
p *redella*

anno IV, n. 16 - <http://predella.arte.unipi.it> - numero speciale

a cura di

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini

Redazione

Maria Alessandra Bilotta
Gerardo de Simone
Silvia Pagnin
Emanuele Pellegrini
Katuscia Quinci
Marco Settimini

Collaboratori

Chiara Balbarini
Novella Barbolani
Anna Maria Monteverdi
Chiara Savettieri
Alberto Salvadori
Margherita Zalum

Indice	5
Premessa	7
Guido Guerzoni	9
<i>Mostramania: fine di un'illusione?</i>	
Donata Levi	15
<i>"At what expense? And at what risk?". Qualche riflessione sulla legittimità delle mostre</i>	
Antonio Pinelli	25
<i>Confessioni di un recensore di mostre</i>	
Valerio Ascani	35
<i>Arte medievale in mostra nel 2005</i>	
Francesco Paolo Fiore	45
<i>Le mostre di architettura</i>	
Maria Ines Aliverti	49
<i>La poltrona di Molière ovvero alcune considerazioni sulle esposizioni teatrali</i>	
Vincenzo Farinella	61
<i>L'Ottocento italiano in mostra</i>	
Italo Zannier	69
<i>La fotografia in mostra</i>	
Fabrizio D'Amico	75
<i>Sulla LI Biennale di Venezia, e su un suo ipotetico futuro</i>	
Mattia Patti	79
<i>Le mostre d'arte contemporanea secondo Daniel Soutif</i>	
Sandra Lischi	85
<i>Arti elettroniche, ubiquo e fragili</i>	
Antonella Capitanio	89
<i>In traccia degli "oggetti minori delle arti"</i>	
Chiara Balbarini	93
<i>Codici miniati in mostra</i>	

Maria Alessandra Bilotta	97
<i>Le mostre alla Biblioteca Apostolica Vaticana. Intervista a Giovanni Morello</i>	
Pier Marco De Santi	105
<i>Per la costituzione di un Centro Multimediale del Cinema</i>	
Walter Cupperi	111
<i>Mostre e territorio</i>	
Gerardo de Simone	117
<i>Quel che resta delle mostre: il catalogo</i>	
Denise La Monica	123
<i>Norme per la circolazione delle opere d'arte</i>	
Emanuele Pellegrini	129
<i>Mostrare significa valorizzare?</i>	
Elena Franchi	133
<i>Dalla didattica delle mostre alla Mostra Didattica Nazionale del 1925: la formazione dell'insegnante e il recupero di un patrimonio storico dimenticato</i>	
Chiara Fabi	137
<i>Mostre d'arte antica e salvaguardia del patrimonio artistico. Un inedito di Cesare Brandi</i>	
Gianfranco Adornato e Walter Cupperi (a cura di)	141
<i>Genealogie del presente? L'archeologia delle mostre</i>	

“Il sonno della ragione genera mostre?”. Abbiamo scelto la provocatoria parafrasi della celeberrima incisione di Goya, già utilizzata per la sua efficace esplicitzza in alcune recensioni (ad esempio da Achille Bonito Oliva) e da noi estesa alla parodia-pastiche dell’immagine stessa, per introdurre al tema di questo numero speciale di “Predella”: le mostre. Un attacco di forte impatto, volutamente sopra le righe, che indirizzi direttamente il lettore in medias res, nel vivo dei contenuti e dei problemi discussi all’interno del volume. Un modo per affrontare l’argomento a viso aperto, che tuttavia, occorre sottolinearlo subito e con forza, non intende minimamente appiattire o ridurre le questioni in gioco ad una prospettiva banalmente quanto semplicisticamente manichea. Nulla di più lontano dai nostri propositi che lo sposare un qualsivoglia superficiale unilaterialismo: il punto interrogativo che sigilla il motto di copertina vuole per l’appunto significare la volontà di sollecitare un dibattito plurale, sfaccettato, polifonico. La varietà dei contributi proposti, la complessità degli

approcci critici, la diversa formazione culturale degli studiosi coinvolti stanno per l’appunto a dimostrarlo. Rapidi excursus storici, analisi non pregiudiziali del presente, auspici, timori, interrogativi per il futuro; singoli approfondimenti dedicati alle differenti tipologie di mostre accanto a riflessioni più generali e ad ampio spettro. Nell’insieme, un affresco variegato, che, non potendo certo aspirare ad un’impossibile esaustività e completezza, sia almeno in grado di offrire un primo sondaggio critico, che valga innanzitutto a favorire una più matura presa di coscienza e stimoli ulteriori ricerche.

La concreta realizzazione di questo numero, fin dalla sua ideazione, non sarebbe stata possibile senza il patrocinio e il sostegno del Dipartimento di storia delle arti dell’Università di Pisa, insieme alla generosa collaborazione di tutti gli studiosi che hanno accettato di parteciparvi; a loro desideriamo esprimere la nostra più sincera gratitudine.

La Redazione

Mostramania: fine di un illusione?

Dalla fine degli anni Ottanta del secolo scorso, sulla scorta del successo arriso alle iniziative promosse dai primi centri espositivi di proprietà privata (vedasi Palazzo Grassi) o mista (il Centro Internazionale Palazzo Te), gli assessorati alla cultura degli enti locali, taluni istituti statali e gli sponsor più presenti nel settore hanno favorito le politiche espositive di natura temporanea. Si riteneva, a torto o a ragione, che le mostre potessero essere la più efficace leva di valorizzazione del patrimonio culturale locale e il più efficace strumento di promozione urbana e territoriale.

Tale strategia, di cui hanno pagato il conto le già scricchiolanti sorti delle collezioni permanenti, ha inizialmente riscosso alcuni successi, che hanno illuso più di un analista: la risposta raccolta in occasione di alcune grandi mostre varate da centri periferici dotati di cospicui patrimoni ma privi di significative presenze turistiche (da Torino a Bologna, da Parma a Cremona, da Trento a Savona) è stata positiva, ma, a distanza di tempo, sono emerse le irripetibili specificità di quei fattori critici di successo.

Se infatti si osservano i numeri relativi ai flussi di visitatori occorsi nello scorso quindicennio in occasione delle mostre temporanee e li si confronta con quelli riguardanti i pubblici degli istituti che detengono colle-

zioni permanenti, non si può tacere l'evidente squilibrio che si è venuto a creare tra i rispettivi tassi di crescita. Se i visitatori degli istituti sono cresciuti con comprensibile lentezza, i tassi appalesati dall'aumento di quelli delle mostre temporanee hanno evidenziato in alcuni anni valori prossimi alla doppia cifra.

Tale fenomeno può essere spiegato esaminando diversi fattori. Il primo consiste nel costante aumento degli spazi e delle sedi orientate in forma prioritaria od esclusiva alle sole esposizioni temporanee. A fronte delle poche dozzine degli anni Settanta, oggi non c'è municipalità di piccole e medie dimensioni che non disponga di spazi appositi, spesso indipendenti dalle sedi ove sono ricoverate le collezioni permanenti. Questa trasformazione è imputabile alla tendenza imitativa che ha informato le scelte di molti amministratori, i quali, suggestionati dai numeri ottenuti dai pionieri dell'evenemenzialità, hanno investito cospicue risorse nel recupero di luoghi acconci e nelle relative dotazioni infrastrutturali (salvo poi realizzarne l'esosità dei costi di mantenimento, la cui copertura di bilancio è stata ottenuta a discapito delle dotazioni spettanti alle istituzioni stesse).

Si era infatti diffusa la credenza, destituita da ogni fondamento logico e priva di consistenti basi empiri-

che, che le mostre fossero prodotti comunque destinati al successo economico (ad oggi, in rarissimi casi, le entrate – escludendo i contributi di terzi, pubblici e privati – arrivano a coprire il sessanta per cento dei costi di realizzazione) e che gli imprevisti insuccessi fossero da attribuirsi alle solite carenze “nel *marketing* e nella comunicazione”.

In realtà, chiunque può constatare l'attuale saturazione del mercato e l'esistenza di una crescente concorrenza tra i centri espositivi. È impensabile che tutte le grandi mostre possano avere successo, perché il bacino del pubblico è definito: il successo mantovano è pagato da Cremona e Ferrara, quello trevigiano da Trieste e Padova, quello aretino da Siena e Livorno, e così via.

L'Italia sconta così taluni paradossi, legati in parte alla diffusione del suo patrimonio, che frammenta le masse critiche degli investimenti necessari per avere successo nel campo degli eventi *blockbuster*, in parte all'assenza di coordinamento dei suoi palinsesti espositivi, persino su base regionale. Il Belpaese continua infatti a ignorare l'esigenza, sempre più avvertita a livello internazionale, di programmare quanto meno su base triennale; la colpa, lo si deve riconoscere, non è tanto delle dirigenze delle singole istituzioni, ma piuttosto

di quelle degli enti locali e delle politiche ministeriali, che non appaiono in grado di assicurare con largo anticipo e con un congruo grado di certezza quante e quali risorse saranno destinabili alla progettazione e alla realizzazione degli eventi espositivi temporanei.

Il mercato delle mostre si è infatti, nel corso degli ultimi dieci anni, definitivamente globalizzato e oggi la concorrenza non vige solo su base nazionale, ma, rispetto a diversi segmenti di utenza, ha assunto un carattere marcatamente internazionale. L'avvento delle compagnie aeree *low-fares* consente infatti di trascorrere un *weekend* a Madrid o a Copenhagen spendendo quanto è necessario per stare due giorni in centro Italia: per questa ragione la mostra pisana o palermitana compete con quelle lusitane o greche. In tal senso, l'effervescenza produttiva degli ultimi dieci anni si è rivelata per molte istituzioni culturali un pericoloso *boomerang*, su cui vale la pena di riflettere in profondità. Le mega-mostre hanno infatti destabilizzato gli equilibri del settore, modificando la nozione di “fruizione culturale” presso il pubblico generico, che rischia di assimilare il “consumo culturale” a qualsiasi altra sua forma, snaturando il ruolo e le funzioni di molte istituzioni e vanificando i tentativi di operare un riequi-

librio tra centri e periferie, metropoli e province, tra istituzioni vetuste e di recente costituzione, tra piccole e grandi realtà.

Di qui il senso di rigetto per l'attività "decorosa" delle istituzioni culturali locali, l'apatico rifiuto di quanto non presenti i crismi dell'eccezionalità, di quanto non sia per l'appunto "evento", di ciò che vi è di normale in un patrimonio "purtroppo" eccellente. Use a trovare soddisfazione in un mercato planetario ed edotte da trent'anni di gite all'estero, le nuove generazioni di italiani sempre più spesso storcono la bocca di fronte a quanto trovano sull'uscio di casa. Sono capaci di sobbarcarsi giorni di viaggio e ore di coda pur di non perdersi l'ultima mostra berlinese, ma, in assenza di martellanti campagne pubblicitarie, si rassegnano malvolentieri a fare quattro passi per vedere i tesori nascosti tra le mura casalinghe. Si può così comprendere perché i centri di piccole e medie dimensioni, che costituiscono l'ossatura del sistema di offerta nazionale, siano stati le prime vittime del processo di spettacolarizzazione e mediatizzazione delle attività culturali iniziato negli anni Ottanta.

La "mostra-botto", quella in grado di attirare centinaia di migliaia di visitatori, ha ormai dei costi di realizzazione che la rendono improponibile

per la maggior parte dei centri e delle istituzioni di medio livello, senza peraltro dimenticare che i grandi eventi sono stati spesso ospitati da strutture quali i centri espositivi e gli spazi polifunzionali, decisamente privilegiate rispetto a quelle permanenti, che fronteggiano costi di struttura più elevati, dispongono di *budget* insufficienti, implementano piani finalizzati alla valorizzazione delle risorse stabili.

La forte crescita quantitativa, registrata a livello internazionale e nazionale, ha infatti comportato un parallelo e conseguente aumento della dimensione ottima minima degli investimenti necessari per affrontare un'impresa complessa, costosa e rischiosa come la produzione di una mostra di medie-grandi dimensioni, il cui *budget* si aggira intorno alla soglia dei cinque milioni di euro, con punte recenti di sei-sette milioni.

Fino a quindici anni fa i produttori di mostre erano pochi e, nella maggior parte dei casi, si trattava di organi periferici dell'amministrazione centrale o dei musei civici e istituzionali. Vigevano accordi di collaborazione interistituzionale, i temi erano quasi sempre legati alle risorse del territorio, vi erano sufficienti risorse pubbliche e i ritmi produttivi rimanevano sostenibili, vista la valenza culturale assegnata alle attività espositive. Durante il *boom* degli anni Novanta

le mostre hanno invece spesso rinunciato a promuovere la conoscenza del patrimonio locale, per divenire leve di politiche di *marketing* urbano e territoriale decisamente strabiche.

Si pensava infatti – e gli esiti, quantomeno agli esordi, diedero ragione a quanti riponevano in tali iniziative fondate speranze – che le grandi mostre dedicate a temi completamente alieni dal sentire, dal *genius loci* e dalla storia dei luoghi ospitanti, avrebbero finalmente posto sotto i riflettori dei *media* i tesori nascosti nei centri di medie dimensioni e nelle città d'arte ignorate dalle correnti del turismo di massa, confidando nella successiva tenuta a basso costo dei flussi richiamati dall'esca del mega-evento.

Orbene, sino a quando i costi di produzione sono rimasti relativamente contenuti e la competizione si è attestata su soglie relativamente sopportabili la strategia ha funzionato: grazie alle mostre “di cartello” molte città sono state invase da folle di turisti e osannate da frotte di giornalisti, con comprensibile gaudio di albergatori, ristoratori, editori locali, commercianti e assessorati collegati, in sintesi di buona parte degli elettori locali.

A partire dalla metà degli anni Novanta, tuttavia, il numero di concorrenti è aumentato a dismisura, gli

oneri assicurativi sono quasi raddoppiati, molti prestatori hanno iniziato ad avanzare richieste economiche di non poco momento, il costo dei diritti di riproduzione e uso si è vertiginosamente impennato, i *budget* per la comunicazione sono arrivati a superare quelli per la produzione, mentre molti grandi sponsor hanno iniziato a ritirarsi dal settore e a preferire forme alternative di coinvolgimento.

Per non rischiare, molte sedi hanno puntato sui *bestseller* di pronta beva, sui grandi nomi che tutti conoscono: si sono così riviste, alla fine degli anni Novanta, le brutte – talora bruttissime – copie di mostre già viste negli anni Settanta e Ottanta, in un tripudio di grandi firme (Picasso, Renoir o Van Gogh) e di etichette sempreverdi (gli impressionisti, anche presi a casaccio). Andare sul sicuro, in questo caso, ha comportato la rinuncia a qualunque effettiva velleità di ricerca e, fatto ancor più grave, l'abbandono di qualunque sensato disegno di valorizzazione del patrimonio, se non locale, almeno nazionale: la classifica delle mostre più viste in Italia riporta da anni titoli di eventi spesso ideati e prodotti all'estero, che nulla hanno da spartire con le nostre tradizioni culturali.

L'esito, paradossale, è che bisogna andare a Londra per trovare una mostra sui nostri arredi rinascimenta-

li o sul *design* del Ventennio, a New York per scoprire le meraviglie della tappezzeria cinquecentesca, a Praga per vedere celebrati i grandi tagliatori di pietre dure, a Ginevra per riscoprire le virtù degli armaioli lombardi, etc. Ora, di fronte a queste testimonianze d'interesse e di affetto per il nostro patrimonio culturale non si può che plaudire, ma è singolare che la "formula Goldin", per citare il nome del suo abile inventore, continui a riscuotere tanti consensi.

Ritengo infatti che il successo di una mostra si possa misurare con parametri diversi dal mero "numero totale di visitatori", una locuzione davvero *totalitaria*, degna dell'indovinato titolo della Biennale di Venezia del 2003 curata da Francesco Bonami, non a caso denominata *La dittatura dello spettatore*.

Basti pensare, per rimanere in tema di cifre, al banale ma interessante rapporto tra investimenti e visitatori, ai giudizi forniti dai diversi segmenti di pubblico, all'incremento delle conoscenze su un tema, un autore, una scuola o un periodo storico, al grado di maturità del pubblico locale, alla promozione di sedi e luoghi poco conosciuti, e via dicendo.

Si tratta di misure ottenibili senza grandi sforzi, che dimostrano quanto

sia insensato confidare nel solo dato numerico decontestualizzato; una mostra allestita con una spesa di duecentomila euro e visitata da ventimila persone può essere paragonata a un *blockbuster* costato cinque milioni e fruito da duecentocinquantamila, i cinquantamila visitatori di una mostra allestita a Catanzaro sono diversi dai centomila *incassati* al Palazzo Reale di Milano, un evento seguito da un pubblico prevalentemente scolastico è diverso da quello seguito da ultrasessantenni, etc.

Da tale punto di vista, sono pervenuti negli ultimi anni dei segnali incoraggianti, che vanno in direzione opposta: penso ai successi riscossi dalle belle mostre "fatte in casa" da diverse soprintendenze e istituzioni pubbliche (Parmigianino a Parma, Duccio a Siena, le mostre marchigiane, Perugino a Perugia e in altri centri limitrofi), che dimostrano come il pubblico apprezzi questo genere di proposte e sia ancora in grado di riconoscere la qualità. Si tratta di un elemento importante, che dovrebbe far riflettere la nostra classe dirigente, spesso convinta che le istituzioni non siano più in grado di concepire eccellenti iniziative espositive in grado di coniugare il rigore della ricerca con il successo di pubblico.

**“At what expense?
And at what risk?”.
Qualche riflessione
sulla legittimità
delle mostre**

Alla fine del suo libro sulla storia delle mostre di *Old Masters*, Francis Haskell rievoca la drammatica visita di Marcel Proust, ormai prossimo alla morte, all'esposizione parigina di arte olandese del 1921. Vi era andato per rivedere la *Veduta di Delft* di Vermeer; esito altissimo di quest'esperienza fu lo straordinario passo della *Recherche* che descrive la fine di Bergotte, su un divano, quando, di fronte alla “piccola macchia di muro giallo” della *Veduta di Delft*, ha la fulminea agnizione di quel che sia la vera arte. Haskell così s'interroga: “Does the illumination granted to Bergotte and, perhaps, in different forms, to countless other visitors to countless other exhibitions in various parts of the world, justify the ceaseless growth of a fashion about which we should, I believe, have serious doubts?”

La domanda sul rapporto costi-benefici (da un lato, i rischi materiali legati a spostamenti e riambientazioni, dall'altro la positività di una più ampia divulgazione, che può anche sfociare in esiti di altezza imprevedibile) riporta in ultima analisi a quel conflitto fra esigenze di tutela ed opportunità di fruizione che nelle mostre trova un campo di battaglia privilegiato: un conflitto dal finale scontato, anche perché accanto ai sacrosanti diritti della fruizione si schierano il più delle volte istanze

politico-diplomatiche, commerciali, promozionali, celebrative, etc. Non è certo una novità. Per sua natura l'esposizione, intesa come istituzione o istanza istituzionale, è evento complesso che richiede e mette in gioco volontà di vario tipo. Anche limitandosi a scorrere la casistica presentata dallo stesso Haskell, o quella offerta da Roberto Longhi nel suo intervento *Mostre e musei* del 1959, si rinverrebbero nel passato ben pochi esempi di esposizioni mosse puramente da intenti culturali in senso stretto. È indubbio d'altro canto che, a partire dalla fine degli anni Sessanta, il fenomeno dei *blockbuster* (designati con un termine di origine guerresca, poi applicato al mondo dello spettacolo) non solo ha sancito con particolare violenza quella commistione fra scopi culturali e scopi commerciali, promozionali e politico-diplomatici che in precedenza si era retta su equilibri diversi, ma ha via via eroso il rispetto sia per la materialità sia per la “sacralità” delle opere, indispensabili, ma indifese rotelle di un ingranaggio che, ora più che mai, obbedisce ad altre logiche. La recente vicenda della *tournee* giapponese del *Satiro* di Mazarra del Vallo, povero “ballerino” errante ormai innalzato (o declassato) a promotore ufficiale del *brand* “Italia” (o “Sicilia”), come anche quella dei capolavori degli Uffizi, spediti a con-

quistare il mercato cinese, sono casi esemplari.

La domanda di Haskell, solo fino ad un certo punto retorica, tradisce il disagio dello storico dell'arte di fronte alla trasformazione di un'attività che era sentita, a torto o a ragione, come istituzionale all'interno della disciplina e come momento di approfondimento e di verifica della ricerca e di divulgazione delle conoscenze, in una pratica ispirata ad intenti di spettacolarità, in cui il lavoro scientifico rischia di essere strumentalizzato. Tradisce però anche il disagio più sottile di chi, come ricorda Nicholas Penny, mentre polemizzava contro la moda indiscriminata delle mostre, non poteva rimanere immune dal fascino esercitato dalla temporanea concentrazione e dal raffronto di capolavori sparsi in varie sedi. E lo stesso Haskell, nel 1990, in una famosa recensione alla mostra tizianesca di Venezia e di Washington, che è di fatto un angosciato grido di allarme ed una denuncia nei confronti di una politica di prestiti indiscriminata e delle sue conseguenze per la sicurezza delle opere, non mancava di citare dei casi positivi (dalle mostre bolognesi degli anni Cinquanta sui pittori seicenteschi fino alle più recenti esposizioni di quell'anno, di Savoldo a Brescia e di Bellotto a Verona). Proprio questa sorta di ambivalenza, che non sem-

bra potersi ridurre meccanicamente alla dicotomia fra esigenze di tutela ed esigenze di fruizione, indica che il problema affonda le sue radici in un terreno più complesso che ha a che fare anche con i molteplici nessi fra una disciplina (la storia dell'arte antica e moderna) ed un'istanza istituzionale (l'esposizione), che a lungo è stata considerata campo privilegiato di attività della disciplina stessa.

Del resto, se esiste un paradigma disciplinare (o protocollo di studi, come direbbero i colleghi postmodernisti) che sembra attagliarsi in maniera particolarmente efficace all'idea della mostra in quanto tale, è proprio quello della storia dell'arte intesa nelle sue declinazioni più stilistico-materiali. Infatti qual è, banalmente, la funzione di un'esposizione? Raccogliere "cose" – nel nostro caso oggetti che hanno valenza artistica – di varia provenienza, connetterli e rimontarli secondo una sintassi diversa e proporre una nuova "narrazione", privilegiando – direbbe Brandi – la loro "astanza", il loro essere elementi materiali e concreti. Ora è ovvio che un paradigma disciplinare che privilegi la messa in serie su basi stilistiche, il confronto visivo e nello stesso tempo materiale fra oggetti, che si svolga per comparazioni e confronti – vicinanze e distanze – di opere trovi proprio nella mostra un

esito quasi "naturale" e nello stesso tempo una sorta di consacrazione.

In questo senso la potenzialità delle mostre, nate e sviluppatesi per le esigenze più diverse (commerciali, didattiche, celebrative), fu subito colta, fin dalla metà dell'Ottocento, dagli addetti ai lavori. Così, nel 1866, Théophile Thoré, alias Wilhelm Bürger, inaugurava i suoi articoli nella "Gazette des Beaux Arts", dedicati a Vermeer: "S'il était possible de réunir dans une exposition publique tous ses tableaux, van der Meer de Delft monterait vite au premier rang de l'école hollandaise". Allo scopritore del grande artista olandese la mostra, assai più del museo (che considerava come una raccolta indiscriminata di materiali), appariva funzionale ad un certo modo di "fare storia dell'arte". Per non dire dei conoscitori, fin dalla metà dell'Ottocento prontissimi a cogliere nelle esposizioni l'occasione per arricchire i propri archivi visivi (basati prima su schizzi, poi su fotografie). E forse non sarebbe del tutto fuorviante considerare in parallelo la fortuna delle esposizioni artistiche e quella di queste "officine" visive. Il confronto, senza dubbio per certi versi azzardato, permette infatti di sottolineare un aspetto fondamentale del problema: l'insostituibilità della mostra (del confronto diretto e non tramite ausili grafici e fotografici) quando si

tratti di una verifica formale e tecnica insieme, una verifica, cioè, che coniughi strettamente l'indagine delle forme con quella dei materiali, delle tecniche, dei procedimenti di preparazione e di stesura.

Viene in aiuto per chiarire la funzionalità della mostra per questo specifico tipo di indagine storico-artistica proprio un deposito di materiali visivi, raccolto però con finalità che non rientrano in un discorso meramente stilistico-tecnico. È il celeberrimo *Bilderatlas* di Warburg, *Mnemosyne*. Anche se occasionalmente i pannelli con le immagini furono esposti nella Biblioteca amburghese (Rembrandt, iconografia ovidiana, etc.) o utilizzati a scopo illustrativo durante alcune conferenze, *Mnemosyne* per converso è una riprova della "non indispensabilità" della messa in mostra di questi materiali: l'esito naturale dell'impresa warburghiana non era la loro esposizione, ma una pubblicazione, ed una pubblicazione strettamente collegata ad un testo, alla parola. Il 4 ottobre 1927, Fritz Saxl, che stava collaborando con Warburg alla pubblicazione di *Mnemosyne*, scriveva: "Nel volume sistematico, che dobbiamo anzitutto preparare, la questione essenziale riguarda non tanto l'abbondanza del materiale, ma il suo significato"; e, alcuni anni dopo, morto Warburg, mentre pro-

seguiva il lavoro editoriale, chiariva: "È evidente che solo la sua parola, la cui profondità e bellezza non ha uguali fra gli storici dell'arte viventi, sarà in grado di conferire il vero significato, il pieno senso alle tavole".

Le mostre, in quanto offerta di un confronto diretto e di una messa in serie di opere, sono funzionali ad un certo modo di fare storia dell'arte. Difficile, dunque, o addirittura impossibile per i suoi adepti rinunciarvi; più agevole, anche per quelli più consapevoli del valore della tutela, superare il disagio di fronte ai pericoli insiti negli spostamenti facendo ricorso al criterio del "proposito critico", della "validità culturale", del "genuine scholarly interest". Emblematico è l'atteggiamento di Longhi che nel 1959, perplesso di fronte agli eccessi di un fenomeno allora pur solo agli inizi e preoccupato della problematica convivenza di mostre e musei, propone una precisa classificazione di valori su base disciplinare. A specchio di una produzione storiografica che si articola principalmente in monografie di artisti ed in illustrazioni di tradizioni regionali e locali, pone al primo posto le mostre personali (che si fanno *una tantum*, una volta per sempre "e che sole ci fanno seguire in carne e sangue il cammino di un grande spirito"), poi quelle di ricognizione regionale ("che

sono debito sacrosanto degli uffici di governo dell'arte e che possono così rivelare spesso opere sconosciute e quasi irraggiungibili") ed infine quelle dei restauri. Sono invece liquidate con giudizi sferzanti quelle esposizioni "basate su ideuzze pretestuali come 'luce e ombra', 'fantastico', 'diabolico'...", che si risolvono per lo più in ozi mondani e diplomatici, o in isvagli municipali a scopo turistico" o quelle, fortemente ideologizzate, articolate intorno a "pseudo-concetti" e "pseudo-parole chiave" "già di per sé estremamente vagolanti ed estensibili (o restringibili) ad libitum" (il riferimento polemico è alle iniziative espositive del Consiglio d'Europa su "umanismo", "manierismo", "barocco", etc.).

E certo la sua era una posizione largamente condivisa e, per una volta almeno, in consonanza anche con l'allora direttore dell'ICR, Cesare Brandi. Due anni prima, intervenendo sul tema in un pionieristico numero monografico dell'"Ulisse" dal titolo *Difendiamo il patrimonio artistico*, Brandi aveva esordito affermando perentoriamente che "nessuna esigenza, collegata all'opera d'arte, è da anteporsi a quella della sua *conservazione*" e che erano da considerarsi "mostre legittime" "soltanto quelle che aiuta[va]no alla migliore conservazione delle opere".

Solo che, superando con disinvoltura l'iniziale assolutezza dell'imperativo categorico, il termine "conservazione" subito si allargava per lui ad includere anche la "valutazione nel gusto attuale dell'opera d'arte o di interi periodi storici negletti" in base al fatto che "una considerazione positiva determina anche una custodia ed una conservazione più accurata". Come per Longhi, "opera di conservazione" (oltre che di sana critica) diventava anche il "mettere in buona luce, rivalutare nella loro essenza le opere d'arte", senza chiarire però – indizio di un'intima contraddizione – perché alle esposizioni fosse acriticamente demandata la funzione di messa in valore.

Il baluardo della "validità culturale", costantemente puntellato dall'esaltazione delle potenzialità educative, è tuttavia difesa debole: spesso ostentatamente richiamato proprio a giustificare le iniziative più commerciali o politiche, è di per sé concetto ambiguo, viziato da un marcato carattere autoreferenziale. Innanzi tutto, mentre è ovvio che il criterio dello *scholarly interest* debba essere strettamente correlato al paradigma, di tempo in tempo accettato e condiviso, di scientificità o di correttezza disciplinare o alla coerenza con un'impostazione metodologica, va registrata – in generale – la ten-

tazione di attribuire tacitamente all'intento scientifico, se non un valore assoluto, perlomeno un orizzonte di ragionevole stabilità, evitando quindi di ripensare il nesso fra storiografia (cioè discorso sull'arte del passato quale si sviluppa in ambito disciplinare) ed esposizioni di arte antica. In secondo luogo, se indagato anche solo superficialmente, l'ambito semantico individuato da espressioni quali "interesse scientifico", "validità culturale", "proposito intellettuale", spesso usate come sinonimi, rivela, soprattutto quando abbinato al discorso della fruizione, una sua intrinseca, inevitabile labilità: spazio ospitale entro cui accogliere le più varie declinazioni del concetto, esso diventa terreno di conquista per legittimare un ruolo di controllo nell'affollato (e redditizio) campo espositivo.

Ne è un esempio il dibattito innesco tra il 1986 ed il 1987 da un editoriale che Richard E. Spear, professore universitario, dedicò ad *Art History and the "Blockbuster" Exhibition* nell'autorevole sede dell'"Art Bulletin". Prendendo spunto da due casi, una mostra appena conclusasi (*The Treasure Houses of Britain*, Washington 1985-1986) ed una solo progettata (sul Rinascimento nordico, da realizzarsi a Washington e Los Angeles, saccheggiando molte, delicate e preziose tavole e scultu-

re lignee delle collezioni berlinesi), Spear stigmatizzava il fenomeno dei *blockbuster*: “intellectually *vacuous*”, essi non solo mettevano in pericolo l’integrità delle opere, ma avevano anche come nefasta conseguenza una diminuzione delle esposizioni “of *substantial* historical value, based on intellectual rather than marketing considerations”. Unico motivo valido per spostare oggetti fragili era, secondo lui, l’avanzamento delle conoscenze storico-artistiche. Non a caso l’editoriale si concludeva con il rammarico per il divorzio tra ricerca (universitaria) e politica espositiva (dei musei), i cui programmi “often are guided not by educational priorities, or by personnel trained to make art-historical judgments, but by the complex social and economic interests and dependencies of trustees, corporations, and museum management”.

La presa di posizione di Spear suscitò reazioni vivaci: nel numero di gennaio di “Apollo” intervenne tempestivamente il critico e conoscitore Denys Sutton, mentre, dalle pagine dell’“Art Bulletin”, risposero Sydney J. Freedberg, *chief curator* della National Gallery di Washington, e Gervase Jackson-Stops, curatore dell’esposizione *The Treasure Houses*. Paradossalmente Jackson-Stops si allineò al discorso di Spear rovesciandolo, nel senso che sostenne che la sua mo-

stra non era stato un mero “Stars-from-the-Country-House show”, ma “a tightly told narrative tracing the chronology of British patronage and connoisseurship over five hundred years”, dunque ottemperava a requisiti scientifici. Sutton e Freedberg, invece, misero in discussione le premesse di quel discorso, contestando che alle mostre andasse attribuito solo un proposito intellettuale. Rivendicarono loro invece in primo luogo una finalità estetica: la possibilità di comunicare l’esperienza di una “fresh emotion” davanti ad un’opera d’arte. Indubbiamente non si trattava di una mera disputa metodologica ed il discorso era funzionale ad una precisa rivendicazione del proprio ruolo professionale. Se Freedberg notava che un’insistenza troppo marcata sui contenuti “intellettuali” portava con sé uno sgradito sapore di pedanteria e di inflessibilità di spirito, che significativamente associava ad una dimostrazione universitaria di storia dell’arte, Sutton era ancora più esplicito nell’affermare che in merito alle scelte espositive l’uomo di gusto, il conoscitore vecchio stampo, era più competente dello storico dell’arte, “whose eyes are cocked on the production of a catalogue designed to impress his fellow pundits: too much emphasis, in fact, is placed on detailed scholarship, not enough on

aesthetics". Demagogicamente Sutton chiamava a testimone il pubblico dei visitatori: "The show – scriveva a proposito della mostra sulle *country-houses* britanniche, sottolineandone nel contempo anch'egli la scientificità – was a great success, giving enjoyment to thousands". E concludeva: "The purpose of art exhibitions is not to bolster up the egos of academics but to give pleasure to those who visit them. Long live to the pleasure principle". Si allineava Freedberg, secondo il quale anche la bellezza, per quanto soggettiva e variabile ne fosse la definizione, poteva essere pretesto per un'esposizione; pertanto, anche ad una mostra come quella delle *country-houses* andava riconosciuto un notevole valore educativo, in quanto aveva avuto un impatto vitale e profondo "in the *impressions* it conveyed of a history and a culture". (Salvo poi – sia detto per inciso – difendere su basi opposte la progettata mostra sul Rinascimento nordico: "the exhibition will be a text-book demonstration, at a remarkable level of artistic excellence, of the history of Northern art – an educational enterprise in the best ways in which an exhibition can be, unfolding the historical material in painting, sculpture, drawing, and the decorative arts").

La ricerca di una dimensione estetico-emotiva non solo autorizza-

va naturalmente un assemblaggio di opere "on more flexible terms" (Freedberg), ma induceva ad attribuire anche ai *blockbuster* un ruolo istruttivo, "though not necessarily didactic". Così, per il tramite di una valenza educativa, anche il discorso estetico veniva fatto rientrare nel campo semantico del "critically correct", dilatandolo a dismisura, mentre quello "intellettuale", immiserito dagli interlocutori a polverosa informazione erudita, era ridotto ai margini. Né valse a ridargli vigore la controparlata di Spear. Se l'equivoca identificazione fra dimensione intellettuale e dimensione storico-informativa operata dai suoi interlocutori lo sollecita a riprendere il tema del "serious intellectual purpose", ciò avviene solo per accenni rapidi e non risolutivi e rimanendo entro un orizzonte rigidamente disciplinare: dato che – ribadisce – una mostra era legittima solo nella misura in cui serviva la storia dell'arte, si limitava a chiarire quali erano i compiti degli storici dell'arte: "art not only conveys data, and is beautiful, but [...] it is the manifestation of *ideas*, and consequently [...], as art historians, we should be no more satisfied to remain at the level of the gathering of information than to be content with formalist analyses. Instead, when we are writing books and exhibition catalogues alike, we should

build on those and other approaches in order to explore and interpret the generative ideas of art". Al di là della vaghezza dell'espressione "generative ideas", il riferimento ad una produzione editoriale (libri e cataloghi) e non prettamente espositiva è già di per sé spia da non sottovalutare; tanto più che, seppur in maniera ellittica e in un contesto di polemica nei confronti della mostra di Washington, Spear stesso sembra giungere a dubitare della possibilità che una qualsiasi esposizione possa "rappresentare" delle narrazioni storiche di largo respiro, narrazioni che, a loro volta, non sarebbero se non semplici gradini sulla via che porta alla "analisi critica". Resta da capire in che misura una storia dell'arte come quella qui adombrata da Spear possa trovare il suo esito naturale in un'esposizione e, più in generale, quanto una storia dell'arte in cui l'approccio formale e tecnico non sia più esclusivo ma conviva con altri aspetti, abbia bisogno di una mostra per estrinsecarsi.

Al di là di queste dispute, rimane però sul tappeto un'altra, fondamentale, domanda: "At what expense? And at what risk?". Spear se la pone riguardo alle mostre in cui il proposito intellettuale non sia preminente; c'è da chiedersi se non andrebbe posta di fronte a qualsiasi occasione espositiva. È una domanda che ri-

mane senza risposta. O, forse, una risposta più sommessa, ma ferma, era già stata data. Qualche mese prima, il "Burlington Magazine" aveva pubblicato una lettera intitolandola *Exhibitions, travel and the safety of works of art*. L'autrice, Sarah Staniforth, era consigliere per la conservazione dei dipinti del National Trust, che era stato il principale prestatore alla mostra delle *Treasure Houses*. In controcorrente rispetto all'ottimismo imperante, specialmente per quanto riguarda la perfetta climatizzazione fornita dalla National Gallery di Washington, il suo scritto denunciava i danni subiti nel viaggio oltre Atlantico da varie opere prestate: "We can see in many of the National Trust houses that paintings become acclimatised to the local conditions and exist without symptoms of physical distress in conditions that conservators would normally predict to cause damage, provided that they remain in those conditions". Inoltre avvertiva: "Although the exact relationship between the rigours of transport (shock, vibration, changes in environmental conditions and handling) and deterioration of works of art is not defined, conservators throughout the world now have a large enough catalogue of demonstrable damage (which may not be apparent at the moment of an exhibit's return home,

but take several years to become visible) to be sure that loaning works of art is not to be undertaken lightly". E così, lapidariamente, concludeva: "the National Trust will never lend on such a large scale in the future".

Chissà che le parole della Staniforth non siano state uno spunto anche per Francis Haskell, che aveva contribuito al catalogo di quella mostra, ma era da sempre molto attento ai valori della tutela e dell'integrità del patrimonio artistico: uno spunto per la severa denuncia del 1990, ma anche per ripensare, in maniera più "sistematica", ad un fenomeno che lo aveva interessato fin dai suoi primi lavori.

Per noi le parole della Staniforth dovrebbero essere un monito da tener sempre presente, in quanto la preminenza della tutela su ogni altra considerazione va difesa strenuamente, anche a rischio di passare – come successe a Haskell – per *elitist*. È talmente diffusa la moda delle

mostre (2719 ne erano previste per il 2005 nel numero di gennaio de "Il Giornale dell'Arte"), che nessun varco va tenuto aperto. Nessuno scopo intellettuale o scientifico, didattico o educativo, può giustificare la consumazione (reale e metaforica) delle reliquie della nostra memoria storica. È una posizione volutamente estrema, certo "donchisciottesca", di fronte al giro di interessi economici ed alle sempre crescenti aspettative di un pubblico che nella mostra celebra riti sociali, con la mostra pensa di assolvere ad obblighi di innalzamento culturale ed alla mostra si rapporta con un metro che non è quasi mai quello del giudizio sul valore "scientifico".

Potrebbero mai gli storici dell'arte astenersi dall'accreditare quello che è ormai un sistema di spettacolo? Non lo credo proprio, ma – longhianamente – preferirei che, volendo assolvere un compito educativo, si dedicassero piuttosto ai musei.

Confessioni di un recensore di mostre

Come storico dell'arte, il mio rapporto con le mostre risale ai lontani anni del Liceo e dell'Università. Posso pertanto dire di aver assistito, sia pure con acerba consapevolezza ed in modo alquanto intermittente, al tramonto della "fase artigianale" e agli albori di quella "industriale", che fu guidata, in Italia, da un manipolo di "capitani coraggiosi": Zampetti a Venezia, Gnudi a Bologna, e pochissimi altri.

Ricordo, tra le altre, un'antologica veneziana di Carpaccio a Palazzo Ducale, che fu forse in assoluto la mia prima "grande mostra" (avevo diciott'anni), cui seguirono, qualche anno dopo, un paio di biennali bolognesi (ma non erano le prime della serie, quelle su Guido Reni o sull'Ideale classico nel Seicento, destinate a rimanere avvolte in un alone di mito), e poi, indimenticabile, una straordinaria rassegna di Romanino a Brescia (era nella tarda estate del '66?), già concepita con l'estensione degli "Itinerari nel territorio" (Pisogne e una manciata di altri *highlights* romaniniani, sparsi attorno al Lago d'Isèo). In compenso mi è sfuggita la superba esposizione mantovana dedicata a Mantegna, da molti considerata una sorta di prototipo delle "grandi mostre" a venire, con le prime avvisaglie del formarsi di quel "popolo delle mostre" che era desti-

nato a diventare una fiumana straripante e composita (da una parte una nutrita élite cosmopolita, pronta a godersi l'intero *Grand Tour* spostandosi periodicamente da Parigi a Londra, da Amsterdam a Vienna, da Washington a New York, dall'altra le moltitudini che si limitano a compiere pellegrinaggi di raggio più modesto o esclusivamente locale).

Dal novembre 1980, data della mia prima recensione sul quotidiano "Il Messaggero" (una mostra di Henry Laurens all'Accademia di Francia di Villa Medici), il mio rapporto con le mostre è cambiato, nel senso che ho smesso di essere un puro fruitore, sia pure via via più professionalizzato, per vestire l'abito del recensore. Un abito che sarebbe davvero ipocrita definire un cilicio – ti circonfonde di un'aura di potere colma di privilegi, piccoli e grandi – ma che è, come dire?, tessuto con una stoffa tanto delicata da rischiare di strapparsi, mettendo a nudo i tuoi lati peggiori. Non è infatti facile resistere alle lusinghe e alle pressioni, più o meno velate, né sottrarsi alla scomoda situazione di chi opera tra l'incudine e il martello: da una parte c'è il giornale con cui collabori, che ti impone ritmi incalzanti, vorrebbe colpi a sensazione e magari, perché no?, anche qualche bella stroncatura – specie se lo sponsor è il giornale concorrente –; dall'altra,

l'ansiosa e narcisistica tribù dei curatori, che spesso conosci da una vita, e quella, sempre più agguerrita, degli uffici stampa, pronti a gratificarti con mille *benefits* e a soffocarti di premure.

Ognuno di noi "recensori di mostre" dovrebbe avere un proprio decalogo deontologico, ma forse lo abbiamo solo in pochi. Io ho sostanzialmente rinunciato a progettare e a curare esposizioni, riducendo al minimo anche la partecipazione a "comitati scientifici" di varia natura; evito il più possibile le inaugurazioni e, in molti casi, anche le "vernici per la stampa". A questo scopo, sono diventato sfuggente come una biscia, arrivando a negare di possedere un cellulare (anche se dopo aver resistito per anni, alla fine ho ceduto acquistandone uno, il cui numero è ignoto a tutti tranne che ai parenti stretti e ai miei compagni di doppio di tennis). Ma scagli la prima pietra chi può vantarsi di aver saputo mantenere immacolata la propria *toga praetexta*. Elogi in malafede? Questo magari no, sono riuscito ad evitarlo. Stroncature su commissione? Meno che mai: la mattina ho ancora voglia di guardarmi allo specchio. Ma peccati di omissione sì, Vostro Onore, lo confesso: talvolta la tentazione è stata irresistibile e ho peccato (magari dicendo a me stesso che, in certi casi,

il non parlare di una mostra è ancor più nocivo – e agli occhi del suo curatore altrettanto eloquente – di una stroncatura).

Dopo più di quindici anni di collaborazione con "Il Messaggero" sono passato a "La Repubblica", su cui scrivo tuttora: come recensore non posso dire di essere stato monogamo, ma neppure pluridivorziato o allegramente dedito alla poligamia. Fatto sta che ho festeggiato l'anno scorso le mie "nozze d'argento" con questa specifica professione, avendo scritto, in sostanza, solo per due testate. Almeno cinque volte ho meditato seriamente di smettere, dandomi come termine la fine di ogni lustro. Ma puntualmente ho ogni volta deciso di rinviare al lustro successivo. Nell'analisi dei costi/benefici, almeno finora, hanno prevalso i benefici, il principale dei quali è, ai miei occhi, che questo mestiere mi costringe a non isolarmi nell'*hortus conclusus* dei miei argomenti di studio preferiti, obbligandomi a continue sortite nelle più disparate direzioni, anche in territori da me poco frequentati o addirittura inesplorati. I costi sono che si aggiunge un'altra "voce", spesso fastidiosamente incalzante, a tutto il resto – insegnamento universitario, ricerca, svago, affetti –, con il supplemento di stress che inevitabilmente ne consegue.

In questo quarto di secolo di professione ho visto cambiare molte cose, e quasi mai in meglio. I miglioramenti più concreti sono stati di carattere tecnologico: i miei primi articoli li scrivevo a macchina e li portavo di persona al giornale. Da Venezia e dall'estero trasmettevo i miei pezzi al telefono, grazie al misterioso e prezioso supporto del "servizio dimafonisti". Poi le cose si sono notevolmente semplificate con l'introduzione del fax, e subito dopo ultrasemplificate con l'avvento del computer, dei modem, dell'e-mail e delle immagini scansionate e spedite su CD o direttamente via cavo. Un taglio di tempi e costi impagabile (io, ad esempio, spreco montagne di fogli, per scrivere un articoletto), che ha ancora la capacità, a distanza di tanti anni, di rallegrarmi, più di quanto immagino succeda a chi non abbia sperimentato direttamente l'era della "macchina da scrivere". Tra l'altro, ora che di fatto li confeziono io stesso anche dal punto di vista tipografico, i miei testi non pagano più l'inevitabile penalità degli innumerevoli e spesso esilaranti fraintendimenti che prima subivano nel passare da una mano all'altra in redazione e in tipografia. E se comunque qualche sfondone sopravvive, non ho che da prendermela con me stesso.

Quando ho esordito già comin-

ciavano a manifestarsi i primi segni di alluvione espositiva, tipici della "fase industriale" in ascesa, e credo di essere stato tra i primi a dare l'allarme, coniato il termine "mostrite" (oggi si preferisce parlare di "mostramania", ma il concetto è lo stesso). Allora mi era stata affidata la responsabilità dell'intero settore, avendo come "vice" un valente ed esperto factotum, Vito Apuleo, più navigato nel campo del contemporaneo. All'inizio, ma solo all'inizio, in due riuscivamo a "coprire" tutti gli eventi principali, non solo italiani ma europei (per qualche tempo riuscii anche a coinvolgere Vittorio Fagone, poi, in maniera via via crescente, cominciai ad occuparsi del settore anche un inviato del giornale destinato a specializzarsi sempre più in "beni culturali", Fabio Isman). La mia "produzione" toccava, a quei tempi, i quaranta-cinquanta articoli all'anno. Mi occupavo anche di contemporaneo e viaggiavo di continuo: andavo almeno tre volte l'anno a Parigi e un paio a Londra, e poi a Bruxelles, Madrid, Vienna, Amsterdam, Monaco... Talvolta anche a New York, Washington, Boston, Chicago, Philadelphia. Ogni due anni scrivevo il mio "pezzo" sulla Biennale, e un paio di volte mi è capitato di recensire anche *Documenta*. Gli articoli avevano svariati "formati": quelli per gli eventi più importanti erano di

centottanta righe, poi c'erano quelli da centoventi, da novanta, e quelli più brevi, da sessanta.

Naturalmente non scrivevo soltanto recensioni di mostre, ma anche articoli su altri argomenti: restauri, scoperte, polemiche nel campo della gestione dei beni culturali, convegni di un qualche spicco; e poi ancora, recensioni di libri, necrologi di artisti e di storici dell'arte, celebrazioni di anniversari. Tuttavia, mano a mano che le mostre aumentavano, diminuivano le righe a disposizione, e anche lo spazio per articoli che non fossero recensioni di mostre. Oggi, un po' perché a "Repubblica" ho un ruolo più specifico – mi occupo solo di "arte medievale e moderna", mai di contemporanea – un po' perché ho autoridotto il mio impegno giornalistico per poter far fronte alle crescenti responsabilità didattiche e accademiche, scrivo soprattutto recensioni di mostre – una ventina all'anno – anche perché di queste, e quasi solo di queste, sembra essere ingordo un quotidiano come "Repubblica", che è fra i pochi ad aver destinato una pagina settimanale al riguardo.

Ma torniamo alla "mostrite", cui allude la copertina di questo numero speciale di "Predella" e di cui si percepivano le avvisaglie già all'inizio degli anni Ottanta. L'industria delle mostre vive ormai da anni una fase

di inflazione, un *boom* produttivo (il *boom* che precede immancabilmente il *crack?*, potremmo domandarci, parafrasando una vecchia battuta degli economisti) che forse prelude ad un ulteriore passaggio (una fase post-industriale?). Fatto sta che la situazione appare singolarmente ambigua, un vero e proprio Giano bifronte, poiché questo soffocante diluvio è alimentato da due sorgenti tanto copiose quanto, di fatto, contrapposte. Da una parte c'è il *blob*, in continua espansione, della miriade di iniziative ancora caratterizzate da un alto tasso di artigianalità, ibrida e talvolta velleitaria mescolanza di localismo e buoni propositi. È un'attività che si autoalimenta grazie agli incentivi più diversi, ma che spesso finisce con il costituire una vera e propria dissipazione di risorse, tanto da far sperare che, almeno in parte, possa essere indirizzata verso scopi meno effimeri. Sull'altro versante avanza e si espande a macchia d'olio il *network*, sempre più potente, delle mostre progettate, prodotte e distribuite "chiavi-in-mano" dai "poteri forti". Esposizioni dietro le quali si intravede sempre più spesso non tanto la sponsorizzazione quanto l'investimento produttivo del capitale finanziario: banche, assicurazioni, grande editoria. Stanno nascendo – ed è lecito attendersi che si affermeranno sempre più – apposite

imprese, S.p.a che nascono “private”, ma poi finiscono per subentrare agli apparati e agli operatori tradizionali, siano essi dipendenti statali o degli enti locali (un caso esemplare: Zétema, che da società per azioni si è di recente trasformata, se ho ben capito, in una sorta di società parastatale, o meglio paramunicipale, cui è stata delegata, a Roma, la produzione-gestione di tutti i maggiori eventi espositivi di iniziativa comunale). In un futuro nemmeno troppo lontano s'intravede la figura dello storico dell'arte “funzionario di produzione”: ai piani alti il progettista, sorta di *designer* del prodotto-mostra; a quelli bassi – e già ne esistono legioni ingaggiate grazie alla formula “flessibile” del co.co.pro. – , l'estensore di schede, didascalie, itinerari, di materiali per CDrom e audiovisivi per le visite guidate, e così via.

Tutto questo è un male? Il discorso sarebbe lungo e mi sforzerò di sintetizzarlo al massimo, ma una breve premessa mi è necessaria. Negli anni Sessanta furoreggiava la contrapposizione tra “apocalittici” e “integrati”: da una parte coloro che avevano in “gran dispetto” i *mass media* e l'industria culturale, i nostalgici della *belle époque* degli *happy few*, gli inconsolabili vedovi delle lucciole (che poi, chissà com'è, sono ricomparse a sorpresa, tornando a frotte

a svolazzare tra le siepi e a punteggiare, con le loro lucine intermittenti, le notti estive); dall'altra, coloro che accettavano di buon grado l'industria culturale, talvolta fino al punto di arruolarsi nei suoi ranghi. Io sono in grado di capire, e in qualche caso di condividere, nostalgie e preoccupazioni degli apocalittici, ma per indole e per convinzione faccio parte, senza tentennamenti, della seconda schiera: quella degli integrati. Ciò non significa accettare passivamente ogni risvolto negativo della società dei *mass media*, ma partire dal presupposto che la democratizzazione della cultura – perché in ultima istanza è di questo che si tratta –, è un bene in sé per sé, un progresso irrinunciabile, anche se comporta costi pesanti, a volte dolorosi. Si tratta di individuarli e, per quanto possibile, di cercare di sterilizzarli o minimizzarli. Prima ho parlato di un mio decalogo, ora posso aggiungere che la lancetta della mia bussola, in quanto censore di mostre, è costantemente orientata su questa stella polare. Che è poi la stella polare di chi affronta le novità che avanzano senza spaventarsi, e magari con curiosità e interesse, pur senza lasciarsi abbagliare dal luccichio che emana dal *recto* della medaglia. Quanto al rovescio, se ne analizzano le opacità e si cerca di emendarle denunciandole.

Proviamo allora a fare il punto: la mostramania, ovvero la tendenza infestante alla proliferazione delle mostre, è nell'ordine delle cose: va combattuta, ma nell'intento di correggerne le devianze più vistose e di canalizzarne le energie verso fini più utili e produttivi. Nell'era della cultura di massa e della civiltà dell'immagine, l'arte non solo non ha perduto la sua "aura", ma sembra averla intensificata e resa ancora più ammaliante. In un mondo che si va sempre più secolarizzando (parlo del mondo economicamente e civilmente evoluto, beninteso), l'arte è diventata una sorta di nuova religione planetaria e la formula della mostra temporanea risponde perfettamente ai canoni di una società che ha nel clamore mediatico il suo vitale *tam tam* comunicativo. Ma a questa collaudata funzionalità del modello dell'esposizione temporanea alla cultura dei *mass media* si aggiunge il fatto che esso è anche perfettamente aderente ad un'esigenza di efficacia comunicativa che i tradizionali musei e pinacoteche, con la loro labirintica dispersività, non riescono più ad assolvere (ed infatti molti di essi hanno adottato la formula dell'esposizione temporanea anche per rivitalizzare le proprie collezioni permanenti). La mostra, infatti, presuppone un progetto, un'intenzionalità, un ben preciso disegno,

ed è questo suo carattere genetico che va salvaguardato e incoraggiato, deprecandone l'assenza, o la sua debolezza e pretestuosità, in tante rassegne che oggi ci vengono propinate.

Il meccanismo della spettacolarizzazione ad oltranza è come l'incantesimo messo in moto dall'aprendista stregone, induce ad una banalizzante autoreplicazione: pur di autoriprodursi lo spettacolo-mostra è capace di macinare il vuoto, di generare solo cloni. Non ho voglia qui di ripetere quali siano i peggiori difetti dell'attuale alluvione, puntualmente rispecchiati, specie in Italia, da cataloghi tanto più sovradimensionati ed elefantiaci, quanto più si rivelano disorganici, colmi di interventi eterogenei e privi di un progettato aggancio con le esigenze della mostra e perfino con le legittime curiosità da essa suscitate nel visitatore. Basti qui ricordare uno dei guasti più clamorosi della spettacolarizzazione forzata, e cioè l'ossessiva riproposizione dei "soliti noti". È quella che ho chiamato la politica delle "grandi firme", in virtù della quale ai devoti pellegrini del *Grand Tour* i santuari che allestiscono "grandi mostre" offrono il solito menu a base di cinque o sei nomi, sempre gli stessi: Leonardo, Michelangelo, Caravaggio, Manet, Monet e gli altri impressionisti, Van

Gogh, Gauguin, Kandinskij, Picasso. L'Olimpo felicemente politeista dell'arte diviene in questo modo un orto asfittico, angusto, abitato da poche divinità: gli "eternamente esposti" ed "eternamente restaurati", coloro che vengono presentati e ripresentati in tutte le salse, perché richiamano le folle e garantiscono un sicuro "ritorno d'immagine". O che magari non ci sono materialmente in questa o quella grande mostra, ma vi sono rappresentati per procura da pallidi surrogati – repliche, copie, opere di epigoni, originali più che dubbi – salvo poi comparire con i loro nomi di richiamo a far da specchio delle allodole nei titoli gridati ai quattro venti dai *media*. In questi ultimi due anni, ad esempio, le rassegne nel cui titolo compariva il nome di Caravaggio sono state innumerevoli, in una ridda di varianti il cui balletto è stato a dir poco esilarante: mostre in cui il "gran lombardo" c'era davvero, ed anche in forze (a Napoli, ad esempio), altre in cui c'era per interposto epigono (magari promosso sul campo al rango del maestro), altre in cui i quadri di Caravaggio annunciati e pubblicati in catalogo erano del tutto diversi da quelli che realmente comparivano nel percorso espositivo, ed altre ancora in cui le sue tele erano negligenzemente confuse tra quelle di una folla di mezze figure. È man-

cata la mostra in cui c'è Caravaggio nel titolo, ma è del tutto assente sulle pareti, ma non dubito che, prima o poi, qualche solerte ideatore di mostre saprà rimediare.

Tempo fa Antonio Paolucci polemizzò con chi, come Paola Barocchi, Michael Hirst, Salvatore Settis e me, aveva firmato un appello contro una delle tante esposizioni imposte dalla "ragion politica" e da motivazioni economico-commerciali: una mostra del Rinascimento italiano destinata al Giappone. In replica alla nostra lettera, Paolucci (che peraltro stimo molto) ci accusava di essere nostalgici dell'*ancien régime* e ci invitava ad arrenderci all'evidenza che nel mondo d'oggi l'arte è per le masse un mito che ha sostituito le verità rivelate delle religioni e delle ideologie politiche. Evito l'autoparafraresi, citando direttamente la mia risposta in un articolo apparso su "La Repubblica": "Non sono un nostalgico dell'*ancien régime*. Ho firmato, non lo nego, insieme ad altri colleghi [...], una lettera di protesta contro il movimento perpetuo con cui si mettono a rischio opere d'arte di prestigio assoluto per far da *testimonial* in eventi espositivi motivati più da ragioni politico-diplomatiche che culturali. Ma non per questo mi auguro di vedere gli Uffizi deserti come quando li visitava Berenson, né vorrei che le

mostre fossero frequentate da pochi e scelti conoscitori. Anche a me hanno insegnato che non si sputa nel piatto in cui si mangia. [...] Ma venendo al merito della questione che abbiamo posto con la nostra lettera, poiché, come anche Paolucci ci concede, non siamo in assoluto contro gli spostamenti di opere d'arte, ma ci auguriamo semplicemente che siano concessi con discernimento, torna a proposito proprio l'esempio della mostra sul cardinal Ferdinando che si tiene in questi giorni a Villa Medici. Paolucci, giustamente, rivendica il merito (e il coraggio) di essersi assunto la responsabilità, contro il parere dei Direttori dei Musei direttamente interessati, di prestare alla mostra il *Mercurio* di Giambologna e due statue del gruppo dei Niobidi. Ma quella mostra, come ricorderà chi ha letto la mia entusiastica recensione, si sforza di ricostituire, sia pure temporaneamente, il contesto originario della collezione del cardinale Ferdinando de' Medici nella sua villa romana: di qui l'importanza rivestita dalla presenza di opere come quelle prestate da Paolucci, che di quel contesto originario erano gli elementi di maggior spicco. Il problema, insomma, non è quello di negare i prestiti ad ogni costo, ma di concederli a ragion veduta, e questa ragione non può essere di pura opportunità politica,

perché il compito di un Conservatore non è quello di accondiscendere incondizionatamente alle richieste della politica e nemmeno quello di contrastarle per principio, ma quello di orientare le decisioni politiche in modo che siano in sintonia con le ragioni della cultura. E queste ultime consigliano che un Paese come il nostro sia geloso della salvaguardia dei contesti storici e della propria identità culturale, piuttosto che assecondare la tendenza alla dissipazione spettacolare e all'omologazione che è già di per sé così forte nell'era della globalizzazione.

Alla nostra richiesta di salvaguardare questa identità e di impedire che il nostro Paese dia il triste spettacolo di svendita all'ingrosso che stanno dando proprio in questi anni Paesi di più modesta cultura e tradizione, Paolucci risponde che bisogna arrendersi di fronte alle ragioni della promozione pubblicitaria e all'inarrestabile tendenza alla mitizzazione di massa delle opere d'arte, "pallidi soli" che sostituiscono nell'immaginario delle masse "le declinanti religioni, la politica che non c'è più, le identità sociali sempre meno riconoscibili". Molto ben detto: ma io continuo a pensare che il compito di un intellettuale non sia quello di demonizzare i "segni dei tempi", ma nemmeno di assecondarli acriticamente. Se c'è, come c'è,

una deriva mitizzante, proprio perché se ne intendono le motivazioni profonde, spetta a chi fa il nostro mestiere contrastarne gli effetti di appiattimento unidimensionale, inoculando dosi massicce del vaccino di cui dovremmo essere i depositari: lo spirito critico”.

Ecco: io penso che la funzione principale dell'intellettuale sia di alimentare lo spirito critico, la capacità di distinguere e capire. È il più prezioso insegnamento che mi ha lasciato in eredità Giulio Carlo Argan,

che è stato il mio maestro, e cerco di attenermici per quanto so e posso. Quanto al mio maestro d'elezione, il mio "intellettuale di riferimento" (perché ciascuno di noi ne ha almeno uno ed io non faccio eccezione), il mio è Diderot, genio immenso e irraggiungibile, del cui vertiginoso talento di "ragionatore ardente" mi basterebbe possedere anche solo la millesima parte. Ma sarà proprio un caso che egli fu anche il primo "recensore di mostre" nel senso moderno del termine?

L'anno che si avvia a conclusione ha rimarcato tutte le difficoltà legate all'organizzazione di grandi mostre dedicate all'arte medievale, in particolare nel nostro paese. A fronte del moltiplicarsi di iniziative, restauri, giornate di studio, creazione di siti *web*, esposizioni locali incentrate soprattutto su un singolo manufatto, si nota l'assottigliarsi del numero di esposizioni di ampio respiro e di raggio d'azione meno che locale.

Occorre dire, come già rilevato in altre occasioni, che la stessa fenomenologia del patrimonio artistico medievale che l'Italia possiede non facilita il compito di chi intende allestire mostre di vaste dimensioni, rappresentative anche di singoli momenti della vicenda artistica medievale nella penisola o anche in una sola delle sue maggiori regioni. Questo non soltanto per la vastità della produzione e per l'enorme corpo di opere conservate, ma anche per le obiettive difficoltà logistiche che il loro spostamento (ove possibile) comporta. Gran parte delle opere che il Medioevo ha lasciato in Italia sono tuttora indissolubilmente legate al contesto originario, assai più che in altre nazioni: le sculture in funzione architettonica, le decorazioni e le pitture murali rimaste fortunatamente *in situ* costituiscono in percentuale una buona parte del patri-

monio artistico medievale italiano e ne rappresentano anzi uno dei dati peculiari e dei motivi di interesse che spinge costantemente da secoli molti visitatori verso la penisola. A questi manufatti vanno aggiunte tipologie di opere mobili che col tempo, per motivi soprattutto di conservazione e tutela, hanno perduto la possibilità di un agevole spostamento, come la maggioranza delle grandi pitture su tavola due-trecentesche che, seppure in passato siano state impiegate talvolta in esposizioni fuori sede, sono divenute sempre più difficili da ottenere per gli organizzatori di nuove mostre, soprattutto una volta che nuove analisi o restauri ne abbiano ribadito la fragilità. Dipinti, anche di dimensioni non proibitive per un viaggio aereo o su gomma, che sono sempre più esclusi dal prestito dai maggiori musei internazionali, soprattutto europei. Ciò rende ormai impossibile attuare una completa esposizione anche sui maestri italiani del periodo gotico, come si è visto dalle importanti, inevitabili assenze nelle mostre su Duccio e, ancor più, su Giotto, negli scorsi anni.

A questi ostacoli non superabili si vanno però ad aggiungere molto spesso problemi legati alle politiche culturali degli enti locali, o dei singoli istituti depositari delle opere che, a volte, nella benemerita intenzione di

valorizzare il patrimonio posseduto finiscono per impedire una più ampia contestualizzazione di quelle opere e una più differenziata fruizione, da parte anche di un pubblico geograficamente e culturalmente diverso. Finanche oggetti come manoscritti, opere di oreficeria, o sculture di piccole dimensioni, per loro natura facilmente trasferibili, spesso trovano opposizioni al proprio spostamento, per motivi di conservazione o di sicurezza, e rimangono nei musei che li possiedono. A questo problema va aggiunto quello, non meno serio, rappresentato dai costi dei trasporti specializzati e delle coperture assicurative che, soprattutto in anni di possibili quanto vigliacchi attentati criminali contro opere d'arte, hanno raggiunto cifre proibitive, sostenibili solo con l'aiuto di cordate di finanziatori.

Il risultato di questa situazione sono esposizioni molto spesso incentrate su un singolo pezzo restaurato, o su un ristretto periodo di un singolo artista legato ad una particolare località, mostre in cui il preponderante aspetto di rapporto col territorio ancorché limitativo da un punto di vista culturale diventa invece motivo di orgoglio civico e di catalizzazione delle forze locali politiche ed economiche, in grado così di assicurare la copertura finanziaria e logistica del-

l'esposizione. Una tipologia di mostre spesso piccole, talora tuttavia non prive di interesse per lo storico dell'arte e per i visitatori, cui sempre più ci si dovrà abituare in futuro, soprattutto in Italia.

Ben diversa la situazione estera, non soltanto oltre Oceano, dove il patrimonio conservato è per forza di cose interamente rescisso dal contesto originario, e dunque già in partenza facilitato allo spostamento, ma anche in una nazione come la Francia, in origine altrettanto ricca quanto l'Italia di testimonianze artistiche medievali, ma dove, soprattutto lungo tutto il diciannovesimo secolo, gran parte delle opere sacre sopravvissute alle guerre di religione e agli eccessi rivoluzionari fu rimossa dal suo originario alloggiamento e ricoverata entro le grandi strutture pubbliche di conservazione.

Una mostra come *La France Romane au temps des premiers Capétiens 987-1152*, realizzata al Louvre nella primavera di quest'anno¹, possiede per la stessa ammissione dei suoi curatori – tra cui Danielle Gaborit-Chopin – l'ambizione di voler esemplificare l'intera produzione artistica, nelle varie tecniche, di due dei secoli più ricchi dell'arte europea, in una nazione, come la Francia, che conserva una grossa parte dei più importanti esempi a noi giunti.

Crocifissione,
dal Messale di Saint-Père di Chartres,
1130-1140, Troyes, Méd. Mun.,
ms. 894, c. 113 v.



Seppure anche in questo caso molti contesti decorativi legati all'architettura – dai grandi portali figurati ai mosaici pavimentali – siano ancora fortunatamente intatti, e dunque inamovibili, questa selezione di opere a suo tempo rimosse e ora integralmente restaurate ed esposte in una galleria di respiro enciclopedico consente di seguire lo svolgimento di una complessa vicenda artistica, focalizzata regione per regione e tecnica per tecnica, entro sezioni integrate nell'ottimo catalogo da efficaci e sintetici capitoli introduttivi. Unico limite per l'operazione è il carattere nazionalistico dell'impostazione, che finisce per non consentire la messa in luce di tutti quei rapporti internazionali che in un periodo di viaggi, crociate, guerre e spostamenti di artisti come quello Romanico hanno costituito uno degli elementi di vitale e innovativo apporto al linguaggio artistico delle singole regioni. Regioni che, peraltro, all'epoca, lungi dall'andare a costituire una geografia politica via via centripeta, come nei secoli successivi, erano altrettanti focolai di autoctona cultura, politicamente spesso legate a forze esterne all'odierno esagono francese.

Interessanti le sezioni incentrate sui ritrovamenti di scavo di manufatti dell'undicesimo secolo, che mostrano "trasversalmente" l'uso dei ma-

nufatti artistici nella cultura materiale dell'epoca in ambito civile, militare e religioso, mentre anche le opere provenienti dai musei sono esposte per nuclei problematici, dal culto dei santi alle crociate, dal pellegrinaggio alla cultura scientifica, che permettono di affrontare tematicamente gli aspetti più rappresentativi della vita dell'età romanica, sia pure con un mescolamento delle opere che risulta, com'è facile immaginare, disorientante ad un visitatore interessato a seguire lo sviluppo delle singole tecniche artistiche o la stessa storia del linguaggio stilistico. A questa carenza fa però in parte riscontro un'ampia sezione dedicata alle arti nelle regioni della Francia, dove viene proposta, attraverso l'accostamento delle opere, scelte peraltro solo in parte tra le più significative, e talora più tarde del limite fissato nel titolo dell'esposizione, una sintetica linea di sviluppo della vicenda artistica locale nei differenti *media* espressivi. Singole sezioni sono dedicate alle esportazioni artistiche conseguenti alla conquista dell'Inghilterra, al rapporto tra la monarchia plantageneta e l'abbazia reale di Saint Denis e, infine, alla nascita del capitello istoriato e allo sviluppo della tecnica degli smalti nel XII secolo. Quello che sembra di poter cogliere dall'impianto critico dell'operazione nel suo complesso è la volontà di

offrire un panorama indicativo della cultura artistica nell'attuale Francia nell'XI-XII secolo, e, malgrado le semplificazioni storico-politiche contenute nell'assunto e la carenza di opere dell'XI secolo per intere regioni, emerge la rivalutazione di un periodo come quello protoromanico, spesso in passato oscurato dalle splendide realizzazioni del secolo successivo, e dalla coeva aulica produzione architettonica e artistica tedesca e italiana. Ambiti con i quali peraltro ci si aspettava di trovare indicati contatti e tangenze, anche in contesti come quello provenzale e soprattutto borgognone dove influenze e presenze esterne sono maggiormente rilevabili e finanche documentate. Malgrado le ambizioni, non siamo certo di fronte a un completo riesame, neppure per sommi capi, della produzione artistica della Francia romanica, ma questa esposizione, monumentale anche per il numero di opere esposte, ha il merito di una veste e di un'organizzazione didatticamente efficaci e di un forte richiamo mediatico, a garanzia di un buon risultato divulgativo.

Per quanto riguarda l'Italia, tra le esposizioni e le celebrazioni aventi per oggetto il Medioevo artistico – nessuna di carattere generale, come si è detto –, emergono soprattutto alcune iniziative concernenti il tardo Duecento come la mostra su Cima-

bue al Museo Nazionale di San Matteo a Pisa e le mostre e giornate di studio arnolfiane, in Toscana e non solo, tra 2005 e 2006.

La prima², occorre ammetterlo preliminarmente, non presentava esposte, a dispetto del titolo, le maggiori opere locali del maestro fiorentino, e questo per i motivi lamentati poc'anzi, nella fattispecie soprattutto l'inamovibilità della pala pisana di Cimabue portata per ordine di Napoleone a Parigi e oggi come ben noto al Louvre, mentre la seconda documentata opera pisana del maestro, il brano di mosaico con *San Giovanni Evangelista* nel catino absidale orientale del Duomo è ancor oggi al suo posto. Tuttavia, l'esposizione ha permesso di riunire le due valve di un dittico cimabuesco oggi smembrato tra la National Gallery di Londra e la Frick Collection di New York, e di porlo a confronto con i più significativi maestri operanti a Pisa nel secondo Duecento ed oltre. Se da un lato appare finanche eccessivo il ventaglio cronologico delle opere presenti, dalla Bibbia di Calci del 1168 a tavole di matrice giottesca del quarto del Trecento, queste a prima vista sin troppo variegate presenze apparivano giustificatamente motivate dai confronti con il periodo al centro dell'indagine critica dei curatori, costituito dalla produzione



Giunta Pisano,
Croce dipinta detta di San Ranierino,
Pisa, Museo Nazionale di S. Matteo,
1250 ca.

pisana contemporanea a Cimabue e in parte da lui direttamente o indirettamente influenzata. Produzione artistica analizzata nel saggio introduttivo di Mariagiulia Burrelli e Antonino Caleca presente in catalogo e qui più ampiamente contestualizzata grazie anche a puntuali contributi sulla storia politica e culturale della città nel Duecento.

Il punto di contatto tra le miniature della Bibbia di Calci e l'ambiente pittorico cittadino è dato dai brani dipinti da palazzo da Scorno e da San Michele degli Scalzi – cui va ad aggiungersi il frammento da San Pietro in Vincoli – che mostrano come gli eleganti ma romanici bizantinismi e il nascente chiaroscuro a gradazione di tinta che connotano i personaggi ospitati nelle iniziali della Bibbia di Adalberto da Volterra trovino accogliamento in pittura a Pisa intorno al finire del Millecento. Che simili testi siano stati basilari nella formazione della generazione di Giunta Pisano, sia pure attraverso la possibile mediazione di ulteriori perdute opere, appare evidente dal confronto con le opere giuntesche esposte, oltre alle celebri croci dipinte, la pala francescana pisana e il dossale vaticano di simile soggetto che in questa occasione vengono a lui ribaditi. Il confronto con la scuola lucchese berlinghiesca, cui si riferisce la croce

dipinta da Fucecchio, trova giustificazione nella *Madonna di sotto gli organi*, non presente in mostra, attribuita al pittore lucchese, cui si correla il problema dell'icona in ambito pisano, con esempi di ambito provinciale bizantino in realtà apparsi qui slegati in assenza del loro principale referente locale.

La produzione della generazione successiva s'incentra sui nomi dei Tédici, Enrico, Ugolino – forse il Maestro di San Martino – e Ranieri, dei quali è presente o evocata in mostra pressoché l'intera produzione. Qui il legame con Cimabue si fa stringente, non solo per la contemporaneità delle opere ma anche, com'è ben noto, per i rimandi che legano la *Madonna col Bambino* da San Martino, vertice qualitativo della pittura pisana medievale, alla pala cimabuesca della *Maestà* da San Francesco a Pisa, oggi al Louvre. Tale ravvicinato rapporto giunge fino alla comparsa di simili soluzioni come l'impostazione obliqua del gruppo e finanche l'archetto lobato di sapore nicoliano alla base del trono, che vanno a confermare una retrodatazione delle due opere, recentemente avanzata dalla critica³, che appare sorretta anche dall'analisi stilistica, e che giunge a situare al 1260 circa l'opera del maestro di San Martino e a poco più tardi la pala cimabuesca. Si tratta di proposte che,

a mio avviso, anche ritardate più prudentemente di un decennio, in considerazione dello stato di avanzamento dei lavori in San Francesco, da cui l'opera cimabuesca proviene, e dei rapporti con le ulteriori opere del maestro fiorentino, mantengono un'innegabile validità e confermano l'importanza dei raggiungimenti della pittura pisana in un quadro più generale della pittura tardoduecentesca.

L'influenza dell'opera dei pisani di questa generazione, ma ancora di Giunta, e del primo Cimabue, è evidente in pittori come Ranieri di Ugolino e nomi meno conosciuti, che la mostra s'incarica di mettere in luce più compiutamente, giungendo a un *corpus* di ragguardevole estensione, come Michele di Baldovino o il Maestro di Calci, dai ricordi berlinghiereschi. Il Maestro di Santa Marta sembra, invece, mostrare maggiori riferimenti fiorentini e consonanze con gli sviluppi della scuola romana, rilevati in passato ma resi meno chiari dalle persistenti incertezze cronologiche e meritevoli quindi di futuri approfondimenti.

Un'ulteriore parte della mostra si occupa, con minor dettaglio della precedente, invero, degli sviluppi post-cimabueschi della scuola pisana all'inizio del Trecento e degli artisti che a Pisa lavorarono, da Giotto – anch'egli fisicamente non presente con

proprie opere – e la sua bottega ai senesi come Memmo di Filippuccio, o a Deodato Orlandi, lucchese ma non sporadicamente attivo a Pisa, del quale sono presenti numerose opere su tavola.

I rapporti con le altre tecniche artistiche sono documentati in primo luogo da miniature confrontabili con le opere su tavola esposte, con particolare agilità nel caso dell'ambito di Memmo di Filippuccio, mentre ineludibili sono apparsi i rapporti con la scultura, che hanno motivato la presenza di rilievi come il *Redentore benedicente* del 1204 da San Michele degli Scalzi od opere mobili di ambito pisanesco, confronti che, ampliati alle opere maggiori della bottega niccoliana, anche in questo caso sono di spunto per studi ulteriori.

Venendo ad altre esposizioni, il caso di Arnolfo di Cambio resta emblematico delle difficoltà esposte in precedenza di organizzare in Italia grandi rassegne realmente complete su argomenti anche relativamente circoscritti, in presenza di opere non spostabili o di fronte alla produzione di un artista attivo in differenti località: si finisce per assistere all'allestimento di mostre in ciascuna delle città dove l'artista ha lavorato, quasi a una mostra per opera, molto spesso nel luogo stesso di conservazione delle singole opere. Resta il dato po-

sitivo dei restauri e degli studi effettuati per queste occasioni e, a volte, del rinnovato allestimento delle porzioni interessate dei musei che queste opere ospitano.

Il settimo centenario della morte di Arnolfo, evento del quale, com'è noto, s'ignora l'anno, ma che avvenne tra il 1302 e il 1310, ha risvegliato da più parti l'interesse verso la figura di questo geniale architetto e scultore toscano, giungendo all'organizzazione, dopo le mostre e i convegni degli scorsi anni a San Giovanni Valdarno, di due ulteriori convegni internazionali e di una serie di mostre⁴.

Tra le esposizioni annunciate per quest'anno, il gruppo di quelle umbre, nelle due sedi espositive di Perugia e Orvieto, e quella fiorentina, di cui sono state date interessanti anticipazioni⁵.

Nel primo caso⁶, si tratta di una nuova analisi delle opere arnolfiane presenti nelle due città umbre, che appaiono ristudiate e contestualizzate, soprattutto in catalogo, grazie all'apporto di storici e urbanisti, con interessanti contributi, tra gli altri di Vittorio Franchetti Pardo sulle trasformazioni urbanistiche delle città umbre nel Duecento e di Agostino Paravicini Bagliani sulle esequie e monumenti funebri dei pontefici morti fuori Roma. L'analisi della fontana arnolfiana *in pede platee* di Perugia è affiancata in catalogo da studi ar-

cheologici dell'area e documentari sulla fontana, sul suo contesto storico-politico e quindi sui successivi suoi smembramenti.

La parte relativa ad Orvieto vede gli interessanti saggi di Raffaele Davanzo sulla chiesa di San Domenico, di Paola Refice sulla tipologia del monumento funebre con giacente e di Lucio Riccetti sulla cultura artistica contemporanea ad Arnolfo a Orvieto.

La mostra perugina, presso la Galleria Nazionale dell'Umbria, era incentrata sui frammenti arnolfiani e i celebri pezzi bronzei della *fontana di piazza*, di cui è offerta un'ipotesi di ricostruzione di Bernardino Sperandio, non lontana da quella precedente di Santi, e di cui si forniscono le schede di restauro.

Una testa di chierico dal Museo capitolare, ben nota alla critica, è dubitativamente avvicinata alla bottega di Arnolfo, anche se la provenienza resta quanto mai incerta. Presente anche uno splendido capitello figurato con teste angolari da Spoleto di mano vicina a Giovanni Pisano, oltre ad alcune statue di mano locale che, seppure influenzate dalla geometrica essenzialità dei panneggi arnolfiani, si dimostrano, tanto più in presenza del maestro, produzione di basso livello qualitativo.

Alcuni tra gli altri oggetti esposti, seppure non attinenti all'opera arnolfiana, sono un interessante cam-

pionario di manufatti artistici di area umbra del secondo Duecento e del primo Trecento, in parte legati alla presenza pontificia nella regione, tra i quali si distinguono il celebre calice in argento dorato e smalti traslucidi di Guccio di Mannaia del tesoro del Sacro Convento di Assisi, il calice con patena di Benedetto XI e gli abiti tradizionalmente riferiti allo stesso pontefice, manoscritti perugini, documenti, e sculture antichizzanti già ritenute, non senza fondamento, falsi ottocenteschi. Meno pertinenti al resto dell'esposizione e del tutto slegati dall'opera arnolfiana gli altri manufatti presenti: in pratica, una scelta di opere di famosi maestri del Due-Trecento conservate nei musei umbri, dal disegno preparatorio del Creatore di Jacopo Torriti dalla basilica di San Francesco ad Assisi, al ritratto del santo attribuito a mano cimabuesca da Santa Maria degli Angeli, a un frammento giottesco assisiato da Budapest, alla *Madonna col Bambino di Duccio* presente nella stessa Galleria Nazionale dell'Umbria.

La sezione orvietana della mostra, nella chiesa di Sant'Agostino, comprende – a corredo del *monumento de Braye* restaurato, ma in San Domenico – due sculture in passato ritenute parte del *monumento de Braye* stesso: statue acefale arnolfiane, che nel catalogo vengono però negate al

complesso scolpito in San Domenico. Oltre a queste, due statue di Bonifacio VIII di pertinenza del complesso episcopale orvietano attribuite rispettivamente a Ramo di Paganello e Rubens, e una serie di altre statue pure di provenienza locale raffiguranti la *Madonna col Bambino*, attribuite ad artisti presenti nel cantiere del Duomo come il Maestro Sottile o Ramo di Paganello, al quale sono date inoltre due interessanti e finemente goticizzanti sculture in legno: una *Madonna col Bambino* forse modello per quella marmorea sul portale centrale, e un *Cristo benedicente*. Produzione anteriore e isolata in questo contesto la celebre *Madonna col Bambino* attribuita – ma talora negata – a Coppo di Marcovaldo dalla chiesa servita di Orvieto, che compare qui con un'attribuzione a Vigoroso da Siena, che merita maggiore approfondimento. Da ultimo, sono presenti in catalogo i due disegni architettonici prototrecenteschi per la facciata del duomo di Orvieto O1 e O2, complessi progetti su cui chi scrive è più volte intervenuto, opere di cui vengono qui confermati attribuzioni e datazione.

Come si vede numerosi, interessantissimi spunti in differenti direzioni, ma tutti estranei per cronologia, tecnica e ambiente artistico ad Arnolfo e al titolo della mostra, che avrebbero motivato un titolo più

generale, o più semplicemente una diversa occasione di esposizione, vista anche la disponibilità sul luogo di pressoché tutte le opere in mostra. Da rallegrarsi tuttavia che l'opportu-

rità dell'esposizione abbia permesso il restauro e la ripulitura delle opere arnolfiane, principale conseguimento dell'operazione.

1. *La France romane au temps des premiers Capétiens*, catalogo della mostra (Paris 2005), Paris 2005, pp. 408, con ill.

2. *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, a cura di M. Burrelli, A. Caleca, catalogo della mostra (Pisa 2005), Pisa 2005, pp. 310, con ill.

3. L. Bellosi, *Cimabue*, Milano 1998, pp. 36-39.

4. Si tratta dei convegni *Arnolfo's Moment*, Settignano, Villa I Tatti 26-27 Maggio 2005, e *Arnolfo di Cambio e le città italiane in trasformazione*, Firenze-Colle di Val d'Elsa 7-10 Marzo 2006.

5. Alcuni primi risultati, conseguenti ai restauri delle sculture e alle nuove analisi, e la notizia del riconoscimento in sculture erratiche fiorentine di opere arnolfiane provenienti dalla facciata di Santa Maria del Fiore sono stati forniti da E. Neri Lusanna, *Riflessioni 'in itinere' sulle opere di Arnolfo in restauro*, al convegno *Arnolfo's Moment*, i cui atti sono in corso di stampa.

6. *Arnolfo di Cambio. Una rinascita nell'Umbria medievale*, a cura di V. Garibaldi, B. Toscano, catalogo della mostra (Perugia-Orvieto 2005), Cinisello Balsamo 2005, pp. 303, con ill.

Alle mostre di architettura è conaturata l'evidente contraddizione di non poter trasportare e raccogliere in un solo luogo le architetture alle quali sono dedicate, e in questo si differenziano innanzitutto dalle mostre di dipinti, sculture o altri oggetti, che possono essere raccolti nelle sale di un museo o di una galleria. Ciò a meno che non si tratti di un insieme di architetture costruite con l'intenzione di creare una mostra a cielo aperto, com'è avvenuto nel caso di esposizioni universali o nel caso del Werkbund di Stoccarda o, se si preferisce un esempio più recente, di alcune parti della nuova Berlino, dove illustri architetti sono stati chiamati in un breve arco di tempo a realizzare diversi edifici l'uno accanto all'altro, partecipando alla ricostruzione di parti della città perduta. Ma si potrebbe argomentare che in quei casi non si è propriamente trattato di mostre d'architettura, e che nemmeno esperimenti quali la *Strada Novissima* realizzata in occasione della Biennale di Venezia (1980), o itinerari prestabiliti all'interno di una città, o di una regione, che uniscano idealmente più architetture individuate sulla base di un programma di visita, si possono probabilmente considerare tali. Nel caso della Biennale veneziana si è trattato infatti di una scenografia di mere facciate, linguisticamente interessanti ma prive

della complessità funzionale, di contesto e della stratificazione nel tempo che caratterizza le architetture reali. Nel secondo, garantita la stratificata complessità del contesto, degli spazi e delle fasi, manca viceversa l'unità di luogo che caratterizza la possibilità di un diretto confronto fra quanto è esposto in una mostra.

Acquisito il punto, peraltro ovvio, che una mostra di architettura non può essere formata, a meno di casi eccezionali, di architetture reali, vanno quindi considerate le possibili vie alternative. La sostituzione delle forme e degli spazi architettonici con fotografie e modelli, tridimensionali o virtuali, è quella più immediata ed è stata proposta in più di un'occasione. Tuttavia, se una mostra di fotografie può soddisfare le esigenze di un programma espositivo sotto l'aspetto didattico, essa non può soddisfare quelle dell'autenticità. E ciò anche se l'interpretazione di architetture tramite immagini fotografiche, o una serie di immagini fotografiche – anche storiche – può divenire un tema di grandissimo interesse. Inoltre, non è facile giustificare l'impegnativo e costoso allestimento di una mostra piuttosto che di un libro fotografico, con più o meno testo. Una mostra fotografica d'architettura si giustificherebbe piuttosto se diretta ad illustrare e ad attrarre l'attenzione su particolari

aspetti dell'architettura entro la quale è allestita, come strumento didattico, dunque, a fianco o a commento di originali. Eminentemente didattica si può dire del resto anche la mostra che si valga precipuamente di modelli tridimensionali, originali ancorché non antichi, ma pur sempre parziali nel rendere i valori spaziali e figurati dell'architettura alla quale si riferiscono. Simili argomentazioni valgono ancora per le più aggiornate tecniche di ricostruzione virtuale di volumi e di spazi, che si possono talora persino virtualmente percorrere, ma con una tale riduzione della complessità percettiva da rendere pur sempre problematica la comprensione delle parti e dell'insieme.

Con tutto ciò non si intende dire che mezzi di rappresentazione dell'architettura quali fotografie, modelli tridimensionali e virtuali vadano scartati o sottovalutati, ma solo sottolinearne i limiti. Limiti che, proprio nell'ambito di una mostra, investono anche i disegni di rilievo, strumenti indispensabili per la documentazione e la comprensione degli edifici esaminati, ma non sempre parlanti al più vasto pubblico. I modelli sono d'altro canto strumenti preziosi per proporre ricostruzioni, restauri ideali o completamenti, sia di singole architetture – come quello di villa Madama realizzato ed esposto nella mostra *Raf-*

faello architetto (1984) – che di parti di città o addirittura di città intere – come quello di Roma al tempo del Nolli nella mostra *Roma interrotta* (1978). Quanto alla valenza critica di questi ultimi, la polemica accesa in merito alla mostra di modelli delle architetture di Palladio (1973), se fosse o meno opportuno ricostruirli secondo le forme corrette e complete illustrate dall'autore nei *Quattro libri* ovvero in quelle effettivamente realizzate, esemplifica bene la problematica e l'importanza che essi possono assumere per la loro capacità di colpire la fantasia dei visitatori. Ma non bisogna a questo punto dimenticare che anche i disegni di progetto venivano denominati "modelli" nei documenti delle antiche costruzioni: la mostra veneziana *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura* (1994), espressamente dedicata ai disegni e modelli antichi d'architettura, fra i quali il grande modello di San Pietro (1539-1546) realizzato da Antonio Labacco su disegno di Antonio da Sangallo il Giovane, ne ha fatto gli oggetti di una ricchissima e credo irripetibile esposizione.

Siamo così entrati nel vivo della questione, vale a dire come una mostra di architettura – dedicata alle opere di uno o più architetti, una o più architetture o un periodo della

Leon Battista Alberti, *Autoritratto* (?), quarto decennio del XV secolo, placchetta bronzea, Paris, Bibliothèque Nationale de France



storia dell'architettura – possa essere realizzata garantendo l'autenticità degli oggetti esposti e un diretto confronto fra loro secondo gli obiettivi della mostra: il primo dei quali dovrà essere la comprensione delle architetture stesse aperta ad un pubblico più vasto possibile, ma insieme la ricostruzione storica dei passi che hanno portato alla loro realizzazione ed eventualmente alla loro fortuna e modificazione nel tempo, entro un contesto storico e artistico che coinvolge sempre numerosi soggetti e diverse forme di espressione. Commitenti e collaboratori, altre personalità di architetti, ma anche di scultori e pittori, "scuole" e "botteghe" verranno quindi chiamati in causa, né è raro il caso di architetti allo stesso tempo pittori o scultori, che conduce ad un naturale confronto fra le loro stesse diverse espressioni artistiche – si pensi a una serie di mostre, da quella su *Michelangelo* (1964) a quella su *Giulio Romano* (1989) o *Francesco di Giorgio* (1993). Una ricostruzione storica dovrà inoltre occuparsi dei condizionamenti derivanti da preesistenze, contesti urbani e paesistici, culto, uso, economia, necessità costruttive e tecniche particolari, alle quali dare un diverso peso in mostra a seconda dell'impostazione e del tema affrontato.

In breve, credo che una mostra

d'architettura debba essere innanzitutto il frutto di una ricerca storica capace di estendersi non solo alla varietà molteplice della genesi e della vita delle architetture in questione, ma anche alla cultura, alle idee sull'architettura e alle invenzioni formali che le hanno generate. Di tale ricerca si potranno esporre le testimonianze principali, e soprattutto quelle figurative: i disegni e i modelli originali di progetto, se disponibili, le raffigurazioni più vicine alla realizzazione in disegni e dipinti, e inoltre disegni, dipinti o sculture dello stesso autore ovvero di altri artisti dello stesso tempo e altre opere a confronto. Molto dipende, come è intuibile, da quanto si sia conservato nei musei e nelle biblioteche e da quanto sia disponibile, non escluse le ragioni economiche che governano trasporti e assicurazioni, ma talvolta anche i prestiti. Una mostra, a differenza di un libro, deve fare i conti con quanto si può realmente esporre. Anche per questo non escluderei nulla di ciò che, a seconda delle situazioni, permetta di tracciare i nessi più stretti e dimostrabili con il contemporaneo ambiente artistico e storico, ivi compresi gli originali di testi e documenti d'archivio accanto ai disegni antichi. La presenza di disegni di rilievo e di studio realizzati per la mostra e di modelli ricostruttivi, tridimensionali o virtua-

li, diverrà a questo punto il corredo capace di guidare, insieme ad opportuni e sintetici pannelli esplicativi, i confronti fra i diversi materiali raccolti, per ipotizzare e comprendere genesi, soluzioni e fortuna di quelle opere, le architetture, che sappiamo necessariamente assenti.

La presente sintesi non vuole certo esaurire il tema, e preferirei che venisse letta come resoconto di esperienze che dalla mostra di *Raffaello architetto* (1984), dove i disegni antichi di architettura sono divenuti protagonisti, sono giunte alle più recenti mostre sull'architettura del CISA di Vicenza e a quella curata da chi scrive con un agguerrito comitato di studiosi su *La Roma di Leon Battista Alberti* (Roma, Musei Capitolini, giugno-ottobre 2005): tema non facile, anche perché necessariamente esteso alla città. Accanto alle architetture antiche di Roma che furono fonte per

le osservazioni e gli scritti di Alberti, illustrate attraverso parti marmoree e dei primi quattrocenteschi, sono stati posti codici e incunaboli degli altri umanisti che le descrivono, opere di Filarete, Pisanello, Beato Angelico e Benozzo Gozzoli che ne traggono ispirazione, pezzi delle prime collezioni antiquarie, per terminare con i pochi disegni che permettono di illustrare le principali realizzazioni del tempo, il nuovo San Pietro di Nicolò V e il palazzo Venezia di Paolo II. Credo che, a prescindere dai risultati che lascio ad altri giudicare, il confronto fra vari materiali e diverse competenze sia la strada più fruttuosa da percorrere in una mostra di architettura che non voglia rinunciare ai necessari, più ampi riferimenti storici né alla doverosa comunicazione di tale complessità al più vasto pubblico possibile.

La poltrona di Molière ovvero alcune considerazioni sulle esposizioni teatrali

...Pour mémoire, parce qu'il n'a pas de prix...

Diversamente da quella delle esposizioni d'arte, la tradizione delle esposizioni teatrali è relativamente breve¹ e il loro crescente numero in questi ultimi anni ha contribuito ad arricchire la casistica di questi eventi senza però avviare in sostanza una seria riflessione di metodo. Queste poche note, esse pure, non pretendono certo di avviarla; semplicemente intendono fornire alcuni spunti di riflessione.

Un lavoro recente di una giovane ricercatrice francese, Françoise Le Gal², mi ha stimolato ad affrontare in questa sede alcuni aspetti che non appaiono secondari poiché essi si legano, come ha ben intuito Le Gal, allo statuto dell'iconologia teatrale. Le Gal si è concentrata su quello che con parole mie potrei definire la deriva semantica cui è inevitabilmente condannato l'oggetto teatrale (sia esso un manufatto, un'opera d'arte, un libro o un documento) quando venga decontestualizzato e ricontestualizzato nell'ambito di una collezione e poi all'interno di un organismo espositivo.

"Tous ces objets ne passent que rarement directement du théâtre à l'exposition. Ils sont souvent d'abord intégrés à une collection patrimoniale, patrimonialisation qui leur fait subir une forme de lissage. Les oeuvres, comme les 'restes' de la représenta-

tion, deviennent des documents de travail".

Una volta classificato e descritto nel corso di questo processo di "patrimonializzazione" l'oggetto teatrale diventa parte di un insieme la cui coerenza è del tutto o quasi del tutto estranea all'habitat originario, è investito di uno statuto giuridico e scientifico, diventa oggetto di conservazione e di ricerca.

Potrei aggiungere che qualcosa permane, in quel processo che attribuisce rappresentatività all'oggetto, della spinta affettiva che ha presieduto alla sua raccolta o meglio alla sua salvazione originaria dal flusso effimero della vita teatrale. Come tutte le raccolte, anche le raccolte teatrali si costituiscono, infatti, con una serie di motivazioni affettive, che lo scarso valore intrinseco, almeno originalmente, di molti degli oggetti teatrali forse meglio contribuisce a mettere a nudo.

Tuttavia alle osservazioni di Le Gal si potrebbe rispondere che qualunque oggetto artistico tolto al suo contesto d'origine e presentato in un contesto museale o espositivo subisce una desementizzazione, rispetto a quelle che ne erano la destinazione o la natura originarie, per venir risementizzato in un contesto storico-scientifico e patrimoniale che lo fa uscire, nel caso del museo, anche dal circuito

economico. Di questo gli storici dell'arte e i conservatori di musei sono ben consapevoli: in particolare coloro che studiano storia e forme del collezionismo, e coloro che si pongono il problema di presentare l'oggetto e il manufatto artistico in un modo che, pur senza ricreare l'habitat originario, limiti gli effetti di decontestualizzazione dell'oggetto o produca un habitat adatto a "riscoprirlo".

E quindi cosa hanno di diverso l'oggetto o l'opera d'arte attinenti al teatro rispetto a qualunque altro oggetto artistico? Perché gli effetti di decontestualizzazione dovrebbero risultare, per l'opera a valore teatrale, più perversi o più pericolosi? Alcuni esempi possono forse chiarire meglio.

Uno stesso quadro di Zoffany, prendiamo quello famoso che illustra *David Garrick nel ruolo di Macbeth e Mrs. Pritchard nel ruolo di Lady Macbeth*, può offrirsi a letture diverse se lo pensiamo nella sua probabile destinazione originaria, la bella villa di Hampton che Robert Adam progettò per Garrick, in quello straordinario museo che è il Garrick Club di Londra cui il quadro attualmente appartiene, in una esposizione dedicata a presentare l'opera di Zoffany, la pittura inglese del Settecento o le *theatrical conversations*, oppure in una esposizione che illustri la vita e la carriera dello stesso Garrick, o in una dedica-

ta a *Shakespeare nell'arte*³.

Come possiamo ben capire si tratta di contesti diversi più o meno legati al teatro in cui questa opera e la sua referenza teatrale si verrebbero a trovare diversamente recepite, apprezzate e valorizzate. Ma sono proprio quel più o meno o piuttosto quell'insieme di dati referenziali a valore teatrale che costituiscono il nocciolo del problema. Vale a dire che in taluni di questi contesti noi riceveremo più fortemente un senso di vuoto: non tanto in riferimento all'ambiente teatrale, artistico e culturale in cui l'opera è nata, quanto alla rappresentazione in sé o all'arte dell'attore, così come è stata e non può più essere, e della cui effimera vita quel quadro costituisce spesso ai nostri occhi l'unica testimonianza. Quindi in taluni dei contesti sopra citati il valore documentale dell'immagine viene a essere enfatizzato, mentre il valore monumentale dell'opera è invece messo in secondo piano o si carica di valenze affettive⁴.

Appunto questo tipo di considerazioni sulla rappresentazione assente fanno dire a Le Gal: "L'oeuvre elle-même, la représentation théâtrale est absente de l'exposition. Une fois que l'oeuvre a eu lieu, elle ne peut plus jamais être vue. Les différents objets sont les reliques du théâtre. Tout ce qui a touché le créateur de près ou



Fauteuil du Malade Imaginaire
di Molière, metà del XVII secolo,
Paris, Comédie-Française

de loin prend une importance considérable comme réactivateur de la mémoire, de l'émotion esthétique pour ceux qui 'y étaient' et du regret, pour ceux qui n'y étaient pas, d'avoir manqué un événement”.

Se al posto del nostro quadro di Zoffany prendiamo un indiscusso e celebre capolavoro come *Marat assassinato* e ci pensiamo ad esempio nel contesto di una mostra su David, di una esposizione storica dedicata alla Rivoluzione francese o allo stesso Marat, il nostro approccio al dipinto sarebbe abbastanza simile in tutte queste diverse occasioni, poiché il valore monumentale dell'opera di David si imporrebbe ai nostri occhi e alla nostra riflessione, sia questa più o meno sensibile o dotta, lasciando invece sullo sfondo possibili aspetti documentali; anche nell'ambito di una mostra sul bagno e la toeletta nel Settecento, la scena in questione godrebbe comunque di una sua monumentale evidenza, se non altro per lo sventurato esito di quella abluzione.

Se il quadro “teatrale” di un pittore più o meno famoso si offre a forme di ricezione diversificate, in relazione al fatto che esso si trovi in una esposizione artistica o in una esposizione teatrale, fortemente vincolato ad una rappresentatività simbolica è invece quell'oggetto il cui valore positivo

è limitato al suo valore storico teatrale, culturale o feticistico che sia lo spirito alla base di quel valore.

La poltrona di Molière è intrinsecamente un oggetto di scarso valore artistico o antiquario, ma rappresenta come si direbbe oggi un *must* nel culto del grande poeta: è l'ipocondriaco recesso del *Malade imaginaire*, dove Molière nel ruolo di Argan sedeva al momento della sua ultima apparizione in scena, quel memorabile 17 febbraio 1673. Il suo potenziale iconico nell'ambito di una esposizione su Molière e sulla Comédie Française si può facilmente comprendere. Valore monumentale e valore documentale sono in questo caso perfettamente coestensivi: “le vénérable meuble” è monumento in quanto è documento. La sua presenza all'interno di una esposizione sulla sedia nel XVII secolo avrebbe senso solo corredata dall'etichetta che la rendesse riconoscibile come “la poltrona di Molière”⁵.

Nella sua qualità di oggetto reale e arredo scenico la poltrona di Molière sussiste come residuo dell'effimera rappresentazione, in particolare quell'ultima celebre rappresentazione del *Malade*, benché si sappia che in quanto mobile di scena essa venne probabilmente usata fino al 1879. Con una pregnanza iconica apparentabile a quella di una *vanitas*, essa diviene simbolo o feticcio di quel gran

genio che l'ha occupata e di cui ancor oggi leggiamo e godiamo le opere: rimanda paradossalmente non tanto alla morte di Molière quanto all'eternità della sua opera poetica. Si pensa al Molière drammaturgo davanti a questa sedia, mentre si dovrebbe pensare piuttosto al Molière-Argan.

Quindi, considerando in generale l'opera presentata all'interno di una esposizione teatrale, tanto più definita e pregiata è l'identità artistica di quell'opera, tanto più ampia e articolata sarà la sua esponibilità sia nel contesto delle esposizioni teatrali, sia di esposizioni che in principio non hanno alcun legame con il teatro. Disegni o incisioni di scene, bozzetti e figurini relativi al progetto di uno spettacolo, così come foto di scena o ritratti fotografici di attori possono trovare, come i dipinti o le sculture, la loro collocazione nel contesto di esposizioni il cui scopo non ha niente a che vedere con il teatro e che si propongono invece come un approccio monografico ad un tale artista o ad una tale tematica di ordine culturale, storico-artistico o più specificamente figurativo.

Queste considerazioni che ho appena fatto riguardano certamente aspetti molto generali, ma ci permettono di entrare nel vivo di una questione centrale. L'impoverimento oggettivo che ha colpito non solo la

nostra cultura teatrale, ma la nostra nozione e la nostra consapevolezza della cultura teatrale, ha molto a che fare con la nostra modalità di recepire, di valutare e in generale di fruire culturalmente di una esposizione teatrale. L'esposizione teatrale diventa una sorta di *Wunderkammer* inconsapevole di se stessa. Naturalmente c'è una differenza tra un pubblico e l'altro soprattutto in relazione a contesti dove esiste una cultura teatrale istituzionalizzata, o anche profondamente radicata nel vissuto sociale: se Parigi e Londra, Vienna o Milano hanno i loro templi teatrali, e le connesse istituzioni bibliotecarie e museali, città come Napoli hanno una cultura teatrale profondamente radicata e diffusa non identificabile *a priori* con dei centri istituzionalmente definiti. L'orizzonte di attesa del pubblico di una esposizione teatrale è senz'altro condizionato dall'essere questo pubblico più o meno consapevole dell'esistenza di una cultura teatrale e del patrimonio a essa connesso. Il che accade senz'altro in modo molto più mediato di quanto non accada per la cultura architettonica e artistica e per il relativo patrimonio, dove comunque esiste o possono più facilmente essere prefigurati un dato tipo di fruizione e un dato orizzonte di attesa.

Lavorare per questa consape-

volezza dovrebbe essere uno degli scopi di politica culturale delle esposizioni teatrali. Intendo dire, diversamente da Le Gal, che in realtà lo scopo di una esposizione teatrale non è mai l'avvenimento teatrale, paradossalmente anche quando la mostra si desse come obiettivo di ricostruire quel dato spettacolo o quella data rappresentazione teatrale. Spettacolo o rappresentazione teatrale, come ben noto, sono oggetti solo virtualmente ricostruibili o ripresentabili con mezzi diversi che non siano lo spettacolo o la rappresentazione stessa, il che di tutta evidenza vanificherebbe, qualora possibile, la necessità di una esposizione⁶.

Lo scopo dell'esposizione teatrale non è quindi presentare ciò che in ogni caso non si può presentare nella sua integralità, ma fare entrare lo spettatore in una ricostruzione contestuale che mostri quegli aspetti della cultura teatrale che sono stati scelti o selezionati come oggetto dell'esposizione: si può trattare di uno spettacolo o di una rappresentazione (e dei relativi processi di lavoro artigianali e artistici), della presentazione monografica di un artista (attore, attrice, regista, scenografo etc.), di un teatro (come edificio o come luogo e/o come corrente di poetica e di pensiero etc.), di una corrente estetica riferibile a più forme teatrali e spettacolari etc.

Le esposizioni riguardanti i singoli attori o attrici in genere sono quelle di più larga ricezione, specie se si tratta di attrici o attori ben noti e amati, e più facilmente avvicinano il pubblico a questo aspetto centrale della cultura teatrale che è la cultura attoriale. Alcune grandi esposizioni recenti (cito qui a titolo di esempio la mostra parigina su Sarah Bernhardt⁷, quella veneziana su Eleonora Duse⁸, e la serie delle piccole ma pregiate esposizioni monografiche, tutte molto ben articolate, del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova), hanno certamente contribuito a definire meglio agli occhi del pubblico alcune personalità artistiche. Esse hanno anche mostrato, al di fuori della cerchia degli specialisti, quanto complessa sia questa definizione della cultura attoriale, intessuta di relazioni umane, intellettuali ed artistiche, subordinata al processo creativo di una immagine al quale sarti e costumisti, fotografi o pittori hanno contribuito, e sostanziata in primo luogo dalla vita e dall'intelligenza creativa dell'artista. Le immagini, gli oggetti e i documenti (lettere, diari o copioni), presentati e proposti all'attenzione del visitatore dell'esposizione intendono, infatti, rendere conto, anche se in maniera necessariamente ellittica, di questa complessa configurazione culturale nella quale l'artista teatrale si trova

inserito e che almeno in parte contribuisce alla definizione e allo sviluppo della sua personalità o comunque la condiziona.

Uno dei problemi interessanti in relazione a questo tipo di esposizioni è proprio quello dei ritratti e in particolare dei ritratti opera di pittori famosi: sia che si tratti di ritratti in scena o in costume che di immagini private, il loro valore iconico nel contesto di un'esposizione dedicata al ritrattato è molto alto e il loro valore di monumento e insieme di documento teatrale certamente è, o può essere, enfatizzato all'interno della esposizione da opportuni riscontri e accostamenti iconografici, che lo spettatore ritroverà nel corso dell'itinerario espositivo o addirittura che gli saranno proposti accanto al ritratto. Parlo non solo di bozzetti o disegni preparatori, che possono illuminare sul come l'artista ha visto l'attore o l'attrice o sul come la figura del ritrattato si sia o meno imposta all'artista, ma di altri materiali iconografici, non formalmente correlati a quell'immagine, ma utili a scavarne le implicazioni di documento dell'arte e dell'immagine di quell'attore o di quell'attrice.

Più in generale, laddove è il caso, risultano particolarmente illuminanti le relazioni degli attori con gli artisti che hanno fatto parte del loro stesso

entourage, sia che costoro li abbiano ritratti, sia che abbiano ricevuto da loro un qualche spunto o ispirazione. Quest'ultimo aspetto della questione è particolarmente interessante perché ribalta l'ottica usuale, che vede sempre la figurazione attoriale come qualcosa di subordinato, per non dire di scaduto, rispetto alla produzione artistica. Sono state, ad esempio, particolarmente efficaci – a introdurre se non altro alle mille confluenze di una cultura figurativa o visiva e alle sue relazioni con l'immagine teatrale – alcune mostre dedicate a Vaslav Nijinsky⁹ e a Loïe Fuller¹⁰. Non è un caso che si tratti di due artisti della danza con le caratteristiche di rivoluzionari *performer* la cui influenza sulle arti, dalla scultura al cinema, è stata da sempre ampiamente riconosciuta. Tuttavia le esposizioni in questione sono state esemplari nel mostrare come l'immagine attoriale, qualora si valutino con attenzione proprio le qualità performative dei soggetti, cosa che anche nel caso di danzatori si è obbligati a fare, apre il campo ad interessanti riscontri all'incrocio tra varie arti.

Se tuttavia ci si allontana da queste forme monografiche, dedicate a singole personalità, così immediatamente recepibili come facenti parte della cultura teatrale di un'epoca anche da parte del pubblico, il discorso

espositivo si fa di necessità più arduo. Traggio ancora un esempio dalla recente attività espositiva del Musée d'Orsay. La mostra sul *Théâtre de l'Oeuvre 1893-1900*¹¹ ha offerto a mio avviso una occasione importante per considerare il contesto culturale che ha dato origine a questo teatro: i pittori Nabis, il circolo della "Revue Blanche", i drammi degli autori nordici e il repertorio cosmopolita (Ibsen, Björnson, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann), la protoavanguardia costituita da Jarry e dal suo Ubu etc.

Questa mostra ha sottratto l'esperienza dell'*Oeuvre* all'univocità dell'immagine letteraria con cui la produzione critica l'aveva in gran parte caratterizzata. Davvero interessante, anche se per ragioni di spazio e di tempo non posso entrare in dettagli, è stato il fatto che la mostra sull'*Oeuvre* al Musée d'Orsay abbia seguito a ruota quella al Grand-Palais su Vuillard, il pittore che è stato uno dei protagonisti di quella esperienza¹². Infatti chi ha avuto l'occasione di vedere quelle due mostre nella loro sequenza ha potuto riconsiderare la produzione teatrale di Vuillard, già in gran parte esposta nel contesto della mostra monografica sul pittore, in un ambito che ne chiariva la matrice creativa e che *après coup* veniva a illuminare anche aspetti più generali dell'opera pittorica di Vuil-

lard e la qualità stessa della sua prima ispirazione. Si è avuta la possibilità di valutare la relazione tra scena pittorica e scena teatrale: sono così emersi i presupposti teatrali delle inquadrature e dei tagli dell'immagine, o quelli della rappresentazione del quotidiano che rivelano le pieghe di una drammaturgia intima e piena di tensioni, del tutto affine alla drammaturgia simbolista.

Altrettanto ben riuscita, per un consimile intento di mettere in luce la complessità di una cultura figurativa, visiva e decorativa che si muove intorno alla cultura teatrale e con essa, è stata l'esposizione pucciniana di Lucca¹³. L'insieme ricchissimo delle opere presentate puntava a mostrare, e vi riusciva pienamente, la teatralità dell'opera pucciniana, sia attraverso la relazione puntualmente documentata del musicista con il drammaturgo e regista americano David Belasco, sia attraverso la straordinaria produzione artistica e decorativa che l'opera pucciniana, in sé un vero e ragionato repertorio di scenografie immaginarie, ha suscitato.

Accanto a queste esperienze riuscite e a segnalazione delle difficoltà specifiche che il progetto di una esposizione teatrale implica, dovrei qui citare un esempio meno felice. Esso mi è fornito purtroppo – dico purtroppo perché si tratta di una buona occasio-

ne sprecata – dalla esposizione con cui si è inteso celebrare la fine dei restauri del Teatro alla Scala: *La Scala e l'Oriente 1778-2004*¹⁴. La complessa tematica monografica, che trovava in seno al catalogo una forma di coerente elaborazione critica, si offriva invece sul piano espositivo come una *lanx saturata* in cui esotismo e orientalismo si confondevano agli occhi del visitatore. Questi era costretto a un itinerario che lo conduceva da un paese all'altro¹⁵, senza un meditato filo conduttore e senza il fascino di un viaggio immaginario, come se l'esotismo superstite del Barocco o gli interessi orientalistici, archeologici e etnologici dell'Ottocento fossero un tutt'uno che il teatro declinava a suo piacimento. Non c'era quindi dietro a questa mostra una vera consapevolezza storico-critica a proposito di quello che a mio avviso doveva essere il tema da non perdere di vista: i rapporti tra teatro e cultura dell'esotismo e dell'orientalismo e soprattutto il contributo specifico della Scala a questa storia.

Un ultimo settore importante di mostre teatrali è quello dedicato agli scenografi. Per la sua affinità naturale con l'esposizione d'arte figurativa, l'esposizione riguardante il lavoro di un artista scenografo segue per così dire i binari della tradizione¹⁶. Ma è pur vero che anche questo partito

monografico si può declinare in vari modi e tenendo conto sostanzialmente di una opzione di fondo. Da una parte si può infatti considerare che il *design* scenografico (creazione di scene e/o costumi) sia una pratica artistica che ha in sé una forma di compiutezza, e in quel caso, almeno a livello di comunicazione espositiva, ci si concentra sul mostrare il processo di ideazione piuttosto che quanto attiene alla creazione del manufatto artigianale. Accade così che una mostra di disegni scenografici non sia diversa da qualunque mostra di disegni d'arte. Tuttavia, rispetto allo spettacolo e all'esito finale di quel processo creativo, il disegno dello scenografo può essere considerato come ogni altro tipo di disegno preparatorio, subordinato cioè a un'opera architettonica o plastica o figurativa compiuta.

In molti casi si dovrebbe poi pensare come la vera definizione, anche artistica, del disegno scenografico avvenga nel contesto della pratica scenica e del processo di messinscena, e che il commento, se non la presenza, che in molti casi è impossibile, del manufatto finale risulterebbe spesso di grande interesse. Chiunque studia storia della scenografia o storia del costume teatrale sa benissimo che ci sono scenografi e costumisti che si sono limitati a disegnare idee di scene e figurini ed altri invece che

si sono “sporcati le mani” col lavoro dell’artigianato scenico. Ciò non dipende, come è noto, solo da disposizioni artistiche personali, ma anche da differenti pratiche lavorative nelle diverse epoche. Le scene e i costumi eseguiti nei grandi *atelier* di pittura o di sartoria teatrale, i costumi creati per le star da celebri sarti nell’Ottocento e poi ancora nel Novecento, i costumi disegnati da Bakst e confezionati nella perfezione di ogni dettaglio dalla fedelissima Madame Muelle, per limitarci ad alcuni esempi, rispondono a modalità produttive a volte assai diverse, di cui la sola esposizione del bozzetto o persino quella del prodotto finito possono non rendere pienamente conto. Una delle mancanze più gravi nella sopracitata mostra *La Scala e l’Oriente* era proprio quella di non aver messo in valore in modo specifico il lavoro di esecuzione dei costumi e la straordinaria cultura sartoriale della Scala.

Molte di queste contraddizioni dipendono dal modo ancora irrisolto di affrontare a livello storiografico il rapporto tra l’ideazione artistica e il manufatto artigianale in teatro. Laddove questo lavoro storico e critico viene compiuto esso supporta efficacemente l’esposizione offrendo al visitatore non solo una raccolta di belle immagini o di belle forme ma la possibilità di rendersi conto del la-

voro implicito in questa straordinaria interazione di cultura artistica, artigianale e teatrale. Mi piace qui ricordare il caso delle mostre dedicate dal Museo dell’Attore ad Adelaide Ristori e/o ai costumi dell’attrice, e lo splendido lavoro di scavo storiografico fatto da Teresa Viziano. Tale lavoro ha reso possibile di presentare i costumi della Ristori non solo come bei pezzi di un guardaroba teatrale ottocentesco, ma di fatto come “strumenti” dell’arte della grande attrice, della cui importanza ella stessa era pienamente consapevole¹⁷.

Si potrebbero accumulare altri esempi e altre considerazioni, tante sono le occasioni che ci sono state date in questi ultimi anni di assistere ad esposizioni teatrali. Tuttavia mi preme, in chiusura e nell’attesa che si apra un dibattito di metodo un po’ più approfondito, fare riferimento a un problema di fondo che, se non risolto, condiziona senz’altro la cultura delle esposizioni teatrali. Nonostante le prese di posizione, i proclami, o le dichiarazioni di intenti, storici dell’arte e storici del teatro tendono a percorrere cammini disgiunti. Molti non si sentono impoveriti da questo o perché hanno punti di riferimento così specifici nelle loro relative discipline da non scontrarsi mai in una qualche forma di mancanza, o per-

ché hanno nei confronti delle discipline sorelle un senso, a volte neppure troppo malcelato, di superiorità. È tuttavia ben evidente che percorsi formativi che tendano a isolare nel proprio settore disciplinare, accademicamente inteso, i giovani storici dell'arte e i giovani storici del teatro, non solo disattendono al principio di orientare gli studiosi esordienti alla complessità dei contesti culturali e artistici, ma ne inquadrano la professionalità su binari che non tengono conto delle sfide interdisciplinari che

caratterizzano oggi la domanda culturale.

Tra le possibilità che il futuro riserva alle nostre discipline storico-artistiche ce ne sarà forse una in cui la poltrona di Molière non debba rimanere per alcuni solo un oggetto di curiosità antiquaria e per altri un adorato feticcio: quante scene sedute nell'opera di Molière che parlano di corpi che stanno in scena e quante scene sedute nella pittura del Seicento che ci mostrano modi di vita, di sociabilità, e di retorica del corpo!

1. La storia delle esposizioni teatrali si può far iniziare con John Boydell (1719-1804) e con la sua celebre Shakespeare Gallery aperta a Londra nel 1789. In generale l'Inghilterra ha poi sviluppato per tutto l'Ottocento una forte cultura di collezionismo teatrale maggiore e minore (la passione delle *theatricalia*). Nel resto d'Europa, solo a partire dalla fine dell'Ottocento questo genere di esposizioni ha trovato una connota-

zione specifica nell'ambito delle Esposizioni Universali, in seguito allo sviluppo della storiografia teatrale positivista e di un collezionismo specializzato. Su questo argomento rimando a un mio breve intervento nelle pagine on-line della rivista "Predella": Esposizioni teatrali e cultura del teatro, "Predella", II, n. 10 (2003), <http://predella.arte.unipi.it>.

2. Le Gal prepara una tesi di dottorato sulle

esposizioni teatrali all'Université Paris III, e la sua ricerca è diretta da Georges Banu. Nel corso di un recente colloquio (*Iconographie théâtrale et genres dramatiques*, 30 settembre-1 ottobre, promosso dal Centre de recherches sur la théorie et l'histoire du théâtre de l'Université Paris III in onore di Martine de Rougemont), Le Gal ha presentato una comunicazione dal titolo *De l'archive à l'oeuvre d'art, le statut d'une iconographie théâtrale dans les expositions*. Ringrazio la relatrice per avermi dato in lettura il testo della sua comunicazione.

3. La *theatrical conversation* venne eseguita dal pittore per celebrare il ritiro dalle scene della Pritchard (1768). Zoffany eseguì due versioni lievemente diverse del ritratto, una per Garrick e l'altra per la Pritchard. Una delle due, la versione del Garrick Club, è stata esposta di recente in Italia, a Ferrara, in occasione della mostra *Shakespeare nell'arte*, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 16 febbraio-15 giugno 2003, curata da Jeanne Martineau e Maria Grazia Messina, catalogo edito a cura delle stesse studiose, Ferrara Arte, 2003 (scheda 33, p. 200, per la tela in questione). Al fine di capire la diversa finalità espositiva sarà utile il confronto di questa scheda con quella inserita nel catalogo più recente del Garrick Club: *Pictures in the Garrick Club*, compilato da Geoffrey Ashton ed edito a cura di Kalman Burnim e Andrew Wilton, London, Garrick Club, 1997, scheda n. 253, pp. 141-142.

4. Per questa distinzione di metodo tra *documento* e *monumento* applicata a opere figurative di cui venga evidenziata la pertinenza alla sfera teatrale rimando a quanto scrive Cesare Molinari nel saggio *Sull'iconografia come fonte della storia del teatro*, in "Biblioteca Teatrale", 37-38, gennaio-giugno 1996, in particolare alle pp. 20 e 21: "La storia del teatro non è, come è invece la storia delle arti figurative o della letteratura, storia di monumenti, ma storia di documenti [...] Nella storia dello spettacolo teatrale [...] il documento *costituisce* l'opera, o, se questo è dir troppo, *costituisce* almeno quell'oggetto mentale che ci permetterà di parlare di 'teatro' o di 'spettacolo', anziché di letteratura, o di

pittura [...]. I monumenti figurativi sono dunque soltanto una parte del complesso dei documenti che permettono di tentare la restituzione delle forme dello spettacolo. E tuttavia non ci si può sottrarre all'impressione che i documenti figurativi siano i soli che permettono di farsi un'idea in qualche modo e in qualche misura concreta di quelle forme, e per conseguenza anche del significato dello spettacolo antico". Pur accettando questa distinzione di principio la mia posizione teorica differisce, come in parte accennerò più oltre, da quella di Molinari.

5. Cito dalla scheda n. 251 del catalogo *Exposition du IIIe centenaire de la mort de Molière, Paris, Musée des arts décoratifs*, 17 ottobre 1973-7 gennaio 1974, Paris 1973: "*Fauteuil du Malade Imaginaire*. Bois recouvert de veau noir. Dossier mobile, pieds à roulettes reliés par des traverses. Milieu du XVIIe siècle H. 1,23-L. 0,68 - P. 0,82, Comédie-Française. Ce fauteuil, devenu le symbole de la présence spirituelle de Molière à la Comédie Française, est le fauteuil du *Malade Imaginaire* [...] Le fauteuil fut religieusement conservé par ses camarades et leurs successeurs dans la salle de leurs assemblées [...] Il figure dans l'inventaire de 1815: "Un fauteuil de Molière à crémaillère et couvert de peau noir (Pour mémoire, parce qu'il n'a pas de prix)". Le vénérable meuble "joua" en scène jusqu'en 1879» (p. 62). Lo stesso mobile figurava nell'esposizione *La Comédie-Française 1680-1962*, Château de Versailles, 1962, con la stessa scheda (n. 3, p. 15) nel catalogo edito a Parigi, Ministère d'État - Affaires Culturelles, s.d. [ma 1962]; e ancora nell'esposizione del tricentenario *La Comédie-Française 1680-1980*, catalogo, Paris, Bibliothèque Nationale, 1980, con scheda identica (n. 51, p. 19).

6. Come è stato sottolineato da Cesare Molinari, la prospettiva iconologica dei miei studi ha mirato sempre a sottrarre il documento iconografico a una relazione troppo strettamente referenziale tra immagine e spettacolo. Su questo tema rimando alla introduzione di Molinari a *European Theatre Iconography*, a cura di Christopher Balme e Cesare Molinari, Roma, Bulzoni, 2002,

pp. 16-17, e sulla questione della referenzialità al saggio dello stesso Balme, *Interpreting the pictorial record: theatre iconography and the referential dilemma*, "Theatre Research International", vol. 22, 3, 1997, pp. 190-201.

7. *Portrait(s) de Sarah Bernhardt*, curata da Noëlle Guibert, Bibliothèque nationale de France, Galerie Mazarine, 3 ottobre 2000-14 gennaio 2001, catalogo a cura della stessa studiosa, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2000.

8. *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Isola di S. Giorgio Maggiore, 1 ottobre 2001-6 gennaio 2002, curata da Maria Ida Biggi, e catalogo a cura della stessa studiosa, Venezia, Marsilio, 2001.

9. *Nijinsky 1889-1950*, curata da Martine Kahane e Erik Näslund, Paris, Musée d'Orsay, 23 ottobre 2000-18 febbraio 2001, catalogo a cura di M. Kahane, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002. La mostra era stata allestita dallo scenografo Richard Peduzzi.

10. *Loie Fuller danseuse de l'art nouveau*, curata da Valérie Thomas e Jérôme Perrin, Nancy, Musée de beaux-arts, 2002, catalogo Paris, Réunion des musées nationaux, 2002.

11. *Le Théâtre de l'Oeuvre 1893-1900. Naissance du Théâtre moderne*, curata da Isabelle Cahn, Paris, Musée d'Orsay, 12 aprile-3 luglio 2005, catalogo Paris, Musée d'Orsay, 2005.

12. *Édouard Vuillard*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 23 settembre 2003-4 gennaio 2004, catalogo a cura di Guy Cogeval et alii, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003 (altre tappe della mostra: Washington (DC): National gallery of art, 19 gennaio-20 aprile 2003; Mon-

tréal (Québec), Musée des beaux-arts, 15 maggio-24 agosto 2003; Londra, Royal Academy of Arts, 31 gennaio-18 aprile 2004).

13. *La scena di Puccini*, a cura di Vittorio Fagone e Vittoria Crespi Morbio, Lucca, Fondazione centro studi sull'arte Licia e Carlo Ludovico Raghianti, 20 settembre 2003-11 gennaio 2004, catalogo a cura degli stessi, Lucca, Pacini Fazzi, 2003.

14. *La Scala e l'Oriente 1778-2004*, Milano, Palazzo Reale, 24 novembre 2004-30 gennaio 2005, catalogo a cura di Vittoria Crespi Morbio, Milano, Electa, 2004.

15. La divisione "pseudo-geografica" delle sezioni (Vicino Oriente, Oriente fantastico, Russia, India, Egitto, Estremo Oriente fantastico) risultava in alcuni casi del tutto assurda o perlomeno inadeguata a comunicare gli aspetti del materiale presentato, si trattasse di scene, costumi o altro.

16. Mi riferisco qui soprattutto alla produzione di scene e costumi relativa al teatro del Novecento, poiché per i secoli precedenti le problematiche dello studio dei disegni teatrali richiedono un approccio diverso, anche rispetto a eventuali finalità espositive. Su questo tema si veda l'articolo di Jérôme de La Gorce e Nicole Wild, *Desins de théâtre*, in *Catalogues d'oeuvres d'art et d'architecture: méthodes de recherche*, a cura dello stesso La Gorce et alii, Paris, Groupement de recherche 712 du CNRS, 1989, pp. 27-29.

17. Si veda la somma di queste ricerche in Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori, repertorio, scenario e costumi di una Compagnia Drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000.

La mostra allestita in questi mesi al Castello Pasquini di Castiglioncello (*Da Courbet a Fattori. I principi del vero*, 16 luglio-1 novembre 2005) consente di svolgere qualche riflessione su alcune esposizioni dedicate in questi ultimi tempi all'arte italiana dell'Ottocento e ai suoi rapporti con la pittura europea: ad un'attività espositiva sempre più intensa e diffusa, infatti, non sempre corrisponde un analogo impegno critico per rafforzare, con mostre mirate e meditate, la considerazione (soprattutto a livello internazionale) della nostra migliore pittura ottocentesca.

Proviamo ad immaginare le reazioni di un visitatore colto, esperto dei più importanti musei europei dedicati alla ricostruzione dei fatti dell'arte dell'Ottocento, frequentatore delle grandi mostre internazionali che, sempre più spesso, hanno inteso fare il punto sulle intricate vicende che hanno condotto alla nascita dell'arte contemporanea, posto di fronte alle opere raccolte nelle sale del Castello Pasquini: sconcerto ed incredulità, credo, si alternerebbero, dando vita ad una serie di domande destinate purtroppo a rimanere senza risposta. Incredulità di fronte ad una tesi, sintetizzata nel titolo e argomentata nei saggi e nelle schede del catalogo, che pretende di delineare un quadro di rapporti non solo tra Courbet e

Fattori, ma tra l'intera vicenda della pittura macchiaiola toscana e quella del realismo francese. Sconcerto di fronte ad una serie di opere che, a livelli talora molto elevati di qualità, non sembrano trovare concrete possibilità di dialogo, chiuse come sono entro problematiche figurative e culturali affatto distinte.

È proprio la posizione di Courbet, nel complesso e polifonico quadro dell'arte europea intorno alla metà dell'Ottocento, che non pare essere stata compresa con chiarezza in questa esposizione: d'altra parte, l'antologia di opere presentate a Castiglioncello non consentiva di delineare neanche per accenni il senso e il peso di quella posizione nodale. Di fronte ad un solo dipinto davvero significativo (*I bracconieri*, 1867, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea), ma di una stagione in cui Courbet, abbandonando le forme più estreme di provocazione, si rifugiava in un'indagine sempre più profonda e personale, rivolta a penetrare, con viscerale partecipazione emotiva, i segreti della natura – colta in questo caso in un momento di assoluto e raggelato biancore, come se l'universo stretto entro una morsa di neve e di ghiaccio sembrasse scricchiolare sotto i pesanti scarponi dei cacciatori intirizziti dal freddo –, si allineano varie tele di secondo piano, insieme a qualche

prova stanca, incapaci di rendere conto dell'effetto travolgente operato, nei *Salons* parigini, dagli sconvolgenti capolavori di Courbet: capolavori dove davvero sembrava che fosse nato non solo un nuovo modo di dipingere, quanto una modalità affatto inedita di guardare, comprendere e rivivere la natura stessa nella mente e nel gesto del pittore. Come aveva notato Jules-Antoine Castagnary, il critico più vicino a Courbet negli anni sessanta dell'Ottocento, in uno studio dedicato al maestro di Ornans prontamente tradotto e divulgato in Italia dal "Gazzettino delle Arti del Disegno" (giugno-luglio 1867), il particolarissimo "realismo" inventato da questo artista trovava la sua più profonda ragion d'essere nella programmatica rinuncia a qualsiasi stimolo intellettuale e nell'immersione appassionata, priva di remore psicologiche o di retaggi culturali, nel grembo uterino, avvolgente e vitale di una natura sperimentata e rivissuta in tutti i suoi aspetti: "Amò la natura con tutta la forza dell'animo suo. Curioso di penetrare in tutti i sensi il mondo esteriore, fece dei paesi che niuno aveva visto, scese nelle grotte, negli scavi misteriosi, studiò quei reconditi luoghi, il silenzio, il fresco, delle sorgenti, il germe delle piante, le foglie delle foreste, le abitudini degli animali che le abitano. Ogni volta ch'egli si perdeva così nel

seno della profonda natura, era come se avesse attraversato un alveare e ne fosse uscito coperto di miele, e saturo di profumo e di poesia".

Ebbene, questo realismo integrale, che pretende di fare *tabula rasa* di qualsiasi esperienza precedente, ha trovato rarissimi momenti di comprensione nella pittura italiana del secondo Ottocento, quasi sempre protesa a individuare un arduo punto d'accordo tra esperienza della natura e retaggio tradizionale: sono altri gli artisti francesi che hanno davvero parlato ai nostri pittori. Per rimanere nell'ambito glorioso della "macchia", basti pensare all'innegabile impatto della struggente poesia agreste di Millet sulla mente di Fattori, impegnato, nel suo periodo livornese, a ritrovare le tracce perdute dell'antica sacralità del paesaggio e dei contadini toscani percorrendo le campagne dell'Ardenza e di Antignano; oppure all'effetto della rilettura rassicurante e borghese dei nuovi temi agresti offerta da Jules Breton a partire dalla metà degli anni cinquanta su un pittore come Cristiano Banti (che poteva vantare, nella sua collezione, unico in Italia a quelle date, due dipinti di Courbet, ma senza rivelare quasi mai, nella produzione pittorica, reali punti di contatto con il linguaggio del maestro di Ornans).

Anche un pittore come Signorini,

certamente il più significativo all'interno di qualsiasi discorso che intenda ritessere i legami della Toscana con l'Europa, pur affascinato dalle teorie sociali proudhoniane e costantemente rivolto ad aggiornamenti culturali che lo condussero spesso a scavalcare gli steccati eretti da altri protagonisti del gruppo macchiaiolo, non rivela praticamente alcun momento di tangenza con il mondo figurativo di Courbet: ed è proprio un suo capolavoro recentissimamente recuperato, quell'*Alzaia* (Londra, Jean-Luc Baroni Ltd.) che costituisce la maggiore attrazione della mostra di Castiglioncello, a dimostrare quanto sia profonda la distanza dalle grandi composizioni realiste – come gli *Spaccapietre*, presentati allo scandaloso Salon del 1850-51 – che avevano imposto il nome di Courbet come quello del capofila di una pittura politicamente impegnata, tesa a denunciare le condizioni di vita inumane delle classi subalterne.

L'*Alzaia*, alla data 1864, è un dipinto sorprendente, nella pittura italiana, non tanto per la tematica sociale, pur così evidente nell'esibito contrasto tra i braccianti impegnati a trainare un'imbarcazione lungo l'Arno e i rappresentanti di un'aristocrazia indifferente al duro lavoro quotidiano: l'anno precedente, infatti, Michele Cammarano (uno dei rarissi-

mi pittori italiani di quest'epoca per cui si possa parlare di un effettivo e documentato interesse per Courbet), in *Ozio e lavoro* (Napoli, Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte), aveva riflettuto su tematiche analoghe, fondando la scena su un'antitesi visiva ideata come espressione di un radicale contrasto ideologico (al centro della strada polverosa l'ozioso perdigiorno a passeggio, sullo sfondo i lavoratori dei campi impegnati nelle sane occupazioni di una vita operosa). Ciò che impone l'*Alzaia* come un'opera assolutamente eccezionale nella pittura italiana ottocentesca è la presenza di una serie di invenzioni visive del tutto inedite non solo nel variegato catalogo di Signorini, ma anche pesandole in una prospettiva europea (e questo fatto mi sembra motivare, almeno in parte, il risultato d'asta – oltre quattro milioni di euro da Sotheby's il 18 novembre 2003 – che ha collocato questo dipinto ai vertici delle opere più pagate di tutta la pittura italiana dell'Ottocento). La composizione, infatti, sembra voler deliberatamente scardinare qualsiasi abitudine visiva del tempo, collocando il punto di vista rasoterra, all'altezza dei polpacci dei lavoratori, eliminando dall'inquadratura qualsiasi accenno all'imbarcazione trainata (ad eccezione della corda tesa che conduce lo sguardo fuori campo), po-

nendo in contrasto violento il primo piano occupato dai corpi sfiancati dei popolani e lo sfondo lontanissimo dove si stagliano minuscole le *si-lhouettes* dei nobili e la macchia nera del cagnolino ringhiante: una serie di trovate bizzarre, estrose, certamente stupefacenti alla data 1864, anche se il dipinto fosse stato realizzato a Parigi da uno dei pittori d'avanguardia affascinati dalla nuovissima moda del Giapponismo (dove invenzioni del genere talvolta compaiono, soprattutto tra le stampe più sperimentali di Hiroshige e Hokusai), potenziate dalla luce implacabile che esalta i contrasti cromatici e chiaroscurali, stampando ombre crudeli sul greto del fiume e abbagliando la lastra azzurra del cielo.

Siamo di fronte ad un'opera che imporrà un ripensamento non solo sul percorso di Signorini, ma, più in generale, sui rapporti della pittura toscana con l'Europa (un ripensamento che non è nemmeno avviato in catalogo, come dimostra la sostanziale incomprensione delle ragioni formali che fanno dell'*Alzaia* un capolavoro sorprendente a quella data, ancora tutto da studiare). Certamente andranno tenuti in conto diversi fattori che potrebbero aver contribuito alla nascita di quest'opera: il viaggio parigino di Signorini nel 1861 (e, tra le tante opere che dovettero colpirlo,

anche quell'*Aratura nel Nivernais* di Rosa Bonheur, 1848-49, alla Galleria del Luxembourg, con una composizione diagonale e un punto di vista ribassato che, enfatizzati, potrebbero aver avuto un peso nell'invenzione dell'*Alzaia*), i suoi interessi – documentati con certezza in anni più avanzati – per la fotografia e per le stampe giapponesi, i rapporti con Degas (mediati forse, già intorno al 1863-64, dagli incontri presso Marcellin Desboutin nella villa fiorentina dell'Ombrellino). Una serie di stimoli, genialmente e precocissimamente riflessi dal pittore fiorentino, tra i quali sembra davvero arduo inserire anche la pittura di Courbet, nel suo significato più profondo, al di là del mero spunto iconografico di critica sociale; e che Courbet davvero non c'entri con quest'opera è lo stesso Signorini a dichiararlo esplicitamente, nel 1874, durante una polemica giornalistica con il pittore veneziano Guglielmo Stella, scandalizzato dalla "novità dell'impressione generale": "[L'*Alzaia*] non riassume nessun sistema né suo né d'altri, ché se ha delle velleità d'antitesi sociali come soggetto, ha però delle qualità d'arte non troppo macchiaiole e, se veramente le stelle veneziane [il pittore veneziano siglava infatti i suoi articoli con tre asterischi] tanto amarono la sincerità da ammirarla dipinta da-

Telemaco Signorini,
Alzaia, 1864,
Londra, Jean-Luc Baroni Ltd.



gli antichi nostri, diano esempio di esercitarla dichiarando di aver sentito parlare di un tal Courbet, ma di non averlo mai visto; che se disgraziatamente per loro l'avessero visto davvero, dichiarino allora di non averci capito nulla per aver trovato analogia fra l'artista francese e il fiorentino; a meno che da un lato forse vi sia ed è questo [...] Il Courbet... non ebbe a maestri ufficiali che la natura".

Le difficoltà di proporre una nuova immagine, più europea, dell'arte italiana dell'Ottocento, rintracciando i reali momenti di scambio e di dialogo, liberandosi da quei pregiudizi e da quella retorica che tanto hanno inficiato una corretta ricostruzione delle vicende figurative di un secolo che, se non fu certo artisticamente dei nostri maggiori, non fu poi nemmeno così depresso come ancora troppo spesso si sostiene, emergono anche dal confronto tra due recenti monografiche dedicate ai pittori italiani che certo dell'internazionalità e dell'aggiornamento fecero, più di qualsiasi altro nella seconda metà dell'Ottocento, il proprio cavallo di battaglia: De Nittis e Boldini.

La mostra romana (e poi milanese) di Giuseppe De Nittis (*De Nittis. Impressionista italiano*, Roma, Chiostro del Bramante, 13 novembre 2004-27 febbraio 2005; Milano, Fondazione Mazzotta, 18 marzo-13 giugno

2005) può senz'altro essere definita un'occasione perduta per confermare il ruolo da protagonista, a livello europeo, di questo grande pittore barlettano e parigino allo stesso tempo: l'opportunità di presentare, in due sedi prestigiose, una vastissima antologia di sue opere pittoriche e grafiche avrebbe potuto infatti consentire, se meglio sfruttata, di delineare il percorso originalissimo del nostro solo artista capace, dopo aver attraversato, come una meteora, la Firenze dei Macchiaioli, di dialogare, su un piano di parità, con pittori della grandezza di Manet, Degas, Caillebotte, Monet. Tuttavia, una serie di scelte critiche discutibili hanno lasciato svanire quest'occasione, dando vita all'ennesima antologica che certo non inciderà sulla fortuna di De Nittis. L'errore più evidente è stato la rinuncia ad una serrata scansione cronologica delle opere: il raggruppamento per temi, oggi tanto di moda, ha consentito certo qualche risultato suggestivo – come la sala dove erano raggruppati alcuni sensazionali "effetti di neve" –, oscurando, tuttavia, la coerenza e l'originalità del percorso figurativo compiuto da De Nittis. Inoltre, la presenza, fianco a fianco, di opere capitali (come *La strada da Napoli a Brindisi*, 1871-72, riapparsa da una collezione privata americana dopo novant'anni) e di tele incom-

piute o solo abbozzate, tra le tante abbandonate nell'*atelier* alla morte del pittore e giunte infine, per l'eredità della moglie Léontine, alla Pinacoteca di Barletta, sembrava presentare un artista discontinuo, diseguale, tutto sommato superficiale: e invece, chi conosce il catalogo completo di De Nittis sa che pochi altri pittori, non solo in Italia, si sono mossi, in quegli anni, con tanta felicità ed esuberanza creativa. Ovviamente questa lettura europea di De Nittis avrebbe tratto grande beneficio da una serie di confronti mirati con le opere degli artisti che lo hanno stimolato ed ispirato: e se certo, a parziale scusante, può essere imputata la difficoltà di ottenere in prestito dipinti importanti dei protagonisti dell'Impressionismo, mi chiedo perché rinunciare ad esporre, a fianco delle opere più smaccatamente giapponiste di De Nittis, quelle stampe policrome che tanto profondamente lo hanno affascinato (come ha confermato il bel saggio in catalogo di Manuela Moscatiello dedicato a *Giuseppe De Nittis e il Giappone*). Infine una vera e propria censura, quanto mai discutibile, è risultata l'assoluta assenza di quelle opere – certo commerciali, ma tutt'altro che trascurabili – realizzate da De Nittis per Goupil, dove la moda neosettecentesca che ha contagiato tanti altri artisti in quegli anni trionfa

sotto un pennello dotato di impeccabile virtuosismo tecnico: una censura probabilmente indotta dal desiderio, ingenuo, di presentare De Nittis come un organico "impressionista italiano", senza sbavature o cedimenti al gusto "alla Meissonier" (da noi si sarebbe detto "alla Fortuny").

La mostra padovana (e poi romana) di Giovanni Boldini (*Boldini*, Padova, 15 gennaio-29 maggio 2005; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 23 giugno-25 settembre 2005) si è proposta invece come un momento decisivo per fare finalmente i conti con questo grande e controverso pittore, tanto amato e al tempo stesso tanto disprezzato, per delle doti istintive così formidabili da apparire sospette ad una critica più propensa ad apprezzare la moralità di un fare artistico inteso come costante e faticosa ricerca, piuttosto che la prodigiosa dissipazione di un'innata abilità manuale. Se il mercato ha consacrato ormai definitivamente il valore assoluto di questo pittore (basti pensare che i record d'asta per la pittura dell'Ottocento italiano hanno visto, ai primi quattro posti nel 2004, quattro strepitosi ritratti di Boldini), le difficoltà della fama postuma dell'artista ferrarese si possono cogliere già a partire dall'*Omaggio* dedicato da Filippo De Pisis nel 1931 a questo "indivulato talento" appena scom-

parso: "fu disegnatore di una felicità, di un brio, di una sicurezza (non oso dire profondità, non oso dire vera forza) spesso di una grazia sorprendente. E pittore fu come pochi dei contemporanei. Perché si lasciò andare così al gusto del fare, dello strafare? Ma forse è inutile indagare". Ebbene, l'impressionante sequenza di capolavori allineati nelle sale di Palazzo Zabarella, capaci di coprire, senza lacune o antistoriche censure, l'intero percorso dell'artista, ha costituito un momento credo definitivo nella riconsiderazione critica del pittore ferrarese: ben pochi potranno ancora dubitare di trovarsi di fronte ad un artista originalissimo, che nulla ha da invidiare agli altri grandi ritrattisti di quest'epoca. Anzi, a ben guardare, solo Sargent gli può essere messo degnamente accanto: e se Sargent sa scendere più in profondità, scandagliando talvolta la psiche dei suoi soggetti come accade nella narrativa di Henry James, Boldini dà vita ad

una serie di invenzioni visive continuamente rinnovate, per mettere in scena quella scatenata o compressa, ma sempre inquietante, vitalità che anima i suoi ritratti. L'unico neo di questa mostra quasi perfetta può essere indicato, nuovamente, nell'aver rinunciato a qualsiasi confronto esterno al catalogo boldiniano: basti ricordare come la semplice presenza di due dipinti di Delaroche e Meissonier avesse illuminato la sezione d'apertura della mostra, bellissima, sui Macchiaioli, allestita nella stessa sede padovana l'anno precedente (*Il Macchiaioli prima dell'Impressionismo*, Padova, 27 settembre 2003-8 febbraio 2004). D'altra parte la scelta delle opere di Boldini è apparsa così meditata e rappresentativa da apparire capace, quasi da sola, di evocare gli artisti che fiancheggiarono la sua parabola creativa e di imporre il nome del pittore ferrarese come quello di un indubbio protagonista dell'arte europea all'alba della modernità.

La prima esposizione di fotografie è stata quella dei *dessins photogénés* di Hippolyte Bayard, il 24 giugno del 1839 a Parigi, nella Salle des Commissaires Priseurs, in rue des Jeuneurs; si trattava addirittura di quaranta immagini positive su carta, ottenute con una tecnica tuttora misteriosa e, senza dubbi, inventata prima che venisse reso pubblico il procedimento di Daguerre, d'altronde ben diverso, come quello dei *photogenic drawing* di Talbot, lungamente ignoto e infine coperto dal *copyright*.

Le immagini di Bayard, esposte all'interno di una mostra di beneficenza, stupirono soprattutto gli artisti suoi amici, ma il risultato non interferì con il procedimento di Daguerre, protetto dallo scienziato e deputato Arago, che garantiva comunque un migliore effetto realistico.

Da quell'anno fatidico, il 1839, in cui si annunciava ufficialmente al mondo l'invenzione della dagherrotipia, il 7 gennaio, la fotografia troverà sempre maggiore spazio nelle esposizioni d'arte e di scienza, anche in attesa di altri mezzi di diffusione, il passaggio dall'originale alla stampa ad inchiostro: woodburytipia, collettoria, *héliogravure*, *similigravure*, zincografia, *offset*, rotocalco... e oggi Internet, etc.

La riproduzione a stampa sostitui

quindi via via l'immagine in "originale", ossia stampata su carta salata (Talbot si convinse di avere risolto il problema dell'illustrazione, incollando i suoi calotipi in album come *The Pencil of Nature*, in effetti il primo fotolibro), poi all'albumina, quindi alla gelatina, al carbone, alla gomma, all'olio, etc., offrendo però alla fotografia anche altre, e parallele condizioni di conoscenza diretta, *in primis* le esposizioni dei *Salons*, a imitazione di quelli dedicati tradizionalmente alla pittura.

Nell'Esposizione Universale di Londra al Crystal Palace del 1851 alla fotografia venne dedicato un ampio e autorevole spazio; la sua presenza in mostra venne persino sublimata, quando giunse la notizia della morte di Daguerre.

Dopo la prima rassegna di Bayard, va ricordata la mini-mostra di Daguerre alla Camera dei deputati di Parigi, nel luglio 1839, dove "ognuno ammirava la prodigiosa finezza delle infinite parti onde son piene le tavollette rappresentanti le contrade di Parigi, i più minuti accidenti del suolo e degli edifici, le merci ammucciate sulla ripa, gli obbiettivi più delicati, i ciottoli sotto l'acqua presso alla sponda (della Senna, n.d.a.), e i vari gradi di trasparenza ch'essi danno all'acqua, ogni cosa è riprodotta con incredibile esattezza; ma lo stupore

si raddoppia quando, coll'aiuto della lente, scopresi un'immensa quantità di tenuissimi particolari sfuggenti ad occhi eziandio di lince...".

Nel dicembre del 1839, a Göttinga, "il sig. O'Schaugnessy si occupa di perfezionare il modo di ricavare gli oggetti per mezzo della luce", ed espone i suoi capolavori; "grande porzione del pubblico di Göttinga – si narra in una cronaca del tempo –, ebbe occasione in quei giorni di persuadersi delle prerogative di tali disegni, essendone stati esposti parecchi, col confronto di quelli del sig. Daguerre, in una pubblica esposizione di arti fattasi a beneficio dei poveri della città...".

A Milano, invece, senza pensare alla beneficenza, l'ottico e pioniere Alessandro Duroni, già il 27 novembre del 1839 mostrava i suoi risultati al dagherrotipo, tra cui l'immagine del Duomo ripreso da una terrazza a lato della chiesa dei Servi.

L'esposizione nella Galleria Decristoforis mostrò "il disegno daguerreotipico, primo di questo genere che Milano possiede, ed ognuno lo può esaminare a bell'agio - osservò con entusiasmo il cronista del giornale "La Moda" -, offerto alla vista degli spettatori mediante una lieve retribuzione...".

Per la prima volta si pagò allora un *ticket* all'ingresso di una mostra di fotografia, in attesa del *business*

delle rassegne dei Cartier-Bresson, Capa, Mapplethorpe, Avedon... con la massima soddisfazione degli editori (per la vendita proporzionale del catalogo) e degli assessori.

Ancora in Italia, tra le altre, va ricordata l'esposizione a Trento, in Biblioteca (la nota di cronaca è del 25 dicembre 1839), di "una lastra di rame inargentata, che già da tre giorni si trova esposta nelle sale di questo Istituto di Lettura per soddisfare il desiderio dei curiosi".

Insomma, da allora la fotografia occupò sempre di più gli spazi espositivi, anche quelli dedicati alla pittura, infiltrandosi nella tradizione dei *Salons* e delle Esposizioni, con crescente interesse e curiosità del pubblico, sia per la fotografia "artistica" (il pittorialismo enfatizzò questo aspetto, basti ricordare la grande rassegna di Torino del 1902, dove per la fotografia venne addirittura fabbricato un padiglione su progetto dell'architetto allora più alla moda, Raimondo D'Aronco!), sia per quella scientifica, dall'astronomia alla cronofotografia, e alle immagini ad "alta velocità".

La fotografia di un proiettile "fermato in aria" alla velocità di seicento chilometri al secondo, venne segnalata con entusiasmo dai giornalisti in visita alla Esposizione di Milano del 1894.

La storia della fotografia è fortu-

natamente segnata, per molti aspetti filologici, proprio dalla sua presenza nelle grandi Esposizioni europee e americane, nei cui cataloghi è possibile rintracciare la presenza, e l'esistenza di autori e opere altrimenti obsolete o distrutte dal tempo e dall'incuria.

Però, la curiosità suscitata dalla fotografia, anche in senso tematico (immagini di animali, d'arte, viaggi, architettura, paesaggi, personaggi, scene di genere...) nelle esposizioni storiche, ha portato via via a comprendere anche gli aspetti più nascosti della cultura di questo genere d'immagine, tendenzialmente intesa soprattutto dal punto di vista iconografico, quindi nelle sue espressioni creative, estetiche, poetiche, persino misteriose, altrimenti prima sconosciute.

Nel Novecento la fotografia assunse sempre di più un ruolo anche competitivo nei confronti della pittura, e divenne infine indispensabile – con il suo convincente, persuasivo realismo –, come elemento di promozione, sia commerciale che politica; Mussolini, non a caso, fondò il LUCE nel 1924, e la grande esposizione del 1932 a Roma per il Decennale della Rivoluzione Fascista sembrò la sagra della fotografia, utilizzata in tutte le dimensioni e tipologie, soprattutto con il contributo retorico del fotomontaggio.

Senza la fotografia, come si poteva mostrare il "progresso" dell'Italia nel Decennale?

Nel secondo dopoguerra, furono gli americani a riprendere in dimensione monumentale questa tipologia espositiva, con la grande rassegna progettata da Edward Steichen per il MoMA di New York, *The Family of Man* (cinquecentotré immagini, scelte tra oltre un milione, di sessantotto paesi), una mostra per decenni itinerante nel mondo, con il suo influente messaggio umanitarista.

Giunse in Italia nel 1955, e fece oltretutto conoscere le emergenze storiche mondiali, soprattutto i reportages dei fotografi della F.S.A., e della Magnum, ma anche gli estetismi di Weston o di Adams; fu una bella lezione.

In Europa, Otto Steinert aveva a sua volta provveduto ad animare questo settore anche con le rassegne, accompagnate da fondamentali cataloghi di "subjektive Fotografien", con i cui suggerimenti si avviò un altro percorso estetico e linguistico, in linea con il vecchio Bauhaus di Moholy; a Milano, anche queste istanze vennero presentate per l'iniziativa dell'Unione Fotografica, fondata da Pietro Donzelli nel 1951.

Centinaia di mostre vennero realizzate anche in piccoli paesi, nell'entusiasmo della "scoperta" della

fotografia: a Spilimbergo, dal 1952 una serie di rassegne presentarono i maestri della nostra fotografia, coinvolgendo amatori e professionisti, come in seguito a Sesto San Giovanni, storiche rassegne collegate anche a convegni e dibattiti, mentre a Venezia, a cura del Circolo "La Gondola", con l'animatore Paolo Monti, venne presentata la grande fotografia mondiale in memorabili rassegne.

Fu una riscoperta della fotografia come *medium*, oltre che come arte, che influì nello storico "combattimento per un'immagine", nei confronti della pittura, come bene venne definito dal compianto Luigi Carluccio, che su questo tema realizzò nel 1973, con Daniela Palazzoli, una magistrale esposizione a Torino.

Nel 1957 alla Triennale venne presentata la collezione di Helmut Gernsheim, offrendo un'occasione unica di visione e studio dei capolavori fondamentali della storia dell'immagine fotografica, da Niépce e Talbot in poi; ma non venne capita l'importanza dell'evento da parte delle istituzioni culturali, che allora addirittura rifiutarono la donazione offerta dal grande storico Gernsheim all'Italia, lasciando che quel tesoro varcasse poi l'Oceano, per giungere all'Università del Texas, dove tuttora è amorosamente conservato.

Nel 1976 Lanfranco Colombo

aprì coraggiosamente a Milano in via Brera la ormai mitica Galleria "Il Diaframma", dove sono passati in rassegne originali i più significativi autori, non soltanto contemporanei, offrendo nel contempo un luogo di studio e di informazione internazionale d'alto prestigio; fu anche questa una "scuola" fondamentale per i nostri fotografi.

Ma la cosiddetta cultura ufficiale continuò a emarginare, fino agli anni recenti, la fotografia, come fosse un prodotto di serie B, relegando gli addetti in uno spazio, anche editoriale, *underground*.

In questo breve e incompleto *excursus* delle rassegne fotografiche, tra quelle dell'ultimo dopoguerra, va segnalata *in primis* la grande kermesse della fotografia mondiale, organizzata a Venezia nel 1979 (*Venezia '79 la Fotografia*), in una operazione finalmente sostenuta da un organismo pubblico, l'Assessorato alla cultura del Comune, in collaborazione con l'International Center of Photography, a quel tempo diretto da Cornell Capa a New York.

Nello stesso periodo, sempre con il contributo e l'intervento degli Assessorati alla Cultura, vennero realizzate le prime esposizioni storiche, con un intento esaustivo d'indagine filologica, sulla fotografia italiana del-

L'ingresso ad una
delle sedi della mostra
Venezia '79 la fotografia



l'Ottocento e sulla fotografia pittorica, tra Firenze e Venezia; uno studio fondamentale, che aprì a successive integrazioni e correzioni.

Con *Venezia '79 La Fotografia*, ventisei mostre impegnarono tutti gli spazi disponibili a Venezia, dalle sale della Biennale a quelle del Museo Correr, offrendo, anche in catalogo, un panorama quasi esaustivo della storia della fotografia mondiale, dall'Ottocento al contemporaneo.

Per la fotografia fu il più grande evento mondiale del secolo.

A Venezia, quasi di conseguenza, il Museo Fortuny venne delegato a continuare questo processo culturale, soprattutto mediante rassegne fotografiche, da quelle ottocentesche alle esperienze dell'avanguardia; dalla mostra storica *L'insistenza dello sguardo*, allestita per il centocinquantesimo dell'invenzione, a *Dialectical Landscape*; quest'ultima rassegna venne curata dall'indimenticabile Paolo Costantini, con cui si avviò anche in Italia una "nuova fotografia", tra minimalismo e "post-modernismo".

A Parma Arturo Carlo Quintavalle offrì uno spazio e un rigore universitario anche alla fotografia, fondando il CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione), presentando via via, con coerenti cataloghi, eventi e protagonisti storici della fotografia,

che ebbero un significativo riscontro anche sui giovani fotografi italiani.

A Firenze, dopo la storica rassegna sull'Atelier Alinari del 1976, curata da Wladimiro Settimelli, che destò l'attenzione generale anche sull'importanza della fotografia come "bene culturale" e documento storico, dal 1985 si aprì in palazzo Rucellai uno spazio specifico per la fotografia, il Museo di Storia della Fotografia Alinari, voluto da Claudio de Polo, presidente dell'Alinari, che nel frattempo ha raccolto, conservato e tutelato un immenso patrimonio fotografico, recuperato anche all'estero, e che attualmente risulta tra le maggiori collezioni mondiali di fotografia.

In provincia si è cercato in vari luoghi di avviare ricerche sulla microstoria della fotografia, integrando quindi l'archiviazione e le iniziative didattiche con rassegne espositive, che spesso sembrano il mezzo più idoneo per destare l'attenzione anche dei *media* su questo genere espressivo; a Spilimbergo, opera da quindici anni il CRAF (Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia), che in questi lustri ha realizzato una serie di fondamentali rassegne sulla fotografia non soltanto italiana, completate dalla pubblicazione di vari volumi, avviando una utile pubblicistica sulla fotografia, che sino a ora

mancava, anche per la disattenzione degli organismi istituzionali, persino delle biblioteche pubbliche, proprio mentre le Università, invece, stanno finalmente integrando, con i corsi di Storia della Fotografia, un vuoto culturale nella storia dell'arte e della cultura contemporanea in generale.

Le esposizioni di fotografia, però, non vanno intese soltanto come mezzo di conoscenza iconografica ("come eravamo", "il buon tempo

antico", etc.), ma nella valenza estetica e storica del *medium*, che è l'unico modo per leggere "tra le righe" ciò che l'immagine offre e commenta mediante l'intelligenza dell'operatore, ossia del Fotografo.

Il problema di fondo è tuttora quello avvertito con ansia mezzo secolo fa dai pionieri di questo genere; *credere alla fotografia* come evento culturale e non soltanto come mezzo "tecnico", meramente illustrativo e descrittivo.

Sulla LI Biennale di Venezia, e su un suo ipotetico futuro

La cinquantunesima edizione dell'Esposizione internazionale d'arte di Venezia si colloca, al contrario di quanto da più parti divulgato, su una linea di stretta continuità con il suo recente passato, sia per i materiali esposti (installazioni, video e fotografia, in larga prevalenza), sia per l'attenzione posta dai curatori su un panorama dell'arte realmente planetario, ove le distinzioni tra i continenti nuovi e i vecchi risultano sempre meno percepibili.

Ovvia, d'altronde, questa continuità, se solo si pone mente al fatto che le due curatrici d'oggi (Maria de Corral, Madrid, e Rosa Martinez, Barcellona) hanno come unico tratto distintivo rispetto ai loro predecessori quello d'essere donne: circostanza appetibile per la comunicazione, che l'ha infatti a più riprese sottolineata, ma di fatto irrilevante. De Corral e Martinez provengono anch'esse alla critica d'arte non da una formazione storica, ma da quella scuola sovranazionale di curatori formati in qualche modo in provetta, e consustanzialmente legati al sistema dell'arte attuale: ne condividono dunque, in prima istanza, il sostanziale disinteresse per il passato, e per contro la capacità di sguardo sui territori vastissimi, e di fatto mondiali, che ormai costituisce un *must* internazionale (seppur la conoscenza e l'approvazione delle sin-

gole esperienze, soprattutto di quelle più remote, provenienti da quello che s'usava definire Terzo mondo, denunci in più d'un caso la mediazione del mercato occidentale). Ne condividono, poi, la sapienza nell'allestimento di una mostra; ed infine l'acquiescenza al dogma che le manifestazioni d'arte visiva rappresentative del nostro tempo si esprimano prevalentemente attraverso *media* eterodossi (anche se ormai, appunto, appartenenti anch'essi ad una più che ventennale "tradizione"), e debbano corrispondere ad una serie di polarità obbligate, di luoghi concettuali sempre ritornanti, tranquillizzanti proprio perché riconoscibili: fra i quali, elencando quasi a caso, il gioco, l'affabulazione, il racconto, l'attenzione all'universo femminile (da quello pubblico a quello più segreto e intimo), la necessità ed insieme l'orrore nell'esibizione del sangue, della sopraffazione, della violenza.

Che la Biennale veneziana sia ormai da tempo votata a consentire con un siffatto modo di leggere la contemporaneità è un dato di fatto, in qualche misura fatale e necessario: l'Italia, quand'anche lo avesse voluto, non avrebbe forse avuto, nel momento stesso in cui tutto il sistema dell'arte, sullo scadere degli anni Ottanta, s'orientava in tal senso, la necessaria capacità di voce per fondare, sulla

contemporaneità, un'ottica diversa; e per indirizzare altrimenti lo sguardo, avvalorandolo con un pensiero critico parallelo. L'ha dunque accettata, questa via alla contemporaneità, iscrivendo l'istituzione sua più prestigiosa, e principalmente delegata a dialogare con l'arte internazionale, nella costellazione di manifestazioni ovunque nel mondo analogamente impostate; contando sulla sua storia più che secolare, e sul palcoscenico d'eccezione che la ospita, per non essere, fra le tante, "una" biennale, ma – insidiata forse solo da Kassel – "la" Biennale. Se questo suo appuntamento per tanti versi simbolico (1895 la data della sua fondazione, e oggi 2005: a cavallo di due mondi. E ancora: una cinquantunesima edizione che sorpassa anche numericamente, per una manifestazione biennale, la tesa lunga di un secolo) può o deve essere preso ad occasione d'una riflessione sul presente e il futuro possibile di Venezia, possiamo dire che, pur nella perdurante assenza di un progetto culturale realmente autonomo dai modi e dalle mode internazionali più recenti, oggi la Biennale veneziana ha probabilmente scavalcato positivamente un pericoloso crinale – quello inaugurato dopo la peraltro discussa e discutibile edizione di Jean Clair – e torna a rivestire un ruolo di grande visibilità all'interno di tanta

e sostanzialmente analoga offerta espositiva mondiale.

Lo fa in grazie, soprattutto, dei luoghi che la ospitano: i Giardini, con la struttura unica, ad alveare, degli spazi espositivi lì costruiti nel corso di molti decenni, occupati dai padiglioni nazionali, molti dei quali serbano un loro sapore inconfondibile, carico d'una storia espositiva che sembra trasudare dalle loro stesse mura, e farsi memoria; l'Arsenale, che ogni volta che lo si vede è più straordinario (tanto da sovrastare in bellezza, sempre e di gran lunga, tutto quanto di volta in volta accolga); adesso, infine, i tanti luoghi storici di una Venezia sconosciuta alle mappe turistiche abituali che la Biennale ha assunto per dare spazio ulteriore alle nuove partecipazioni nazionali. Modesto, a fronte di tutto ciò, resta e viepiù appare quel che per lunghissimi anni è stato il cuore della mostra, ai Giardini: il Padiglione Italia, tante volte riattato ma sempre di difficile allestimento, e soprattutto inadatto ad accogliere, se non altro per le sue dimensioni, i nuovi *media*. Oggi, si dice, la mostra in esso ospitata (*L'Esperienza dell'Arte*) è deludente rispetto a quella ordinata dalla Martínez alle Corderie e alle Artiglierie dell'Arsenale (*Sempre un po' più lontano*). *L'Esperienza dell'Arte* ha, certamente, delle brusche cadute d'interesse: per dirne una,

Biennale di Venezia 2005:
Balázs Kicsiny, *Esperimenti di navigazione*
(part.), Padiglione Ungheria,
Giardini di Castello



l'infilata davvero incomprensibile delle sale del gelido Bacon tardo, del bamboleggiante Guston tardo, della solita Marlene Dumas e d'un accademico Tàpies tardo: uno più inutile dell'altro, almeno in sede attuale. Il minor tasso di sorpresa concesso alla mostra centrale dalle molte presenze troppo note (da quelle indicate più sopra al solito, perfetto Bruce Nauman, ad Agnes Martin, per esempio) toglie sale alla corsa curiosa dell'occhio, senza offrire d'altra parte – a parte il caso, ma scontato, di Nauman – una leggibilità maggiore agli eventi dell'oggi. Ma il tono complessivo della mostra è per certo, e fortemente, condizionato prima di tutto proprio dal luogo che l'accoglie.

Assai più accettabile l'inserimento nel percorso di *Sempre un po' più lontano* delle opere di Louise Bourgeois: una realmente affascinante, un piccolo ambiente dove una registrazione della voce dell'anziana artista intona, guidando un piccolo coro di bimbi, qualche motivo popolare caro all'infanzia (ci ho trovato, anch'essi intenti ad accompagnare il canto sommesso, due bambini francesi, trepidi); l'altra, spirali in metallo sospese nell'aria, accompagnate in catalogo da poche parole della Bourgeois, così vicine a quel che essa ha voluto essere nell'arte d'oggi: "Ciò che comincia al centro è l'afferma-

zione, il movimento verso l'esterno è una rappresentazione del dare e del cedere dominio; della fiducia, dell'energia positiva, della vita stessa". Bourgeois (nata a Parigi nel 1911; poi in America, ove ha preannunciato fra i primi il superamento dell'impasse minimalista; artista della quale si conosce ora tutta la storia, in realtà rimasta quasi segreta fino agli anni Ottanta, quando l'intero suo percorso è stato, giustamente, riportato a piena luce) è davvero maestra di tanti dei passaggi più autentici dell'arte attuale (non è colpa sua, d'altra parte, se troppe altre volte il riferirsi ai suoi temi è divenuto maniera): prima di tutto di quel sentimento di dolce disperazione che avvolge, in parti distanti del mondo, vicine e lontane, la condizione della donna, oggi consapevole della propria sofferenza. Attorno alle sue opere, alle Corderie e alle Artiglierie, si dipanano tante esperienze, molte di donne, poche di celebrate stelle del sistema dell'arte (Mariko Mori, ad esempio), alcune semplicemente scherzose (gli scatoloni "pornografici" dei due russi del gruppo Blue Noses), altre – poche – che toccano una bellezza desueta (*Sereno-Variabile* di Bruna Esposito, che è – al solito ormai, occorre dire – la più giusta presenza italiana in tutta la Biennale).

Un'ipotesi, allora. Si potrà pen-

sare – in un futuro – di destinare l'ex Padiglione Italia (il nuovo spazio destinato a rappresentare il nostro Paese è in costruzione all'Arsenale) a quelle espressioni d'arte più vincolate alla tradizione, oggi tornate a proporsi con nuova capacità d'invenzione, ma messe al bando da qualunque rassegna internazionale (o meglio "relegate" in contenitori – ad esempio la fiera di Basilea – nati con altra vocazione)? Offrire l'occa-

sione per un confronto, ad armi pari, fra i due modi d'espressione sarebbe, questo sì, un patrimonio originale che la Biennale veneziana donerebbe alla contemporaneità: espressione d'un progetto culturale finalmente autonomo, non al traino ma nuovamente trainante rispetto al mondo. E generato, richiesto, imposto quasi, dalla ricchezza e dalla natura dei luoghi espositivi che alla Biennale pertengono.

Le mostre d'arte contemporanea secondo Daniel Soutif

Per capire alcuni aspetti organizzativi delle mostre d'arte contemporanea abbiamo incontrato Daniel Soutif, direttore dal 2003 del Centro per l'arte contemporanea Pecci di Prato. Dopo una lunga esperienza al Centre Pompidou, Soutif ha preso le redini del museo pratese, trasformandone la struttura organizzativa e dando grande importanza alla collezione permanente, che è stata riordinata e riallestita. Parallelamente Soutif ha sviluppato il programma espositivo del museo, allestendo mostre di respiro internazionale, ultima delle quali quella dedicata a Robert Morris (febbraio-maggio 2005).

D: Alla luce delle sue diverse esperienze, crede che sia possibile indicare le caratteristiche fondamentali delle mostre d'arte contemporanea?

R: La questione è complessa perché esistono diverse tipologie di mostra. Ci sono le mostre monografiche e quelle tematiche; inoltre ci sono i grandi appuntamenti, come la Biennale di Venezia o *Documenta* a Kassel. All'interno di ciascuna di queste tipologie si possono poi avere delle varianti, delle particolarità. La monografica, ad esempio, può essere la mostra di un giovane artista tenuta in una galleria, ma può essere anche la grande retrospettiva di un artista famosissimo, ormai a fine carriera,

allestita in una istituzione importante come il MOMA o il Pompidou: le diversità sono molte.

L'elemento che più caratterizza le mostre d'arte contemporanea è comunque l'eventuale partecipazione dell'artista, che è un dato ovviamente impossibile da incontrare quando si lavora su un artista del passato. La mostra può essere un momento in cui l'artista produce dei nuovi lavori oppure in cui costruisce, con o senza la collaborazione di un curatore, una certa visione della propria opera. Talora il curatore è un semplice aiuto, a volte invece è un interlocutore fondamentale: alcuni artisti sono interessati alle opere e non alle mostre, per altri invece si potrebbe quasi dire che la vera opera è la mostra. Questa complessità che si può instaurare tra un artista e le sue mostre meriterebbe – credo – d'essere studiata attentamente.

Il problema principale riguarda comunque il taglio che si vuol dare alla mostra: fare una monografica significa riflettere su un artista partendo da un preciso e parziale punto di vista. Le mostre – è necessario ricordarlo – sono infatti sempre frammentarie, non possono che rappresentare una sola sfaccettatura della vita e dell'opera di un artista. Non si finisce mai, per questo motivo, di fare mostre di artisti anche molto

noti. Ci sono mostre inutili, è vero, ma ci sono anche molte mostre utili, che fanno scoprire qualcosa di nuovo. Il compito di fare la scoperta, di renderla accessibile, spetta ora all'artista, ora invece al curatore.

Per tornare alla distinzione iniziale, è bene precisare che nella mostra tematica, ancor più che in quella monografica, il ruolo del curatore diventa centrale, egli assume decisioni che sono vere e proprie decisioni artistiche: propone un tema, anzitutto, e legge le opere in funzione del tema. Il grande rischio è che l'opera possa essere strumentalizzata, ma la situazione non è risolvibile: gli artisti di solito non fanno le opere perché vengano messe dentro una mostra tematica, infatti.

In certi casi, poi, accade che il curatore scelga un tema e poi chiami a lavorar su di esso gli artisti. La mostra diventa così una sorta di appuntamento, di incontro. Tra le mostre di questo genere merita d'essere ricordata *Post Human*, curata da Jeffrey Deitch nel 1992-93.

Quando, come in quella circostanza, il tema scelto ha un legame profondo con la dimensione antropologica della nostra società ed è effettivamente presente nel lavoro di un certo numero di artisti, la mostra arriva ad essere un vero e proprio evento. Gli artisti in una situazio-

ne del genere sono meno frustrati, probabilmente perché la loro opera fa eco con quella degli altri, e nasce un vero dialogo. Mostre che abbiano questa caratteristica sono però eccezionali.

Che siano monografiche o che siano tematiche, comunque, alla fine un elemento determinante - e ritorno al discorso dell'organizzazione - è che le cose stiano bene insieme, che ci sia una armonia. Quando si entra in una mostra bisogna respirare un'aria particolare, la poesia delle opere deve essere al suo massimo. Questo è forse il punto più delicato. Quando vedo certe mostre, anche mostre storiche, mi dispiace constatare che chi l'ha realizzata non è stato sensibile alle opere e alle loro possibilità espressive.

D: Quanto tempo è necessario per preparare una mostra? Quali operazioni sono fondamentali per la sua realizzazione?

R: Se ci riferiamo ad una mostra monografica, un lavoro serio su un artista importante richiede molto tempo, per ragioni che sono anche fisiche, geografiche. Le opere sono sparse nel mondo, in collezioni pubbliche e private. La prima operazione sta proprio nell'identificare il materiale, gli oggetti che potrebbero essere esposti. Non tutti gli artisti



Daniel Soutif

hanno un catalogo ragionato già fatto, completo. Alcuni artisti sono organizzatissimi, sono come ditte, hanno collaboratori e si servono di sistemi computerizzati che permettono di reperire rapidamente fotografie o informazioni sulla collocazione di un'opera, ma ci sono casi anche profondamente diversi. Per Robert Morris, ad esempio, abbiamo dovuto fare un grosso lavoro di identificazione dei *Blind Time Drawings*, che costituivano la parte centrale della mostra, e in fondo non abbiamo finito questo lavoro. Tra i depositi personali dell'artista, le gallerie e i collezionisti ne abbiamo identificati chiaramente un centinaio, ma pare che i *Blind Time Drawings* siano più di trecento.

Terminata questa fase bisogna ottenere i prestiti, il che richiede un certo tempo: se un privato può decidere di prestare una sua opera in cinque minuti, infatti, per le istituzioni il discorso è molto diverso. Solitamente per un museo è necessario riunire una commissione, che deve studiare la condizione materiale dell'opera e che deve riflettere, inoltre, sulla strategia che intende seguire. Spesso queste commissioni si riuniscono poche volte in un anno e devono rispondere a numerosissime richieste. Per essere certi di poter avere in prestito un'opera bisogna così avanzare la richiesta circa due anni prima

dell'apertura della mostra. Bisogna poi calcolare che la risposta potrebbe essere negativa, così che potremmo avere bisogno di altro tempo per trovare delle sostituzioni.

Questi sono i principali problemi legati alla tempistica. Ottenuti i prestiti, la situazione cambia: la copertura assicurativa delle opere, il loro trasporto e l'allestimento sono infatti operazioni più semplici da gestire, anche se richiedono attenzioni molto particolari.

Per preparare bene una mostra, direi che sono necessari almeno due anni. Detto ciò bisogna tener presente la realtà, che nel nostro caso è quella italiana. La mia prima mostra a Prato, la mostra di Wim Delvoye, è stata fatta in dieci mesi, la mostra di Robert Morris è stata preparata in due anni o poco meno. Si può anche correre, certo, ma l'Italia è il paese dei record su questo terreno, le mostre nascono come funghi a una velocità allucinante. Del resto tutti, nel mondo, conoscono l'eccezionalità della situazione italiana.

D: Quando progetta una mostra ha in mente un destinatario, un pubblico?

R: No, non penso mai a questo. Secondo me l'unico obiettivo è quello di fare la miglior cosa possibile. È fondamentale chiedersi quali saran-

no i risultati del proprio lavoro, ma il pubblico come entità non esiste, non esiste un essere che ha un gusto e che si chiama pubblico. Sono convinto piuttosto che ci sono degli individui che sono sensibili alle bellezze che vengono proposte, e all'armonia che regola il modo in cui le opere sono esposte. È decisivo calcolare esattamente gli spazi, in una mostra.

Il nostro corpo, il nostro occhio è dotato di una parte inconscia molto importante, non dico in senso freudiano, ma in senso leibniziano: sono le "piccole percezioni". Tu senti il mare, ma non senti il rumore di tutte le gocce d'acqua, di tutte le molecole che lo compongono, hai una sensazione unica del mare. Credo insomma che la nostra sia una percezione molto fine, in realtà, e sono convinto che aggiungendo tutte le percezioni alcune cose funzionano armonicamente e altre invece non funzionano. Questa mia convinzione si applica a qualunque aspetto, ma se poi il tuo mestiere è il visibile non puoi sfuggire a questa regola, a questo sistema.

Il pubblico non si accorge subito di un errore, di un elemento non armonico, magari, ma poi, sotto sotto, sente che qualcosa non funziona. Credo che la gente possa capire tutto.

D: Organizzando mostre in un museo, che rapporto si stabilisce tra la

collezione permanente e la mostra?

R: L'ideale è che le mostre lascino tracce nella collezione permanente e che la collezione permanente sia in grado di assicurare al museo una posizione tale che i prestiti siano facili. Ci sono musei di tutti i livelli, ma ad ogni livello esistono musei prestigiosi ed altri che invece prestigiosi non sono. Il Van Abbemuseum di Eindhoven, ad esempio, pur non essendo la Tate Gallery, il MOMA o il Pompidou, è molto stimato e gode di un grande prestigio. Bisogna tener presente infatti che da un lato ci sono collezioni mostruose, come quella del MOMA che conta circa centoventimila pezzi, o quella del Pompidou con sessantamila opere, che possono essere considerate come banche centrali. La loro importanza non scema neppure quando un mediocre direttore, che non è capace e non ha gusto, allestisce male il museo e non riesce a sfruttare al meglio il potenziale della collezione. In questi casi, infatti, la potenza del museo non dipende tanto da come viene presentata in un preciso momento la collezione, ma dal fatto che la "banca" contiene un numero di opere altissimo.

Ci sono musei invece che possono contare su una seduzione particolare, perché al loro interno si può trovare una armonia, un senso misurato delle cose. Gli olandesi sono stati partico-

larmente bravi a fare i musei in questo senso, basti pensare a Eindhoven e ad Amsterdam; se vogliamo uscire dall'Olanda, poi, possiamo citare lo Sprengel Museum di Hannover: pur essendo musei con ambizioni più modeste, si sente la traccia di direttori che hanno avuto un pensiero forte, che hanno saputo incidere in maniera decisiva sui caratteri di una collezione.

La relazione evidentemente nasce dalla stabilità del museo, che è quello che poi ci si deve aspettare. Adoro la National Gallery di Londra, ad esempio, dove tu puoi entrare, vedere un'opera e poi uscire. Tu sai che ci sono delle cose ben precise in quello spazio e quando vuoi, in maniera molto semplice, puoi andare a vederle. Ho riflettuto molto su che cosa potrebbe essere il museo di Prato, da questo punto di vista. Evidentemente per i pratesi e per i toscani il museo non basta a trovare motivazioni per venire regolarmente al Pecci. Il museo, in questo caso, può arrivare ad essere un fattore, un elemento di interesse, ma non di più.

D: Dopo questa sua esperienza pratese, come le sembra che sia la situazione italiana? Ci sono delle professionalità che crede debbano essere sviluppate, o addirittura introdotte nel nostro paese?

R: Sicuramente. La situazione ita-

liana è molto particolare e problematica. È una situazione in cui c'è pochissima stabilità. Un caso a parte è la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, che però comprende anche tutto l'Ottocento. Altre eccezioni sono la Galleria d'Arte Moderna di Torino, il Castello di Rivoli o il MART di Rovereto, dove trovi un alto grado di professionalità. Maria Vittoria Marini Clarelli a Roma o Nino Castagnoli a Torino sono dei professionisti più che validi. Se si guarda ad altri centri come Rivoli o il MART, che magari lavorano in termini più stretti con il contemporaneo, troviamo anche in quei casi professionisti di alto livello come Ida Gianelli o Gabriella Belli. Ma al di là di questi musei e di pochi altri ci si imbatte in un terreno in movimento permanente, in cui le cose appaiono e presto, se non subito, spariscono. C'è una quantità incredibile di musei, sembra che ogni cittadina debba avere un centro dedicato all'arte contemporanea, ma al contempo la critica si agita e attacca in maniera veemente ogni iniziativa. Basti pensare al Palazzo delle Papesse a Siena, che in questo momento subisce lo stesso tipo di polemiche che abbiamo subito qua a Prato. Il discorso è sempre lo stesso: che cosa fa il museo? Che cosa vogliono significare le opere che ci sono dentro? Perché dovremmo spendere dei soldi

per un museo d'arte contemporanea, dal momento che non viene visitato? Queste sono le considerazioni.

C'è una carenza di cultura che in realtà non riguarda soltanto il contemporaneo. Credo che l'Italia sia un paese pieno d'arte, tutti credono di sapere cosa essa sia, ma alla fine, a parte quei casi di mostre che sono eventi quasi "televisivi", nessuno va a vedere cosa vi sia d'arte in un luogo, in una città, anche se facilmente raggiungibile. Il dramma dell'Italia forse sono proprio le mostre.

La mostra di Duccio, ad esempio, è stata fatta con una proporzione importante di quadri permanentemente presenti a Siena. Naturalmente c'erano anche delle opere provenienti da musei internazionali ma tuttavia non fu spostato dal Museo dell'Opera del Duomo il capolavoro di Duccio, la *Maestà*. Questa mostra fu sicuramente un evento, ma questa cultura dell'evento conduce a risultati paradossali. Poi, cosa succede dopo? Per esempio l'anno scorso ci fu la mostra di Perugino a Perugia; e quest'anno, sarà meno interessante. Perugino, sarà diventato inutile?

La cultura museale è la cultura del patrimonio e sta andando verso il basso; le professionalità corrispondenti seguono questo movimento.

In un museo come quello di Prato ho cercato di creare delle professionalità, ad esempio ho creato un responsabile della collezione, con il quale abbiamo restaurato molte delle opere della collezione che sono esposte, abbiamo catalogato la collezione, abbiamo fatto un *database* della collezione. Per le mostre, ho cercato di creare le professionalità nei diversi elementi della catena che abbiamo illustrato prima. Ma non so cosa succederà in futuro. Manca una esatta coscienza di queste realtà professionali. Quel che manca di più è la figura del direttore del museo. Esiste la figura del curatore o quella del direttore artistico, che è solo un curatore stabile, invitato stabilmente da una istituzione, ma il curatore – così come viene spesso inteso nella pratica italiana – è una figura con un taglio ben particolare, entra poco nella tecnica. Sceglie gli artisti ai quali fare mostre, in che modo farle e basta. La situazione non è molto promettente, a dire il vero. Non so, per i giovani che vogliono lavorare in questo campo, come possa essere il futuro.

La politica sotto questo aspetto ha una responsabilità veramente tragica. È pericoloso risparmiare sulla cultura.

Alla Biennale d'arte contemporanea di Venezia, edizione 2005, fra le tante opere esposte c'è anche una sorta di mostra-saggio d'artista, un percorso illustrato, realizzato da Rem Koolhaas, dedicato agli spazi per l'arte contemporanea, agli allestimenti, alle politiche espositive. Fra statistiche, percentuali riservate dai vari paesi all'arte attuale, progetti e nuovi musei, e fra le tante informazioni che ricaviamo (con l'ausilio di grafici, tabelloni, fotografie), dal percorso balza agli occhi la difficoltà in cui si dibatte oggi il settore, a dispetto delle tante realizzazioni, di mirabolanti spazi, di Fondazioni e mostre. E questo, a parte ogni altra considerazione, anche per certe asperità di carattere specificamente espositivo, in particolare quando i materiali in mostra sono "anomali" rispetto a quelli tradizionali. Basta poco, del resto, per verificarlo: è diffusa la raccomandazione a visitare nei primi giorni qualunque esposizione che contempi materiali e tecnologie audiovisive, "perché poi i video si guastano". Succede anche alla Biennale in corso adesso.

I primi artisti che hanno esposto televisori in gallerie e spazi museali, con una rivisitazione giocosa o impegnata del *ready-made* duchampiano, avevano sottolineato (e usato) l'estrema versatilità e ubiquità del piccolo schermo rispetto alle proie-

zioni cinematografiche: nessuna pellicola che si rompe o si infiamma, nessuna necessità di spazi oscurati, nessun proiettore rumoroso. La TV è una scatola luminosa, si può anche rovesciare, può diventare il modulo di sculture grandi o piccole, di costruzioni, pareti, piramidi. Trasmette sempre, o i programmi canonici o i nastri realizzati dagli autori a partire dall'avvento dei primi sistemi "portatili" di videoregistrazione. Dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta inoltrati, il monitor è stato l'unico supporto di presentazione delle opere d'arte elettronica (installazioni o lavori monobanda): i primi videoproiettori davano risultati penosi, con immagini mal definite, impasti e "sbavature" di colore. Parallelamente all'uscita sul mercato di attrezzature sempre più precise per la videoproiezione si sono sviluppati (nella seconda metà degli anni Ottanta, appunto) vari dibattiti sulla modalità migliore di presentazione delle opere video: su piccolo o su grande schermo? Con una fruizione para-cinematografica o con un'ambientazione elastica, disinvolta, variabile ed effimera? Nell'isolamento acustico e nel buio o nella luce e in percorsi mossi e ibridati con altre opere e con l'ambiente circostante? La mostra *Invideo* (Milano) pubblicò in catalogo, nell'edizione del 1997, una serie di testimonianze di artisti, orga-

nizzatori culturali, critici, proprio su questo nodo della presentazione ottimale delle opere d'arte elettronica.

Inoltre, l'iniziale e in parte giustificata euforia espositiva dei primi anni si è dovuta confrontare presto con una serie di difficoltà, in particolare per le videoinstallazioni: quanto più, infatti, queste costruzioni (o videoambienti) si facevano complessi e tecnologicamente sofisticati, tanto più la fragilità di dispositivi, sensori, collegamenti, emergeva disastrosamente. Prendiamo anche solo una semplice presentazione su monitor: il riflesso di una qualunque luce esterna mal piazzata può renderne invisibile l'immagine. Per non parlare dell'inquinamento acustico: sia nelle installazioni minimali che in quelle complesse e articolate spazialmente, il suono rischia continuamente di interferire sia con il sottofondo dell'ambiente che con il suono di opere audiovisive contigue. Ne risulta, come ha spesso sottolineato il critico e autore francese Michel Chion, un impasto indifferenziato che toglie all'opera la sua specificità e il suo potenziale espressivo. È noto infatti che posso "isolare" un'immagine, eliminarla totalmente solo chiudendo gli occhi o voltando le spalle, oppure focalizzarvi l'attenzione indipendentemente da quello che la circonda, mentre non posso isolare un suono

per percepirlo con attenzione né difendermi efficacemente da esso. Molte mostre di arte contemporanea che contengono opere di arte elettronica audio-visive soffrono di questa commistione di suoni che a loro volta si sommano ai suoni dello spazio espositivo stesso (il pubblico, il traffico esterno, e così via).

Non è un caso che i più importanti autori video abbiano sviluppato un'attenzione estrema alla questione degli allestimenti: è vero che le videoinstallazioni sono estremamente "versatili" e concepite per adattarsi di volta in volta agli spazi più diversi (una galleria, un museo, una chiesa, talvolta una piazza, l'atrio di un festival...) – e quindi non vanno considerate come opere immutabili e statiche – ma è anche vero che un allestimento frettoloso e approssimativo può completamente svuotarle di senso. Se un velo appeso fra due navate o a un soffitto (su cui siano proiettate immagini) è concepito per muoversi ad un ritmo tenue e irregolare – come in alcune installazioni di Bill Viola e di Robert Cahen –, dovrà essere predisposto un adeguato sistema di ventilazione; se una grande videoproiezione deve assorbire tutta l'attenzione del visitatore in uno spazio oscurato, le altre pareti e il soffitto dovranno essere trattate con vernici opache, non riflettenti,

La videoinstallazione
"To Leave and to Take"
di Irit Batsry, 1997
(foto di Olaf Hirschberg)



proprio per non distrarre la visione con guizzi luminosi inopportuni; se si prevede un grande afflusso di pubblico intorno a monitor disposti per terra si dovrà pensare ad elevarli o a creare percorsi che agevolino a tutti la visione... e così via. Questo sistema talvolta elastico, talvolta estremamente complesso, di istruzioni tecniche ed esigenze pressanti da parte degli autori scoraggia spesso gli organizzatori culturali: accade infatti che il noleggio o anche l'acquisizione di un'opera video abbia costi non elevatissimi; ma i costi diventano proibitivi – almeno in Italia – quando si verificano le necessità tecniche. Un dato videoproiettore, e non un altro; un certo *software*, un certo sistema di sensori (nel caso dei dispositivi interattivi); un elenco di tecnologie che fanno salire il *budget* alle stelle. Per non parlare della conservazione e del restauro (in questo senso può essere significativa la recente istituzione di un Master universitario di II livello in *Ideazione, allestimento e conservazione delle arti contemporanee* all'Università di Udine, che contempla anche i problemi posti dalle nuove arti audiovisive).

In Italia, inoltre, spazi estremamente suggestivi per l'allestimento di mostre di arte elettronica (chiese sconsecrate, antichi giardini, parchi – come nel caso delle installazioni del

Festival video di Taormina, alla fine degli anni Ottanta e nei primi anni Novanta – chiostri, vicoli, piazzette) comportano un sovrappiù di impiantistica e di sistemi di sicurezza a cui non sempre il personale di enti locali e istituzioni culturali è preparato. Ne risultano infinite dispute con gli autori, difficoltà di ogni tipo, continui inceppamenti dei dispositivi, monitor o schermi abbuaiati o disturbati. L'arte elettronica necessita, anche dove sia esposta in permanenza – e questo accade in molti musei, soprattutto all'estero – di continua, attenta e specializzata assistenza tecnica.

Eppure tanti autori preferiscono, per le loro opere (è il caso di Jem Cohen, Irit Batsry, Dominique Smer-su e altri) rifuggire dagli spazi asettici e attrezzati dei musei e delle gallerie d'arte, definiti quasi "ospedalieri", e amano l'adattabilità delle proprie audio-visioni a luoghi carichi di storia e di vita vissuta, di cicatrici, di tracce del tempo trascorso. A Pisa, videoinstallazioni sono state esposte nei più diversi luoghi, dalla Stazione Leopolda alle sedi della Teseco, ma uno degli spazi più amati si è rivelata l'antica abbazia di San Zeno.

Una delle sfide che il nostro paese, in campo culturale, si trova ad affrontare è proprio questa: riuscire a coniugare le tecnologie sofisticate dell'immagine e del suono, le *media-*

arts, con spazi espositivi suggestivi ma ancora inadeguati e quindi con investimenti “leggeri” – non invasivi cioè, ma mirati e importanti – per rendere versatili e accoglienti luoghi che sono scenografie straordinarie per un’arte nuova. Un’arte che, fra l’altro, a sua volta rilegge spesso il

passato e si volge con sempre maggiore attenzione alla nostra grande tradizione figurativa (si pensi a Pontorno riletto da Bill Viola); e che qui – se le nostre politiche per l’arte contemporanea fossero più lungimiranti – troverebbe il suo naturale, straordinario contesto espositivo.

Riferimenti bibliografici:

Simonetta Cargioli, *Sensi che vedono. Introduzione all’arte della videoinstallazione*, NLE, Pisa, 2002

Sandra Lischi, *Visioni elettroniche. L’oltre del cinema e l’arte del video (capitolo Storie di schermi)*, Scuola Nazionale di Cinema, Marsilio, Venezia, 2001

Sandra Lischi (a cura di), *Le forme dello sguardo*, Invideo, Mostra internazionale di vi-

deo d’arte e di ricerca, Charta, Milano, 1997
Ettore Lariani, *Museo sensibile. Suono e ipertesto negli allestimenti*, Franco Angeli, Milano, 2002

Silvia Bordini, *Arte elettronica*, Giunti, Firenze, 2004

Silvana Vassallo e Andreina Di Brino (a cura di), *Arte fra azione e contemplazione*, ETS, Pisa, 2003

Prima di parlare di mostre di arti applicate conviene chiedersi se una distinzione del genere ha senso, perché se è certo vero che non poche sono ormai le esposizioni specificamente dedicate a tessuti, costumi, argenti, gioielli, porcellane, e via enumerando, è altrettanto vero che quasi non si dà mostra che non abbia il suo settore più o meno ancillare dedicato a quelli che Cicognara definiva gli "oggetti minori delle arti". E in molti casi non vi è dubbio che veri punti fermi nella riflessione sulle arti applicate non sono state esposizioni di settore, ma piuttosto iniziative di ben più ampio respiro come *Les Fastes du Gothique*, la mostra dedicata nel 1981 dal Louvre a *Le siècle de Charles V*, oppure *Ornamenta Ecclesiae*, che nel 1985 a Colonia riuscì a materializzare il senso stesso dell'arte romanica.

In Italia un caso esemplare può essere considerato, su questa linea metodologica, la mostra del 1980 *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei*, in cui il percorso espositivo all'interno dell'antica residenza del potere offriva uno spaccato onnicomprensivo dell'idea d'arte di un'epoca: a iniziare dalle armature nella Sala d'Armi, per continuare – risalendo ai piani superiori – con gli arazzi, i cammei, le porcellane, le miniature, i mobili, le medaglie, l'oreficeria, le pietre dure, i tappeti, i tessuti, in

dialogo con dipinti, sculture, oggetti esotici e antiquaria. E la scelta è da considerare tanto più di rilievo se si pensa che nell'ambito dello stesso insieme di manifestazioni espositive fiorentine promosse dal Consiglio d'Europa e riunite sotto il titolo *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento* le arti applicate erano "ufficialmente" relegate nella piccola sezione *Arti decorative: cultura e strumenti di progetto*, inserita nel contesto della mostra *Il potere e lo spazio* dedicata all'architettura ed allestita a Forte Belvedere.

Dunque un censimento-riflessione che si limiti alle mostre strettamente dedicate alle arti minori non solo rischia di essere poco significativo, ma soprattutto perpetua una visione gerarchizzata del sistema delle arti, per fortuna ormai criticamente ripensato in prospettiva storica e che per quanto riguarda la contemporaneità è stato decisamente annullato dalle contaminazioni sia tra le tecniche che tra i linguaggi visivi: una situazione già messa in evidenza dall'esposizione *Conseguenze impreviste*, che riunì a Prato nel 1982 protagonisti di pittura, moda e *design*, in una scelta in cui non solo i lavori proposti, ma lo stesso allestimento erano una messa in discussione delle abitudini critiche e percettive, con il pubblico che si trovava improvvisamente a camminare

su un morbido pavimento tessile o il celebrato funzionalismo dell'*industrial design* irriso dalla progettazione di una pistola che sparava piume rosa.

Certo non sono mancate anche in tempi recenti scelte critiche in cui ad un enunciato globalizzante corrispondeva poi una tradizionale assoluta prevalenza della pittura, come nel caso de *Il Seicento fiorentino*, la mostra allestita a Palazzo Strozzi nel 1986, dove – nonostante il sottotitolo del secondo volume del catalogo espliciti *Disegno, incisione, scultura, arti minori* – a fronte di centinaia di dipinti e disegni, o di decine di incisioni e sculture, erano esposti in tutto, a conclusione del percorso, sei oggetti di oreficeria, sei lavori in pietre dure e quattro mobili: singolare sguardo su una realtà storica che aveva invece visto il cardinal Mazzarino assicurarsi maestri fiorentini delle pietre dure per le manifatture di Gobelins, e i viaggiatori stranieri rimanere affascinati dai tesori orafi dei granduchi...

Ma tutto sommato questa può considerarsi un'eccezione nel contesto di un'ormai consolidata attenzione al ruolo nel tempo di tali settori delle arti, sostenuta da un approccio di studio non più di taglio antiquariale, che ha prodotto articolate iniziative espositive non di rado equivalenti – nel caso siano incentrate su un solo ambito culturale o produttivo – a veri

e propri *corpus* di specifiche categorie di oggetti.

Se in passato non erano mancate iniziative volte a focalizzare singoli contesti – come ad esempio la *Mostra delle antiche stoffe genovesi* o quella delle *Argenterie genovesi*, curate entrambe dal Morazzoni rispettivamente nel 1941 e nel 1950 – si trattava comunque di episodi sostanziali non da una capillare ricerca nel territorio, ma che contavano piuttosto sui prestiti di collezionisti privati. Fondamentale dunque per un cambio di impostazione è stato – almeno in Italia – l'affermarsi della catalogazione sistematica operata dalle Soprintendenze, soprattutto per quanto riguarda gli oggetti d'arte di pertinenza ecclesiastica, documentazione fondamentale per il settore che qui ci interessa: e non è un caso che in precedenza punti di riferimento fossero state le mostre d'arte sacra antica tenute in coincidenza di congressi eucaristici, Giubilei o altri anniversari particolari, come ad Orvieto nel 1896, a Torino nel 1898 o a Firenze nel 1933.

Ancora oggi si continuano ad accompagnare tali occasioni con eventi espositivi, ma ormai molteplici sono le altre iniziative che coinvolgono le arti applicate, indagandole ad esempio dal punto di vista del collezionismo, come nel caso di *Omaggio ai Carrand* organizzata dal Museo del Bargello

Triennale di Milano, 1936:
una sala della mostra di
Antica Oreficeria Italiana



nel 1989 o *The art of cross: Medieval & Renaissance piety in the Isabella Stewart Gardner Museum*, tenutasi a Boston nel 2000, oppure cercando di metterle in relazione con grandi nomi della pittura capaci di attirare un più vasto pubblico, come *Silver for Sir Anthony* organizzata ad Anversa nel quarto centenario della nascita di Van Dyck, o *Matisse: His Art and His Textiles – The Fabric of his Dreams*, appena conclusasi al Metropolitan Museum di New York.

Naturalmente costante è poi l'impegno delle istituzioni specificamente dedicate a questo settore delle arti, come in Italia la Galleria del Costume di Palazzo Pitti – fondata peraltro solo nel 1983 – o altrove gli ormai storici Victoria & Albert Museum di Londra, Musée Galliera di Parigi o Museum für angewandte Kunst di Vienna, quest'ultimo anzi in prima linea nel porsi il problema di una diversa modalità espositiva e di un intrinseco collegamento con l'arte contemporanea, impegno che non a caso lo ha visto vincitore nel 1996 del Museum Prize assegnato dal Consiglio d'Europa.

Le mostre di *design*, se si limitano a presentare oggetti, rischiano, infatti, di sembrare lo *show-room* di un negozio specializzato: l'allestimento ha dunque particolarmente bisogno di "un'idea", che sia banalmente uno schermo bianco dietro cui gli oggetti

appaiono come ombre cinesi, soluzione utilizzata nel caso delle sedie Thonet attualmente esposte allo stesso MAK, oppure una ricostruzione "d'ambiente", come la mostra dedicata nel 2003 dal Victoria & Albert Museum all'Art Deco o la recentissima *Anninquinata: la nascita della creatività italiana*, allestita nei mesi scorsi al Palazzo Reale di Milano.

Poiché però le mostre passano e i cataloghi restano, importante – in questo settore più forse che in altri – è cogliere le occasioni espositive per realizzare testi che possano costituire nel tempo un vero riferimento bibliografico: circostanza fortunatamente più che frequente, ma paradossalmente in molti casi carente, resta la documentazione fotografica. Facile verifica se ne può fare ad esempio nel caso de *L'Art à la Court de Bourgogne*, allestita lo scorso anno prima a Digione e poi a Cleveland, incentrata su una stagione d'arte in cui nodale fu il ruolo dell'oreficeria, che in effetti in mostra era presentata con grande rilievo, ma che in catalogo si vede negate foto di particolari o tavole a tutta pagina – tanto più necessarie in considerazione delle dimensioni degli oggetti e delle tecniche di esecuzione – riservate invece, in maniera semplicemente esornativa, al dipinto o alla scultura celeberrimi.

Tra i vari settori della storia dell'arte, gli studi sulla miniatura sono stati senza dubbio quelli condizionati in modo più pesante dal collezionismo. Un collezionismo che ha radici profonde, nella formazione di biblioteche straripanti di erudizione enciclopedica, frutto di raffinate – e spesso nefaste – selezioni del gusto (penso alla collezione Wildenstein, con le iniziali miniate ritagliate e incorniciate, conservata nel suo allestimento originale in una sala del Musée Marmottan di Parigi), rimaste a lungo prive di un criterio classificatorio scientifico e di una definizione storico-artistica dei manufatti. La vocazione di oggetto di godimento privato che il codice miniato ha dal suo nascere – pur nelle molteplici funzioni da esso rivestite storicamente – ne ha determinato una percezione che perdura ancora oggi, spesso limitata ad una considerazione degli apparati decorativi e figurativi come mero ornamento del testo. La nozione ottocentesca del libro miniato come oggetto di interesse antiquario sembra del resto rivivere nella recente, fortunata editoria “di lusso” dei *facsimili*; che peraltro, programmata di concerto con le più importanti biblioteche del mondo, rappresenta un fondamentale strumento per gli studiosi, consentendo di preservare queste fragili testimonianze della nostra storia intellettuale e artistica.

Da un altro lato, l'ottica antiquaria ha considerato le miniature dei manoscritti medievali unicamente come documenti storici, illustrazioni di eventi, usi e costumi di un'epoca, secondo una concezione – attribuita da Jean Labarte a Montfaucon – puramente ancillare di tali prodotti artistici. È questa – come hanno evidenziato Alessio Monciatti e Chiara Piccinini trattando della storia delle esposizioni di arte medievale – una tendenza che frequentemente si riscontra ad un “uso improprio” delle opere artistiche, che invece di essere “protagoniste della mostra *in quanto* opere d'arte”, servono da illustrazione di un quadro storico e culturale (la spiritualità, la liturgia, la produzione letteraria, etc.).

Volendo ripercorrere la storia delle esposizioni di miniatura, il grande evento dell'*Esposizione d'Arte Sacra Antica e Moderna* di Torino del 1898 registra una svolta fondamentale, come ha sottolineato Fabrizio Crivello. Innanzi tutto per l'intento di recupero storico e filologico del Medioevo attraverso un comitato scientifico di livello; inoltre – ciò che qui più interessa – per la scelta di riservare un'amplessima sezione ai manoscritti miniati e per l'istituzione di un'apposita *Commissione per la ricerca e l'ordinamento dei codici*

antichi. Emerge peraltro, da alcuni commenti alla mostra – a conferma di quanto detto sopra riguardo ad una diffusa percezione della miniatura – come il destinatario privilegiato dell'esposizione torinese sia ancora identificato con "l'amatore", al quale "[...] i bei corali miniati [...], sorridendo collo sfolorio delle dorature [...], arrecheranno serene ore di gaudio intellettuale" (A. Taramelli, *Corriere del Piemonte*, in "L'Arte", I, 1898). Rimane l'importanza degli intenti programmatici e dei criteri assunti in occasione dell'esposizione e dell'istituzione della relativa Commissione scientifica: essi attestano per la prima volta, come osserva Crivello, la moderna concezione di una disciplina, quale la storia della miniatura, che, entrata ufficialmente nella storia dell'arte grazie agli studi della Scuola di Vienna – in particolare a quelli di Franz Wickhoff – muoveva allora i primi passi in ambito accademico. Così Francesco Carta – curatore della mostra insieme a Carlo Cipolla – evidenziava l'inscindibilità dello studio della miniatura da quello della scrittura e del codice in generale, principio cui corrispose la stretta collaborazione, nell'allestimento, tra storici dell'arte e paleografi. Nella selezione delle opere emergeva inoltre l'intento di fornire agli studiosi e ai visitatori materiali di confronto che servissero a docu-

mentare i rapporti tra le varie scuole miniatorie in relazione anche ai paesi d'Oltralpe. Non meno importante la scelta di esporre, accanto agli originali, alcune riproduzioni fotografiche dei manoscritti, riflesso dell'interesse sorto nella seconda metà dell'Ottocento per le nuove tecniche di riproduzione (strumento che si è rivelato sempre più utile ai fini didattici, e grazie al quale acquistano organicità e chiarezza anche mostre circoscritte e prive di abbondanza di mezzi).

La modernità metodologica dell'esposizione torinese e l'apertura ad un campo fino allora quasi sconosciuto, data la difficile accessibilità delle opere – conservate perlopiù nei tesori ecclesiastici, negli archivi e nelle biblioteche – rimasero esemplari, e segnarono la formazione di studiosi del calibro di Adolfo Venturi e di Pietro Toesca.

All'inizio del Novecento, le esposizioni di interesse medievistico in Italia furono sostanzialmente di ricognizione territoriale e spesso con una marcata connotazione nazionalistica o municipalistica. Si riscontra il ricorso preferenziale alla pittura, secondo la linea trionfalistica del Regime, che espone i "capolavori", anche con prestiti eccezionali all'estero.

Fuori d'Italia, e in modo particolare nel mondo anglosassone, si re-

Miniatura illustrante
*Le Livre des cas des nobles hommes
et femmes di Giovanni Boccaccio,*
traduction française de Laurent de Premierfait,
XV sec., ms. 860, Chateau de Chantilly
(dal Cabinet des livres di Henry d'Orléans)



gistra una maggiore attenzione alle varietà tipologiche dei materiali e alle tecniche, con uno sguardo privilegiato alle cosiddette arti applicate, in concomitanza e in rapporto con le moderne tecnologie industriali. Significativa a questo riguardo la mostra londinese del 1930, *English Medieval Art*, nella quale è riservata la massima importanza ai manoscritti miniati. Anche negli Stati Uniti non mancano esempi, entro la metà del secolo, di una presenza importante delle "arti minori" nelle esposizioni, come attesta quella allestita a Boston nel 1940, *Arts of the Middle Ages*.

Di pari passo con il progresso degli studi e con le grandi imprese di catalogazione, le mostre di manoscritti miniati si moltiplicano negli anni Cinquanta, rivelando ingenti patrimoni librari, come quelli francesi, non solo della Bibliothèque Nationale di Parigi, ma anche delle assai meno note biblioteche municipali (vedi il caso delle due mostre organizzate sotto la direzione di Jean Porcher nel 1954-55).

L'infittirsi delle mostre dagli anni Settanta ad oggi consente soltanto uno sguardo generale da cui si tenterà di trarre una sintesi e qualche considerazione. È da segnalare innanzi tutto la prospettiva pluridisciplinare che va delineandosi progressivamente, dimostrando non solo la sua correttezza dal punto di vista

metodologico, ma anche il successo nei confronti del grande pubblico. L'obiettivo di mostre-evento come la celebre *The Year 1200* di New York (1970) o *Rhein und Maas* di Colonia (1972) – dove accanto ad opere di pittura, scultura e oreficeria figurano importanti nuclei di codici miniati – è di restituire un quadro il più possibile esaustivo della civiltà artistica di un periodo e/o di una regione. In alcuni casi tali ricognizioni, basandosi sulle più recenti acquisizioni della critica, hanno condotto alla "riabilitazione" di un periodo o di una categoria storiografica: vedi il caso dell'arte tardo-gotica francese, oggetto di due fortunate esposizioni parigine tra gli anni Ottanta ed oggi. In tutte queste occasioni i materiali librari hanno svolto un ruolo essenziale: uscita finalmente dal ristretto ambito degli amatori e degli specialisti, la miniatura, grazie alle vicende conservative più fortunate rispetto alla pittura monumentale, documenta splendidamente stili, tendenze artistiche, committenze, pratiche devozionali e, soprattutto, quell'uso mirato e sapiente dell'immagine in relazione al destinatario che nel caso del libro è possibile ricostruire in modo esemplare.

Anche in Italia non sono mancati esempi di una tale impostazione di ampio respiro, sulla base del filone delle ricognizioni territoriali: vedi il

caso de *Il Gotico a Siena* del 1984, nella quale sono stati esposti, talora per la prima volta, codici miniati di qualità straordinaria attribuiti ai più importanti pittori senesi due-trecenteschi. Assai più radicata risulta peraltro, nel nostro paese, la tradizione delle mostre incentrate su singole personalità; tipologia tutt'oggi prevalente e che gode di un'ampia risonanza di pubblico, dove il sistema narratologico della mostra – per dirla con Arturo Carlo Quintavalle, intervenuto di recente su questo tema – è costruito attorno ad un "eroe", una personalità preminente, alla quale si

cerca di ricondurre, sulla base di elementi più o meno validi, il numero maggiore di opere. È comprensibile che, in un'epoca come la nostra, diffidente nei confronti degli "specialismi" e abituata alla comunicazione rapida e d'effetto, questa tipologia di mostre risulti la più appetibile, a scapito di altre che, seguendo criteri diversi – come ad esempio quello tematico o quello della ricostruzione di collezioni librarie – hanno riscosso un minor successo di pubblico, pur condotte con rigore scientifico ed eleganza espositiva.

Riferimenti bibliografici

F. Crivello, *L'Esposizione d'Arte Sacra di Torino del 1898 e lo sviluppo degli studi sulla miniatura in Italia*, in "Annali della Scuola Normale Superiore, Classe di Lettere e Filosofia", serie IV, II (1997), pp. 97-143 (con bibliografia).

A. Monciatti e C. Piccinini, *Medioevo in mostra. Note per la storia delle esposizioni d'arte medievale*, in *Arti e storia*

nel Medioevo, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, vol. IV: *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 811-845.

Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale, convegno di studi a cura della Scuola Normale Superiore (Pisa, 15-16 ottobre 2004).

Le mostre alla Biblioteca Apostolica Vaticana Intervista a Giovanni Morello

Numerosissime mostre curate, decine di studi pubblicati, una costante ricerca del meglio nella scelta dei temi, nell'allestimento espositivo, nella qualità dei testi dei cataloghi. Questo il bilancio dell'attività di Giovanni Morello, oggi Presidente della Fondazione per i beni e le attività artistiche della Chiesa, quale direttore dell'Ufficio mostre della Biblioteca Apostolica Vaticana: lo abbiamo incontrato ed egli con passione ed entusiasmo ha tracciato un sintetico profilo della sua attività nella Biblioteca Vaticana.

D: Dottor Morello, per molti anni Lei si è occupato dell'organizzazione delle mostre della Biblioteca Apostolica Vaticana, ma come nasce una mostra alla Biblioteca Vaticana? Come viene concepita l'idea di una mostra in questa prestigiosa sede? Da cosa si parte e come si arriva al "prodotto finito"?

R: Io ho avuto la fortuna di seguire due illustri e grandi studiosi come il professor Luigi Michellini Tocci e monsignor José Ruyschaert, i primi divulgatori, anche ad un pubblico più vasto, dei grandi tesori della Biblioteca Vaticana. Già negli anni precedenti la Seconda Guerra Mondiale, nel Salone Sistino, l'antica sede della Biblioteca Vaticana, si trovava esposta una scelta di codici importanti lì collocati

per dare una sorta di assaggio del grande patrimonio culturale della Biblioteca ai visitatori che, nel loro giro di visita ai Musei Vaticani, passavano anche attraverso il Salone. Alcune mostre della Biblioteca Vaticana sono state organizzate in occasione delle celebrazioni di anniversari, come i centenari di fondazione. Ricordo, ad esempio, il quinto centenario di fondazione della Biblioteca Vaticana, per celebrare il quale vennero organizzate ben due mostre, curate entrambe da Michellini Tocci; una, nel 1950, si rifaceva a quel nucleo iniziale di libri, acquistati per volere di Nicolò V con una parte delle elemosine dell'anno giubilare 1450; l'altra, nel 1975, celebrava il quinto centenario della bolla *Ad decorem militantis Ecclesiae*, promulgata il 15 giugno 1475, documento fondante che creava la Biblioteca Vaticana come istituzione della Chiesa Romana. La prima di queste esposizioni ebbe come oggetto le miniature del Rinascimento, per la prima volta mostrate al pubblico; la seconda fu una rassegna storica delle nuove più importanti accessioni dei manoscritti della Biblioteca Vaticana. Eventi espositivi sono stati organizzati anche in numerose altre occasioni significative. Una mostra molto importante fu, ad esempio, *Il Libro della Bibbia* realizzata per l'Anno Internazionale del Libro indetto

dall'UNESCO nel 1972; la Biblioteca Vaticana allestì nel Salone Sistino una splendida esposizione dei principali e più autorevoli manoscritti referenti il Vecchio e Nuovo Testamento: una vetrina ed insieme una sintesi della storia dell'evangelizzazione. Trovarono così una sapiente collocazione versioni ebraiche, orientali, latine e greche, dal IV al XV secolo, ciascuna con i testimoni più famosi, a cominciare dal *Codex Vaticanus B*, uno dei più antichi manoscritti della Bibbia redatti in greco, e dal famoso papiro Bodmer (donato due anni prima a Paolo VI dal suo possessore, il collezionista e bibliofilo svizzero Martin Bodmer), il *Bodmer VIII (P 72)*, che contiene il testo greco delle due epistole canoniche dell'apostolo Pietro, fino ad arrivare alla prima edizione membranacea della Bibbia latina, stampata probabilmente fra il 1454 e il 1456 da Gutenberg a Magonza.

Più recentemente sono state organizzate alcune mostre promosse dalla Direzione generale per i beni librari del Ministero dei beni culturali, nella persona del suo Direttore generale, il professor Francesco Sicilia, d'intesa con la Biblioteca Apostolica Vaticana e l'Abbazia di Montecassino, in preparazione al grande Giubileo del Duemila, per valorizzare il notevole patrimonio librario, stampato e manoscritto, conservato in Italia

e in Vaticano. Di questo programma espositivo, significativamente denominato *Bimillenario di Cristo*, fanno parte la mostra *Liturgia in figura*, allestita al Salone Sistino della Biblioteca Vaticana nell'anno 1995, nella quale sono stati esposti i più celebri e preziosi libri liturgici del Medioevo e del Rinascimento conservati nella biblioteca dei papi; e la mostra *Vedere i classici*, allestita sempre nel Salone Sistino nell'anno 1997, la quale focalizzava assai concretamente il rapporto tra le Lettere e la Fede. Un'iniziativa, quest'ultima, inserita nel ciclo delle manifestazioni tese a determinare il rapporto fra Cristianesimo e mondo classico e a definire come la cultura greco-romana sia stata salvata e trasmessa alla civiltà occidentale grazie all'opera dei monaci amanuensi. L'ultima mostra di cui io mi sono occupato nella Biblioteca Vaticana è quella, splendida, organizzata sempre nell'ambito del progetto del *Bimillenario di Cristo* e in occasione del grande Giubileo del Duemila, sul tema *I Vangeli dei popoli* al Palazzo della Cancelleria a Roma nell'anno Duemila. In quest'ultima esposizione si è voluto ripercorrere la storia, insieme umana e divina, della primitiva diffusione del Cristianesimo, dal punto di vista particolare della propagazione del libro dei Vangeli fra i popoli e le culture dell'antichità fino alle so-

*Il Salone Sistino
della Biblioteca Apostolica Vaticana.*



glie dell'età moderna. Vennero riuniti per la prima volta alcuni fra i più antichi manoscritti dei Vangeli, non solo della Biblioteca Vaticana ma anche di altre Biblioteche italiane ed europee, come il papiro *Chester Beatty 1*, della Chester Beatty Library di Dublino, risalente alla fine del III secolo, e alcuni preziosi esemplari di manoscritti purpurei quali il frammento vaticano del *Codice N* ed il *Codex Sinopensis* della Bibliothèque Nationale di Parigi.

È una tradizione antichissima della Biblioteca Vaticana quella di far vedere, di mostrare, di esporre il materiale in essa custodito; potrei dire che questa consuetudine risale quasi ai tempi della sua fondazione. Ricordo, a tal proposito, la testimonianza di Michel de Montaigne che, alla fine del Cinquecento, racconta delle sue visite alla Biblioteca Vaticana nel suo *Diario del viaggio in Italia*. Egli descrive minuziosamente queste visite e prende nota di tutti i codici che gli vengono mostrati. Tra l'altro, in una mostra che ho curato a Parigi, ho esposto quasi tutti i codici citati da Montaigne, almeno quelli che sono riuscito ad identificare. Negli antichi inventari manoscritti che si trovano nella sala di consultazione della Biblioteca Vaticana si legge spesso una nota a margine con scritto "si mostra", accanto alle segnature dei manoscritti: era una sorta di indica-

zione di quali erano i codici più interessanti che venivano mostrati ai visitatori. Spesso ci sono delle perplessità sulle mostre; bisogna dire, invece, che questo senso di far vedere, di mostrare, di aprire va apprezzato e va considerato. Ovviamente è chiaro che le mostre devono essere organizzate tenendo presenti tutti i criteri della conservazione e della salvaguardia, tuttavia aprire ad un numero sempre maggiore di utenti questo enorme patrimonio è utile e dovrei dire che è anche socialmente necessario proprio per evitare che la cultura resti confinata in caste sempre più ristrette.

D: Mi collego a questa sua ultima affermazione: quindi le mostre hanno la finalità di far conoscere questo prezioso materiale anche a persone non addette ai lavori, ad un pubblico un po' più vasto?

R: Sì, un pubblico un po' più vasto che certamente sarà attratto dall'aspetto più appariscente, dall'aspetto spettacolare delle miniature, dai colori, dalle immagini. Tuttavia l'occasione della mostra permette non solo una rivisitazione del materiale di cui si tratta, ma soprattutto permette di portare nuovi contributi alla conoscenza perché le schede di catalogo, quando sono redatte seriamente, con criterio scientifico, presentano

sempre apporti nuovi. Anche i manoscritti più conosciuti e più studiati, spesso proprio in occasione delle mostre, presentano qualche aspetto di novità e di curiosità.

D: Le mostre dunque hanno anche un valore didattico. Pensa che sia utile inserire dei pannelli esplicativi lungo il percorso espositivo, degli strumenti che aiutino la comprensione anche per i giovani, per gli studenti?

R: È assolutamente necessario. Qualche volta chi organizza una mostra la organizza per i suoi amici, in qualche caso anche per i suoi nemici, e quindi la vede in relazione ad un gruppo ristretto, con dei termini un po' criptici. Invece bisognerebbe, e questo è un tentativo che noi facciamo da un po' di tempo a questa parte, semplificare il discorso che la mostra porta avanti e fare anche delle didascalie di spiegazione delle opere che non si limitino solo a dare i termini tecnici del manufatto, ma rechino anche una sorta di spiegazione o di approfondimento dell'opera presentata. Ciò funziona anche meglio per le mostre di pittura, delle quali io mi occupo al Braccio di Carlo Magno, un altro luogo deputato per le esposizioni dalla Santa Sede.

D: Quindi anche un materiale che

potrebbe sembrare così particolare come i manoscritti può arrivare al grande pubblico?

R: Sì, può arrivare al grande pubblico anche perché ogni libro ha una sua storia, quindi spesso è legato a personaggi famosi o a qualche episodio particolarmente significativo; offrire, dunque, questa serie di informazioni al visitatore aiuta anche a fargli capire che non si tratta di oggetti morti e abbandonati in qualche deposito museale ma di oggetti che hanno avuto una loro vita e continuano ad averla. Il precedente Prefetto della Biblioteca Apostolica Vaticana, padre Leonard Boyle, purtroppo scomparso, diceva che il libro deve vivere e deve continuare a vivere.

D: Ci sono sempre dibattiti relativi alla conservazione: si afferma spesso che l'esposizione in mostra così come lo studio diretto del manoscritto può portare danni. Se la mostra è fatta secondo dei criteri scientifici ottimali non si corrono dunque pericoli di tipo conservativo?

R: Avendo vissuto per molti anni in una biblioteca importante come quella Vaticana, posso affermare che quando l'approccio al codice è fatto con serietà e seguendo le norme di conservazione che dai secoli ci sono tramandate, e senza un disinvoltato utilizzo di sostanze chimiche che

potrebbero provocare qualche danno futuro, non dovrebbero esserci grandi problemi. D'altra parte il libro esiste per essere letto: se viene nascosto o sottratto alla lettura è una cosa inutile.

D: Questo sicuramente; purtroppo oggi ci sono alcune scuole di pensiero secondo le quali il manoscritto dovrebbe essere preservato e non dovrebbe essere più visto...

R: Sì, esistono delle "liturgie" che diventano veramente incredibili. Ricordo una volta quando andai a New York, alla Pierpont Morgan Library, per vedere le *Ore Farnese* e restai veramente impressionato perché mi portarono il codice su un cuscino di velluto e con due funzionari che, uno da una parte, uno dall'altra, mi sfogliavano le pagine ogni volta che io dicevo di andare avanti o indietro. In questo modo l'oggetto codice diventa una specie di reliquia laica. Le norme di consultazione della Biblioteca Vaticana, anche se sono molto rigorose e a volte possono essere considerate restrittive, aiutano tuttavia alla consultazione e contribuiscono a fare sì che il manoscritto torni disponibile anche per gli studiosi successivi. Per esempio, aver eliminato dalla sala di consultazione dei manoscritti l'uso della penna a sfera a beneficio della

tante: ricordo anche insigni studiosi che per inavvertenza lasciavano sulla pergamena segni con la biro, spesso del tutto indelebili, a differenza della grafite. Molti, inoltre, ritengono utile far consultare i microfilm e lasciare i codici nei depositi; secondo me lo studioso, ovviamente non il curioso, deve avere a disposizione l'originale perché solo così riesce a cogliere tutta una serie di indicazioni che il microfilm non riesce assolutamente a dare.

D: Dal punto di vista proprio dell'allestimento della mostra vi avvalete di architetti o comunque di persone specializzate che riescono a rendere fruibile il codice in ogni suo aspetto, mostrandone, ad esempio, anche la legatura?

R: Dipende molto dal materiale che si ha a disposizione. Nel Salone Sistino della Biblioteca c'erano, ad esempio, delle vetrine che erano state studiate per la mostra del 1950 sulle miniature del Rinascimento; queste vetrine permettevano di vedere molto bene i manoscritti perché non erano squadrate e offrivano una visione totale e completa dell'esemplare. Per l'allestimento ci siamo sempre avvalsi del personale della Biblioteca stessa, in particolare del personale del Laboratorio di restauro: tutte persone estremamente sensibili al problema

della conservazione del manoscritto. Abbiamo sempre impiegato, per presentare i manoscritti, appoggi morbidi, con supporti non rigidi, di gomma-piuma rivestita di velluto o di stoffa. Attualmente vanno molto di moda, soprattutto in Francia e in Inghilterra, legghi in plexiglas che presentano il manoscritto non completamente aperto: se ciò aiuta il manoscritto a non subire molte tensioni sulla legatura, d'altra parte è un sistema molto innaturale, perché il manoscritto o è chiuso o è aperto. Specialmente per i manoscritti miniati questo espediente crea qualche problema di fruizione, anche se bisogna sempre conciliare la conservazione con l'esposizione. Per l'esposizione di materiale librario cartaceo e membranaceo sono due le condizioni imprescindibili: gli spazi espositivi non devono essere né umidi né troppo luminosi. Esistono, anche per le mostre di manoscritti, parametri internazionali che stabiliscono i limiti di intensità luminosa consentita e del tasso di umidità.

D: Rispetto ai metodi espositivi di altri paesi ci sono delle differenze? Voi avete delle differenze nei criteri espositivi rispetto a quelli che vengono usati all'estero oppure più o meno si segue ormai una linea comune?

R: C'è più o meno un allineamento comune. Ogni istituzione guarda

l'altra e scopre delle cose interessanti, nuove che diventano uniformi per tutti, a volte senza volerlo. Si forma così una sorta di *koiné* nei criteri espositivi. La Biblioteca Vaticana è uno degli organismi che viene più degli altri sollecitato a prestare manoscritti in mostre in giro per il mondo; quando ciò avviene le opere sono sempre accompagnate da un dipendente della Biblioteca e questo fornisce l'occasione di avere rapporti con gli altri colleghi, di vedere come i codici vengono esposti in altre istituzioni.

D: C'è anche quindi l'aspetto del prestito: voi dunque siete abbastanza favorevoli al prestito dei manoscritti per le esposizioni?

R: Sì, anche se naturalmente ci sono delle norme ben precise da seguire. La Biblioteca Vaticana ha un regolamento ferreo; bisogna richiedere il prestito sei mesi prima dell'apertura della mostra, bisogna presentare un progetto scientifico che spieghi il motivo per cui viene chiesto questo manoscritto, anche perché i codici della Vaticana sono un motivo di richiamo per i visitatori. Si deve dare indicazione precisa e descrizione del luogo dell'esposizione, per assicurarsi che rientri nei parametri indicati di luce e umidità, si devono stipulare assicurazioni e così via.

D: In genere gli altri enti sono propensi a prestare quando voi organizzate un evento espositivo oppure s'incontrano delle difficoltà?

R: Personalmente ho trovato sempre una grande apertura. Devo dire che abbiamo ottenuto sempre prestiti di notevole importanza, sia per quanto riguarda i codici da esporre nelle mostre della Biblioteca Vaticana, sia per le opere d'arte figurativa, destinate al Braccio di Carlo Magno. Nell'ultima mostra organizzata al Braccio di Carlo Magno sull'Immacolata Concezione sono arrivati, per esempio, anche dei capolavori di Caravaggio.

D: Ci sono dei progetti futuri, qualche mostra in fieri?

R: Al Braccio di Carlo Magno c'è un progetto interessante perché nel 2006 ricorre il quinto centenario della fondazione della Guardia Svizzera ed è l'anno in cui Giulio II pose la prima pietra nel nuovo San Pietro con Bramante; c'è poi un progetto sulla figura di Galileo.

D: Le mostre sono dunque un'attività che viene organizzata sempre con maggior frequenza e quindi gradita al pubblico perché oltre agli specialisti, agli storici dell'arte, ci sono anche persone che per curiosità si avvicinano all'opera d'arte...

R: Il Braccio di Carlo Magno, essendo su piazza San Pietro, attira molto, tra gli altri, l'attenzione dei pellegrini. Ed una delle caratteristiche delle esposizioni al Braccio di Carlo Magno è quella di una sorta riappropriazione dell'arte religiosa: si presentano i capolavori del Rinascimento, o del Barocco, non soltanto, come si è spesso fatto negli ultimi tempi, come meri prodotti estetici ma anche come opere nate proprio dalla sensibilità religiosa del committente a beneficio dei fedeli.

D: Un altro aspetto è quello del catalogo. Anche su questo punto ci sono varie discussioni sul fatto che i cataloghi sono spesso troppo grandi, troppo difficili, troppo ricchi; per chi visita una mostra però sono anche necessari...

R: Certamente il catalogo ha assunto una fisionomia un po' diversa da quella originaria. Il catalogo era nato per essere uno strumento in mano del visitatore che lo poteva consultare nel corso della visita. Adesso, avendo assunto dimensioni notevoli, diventano veri e propri strumenti di lavoro da utilizzare successivamente alla mostra. C'è stata un'evoluzione notevole nell'aspetto del catalogo; mi è capitato di trovare negli scaffali della Biblioteca Vaticana un catalogo in sedicesimo di una mostra

eccezionale. Si tratta di una mostra organizzata nel 1944 a Palazzo Venezia, dopo l'ingresso degli Alleati a Roma, perché in Vaticano erano state nascoste e conservate moltissime delle opere d'arte dei musei italiani. Il cataloghino recava le sole indicazioni delle opere, ed era pensato per essere letto nelle sale durante la visita. Adesso ci sono cataloghi anche in due, tre volumi, come quello, per esempio, di una mostra che si è svolta a Colonia intitolata *Ornamenta Ecclesiae*, monumento, in tre volumi, per gli studiosi del Medioevo artistico. Accanto a questo, tuttavia, anche una guida breve per i visitatori comuni sarebbe stata utile.

D: Un'ultima domanda: ci sono delle persone così estremiste da dire che le mostre sono qualcosa che si

potrebbe anche non fare... Lei ovviamente non è d'accordo con loro?

R: Spesso c'è una sorta d'atteggiamento snobistico da parte di alcuni studiosi, anche insigni, che ritengono appunto che certi luoghi, certi ambienti, certi materiali debbano essere riservati a illuminati personaggi. Ormai si sta affermando sempre più la tendenza alla divulgazione culturale, per cui sarebbe molto difficile chiudere le porte. È chiaro che non si devono fare le mostre fini a se stesse, che non bisogna organizzare le mostre come mezzo di guadagno, anche se, a mia conoscenza, non credo che ci si arricchiisca con l'organizzazione di mostre. Infine, il fatto che la gente vada più di frequente alle mostre che non nei musei è un fatto che dovrebbe far riflettere.

Per la costituzione di un Centro Multimediale del Cinema

La premessa

Dopo tanti anni di esperienze – formative, didattiche, storico-critiche, espositive e multimediali – tese a favorire, sia in ambito universitario che a livelli di più vasta popolarità nazionale e internazionale, la conoscenza e la valorizzazione del cinema come bene culturale, ritengo sia giunto il momento di prodigare le mie residue energie a favore della costituzione in Toscana di una Casa del Cinema, che possa configurarsi ad un tempo come museo permanente, centro multimediale e centro di studio e di alta specializzazione.

Tutto questo, naturalmente, nel totale rispetto degli incoraggianti segnali che provengono sia dal Rettorato della mia Università, sia dalla Presidenza della Facoltà di Lettere, sia dalla Presidenza del corso di laurea in Cinema Musica Teatro, di cui mi onoro far parte in qualità di docente di Storia del cinema italiano e di Museologia del cinema e dello spettacolo.

L'Università di Pisa e la Facoltà di Lettere dell'Ateneo, infatti, hanno manifestato di recente la necessità di favorire al massimo un impulso dei propri insegnamenti che, nel rispetto di una consolidata tradizione didattica e scientifica, individuino metodologie di apertura e di strategia formativa nei confronti degli studenti,

tese a potenziarne la professionalità e a determinarne un più dinamico e fattibile inserimento nel mondo del lavoro, estendibile anche al di là dei confini nazionali.

I segnali che giungono da altri paesi europei testimoniano quanto sia necessario – anche per quanto riguarda l'Italia – uscire dai ristretti confini degli sbocchi professionali legati all'iter dei tradizionali studi umanistici, per individuare soluzioni diverse e alternative in campi e in settori occupazionali del tutto impensabili appena qualche anno fa.

L'esplosione della multimedialità e dell'informatica applicata agli studi umanistici, linguistici, storico-filosofici e artistici, gli sviluppi delle tecniche di comunicazione audiovisiva, le vertiginose conquiste scientifiche in tutti i settori della comunicazione sono segnali di una "rivoluzione telematica" di portata non ancora commensurabile e con la quale occorre fare i conti.

L'Università di Pisa e la Facoltà di Lettere dell'Ateneo stanno dimostrando grande vitalità e acume nel cercare di dare risposta adeguata alle nuove esigenze e alle aspettative che i nuovi tempi e le speranze giovanili della società europea agli inizi del Duemila richiedono.

Il fermento di progetti e di iniziative presi in questi ultimi anni ne è la

testimonianza più evidente.

In questo ambito di strategie volte all'individuazione di nuove istituzioni, strutture, esperienze didattiche, culturali e scientifiche tese a favorire la formazione di nuove figure professionali per "la società dell'informazione e dell'informatizzazione come asse delle politiche europee", ritengo che il corso di laurea in Cinema Musica Teatro della Facoltà di Lettere – nello specifico degli insegnamenti delle singole aree caratterizzanti – possa e debba giocare un ruolo importante, scientificamente efficace e culturalmente produttivo.

Le motivazioni

Il cinema, pur rappresentando insieme all'arte e alla letteratura il meglio della grande fioritura italiana del Novecento e forse il più importante veicolo dell'immagine dell'Italia all'estero, è ampiamente trascurato dalle istituzioni museali.

Anche l'eccezione della recente riapertura del Museo nazionale del Cinema nella nuova sede della Mole Antonelliana di Torino non capovolge questa situazione.

Non così in più aggiornati e lungimiranti paesi stranieri. Fanno riflettere le cronache newyorkesi di qualche anno fa che, descrivendo la ristrutturazione e il raddoppio degli spazi del Museum of Modern Art, annunciano

i nuovi criteri espositivi dei curatori: "Nessun museo al mondo come il MoMa ha esaltato sin dalla sua fondazione la fotografia, il *design* ed il cinema, attraverso dei dipartimenti di straordinaria vitalità grazie ai quali queste forme di espressione sono state poste alla stessa stregua delle altre arti. Tuttavia, fino ad ora, l'accoppiamento di documentari con capolavori della pittura, o di fotografie d'autore con sculture di Moore o di Rodin, rimaneva nell'ambito delle eccezioni. Nella seconda esposizione del progetto MoMa 2000, dedicata al periodo 1920-1960, ed intitolata *Making Choices* ("Facendo delle scelte"), le foto cristalline di Evans ed i documentari giovanili di Scorsese acquisiscono una importanza pari ai quadri di Matisse e alle sculture di Picasso (...)" ("La Repubblica", 16 novembre 2000).

In Italia siamo ancora alla necessità di dar vita ad un moderno spazio che documenti organicamente la storia del cinema, italiano innanzitutto, e ne conservi la memoria: un luogo che sia centro di riferimento didattico e scientifico e che, contemporaneamente, sappia divulgare e spettacolarizzare la cultura del cinema presso il pubblico più vasto.

La proposta è di realizzarlo utilizzando un'inedita prospettiva, che probabilmente costituisce la migliore

chiave di lettura di quest'arte: "l'officina del cinema". Ossia presentando i vari rapporti che concorrono a costituire lo specifico prodotto film: la sceneggiatura, i disegni preparatori, gli attori, i costumi e la scenografia, la fotografia, la musica, i manifesti, l'edizione, la produzione.

È un approccio che sino ad oggi è mancato e che, di per sé, nella sua realizzazione, rappresenta il più ambizioso progetto fino ad oggi concepito sul cinema in Europa.

Il metodo

Quando, ormai nel lontano 1981, Federico Fellini mi affidò l'incarico di realizzare il libro sui suoi disegni e quello esclusivo di proporre all'Europa e al mondo mostre e manifestazioni sulla sua opera di regista, mi dette una indicazione di metodo che non dimenticherò mai.

Mi disse che non voleva nella maniera più categorica che i suoi disegni fossero esposti come materiale da museo. Mi fece rilevare che non c'è cosa più triste e sclerotica che quella di relegare la storia del cinema in un museo. "Non lo vedi che i musei del cinema sembrano dei cimiteri? Non ci va nessuno. Non li visita nessuno. Sono tristi e polverosi da far paura! Sono come una casa di riposo per vecchi frequentata da vecchi", diceva.

Per Fellini il cinema era una mera-

vigliosa realtà affabulatoria, un lungo sogno spettacolare che dura da un secolo e sul quale non si può e non si deve intervenire con gli strumenti e i metodi della museologia tradizionale. L'unico modo per continuare a far sognare il pubblico sul cinema del passato – e, dunque, anche sulla storia del cinema italiano – era, per Fellini, quello di "esagerare", continuando a fare spettacolo.

Per questo, pretendeva che i suoi disegni fossero ingigantiti a dismisura, che le foto di scena dei suoi film fossero comunque ingrandite e riportate in grandi diapositive luminose, che le musiche di Nino Rota accompagnassero lo spettatore, che si esponessero i manifesti, i costumi e si riproponessero le scenografie dei suoi film. Il tutto supportato da punti video con la proiezione di spezzoni e *trailers* dei suoi capolavori. E poi mi diceva continuamente di inventarmi dei giochi per far divertire il pubblico e farlo interagire con il mondo fantastico e straordinario dei suoi film.

Il suo sogno era quello di poter vedere realizzato un "Luna Park del cinema italiano" e – contestualmente – un "Museo virtuale del cinema italiano", che funzionasse – sono le sue parole – come "il teatrino dei burattini di Pinocchio".

Nessuno, in quegli anni, ci ascoltò e ci seguì, nonostante fosse Fel-

lini stesso a presentare il progetto del “Luna Park del cinema italiano” ai vari assessori e ministri di un’Italia – sono ancora parole sue – “distratta e parruccona”.

Il progetto della Casa del Cinema italiano e del Centro Multimediale del Cinema che propongo è, dopo venti anni, un *Amarcord* di quelle conversazioni con Federico e dei suoi desideri di uomo di spettacolo in geniale anticipo sui tempi.

Perché l’Università di Pisa

Perché l’Università di Pisa e la città di Pisa dovrebbero farsi promotrici di un progetto tanto importante sul cinema?

Perché proprio nell’ambito dell’Università di Pisa è stata istituita la prima cattedra di insegnamento di Storia e critica del cinema. Perché l’Università di Pisa vanta una importantissima tradizione di studi sul cinema, promossa dalla lungimiranza del professor Carlo Ludovico Ragghianti.

Perché la città di Pisa ha dato i natali a celebri registi e attori e a tante maestranze che hanno fatto scuola.

Perché la città di Pisa è stata per trent’anni della storia del cinema italiano un centro propulsore di fondamentale importanza.

La sede

Per dare concretezza e operatività

al progetto del Centro Multimediale del Cinema, occorre – innanzitutto – poter trovare ospitalità in una sede adeguata, individuata *in primis* sulla costa ovest e, più precisamente, nel territorio di Tirrenia.

Perché Tirrenia?

Tirrenia è stata la prima città del cinema italiano – prima ancora di Cinecittà – e, dagli anni Trenta agli anni Sessanta, ha rappresentato uno dei poli produttivi più significativi a livello europeo.

Gli studi di Tirrenia e di Pisorno sono stati per quarant’anni fonte di lavoro e di formazione per grandi personalità, sia nel campo artistico che in quello tecnico e delle maestranze impiegate per la realizzazione dei film.

Non c’è praticamente regista, attore o attrice, sceneggiatore, scenografo, costumista o musicista italiano di grande fama, tecnico specializzato e operativo, che non abbia lavorato almeno una volta in questi studi di produzione.

Molte delle maestranze che operavano a Tirrenia provenivano dal territorio della costa ovest tirrenica (Pisa, Marina di Pisa, Tirrenia, Livorno, Lucca, Viareggio): la memoria di questo impegno è tutt’ora presente e ben radicata nei ricordi degli stessi operatori, e dei familiari, che ne con-

servano gelosamente immagini, oggetti, aneddoti.

Quello che un tempo è stato un fiorente luogo di produzione cinematografica che ha ospitato la prima Città italiana del Cinema verrebbe così a dare spazio ad una sede che ne documenti la storia e le vicende con iniziative, convegni, mostre e manifestazioni appositamente studiate, ideate e promosse.

Il cinema come bene culturale e la Toscana

Il documentario, il cinema, l'audiovisivo rappresentano una delle fondamentali forme espressive attraverso le quali il Novecento ha fissato la propria memoria storica, sociale, politica, artistica in un immenso patrimonio di immagini che è doveroso archiviare, catalogare, studiare e tenere vivo alle nuove generazioni come uno tra i più straordinari beni culturali di questo secolo.

La Toscana – terra d'arte e di cultura – è (ed è stata) uno dei bacini più ricchi di tradizione e di storia in tutti i campi che attingono alla valorizzazione e alla produzione dell'immagine cinematografica.

Centinaia di film e documentari sono stati girati in Toscana e la Toscana ha dato al cinema un invidiabile cast di autori, attori, attrici, registi, sceneggiatori, scenografi, costumisti

tra i più importanti al mondo; per non parlare delle grandi stagioni produttive in territorio toscano, sia durante gli anni del muto (la ICOSA di Firenze) che in quelli del sonoro anteguerra (gli studi di Tirrenia) e negli anni Cinquanta e Sessanta della Pisorno.

Ecco perché il Centro Multimediale del Cinema dovrà configurarsi, prima di tutto, come centro di documentazione, studio e valorizzazione, nella forma di uno specifico archivio e di una specifica banca dati multimediale, ma anche nella forma di produzione e organizzazione di specifiche mostre ed iniziative di grande rilievo culturale e spettacolare, di tutto ciò che – in campo cinematografico e audiovisivo – ha per oggetto, appunto, la Toscana.

Il Centro Multimediale del Cinema

Il Centro Multimediale del Cinema, più estesamente rivolto alla conoscenza e valorizzazione della memoria del cinema italiano e internazionale, potrebbe avvalersi di un patrimonio di materiali (bozzetti di scenografi e costumisti, manifesti, locandine, foto di scena, sceneggiature, costumi, *trailers*, *gadget*, nastri magnetici, dischi, riviste, manoscritti, film, speciali, etc.), catalogabili e archiviabili negli anni in grandi quantità e in migliaia di esemplari, provenienti dalla mia personale collezione (forse

la più importante raccolta privata esistente in Italia), sia da altre collezioni private e pubbliche, italiane ed europee, e dai fondi di tante personalità del cinema italiano ed europeo, già ampiamente sensibilizzate.

Questi ed altri materiali consentirebbero piena e ampia autonomia di gestione e di programmazione di tutte le iniziative, con la possibilità di realizzare anche mostre e manifestazioni/spettacoli – virtuali e non – per tanti anni a venire.

Il Centro Multimediale del Cinema verrebbe così a sostanzarsi di una specifica e preziosissima banca dati e di immagini; e, così operando, tutti i materiali e tutte le informazioni verrebbero messi a disposizione di migliaia di navigatori su *internet*, che potrebbero consultare e visitare il portale, interloquendo con le immagini e con gli argomenti che interessano.

Contestualmente alle fasi di studio, di archiviazione e alla valorizzazione dei materiali come beni culturali, il Centro potrebbe agire come “virtuale” struttura espositiva

e spettacolare tale da trovare ampio riscontro in più vasti ambiti nazionali e internazionali e opererebbe, così, come struttura di produzione e di conoscenza a vari livelli: pubblicazioni, esposizioni, convegni, rassegne e manifestazioni, fino alla elaborazione in *home-video*, DVD e CD.

Le finalità del Centro

Una cosa è certa: la mia principale finalità e quella del Centro Multimediale del Cinema sarà quella di formare i nostri studenti a nuove metodologie di approccio e di catalogazione virtuale, attraverso specifici laboratori e *stages*, ma anche quella di dare spazio e possibilità di lavoro ai nostri laureati.

Proponendosi, infine, verso le istituzioni didattiche come centro di servizi per tutte le scuole che ne facciano richiesta, il Centro Multimediale del Cinema permetterà a coloro che ne faranno parte anche di misurarsi sul campo con la didattica e con la comunicazione pubblica nel settore specifico della valorizzazione e della memoria storica del cinema.

I. Nel dilagare d'iniziativa espositive dell'ultimo quindicennio rimane caratteristica la limitata varietà dei *format*. Una delle tipologie *in auge*, specialmente nei centri urbani medio-piccoli, è quella della mostra a vocazione territoriale e macroeconomica.

Tale forma d'iniziativa – di cui si sente ormai lamentare, almeno da parte degli analisti più seri, l'eccessiva frammentazione, lo scarso coordinamento e la bassa efficienza (Guerzoni 2004) – rappresenta un tentativo di ridisegnare la mappa dei flussi turistici e la gerarchia dei centri dell'intrattenimento culturale. Gli amministratori locali cercano di compensare a proprio favore la concentrazione dei visitatori attorno alle istituzioni di conservazione in cui, complici l'eredità del *Grand Tour* e la distribuzione delle principali corti preunitarie, si è storicamente addensata una parte significativa degli oggetti d'arte. Nello stesso tempo, essi emulano i grandi poli espositivi privati e semiprivati sorti, a partire dagli anni Ottanta, in corrispondenza delle grandi direttrici di comunicazione (Ferrara, Rovereto, Torino...). La prospettiva geografica interviene, a monte di questi eventi, come fattore di antagonismo civico e apprezzamento esteriore delle persistenze; a valle, come conseguenza nel calcolo dei benefici economici distribuiti.

In alcune mostre la dimensione territoriale nei suoi aspetti produttivi e conservativi vuole però esser presente (in maniera più o meno rispondente agli svolgimenti effettivi) anche come tema: il percorso museale ed extramuseale si sviluppa allora attraverso manufatti storici, assai spesso d'interesse artistico. Le parole d'ordine della museologia degli anni Settanta e Ottanta diventano così strumenti per richiamare il pubblico verso l'Italia più recondita e tipica, le cui piazze popolano già le pubblicità di pasta, calcio, pellicole alimentari e automobili gentili. L'arte diventa lo strumento di una valorizzazione simbolica e condensabile del paesaggio e dell'attività antropica.

II. Gli approcci possibili alla valorizzazione del patrimonio artistico localizzato sono indubbiamente molti, l'interesse per il legante territoriale è condiviso da più tipologie di esposizione temporanea: alcune mostre antologiche su antichi maestri avvertono l'esigenza di qualificare le committenze periferiche e di giustificare profili biografici itineranti (Moroni, Perugino); né si possono trascurare del tutto le rassegne incentrate su di una scuola, articolate tuttavia da principi organizzativi autonomi che fanno leva solo episodicamente sul contesto ambientale.

Una scorta alla mappa delle proposte più recenti in tema di mostre rivela che il taglio strettamente geografico si mantiene per lo più in aree definite: l'arco alpino, alcuni centri sull'asse Pisa-Ancona e, in forme proprie, il Meridione. Se uniamo a ciò il fatto che le classi di oggetto più frequenti in questo tipo di esposizione sono sculture lignee e suppellettili sacre, appare evidente che:

1. la distribuzione delle mostre incentrate sul territorio tende a rispecchiare quella degli studi sulla geografia artistica e sulla composizione dei tesori ecclesiastici; mentre questi portano il discorso sui centri del potere politico-religioso, i primi rimangono però caratteristici delle "periferie": il "centro", depositario di lasciti maggiori, sente ancora assai poco l'esigenza di verificare la diffusione e la tenuta delle proprie elaborazioni artistiche e culturali; la percezione identitaria del nesso con l'area circostante tende a perdersi (si vedano per esempio le indagini condotte per Milano dall'Istituto regionale di ricerca della Lombardia: Guiducci 1994).

2. la decentralizzazione di tali eventi espositivi, che ha un suo costo organizzativo e livelli alti di "rischio", è promossa da enti locali ed attori economici disposti a fornire finanziamenti consistenti: l'emergere di

mostre in centri affatto secondari a livello politico-economico non rappresenta la norma. Ne discende che tali iniziative di valorizzazione del patrimonio culturale sono più esposte di altre a interessi politici e a vincoli di "rendimento" materiale e promozionale.

III. Sulla carta i modelli di mostra basati su di un tessuto territoriale sono per molte aree quelli di maggiore flessibilità, pertinenza storica e potenzialità innovative, perché possono attingere – localmente e a costi contenuti – agli scavi archeologici, alle campagne conoscitive delle Soprintendenze ed alle opere messe a disposizione da parrocchie e collezioni private e pubbliche del posto.

Una breve scorsa delle tematizzazioni privilegiate nelle esposizioni d'arte (di gran lunga prevalenti su quelle dedicate a siti archeologici) rivela tuttavia come il ruolo del *marketing* nella presentazione all'esterno porti ad una certa uniformazione: trionfa da un lato un modello prosopografico da guida seicentesca, in cui il pittore eponimo o il collezionista illustre, fornendo un volto alla riconoscibilità dell'evento, tengono anche le fila (almeno nella titolazione) di un discorso celebrativo dell'identità locale; dall'altro, la formula *Pittura/scultura a... / al tempo di...*, appena

più rara, promette eventi onnicomprensivi, il cui tema è di frequente circoscritto da nomi di richiamo; quando invece l'intestazione dichiara la tipologia materiale o la classe iconografica, spende spesso l'informazione in chiave evocativa (sacre selve, sacre passioni...), relegando poi ogni possibilità di fascinazione in mostra al mezzo verbale: non di rado l'infilata di opere offre un allestimento assai crudo, lontano dalle suggestioni di qualsiasi contesto o procedimento realizzativo. Come in una raccolta di biografie il nesso dinamico con i centri limitrofi, con il prima e con il dopo, può perdersi: difficilmente il pittore *testimonial* racconta l'apogeo di una città e il suo declino, raramente il "paragone" – anche quando si avventuri per improvvisati itinerari nel territorio – suggerisce al grande pubblico considerazioni extra-artistiche.

Il medesimo problema si ripresenta poi nello svolgimento della mostra: persino la periferia della rete di centri espositivi consolidati si allinea passivamente ai paradigmi del grande evento (per esempio negli aspetti architettonici, nella didascalizzazione, nelle imprescindibili gigantografie di supporto, nei lambiccati prestiti stranieri), rivelando la propria subalternità rispetto alla standardizzazione del settore e del "prodotto" imposta da un cartello di editori, allestitori e

fornitori di servizi aggiuntivi, la cui organizzazione è basata proprio sulla ripetitività (Moretti 1997).

Non solo le vesti di un'esposizione sono tendenzialmente *over-size*, come nell'abbigliamento dei ruggenti anni Ottanta, ma anche i modelli di riferimento per la comunicazione aderiscono poco al corpo del paesaggio, ed impongono alle minute signore di provincia le forme squadrate, aggressive e unilaterali dell'uomo che non deve chiedere.

Anche la museologia italiana, attenta a riprogettare il sistema museale e le sue competenze, registra un vuoto significativo rispetto alle mostre, assai meno legittimate delle raccolte permanenti. In un quadro in cui l'investimento per i beni culturali è pesantemente squilibrato sul versante degli eventi temporanei, sottrarre la riflessione e la pianificazione al dibattito e agli ambiti di incontro tra istituzioni, conservatori, restauratori, accademici, economisti, ha un preciso significato, e lascia l'invenzione della mostra ad una retorica quanto mai distante dai modelli avanzati della gestione museale e territoriale (a partire, per esempio, dall'assenza di durevoli organizzazioni a rete per le esposizioni).

Esiste però anche un fenomeno di subalternità più specifico e tema-

tico. Anche la mostra “del territorio”, tipicamente piccola, rinuncia alla flessibilità che le sarebbe propria, e si adegua spesso a sottrarre un pubblico indifferenziato e lontano a mostre più ricche e raggiungibili, competendo disperatamente con esse sulle prime pagine dei quotidiani nazionali (Trimalchi 2002). Il racconto proposto dalle esposizioni di dimensioni ridotte, non particolarmente mirato e non particolarmente innovativo, finisce però per disinteressare anche i visitatori del posto. Queste fotografie del valore diffuso sotto luci meramente estetiche (turistiche, gastronomiche, editoriali) risultano sì isolabili ed esportabili, ma dicono poco persino a chi nell’area in questione è nato e cresciuto, senza essere incluso nel nuovo ritratto di gruppo. La focalizzazione municipale non sembra comportare un “io narrante” collettivo.

Solo in una mostra pisana recente sono riuscito a vedere immagini degli edifici da cui i “reperti” provenivano; in pochissime ho visto mappe geografiche che non fossero mere rievocazioni (ma in nessuna riguardavano le opere in mostra); mai numeri e diagrammi. Le risorse fotografiche, informatiche, modellistiche sono poste agli estremi del percorso per non interagire, o danno vita a generi espositivi distinti; i documenti testuali forniti, ardui e ammiccanti, sono solo

citazioni dei soliti critici *parnassiens*, i manoscritti e le epigrafi non sono tradotti e trascritti. Nessuno sa cosa succeda nelle scene rappresentate nei quadri. Se fosse una trasmissione televisiva, voi non cambiereste canale?

A ben vedere, relegare in margine i momenti extra-artistici del discorso non sembra aiutare la mostra che parla di territorio. Eppure, un’alternativa che parli dell’arte come un fattore antropico accostabile ad altri è da tempo additata come una delle poche vie nazionali per dichiarare le ragioni, passate e presenti, di un’alterità valorizzabile sia a livello comunicativo, sia nei nessi economico-sociali attualmente stabiliti dalle testimonianze storiche (Emiliani 1974). Quando la pianificazione degli eventi culturali è condotta in forme non superficiali, inglobando considerazioni urbanistiche e storiche, fornisce essa stessa i materiali documentari per un racconto.

Quali valori comunitari, quale immagine del patrimonio trasmette invece la mostra diffusa dei nostri giorni? Un’identità distrettualizzata, un’agiografia di pittori-imprenditori ben radicati (altro che cervelli in fuga!), la patina temporanea offerta da collezioni virtuali (che solo importanti aderenze hanno potuto riunire), un’assimilazione dell’artefatto e del paesaggio ad un ritratto astratto

dalla lucida cornice pubblicitaria. Le tematiche extra-artistiche, buttate dalla finestra del catalogo, rientrano dalla porta.

Abbiamo davvero imparato, noi storici, a comunicare nello spazio

ridotto assegnatoci, a partecipare i fenomeni e i dilemmi (fortuna, territorio, conservazione) di cui le nuove occasioni divulgative e i nuovi scenari politici ci chiedono conto?

Riferimenti bibliografici

A. Emiliani, *Una politica dei beni culturali*, Einaudi, Torino 1974, pp. 8 e sgg.

Roberto Guiducci, *Le mostre nella cultura metropolitana*, in *Le mostre in Lombardia*, a cura di Elvina Degiarde e Daniela Gregorio, Franco Angeli, Milano 1994, pp. 11-15.

Andrea Moretti, *Mostre-evento e musei*, in "Economia della cultura", 7, 1997, pp. 219-229.

Michele Trimalchi, *Dentro lo specchio: economia e politica della domanda di cultura*, in "Economia della cultura", 12, 2002, pp. 157-171.

Guido Guerzoni, *Le mostre*, in *Rapporto sull'economia della cultura in Italia 1990-2000*, a cura di Carla Bodo e Celestino Spada, Il Mulino, Bologna 2004, pp. 315-327.

Quel che resta delle mostre: il catalogo

Manifestazioni per eccellenza effimere, "eventi" che si proclamano tali in virtù non solo della qualità degli oggetti esposti, ma anche, in-scindibilmente, della loro ineludibile temporaneità, le mostre affidano ad uno strumento principe il destino di sopravvivere alla propria caducità: il catalogo. Antidoto alla breve durata, documento delle opere esposte, espressione della complessità di un progetto e insieme testimonianza del suo compiersi, il catalogo non è sempre stato uguale a se stesso né, se non al "grado zero", identica è rimasta la sua funzione nel tempo. I mutamenti che hanno investito l'"oggetto" catalogo, sotto tutti i punti di vista, non sono stati certamente di minore entità, talora addirittura più vistosi, di quelli che hanno caratterizzato le esposizioni stesse nel corso della loro storia.

Affine in qualche misura agli "inventari" delle raccolte d'arte private spesso tuttora conservati negli archivi dei più illustri casati, e ancor più ai cataloghi di vendita delle case d'asta reperibili fin dal Seicento (ad esempio in Olanda), il catalogo di mostra ai suoi esordi non è che un succinto elenco delle opere, con indicazione del nome degli autori, del soggetto, e nei casi migliori del proprietario e dell'ubicazione nel percorso di visita. Il primo catalogo del *Salon* parigino,

nel 1673, è, fin nel titolo, un *Livret de l'exposition*, una essenziale *petite brochure* che così esordisce: "Liste des tableaux et pièces de sculpture exposez dans la cour du Palais Royal...". Nel 1699 l'elenco si conforma alla collocazione delle opere; se le pitture sono definite semplicemente "tableaux", delle sculture si specifica il materiale (marmo o bronzo) e talora le dimensioni. Dal 1737 la "liste" diventa una appena più nutrita "Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages des messieurs de l'Academie Royale..." (*Catalogue of the Paris Salon 1673 to 1881*, voll. 1-2, a cura di H. W. Janson, New York 1978).

Non diversamente era articolato il primo catalogo mai realizzato per un'esposizione di "antichi maestri", a Firenze nel 1706, voluta dal principe Ferdinando de' Medici – d'obbligo il rimando agli studi di Francis Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven-London 2000, e *Antichi maestri in tournée: le esposizioni d'arte e il loro significato*, a cura di T. Montanari, Pisa 2001 –. Un cambiamento sostanziale si ha negli anni della Rivoluzione Francese: i cataloghi delle mostre dei capolavori trafugati in Italia da Napoleone presentano per la prima volta una connotazione "scientifica" in senso

moderno. Le opere sono ordinate cronologicamente e raggruppate su base stilistica; se ne indica la tecnica, la provenienza, la committenza, le eventuali iscrizioni; compare inoltre una dettagliata descrizione iconografica e un profilo biografico dell'autore. Tale avanzato modello si affermerà però solo sul finire dell'Ottocento, dopo che per gran parte del secolo aveva continuato a prevalere il "catalogo-base" con nomi e soggetti. Destinato a far scuola sarà il catalogo della mostra dedicata alle *Opere della scuola di Ferrara-Bologna 1440-1540* organizzata dal Burlington Fine Arts Club di Londra nel 1894 e curata da Adolfo Venturi: esemplare per l'inedito rigore nelle attribuzioni (prima, e spesso anche dopo, assai "generose" per compiacere i prestatori), per la ricca documentazione erudita, per il riferimento alle numerose opere di raffronto presenti in mostra tramite fotografie.

Le caratteristiche del catalogo così maturate si mantengono tendenzialmente costanti per tutta la prima metà del Novecento e oltre: schede delle opere, notizie sugli autori, riproduzioni. Così ad esempio appaiono i cataloghi delle prime Biennali di Venezia; così ancora nel 1960 è impostato il catalogo della Quadriennale di Roma (anche nel formato poco più che tascabile). Appena l'anno dopo,

nel catalogo della grande mostra mantegnesca di Mantova, con schede dettagliate e riccamente illustrate, già si avvertono i primi segni della "rivoluzione editoriale", che Haskell ipotizza possa essere avvenuta proprio in Italia tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta. L'era della proliferazione delle mostre, corrispondente agli ultimi tre-quattro decenni, favorita dalla disponibilità ai prestiti dei musei (i quali spesso si sono dotati di spazi specifici destinati alle esposizioni temporanee), determina così una svolta sia di forma che di sostanza: le scelte grafiche (la copertina su tutte), di impaginazione, di formato, di quantità e qualità dell'apparato illustrativo (enormemente arricchito dall'avvento della fotografia a colori), l'inserimento di saggi iniziali, più o meno corposi e numerosi, dovuti ai curatori e ad altri studiosi, trasformano completamente la fisionomia del catalogo. Non più "sottile, economico, minimalista" *livre à la main* da consultare contestualmente alla visione delle opere; ma volume ponderoso, talora intrasportabile, e lussuoso, che vuol apparire attraente ai potenziali acquirenti, cui viene proposto in genere, a mo' di ultimo oggetto in mostra, al termine della visita. Nella sua appariscenza, finendo con il modellarsi non certo più sugli agili e spartani protocataloghi



Il frontespizio del catalogo del Salon parigino del 1699

quanto piuttosto sui libri d'arte sei- e settecenteschi illustrati da pregevoli incisioni "di traduzione": dalle raccolte celebrative di grandi collezioni e illustri mecenati, come le *Aedes Barberinae* di Girolamo Teti (Roma 1642) o il *Theatrum Pictorium* di David Teniers (Anversa 1658), per arrivare al *Recueil Crozat* (Parigi 1723-42) e ai cataloghi delle grandi gallerie europee (ad esempio Dresda, Vienna, Firenze), nei quali le immagini sono accompagnate da un testo "critico", come avviene nelle schede odierne (F. Haskell, *La difficile nascita del libro d'arte, in Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino 1989).

Ciò ci introduce ad un altro ordine di considerazioni, che si può esprimere ponendo alcuni quesiti: che percentuale degli acquirenti di un catalogo ne legge poi effettivamente, in tutto o in parte, il testo, vale a dire i saggi e le schede che lo compongono? In altre parole, c'è il rischio che il catalogo sia diventato ormai soprattutto un oggetto-feticcio, una sorta di libro fotografico? In termini nudamente statistici, si può esser certi che in prevalenza i cataloghi sono sfogliati, ammirati (o criticati) per le riproduzioni, e poco altro. Tutto ciò è perfettamente legittimo, ed è sempre meglio che non vengano aperti per nulla. È tuttavia indicativo

di una netta divaricazione nella fruizione tra, sia detto in estrema sintesi, chi guarda e chi legge. In proposito è auspicabile l'affermarsi generalizzato di una differenziazione – oggi ancora troppo poco diffusa, e con esiti assai discontinui – dell'offerta catalografica che sia in grado di rispondere, con prodotti diversi, alle esigenze della divulgazione da un lato e a quelle storico-critiche dall'altro. Una differenziazione anche economica: una più agile, ma adeguatamente illustrata, "guida alla mostra" dal prezzo più contenuto e dal testo più accessibile, che possa in prospettiva almeno in parte sopperire alle scarse vendite lamentate dalle case editrici (ad esempio in occasione del *Festival del Libro d'Arte* tenutosi a Bologna dal 17 al 19 settembre 2004, a cui sezione era intitolata *Come si fa e come si legge un catalogo d'arte*); il catalogo comunemente inteso, spesso scoraggiante per mole e per costo, ma insostituibile nella sua completezza informativa e accuratezza critica.

Altra questione: la valenza commerciale del catalogo ha effetti sui suoi contenuti propriamente scientifici oppure no? Una conseguenza indubbiamente positiva, almeno sulla carta, del tanto vituperato "mostrificio" è infatti l'offerta di opportunità editoriali per gli studi specialistici. Più cataloghi significa, o almeno dovrebbe-

be significare, un maggior numero di ricerche, dunque in ultima analisi un progresso degli studi. Purtroppo la realtà dei fatti ci dice (troppo) spesso il contrario. Le scadenze imposte dal sempre più fitto calendario delle mostre non lasciano a volte adeguato spazio per i dovuti approfondimenti; esigenze di *budget* possono imporre di non “sforare”, limitando il numero di pagine e di conseguenza lo spessore delle argomentazioni; la ripetitività di certe scelte legate ai nomi *blockbuster* (gli impressionisti, Caravaggio e i “suoi”, i mostri sacri del Rinascimento e del Novecento, tanto per fare qualche esempio) comporta l'impossibilità di dire sempre cose nuove su autori o tendenze già abbondantemente studiati; l'imperativo pubblicitario può “costringere” a spacciare per capolavori opere mediocri, per autografe opere di dubbia attribuzione, e così via.

In ogni caso, non si può negare che la trasformazione, cui si è sopra accennato, del catalogo da mero elenco delle opere esposte, accompagnato al più da un testo introduttivo e da una più o meno sintetica schedatura (beninteso, spesso con ottimi risultati), a volume di ampio respiro, corredato di un certo numero di saggi, ha prodotto una riqualificazione del catalogo nella bibliografia critica, facendogli acquisire molte caratteri-

stiche affini ai saggi specialistici e ai testi critici in genere non legati ad occasioni espositive (atti di convegni, riviste specializzate, etc.). Con il paradossale rischio, lamentato da Haskell, che i cataloghi monografici, inevitabilmente parziali, finiscano col fare, impropriamente, le veci delle monografie vere e proprie, contraddistinte dal catalogo ragionato completo, cui sottraggono possibili occasioni editoriali. Un'eccezione virtuosa in tal senso, che è augurabile che “faccia scuola” diventando un modello da imitare e seguire quando possibile, è rappresentata dal catalogo della mostra *Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du XVe siècle* (Parigi, Bibliothèque Nationale, 25 marzo-22 giugno 2003, a cura di F. Avril), da cui vale la pena citare un breve ma illuminante passo della prefazione: “Si, sur le plan matériel, l'exhaustivité était impossible, elle a pu être atteinte cependant à travers le catalogue, sorte d'exposition idéale [il corsivo è mio] où toutes les oeuvres attribuées à Fouquet, rapprochées de quelques autres témoignant du rayonnement de son art, sont minutieusement étudiées et reproduites” (J.-N. Jeaneney, presidente della Bibliothèque Nationale de France).

In parallelo con la “lievitazione” del catalogo, sembra declinata – ma non estinta (un esempio *sui generis*: G.

Agosti, *Su Mantegna, 1. (All'ingresso della mostra del 1992, a Londra)*, in "Prospettiva", 71, 1993, pp. 42-52, e le parti successive fino al 1997), pur nel netto prevalere odierno delle recensioni brevi di tipo giornalistico – la gloriosa tradizione delle "recensioni lunghe": dai resoconti dei *Salons*, spesso affidati a illustri letterati, da Diderot a Stendhal a Baudelaire e Zola, che tanto hanno contribuito con pagine memorabili al progredire della coscienza critica, ai saggi-recensioni di grandi filologi-conoscitori come Berenson (*Venetian Painting chiefly before Titian, at the Exhibition of Venetian Art, The New Gallery*, 1895) e Longhi (*Officina ferrarese*, 1934, e *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, 1945), annoverati ormai tra i "classici" degli studi storico-artistici.

Naturalmente le considerazioni generali fin qui esposte non possono che essere imperfette, troppe sono le tipologie di mostre per poter ragionare come se si desse, anche solo per assurdo, un'unica tipologia di catalogo universalmente valida, troppo della bontà di un catalogo dipende non da uno schema astratto ma dalla qualità e dall'impegno dei curatori. Non si potrà tuttavia non condividere un auspicio minimo: che il catalogo non perda di vista la sua più autentica funzione, che è innanzitutto quel-

la di una accurata, filologicamente condotta, schedatura delle opere in mostra, e con essa di un adeguato complesso di apparati (sul modello dei migliori *catalogues raisonnés*); troppe volte si vedono cataloghi in cui il testo si limita a saggi più o meno ispirati, nei quali a prevalere è "un abuso di pensiero effimero" (G. Maffei, *Meticcia è l'arte*, "TTL", n. 1482, 24 settembre 2005), e in cui le schede sono al di sotto della sufficienza o addirittura semplici didascalie, al cospetto di riproduzioni sempre più spettacolari.

Una menzione merita infine l'apporto delle tecnologie multimediali che, se ben utilizzato, non potrà che rivelarsi di grande utilità: il catalogo in versione CD o DVD, già sperimentato negli ultimi anni, forse non inficerà (almeno a breve termine) il primato del catalogo cartaceo, ma potrà affiancarsi come strumento integrativo o alternativo, di scarso o nullo ingombro fisico e di rapida e mirata consultazione; consentendo inoltre, con video e altri effetti non riproducibili in un testo a stampa, percorsi di "lettura" dinamici e interattivi, ideali nel caso ad esempio di mostre il cui oggetto è rappresentato da immagini in movimento, come quelle cinematografiche, di teatro o di videoarte (ma utili anche per illustrare percezioni mutevoli e multiple di architetture e

sculture). Senza dire che la flessibilità nella fruizione dei contenuti che contraddistingue i supporti digitali potrà servire da laboratorio per ripensare la configurazione stessa del catalogo, anche di quello convenzionale, stimolato per quanto possibile ad una fruttuosa emulazione.

È già stata sperimentata inoltre – ed è una strada potenzialmente molto feconda – la realizzazione di un catalogo virtuale puro, pubblicato su *internet*, dall'accesso eventualmente regolato da una *password* o del tutto libero: un ottimo esempio, relativo alla mostra *Edvard Munch. Die Graphik im Berliner Kupferstichkabinett* (Berlino, 12 aprile-13 luglio 2003), è consultabile all'indirizzo <http://www.munchundberlin.org/indexjs.html>.

Così come sono in continuo sviluppo le mostre di "realtà virtuale": ultima in ordine di tempo *Immaginare Roma antica* (Roma, Mercati di Traiano, 16 settembre-15 novembre 2005), progetto avanzato di archeologia ricostruttiva, che si propone in futuro di diventare una mostra permanente. Una variante ulteriore è la mostra virtuale non legata ad un luogo fisico di esposizione: concretamente impalpabile, priva della materialità e dell'unicità delle opere vere e proprie, affidata a riproduzioni – come avviene in molte mostre itineranti didattiche – o a "ricostruzioni", ma non più effimera: una mostra non condannata ad esaurirsi, che sia al contempo il catalogo permanente di se stessa.

Norme per la circolazione delle opere d'arte

Il recente provvedimento ministeriale del 9 Febbraio 2005 è uno dei numerosi decreti attuativi di principi codificati dal Codice e definisce condizioni e modalità per l'assunzione da parte dello Stato della garanzia nel caso di movimento di opere d'arte per mostre pubbliche. Il decreto è stato ben visto dalla maggior parte del mondo culturale italiano, poiché introduce un meccanismo di riduzione delle spese a favore degli enti pubblici. La tipologia di copertura scelta è quella "da chiodo a chiodo" e riguarda il "risarcimento dei danni che possano verificarsi nel corso del suo trasporto [dell'opera] fino al luogo dell'esposizione, durante l'esposizione ovvero nel corso del suo rientro alla sede abituale." (art. 4). La copertura statale può essere richiesta dagli enti pubblici per le mostre e le manifestazioni da tenersi sia sul territorio nazionale sia all'estero. La richiesta di copertura deve essere rivolta ad un apposito comitato tecnico-scientifico e deve essere comunicata anche alla competente Direzione generale almeno sei mesi prima dell'avvio della mostra. L'atto di concessione della copertura assicurativa stabilito dal comitato prevede anche la definizione della quota da stanziare in caso di danno.

Questo decreto non attua una disposizione innovativa del Codice,

bensì una indicazione già presente nella legislazione italiana a partire dalla legge 8 ottobre 1997 n. 352 "Disposizioni sui beni culturali", che già introduceva il medesimo principio dell'assunzione della copertura da parte del Ministero e indicava il termine di sei mesi per l'emanazione del decreto attuativo. All'epoca, però, non si procedette all'emanazione di alcun decreto poiché, nel frattempo, sopraggiunsero altre emergenze.

In particolare la legislazione italiana doveva ancora essere adeguata alla normativa internazionale in materia di circolazione di opere (93/77/CEE). Nei mesi successivi, sotto la minaccia di una multa di seicento milioni di lire, fu così promulgata la legge 88/1998, che recepiva la direttiva europea, abrogando ampie porzioni della legge 1089/1939 a quella data ancora in vigore.

All'epoca infatti la materia della circolazione era ancora regolata dalle disposizioni, ormai obsolete, della prima metà del ventesimo secolo, la legge 1089/1939, la legge 50 del 1940, firmata da Mussolini e Bottai, e la legge 328/1950. La legge 1089 si limitava ad indicare la possibilità di concedere in esportazione temporanea opere destinate a "mostre o esposizioni d'arte" (art. 41). La successiva legge del 1940 era fortemente restrittiva in materia di cir-

colazione – non consentendo alcuna esportazione dei materiali archeologici – e imponeva che si provvedesse ad organizzare mostre di portata non nazionale esclusivamente tramite beni della provincia ospitante l'esposizione, per di più utilizzando prevalentemente beni privati. Inoltre limitava annualmente a “non più di una” le mostre con opere d'arte antica “di proprietà dello Stato o di qualsiasi altro ente o istituto legalmente riconosciuto” e a non più di due “le mostre a carattere locale”, e “soltanto nel caso che le opere da esporre siano prevalentemente di proprietà dei privati o degli enti o istituti legalmente riconosciuti e si trovino in maggior parte nella città stessa dove la mostra avrebbe sede” (art. 4).

Il 2 aprile del 1950, nonostante il mutato quadro politico e istituzionale, all'indomani della nascita della Repubblica, veniva approvata una legge organica dal limpido titolo “Modificazioni all'attuale disciplina delle mostre d'arte” (328/1950), che manteneva sostanzialmente fermi i principi della legge di epoca fascista. La legge attribuiva al Ministero per la Pubblica Istruzione la facoltà di autorizzare l'esportazione delle opere per la partecipazione a mostre. Ma a questa possibilità venivano posti energicamente chiari limiti: non potevano essere inviate all'estero le

opere costituenti il fondo principale dei musei e neppure “i dipinti su tavola o le opere di grandi dimensioni”. Inoltre la tempistica del prestito era decisa autonomamente dal Ministero italiano, indipendentemente dalla durata della mostra, non potendo in ogni caso superare i sei mesi. Anche per le mostre da organizzare sul territorio nazionale erano ribaditi precisi limiti, geografici e quantitativi (art. 6), anche se meno restrittivi rispetto alla legge del 1940. Saliva, da uno a due, il numero delle “mostre o esposizioni nazionali” con opere “di proprietà statale e di qualsiasi altro ente o istituto legalmente riconosciuto”. La legge del 1950 aboliva il limite numerico alle “mostre a carattere locale”, ma teneva ferma la disposizione per cui esse potevano svolgersi solo se le opere appartenevano a privati o enti locali presenti nella provincia di svolgimento della mostra; i beni librari e archivistici potevano essere esposti solo da biblioteche pubbliche. Infine, le domande dovevano essere presentate almeno un anno prima, corredate di un “esauriente piano tecnico e finanziario”.

Il quadro è dunque notevolmente cambiato negli ultimi dieci anni: l'autorizzazione all'esportazione non può essere più data per qualsiasi “tipologia” di bene; invece l'autorizzazione alla circolazione in via temporanea

per “manifestazioni culturali, mostre o esposizioni d’arte” può essere data anche riguardo ai beni per cui vigeva il divieto ai sensi dell’articolo 40 della legge 1089. Inoltre sono stati estesi ad un anno – e dal Codice a diciotto mesi – i tempi per il prestito, mentre sono stati ridotti quelli del preavviso. Per converso la legge del 1998 introduceva la “licenza di esportazione” e l’“attestato di libera circolazione” rilasciato dall’Ufficio esportazione sentita anche la Regione. Contestualmente a questo ampliamento alla circolazione dei beni per la partecipazione a mostre, introdotto dalla legge 88, era anche ribadito l’obbligo di coprire l’esportazione con una polizza fideiussoria (art. 22, legge 88/1998).

Come anche altri interventi di questo volume segnalano, la fine degli anni Novanta costituisce un nodo critico molto complesso per il settore dei beni culturali sotto molti punti di vista: non solo per le questioni più ampie legate al rapporto valorizzazione-tutela e per la nuova ripartizione delle competenze dettate dal principio della sussidiarietà verticale e dalla riforma regionalista tuttora in corso. Come vediamo, anche le pressioni “esterne” furono determinanti per la riorganizzazione delle disposizioni relative alla circolazione, esportazione e prestito di opere. L’adeguamento

della legislazione nazionale a quella comunitaria e il federalismo amministrativo determinano una maggior disponibilità alla mobilitazione delle opere e un parallelo aumento dei soggetti pubblici coinvolti. Tanto più che negli anni Novanta il legislatore ha definito i nuovi profili giuridici delle Fondazioni, in breve divenute forti promotori della vita culturale, anche grazie alle agevolazioni fiscali progressivamente introdotte a favore di un sempre più consistente intervento finanziario delle Fondazioni bancarie e civilistiche a sostegno delle attività culturali. Ecco perché negli ultimi anni la vita culturale italiana ha trovato nella produzione di mostre il suo principale mezzo di espressione: l’affidamento della “cura delle attività” agli enti locali, l’adattamento alla normativa comunitaria e la determinazione di nuovi soggetti attivi sono stati i fattori dello sviluppo del fenomeno delle mostre.

Le assicurazioni, le fondazioni bancarie e gli enti locali spingono per una facilitazione alla mobilitazione delle opere; le istituzioni della tutela, invece, non sempre condividono questa linea. A livello internazionale la circolazione è sempre stata incoraggiata dai paesi più ricchi contro le tendenze protezionistiche dei più poveri, in cui la concentrazione di patrimonio è più alta. Nel quadro

attuale è difficile individuare il giusto equilibrio per la normativa italiana tra una partecipazione ragionevole alla "comunitarizzazione" e una legittima "tutela (preventiva) dei propri interessi". Se infatti per le istituzioni europee la circolazione è motivo di crescita culturale e moltiplicatore di integrazione sociale, per la tradizione italiana i principi da difendere più strenuamente sono altri, quelli del "contesto" e delle "territorialità". Stupiscono dunque certe tendenze estreme, molto recenti: nell'estate del 2005 l'ennesima polemica è scoppiata tra il Direttore regionale della Toscana Antonio Paolucci e l'ex Direttore degli Uffizi Anna Maria Petrioli Tofani per la decisione del primo di inviare numerose e delicate opere dagli Uffizi al "Museo dell'Uomo" in Cina. Molto discutibile è la finalità dichiarata – "dimostrare che Firenze è la capitale italiana dell'arte" (M. Amorevoli in "La Repubblica – Firenze", 15 maggio 2005) e ancora di più la concezione per cui "i quadri-totem non si toccano, poi ci sono così tante opere nei nostri musei che toglierne alcune è come levare un pelo ad un gatto". Stupisce anche che si giustifichi con la ricerca di un vantaggio economico il rischio di danno delle opere.

Infatti, i rischi per le opere non sono pochi e difficilmente prevedibili:

nell'agosto del 2005 la testa della *Fanciulla di Anzio* esposta al Colosseo è caduta a terra per un temporale estivo e si è scheggiata gravemente per un accidente che forse nessuno poteva prevedere. Era proprio necessario spostare una statua in marmo di un metro e settanta, un *unicum*, dal suo museo?

Ora, il decreto del 9 febbraio 2005 diventerà operativo da settembre e non sarà certo possibile valutarne l'impatto a breve termine. Si deve anche rilevare che questo dispositivo, sostanzialmente favorevole alle limitate possibilità economiche degli enti pubblici, potrebbe nascondere alcune insidie, attualmente inquadabili con difficoltà. È logico immaginare che molti enti pubblici richiederanno la copertura statale nel tentativo di ridurre le spese. Sarà allora decisivo il comportamento del comitato tecnico-scientifico: se molto permissivo, aumenterà il movimento delle opere, con notevoli facilitazioni all'organizzazione di mostre, ma anche con un conseguente aumento di esposizione al rischio di danno per le opere stesse. Se, invece, sarà molto restio a concedere la propria garanzia, imporrà agli enti pubblici una maggior accuratezza nella scelta delle occasioni per cui "mobilitare" il proprio patrimonio. D'altra parte, il decreto

non stabilisce rigidi termini di valutazione, ma indica i principi di cui il comitato "deve tener conto" nell'esprimere la sua valutazione: il "rilevante interesse scientifico", lo "stato di conservazione", le "condizioni" della futura temporanea sistemazione e dei trasporti. Dunque il punto critico è una "giusta" scelta di come ripartire i finanziamenti delle coperture assicurative: da una parte ci saranno i grandi musei, che organizzano con più facilità "eventi" ritenuti di "elevato interesse culturale" e che presenteranno richieste molto onerose; dall'altra le istituzioni meno grandi presenteranno anch'esse molte

richieste, talvolta per eventi di minor visibilità e di costo minore. Comunque sia, sarà molto difficile giudicare in base alla sola "rilevanza culturale", rischiando di ingenerare polemiche e ingolfamenti burocratici. D'altra parte un altro aspetto rilevante è che, in questo modo, si introdurrà un minimo principio di regolamentazione degli eventi culturali, costituito dalla facilitazione economica. L'importante è che, comunque, si mantenga un atteggiamento coerente nel concedere la copertura, in modo che la stessa si trasformi, progressivamente, agli occhi degli organizzatori anche in una sorta di premio di qualità.

Gli sviluppi della legislazione italiana dell'ultimo decennio, e più generali scelte di politiche culturali, hanno portato a definire in modo assai dettagliato, sezionandole, una serie di possibili tipologie d'intervento verso il bene culturale. Nella più recente evoluzione normativa ed amministrativa il momento della valorizzazione è venuto configurandosi come una delle azioni di base nella gestione del patrimonio culturale. Già impiegato negli atti delle due commissioni Franceschini e Papaldo, da qui filtrato nella normativa italiana (ad esempio dpr. 805/1975) pur essendo privo di "una propria identità giuridica" (C. Barbati), eppoi definito dall'articolo 148 del decreto legislativo 112/1998 (insieme a tutela, gestione e promozione), come "ogni attività diretta a migliorare le condizioni di conoscenza e conservazione dei beni culturali e ambientali e ad incrementarne la fruizione", il termine "valorizzazione" è andato acquisendo maggiore importanza con la riforma del Titolo V della Costituzione (l. cost. 3/2001). In esso, infatti, la valorizzazione ("valorizzazione dei beni culturali e ambientali e promozione e organizzazione di attività culturali": art. 117, comma 3 della Costituzione) è diventata oggetto di legislazione concorrente tra Stato e regioni.

I termini "valorizzare" e "valo-

rizzazione" sono penetrati così in maniera sempre più diffusa nella terminologia dei beni culturali, non soltanto in quella strettamente giuridica e tecnica, e hanno individuato un concetto decisivo nella politica culturale contemporanea, dato anche il peso crescente assunto dagli enti locali per il patrimonio culturale. Nel recente Codice dei beni culturali (d. lgs. 42/2004), ad esempio, la "valorizzazione" ritorna in posizione preminente (i primi tre commi dell'articolo 1), per ricevere poi ulteriori specificazioni normative (ad esempio art. 6).

Ma non si tratta, come è ovvio, di un problema terminologico: la crescente importanza di questa materia-attività, distinta – in modo in parte capzioso – da quella della tutela, ha di necessità forti ricadute sulle scelte dei soggetti chiamati in causa e sulle diverse responsabilità assunte da questi ultimi (Stato, regioni, ma anche province, comuni e soggetti privati).

Occorre quindi domandarsi cosa in effetti voglia dire concretamente la valorizzazione di un bene culturale. Esiste uno stretto rapporto tra la valorizzazione e la fruizione, soprattutto pubblica: si è scritto che dalla valorizzazione dei beni culturali "scaturisce un'offerta di attività culturali costituite preminentemente da esposizioni a

carattere permanente” (V. Russo). Uno degli elementi distintivi del valorizzare potrebbe essere quindi il ripristino di un bene da una situazione di pregressa compromissione ad una rinnovata fruibilità; in questo senso la valorizzazione si estenderebbe verso il concetto di fruizione pubblica, che costituisce certo un aspetto importante della valorizzazione stessa (ed è forse la destinazione principale deputatagli anche dal punto di vista costituzionale). Ciò significa che nell’azione è sottinteso o comunque implicito anche il suscitare l’interesse di un pubblico e quindi di visitatori. E allora se la valorizzazione è un’azione rivolta verso il bene culturale che tende al suo miglioramento, come è anche fruizione, sicuramente le esposizioni, le mostre, o quant’altro possa contribuire alla conoscenza di un bene culturale tramite una visita diretta, si legano alla valorizzazione in maniera significativa. Non è un caso che proprio il decreto legislativo 112/1998, precisando le attività volte alla valorizzazione, vi includa anche “l’organizzazione di mostre” (d. lgs. 112/1998, art. 152), all’interno di un contesto definitorio che conferisce un peso rilevante al recupero e al ripristino di una fruibilità pubblica dei singoli beni.

Le esposizioni permanenti, in effetti, sono state spesso la risultante di

processi di restauro e miglioramento di beni o strutture (si pensi, per fare un esempio, al caso del Museo di pittura murale nel chiostro di San Domenico a Prato). Ma è vero anche il contrario, cioè che alcune esposizioni temporanee di frequente possono costituire una forma di rilancio e pertanto di valorizzazione delle collezioni di istituti museali (vedi il caso della mostra di Fra Carnevale a Brera, come ha notato Carlo Bertelli sul “Corriere della Sera” del 18 agosto scorso, o di quella di Boldini a Roma che ha fatto registrare un incremento di visitatori del settanta per cento alla Galleria nazionale d’arte moderna di Roma, secondo quanto riportato dal quotidiano “il Tempo” il 2 settembre scorso). Tuttavia non tutti i processi espositivi portano di necessità ad una valorizzazione del bene, né è altrettanto pacifico che ad una esposizione o ad una mostra consegua altrettanto necessariamente una “valorizzazione” – intesa come beneficio del bene, che è appunto valorizzazione intrinseca, per cui, stando anche alle finalità del dettato legislativo, le implicazioni economiche non risultano preminenti. Non bisogna infatti pensare che mostrare e valorizzare siano attività collegate, per sgombrare il campo – in un periodo in cui la proliferazione delle mostre è giunta al parossismo ed in cui gli enti locali

sono direttamente chiamati alla valorizzazione – da equivoche convinzioni di immediata relazione mostra-acquisizione di valore. Appare evidente invece come la valorizzazione si carichi sempre più spesso di un significato prettamente economico tale che l'aspettativa di rientro finanziario assurga spesso a parametro definitorio del successo e della riuscita di un evento espositivo temporaneo. Tanto più che proprio la concorrenza legislativa, attribuendo agli enti locali la materia della valorizzazione – da questi già attivamente praticata sin dagli anni Sessanta (G. Morbidelli) –, rischia di trasformare una mostra nella soluzione più pronta, meglio spendibile e più “di grido” per dare fondo ai finanziamenti (come già intuiva nel 1988 Salvatore Settis nel suo intervento in *Memorabilia: il futuro della memoria*). Per capire la tendenza a cui facciamo riferimento basta rimandare a quanto detto dall'ex ministro dei beni culturali Giuliano Urbani nell'audizione tenuta di fronte alla Commissione cultura della Camera dei deputati il 10 luglio 2001, secondo cui “promuovere un bene culturale vuol dire, in primo luogo, saper allestire bene una mostra”, mentre “la valorizzazione dei beni racchiude tutte quelle voci che oggi, per usare una parola inglese, sono comprese nell'istituto dell'*outsourcing*”. Nessu-

no, ad esempio, ha insistito sul fatto che una forma di valorizzazione potrebbe essere anche la messa in opera del catalogo dei beni culturali: in un articolo edito su “Paragone” nel 1971 Antonio Paolucci lamentava le centinaia di cataloghi di mostre ed esposizioni ed un solo catalogo di beni storico-artistici eseguito sul territorio.

È altresì lecito domandarsi in che modo le mostre a carattere temporaneo possano rientrare nella valorizzazione. L'interrogativo implica naturalmente la valutazione dei rapporti di forza e delle motivazioni che stanno alla base di queste esposizioni. È possibile che proprio il rinnovato accento posto sulla valorizzazione possa contribuire a creare un eccesso di momenti espositivi in virtù di quella malintesa equazione secondo cui la valorizzazione si ottiene con un'esposizione o, per contro, si valorizza esponendo e mettendo in mostra, spesso senza avere alle spalle un progetto scientifico realmente significativo. Questa ambiguità può essere superata magari impedendo a questo automatismo (mostra=valorizzazione) di diventare abitudine metodologica e imponendo invece al concetto di valorizzazione quella valenza effettiva di un miglioramento dello *status* del bene e quindi anche della sua fruibilità, che non si ottiene e non significa

solo esporre o mostrare.

Esistono appelli ad una regolamentazione statale che entri nel merito scientifico dell'esposizione (ad esempio, recentemente, Vittorio Sgarbi su "Il Giornale" del 22 agosto 2005), individuando una sorta di codice deontologico sui criteri espositivi, dettati più che altro da coerenza nel rapporto contenitore (luogo della mostra)-contenuto (oggetto della mostra). Tali appelli peraltro non sono nuovi nella pubblicistica italiana, e si pensi a Roberto Longhi il quale, già in un editoriale di "Paragone" nel 1965, chiedeva una regolamentazione per ridurre al minimo "esposizioni improvvisate e di dubbio prestigio". La legislazione italiana, in tema di mostre ed esposizioni, si occupa soprattutto di prestiti ed esportazioni (a partire dalle specifiche leggi 50/1940 e 328/1950 per arrivare agli articoli 48 e 66 del d. lgs. 42/2004). Se si può e si deve regolarizzare la disciplina dei prestiti, più difficile risulta entrare nel merito scientifico delle singole esposizioni con interventi legislativi, laddove legittimi criteri guida possono incontrare o non incontrare altrettanto legittimamente il favore dei visitatori, tecnici e non, e, data questa soggettività del giudizio, non hanno possibilità di assicurare a

regole definitive o assolute. Vedremo dunque come opererà il Comitato di coordinamento delle mostre nazionali ed internazionali, recentemente istituito con un decreto apposito, il quale ha tra le finalità primarie il controllo sui prestiti e la circolazione, ma potrebbe muoversi anche da un punto di vista qualitativo, cioè di merito: a segno di una chiara esigenza di orientamento e monitoraggio che faccia fronte ad un numero di occorrenze espositive sempre crescente e diffuso.

La soluzione, a nostro avviso, non viene da dettami impositivi esterni: si trova, anzi, nelle garanzie di un livello tecnico scientifico elevato in chi propone, dispone e gestisce mostre ed esposizioni. Si torna così al nodo costitutivo della formazione, della preparazione dei quadri deputati alla gestione del patrimonio culturale e, sempre più, dell'armonizzazione delle diverse competenze tecniche attive soprattutto nel settore degli eventi espositivi (architetti, *designer*, storici dell'arte, economisti).

In modo tale che una sempre più diffusa cultura della valorizzazione non si identifichi con una cultura dell'esposizione, divenendone alla fine l'unico ambito applicativo.

Dalla didattica delle mostre alla Mostra Didattica Nazionale del 1925:

la formazione dell'insegnante e il recupero di un patrimonio storico dimenticato

“Nell’anno che volge si compiono in Italia avvenimenti artistici di grande importanza, principalissimo quello dell’esposizione d’arte antica a Siena, alla quale farà degno riscontro quella di Ravenna. Seguiranno altre. Per la storia dell’arte, per gli insegnamenti da trarre al fine di nobilitare l’arte nuova coll’esempio dell’antica, per lo spirito nazionale che in virtù di simili mostre si affina e si eleva, è utile che sieno visitate dai giovani.” Sono le parole della circolare n. 37, 20 aprile 1904, con cui il Ministero della Pubblica Istruzione invitava le scuole ad organizzare visite a musei, gallerie, monumenti e mostre, accompagnate da “spiegazioni intelligentemente adatte al grado di coltura dei giovani”.

Già nel 1896 un’altra circolare raccomandava la visita a monumenti antichi, scavi e musei. Fra le due circolari era uscita quella, fondamentale, del 20 novembre 1900, con cui il sottosegretario all’Istruzione Enrico Panzacchi raccomandava l’insegnamento della storia dell’arte nelle scuole secondarie. Con la Riforma Gentile del 1923 la storia dell’arte entrerà ufficialmente nei licei classici e in quelli femminili. Mario Martinozzi, artefice della prima sperimentazione di storia dell’arte in Italia presso il Liceo parreggiato San Carlo di Modena, nel 1933 porterà la terza liceo a Ferrara a visitare la fondamentale mostra sul-

la pittura ferrarese del Rinascimento e fra il 1935 e il 1936 organizzerà la visita alla mostra del Settecento bolognese. La scelta delle gite da organizzare, degli itinerari da seguire, dei musei e delle mostre da visitare era responsabilità degli insegnanti, consapevoli della preparazione, degli interessi e del livello degli allievi.

Niente di più lontano dalla possibilità attuale di delegare tutta l’organizzazione delle gite scolastiche ad agenzie esterne alla scuola, in grado di fornire pacchetti completi – e uniformi – comprensivi di viaggio, soggiorno, pasti e visite guidate alle mostre ed ai musei, indipendentemente dal tipo di scuola e dal livello di preparazione degli studenti.

Esiste una fortissima richiesta di servizi didattici da parte di scuole e pubblico, e la loro presenza presso le varie realtà espositive aumenta in modo significativo il numero dei visitatori. Nella Cinquantesima Biennale di Venezia sono stati realizzati 192 laboratori e 3.371 fra bambini e ragazzi delle medie inferiori e superiori, con i loro genitori, hanno partecipato ai percorsi didattici. Ma se in molti casi l’offerta è affidata a operatori esperti e prevede anche incontri e percorsi riservati agli insegnanti, in altri casi rimane in agguato il rischio dell’improvvisazione. E quindi, ancora una volta, si deve poter contare

sulla competenza e l'esperienza dell'insegnante.

“La preparazione degli insegnanti è oggetto di cure e provvidenze particolari. Vocazione, dottrina e chiarezza, onde il sapere si forma e si tramanda, si consolidano e si affinano in centri didattici sperimentali, in laboratori e musei scolastici, in Istituti di metodo annessi alle principali Università, in corsi di tirocinio nell'esercizio dell'assistente.” È la XXIII Dichiarazione della *Carta della Scuola* del 1939 di Giuseppe Bottai, ministro dell'Educazione Nazionale dal 1936 al 1943, basata sul principio, espresso dallo stesso Bottai, che non esiste rinnovamento della scuola senza formazione degli insegnanti. Nasce così, nel 1941, il Centro Didattico Nazionale di Firenze, mentre l'anno successivo saranno dieci (compreso quello fiorentino) i centri didattici nazionali previsti per legge: luoghi – sono ancora parole di Bottai – di “ricerca paziente”, come deve essere la didattica, e non di “didattismo furente”. Ai centri didattici nazionali, ognuno con la propria specializzazione, si sarebbero affiancati i centri didattici provinciali, orientati verso ricerche comuni a tutti.

Questi centri – pensati come autentici laboratori della scuola – avrebbero dovuto ravvivare gli studi di metodologia didattica, fornire alle varie

discipline scolastiche mezzi e materia di indagine, ispirare e favorire metodi nuovi di insegnamento, promuovere corsi per famiglie e insegnanti, non disperdere le migliori esperienze e far emergere le energie nascoste del mondo della scuola: la preparazione culturale spettava quindi alle università, quella professionale ai centri didattici.

Il materiale originario del Centro Didattico Nazionale di Firenze proveniva dalla prima *Mostra Didattica Nazionale*, organizzata a Firenze dal pedagogista Giovanni Calò nel 1925, intesa non soltanto come una parata di oggetti ed elaborati di alunni e insegnanti, ma soprattutto come un luogo di ritrovo e comparazione, di incontro fra programmi e metodi, di incoraggiamento e monito, di celebrazione e critica. Una sezione storica ospitava anche materiale proveniente dalla collezione di Benedetto Croce; vi erano inoltre rappresentate le scuole di ogni ordine e grado, quelle estere e quelle delle colonie, quelle dell'agro, quelle per “anormali”, quelle carcerarie da istituire presso tutte le case penali, le associazioni per la lotta all'analfabetismo, alcune biblioteche e, fra le ditte, le Officine Galileo di Firenze e i Fratelli Alinari, con materiale utile per l'educazione artistica, storica e geografica e per l'ornamentazione dell'aula scolastica.

Firenze, Palazzo Gerini (sede INDIRE),
Biblioteca Pedagogica Nazionale,
Sala Michelucci.

In questa sala di lettura sono stati
raccolti i pochi oggetti provenienti
dallo storico Museo della Scuola

(foto Lorenzo Calistri, Firenze).



Il Comitato della mostra aveva infatti bandito anche tre concorsi avvenuti come oggetto la decorazione della scuola e l'educazione estetica del fanciullo: uno per progetti di edifici scolastici, un altro per un dipinto con soggetto relativo alla vita infantile, il terzo, fra le case editrici, per riproduzioni di opere d'arte da diffondere nelle scuole.

Per evitare che tanto materiale andasse disperso si diede origine al Museo Didattico Nazionale, con direttore Giovanni Calò, trasformato, nel 1937, in Museo Nazionale della Scuola, inteso, ancora una volta, come luogo di osservazione e di studio e fucina di lavoro. In seguito all'invito rivolto alle scuole da alcune circolari ministeriali il Museo aveva incrementato le proprie raccolte, e da Roma era giunto anche il materiale proveniente dalla *Mostra nazionale delle colonie scolastiche* del 1935.

Il Museo sarebbe stato quindi inglobato, nel 1941, nel Centro Didattico Nazionale, con sede definitiva a Palazzo Gerini. Al pianterreno era esposta la mostra storica della scuola mentre il primo piano ospitava il salone d'onore, la biblioteca, uffici e mostre temporanee; il secondo piano era riservato ai vari ordini di scuole, con testi scolastici, sussidi didattici, elaborati degli allievi e pubblicazioni varie. Altre sale erano dedicate al-

l'editoria per ragazzi, all'edilizia scolastica, alle sperimentazioni didattiche e alla statistica, nel tentativo di rispecchiare non soltanto gli aspetti migliori, ma la scuola nella sua realtà, nei suoi progressi e nelle sue lacune.

L'architetto Giovanni Michelucci aveva curato tutto l'arredo del Centro, realizzato da Gregorio Gori. Michelucci aveva studiato ogni particolare, differenziando i mobili sia per adeguarli alle diverse funzioni, che per armonizzarli con il carattere delle scuole e degli istituti a cui le varie stanze, con decorazioni parietali a tema, erano dedicate.

La guerra impedì le attività del Centro che venne saccheggiato. Negli anni Cinquanta il piano terra era ancora occupato dalla storia della scuola, mentre il primo piano era dedicato alla scuola secondaria e all'istruzione tecnica, con esposizione di materiale didattico prodotto dagli istituti (fra cui lavori in ferro battuto, in legno intarsiato, in ceramica, un modello del motore di una nave prodotto dalla Scuola nautica di Palermo, saggi di ritocco fotografico, raccolte di farfalle...), e il secondo alla scuola materna ed elementare. Erano inoltre attive la Biblioteca Pedagogica Nazionale e varie sezioni, fra cui quella per l'educazione artistica e musicale, mentre una grande sala ospitava i progetti e i plastici relativi al concorso per l'edi-

lizia scolastica all'aperto del 1949.

Con la trasformazione del Centro in Biblioteca di Documentazione Pedagogica, negli anni Settanta, le sale del Museo vennero progressivamente smantellate; dal 1999 la struttura ha assunto il nome di Istituto Nazionale di Documentazione per l'Innovazione e la Ricerca Educativa (INDIRE).

Pochissimo rimane, oggi, degli oggetti del Museo, perduti, distrutti, venduti. Ma i manuali scolastici, le ricerche, i quaderni, gli elaborati, i disegni, gli album, i giornalini delle scuole, il ricchissimo materiale bibliografico, documentario e fotografico è ancora in larga parte presente nell'Istituto e, dal 2002, è stato finalmente rivalutato da un giovane studioso, cultore della materia in Storia contemporanea presso l'Università di Parma, ora responsabile dell'Archivio Storico, Juri Meda, che, con gli scarsi fondi a disposizione, sta cercando di promuovere un'attività di recupero, tutela, valorizzazione e acquisizione di materiale storico didattico. Il progetto ha preso avvio dal censimento nazionale dei fondi dei quaderni a cui

è seguita la creazione di una banca dati (tuttora in corso) relativa ai quaderni stessi, catalogati sia dal punto di vista contenutistico che da quello editoriale e iconografico, con attenzione rivolta anche agli illustratori che si sono dedicati a questa attività. Altri fondi sono venuti ad arricchire il patrimonio dell'archivio, con il deposito di Ottavio Gigli, fondatore dei primi asili rurali fiorentini, e con la donazione del fondo di Giuseppe Lombardo Radice da parte della famiglia. Ma il lavoro ancora da svolgere è immenso e meriterebbe maggiore attenzione anche da parte di fondazioni bancarie o enti privati.

In periodo di riforma scolastica, la storia della scuola può assumere un rilievo particolare e può aiutare a dare un nuovo significato al ruolo dell'insegnante, ormai in preda alla "sindrome dello scoppiato", *burnout syndrome*, e della scuola stessa, che non deve sfornare solo un individuo dotato di competenze finalizzate ad un lavoro, ma una persona in grado di leggere criticamente, capire e interpretare la storia e la realtà.

Mostre d'arte antica e salvaguardia del patrimonio artistico. Un inedito di Cesare Brandi

Nel 1939 Cesare Brandi, in qualità di soprintendente alle gallerie presso la Direzione generale delle Antichità e Belle Arti, fu inviato dall'allora ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai negli Stati Uniti "per soprintendere alle operazioni relative alla mostra delle opere d'arte concesse in prestito dal governo italiano a Chicago e New York"¹ al termine della Fiera Mondiale di San Francisco. Dell'evento egli consegnò, al suo ritorno, una dettagliata recensione alle pagine della rivista "Le Arti", ove, grazie anche alla penna di Giulio Carlo Argan, ambo le esposizioni statunitensi furono largamente elogiate, sia dal punto di vista dell'allestimento sia sotto l'aspetto conservativo². A chiusura del testo, anzi, si predispose un'apposita "nota" che, riferendo delle speciali misure precauzionali adottate, lodava, con sapiente retorica, "l'attentissimo zelo" e "l'oculata previdenza" dell'organizzazione.

Il rinvenimento, però, presso l'Archivio dell'Istituto Centrale del Restauro, di un documento inedito redatto da Brandi, getta una nuova luce sullo svolgimento di questa mostra itinerante. Nel 1956, infatti, l'eventualità che si allestisse, ancora una volta negli Stati Uniti, una *Mostra del Rinascimento* a cui avrebbero preso parte opere di indiscusso valore, spinse il Consiglio superiore

Antichità e Belle Arti ad appellarsi – per esaminare lo *status* dei dipinti di cui era stato preventivato l'invio – al giudizio di Brandi, nel frattempo divenuto direttore dell'Istituto Centrale del Restauro. Da questa circostanza nacque una "relazione" nella quale, oltre a valutare, in cinque distinti capi, le condizioni dei dipinti su tavola e su tela ed i connessi rischi d'imballaggio e di trasporto, lo storico dell'arte volle includere, per sottolineare e comprovare il bilancio complessivamente sfavorevole alla realizzazione della mostra, una breve appendice sulla precedente "dolorosa esperienza dell'esposizione dei capolavori italiani negli Stati Uniti"³. "Chi scrive – precisava Brandi – non organizzò la Mostra né tanto meno scelse i dipinti e le statue: solamente fu incaricato di andare a sorvegliare l'imballo e il trasporto dei dipinti da Chicago a New York. Avveniva questo nel dicembre 1939, anno che non fu particolarmente freddo, ma che segnava a Chicago la temperatura di 15 gradi sotto zero e di poco inferiore a New York. Sebbene non abbia particolare pertinenza al tema – aggiungeva – dirò *per incidens* che la Mostra era offerta all'America, e che nessun introito venne allo Stato italiano. Funzionava da imprenditore il fu Comm. Ventura che ci si arricchì, e che doveva provvedere con un'aliquo-

ta degli ingressi alle spese di trasferta dei quadri e dei funzionari. L'America inoltre corrispose un milione per l'assicurazione. Ma dato che nessuna compagnia d'assicurazione italiana poteva sostenere l'onere dell'assicurazione di tali capolavori, il Governo fascista non volle – per ragioni di autarchia – assicurare i dipinti ad una compagnia straniera e pertanto fu deciso di inviarli senza assicurazione!⁴. A questa rapida premessa, già di per sé inquietante, faceva seguito, nel documento datato 10 dicembre 1956, un accorato resoconto dei numerosi danni subiti dalle tavole e dalle tele trasferite oltreoceano, con una descrizione tutt'altro che in sintonia con quelle "assolute garanzie di salvaguardia" esposte nell'articolo de "Le Arti". Continuava, infatti, Brandi: "Le opere d'arte erano state inviate a S. Francisco, da dove, avendo goduto del clima autunnale quasi mediterraneo della città, furono sbalzate nell'inverno polare dell'interno. Il Museo di Chicago non disponeva allora di condizionamento, ma solo di riscaldamento: e il riscaldamento di un Museo, in America, non è inferiore che di poco a quello, soffocante, di un appartamento privato. È senza eccezione superiore ai 22° centigradi. Questa temperatura, nell'aria secca di Chicago – secca al pari di quella di New York – produsse dei veri disa-

stri nei dipinti. Quando arrivai trovai che la *Sacra Conversazione* di Palma, delle Gallerie di Venezia, presentava sollevazioni a tetto di grande estensione e in molti punti, sicché dovette essere subito staccata e adagiata in piano. Lo stesso era accaduto al *S. Giorgio* di Mantegna della stessa Galleria Veneziana: si era sollevato in modo pauroso verticalmente in basso; nella *Madonna della Seggiola* le assi del supporto segnavano in modo assai più distinto, e la *Crocifissione* di Masaccio s'era incurvata in modo definitivo". "Ora si noti bene – sottolineava poi con una argomentazione a lui cara – che se i tre ultimi dipinti sono su tavola, quello del Palma, il più danneggiato, è su tela. E con ciò si consideri quanto sia aleatoria, a conti fatti, la maggior tranquillità con cui si crede di poter trattare i dipinti su tela, circa i viaggi, e gli sbalzi di umidità relativa e di temperatura". Ad ogni modo, di fronte ad un simile disastro, incisivo fu l'intervento di Brandi, il quale non solo ordinò "la diminuzione della temperatura (di che tutto il pubblico protestava all'unanimità)", ma impose, con anticonvenzionale prontezza, "la sistemazione di pentole d'acqua sui termosifoni che ristabilissero una umidità relativa del 60-65%. Con ciò – precisava – si evitarono per il momento nuovi guai ma il Palma e il Mantegna richiesero



Cesare Brandi

ro un lungo e minuto intervento di restauro e in quanto al Mantegna rimase curvo”.

Né, d'altronde, questi furono gli unici problemi posti dall'esposizione. La cronaca, anzi, proseguiva, a questo punto, con la descrizione delle difficoltà connesse al trasporto delle opere da Chicago a New York: un ostacolo che Brandi poté affrontare non tanto per merito delle “custodie lignee” protette “da vetro infrangibile” ricordate ne “Le Arti”, quanto piuttosto ottenendo, grazie all’“intervento onnipotente di McCormick, proprietario del Chicago Tribune, che le casse con le opere fossero messe in un vagone in cui non si sarebbe mai alzata la temperatura oltre un certo limite, vagone che fu attaccato al treno espresso Water level, in modo da accorciare il viaggio”. “Tutta la notte io feci la spola per sorvegliare il termometro e fare le misurazioni con lo psicrometro”, ricordava Brandi, insistendo, ancora una volta, sull'avventatezza dell'esposizione e denunciando la gravità di una situazione che neppure si risolse con l'arrivo delle opere, ai primi di gennaio, nella città di New York. Qui, infatti, malgrado il Museum of Modern Art disponesse del condizionamento e della conseguente opportunità di regolare temperatura ed umidità, il clima “rigidissimo”

e “secco” della metropoli provocò “ulteriori contrazioni” nelle pitture, sicché fu necessario eseguire “nuovi interventi, seppure di minore entità, sia sul Palma, che sulla cosiddetta *Fornarina* di Sebastiano del Piombo”.

Si concludeva così il drammatico resoconto della mostra del 1939: una testimonianza il cui valore risiede, al di là dell'efficacia narrativa, nell'opportunità di rileggere criticamente, scardinando alcune apparenti contraddizioni, l'avversione più volte manifestata da Brandi nei confronti delle mostre d'arte antica. Si considerino, ad esempio, gli interventi che egli pubblicò sulla rivista “Ulisse” nel 1957, in quel fascicolo speciale dal titolo *Difendiamo il patrimonio artistico* che vide la luce proprio in seguito alla polemica scatenata dalla progettazione della suddetta *Mostra del Rinascimento* negli Stati Uniti⁵. In quella circostanza, mentre non mancò chi, invocando “una legge che inchiodasse *in loco* tutte le opere mobili”, giunse persino ad auspicare “la soppressione delle mostre d'arte antica”, Brandi sostenne che le uniche mostre d'arte da promuovere fossero quelle “che implicano revisione dello stato del patrimonio artistico, accertamento, restauro”⁶: un fermo proposito che lo storico dell'arte, assieme alla considerazione che “nessuna esigenza, collegata all'opera d'arte, è

da anteporsi a quella della sua conservazione"⁷, ebbe modo di maturare anche grazie all'esperienza del 1939, quando il Palma, il Mantegna e il Ma-

saccio furono condannati, come scriveva lui stesso, a "portare in eterno i segni dell'avventura americana".

1. Brandi ricevette il mandato da Bottai in data 8 dicembre 1939. La lettera originale è conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato, Direzione Antichità e Belle Arti, Divisione III, 1946-1955, b. 194.

2. Cfr. G. C. Argan, C. Brandi, *Le Mostre degli antichi capolavori italiani a Chicago e New York*, in "Le Arti", a. II, fase. IV, aprile-maggio 1940, pp. 270-274.

3. Si tratta della relazione, datata 10 dicembre 1956, compilata da Cesare Brandi e conservata presso l'Archivio dell'Istituto Centrale del Restauro, sezione "Mostre".

4. Il milione fu utilizzato dall'Italia per finanziare

la nascita dell'Istituto Centrale del Restauro che, dunque, come ebbe modo di sottolineare Brandi in questa circostanza, dovette paradossalmente la propria attrezzatura «ad un atto di indipendenza, non già di provvidenza, nei riguardi delle opere d'arte». Si veda, in proposito, anche l'intervista a Cesare Brandi pubblicata su "Panorama" l'8 giugno 1981.

5. C. Brandi, *Il restauro e Il problema delle esposizioni*, in "Ulisse", a. XI, vol. V, fasc. n. 27, autunno-inverno 1957, pp. 1379-1382 e pp. 1383-1391.

6. *Ibidem*, p. 1389.

7. *Ibidem*, p. 1384.

Gianfranco Adornato
e Walter Cupperi (a cura di)

Genealogie del presente? L'archeologia delle mostre

Le mostre archeologiche seguono sempre più frequentemente imperativi di attualità. Il concetto di lunga durata, nelle sue varie declinazioni materiali, topografiche, antropologiche e politiche, viene spesso rideclinato in funzione di istanze regionaliste, proclami europeisti, identità politico-religiose. D'altro canto, la rovina o l'area di scavo si offrono da tempo, specialmente a Roma, come scenario fortemente connotato per ogni tipo di evento spettacolare. Il momento ricostruttivo e integrativo, indubbiamente di maggior peso, lascia spazio alla multimedialità, a forme curatoriali ibride e a prospettive immaginifiche.

Tra gli eventi espositivi analizzati con il professor Paul Zanker nell'ambito del progetto *Osservatorio Mostre e Musei* (Scuola Normale Superiore di Pisa), abbiamo scelto degli esempi recenti che meglio di altri ci sembrano toccare alcuni nervi scoperti della disciplina e individuare formule di allestimento meritevoli di discussione.

1. Quale volto per Roma? I Fori tra archeologia e progetti urbanistici

Tra le manifestazioni espositive di quest'anno, la mostra *Forma, la città moderna e il suo passato* (Roma, 2 luglio 2004-9 gennaio 2005, a cura di

Adriano La Regina, Doriana O. Mandrelli, Massimiliano Fuksas), ospitata nei suggestivi spazi del Colosseo, sembra essere passata un po' troppo inosservata. Eppure le soluzioni di percorso e di allestimento, la qualità dei materiali archeologici esposti e le problematiche toccate, decisamente attuali, l'hanno contraddistinta nel panorama nazionale come mostra veramente innovativa e, per certi aspetti, coraggiosa.

L'Anfiteatro Flavio è diventato il punto focale e paradigmatico del contenuto dell'intera mostra, incentrata sullo stretto rapporto tra scavo, tutela, conservazione e valorizzazione dei siti archeologici all'interno del "sistema città".

All'interno del percorso un grande nastro ondulato – forse troppo invasivo lungo i fornici del secondo ordine del Colosseo – sostituiva pannelli esplicativi e didascalie: su di esso venivano proiettati materiali storici e filmati, a corredo e completamento di pregevoli esemplari scultorei, ospitati in posizione non proprio centrale. Continuo il rinvio tra presente e passato: su grandi schermi passavano immagini d'epoca tratte ora dall'archivio dell'Istituto Luce (dagli sterri al Foro alla visita di Adolf Hitler), ora da pellicole cinematografiche. Protagonista di cortei, manifestazioni, visite di capi di stato, dinasti, divi

del cinema, mostri come King Kong, di fotogramma in fotogramma il Colosseo appariva inamovibile e inalterabile rispetto ad un tessuto urbano in continua trasformazione.

L'altro polo della mostra, il progetto di Massimiliano Fuksas per la risistemazione dell'area che da Piazza Venezia porta al Colosseo, per intendersi via dei Fori Imperiali, è andato a toccare uno dei punti nevralgici dell'archeologia "urbana" di Roma e della viabilità interna della capitale. Proiettato in una dimensione sospesa tra funzionalità e futuribilità (o utopia, secondo l'architetto), il visitatore è stato immerso nella realtà dei Fori ora come pedone, ora come attento osservatore delle evidenze archeologiche. Passerelle leggere con piattaforme sopraelevate (stile *Star Trek*) sono state sviluppate per tutta la lunghezza dei Fori, consentendo ai visitatori fermate a caffè, librerie e ristoranti.

Anche per l'apparato illustrativo (riproduzioni dei materiali archeologici esposti, fotografie della quotidianità, disegni progettuali di Fuksas) il catalogo della mostra costituisce uno strumento polimorfico, pensato per archeologi come per urbanisti o appassionati di fotografia (irriverente l'immagine degli sposi giapponesi mentre posano davanti al Colosseo).

Gianfranco Adornato

2. Alla ricerca di un'identità europea: attualità dell'antico?

Ci pare utile richiamare ora l'attenzione sull'esposizione che ha da poco chiuso i battenti a Rimini (*Costantino il Grande, la civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, Castel Sismondo, 13 marzo-4 settembre 2005, a cura di F. Bisconti, A. Donati, M. Falla Castelfranchi, G. Gentili, P. Liverani, M. Sapelli), focalizzata sulla figura storica di Costantino e sui caratteri dell'Impero romano all'inizio del III secolo d.C. Di fronte ad un'Europa che si sforza di individuare nel mondo antico le origini ancestrali della comunità odierna, legittimando la propria ragion d'essere nel recupero di valori "classici" – un concetto, quello di classico, che sta perdendo progressivamente i propri confini –, la mostra riminese propone un paradigma provocatorio e proietta l'età contemporanea sullo sfondo dell'Impero costantiniano, "molto simile nei suoi abitanti e nei suoi confini all'Europa dei nostri giorni". Un'immagine simile, che fa risalire alcuni aspetti della modernità sino al III secolo sarebbe stata d'altronde impensabile ancora pochi decenni fa, quando l'idea di un tramonto dell'universo romano (simbolicamente riassunto nella data 476 d.C.) non era stata messa in discussione da quella di continuità storica e culturale tra tardoantico

e alto Medioevo. Il profilo che ora si propone dell'Impero costantiniano è quello di un territorio riunificato: non gravitante attorno a Roma, ma composto da nuclei differenti di vitale importanza per la politica di corte. Una visione accattivante per l'Europa contemporanea, che si avvia a divenire organismo unitario ma, allo stesso tempo, vuol conservare un impianto policentrico.

Altro tema che invita implicitamente al confronto con l'età moderna è quello della libertà di fede religiosa, proclamata dall'imperatore nel 313 d. C. con l'Editto di Milano. L'esposizione non mette però pienamente in luce le motivazioni sottese al provvedimento, che rientrano non tanto nell'ordine di una tolleranza laica verso le differenti confessioni, quanto in considerazioni di natura politica, data la necessità di assorbire le forze cristiane all'interno di un sistema imperiale in crisi. È mancata anche un'approfondita e necessaria messa a fuoco della peculiare interpretazione del cristianesimo fornita da Costantino: in quanto imperatore unico, egli si mostrò ai contemporanei quale immagine terrena del Dio unico – come testimonia Eusebio di Cesarea –; una visione che in seguito avrebbe condotto alla legittimazione della sola religione cristiana e alla condanna del paganesimo, dunque

all'abolizione della libertà di culto.

Se l'esposizione desta alcune perplessità per la ricostruzione del panorama storico – ma allo stesso tempo mostra i sintomi del bisogno di individuare nel mondo antico una giustificazione e un modello per l'attuale assetto europeo –, essa si segnala d'altronde con grande merito per l'altissima qualità dei pezzi esposti, che gettano luce sulla produzione di numerosi centri europei, restituiscono l'immagine di una mappatura geografica poliedrica, e soprattutto permettono di confrontare gli esiti formali delle differenti tecniche artistiche.

Daniele Rivoletti

3. Continuità antropologiche, punti di vista molteplici

In una recente mostra a Roma (*Il rito segreto*, Colosseo, 22 luglio 2005-8 gennaio 2006) l'analisi dei *Misteri in Grecia e a Roma* si traduce in un triplice viaggio: nel campo sociale, grazie all'indagine dei comportamenti e delle aspettative degli adepti; nel tempo, con lo studio del fenomeno nella sua evoluzione; e nello spazio, in base alle direttrici di diffusione dei culti nel mondo antico.

Il percorso stesso richiede al pubblico un notevole dinamismo all'interno dell'esposizione. Infatti, ogni sezione approfondisce un culto diver-

so, cercando di delinearne in maniera essenziale l'evoluzione e le forme rituali peculiari, ma i testi esplicativi sono ospitati su un pannello metallico continuo nella galleria esterna, in maniera tale che al visitatore si presenti in un solo colpo d'occhio l'intero sviluppo della mostra. Egli può dunque percorrere passo passo l'itinerario proposto o, in assenza di una rigida sequenza nell'esposizione, selezionarne alcune parti, a seconda delle proprie esigenze e curiosità. L'analisi antropologica di riti della nostra società attraverso filmati e fotografie, ad esempio, dilata il viaggio del visitatore in appendice alla descrizione dei culti; l'osservazione delle testimonianze figurative, al contrario, impone di spostarsi di volta in volta nella galleria interna adiacente, in cui le opere, esposte dirimpetto alle rispettive sezioni, sono accolte in nuclei indipendenti.

La combinazione di fonti iconografiche e letterarie costituisce un elemento irrinunciabile dell'analisi proposta: le prime (statue di divinità,

rilievi votivi) ci forniscono un punto di vista interno al fenomeno, ad uso e consumo, potremmo dire, dei fedeli; le altre, invece, ci informano della visione di coloro che vedevano o cercavano di interpretare i culti dall'esterno.

Purtroppo, la complementarietà tra le due gallerie, separate da enormi "scudi" metallici insonorizzanti, non è sempre chiara. La galleria esterna, che incarna il tempo presente che studia e interpreta il mondo antico, è aperta ai rumori del traffico di Roma e invasa dalla luce naturale, mentre in quella interna, che rappresenta il "puro" passato, le opere sono immerse in una dimensione onirica, cui contribuiscono le voci diffuse che declamano testi in latino e greco. L'isolamento visivo delle opere rende difficile l'interazione fra il momento didattico e la verifica diretta sulle testimonianze figurative, soprattutto in presenza di analisi stilistiche più dettagliate.

Alessandro Poggio

Finito di stampare nel dicembre 2005
Progetto grafico e impaginazione di Marie Louise Denti