

per Corrado Ricci  
La cura del bello



Museo d'Arte  
della Città di Ravenna

# La cura del bello musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci

*a cura di*  
Andrea Emiliani e Claudio Spadoni

**Electa**





## Quattro punti di politica istituzionale

Andrea Emiliani

### **Nella Biblioteca Universitaria di Bologna, anno 1887**

Lo studio dell'attività storico-critica, tecnico-scientifica e di prospettiva istituzionale di Corrado Ricci, prima di altri per iniziativa di Giovanna Bosi Maramotti, ha sollecitato la conoscenza di numerosi e significativi eventi, specie nel momento più vivo dell'interesse nazionale promosso nell'età giolittiana verso l'Europa. L'esperienza del modenese Adolfo Venturi segnò allora una maggior vicinanza con il giovane Corrado Ricci, attivo nella Biblioteca Universitaria di Bologna. Personalmente, ritengo per esempio molto significativo il fatto che Venturi pubblicasse proprio nel 1887, sulla "Rivista Storica Italiana" dell'editore torinese Bocca, il suo saggio dal titolo *Per la Storia dell'Arte* (volume IV, pp. 229-250). La sua straordinaria strumentazione di natura filologica e la progressiva messa a fuoco formale, associate alla visione di un'adeguata conoscenza dei modelli storici visibili ormai nel vecchio continente prossimo anzi alle soglie dell'avanguardia, non potevano in effetti che essere il risultato più intimo di una matura acquisizione culturale. L'imponente ricerca accumulata negli ultimi anni, e, con allusione diretta al massiccio incontro tra storia positiva e una ricognizione ormai decisamente diffusa nel campo della forma, trovano risultati assai rimarchevoli nei quattro famosi saggi di storia della *Rinascenza* ferrarese ed emiliana. Questi ultimi, in buona sostanza, restano il contributo più significativo consegnato da Venturi entro il XIX secolo alla nascente disciplina, mentre egli viene ponendo termine al progetto museografico virtuale (e cioè editoriale nonché illustrativo) di *La Galleria Estense di Modena*, che nella sua città sarà edito nel 1892.

Già prima del 1888, lo studioso modenese aveva accettato l'invito ministeriale a trasferirsi in Roma, alla Minerva – dove giungeva di gran fretta il giorno di Capodanno – per battere all'uscio e poter affrontare con urgenza i maggiori temi dell'organizzazione collezionistica e museografica romana e italiana. Il tutto prendeva corpo nel quadro di quella Direzione generale alle Belle Arti che il ministro Ruggero Bonghi aveva creato presso il Ministero della Pubblica Istruzione nel 1875. Animato dall'ardore che lo nutriva, Venturi aveva seguito anche a frequentare, prima di quell'anno, la Biblioteca Universitaria di Bologna, struttura e archivio già sede del settecentesco Istituto delle Scienze, e la più prossima alla sede di Modena dopo l'entrata in servizio da tempo avvenuta della ferrovia Milano-Roma.

Della Biblioteca bolognese era allievo e partecipe ormai da anni il ravennate Corrado Ricci che, dopo una prima stagione di collaborazione con lo studioso, in questi ultimi tempi era giunto a una reale fase di amicizia e di devozione scientifica indirizzata a Venturi. Il quale, nell'opinione degli addetti ai lavori, era ormai vicino

alla nomina a quella funzione speciale che l'avrebbe portato accanto alla direzione centrale di Giuseppe Fiorelli, ormai in età avanzata. E così puntualmente avvenne dopo qualche tempo, seguito presto anche dall'invito rivolto a Corrado Ricci nel 1893 ad assumere il compito di direttore responsabile e nuovo ordinatore della Galleria della Pilotta di Parma. Ciò prese corpo nel bel mezzo dell'esplosione di un dissenso memorabile di durata inestinguibile tra i due studiosi.

Molti hanno ricavato, e tuttora ricavano, proprio dalle poche notizie di questo dissidio, i materiali deflagranti d'una lite talora incompresa più che incomprendibile. In realtà, la formazione di Ricci, che pure era figlio di un restauratore e fotografo in una città in cerca di immagine come Ravenna, allora in corso d'una più forte identificazione e riabilitazione delle sue millenarie forme d'arte, e più tardi poligrafo di vena assai attiva, immerso e familiare nel *milieu* zanichelliano e carducciano, buon cultore di patrie memorie e sulla soglia d'un accesso alla storiografia dell'arte a venire, doveva trovare nell'ultima esperta amicizia e protezione di Adolfo Venturi una crescente sedimentazione di metodo storico-tecnico: e l'immissione in un gruppo emergente quale fu, di fatto, quello degli allievi più aggiornati di Venturi, da Cantalamessa a Bariola, e poi a Toesca, a Supino, ad Angelo Conti. Fino a oggi e anche da parte mia, non s'è letto quanto si doveva dentro il metodo tradotto in azione pronunciata nei tre anni in cui, tra il 1893 e il 1896, Corrado Ricci visse la sua prima, insperata avventura museografica, addetto al mirabile lavoro di riordino e di restauro della bella Galleria della Pilotta, nell'aurea Parma, dove si trovò saggiamente a inseguire i risultati dell'opera ordinata, dopo la Restaurazione, da Maria Luigia d'Austria.

Alla messa a punto di un così consolidato sistema qual era quello realizzato non poteva rendersi assente la proposta progettuale e scientifica, di modelli operativi e di proiezione sempre più aggiornati che emergeva, pagina dietro pagina, da quella sorta di trattato pratico e ideologico che Venturi aveva pubblicato nella "Rivista Storica Italiana" nel 1887. Una vera summa di verità e di problemi, un'offerta necessaria di metodi, di ricostruzioni, riabilitazioni, servizi e, infine, di conoscenza alla nascente società tecnica e storica italiana. La nostra letteratura sperimentale dell'arte e della sua storia non ritroverà più un livello altrettanto fedele e realistico di intelligenza del suo procedere sulla strada d'una politica dei beni culturali e d'una loro opportuna conoscenza (fatta eccezione, mi sembra, per i moderni Editoriali di cui Roberto Longhi ornava l'incipit della sua rivista "Paragone" dopo il 1950, anno di origine).

La vicenda storica dell'arte e del patrimonio italiani non aveva mai conosciuto tanta letteraria sperimentazione, se non si risale a certe raffinate pagine di Leopoldo Cicognara poco avanti il 1818, e soprattutto – anche per attualità – allo straordinario programma di politica delle arti visto sotto il profilo accademico e artigiano, pragmatico ed educativo, disteso da G. Battista Cavalcaselle nel 1862 e presentato senza risultato alcuno al ministro pisano Matteucci, a disposizione del primo governo dell'Italia unificata. Occorre riconoscere che, ormai, proprio le pagine fitte ma chiare, espressive di Venturi appartengono alla letteratura critica moderna e non hanno più – se non nel perdurante fervore che si libera nell'attesa del patrio "sistema delle arti", cioè delle Belle Arti, dell'Italia finalmente unificata – il sapore di un'avventura istituzionale risorgimentale: mostrano, invece, d'appartenere alla pienezza scientifica, alla messa a punto, di un mondo capace di competere entro una visione europea, difficile ma meravigliosa. Rappresentativa di quel recupero della forma-museo estratta dalla generalità del patrimonio territoriale e storico quale l'aveva descritta, nelle sue prime parole di pa-

trioti e intellettuale italiano pronunciate entro le mura di Roma, cioè nel Senato del 1871, il suo presidente Cesare Correnti.

*La fine del positivismo e la vicinanza a Benedetto Croce (1902-1907)*

La profluvie di documenti archivistici che già la mirabile decisione di Giuseppe Fiorelli aveva almeno parzialmente reso pubblica in quattro meravigliosi volumi, editi come un programma insostituibile tra il 1878 e il 1881, rappresentava il primo atto di alta amministrazione dopo la sua nomina alla direzione centrale (1875) e forniva spazio agli studi e alle ricerche storiche e collezionistiche d'ogni natura. Il problema era quello di dare valore e durata istituzionale a uno scorrimento storico che si rivelava ogni giorno di più mobile per la sua stessa feracissima volontà espressiva. Il problema dell'arte era quello di arrestare la velocità del tempo creativo e di proiettarla dentro la bellezza del *Kunstwollen*, della volontà d'arte. A questa velocità era fatale cercare di opporre il metodo della catalogazione, una reale e organizzata conoscenza e, dunque, della struttura istituzionale che era inevitabile ne divenisse logica conseguenza, in quanto figlia di un metodo storico. Solo ciò che si descrive diviene nostro conosciuto possesso.

La ricezione dei principi concettuali dell'età illuministica, episodio tra i più marcati e impegnativi della storia artistica italiana, passa attraverso la maturazione di un reale cosmo organizzato e per il tramite della formazione di un pensiero politico: lo stesso che animava, pur in modi diversi, le numerose leggi, bandi e norme dei differenti e vicini stati pregressi: la prassi periegetica oppure odepórica, itineraria e di guida ai luoghi, ne riassumeva in forma spaziale e temporale insieme i diversi modelli architettonici e urbanistici. Così come i secoli ce li avevano consegnati.

Rispetto al *panopticon* dell'illuminismo, l'idea del patrimonio inteso come fisionomia e ritratto pre-nazionale e volontà della stessa agognata unificazione italiana iniziò a porre le basi d'una eredità in via di costante tramando: come quella d'una sedimentazione che non poteva essere raccolta passivamente ma doveva, al contrario, essere registrata secondo "quadri" e valori ambientali. Dalle selezioni messe in atto derivavano modelli e archetipi destinati a dilatarsi sempre più in ordine ai progressi delle discipline storiche e spaziali o geografiche, così della pittura che dell'architettura, dello scavo archeologico e infine delle sezioni di rianimazione etnografica e antropologica.

Liberazione e scansione delle forme conosciute, avvalorate dalle teorie di Fiedler e di Hildebrand a fine secolo, così come operativamente nell'ambito del lavoro della scuola che da Vienna prese il nome, composta da Wickhoff e da Riegl, Bahr e Wörringer, e ancora da Schlosser, Schmarsow, Tietze ecc., incoraggiarono progressivamente la catalogazione delle modalità espressive e con esse anche dei legami psicologici e sentimentali con la società. Fu a questo punto che la comunicazione estetica adottò lettura, interpretazione e registrazione dei modelli formali come eventi costituiti lungo numerosi e folti tracciati idealistici.

Con la diffusione dell'*Estetica* di Benedetto Croce, avvenuta nel 1902, e preceduta da manifestazioni filosofiche già liberate alla divulgazione scientifica, la connessione tra intuizione ed espressione prese un vivace corpo critico e storico, inducendo dall'avvenuta immedesimazione la necessità di intima conoscenza delle forme e della loro sequenza. Corrado Ricci, che aveva assai tempestivamente inaugurato una efficace relazione con il filosofo, comprovata dalla corrispondenza epistolare, seguirà a frequentarne l'esperienza in forte ascesa nel campo di un'estetica che si rivelava capace di guidare la vastità dell'assetto filosofico gene-



rale. L'estetica dell'idealismo doveva assumere più funzioni nell'ambito del mondo dell'arte, tra le quali quelle relative alla tutela. Sull'idea d'uno storicismo temperato e nonostante le frequenti aggressioni ideologiche, dalla sociologia materialista all'ultimo, attuale economicismo, la nostra preziosa libertà dell'arte ha potuto salvaguardare l'autonomia della sua espressione. In realtà, proprio di recente il sovrapporsi di numerose eteronomie, abbarbiccate come inutili dipendenze, a forza di abbattersi sulla libertà dell'arte e sulla autonomia del suo messaggio, provenendo dalla politica o dalla sociologia, dalle interpretazioni della museografia e del territorio come sedime ed eredità, e infine – come accade all'ultima generazione – delle più seducenti considerazioni economicistiche, del più apparentemente svincolato giudizio, ha finito per impedire l'esprimersi diafano e trasparente nel quale sogniamo di vedersi attuare la perfetta libertà della cultura, la determinazione forte della forma, l'elogio della mano e dell'artigianato creativo.

### **Per un primo disegno amministrativo e cartografico della nuova nazione**

Dopo secoli di buone o almeno rilevanti leggi e disposizioni locali, certo più attive sulla carta che non nella realtà quotidiana, attraversata da mille opposizioni così dei bargelli che della magistratura, gli Stati preunitari italiani avevano in numerosi e diversi modi disegnato con la loro stessa fisionomia politica – e il modello artistico che ne conseguiva – gli spazi d'una possibile e augurabile tutela di ciò che si veniva affermando come tipico patrimonio d'arte costituitosi nei modi ereditari della loro tradizione. La stessa letteratura artistica, sia nell'odeporia settecentesca sia dinanzi alla nuova crescita stradale dell'Ottocento, collaborava alla necessità che una geografia culturale del patrimonio assumesse sempre maggior corpo. Per questa ragione fu immediatamente possibile, all'appuntamento con l'unificazione plebiscitaria italiana prima (1860) e poi all'acquisto di Roma capitale (1870), disegnare su una carta geografica storica una corretta e funzionale trama dei caratteri storici e artistici della nazione finalmente liberata. Essa divenne di fatto una proposta per il tracciato delle confinazioni più rispondenti alla reale sequenza storica e a un riconoscibile sistema di aggregazione multiprovinciale, sull'articolazione del quale costruire anche una carta almeno indiziaria dei beni artistici e culturali giacenti nel paese. Una carta dei *Kulturguten*, come oggi si vende in Svizzera a ogni edicola stradale e in ogni libreria.

Anche le Belle Arti si sforzavano di dare inizio motivato a un sistema che, sovrapponendosi ai caratteri e alle specificità della tradizione stilistica, insieme alle dinamiche disegnate dalle scuole artistiche ovvero alle diffusissime botteghe appartenenti a una minuta prassi creativa – in un primo impianto di valore etnografico e insieme al senso vivo della patria locale o addirittura municipale, al quale le terre italiane erano sempre state molto aderenti – fin dall'unificazione plebiscitaria si conduceva a dare un significato di funzionalità e di servizio ripartito all'intero territorio nazionale.

Il primo momento di questa storia, quello gestito dai governi della Destra liberale, avendo fatto ricorso alla formazione delle Commissioni Provinciali, pur nel vivo delle sue notevoli difficoltà anche economiche, puntò diritto alla creazione di concentrazioni conoscitive le quali, agendo sulla realtà locale, fossero più vicine possibile allo spessore fisico del patrimonio artistico e alla sua ammirata dignità. Il secondo momento, che decorre dal 1870 all'incirca e che è decisione mirabile di Ruggero Bonghi, riconosce la qualità del lavoro di rilevamento e di immediata conoscenza della realtà che occorre agevolare nell'opera delle Belle Arti, e decide di dotarla d'una possibilità di raccordo generale: notevole intuizione di met-

tere a capo del mobile, prestigioso sistema provinciale, ormai prossimo a completarsi con la presa di Porta Pia e, dunque, della capitale romana (1870), l'archeologo napoletano Giuseppe Fiorelli. Le sue famose circolari, per quanto limitate nel numero di due, diedero finalmente incentivo reale al metodo necessario per una amministrazione realistica delle Belle Arti.

Come la mirabile relazione del repubblicano Cesare Correnti, riuscì ad aprire con urgenza in Senato il problema della formazione dell'istituzione della tutela e della salvaguardia artistica, sia come amministrazione che come gestione tecnico-scientifica. Così che, minuziosamente studiata, la prima struttura prenderà corpo nel 1907, e la seconda, che fu la legge generale del settore, nel 1909: ambedue con la forte partecipazione di Giovanni Rosadi e dello stesso Corrado Ricci.

Se riconduciamo le nostre considerazioni alle origini prime dell'unificazione italiana, si chiarirà come il dibattito politico conducesse governo e parlamento assai più alla ricerca d'una possibile organizzazione amministrativa che non alla formazione di nuove leggi. Come più volte è stato ripetuto, il vero problema non fu quello di aderire ai comportamenti dettati da una sola legge (quale, per esempio, quella Pontificia del 1802 e del regolamento Pacca del 1820), ma di dare creazione e concreta possibilità di azione alla struttura dello Stato artistico. Nacquero, quindi, e si posero al lavoro diverse commissioni e ispettorati, concentrati sull'intensità del rapporto tra centro e periferia, tra il mondo della città e quello della campagna, che in Italia non appare mai trascurabile.

Le premesse d'una attenzione specifica rivolta al tema d'una sorta di vitalità del territorio furono dal Plebiscito in poi numerose e anche abbastanza difficili da interpretare. Già l'11 gennaio 1860 il governatore dell'Emilia si dedicò alla costruzione d'una Commissione per la conservazione dei lavori di Belle Arti. Altrettanto fece, il seguente 12 marzo, il Governo della Toscana, con una commissione composta da nove professori delle Arti del Disegno e quattro ispettori per i Compartimenti di Firenze, Arezzo, Siena e Grosseto.

Il 29 settembre 1860 fu la volta della Commissione artistica principale dell'Umbria, affiancata a quella "straordinaria" delle Marche (3 novembre 1860), la stessa che tre anni dopo formò per ogni provincia una sezione (abolita già nel 1877). Il luogotenente del re di Napoli, il 7 dicembre 1860, nell'abolire la Commissione fernandea del 1822, mise in attività la partenopea Soprintendenza agli Scavi, unita a un Consiglio di quattro ispettori che provvedevano all'amministrazione quotidiana sotto il coordinamento di un soprintendente.

In Sicilia rimase al lavoro la prima Commissione di Antichità e Belle Arti (1827) che Amari dotò poi di un regolamento. Il luogotenente per Roma (2 novembre 1870) sostituì il precedente Commissariato per le antichità con una nuova Soprintendenza per gli Scavi e i Monumenti articolata su quattro province (Velletri, Frosinone, Viterbo e Civitavecchia).

Questa era la struttura delle Belle Arti, appena ereditata ovvero rifondata, dal nuovo Stato Unificato: un'articolazione amministrativa che perseguiva una larga autonomia di decisioni: così come fecero altri luoghi storici italiani, verificabili nelle maggiori città italiane, da Verona a Pavia, Napoli, Grosseto, Siena, Pisa, Perugia, Genova, Cagliari, Sassari (1867), come nell'anno seguente Venezia e Bergamo, e nel 1870 Lucca e Caserta.

Firenze e Arezzo diedero alle loro Commissioni una forma consultiva, dipendente direttamente dal ministro delle Belle Arti: al quale forniva guida e giudizio nei

restauro e opera scientifica nella catalogazione del patrimonio pubblico, tanto sacro che privato (1866).

Eguale, Firenze approvò, nel 1871, una deputazione per la conservazione e l'ordinamento dei Musei delle Antichità Etrusche con il compito di vigilanza sull'Etruria Centrale e sulla Tuscia.

Una serie così esigente e attiva di Deputazioni, Commissioni e, infine, Soprintendenze, viveva dei finanziamenti governativi ma senza condizione e rendicontazione alcuna. Il solo legame con il territorio era costituito, in seno all'Istituzione, dal comparto della biblioteca e, tramite esso, di alcuni istituti antiquari o artistici. Solo nell'ottobre 1867 in seno al Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione fu creata una Giunta, a dire il vero dotata di compiti assai vaghi d'informazione del ministro.

Tanta indipendenza non poteva che generare rilassatezza e confusione. Sorgevano poi problemi interpretativi maggiori, come l'abbandono dei territori di Puglia e di Calabria, cui la direzione di Napoli non poteva pervenire. Abusi di scavi ormai incontrollati presero fatalmente a susseguirsi. E i loro risultati affiorarono presto nelle vetrine dei musei stranieri.

Si aggiunga, inoltre, che i tribunali e le preture, prima e dopo il 1870, si rifiutarono di prendere in giudizio le cose di proprietà privata nonostante fossero tutelate dalle antiche leggi pre-italiane. La reazione governativa venne assumendo un marcato accento in virtù di questa nuova attenzione.

Fu nel corso del dibattito, mentre si procedeva al compimento della Nazione (1870), che il dottor G.F. Gamurrini, direttore della Galleria di Firenze, presentò al presidente Cesare Correnti il progetto di dividere il territorio italiano secondo lo schema di Augusto, cioè in regioni storiche e geografiche, e di creare in ciascuna, suddivisa in province, una commissione di saggi e di sapienti che provvedesse sia al riordino scientifico sia all'amministrazione tecnica e di tutela. È chiaro che le commissioni regionali avrebbero dovuto d'ora in avanti lavorare in rapporto con il Ministero competente. Presso quest'ultimo si formò una superiore Deputazione centrale (G.F. Gamurrini, in *Nuova Antologia*, 1874, III, p. 384).

Il progetto, che fu condiviso da Giancarlo Conestabile, si indirizzava anzitutto a monumenti e a materiali di valore antichistico e archeologico. Ma il ministro Correnti già faceva molto conto della proposta, ritenendola degna d'una più vasta estensione. Alla sua decisione, già nel 1872, si devono le Commissioni conservatrici non suddivise per regioni (come avrebbe più modestamente suggerito Gamurrini), bensì per provincia. Costituì, inoltre, una Giunta Consultiva di storia, archeologia e paleografia, composta di nove elementi, in rapporto con il Ministero, per risolvere le questioni relative agli archivi, alla pubblicazione di documenti storici, agli studi e alle ricerche, agli scavi e alla conservazione dei monumenti nazionali (R. Decreto 4 gennaio 1872, n. 662, s. 2°).

La strada verso la copertura della totalità del patrimonio era così aperta e fu in tal modo che, pur dopo altri anni, il ministro Cantelli allargò le funzioni della Giunta Consultiva anche alla Storia, all'archeologia e paleografia e all'arte. Il consiglio creato assommò da venti a trenta membri e istituì in tutte le Province del Regno le Commissioni Conservatrici dei Monumenti e delle Opere d'arte (R.D. 7 agosto 1874, nn. 2032 e 2033).

Il Consiglio Centrale aveva due sezioni, la prima archeologica e la seconda di Belle Arti: e si riuniva due volte l'anno con la presidenza del ministro (si vedano le competenze ormai assai vaste nel testo di Luigi Parpagliolo, 1913, alla p. 216).



Scomparve in tal modo la Giunta di Belle Arti che era stata ammessa al Ministero della Pubblica Istruzione.

Le Commissioni Conservatrici dei Monumenti e delle Opere d'arte, in ogni provincia, erano composte da quattro-sei membri, nominati dal Governo e dai Consigli Provinciali, chiamati a vigilare sui monumenti, oggetti d'arte e memorie storiche, con preciso inventario di essi e vigilante conservazione. La commissione poteva a sua volta delegare un rappresentante in ogni Comune.

A Roma, la Commissione fu denominata Soprintendenza agli Scavi e insieme Commissione Conservatrice, e fu insieme presieduta dal ministro e altri ancora. Non furono lievi le perplessità nella Prefettura mentre così si veniva creando una convivenza tra Consiglio di Archeologia e di Belle Arti: la funzione urgente di quest'ultima doveva attendere i tempi lunghi della prima. Ma questa era ormai più che un abbozzo di organizzazione, e anzi metteva in essere una struttura minuziosa e anche funzionante, anche se un po' lenta rispetto all'ubiquità del patrimonio artistico e architettonico italiano. Mancava solo che venisse perfezionato il Consiglio Centrale e si adottasse un meccanismo unico e diffuso.

Fu da questa necessità che, nel 1875, per decisione di Ruggero Bonghi, trasse origine la Direzione Generale degli Scavi e dei Musei. La struttura inedita incontrò molte critiche: lo slancio stesso della diffusione precedente poteva essere turbato dal centralismo. Bonghi rispose con un lucido discorso alla Camera, nel quale contestava che il decentramento potesse agire senza un coordinamento (cfr. il consistente inventario alle pp. 217-219 del Parpagliolo, 1913).

L'opera del Bonghi, uomo di energia e di innovazione (cfr. A. Varni, in *Atti Spadolini* 2000), proseguì con diverse decisioni, a cominciare dalla creazione dell'Ufficio degli Ispettori locali dei Monumenti nominati in ogni Provincia. Qui si riprendeva la decisione di Guizot e dei suoi corrispondenti, gratuiti e afferenti alla Direzione Centrale, come sarà tra un trentennio con i nostri ispettori onorari. Un problema inesausto fu costituito dalla presenza della Giunta di Archeologia e di Belle Arti, già citata, la stessa che i governi successivi mutarono più volte. Con la Direzione Generale accompagnata dalla Giunta d'Archeologia e dagli Ispettori Scavi e Monumenti, coordinati dalle Commissioni Conservatrici, la struttura parve potersi dichiarare nata. Fu corredata altresì dal contributo delle *Notizie degli Scavi*, pubblicazione ufficiale edita dall'Accademia dei Lincei (1877).

Il nuovo ministro Guido Bacchelli, nel 1881, rilevò la discrasia tra Commissioni di Scavi e antichità e patrimonio di Monumenti e oggetti d'arte, relegati a una decisione ministeriale. E fu così che nacque la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, parte dedicata all'antico, parte alle istituzioni attuali.

Bacchelli mutò anch'egli la citata Giunta di Archeologia e di Belle Arti che era stata fondazione specifica di Ruggero Bonghi: e che fu trasformata presto in Commissione permanente di Belle Arti e addetta alle sole funzioni artistiche. Nacque nel 1882 il Ruolo Unico degli Impiegati addetti ai Musei, alle Gallerie, agli Scavi e ai Monumenti Nazionali. Alla Direzione fu nominato Giuseppe Fiorelli: che venne presto verificando come il valore di gratuità della rete provinciale fosse impotente in quanto struttura. In prospettiva si doveva far funzionare un Ufficio Tecnico Regionale, sotto la guida di un Ingegnere Architetto: essi erano stati creati dal Bonghi (R.D. 25 febbraio 1876) ma per i grandi lavori di Roma e di Napoli, come altri uffici vennero concessi a Sicilia e Sardegna, per non dire di Firenze. Sono famose anche le norme "circolari" con le quali Giuseppe Fiorelli venne governando con un'organizzazione normativa e regolamentare il settore delle Belle

Arti (1883) e in esse furono pensati i compiti dei soli Uffici Tecnici. Dopo qualche tempo, il nuovo ministro Boselli (1889) abolì i Commissariati di Sicilia, Sardegna e Firenze, istituì dodici Commissariati Regionali: a ogni Commissariato fu assegnato un Consiglio Tecnico. Nella fattispecie furono Roma, Firenze, Bologna, Ancona, Perugia, Milano, Venezia, Torino, Genova, Napoli, Palermo e Cagliari.

I Commissariati nel 1891 furono mutati in Uffici Regionali per la conservazione dei monumenti, secondo il concetto già illuminato nei fatti dal direttore Fiorelli, sostenuto anche dall'intervento del ministro Pasquale Villari che li porterà a dieci, conferendogli un'autorità di gestione sull'intero patrimonio (per analogia con l'organizzazione del Genio Civile). Scriveva Villari nella sua relazione come avvenisse, grazie agli Uffici Regionali, che si potesse "provvedere all'importante servizio della conservazione dei monumenti senza ricorrere a incarichi straordinari a persone estranee all'Amministrazione". E precisava con coscienza ormai moderna come "la costituzione di questi uffici" potesse apportare anche il vantaggio di "favorire gli studi dell'architettura e di aprire una carriera remunerativa a coloro che vorranno coltivarli con speciale riguardo ai monumenti antichi e ai grandi modelli dell'arte lasciatici dai nostri maggiori"<sup>1</sup>.

Non si possono trascurare, una volta citati, i movimenti talora scarsamente meditati e le decisioni anche convulse che caratterizzarono quasi costantemente la vita legale delle istituzioni artistiche e di tutela. Sono indispensabili per una conoscenza reale dei primi problematici decenni della struttura giuridico-istituzionale italiana. Villari cancellò anche la Direzione Generale, per motivi economici. Il ministro Bacchelli, tuttavia, la ricostituì nel 1894. Ancora Villari istituiva, per lodevole spirito di servizio e funzionale conoscenza della professionalità necessaria, le figure degli ispettori tecnici; e li venne aggregando alle Divisioni d'arte antica e riunendo alla già scomparsa Giunta consultiva di Archeologia, affiancata alla Commissione Permanente di Belle Arti. I regolamenti tornarono a consolidare il passato.

Il successore, L.F. Manfredini, pensò, dopo un paio d'anni, nel 1893, di abolire a sua volta la Giunta Consultiva. Ma nel 1894 il Bacchelli ritornava a una Giunta Superiore di Belle Arti e a una Giunta per la Storia e l'Archeologia. Lo stesso, già nel 1895, propose di separare il personale della conservazione dei monumenti da quello addetto alla conservazione delle Gallerie, dei Musei e degli Scavi (settembre 1895).

Norme collegate a meditate leggi investirono, infine, il lavoro d'una nuova Commissione di studio, composta da Fr. Brioschi, nonché da Luca Beltrame, dal conte Sacconi, da Luigi del Moro e da Raffaele Faccioli.

Fu questa la Commissione che propose e attuò il pragmatico progetto che condusse – ormai in vista della fine del secolo – a una Soprintendenza sperimentale in quel di Ravenna (R.D. 2 dicembre 1897), comprensiva della gestione del Museo Nazionale; come pure successivamente d'una Soprintendenza – con sede a Padova – per scavi e musei (R.D. 1 marzo 1900, n. 120). Bisogna riconoscere che la proposta ravennate non mancava di rivestire un riconoscibile valore multidisciplinare e che dunque la sua sperimentazione poteva oggettivamente condurre l'opera della salvaguardia statale a un risultato vitale.

#### *La legge nazionale, 1902*

Come è noto, nel 1902 venne approvata sollecitamente (e anche inopinatamente) la legge di tutela nazionale, poi modificata in quella del 27 giugno 1903: il regolamento di queste due leggi successive provò anche un riordino conseguente dei servizi e del personale (Legge 27 giugno 1903, n. 242; R.D. 17 luglio 1904, n. 431). Purtroppo, tali provvedimenti, come era fatale che fosse, giacquero disattesi.



Il regolamento suddetto aveva creato le Soprintendenze sui monumenti, quelle sugli Scavi, sui musei e gli oggetti d'antichità, nonché quelle sulle Gallerie e sugli oggetti d'arte. Si erano, quindi, sostituite le Commissioni Provinciali conservatrici dei monumenti e le Commissioni Regionali. Lo stesso testo aveva reso triennale la carica amministrativa e tecnica degli ispettori onorari, già vitalizi: infine, aveva creato la Commissione Centrale per la conservazione dei monumenti e degli oggetti d'antichità e d'arte.

Solo quest'ultima, suddivisa in due sezioni (antichità più monumenti e oggetti d'arte), ebbe attività. Le Commissioni regionali non furono mai istituite, e neanche i soprintendenti furono selezionati. I problemi della direzione furono risolti con i direttori degli istituti, mentre le funzioni regionali rimasero nelle mani delle Commissioni conservatrici provinciali (Regolamento 17 luglio 1904, n. 431, artt. 405 e 407).

#### *Nascita del "sistema" delle arti, 1907*

Era necessario, quindi, procedere al riordinamento del personale e sistemare così ispettori fermi da vent'anni. Già era stata nominata (con R.D. 10 marzo 1900) una Commissione addetta alla riforma di tali ruoli: ma senza risultati.

Un'altra Commissione fu composta nel 1906 dal ministro Bianchi proprio per studiare quella riforma (ne facevano parte Felice Barnabei, presidente, Giovanni Abignente, Cesare Merci, Raffaello Biffali e Gaetano Riccio). I lavori furono resi pubblici il 28 marzo 1906: in sostanza approvarono la prudente posizione organica, suddivisa in due settori, Antichità, Medio Evo-Rinascenza, a loro volta ripartite come segue: Antichità - Scavi e Monumenti archeologici e antiquari; Medio Evo e Rinascenza: Gallerie e Conservazione dei monumenti.

Il ministro Bianchi le portò in Parlamento, fino a che il ritardo generò una seconda Commissione, con il senatore Casavola, presidente, Corrado Ricci (direttore generale), D'Andrade, Rosadi, Brizio, Masi, Calza Arturo, segretario.

Le proposte della Commissione per il riordinamento e l'organico per gli uffici e il personale delle Antichità e Belle Arti, presentate al Parlamento si mutarono nella Legge 27 giugno 1907, n. 387 (Boll. Ufficiale 14 marzo 1907, anno XXXIV, vol. I. Cfr. Legge 27 giugno 1907, n. 387, sul Consiglio Superiore, uffici e personale delle antichità e belle arti; cfr. L. Parpagliolo, pp. 230-255. Art. 1. Tutela interessi archeologici e artistici; I. Soprintendenze ai monumenti. II. Soprintendenze scavi e musei archeologici; III. Soprintendenze alle gallerie, musei medievali e moderni e agli oggetti d'arte; Art. 4. Le Soprintendenze ai monumenti sono n. 18 [multiprovinciali] e hanno proprie competenze [art. 5]. Art. 6. Le Soprintendenze agli scavi e musei sono n. 14. Art. 9. Le Soprintendenze alle gallerie, musei medievali e moderni, e gli oggetti d'arte sono 15. Nel totale le Soprintendenze sono dunque, nell'anno 1907, n. 47. Seguono poi all'Art. 47 le norme relative agli Ispettori onorari e alle Commissioni Provinciali. Art. 53. Commissioni Provinciali in ogni provincia [n. 7 Commissari], riunite in n. 2 sessioni annuali. Art. 60. Consiglio Superiore di n. 21 consiglieri nelle n. 3 sezioni. Art. 72. I docenti universitari possono avere reggenze gratuite. Art. 74. Proibito il comando).

#### **Benedetto Croce presenta la legge sul paesaggio**

*Ministero della Pubblica Istruzione, Roma, 15 giugno 1921*

Il XIX secolo era crollato sotto la violenta crisi del pensiero scientifico, la stessa che la "Revue des Deux Mondes" aveva definito la "banquerote de la science": il

nuovo secolo, con straordinaria puntualità, aveva avuto inizio in Italia con l'edizione di alcuni passi del pensiero estetico e filosofico di Benedetto Croce, subito seguiti dalla pubblicazione di *L'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, edita presso l'editore Sandron, a Milano (1902). Non erano mancate neppure premesse significative, come per esempio, opera di Luigi Parpagliolo (il giurista che avrà ampia mano nella costruzione delle normative giuridiche del "sistema delle arti", specie tra il 1907 e il 1909), il saggio intitolato a *L'Attuale reazione contro il materialismo*, edito da Cappelli nel 1897.

Il distacco dei canoni ormai usuali alla storia delle arti figurative e architettoniche ebbe un effetto immediato. Basterebbe ricordare che la rivista maggiore della disciplina, e cioè l'"Archivio Storico dell'Arte", quasi un simbolo del pensiero scientifico positivo, cessò le sue pubblicazioni e in pochi anni mutò il titolo in quello di "L'Arte", direttore ancora Adolfo Venturi, divenuto dal 1900 docente ordinario nell'Università di Roma. Della redazione sarà segretario, nel secondo decennio del Novecento, lo stesso Roberto Longhi.

Il crescente successo dell'arte come esperienza e come storia si sviluppò dalla linea dell'universalismo europeo, che visse questa avventura – come la vive tuttora – anche se in evidente, lacerante conflitto con la stagione delle immani guerre internazionali. Certo, giovarono all'arte e al costume sociale che ne derivò anche i grandi successi dell'estetismo, a cominciare dall'ampia veduta ed esperienza poetico-letteraria di Gabriele d'Annunzio. Già le sue Cronache mondane su "La Tribuna", a Roma, avevano avuto larga importanza per la diffusione di cultura artistica.

Più complessa è probabilmente l'influenza operativa consentita alle forme organizzative della vita artistica, intesa sia come costruzione delle istituzioni di tutela del nuovo Stato nazionale, sia come indagine positiva sulle stesse crescenti possibilità del vivere artistico della comunità moderna, dall'antiquariato di qualità al collezionismo individuale oppure di gruppo. Certo, un'incentivazione molto consistente e potente si mosse dal destino rinnovato delle tematiche di intuizione e d'espressione, intime all'atto conoscitivo; come anche dallo storicismo, ormai proposto quale motore del pensiero, sia nell'identificazione fantastica che nella stessa intuizione logica. Nell'immenso spessore e sedimento che, al solo volgere l'occhio più attentamente, si rivelava un'onnipresente miniera di eventi storico-artistici, italiana in mezzo e al centro d'una Europa rinnovata, si trovava l'idea della storia creativa che, mentre consolidava il passato come esperienza, costruiva una sempre più ardita e minuziosa, sorprendente qualità del futuro: ricco di opere d'arte, in ogni insediamento italiano. L'assetto organizzativo da assegnare a questa condizione sedimentaria continua era la messa in atto di un'amministrazione statale dapprima quasi solo museografica e monumentale, nonché fecondamente archeologica, più tardi, rivolta a una storia come azione, grande catalogazione, divulgazione educativa perpetua. E vincolo artistico imposto a seguito d'ogni ragionamento di tutela e di salvaguardia.

Benedetto Croce, nel breve periodo della sua responsabilità ministeriale in seno alla Pubblica Istruzione, l'anno 1921, nel governo che già dava ospitalità a Mussolini, si impegnò concretamente nella presentazione di un disegno di legge intitolato *Per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico*, che ebbe luogo nella tornata del 15 giugno, proprio nel momento in cui egli consegnava le sue dimissioni dal Governo, il 1° luglio. L'iter della legge ebbe comunque seguito: relatore in Senato il senatore Mazzoni, discussione il 3 agosto, trasferimento alla Camera il 6-10 maggio dell'anno seguente, il fatidico 1922. Fu approvato l'11 giugno. La legge, nel disegno di Benedetto Croce, assunse il numero 778.



Già nel 1905 due ordini del giorno, che dichiaravano l'urgenza d'una normativa a riguardo del paesaggio naturale e di quello monumentale italiano, erano stati approvati dalla Camera dei Deputati, laddove nello stesso anno si portarono a discussione i passi di un primo disegno di legge relativo alla Pineta di Ravenna. Seguiva il 20 giugno 1909 la prima vera legge nazionale di tutela, dopo che la precedente, proclamata nel 1902 dal ministro Nasi, era rimasta pressoché immobilizzata nell'impossibilità di gestire il problema gravissimo dell'esportazione delle opere d'arte.

Fu sulla base di queste preventive approvazioni che l'onorevole Giovanni Rosadi presentò un disegno di legge, accettato dalla Commissione parlamentare, che tuttavia non approdò mai al dibattito. Così pure, dopo qualche tempo, il ministro della Pubblica Istruzione Bacchelli, presidente F. Saverio Nitti, ne propose un altro dal titolo *Modificazioni alle dotazioni della Corona e riordinamento del patrimonio artistico nazionale*: indirizzato alla valorizzazione delle maggiori bellezze italiane, così naturali che artistiche.

Poiché Giovanni Rosadi aveva fin dal 1910 presentato di sua iniziativa un disegno per la difesa del paesaggio, e l'aveva fatto quando lo storico dell'arte veneziano Pompeo Molmenti era stato nominato sottosegretario in quel governo, quest'ultimo lo mise a presiedere una commissione addetta all'analisi e allo studio delle migliori difese delle bellezze naturali italiane. Il risultato del lavoro della commissione Rosadi nel corso del 1910 fu che, divenuto disegno di legge presso la Camera, fu poi approvato dal Senato con qualche modifica per essere presentato, infine, nell'ancora lontano 1921, al ministro Benedetto Croce. Naturalmente occorre tener in debito conto lo spazio temporale, e non solo, occupato dalla prima Grande Guerra.

Il disegno di legge era composto da una serie di proponimenti che prendevano corpo, a norma dell'art. 2, dall'impossibilità di alterazione o di distruzione nell'ambito dei soggetti di legge, senza il consenso dello stesso ministro della Pubblica Istruzione. Le Soprintendenze competenti, attivate nel 1907, dovevano entrare in possesso dei progetti d'ogni opera che interessasse edifici vincolati. Soltanto dopo questo adempimento il ministro della Pubblica Istruzione poteva consentire all'esecuzione dei lavori che si intendeva eseguire.

Ma danni e alterazioni potevano intervenire anche al di fuori del vincolo – e cioè del perimetro vincolato –, nel disegno di legge, quindi, si inserì una norma che impediva che il godimento delle bellezze naturali e panoramiche venisse ostacolato, che se ne alterasse la prospettiva ecc. Si faceva ricorso, nell'occasione, anche alle disposizioni pre-italiane che, in particolare, avevano tutelato vie famose di Napoli, quali Mergellina, Posillipo, Capodimonte, e il più recente corso Vittorio Emanuele II (emanate rispettivamente negli anni 1841, 1842 e 1853).

Dopo un'accurata quanto semplice descrizione delle norme sulle quali si reggeva l'articolato del disegno di legge del 1921 – ivi comprese quelle rivolte contro pubblicità dilaganti e offensive – il ministro concludeva tornando a evidenziare come nulla in esso sminuisse il diritto di proprietà, né quello più inedito e recente proveniente dell'attività di natura industriale.

Economia nazionale e conservazione del privilegio della bellezza devono essere composte con spirito di conciliazione nei loro vari interessi contrastanti.

Come abbiamo detto in precedenza, l'influenza del primo pensiero estetico di Croce aveva già inizialmente invaso la proiezione operativa della quale si doveva rivestire, già intorno agli anni 1906-1907, lo stesso progetto organizzativo dell'Amministrazione delle Belle Arti, ovvero quello che spesso torneremo a chiama-

re – per meglio intenderci – il “sistema delle arti”. L’Europa intera si era avviata a tempi di attenzione artistica più pronunciati e migliori. La Francia doveva assumere modelli legislativi di tutto rispetto e più ancora l’Austria, che sotto il controllo d’un pensiero filosofico assai elaborato rendeva pubbliche nuove possibilità di riflessione che prendevano le mosse dalle esperienze del formalismo viennese; e mostravano di nutrirsi del pensiero rivolto alla definizione all’impero della forma, quale era uscito dalla meditazione di Fiedler e Hildebrand, tradotti dal sempre maggiormente diffuso e dibattuto Alois Riegl.

Allo spirito delle avanguardie artistiche si associavano le pagine a riguardo del mondo della tutela promossa proprio dall’autonomia della forma creativa: l’idealismo consentiva di rivolgere così al passato storico che al presente creativo una ineffabile sua libertà. La misura di Benedetto Croce esordiva in tal modo all’inizio del secolo, con un trattato di filosofia estetica, destinato a esercitare un’eccezionale influenza sul pensiero moderno e sulle sperimentazioni orientate verso il mondo europeo. Credo che una parte consistente dei modelli politici e amministrativi si orientasse quasi subito alla libertà interpretativa del suo pensiero estetico, così da agevolare il cammino della tutela artistica.

A questa collaborava anche la visibile necessità di conoscere e di dare concreto studio ai caratteri della nazione unificata in un sistema come anche al temperamento della comunità. A ciò conduceva prima l’elaborazione di metodo perfezionata appunto da Alois Riegl grazie al suo straordinario modello del *PRG della città di Vienna* (1903). Né si può ammettere che la lunga via percorsa dal pensiero risorgimentale, dal Cavalcaselle a Morelli, dal Venturi a Boito, non si conciliassero infine nel tracciato delle teorie moderne di più recente costruzione, a cominciare dallo straordinario, seducente apporto letterario di Gabriele d’Annunzio, inventore incomparabile d’ogni costruzione ecfrastica e immaginosa.

Corrado Ricci, e con lui il conterraneo ministro Luigi Rava, ravennate e già suo compagno di scuola negli anni della grande scelta bizantina, visse la prima parte della sua educazione nel luogo della Biblioteca Universitaria di Bologna, agli ordini e nella stretta confidenza del suo direttore – egualmente ravennate – Olindo Guerrini, alias Lorenzo Stecchetti. Rimane del tutto singolare come all’arrivo, tra ricerche documentarie e consultazioni agevolate, lo storico modenese Adolfo Venturi, di poco più maturo, lo adottasse tra i suoi numerosi e crescenti allievi: e lo promovesse entro poco alle dipendenze della recente amministrazione artistica, così come fece con altri studiosi, creando in tal modo i primi responsabili dell’amministrazione dello Stato artistico italiano.

Venturi provvide a trasformarne la personalità tratta dal mondo burocratico amministrativo precedente (allievo d’ordine bibliotecario dell’antico Istituto delle Scienze, oggi Biblioteca Nazionale Universitaria) nella figura responsabile di ispettore dirigente degli uffici della Minerva, dove il modenese si era portato e trasferito, iniziando così – nel 1888 – la sua opera rivolta alle maggiori concentrazioni delle gallerie nazionali e a quelle appartenenti ancora all’eredità fidecommissaria delle grandi manomorte romane delle famiglie di tradizione pontificia. La struttura delle Belle Arti aveva potuto contare sul lavoro di ministri e di politici di consistente personalità e proporzione temperamentale. Un tracciato storico anche sommerso non può infatti trascurare di ricordare il pensiero, le iniziative e il lavoro di ministri come Bonghi, di Boselli, di Martini e soprattutto di Villari. Nonché di direttori centrali o generali quali Fiorelli, Fiorillo, e infine Bernabei.

Dopo l’inizio dell’avventura universitaria di Adolfo Venturi e l’immissione dello stesso Corrado Ricci nella schiera degli amministratori centrali (dopo il 1897 e



l'episodio della Soprintendenza sperimentale di Ravenna) e già intorno al 1905 (Pietro Toesca, Igino Benvenuto Supino, Giulio Cantalamessa e qualcun altro per cominciare) furono gestite con una compatta azione formativa così istituzionale che tecnico-scientifica, tanto che, in queste condizioni, risulterà sempre difficoltoso parlare dei problemi della storia dell'arte e del suo patrimonio a causa del profondo dissidio apertosi tra il Venturi, *dominus* delle università italiane, e Ricci, direttore generale fino a dopo la prima guerra mondiale.

Andato in pensione nel 1919, Corrado Ricci passò poi all'Accademia d'Italia e fondò l'Istituto Nazionale di Architettura e Storia dell'Arte, portando avanti buoni studi tra i quali l'ammirevole saggio dedicato al Tempio Malatestiano di Rimini, edito nel 1942. Qualche intellettuale, oggi ancora, continua a dileggiare futilmente l'uomo che nel corso dei trent'anni cruciali per il patrimonio italiano aveva portato a buona sorte la funzione e le sorti della tutela italiana. Come si è detto, si tratta di un atteggiamento di banale volgarità accademica. Questa stessa esposizione documentaria discute l'impegno e l'onestà di Ricci pur nei tempi difficili che la nostra società attraversa (a soli cento anni di distanza: 1907-2007) nell'arco intero della vicenda di formazione d'una struttura che seguiamo a chiamare "sistema delle Arti", anche per sottolinearne il significativo valore europeo. Non possiamo ritenere atti positivi né la demenziale distruzione del paesaggio italiano attualmente in corso, né la demolizione suicida della struttura delle Soprintendenze, la folle sospensione del catalogo dei beni artistici e storici, l'impotenza delle programmazioni di restauro. E anche l'abbandono di un sistema democratico e partecipato teso tra le comunità civiche e gli enti locali, e un aggiornato "sistema" quale Corrado Ricci aveva proposto e costruito prima del fascismo (1907-1909).

Nel 1921, il problema del paesaggio fu collocato alla pari della tematica propria alle arti e immesso tra gli interessi vitali dello Stato, posto a fondamento delle leggi di protezione dei monumenti e della proprietà artistica e letteraria. La visione, aggiunta, come si è detto, alla prima relazione di Rosadi, apparteneva a Benedetto Croce, sottosegretario per qualche mese soltanto: identico era il sentimento nel godere della vista di un paesaggio naturale, nell'andare verso la visione di un dipinto, l'ascolto d'una musica; e tuttavia, mentre noi tutti difendiamo quadro musica e libro, abbiamo trascurato di difendere le bellezze della natura. Addirittura si può affermare che anche il "patriottismo" (siamo nel 1921, dopo un'orribile guerra) altro non è se non la rappresentazione materiale e visibile della patria.

Questo ritratto patrio si è formato nella lenta successione dei secoli sulla nostra terra e sui suoi caratteri. Questa visione è la stessa *Heimatschutz*, ovvero difesa della patria, commentava Croce, dove fisionomia e carattere differenziano una nazione dall'altra per l'aspetto delle città, le linee del suolo, le curiosità geologiche, con l'aggiunta – così in Germania come in Inghilterra – degli agi e delle tradizioni e di ciò che più influisce sullo sviluppo dell'anima nazionale.

### **Il fascismo e gli anni venti-trenta: la verità in aula**

I primi tentativi di ridurre oppure di semplificare la spesa pubblica furono attuati dal Governo già nel 1919 e in maniera ovvia investirono pesantemente anche le recenti e già fragili strutture delle Belle Arti. Le quali, organizzate modernamente solo nel 1907 e dotate d'una legge finalmente opportuna appena due anni dopo, incappate per di più in un conflitto dalle proporzioni abissali come quello della prima guerra mondiale 1915-1918, ritornarono alle condizioni precedenti, che erano ancora quelle ottocentesche. Rispetto ad allora esse si erano appena risollevate e rafforzate quanto a rete museografica, soprattutto per le iniziative

documentarie e di metodo rivolte alle grandi Gallerie Nazionali romane per iniziativa di Adolfo Venturi dal 1888 alla fine del secolo. Fortunatamente la struttura periferica delle Soprintendenze diede corpo abbastanza sollecito, qua e là, a un regime di tutela di qualche garanzia di legge.

Al maturo Venturi è sempre necessario comunque ritornare per riconoscere la fluviatile capacità di generare allievi nella scuola universitaria di Roma, creata per lui con l'appoggio di Carducci l'anno stesso di apertura del nuovo secolo. La moderna storia dell'arte sostò, in quanto istituzione, per l'intero secondo decennio del Novecento, come d'altronde le scuole spesso più mature degli altri protagonisti europei. In questo caso, il pensiero ritorna sempre anche al massacro della cultura e delle moderne istituzioni artistiche e critiche della Vienna che prima del conflitto s'era aperta alla modernità di Riegl e di Wickhoff.

Alla scuola storico-artistica creata da Venturi si devono ricondurre pressoché tutti gli studiosi che, secondo metodi aggiornati e relazioni vastamente internazionali, occuperanno il campo delle attività didattiche e museografiche dell'intera prima metà del secolo. Dopo aver istradato la serie degli allievi-collaboratori, della fase preuniversitaria (da Ricci a Giulio Cantalamessa e ad Angelo Conti, da De Rinaldis a Matteo Marangoni, a Costanza Lorenzetti e a Ortolani), Venturi curerà la sorte dei concorsi per cattedra del 1905, che videro subito Iginò B. Supino a Bologna, e Pietro Toesca a Torino. Per quanto concerne la trama del tessuto burocratico e tecnico-scientifico di musei e di Soprintendenze, si può riconoscere che, pur nella versione progressivamente letteraria data dall'ormai maturo Venturi alla sua dimensione critica (nonostante il peso egualmente forte e impegnativo della sua *Storia dell'Arte Italiana* in 36 volumi per l'editore Hoepli), il senso di riferimento degli allievi per un metodo eminentemente derivato e ricondotto all'arte figurativa per eccellenza, e cioè la pittura, è continuo; così come del resto si affermerà anche nell'incarico assegnato a Pietro Toesca per la Scuola di Perfezionamento di Roma.

Il regime fascista, a decorrere dall'ottobre del 1922, aveva preso atto della condizione generale di crisi economica e sociale, portando nel 1924 a riduzioni di struttura delle Soprintendenze periferiche dello Stato di tale misura da indurre quello che si considerava, ed era stato di fatto, l'autore dell'ordinamento istituzionale delle moderne Belle Arti, e cioè lo stesso Corrado Ricci – divenuto senatore del Regno – a un intervento nell'aula del Senato vibratamente critico nei confronti delle decisioni governative.

Dopo l'avvento del regime di Mussolini (ottobre 1922), il governo dovette dare inizio al lavoro attorno al modello coatto di un risanamento finanziario e per una ovvia smobilitazione amministrativa di emergenza. Ma fu solo dopo il 1928, che la situazione dell'impiego pubblico venne progressivamente migliorando, e un consistente aumento, nel corso degli anni trenta, giunse quasi al raddoppio dell'esistente. Erano tempi di crisi economica mondiale, che il regime aveva previsto e cercato di ridurre. Un'effettiva presenza dell'amministrazione pubblica mirava a conseguire nuovamente un ruolo crescente nelle decisioni di governo.

Con la fase di fascistizzazione italiana, le tematiche della conservazione avevano in realtà subito un visibile rallentamento, finendo anzi per apparire una vera retroguardia nel giro di pochi anni. Concluso il decennio di incentivazione dell'impiego pubblico (dunque anche delle Belle Arti), sarà oltremodo difficoltoso scorgere una sia pur debole strategia di comportamento governativo.

*Per una politica delle Arti*, aveva intitolato significativamente il 19 dicembre del 1924 il suo intervento Biagio Pace, di fronte agli scanni di un Parlamento che non

si veniva ripopolando dopo la crisi dell'assassinio di Giacomo Matteotti. Il clima evocato dalle parole di Pace, un famoso giurista, era peraltro scientifico e nettamente contrario al marinettismo: "Il museo non è affatto nemico della macchina", teneva a precisare. È la fine del contubernio del regime con le avanguardie artistiche del futurismo. La sua relazione si muoveva su più direzioni. Sul personale, per esempio: e precisava critiche sulla condotta privata dei dirigenti, capaci di precludere agli studiosi "intere raccolte e magazzini rigurgitanti di materiale scientifico; e persino, stranissima cosa, impediscono al professore universitario di archeologia e d'arte di utilizzare il materiale di archeologia e di galleria per mettere talvolta in salvo effettive responsabilità, più spesso per gelosie purtroppo frequentissime nel fegetosissimo campo degli eruditi".

Allorché si esamina il bilancio, che alla Pubblica Istruzione destinava – nel 1924 – qualcosa appena oltre il miliardo di lire, si faceva notare che sul totale andavano alle Belle Arti appena 33 milioni. A questi, si aggiungevano 10 milioni per il personale e la bellezza di 3 milioni destinati ai palazzi reali, mentre alla gestione dell'arte moderna, ricerca tecnico-scientifica, restauro, nuovi acquisti dei musei e relativa sistemazione erano da affrontare con appena dodici milioni.

Pace non mancava di presentare esempi realisticamente polemici, e affermava: "Come destinare in bilancio 25 mila lire al Museo Nazionale di Roma, ogni cosa compresa, dalle uniformi del personale agli acquisti d'arte, e pagare 5° mila lire, il doppio, per l'allestimento dell'ufficio di un direttore generale? Il Museo di Torino, poveretto, assorbe appena 4000 lire, gli altri di conseguenza".

I visitatori dei musei italiani raggiunsero nell'anno, pur difficile, il milione di unità paganti e l'ammontare globale del *tourniquet* fu di 4 milioni di lire (il biglietto di ingresso era fissato a 4 lire). Tuttavia, continuava Biagio Pace, il vantaggio nazionale era ben più alto. Aveva una visione assai chiara del problema, tutto – tra belle arti e turismo – richiedeva un progetto comune e globale. E qui evocava perfino la figura del Capo che, in piena "devozione mistica ... ha peregrinato tra le bellezze di Agrigento e di Siracusa". L'arte, antica o moderna che sia, "è il più indiscusso e operante strumento di dominio spirituale che l'Italia possiede nel mondo".

Il senatore Corrado Ricci, dimissionario nel 1919 per limiti di età dalla direzione generale gestita per una quindicina d'anni, prenderà la parola a Palazzo Madama il 15 maggio 1925. Il titolo del discorso era *Sempre per l'Arte*. In altra e precedente seduta aveva tratteggiato i temi generali dell'amministrazione. Ora ne affrontava il bilancio, segnalando la diminuzione relativa ai musei e alle gallerie, ben oltre che degli scavi, che assommava a 600.000 lire. E sì che, sottolineava, come pure il suo vecchio compagno di banco, l'ex ministro Luigi Rava, avevano preavvertito gli organi di governo con molto anticipo.

Con il generale riassetto del 1923, erano inoltre calati i funzionari delle Soprintendenze: prima della guerra erano 1072, cresciuti a 2000, ora ridotti a 683. Per fare le nozze coi fichi secchi, alcune Soprintendenze erano state accorpate e capitava di trovare "a dirigerle o un architetto che non si è mai occupato di Gallerie, oppure un intendente di pittura che non conosce e non sa risolvere i problemi costruttivi o statici". Vecchie storie, oggi, peraltro, divenute correnti ... I trasferimenti, resi facili come punizione o correttivo disciplinare, oltre che prassi del fascismo nazionalista, hanno confuso molte idee e creato grossi problemi. Di più, le nomine al grado superiore erano allora decise dal Consiglio di amministrazione, anziché da una commissione di valore scientifico. Come si vede, nessuna novità nel mondo...

Le Belle Arti che registrano novità e anche progressi sono per lo più quelle generate dal consistente, programmatico impegno di mostre di corporazioni e di



gruppi dopolavoristici. Si tratta di un tema che, in vista degli anni trenta, si lega all'iniziativa pubblica che il fascismo cerca di sviluppare anche per far fronte alla forte, distribuita reazione di privatizzazione di un intero mondo del lavoro, di uno Stato sociale che l'irruzione fascista aveva provocato. Il tema delle arti e del patrimonio antico mostra di essere indispensabile anche per elaborare l'immagine italiana che, verso gli anni trenta, la dittatura troverà necessario diffondere in Europa.

In questa direzione si avviano momenti consistenti di iniziativa per manifestazioni pubbliche che possiamo far decorrere proprio dall'anno 1930, nel quale Mussolini incoraggiò la massima concessione di prestiti da parte dei musei e delle chiese per la mostra dell'Arte Italiana del Rinascimento, organizzata nella Royal Academy di Londra.

<sup>1</sup> Ma per Pasquale Villari, e sui nuovi ruoli dell'amministrazione provinciale dell'arte antica, cfr. R.D. 19 agosto 1891 (L. Parpagliolo, 1913, p. 225).