

CULTURALI
N A

Capire l'Italia
I MUSEI

Touring Club Italiano



SCA



Il museo, laboratorio della storia

di *Andrea Emiliani*

La prima moderna apparizione del problema museografico si colloca, significativamente, agli albori dell'unità italiana; 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 la 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 situazione era del resto un giuri 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 retori (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.

Sono poche davvero le istituzioni che, come il museo, possano infatti vantare un

1 Venezia, Palazzo Ducale: la sala dell'Anticollegio, ricostruita su progetto del Palladio e del Vittoria nel 1574. Il Palazzo Ducale fu per secoli sede del doge e delle più alte magistrature della Repubblica; nell'Ottocento ospitò uffici governativi e istituti culturali e museali (Biblioteca Marciana e Museo Archeologico) e diventò, poi, verso la fine dell'Ottocento, dopo un radicale restauro, un museo.

Fu nel palazzo degli Uffizi, costruito intorno alla metà del Cinquecento per ospitare le amministrazioni del nuovo Stato dei Medici che Francesco I, figlio di Cosimo, progettò nel 1574 col Buontalenti di dare sistemazione alle raccolte d'arte della famiglia; fu la prima organizzazione di quello che doveva poi diventare uno dei più famosi musei del mondo: la fiorentina Galleria degli Uffizi. Nella fotografia (2): una delle tre gallerie degli Uffizi con arazzi cinque-secenteschi alle pareti.

*Nelle pagine seguenti:
3 Eretria per il cardinal Scipione Borghese dall'architetto olandese Giovanni van Zans (Vasanzio), villa Borghese raccoglie la collezione stupenda formata nella prima metà del Seicento e già descritta nel 1650 dal Manilli. Villa e collezione sono espressione tipica del vincolo fidecommissario (1833) che permise di consegnare alla storia interi patrimoni di perfetta integrità. L'attuale sistemazione è frutto del ripristino avvenuto nel 1891 e della prima ricognizione conoscitiva che è di Adolfo Venturi (1893), nonché di più recenti severe attenzioni scientifiche. Nella fotografia: il salone della villa Borghese.*

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 scientifica che didattica, 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. 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 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,



5 In Palazzo Doria-Pamphilj, in piazza del Collegio Romano, si ammira tuttora una delle maggiori collezioni d'arte della Roma pontificia, ricchissima di capolavori che vanno dalla 'Zingara' di Caravaggio al 'Ritratto di Innocenzo X' del Velazquez.

Nella fotografia, uno scorcio del primo braccio della galleria che gira tutt'attorno al cortile del palazzo. A sinistra, un busto di Olimpia Pamphilj, dell'Algaridi.

6 Il salone della Galleria Colonna.

Una grande galleria fu realizzata nel palazzo della famiglia romana per dare luogo alla collezione iniziata da Girolamo Colonna. Ispirata a Versailles, essa fu inaugurata nel 1703 e per tutto il XVIII secolo costituì motivo di visita di artisti e di uomini di cultura. Essa ci restituisce oggi ancora un modello pressoché insostituibile di galleria fidecommissaria e cioè vincolata in ogni sua parte ad una perfetta conservazione.



5

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 riassettano 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 no-

Al di là del museo, inteso come laboratorio, è l'intera trama del patrimonio che assume i caratteri di una sostanza comune di documentazione, ammirazione e studio: un particolare posto vi hanno anche i 'tesori' delle chiese, fatti di reliquie, oreficerie, arredi, espressione tra le più antiche della 'conservazione'.

7 Venezia, San Marco: un vano del Tesoro. Il saccheggio di Costantinopoli del 1204, durante la quarta Crociata, consentì ai veneziani di entrare in possesso dell'enorme patrimonio degli imperatori di Bisanzio. Il Tesoro di San Marco è costituito per la sua maggior parte di oggetti di là provenienti in quella occasione: e fra essi si devono comprendere anche i quattro cavalli che stanno sulla facciata di San Marco, originali d'arte greca del IV secolo (oggi, per naturali ragioni conservative, ritirati nel museo interno).
8 La S. Sindone, una delle più preziose reliquie cristiane dell'Occidente, esposta nella cappella costruita su progetto del Guarini nel 1668-94 fra la cattedrale e il palazzo reale dei Savoia a Torino.



7

zione 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 addensatosi 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

9 Torino, Armeria reale: le armature alle pareti laterali e le vetrine centrali della Galleria Beaumont. Quadreria o armeria furono il vano di Carlo Emanuele I, collocate com'erano nella galleria del castello: ma fu Carlo Alberto ad istituire (verso il 1833) l'Armeria (recentemente restaurata) e la Pinacoteca sabauda.

10 Lo scalone d'onore della reggia borbonica a Caserta. Costruito da Luigi Vanvitelli per volontà di Carlo III di Borbone fra il 1752 e il 1774, il palazzo, centro di un imponente e non realizzato disegno urbanistico, costituisce con il parco un grandioso modello storico e museografico.

Nelle pagine seguenti: 11 Il salone da ballo del Palazzo reale di Capodimonte, un'imponente costruzione settecentesca voluta da Carlo di Borbone e divenuta sede di raccolte d'arte. Come è noto, il nucleo principale del patrimonio napoletano è costituito dalla collezione farnesiana, formata da Paolo III ed accresciuta successivamente. Il patrimonio, proveniente da Parma (1735), trovò una sua prima precaria sede nella vecchia reggia; subito dopo si provvide a dare ospitalità ai dipinti nel palazzo di Capodimonte, iniziato nel 1738. Il Museo di Capodimonte è stato riallestito e restaurato in questo dopoguerra (1952-57) e costituisce una fra le sedi museografiche di maggior prestigio in Italia.



9

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 delle bellezze.

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 » museografico 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 addi-



12 La sala rotonda del Museo Pio-Clementino, un vano, coperto da cupola imitante il Pantheon, costruito dal Simonetti nel quadro del riassetto delle collezioni archeologiche vaticane.

Fu Clemente XIV a iniziare nel tardo '700 la sistemazione delle raccolte suddette, seguito nell'impresa da Pio VI che affidò ai Simonetti l'incarico della progettazione di una nuova sede di quelle che sarebbe stato chiamato in seguito museo Pio-Clementino.

Il museo, un modello destinato a durare come esempio europeo, fu eretto fra il 1775 e il 1782 e al suo ordinamento contribuirono scienziati come Giovanni Battista Visconti con il figlio Ettore Quirino.

Fin dal 1772, e cioè dalla soppressione della Compagnia di Gesù, Maria Teresa d'Asburgo aveva fatto del convento di Brera un edificio di servizi culturale, collocandovi, oltre alla biblioteca pubblica, un osservatorio astronomico, l'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, e, infine, l'Accademia di Belle Arti. Il nucleo dei dipinti si accrebbe notevolmente sul finire del secolo, ma soprattutto allorché il vicere Eugenio di Beauharnais vide di costituire in Brera un museo capace di rappresentare la storia dell'arte dell'intero Regno Italico. Il museo fu aperto al pubblico il 15 agosto 1809.

Nella fotografia (13): la statua di Napoleone, del Canova, nel cortile del palazzo di Brera, a Milano.

13

rittura 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 memoria 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 esce 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



Accanto all'abitazione del Canova (nato a Passagno nel 1757) che mantiene ancora il suo aspetto tradizionale, si trova la Gipsoteca e cioè la raccolta di tutti i modelli in gesso e in creta dell'artista. Essa è stata costituita nel 1835 da G.B. Sartori Canova, vescovo di Mondo e fratellastro di Antonio, che provvide al ricupero di tutti i materiali dispersi. Dopo un restauro nel primo dopoguerra, la Gipsoteca fu nuovamente restaurata e ampliata nel 1957 da C. Scarpa.

Nelle fotografie:

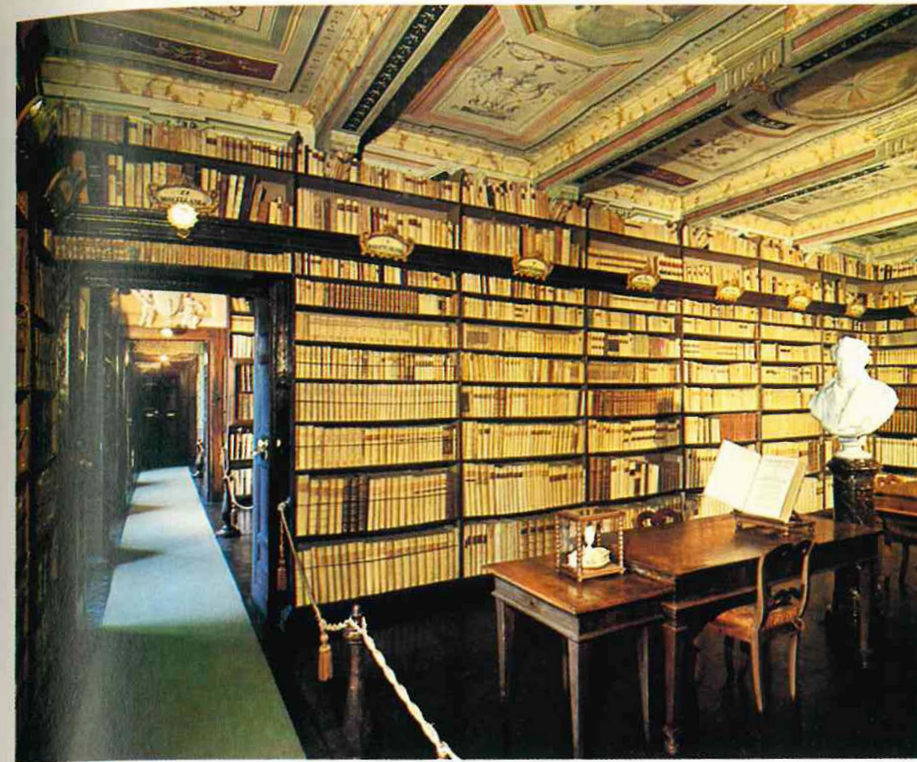
Il vecchio salone della Gipsoteca (fot. 14)

e una stanza della casa natale del Canova (fot. 15).

15

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.

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 soprattutto 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 illazioni 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.



16 La sala di Paolina, nella villa Borghese, a Roma, con la famosissima statua di Paolina Bonaparte, capolavoro del Canova.
17 Recanati, palazzo Leopardi: la biblioteca, uno dei luoghi di maggior rilievo della nostra storia letteraria, quasi museo degli studi e dell'adolescenza di Giacomo Leopardi.

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 scorderà il museo civico italiano assumere, soprattutto nell'area continentale padana, ma anche nelle altre maggiori città del centro, la veste di collettore 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 della 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

18 Parma, Galleria nazionale: la sala della Madonna di San Girolamo, del Correggio. Dopo l'invio a Napoli dei materiali dell'eredità farnesiana, conservati nel palazzo del Giardino ad opera di Carlo di Borbone (1754), spetta a Filippo di Borbone la fondazione dell'Accademia di Belle Arti (1752) nella quale, quattro anni più tardi, trova posto la Madonna detta di S. Girolamo, del Correggio. Vent'anni dopo, il patrimonio viene aumentato con una serie di acquisti programmati dal marchese Tacoli-Canacci in Toscana, e successivamente con l'acquisizione di altre importanti collezioni private. Alcune parti della Galleria - non sottoposte a recente 'rammodernamento' - conservano aspetti di esemplare interpretazione museografica, testimonianza delle attenzioni rivolte all'istituto da Maria Luigia e del riassetto generale intervenuto nell'ultimo decennio del secolo scorso.

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 della cattiva coscienza urbanistica e culturale della città e del suo crescente suburbio. A questi corredi, che tali divergono 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 museografico, 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.

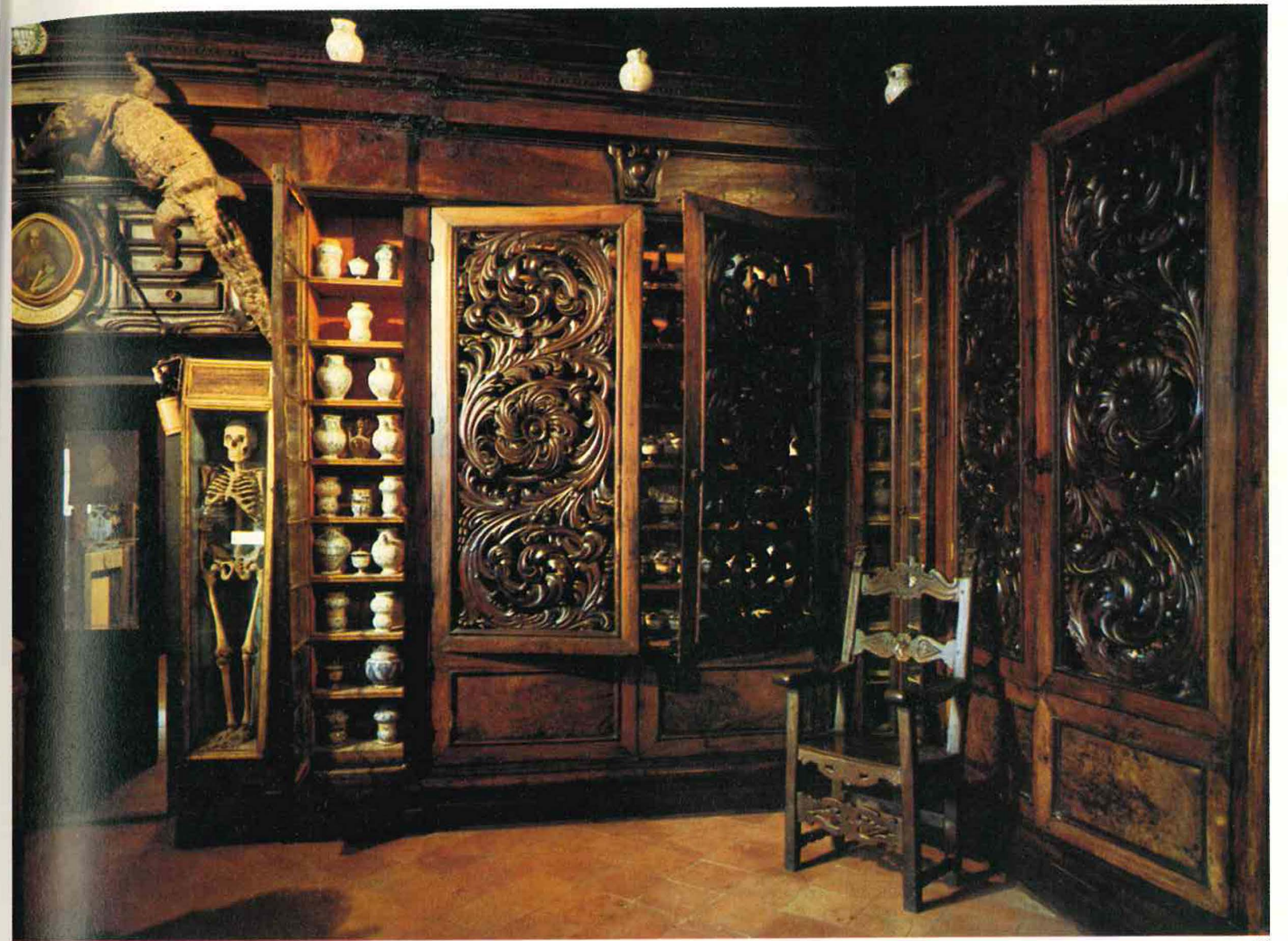
Assai diverso è stato tuttavia l'atteggiamento assunto verso il museo dalla nostra società. Si direbbe che ogni tentativo di rinnovamento abbia spesso risposto alla superficialità dell'accusa (il museo è polveroso, il museo è sinonimo di morte) con la superficialità di un rinnovamento di forme e di volumi, 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 storica 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 sfruttamenti 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 *laissez faire* culturale, cui certo la « mostra » abbastanza normalmente appartiene, ha consentito che l'occasione dello spettacolo invadesse anche quelle sale troppo « morte », illuminasse quelle opere troppo abbandonate. Il risultato è stato disarmonico, spregiudicato 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



19

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.

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,



20

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 rapporto, 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 rimeditarne 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' roussoviani. 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, assu-

La straordinaria vitalità della ricerca sperimentale a decorrere dalla seconda metà del Cinquecento trova nel museo un grande alleato: esiste di fatto una coincidenza fra il luogo della ricerca e del lavoro e l'esposizione di studio degli oggetti della scienza e l'osservazione dei risultati.

*Nelle fotografie:
19 Una sala con la raccolta delle cere anatomiche del Museo zoologico della 'Specola', a Firenze, dove sono conservate fin dal Settecento le raccolte scientifiche mediche.
20 Un angolo della farmacia del monastero di Camaldoli, con l'antico arredamento cinquecentesco.*

21 Uno scorcio del corteo di 14 cavalieri e 14 fanti del sec. XVI, con armi e armature originali dell'epoca, nella Sala della cavalcata del Museo Stibbert, a Firenze. La collezione di armi antiche dello Stibbert è una delle prime del mondo e insieme con le raccolte di mobili, porcellane, bronzetti, dipinti e medaglie fa del museo una delle più singolari testimonianze del collezionismo privato ottocentesco.

22 Milano, Musei del Castello Sforzesco: la sala dell'arte romanica, con il monumento sepolcrale di Bernabò Visconti, di Bonino da Campione. L'antico castello delle signorie milanesi, ridotto alla fine dell'Ottocento in tali condizioni di degrado da suggerirne l'idea del suo abbattimento, fu ripristinato completamente su progetto di Luca Beltrame e divenne la sede dei civici musei. Gravemente danneggiato dai bombardamenti nel corso dell'ultima guerra, è stato ampiamente rinnovato e costituito uno dei primi modelli di revisione e rammodernamento museografico di questo dopoguerra.



21

mono sempre maggior necessità anche le piccole formazioni dedicate ai mestieri 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 sommosso ed esaminato per essere sottoposto all'eterno trattamento metalinguistico del museo; per divenire insomma corporeamente e fisicamente documento, esistenza e storia.