gallina"). Nel giro di sei mesi andò letteralmente disintegrandosi l'alta stima e forse l'affetto che Morandi aveva sempre rivolto da decenni al più giovane amico. Incomprensione ostinata, delusione profonda: da cui derivarono per Arcangeli sofferenze e depressioni.

La morte del pittore nel 1964 non sanò e non richiuse le ferite aperte ma il cuore generoso e gentile di Arcangeli non si sottrasse all'invito di un vecchio amico ed estimatore del pittore, il professor Gino Benassi, di compiere a Grizzana un *Omaggio a Morandi* nel 1966, consistente in una mostra che univa ad opere antiche delle chiese dell'Appennino una serie di dipinti di paesaggio grizzanese di immortale poesia del grande artista scomparso.

Arcangeli fornì un attento repertorio di impeccabile lettura storico-critica che indagava l'area intorno a Grizzana sulla base delle sue esperienze di conoscitore.

Il Soprintendente di Bologna, Cesare Gnudi, si era impegnato a provvedere al supporto tecnico e fui io a fare i sopralluoghi assieme ad Arcangeli, a progettare spostamenti delle opere, a seguire i necessari restauri pagati con l'apporto degli enti locali, e poi a mettere insieme i contributi del piccolo catalogo e portare tutto in tipografia, come di solito facevo, da Labanti e Nanni, ditta che ancora lavorava in via del Pratello, con lo scopo di trarne la modesta pubblicazione.

I risultati di quelle battute fra i borghi dell'Appennino furono notevoli e godibili: gli affreschi di Montovolo, la tavolina di Lorenzo Monaco, la paletta di Bartolomeo Morelli, i Crespi padre e figlio, strepitosi. Nell'apparente disastro di quelle montagne che venivano abbandonate dai contadini fu tratto così un particolare vantaggio da quella iniziativa nel nome di Morandi, per la conoscenza e la conservazione del patrimonio. Credo che le lunghe escursioni con Arcangeli allo scopo di identificare i dipinti che avrebbero potuto rappresentare l'arte di parrocchie e oratori nella mostra che fu aperta nelle scuole elementari di Grizzana, furono un saggio di conoscenza condotto nel vivo dell'esistenza storica e attuale del territorio che giocò un ruolo forte nello stimolarmi il progetto di lavoro sul campo della Soprintendenza di Bologna che prese il nome di "Campagne di rilevamento", avviato nel giugno del 1968.

Certo tante e diverse furono le sollecitazioni di metodo, le multiple convergenze di differente natura che stimolarono quel laboratorio sul territorio alimentato da numerose prospettive e corrispondenze. Tra queste non va dimenticato il dettato di metodo che Roberto Longhi aveva esposto in *Proposte per una critica d'arte*, editoriale del primo numero di "Paragone" della primavera del 1950 e che aveva incoraggiato verso l'arte come patrimonio diffuso, sedimento di leggibile e concreta identità. Dopo l'intensa stagione degli anni Cinquanta e ancora Sessanta, delle Biennali d'arte antica di rivalutazione dei grandi maestri bolognesi, per me era necessario abitare l'opera d'arte del passato nell'osservazione critica e



Paolo Monti, *Prima-terza campagna di rilevamento dei beni artistici e culturali dell'Appennino - Valle del Reno, 1968-1970*

nell'attualità vissuta: "Vivere la storia come esperienza". Era poi la stessa Costituzione repubblicana e il suo articolo 9, unendo in una sola interpretazione la conservazione del mondo della natura e di quello dell'architettura e della cultura, che richiedeva questo sforzo. La saldatura dell'evento artistico in una sola nozione di ambiente creativo è stato un grande vantaggio per la storia e per l'arte, esaminate, studiate e infine tutelate nella loro autonoma importanza. Non è da trascurare anche che un pensiero non lontano dal metodo marxista invitava a toglierci dalla "separatezza" dell'atto artistico per affrontare un'idea di creatività intesa come generalità e paesaggio, fenomeno collettivo.

Le *Campagne* furono un sogno e una sperimentazione e



Paolo Monti, *Prima-terza campagna di rilevamento dei beni artistici e culturali dell'Appennino - Valle del Reno, 1968-1970*

avvennero nell'Appennino come sedimento fisico di storie antiche e nuove. Il lavoro sul campo di raccolta dei dati iniziò nelle valli del Reno e del Setta nonché nelle diverse vallate del Limentra e del Santerno per proseguire, seguendo le valli tosco-romagnole fino all'Uso e al Marecchia. Si aprivano le porte a un sistema possibile di conoscenza scientifica, globale, dell'identità dei luoghi. Balzava davanti a noi quella continuità, quel laboratorio sconfinato disseminato in ogni vallata, alimentato da ogni strada, sito in ogni insediamento, che si moltiplica nelle espressioni in cui si articola, si compone, si lega la cosa densamente presente che abbiamo chiamato patrimonio culturale. Materiali e tecniche, mezzi di espressione e tramandi culturali, intere comunità si

sono impegnate nel rivestire il territorio italiano, costruito o naturale, comunque "artificiato" direbbe Leopardi, di opere progettate, deliberate e vissute.

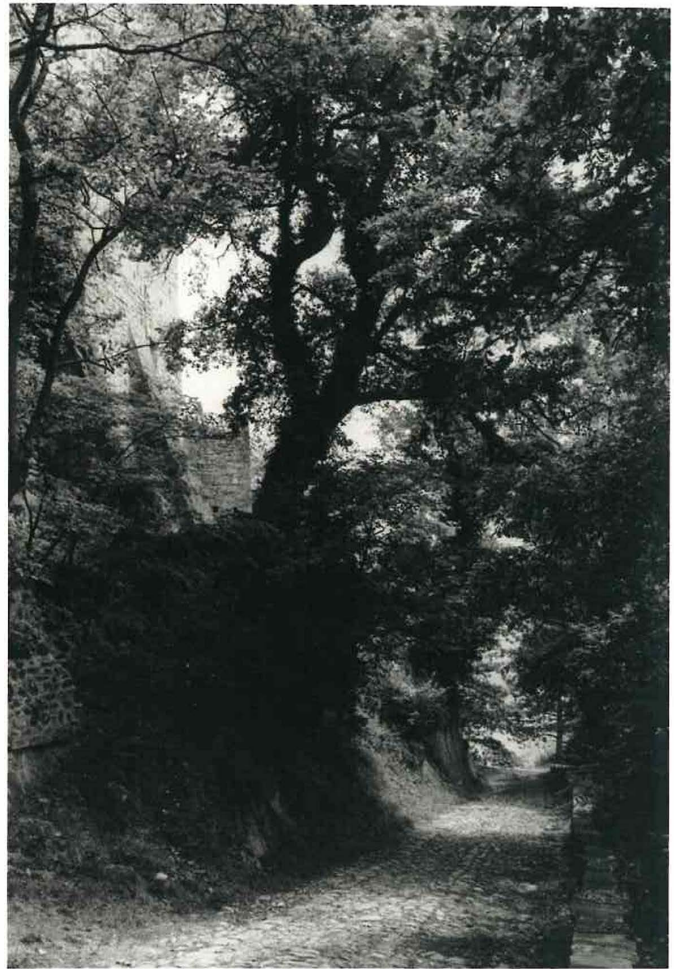
Possiamo dire che, intorno al 1970, abbiamo raggiunto un'idea almeno metodologica e cioè sperimentale di quale fosse la struttura che poteva reggere una politica dei beni culturali: e l'abbiamo fortemente identificata nella più vasta e onnicomprensiva nozione di territorio, quanto a dire di paesaggio costruito e umanizzato. Costituito insomma da quella "natura artificata" della quale appunto Leopardi aveva così acutamente individuato la struttura e il volto stesso. Questa fu poi l'idea di fondo che portò alla progettazione e alla fondazione dell'Istituto per i beni culturali della Regione Emilia-Romagna nel 1974.

La sperimentazione della catalogazione avveniva come esperienza dinamica, come classica "inchiesta collettiva" esercitata nelle cose e non sempre rinviata alla polvere delle biblioteche e dell'eloquio universitario ma mettendo i piedi entro le orme di un passato ancora vitale. E ciò nasceva dall'incrocio con la cultura della rivista "Annales", dalle parole di Marc Bloch e Lucien Febvre e fu portato avanti da un gruppo interdisciplinare, C. Gnudi, P. Guidotti, P. Monti, G.A. Mansuelli, O. Ferrari, P. Biavati, G.P. Testa, F. Varignana, M. Foschi, S. Venturi, J. Bentini, P. Castagnoli, A. Baccilieri e P. Orlandi e altri giovani studiosi.

La storia che Fernand Braudel divulgava dopo le ammirevoli fondazioni di Marc Bloch e Lucien Febvre negli anni Trenta, sembrava anche per noi smarrire la necessità della biografia artistica (e qualche volta l'abitudine alla saggistica attributiva e di ricostruzione che imperversava) e assumere piuttosto il valore di un vettore capace di interpretare anche gli aspetti marginali della vita umana, del lavoro, delle tradizioni etnografiche e poi degli insediamenti, degli sviluppi demografici, delle migrazioni e dei *déracinements* sociali più intensi. Che cosa poteva essere più utile al nostro scopo indirizzato alla vastissima mutazione o transizione in atto nella montagna tosco-bolognese? Dopo l'assalto di una guerra spaventosa, l'intera grande montagna dei padri sembrava svuotarsi, abbandonata, incoltivata. La massa dei contadini che l'abitava stava rovinando a valle. Se la storia doveva incontrarsi con le altre scienze dell'uo-

mo, come avrebbe potuto evitare la dimensione creativa, l'invenzione espressiva architettonica ed artistica che sul crinale delle alte vie medievali appariva quasi essere la più antica nel gran libro delle forme? Nella montagna apparentemente domestica dell'Appennino si rivelano dense stratificazioni del tempo e insieme tutti i bisogni elementari, a cominciare dalla fame e dal freddo. Il nostro compito era l'esercizio di un metodo per la catalogazione dei beni d'arte e di storia: spezzato in tanti oggetti, il flusso spazio-temporale e delle forme richiedeva livelli multidisciplinari che proprio nelle "Annales" si erano definiti. Bloch e Febvre avevano già scritto nel 1929 della necessità di spalancare le porte della storia e di far comunicare e mettere in relazione le diverse specificità della ricerca. Ci interessava conoscere il numero infinito di legamenti non artisticamente intenzionali dello spartito paesaggistico, elaborati dall'interno di una necessità strutturale, partecipi del tessuto definitivo e insieme infinitamente rinnovato del territorio e del paesaggio: le strade, i sentieri, i fossi e le scoline, i campi con le loro forme e a livelli più consci dello spazio centuriato, oggi ancora tanto visibile, e i sottomultipli spaziali delle tornature. Abbiamo cercato nelle linee dell'antropologia un mezzo efficace che ci aiutasse a tenere insieme i modelli di vita, di lavoro, di creazione di tutti gli oggetti che era possibile vedere nella montagna e che per la loro povertà di materiali e di stile espressivo e dunque di economia creativa non si potevano classificare nella scala dei valori di qualunque estetica.

C'erano poi i materiali delle chiese da ascrivere in genere al grande linguaggio comune così come si era elaborato dalla Controriforma. Su quei materiali incombevano il saccheggio della guerra e poi le conseguenze della riforma liturgica della Chiesa decisa dal Concilio Vaticano II del 1965. I derivati cambiamenti (pur tra vantaggi umani e sociali) misero in crisi la tradizionale conservazione e dunque l'aspetto delle chiese, appiattendolo, diminuendolo, avviando la grande diaspora dell'armamentario devozionale. Tra i risultati del lavoro delle *Campagne* ci fu la documentazione dell'avvenuto svuotamento o impoverimento della piccola scena liturgica di tante affettuose chiese parrocchiali. La creatività



Paolo Monti, *Prima-terza campagna di rilevamento dei beni artistici e culturali dell'Appennino - Valle del Reno, 1968-1970*

umana ci ha condotto verso una nozione tanto complessa quanto naturale. Dentro a ogni chiesa parrocchiale aggrappata alla montagna c'erano infatti i suoi contenuti sacri e liturgici e con essi la nascita di quello stesso progetto strutturale e formale; l'ubicazione, l'orientamento, la viabilità e le relazioni di vita della comunità, gli alberi e le cave, i calanchi e le frane, i terreni e gli scoli, le forme di campi, le tradizioni di vita e di lavoro, le arature e le semine, il vento che corre nel cielo e con lui le nuvole, la pioggia, il caldo estivo. Più ci ostiniamo ad elencare più si allarga il concetto di creazione delle cose destinate a diventare paesaggio.

E poi agiva il piacere di entrare dentro i tanti sentieri metaforici e reali di un paesaggio splendido, di affronta-



Paolo Monti, *Prima-terza campagna di rilevamento dei beni artistici e culturali dell'Appennino - Valle del Reno, 1968-1970*

re un'architettura che grande e povera non finiva di stupire con la sua autenticità storica i nostri occhi di abitanti di città banalizzate dal moderno tramestio del traffico. A metà degli anni Sessanta, nonostante gli effetti della guerra e l'abbandono delle campagne, i borghi, le case, le chiese della montagna apparivano ancora conservati così che noi pensavamo fosse indispensabile e urgente una corretta e scientifica conoscenza e inventariazione. Le case della campagna erano belle, addirittura affascinanti, con ampi tetti spioventi dove batteva la musica della pioggia e il sole estivo faceva scricchiolare le fortissime travi, ardite come lo scafo d'una grande nave, fino alle case-torri su per la montagna, erette a difesa contro innumerevoli nemici, a cominciare dalla neve. Spesso

sono scomparse, un vero massacro che lascia vedere come i capitali, anche quelli pubblici, senza l'utilizzo della conoscenza perfetta dei luoghi, delle forme, della storia, delle coltivazioni, non servono ad altro che a incoraggiare la volgarità. Certo è tragico constatare che ciò che noi abbiamo sempre reputato essere il nostro paesaggio, dal profilo dei monti allo spazio della bassa, si sta decomponendo. Da noi, il paesaggio l'hanno fatto i contadini. A rivedere una foto della vecchia piantata padana, la sequenza di tornature accompagnate dalla vite sposata all'olmo e il tutto calato con un ordine umanissimo entro la centuriazione romana, c'è da piangere. All'interno delle *Campagne*, la fotografia di Paolo Monti non fu solo un mezzo ma un risultato di documentazione e analisi del paesaggio inteso come assetto tramandato. A metà degli anni Sessanta l'occhio fotografico di Monti convocato da Milano e proposto a questo impegno, con tutta la sua intelligenza tecnica e scientifica, significava una documentazione di immagine secondo un modello che cresceva sulla scuola della fotografia "pubblica", dall'attività degli Alinari, per intenderci, per immergersi nel territorio con la eccezionale capacità d'intendere volumi figurativi e tempo di osservazione, così necessari nello studio della città e della campagna. La fedeltà delle foto di Monti che documentano tra il 1968 e il 1983 numerosissimi aspetti dell'Appennino e insieme delle città emiliano-romagnole, a cominciare da Bologna, costituiscono un diaframma esemplare disteso tra un passato fortemente intuito e un'immagine futura. Nel quale leggere non soltanto il passato ma forse anche il futuro. La tensione, se non la realizzazione, a una trasversalità di visione, alla pluralità di approcci di quella stagione sul territorio, interessò Lucio Gambi che nel 1973 dava alle stampe *Una geografia per la storia*. Gambi dettò un'analitica introduzione nel volumetto documentario del 1976, ma già nel 1972 scriveva che "le metodologie del lavoro, il concetto di testimonianze e bene culturale come espressione di una società, ossia di mezzi strutturali atti a riconoscere un'area o meglio un 'territorio', o forse ancor meglio una 'unità culturale' in zone ritenute prive o povere di personalità e di emergenza a tale riguardo" fosse stato tema delle recenti *Campagne*

di rilevamento nelle quali vedeva il superamento delle opinioni di minorità ideale e formale di una visione estetica del territorio.

Le *Campagne* non aspiravano a esaurirsi nell'orto chiuso della conoscenza ma erano motivate da tensioni politiche parallele: la realizzazione dell'ente Regione previsto dalla Costituzione, l'ideazione e fondazione dell'Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna (IBC), nato nel 1974 come strumento per la programmazione regionale e organo di consulenza degli enti locali nel settore dei beni culturali che sarà protagonista di altri censimenti sul territorio. E poi la definizione dei Comprensori, cioè di quelle unioni di Comuni per mettere in atto riequilibri territoriali e politiche di servizi. Dalle amministrazioni provinciali nascevano i dibattiti e i ragionamenti volti a un riordino delle strutture territoriali e alla rivitalizzazione dei patrimoni storici e culturali. Nuove istanze indicavano la necessità della programmazione e della salvaguardia degli equilibri territoriali che discendevano dalla consapevolezza dei rapporti intercorrenti tra uomo e ambiente. Parte dell'attenzione alla montagna era dunque indirizzata ai possibili metodi per una nuova conoscenza sociale ed economica o alla pianificazione di modelli e di servizi del territorio.

Che cosa significava per un fragile Ufficio storico come era la Soprintendenza di Bologna affrontare questa avventura? Anzitutto si ritornava a parlare con forza dell'inventario generale del patrimonio italiano e Cesare Gnudi, conoscendo la mia ostinazione, mi aveva lasciato piena responsabilità e un'ampia possibilità di condotta e aveva consentito a un allargamento degli obiettivi, e dunque avviare la catalogazione a maggiori livelli di conoscenza. I lavori della commissione Franceschini sullo stato del patrimonio italiano si chiudevano nel 1966 indicando la necessità della conoscenza attraverso il catalogo e adottando a monte il concetto allargato e impegnativo di bene culturale quale testimonianza di civiltà. La catalogazione attorno al '68 si era rimessa in moto riflettendo su metodi, strumenti, obiettivi, grazie all'incarico a Oreste Ferrari di direttore prima dell'Ufficio Centrale del Catalogo (1969-1975) e

poi dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (1975-1990). Operativamente per la Soprintendenza il lavoro sul campo sui territori dell'Appennino e della pianura significò poi di conseguenza avviare una intensa per certi versi grandiosa, opera di messa in sicurezza, di manutenzione e di restauro a cui si darà nel tempo la doverosa rendicontazione pubblica nella collana dei "Rapporti della Soprintendenza".

Questo fu quello che facemmo. Il catalogo, pur portato avanti in modo diseguale, poi acquisì e perfezionò i suoi strumenti, la sua metodologia e i suoi lessici nell'incontro fondamentale con le nuove tecnologie informatiche. Per un decennio o poco più dall'apertura delle frontiere in ambito europeo, che sancì la libera circolazione delle merci con conseguente rischio di circolazione abusiva e non autorizzata dei beni di cui non era stato documentato il contesto di origine, ci fu una accelerazione, di varia profondità conoscitiva, della catalogazione del patrimonio. Nel frattempo la materia era diventata oggetto di corsi universitari, ultimamente scalzati, nell'epoca della "valorizzazione", da più allettanti corsi in management e valorizzazione dei musei.

Oggi l'impegno del catalogo, inteso come identificazione delle infinite parti della nozione moderna di bene culturale, di patrimonio storico e attivo, è stato pressoché abbandonato insieme con le doverose provvidenze nel campo del restauro, e della manutenzione, per non dire della prevenzione. Il catalogo, cioè la conoscenza indispensabile per apprendere e compiere ogni movimento, muovere ogni passo nel modo più opportuno, come strumento per tenere monitorato il territorio e prefigurarne la forma dello sviluppo di una economia sostenibile, non esiste più.

La struttura spaziale degli Uffici periferici del Ministero, scanditi in competenze disciplinari in almeno cinque o sei tradizionali ambiti, dall'architettura alla pittura, dall'archivistica all'archeologia e alla biblioteconomia, all'antropologia aveva condotto l'immagine di un architrave, la conoscenza, eretto su quelle colonne portanti. Quella struttura era quella stessa che i paesi europei ci ammiravano e spesso invidiavano, modellata come appariva sull'entità profonda del territorio. È

stata sbaragliata da una riduzione drastica delle intelligenze territoriali delle Soprintendenze che si articolavano sulla sedimentazione provinciale italiana, reali agenzie di esperienza e di lavoro.

Oggi le Soprintendenze quasi non esistono più, annientate dalla costituzione di uffici "olistici" che si affannano a cercare di controllare la grande circolazione delle opere per mostre e per mercato. La Soprintendenza di Bologna, protagonista delle *Campagne* che abbiamo ricordato, è stata soppressa e quel poco che rimane, l'"area beni storico-artistici" drasticamente ridotta, quasi inesistente, scalzata dalla sede storica per fare posto al Polo Museale, è senza archivi, storici, fotografici, perfino di catalogo e con competenze territoriali stravolte e mutate, senza più funzionari e addetti. E ciò in nome dello snellimento dell'apparato dello Stato italiano. Con l'attenzione e i finanziamenti concentrati sul consumo esasperato di massa (valorizzazione) dei grandi musei, il territorio e con esso

il paesaggio italiano, natura artificata e patrimonio architettonico, storico e artistico in esso radicato, è stato abbandonato come un orizzonte ininfluenza, trascurando come esso, conosciuto, conservato, tutelato nelle sue caratteristiche di vallata in vallata, sia una forma umanizzata nel quale risiede un interesse culturale da mettere in valore a pena della banalizzazione e dell'annullamento e sulla quale deve basarsi ogni politica di riequilibrio socio-economico della nostra società ormai post-industriale.

Bisognerà fidarsi nella capacità degli enti locali che sapranno trarre frutto di valore e di economia dalle specificità conosciute e preservate del paesaggio culturale. È quello che speriamo qui, agli umili Fienili del Campiario, resi famosi nel mondo da Giorgio Morandi e che furono oggetto dal 1969 di un processo di conoscenza e poi di riqualificazione per diventare oggi con la casa del pittore, oltre alla strada, il luogo di visione e di studio del paesaggio.