


Predella journal of visual arts, n°13, 2004 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Redazione / Editorial Board: Chiara Balbarini; Novella Barbolani; Maria Alessandra Bilotta; Gerardo de Simone; Silvia Pagnin; Raffaella Pastore; Marco Settimini; Margherita Zalum

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Report of the VII International Study Conference organized by the Center for Medieval Studies of the University of Parma, which was titled "Medioevo Mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam dal tardo-antico al secolo XII" (Palazzo Sanvitale, Parma, 21th to 25th September 2004).

Uno degli approcci più attuali allo studio della civiltà artistica dell'Occidente medievale ha come centro prospettico il bacino mediterraneo, tramite privilegiato di diffusione culturale e luogo geografico nel quale reagisce quella complessa alchimia di elementi occidentali e non romani, soprattutto bizantini. E' proprio attorno al bacino mediterraneo, infatti, che si assiste al proliferare di fenomeni artistici di singolare vivacità culturale, al fiorire di una estrema varietà di contatti, forme, idee, tecniche costruttive; fenomeni non locali ma originari di zone di produzione artistica unite fra loro da scambi "di mercato" da Roma a Costantinopoli, dalla Palestina all'Egitto, fino ai centri della grande cultura islamica del vicino e del lontano Oriente, in un pluralismo culturale che bandisce qualsiasi superficiale tentativo di sintesi e costringe a considerare una nuova cultura, una "cultura mediterranea". E' quanto è emerso a Parma durante il VII Convegno Internazionale di Studi organizzato dal centro Studi medievali dell'Università di Parma sul tema "Medioevo Mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam dal tardo antico al secolo XII"; un tema, dunque, di grande attualità, affrontato da cinquantaquattro studiosi in una serie assai densa di confronti, dai quali è emersa fin dall'inizio la comune aspirazione a sintetizzare, attraverso fatti singoli, una realtà storico-artistica per sua natura complessa quale il pluralismo della "cultura mediterranea". Ad inaugurare questa linea interpretativa è stato Arturo Carlo Quintavalle che ha ripercorso i momenti salienti di una riflessione critica e valutativa sul mondo orientale, elaborata dall'Occidente e riscontrabile in alcune testimonianze sia letterarie sia, a partire dalla metà del secolo XIX, fotografiche, testimonianze accomunate dall'elemento fiabesco, folclorico, esotico. Lo studioso ha messo in evidenza, ad esempio, l'eco delle *Mille e una notte* che risuona in opere come *Candide* e *Zadig*, oppure l'opposto atteggiamento di diffidenza e ostilità verso l'oriente islamico del *Voyage à Jérusalem* di Chateaubriand. Sempre da un'opera letteraria, *Il mio nome è rosso* di Ohan Pamuk, ha preso le mosse la relazione di Maria Andaloro: la studiosa ha proposto nuovi spunti sul tema della

diversa natura che, tra Oriente e Occidente, assume il concetto di immagine, percepita sia come rappresentazione, o *mimesi*, sia come figura: e ciò che in questo senso contrappone le due civiltà è il desiderio di “credibilità” dell’artista occidentale e di “non credibilità” dell’artista bizantino. L’esame di alcune icone bizantine induce perciò a riflettere sul paradosso insito nell’immagine iconica, estremamente materica ma nello stesso tempo trasfigurazione, manifestazione di ciò che è più spirituale, trascendente. Il policentrismo della cultura mediterranea emerge dall’intervento di Marina Righetti, che ha mostrato tre frammenti di pittura su tela di lino, sino ad oggi piuttosto trascurati, conservati al Louvre e provenienti dalla necropoli copta di Antinoe. In relazione a queste opere, del massimo interesse storico, è stata proposta, tra l’altro, tutta una serie di suggestioni iconografiche da Ravenna (abside di San Vitale) a Roma (Santa Maria Antiqua), suggestioni che evidenziano l’idea di un *milieu* culturale costantinopolitano, pur senza attribuire al termine una precisa connotazione geografica, connotato da un “ellenismo perenne” (Kitzinger). Alessandra Guiglia ha condotto un’accurata analisi degli inserti marmorei che accompagnano i mosaici e che fungono da completamento della decorazione degli edifici bizantini; in particolare si è soffermata sul complesso sistema decorativo marmoreo interno alla Santa Sofia giustiniana, sistema che assume connotazioni nuove rispetto ai *sectilia* più antichi e che, come testimoniano gli intarsi tardoantichi di Efeso, getta un ponte tra la prima e la seconda età bizantina. Ancora un tema architettonico ha caratterizzato l’intervento di Antonio Cadei sull’analisi dell’*ortographia* del tempio del Clitunno, una costruzione caratterizzata dal prevalere dell’esterno sull’interno e che si presenta come una tipologia edilizia concretamente pensata. Vi si notano evidenti e suggestivi rimandi al mondo antico, individuabili nella facciata che riprende il tema classico del frontone su colonne, rimandi che rendono la costruzione il frutto di un consapevole compromesso teso a rispettare ed armonizzare tradizioni e tendenze diverse. Tale compromesso, concepito sulla base di esempi antichi, greci, tardoantichi e bizantini, per mezzo dell’esaltazione della funzione di architettura di esterno dell’edificio, ha la finalità primaria di affermare la presenza cristiana sul territorio. A rendere ancora più complessa la struttura architettonica del tempio si aggiunge l’inserimento, nella facciata, del frontone siriano, un elemento che permette di collegare l’edificio ad una più ampia area mediterranea e per il quale è stata proposta una lunga serie di suggestioni iconografiche (ad esempio, il palazzo di Diocleziano a Spalato, i mosaici di Sant’Apollinare Nuovo a Ravenna, il *Fastigium* costantiniano di San Giovanni in Laterano). I rapporti tra la Toscana, in particolare Pisa e Lucca, e l’Islam sono stati oggetto della relazione di Valerio

Ascani, incentrata, tra l'altro, sul grifone bronzeo del capitello islamico della cattedrale di Pisa e sul grifo del frontone della chiesa di San Frediano a Lucca. È stato analizzato con particolare attenzione il grifone bronzeo "pisano" con la finalità di indagare la ricontestualizzazione, nella sua nuova collocazione, del manufatto ispano-moresco databile all'XI secolo, portato nella città toscana a seguito di una spedizione militare. Il grifo, fino al secolo scorso collocato sul timpano dell'abside del Duomo, oggi sostituito da un calco e conservato nel Museo dell'Opera, venne reimpiegato dai pisani e collocato in una posizione di rilievo proprio perché, in virtù della sua duplice natura di leone e di aquila, bene si prestava a simboleggiare la duplice natura di Cristo. La presenza di manufatti arabi in Toscana, e in particolare del grifo e del capitello di Faht nella cattedrale di Pisa, è anche all'origine di un influsso iconografico e stilistico islamico nell'arte di questa regione, a ulteriore conferma che i rapporti della città con la civiltà orientale non furono solo conflittuali. Un argomento di miniatura è stato affrontato da Mariapia Branchi, che ha esaminato il ciclo illustrativo dell'evangelistario di Nonantola. Il programma iconografico è stato realizzato da due diversi miniatori attivi all'inizio del XII secolo ma ben distinti stilisticamente l'uno dall'altro: di tradizione ottoniana il primo e di impronta bizantina il secondo, come si vede dalle tre immagini *post mortem* del ciclo pasquale. Simona Moretti ha trattato le icone a smalto dell'XI e del XII, molto diffuse in età comnena. La loro fortuna è confermata sia dall'evidenza materiale, sia dalla forte tensione mimetica che alcune tavole dipinte a tempera, risalenti al medesimo periodo, mostrano nei confronti delle icone con rivestimenti smaltati. Le icone a smalto hanno, tra l'altro, la peculiarità di unire all'alta valenza ideologica connessa con lo splendore del materiale, il sensibile interagire della materia, lo smalto, con la luce, elemento fondamentale nell'estetica bizantina. Fabio Coden ha proposto un inedito confronto tra la tecnica orientale e quella occidentale della scultura lapidea ad incrostazione di mastice, una tecnica artistica largamente utilizzata per tutto il medioevo in un'area assai vasta che, con diverse varianti nelle tecniche e nei materiali, coinvolge l'intero bacino mediterraneo, con significative presenze in area microasiatica. Tra le varianti illustrate dallo studioso, ha meritato particolare attenzione il diverso impiego del trapano, che, mentre in area occidentale fu usato sia in funzione decorativa sia per agevolare la lavorazione dell'opera, in area bizantina, invece, non fu mai adoperato a fini prettamente operativi. Assai rilevante risulta essere anche l'analisi della tipologia dell'amalgama di mastice (nero o rosso) immessa nell'alveolo e della sua localizzazione geografica nei paesi del bacino mediterraneo. Un'analisi storico-artistica e paleografica del mosaico absidale della basilica di San Clemente a Roma è stata condotta da Stefano

Riccioni che ha esaminato i caratteri grafici inseriti nel mosaico, sottolineando il carattere greco dei segni epigrafici. La discussione che si è svolta nella giornata conclusiva del Convegno ha posto ancora l'accento sul pluralismo sperimentale quanto mai ricco e complesso emerso dalle sessioni di studio. I numerosi assi tematici affrontati hanno focalizzato la nascita di una inedita "cultura mediterranea", nata dalla fusione delle massime culture del tempo e avviata a diventare il *Leitmotiv* essenziale e base teoretica fondante di ciascun aspetto del mondo medievale, una chiave di lettura indispensabile per comprendere il medioevo occidentale anche in fatto d'arte.

Nell'impossibilità, in questa sede, di accennare ad altri pur pregevoli lavori, si riporta il programma del Convegno:

Introduzione di A. C. Quintavalle; H. L. Kessler, *Byzantine Art and the West: Forty Years after the Athens Exhibition and Dumbarton Oaks Symposium*; M. Andaloro, *Bisanzio: lo statuto dell'immagine*; X. Barral i Altet, *L'Islam e l'Occidente romanico: gli errori storiografici*; M. Piccirillo, *Dall'archeologia alla storia. Nuove evidenze per una rettifica di luoghi comuni riguardanti le province di Palestina e di Arabia nei secoli IV-VIII d.C.*; B. Brenk, *La chiesa e la strada nel Mediterraneo dal IV al VII secolo*; J.-P. Caillet, *Il mondo franco e l'Oriente dal VI al IX secolo*. E. Russo, *Le maestranze greco-constantinopolitane a Roma nel VI secolo*; J. Gardner, *Fra i facciati: i francescani e la scultura gotica*; M. Falla Castelfranchi, *Resafa nel VI secolo e la reliquia della Vera Croce*; A. Guiglia, *I marmi di Giustiniano*; M. Righetti, *Su alcuni tessuti in lino dipinti da Antinoe e alcuni documenti della pittura italiana fra VI e VII secolo*. L. Diego Barrado, *L'arte a Roma attorno al 650: greci, orientali e romani*; F. Galtier Marti, *L'immagine di Cristo crocifisso tra Oriente e Occidente (secoli V-VIII)*; A. Ballardini, *Fare immagini tra Occidente e Oriente: Claudio l'Iconoclasta, Pasquale I e Leone V l'Armeno, V. Pace, Dalla Roma sul Bosforo a Costantinopoli sul Tevere: incroci di storia e storiografia*. E. Concina, *Mercatura, guerra e arte: itinerari di conoscenza nel Mediterraneo Orientale (XI-XII secolo)*; G. Macchiarella, *Balneum-Hammam*; C. Jolivet-Levy, *La Cappadoce face à l'expansion arabe: quelques témoignages archéologiques des VIIIe-IXe siècles*; A. Cadei, *La "ortographia" del tempio del Clitunno*; S. Casartelli Novelli, *Il Mediterraneo "crocevia" millenario: la testimonianza della Sardegna*; A. Ricci, *Fascinazioni islamiche e contemplazioni monastiche: il caso del Palazzo di Bryas a Costantinopoli*; F. Gandolfo, *I plutei di Sant'Aspreno a Napoli e il decoro animalistico nella Campania bizantina*. G. Orofino, *Oriente eccentrico: provincia greca e Islam nella miniatura italomeridionale dell'alto medioevo*; F. Pistilli, *Monachesimo altomedievale: tipologie insediative nell'Italia tardolongobarda e carolingia*; F. Coden, *Scultura ad incrostazione di mastic: confronti fra la tecnica orientale ed occidentale*; S. Piazza, *Le pitture dell'eremo di San Martino sul Monte Acuziano: modelli greco-orientali agli albori dell'abbazia di Farfa*; G. Corso, *Nuove osservazioni sui plutei di Santa Restituta a Napoli*; M. De Giorgi, *La Koimesis di Miggiano: iconografia e fonti liturgiche*; S. Moretti, *Érga chymeutá: icone a smalto dell'XI e XII secolo tra Bisanzio e l'Occidente*. M. Branchi, *Bisanzio e l'antico nell'Evangelario di Nonantola*; S. Di Sciascio, *Culti e reliquie provenienti dalla Terrasanta: la Puglia e la Basilicata*; S. Riccioni, *Segni epigrafici e sistemi illustrativi "alla greca" nel mosaico di San Clemente a Roma*; M. Guidetti, *Damasco e Aleppo a metà del XII secolo: due casi di reimpiego meditati*; G. Civitano, *La visione e la memoria dei Luoghi Santi negli itinerari dei frati francescani*; T. Franco, *L'oriente in occidente? Un caso veronese*; A. Paribeni – M. Della Valle, *Kanytela: cristianizzazione e riuso dello spazio urbano in una città paleobizantina della Cilicia*; M. Guardia, *Imparare dall'altro: il dialogo tra l'arte cristiana e al-Andalus*. C. Barsanti, *La scultura*

architettonica di epoca omayyade tra Bisanzio e la Persia sasanide; V. P. Goss, *Oriental presence and the medieval art in Croatian Pannonia*; J. Leclercq-Marx, *L'imitation des tissus "orientaux" dans l'art occidental du haut Moyen Age et du Moyen Age central*; M. Zibawi, *La miniatura siriana dell'XI secolo: tre manoscritti*; G. Valenzano, *Le rovine del palazzo di Sarvistan in Iran e l'origine dei sistemi voltati in occidente: un mito storiografico*; A. Naser Eslami, *Architettura tra Bisanzio e l'Islam, dagli Ommayadi ai Comneni: interazioni e reciproche contaminazioni*. R. Coroneo, *Le formelle marmoree della cattedrale di Sorrento*; A. Iacobini, *Arte e tecnologia bizantina nel Mediterraneo: le porte bronzee dell'XI-XII secolo*; A. M. D'Achille, *Un problema di iconografia trinitaria tra Oriente e Occidente: l'affresco di Vallepietra e le immagini di Faras (Nubia). Convergenze poligenetiche o emergenze corradicali?*; R. Menna, *Temi e luoghi della committenza di Manuele I Comneno*; G. Curzi, *Stereotipi, metafore e pregiudizi nella rappresentazione di cristiani e musulmani in epoca crociata*; A. C. Quintavalle, *Nicholaus, la chevalrie e l'idea di crociata*; W. Dorigo, *Territorio, insediamenti, comunicazioni ai confini della "a Deo conservata Venetiarum provintia"*; P. Belli D'Elia, *Impronte mediterranee sul territorio della Puglia centrale*; M. A. Castiñeiras González, *L'Oriente immaginato nel mosaico d'Otranto*; A. Calzona, *Oriente e Occidente a Bobbio*; C. Dufour Bozzo, *"Scultura e plastica" in San Fruttuoso di Capodimonte: un aggiornamento*; M. S. Calò Mariani, *La Puglia e il Mediterraneo tra XII e XIII secolo*. F. Aceto, *"Peritia graeca" e arte della Riforma. Una proposta per il coro del Duomo di Capua*; V. Ascani, *Prede, reliquie, memorie d'Oltremare e la loro ricezione nella Toscana medievale*; R. Alcoy, *Impresiones bizantinas en la pintura catalana y balear del siglo XIV*; A. Pepe, *Note sulla circolazione della cultura mediterranea nei cantieri pugliesi del XIV secolo*; X. Muratova, *San Pietro e le meraviglie del creato*.

The article tackles the history of the famous Torlonia collection, by retracing the events that led to an unfortunate situation: the collection, situated in the city of Rome, is not accessible to the public.

Ormai consolidate e ampiamente note sono le vicende della collezione antiquaria Giustiniani, una delle più ampie e illustri del Seicento romano: gli inventari sono stati pubblicati e studiati, molte statue sono state identificate, la politica culturale e i personaggi della famiglia discussi e analizzati nei dettagli. Recentemente due mostre romane hanno contribuito a diffondere la conoscenza del mecenatismo e del collezionismo Giustiniani non solo con l'esposizione delle opere più note, quadri e statue, ma anche di disegni e stampe.

Fortunatamente l'acquisizione ottocentesca da parte dei Torlonia ha determinato l'unitaria conservazione di buona parte della collezione antiquaria. Così, il successivo allestimento delle statue nel Museo Torlonia fu presupposto per la loro conservazione e per la loro fruizione. Alla fine dell'Ottocento il Visconti fu incaricato di realizzarne un catalogo, provvisto di una accurata e dispendiosa, per l'epoca, documentazione fotografica.

Purtroppo, però, la collezione è ormai invisibile dalla fine degli anni Settanta e invisibile, non solo al pubblico, ma anche a quanti, archeologi e museologi, storici dell'arte e del collezionismo, hanno bisogno di vedere i pezzi per motivi di studio. Per molte di queste statue, la più recente documentazione visiva risale proprio a quella campagna fotografica del Visconti del lontano 1883.

Una breve storia recente

Nel 1948 il Ministro della pubblica istruzione, Guido Gonella, aveva notificato la collezione. In questo modo l'accesso, seppure molto limitato, era possibile almeno dietro autorizzazione dell'amministrazione. Con il passare degli anni, il diradarsi degli interventi conservativi portò alla chiusura e alla totale inaccessibilità della collezione di statue.

La vicenda legale della fine degli anni Settanta è emblematica di una situazione in cui interessi di varia natura e provvedimenti legislativi parziali e confusi hanno avuto come unica vittima il patrimonio.

Nel 1978 molti degli ambienti del palazzo erano stati lottizzati ed affittati per uso residenziale. In seguito, la Corte di Cassazione (sezione III, in data 27 aprile 1979) denunciava la trasformazione abusiva delle sale del museo in miniappartamenti e rilevava che le statue erano state indebitamente ammassate in ambienti inappropriati.

A norma di legge doveva esser imposta la reintegrazione della condizione precedente delle statue ma ciò era improponibile nel caso di Palazzo Corsini. L'altra possibilità sarebbe stata un risarcimento economico che mettesse il Ministero in grado di impostare un'azione di recupero.

Su questa linea sono state presentate, ma con scarsi risultati, diverse proposte: la realizzazione di un nuovo allestimento a Villa Albani oppure il recupero del Palazzo di Via de' Cerchi, attualmente occupato da uffici dell'Amministrazione Comunale di Roma.

Per la realizzazione del primo progetto, i Torlonia metterebbero a disposizione la tenuta di Villa Albani, ma richiedono di potervi realizzare un parcheggio. L'ultimo piano regolatore del Comune, però, ha disposto che l'area sia non edificabile, così da rendere irrealizzabile il parcheggio.

La seconda proposta è sembrata la più allettante agli enti pubblici, anche perché verrebbe a coincidere con un piano più ampio di risanamento dell'area del Circo Massimo. Per l'attuazione finanziamenti potrebbero provenire dalla legge per Roma Capitale (L. 396/1990).

Dopo i numerosi e ripetuti appelli per un riallestimento delle statue Torlonia, dopo le reiterate richieste per la riapertura al pubblico, finalmente è sembrato che qualcosa si stesse muovendo tra 2002 e 2003.

Nel settembre 2002 è stata presentata una proposta di legge (C. 2407, Titti de Simone, PRC) per l'acquisizione al Demanio della collezione e la realizzazione del Parco Archeologico del Circo Massimo.

Dopo tre sedute, il governo si è dichiarato favorevole al progetto, ma in disaccordo sulla metodologia da seguire.

L'ultima seduta della VII commissione risale al marzo 2004. In quell'occasione il governo si è dichiarato contrario all'uso di una legge ad hoc, preferendo intraprendere una via più lunga e più cauta. Si è scelto, quindi, di nominare una commissione e di tenere una serie di audizioni informali per l'acquisizione di pareri degli "addetti ai lavori".

Si deve anche ricordare che, oltre alle soluzioni "istituzionali", grande clamore aveva destato la dichiarazione del Capo del Governo di voler acquistare da privato cittadino la collezione Torlonia, per poi donarla al pubblico. Davanti a quest'allettante proposta non sono mancate le voci di plauso e i paralleli con Sisto IV, il Pontefice che

nel 1471 aveva donato al Campidoglio i bronzi del Laterano. Anche questo annuncio, però, è rimasto disatteso, come d'altra parte ci si poteva comprensibilmente attendere.

Ad un cittadino interessato alla sorte del nostro patrimonio farebbe piacere essere messo al corrente delle ultime iniziative: se sono stati recepiti i pareri informali, se è stata formata una commissione e, soprattutto, quanto tempo ancora passerà per tornare a vedere o vedere per la prima volta le statue.

Il bel progetto di legge 2407 è ampio e necessita di tempi lunghi di realizzazione, soprattutto per il recupero dell'area del Circo Massimo. Allora, forse, si potrebbe procedere per piccoli passi, cominciando a rendere almeno visibile la collezione Torlonia. È degli ultimi giorni la notizia che la Fondazione Cassa di Risparmio di Roma intenderebbe acquistare la collezione e sistemarla a Palazzo Sciarra. La voce si è diffusa con la pubblicazione di un libro-intervista in cui il Ministro Urbani dichiara di aver individuato questa possibilità. Ma il Comune di Roma si dichiara estraneo all'intera operazione. Il pericolo è che, ancora una volta, la vittima dell'incertezza o dell'incapacità, sia il patrimonio.

La credibilità istituzionale, la destinazione pubblica del patrimonio culturale, l'arricchimento spirituale dei cittadini, il diritto alla cultura, dovrebbero invece prevalere.

The author, combining historical and statistical evidence, underlines the importance of a redefinition of museum and archeological sites management in Rome, which should be based on a greater enhancement activity.

Roma è certamente una città in molti sensi straordinaria. Ha conservato, pur fra sventramenti, ricostruzioni e altre traversie, il centro storico più ampio e probabilmente più bello del mondo. Vanta un patrimonio archeologico, dalla prima Romanità al Medio Evo, inarrivabile, un apparato di Musei (i più diversi) ricco di un centinaio di strutture, di recente potenziato, a livello statale e comunale, un complesso di chiese e di conventi sensazionale (anche senza contare la Città del Vaticano), il catalogo dei palazzi patrizi o cardinalizi che sovente sono il museo di se stessi con gallerie, gipsoteche, affreschi è formidabile, lo scenario delle sue strade e piazze, delle ville e dei parchi storici, a cominciare da quello leggendario dell'Appia Antica, attrae da secoli visitatori ammirati da tutto il mondo. E l'elencazione dei tesori diffusi di Roma potrebbe continuare ancora a lungo. Magari coi dintorni, come ci insegna la recentissima e lodevole Guida pubblicata dalla Provincia di Roma per i 66 Musei dell'intorno della città eterna.

Eppure Roma è fra le nostre città quella che ha subito i più vasti traumi dopo la sua promozione a capitale d'Italia sotto la pressione, soprattutto, della sinistra risorgimentale, mazziniana e garibaldina, e delle componenti liberali più convinte, in testa a tutti Quintino Sella, teorico e realizzatore della Terza Roma, moltiplicando per quattordici-quindici volte la sua popolazione iniziale. All'atto della storica breccia di Porta Pia la città dei cesari e dei papi contava appena 212.000 abitanti ed era la terza in Italia, dopo Napoli e Milano, alla pari con Torino, nonostante venisse da un periodo – la seconda parte del papato di Pio IX – piuttosto dinamico sul piano dello sviluppo economico e infrastrutturale (e anche speculativo-immobiliare, con le operazioni promosse dal cardinale De Merode). Un trentennio più tardi, all'epoca della Giunta Nathan, la sua popolazione era già raddoppiata con ricorrenti "febbri" e crisi edilizie (e bancarie). Alla vigilia della Marcia su Roma stava sui 660.000 residenti, con molti immigrati irregolari, cioè ufficialmente non censiti. Durante il regime mussoliniano fu la sola città libera di crescere senza limiti in modo da raggiungere la dimensione "imperiale" di Cesare

Augusto: un milione-un milione e mezzo di abitanti. Puntualmente raggiunti con Roma "città aperta" e quindi ufficialmente registrati nel primo dopoguerra. Al censimento del 1951 (pur con molti inurbati ancora senza residenza) i romani erano 1.651.393. Trent'anni dopo avrebbe sfiorato il raddoppio delle residenze. Per poi calare, come tutte le città italiane, a favore dell'area metropolitana. Oggi sta sui 2 milioni e mezzo scarsi (ma si sono pure costituiti, per distacco, i Comuni di Ciampino e di Fiumicino).

Saliva tumultuosamente il numero dei romani con punte di centomila immigrati all'anno, si dilatavano a macchia d'olio periferie spesso abusive, a colpi di lottizzazioni legali e illegali oltre che di case della domenica, con consumi di terra enormi (si parla di 18.000 ettari), cominciava a svuotarsi per contro il centro storico. Qui gli abitanti venivano calcolati alla fine della guerra in 450.000. Nel mezzo secolo successivo sarebbero diminuiti di due terzi (- 66-67 per cento) facendo sempre più posto alla City politica, alle Ambasciate (doppie Ambasciate), alle sedi centrali di banche, assicurazioni, enti di Stato, nonché a studi professionali, ateliers di moda, maison de beauté, uffici di ogni tipo, ecc. Un fenomeno che ha investito tutte le città italiane ed europee (tranne Napoli intensamente popolata nei quartieri spagnoli) e che, in fondo, a Roma, ha prodotto una desertificazione minore di quella riscontrabile a Milano e a Torino (o anche a Firenze). Ma non c'è da dormire sugli allori perché quei 150.000 residenti fissi del centro storico romano rappresentano l'ultimo valido presidio per la vita quotidiana della città antica e anche per una sua corretta fruizione ludica e turistica. Senza di essi o con un numero decisamente minore di abitanti fissi, sparirebbe quasi totalmente il tessuto commerciale e artigiano ancora esistente, sparirebbe quel controllo sociale che è l'antidoto più efficace contro la trasformazione e degenerazione dei centri storici: di giorno in centri direzionali, amministrativi e terziari; di notte in veri e propri "divertimentifici" senza orario con forme diffuse e radicate di criminalità.

Ecco perché il bene – fondamentale "in sé", beninteso, al di qua di ogni utilizzazione economica – della bellezza di Roma (come di tutte le città d'arte italiane) ha bisogno di un presidio e di un supporto essenziale formato dal persistere di una vita sociale vera, di una rete di residenze vere e non precarie, cioè di una popolazione autentica, radicata, la quale la anima e la fa esistere, magari mutando socialmente e però restandone il motore strategico, giorno per giorno, ora per ora. Fra l'altro, una delle caratteristiche di Roma che gli stranieri hanno amato e amano di più è proprio questo suo essere, nonostante tutto, una città "umana", con alcuni rioni – come Monti o Ponte – tuttora "paesi" vivi.

A differenza di altri centri storici i quali rischiano di morire per il venir meno di ogni funzione che non sia quella para-turistica, Roma rischia invece

di morire per un eccesso di funzioni. Essa concentra entro le Mura Aureliane troppe attività direzionali e anche commerciali : governo e parlamento si sono negli ultimi anni ulteriormente espansi nel cuore stesso di Roma. I tentativi di decentramento risultano pochi e stentati. Lo SDO pare ormai superato e comunque limitato. I principali Ministeri rimangono in centro. Come le Ambasciate e doppie Ambasciate, ovviamente. Il Comune ha decentrato nei Municipi una parte delle proprie strutture e altre, fra quelle accentrate, progetta di portarle per lo meno all'Ostiense. Troppo poco rispetto ad una City politica che muove ancora decine di migliaia di persone e quindi di veicoli a motore. Qualche anno fa si calcolava che ogni giorno entrassero nella città antica per lavorarvi circa 400.000 persone al giorno. Un esercito di pendolari locali o regionali che confermava l'eccessiva concentrazione di funzioni nell'area storica della capitale.

A scapito della sua vivibilità, delle residenze e anche del turismo, cioè di una corretta utilizzazione della bellezza di Roma. Difatti, nonostante un certo miglioramento del trasporto pubblico (per ora di superficie, ovviamente, le metropolitane impiegano anni, decenni) ed una risalita dei viaggiatori trasferiti da bus e tram, la situazione del traffico e quindi dell'inquinamento rimane quanto mai preoccupante. Dunque una minaccia costante grava, con la nuvola di smog e di polveri sottili, su chi vive nei rioni antichi e sui monumenti che fanno la bellezza della città eterna : basta vedere come sono già annerite, dopo pochissimi anni, le facciate di travertino di certe chiese barocche, per esempio di Sant'Andrea della Valle su Corso Vittorio Emanuele, o come stanno ingrigendo San Marcello al Corso e la stessa Colonna Antonina pur liberata dal parcheggio delle auto blu.

Una seria politica di conservazione del centro storico romano non può prescindere da una più incisiva e crescente limitazione del traffico veicolare privato (motorini compresi, quelli a due tempi sono pestiferi) e dall'incremento del trasporto pubblico non inquinante con tram, filobus e autobus magari a metano (come fu proposto, purtroppo invano, una decina d'anni fa in una conferenza stampa a due fra l'allora ministro dell'Ambiente Valdo Spini e la Snam). E senza queste politiche non si agevola l'esistenza né di quanti hanno scelto di vivere a Roma né di quanti hanno scelto di venirla a visitare. Oltre 6 milioni di persone nel 2002, delle quali 3,7 milioni stranieri e 2,3 italiani, secondo le registrazioni alberghiere (nel 2003 sono calate le presenze estere). Per un complesso di 14.655.947 pernottamenti, il che vuol dire soltanto 2,4 giorni di presenza, troppo pochi. A queste cifre bisogna peraltro aggiungere tutto l'apparato – notevolmente dilatato col Giubileo del 2000 – delle case e delle residenze gestite dagli ordini religiosi e che schierano alcune decine di migliaia

di posti letto. Nel 2001 l'intera provincia di Roma ha segnato il record di 6.390.000 arrivi (per un 64 per cento stranieri) e di 15.030.240 presenze negli alberghi.

I tour operators hanno creato nel nostro Paese una sorta di "turisdotto" o di condotta forzata del turismo di massa che, per le città d'arte, parte da Venezia (che è poi Rialto-San Marco), passa per Firenze (essenzialmente Uffizi-Accademia), arriva a Roma (Fori Imperiali e Musei Vaticani) e si dirama poi per Assisi e per Napoli-Pompei. A Roma dunque un immenso apparato e patrimonio di musei (oltre il centinaio), di chiese, di cappelle, di palazzi, di scavi, di ville storiche rimane mal fruito o poco fruito. Un dato che occorrerebbe contrastare ben più efficacemente. Vediamo un po' di cifre.

Nella classifica nazionale dei monumenti e dei musei statali più frequentati Roma si segnala (Musei Vaticani a parte, che sono di un altro Stato) anzitutto per il Colosseo al primo posto con poco meno di 3 milioni di visitatori l'anno (2.713.000 nel 2001) avendo superato gli scavi e la città di Pompei. Al terzo posto il Pantheon con 1.677.808 ingressi, questi gratuiti e quindi registrati con una certa approssimazione (anch'io, passandoci davanti, vi entro sovente, per qualche attimo). Al decimo posto Villa d'Este a Tivoli (572.887) e all'undicesimo Palatino e Foro Romano (quasi 498.000). Più staccata la Galleria Borghese col suo Museo rilanciata di recente dopo annosi restauri con 415.581 visitatori nel 2001. La rete dei musei comunali – che comprende a Roma i Musei Capitolini, l' Archeologico della ex Centrale Montemartini, la Galleria comunale d'Arte Moderna, il Museo di Roma a Palazzo Braschi, ecc. – ha registrato nel 2003 circa 814.000 visitatori per una metà non paganti, regredendo così ai livelli di due anni prima dopo la breve ripresa del 2002. Tuttavia il picco dei fruitori di musei comunali si situa a Roma nel 1997 con oltre 952.000 ingressi.

L'intero complesso monumentale, archeologico e museale del Lazio (parliamo di nuovo dello Stato) ha fatto registrare, nel corso del 2002, 9.408.000 frequentatori – il più alto numero, di gran lunga, fra quelli delle regioni italiane, prima di Campania e Toscana - dei quali il 53 per cento circa non paganti (fra Istituti gratuiti per tutti e Istituti dove invece c'è chi paga un biglietto). Per concludere questa breve analisi statistica regionale, il Lazio e quindi, in primo luogo, Roma (compresa Ostia Antica, ovviamente) attraggono il 30,3 per cento dei frequentatori annuali di tutti i musei e siti archeologici statali, fra italiani e stranieri. Il che porta gli introiti lordi della rete regionale laziale di musei e aree archeologiche appartenenti allo Stato a 28.588.520 euro (l'equivalente di 55,5 miliardi di vecchie lire), un terzo esatto degli incassi lordi di tutti i siti e gli istituti statali. I quali introitano dunque 85.833.472 euro al lordo delle trattenute.

Se confrontiamo queste e altre cifre – per esempio quelle dei cosiddetti servizi aggiuntivi – con lo sterminato panorama di 734 aree archeologiche, di oltre 700

musei e di centinaia e centinaia di monumenti appartenenti allo Stato, vediamo che non si tratta di grandi numeri. Nel 2002, agli incassi sopraesposti, vanno in gran parte addizionati i servizi aggiuntivi, appaltati a privati, di caffetteria, ristorante, bookshop, visite guidate, ecc. : nel complesso dell'apparato statale essi hanno registrato 7.174.184 utenti per un incasso lordo di 29.816.959 euro (spesa pro-capite, poco più di 4 euro soltanto) dei quali alle Soprintendenze ne sono toccati 4.598.287 euro (l'equivalente di 8,9 miliardi di vecchie lire). Nel Lazio i clienti dei servizi aggiuntivi sono risultati 1.888.937 per un introito lordo di 8.108.043 euro (spesa pro-capite, 4,3 euro) dei quali 1.092.580 euro alle Soprintendenze statali.

Mi scuso per la minuzia delle citazioni statistiche, ma essa era necessaria per far intendere meglio quanto sto per dire. Con l'avvento del centrodestra al governo e di Giuliano Urbani al Ministero per i Beni e le Attività Culturali si è accentuata di molto la tendenza a considerare i nostri beni culturali e ambientali, in stragrande maggioranza pubblici, come un patrimonio da "far fruttare", da "far rendere", anche direttamente e non soltanto (come mi parrebbe corretto) sul piano dell'indotto turistico. Si pretende cioè che i Musei e i siti e monumenti archeologici siano "redditizi", "facciano incassi", e consentano così l'ingresso nella gestione stessa e non soltanto nei servizi aggiuntivi di guardaroba, libreria, ristorazione, ecc. dei soggetti privati. Come Urbani va riproponendo da tempo e come si comincia a fare, partendo ovviamente dalla "polpa" dei musei più ricchi di visitatori lasciando a Stato, Regioni e Comuni, naturalmente, l'"osso", cioè la stragrande maggioranza. Lo stesso progetta di fare Altero Matteoli coi Parchi di vario livello pensati non come grandi polmoni naturalistici della biodiversità e dell'ambiente bensì come luoghi di turismo anche intensivo, di svago, sorta di luna-park consumistici. Idea simile a quella di chi pensa ai nostri centri storici – una volta liberati dagli abitanti – come a tante Disneyland del Medio Evo, del Rinascimento, del Barocco, ecc.

Il criterio è sbagliato in radice, nel senso che stravolge o capovolge un'idea democratica e progressiva secondo cui i beni culturali e ambientali hanno uno straordinario valore "in sé e per sé", indipendentemente dal fatto che "rendano" o "non rendano", e come tali vanno conservati, tutelati, restaurati : per noi e ancor più per le generazioni che verranno. Si tratti della chiesa di montagna abbandonata o del Pantheon, del borgo murato più isolato o di Venezia. Senza gerarchie poiché dell'uno e dell'altra è fatto il Bel Paese.

I dati soprariportati confermano quanto siano, oltretutto, fallaci quelle idee di "sfruttamento" intensivo e privatistico del nostro patrimonio museale. Confermati dalla situazione del Grand Louvre dove appena il 18 per cento delle entrate è formato dalla gestione dei servizi aggiuntivi o da quella dello

stesso Metropolitan Museum di New York, dove il 46 per cento viene da servizi e merchandising (il restante 64 sono donazioni o denari pubblici). Per fortuna nel nostro Paese – a differenza di quanto avviene, per restare in Italia, nei Musei Vaticani – le categorie esentate, in tutto o in parte, dal pagamento del biglietto d'ingresso (anziani, scolaresche, studiosi, ecc.) formano circa la metà dei fruitori. Secondo un'idea che i laburisti inglesi applicarono su larga scala e che nei grandi Musei britannici – a cominciare dalla National Gallery di Londra e dal British Museum (qui per legge regale dal XVIII secolo) – vige tuttora e sta trovando nuovi estimatori. Gratuità, o libera offerta, vuol dire infatti la possibilità di fare continuamente della attività didattica, di far entrare i bambini nei musei meglio attrezzati per questi scopi, di creare cioè fin dall'infanzia l'abitudine "naturale" a frequentare i musei e le aree archeologiche. Come a Roma avviene, per esempio, nello splendido percorso che attraversa l'intero Foro Imperiale, dall'Arco di Tito a quello di Settimio Severo sotto il Campidoglio.

Sono fatti, questi, che hanno tanto più senso in una grande città antica che ha subito gli stravolgimenti e sventramenti di Roma (prima papali, poi umbertini e mussoliniani) dove centinaia di migliaia di persone vivono in quartieri per murati vivi costruiti dalla speculazione più selvaggia negli anni '50 e '60, quando la città cresceva al ritmo di 100.000 immigrati l'anno, affamati e senza lavoro, sradicati dal Lazio rurale, dall'interno della Campania, dell'Abruzzo, delle Marche, della Sicilia e così via. Sradicati e quindi estranei all'area metropolitana che li avrebbe ospitati. Tanto più bisognosi, loro e i loro figli e nipoti, di ritrovare anche nella memoria e nella storia di Roma nuove radici culturali, nuove consapevolezze, nuove appartenenze civili.

Il fatto che tanti sensazionali luoghi archeologici e storico-artistici siano tuttora poco frequentati, dagli abitanti stessi di Roma in primo luogo, ci dice che una politica in tal senso va molto potenziata e, a volte, addirittura attivata. Prendiamo alcune delle più belle e ricche Gallerie romane in palazzi strepitosi che sarebbero già da ammirare per sé soli: la Galleria Corsini alla Lungara conta appena 15.000 visitatori l'anno (e su quel livello o poco sopra si situa la formidabile Galleria Doria Pamphili tuttora privata), la Galleria Spada segna 23.600 ingressi, un po' meglio la Galleria d'Arte antica di Palazzo Barberini dove, da oltre settant'anni dovrebbe essere creato – quando il Circolo Ufficiali finalmente se ne andrà – un grande "polo" museale, nella quale si sale a quota 69.200 ingressi. Cifre che certo non sono granché adeguate alla qualità/quantità del patrimonio esposto e di quei palazzi patrizi e cardinalizi.

Discorso analogo si può fare per il circuito dei Musei Archeologici pubblici: il riallestito Museo Nazionale delle Terme di Diocleziano nel 2001 era sotto i 90.000

fruitori, superati di poco nella splendida cornice di Villa Giulia, nel suo Museo Etrusco, mentre il recuperato e centralissimo Palazzo Altemps, dove è stata collocata la collezione Ludovisi, supera a stento i 60.000 ingressi l'anno, che quasi si dimezzano nella interessantissima Crypta Balbi di Botteghe Oscure. Né vanno meglio le cose nella ex Centrale Elettrica Montemartini all'Ostiense dove archeologia romana e archeologia industriale si sposano in maniera eccezionalmente suggestiva. Con non molti visitatori purtroppo. Del tutto immeritamento.

Anche se a queste cifre poco incoraggianti va aggiunta una quota di visitatori i quali acquistano il ticket per l'intero circuito archeologico, siamo lontanissimi dai picchi del Colosseo e del Pantheon, ma pure dal risultato importante della Galleria e del Museo Borghese. O della stessa Domus Aurea riaperta pochi anni or sono (circa 190.000 ingressi, ma le visite sono di necessità contingentate). Del resto l'Istat ci dice che nel 2001 soltanto 25-26 abitanti oltre i sei anni del Lazio (superato in graduatoria dalla Lombardia), poco più della bassa media italiana, hanno frequentato siti archeologici e monumenti. Situazione che si ripete, leggermente in meglio, per mostre e musei : 30,7 nel Lazio (nettamente battuto però da Veneto, Lombardia e Piemonte) contro il 28 della media italiana.

Del resto, una delle "piaghe" nazionali è proprio questa : nella graduatoria dei Paesi nei quali le persone hanno frequentato almeno una volta all'anno un museo, pur con la nostra strepitosa, ineguagliabile rete di oltre 3.500 strutture museali (molte gratuite fra quelle civiche), figuriamo soltanto al decimo posto su quindici nazioni col 23 per cento. Siamo sotto la media europea (30 su cento) e lontanissimi dalla capolista Svezia (52 su cento), dalla Danimarca, dalla Gran Bretagna (42 su cento), e pure distanti da Finlandia, Olanda, Germania e Austria. L'Italia si situa poco sotto la Francia e appena sopra la Spagna e l'Irlanda. Pur con la nostra formidabile e capillare dotazione, ripeto, di patrimonio visitabile. Oggi molto più di ieri grazie agli sforzi realizzati negli anni del centrosinistra dallo Stato, e pure da Regioni e Comuni.

Dato che dovrebbe incoraggiare ulteriormente una politica decisamente più attiva nel campo della didattica, della educazione permanente. La quale invece col governo di centrodestra e con Urbani ministro sta subendo colpi su colpi venendo nettamente dopo una politica di "immagine" e di privatizzazione che "usa" il bene culturale anziché porlo al centro di una strategia educativa generale e coinvolgente. Al Comune di Roma poi sono stati sottratti con l'ultima Finanziaria tutti i fondi un tempo abbastanza copiosamente destinati alla legge per Roma Capitale (quella che ha consentito, per intenderci, la costruzione del nuovo Auditorium, anzi dell'intero Parco della Musica al Flaminio, al tempo

del governo Dini, ministro dei Lavori Pubblici, Paolo Baratta). In forza di questi e di altri tagli anche il Campidoglio ha meno risorse da destinare a tutto ciò.

Un'ultima considerazione che da sola meriterebbe un articolo. Questa indispensabile maggior valorizzazione del circuito museale-monumentale-archeologico romano sul mercato turistico interno e internazionale ma anzitutto fra gli stessi romani non confligge, alla fin fine, con una politica di mostre d'arte che dispone e disporrà di sempre più contenitori e che sembra sempre più difficile alimentare con esposizioni di qualità e di interesse elevato? Personalmente temo di sì. Vi sono state, nel recente passato, mostre straordinarie d'arte o di archeologia che erano tali perché rappresentavano l'impegno speso da alcune persone in una intera vita di ricerca. Per citare le prime, penso alla mostra sull'Ida del Bello a Roma nel Seicento, a quella sul Futurismo o all'altra su Valori Plastici. Ma se i grandi contenitori si moltiplicano dopo Palazzo delle Esposizioni (in restauro), le Scuderie Papali del Quirinale, Mercati Traianei, Palazzo Venezia, il Vittoriano, Palazzo Ruspoli, ex Birra Peroni, il rinnovato Museo di Roma, non è che si scadrà nella "mostromania"? Non è che si sottrarranno, insomma, troppe idee e risorse ad un circuito di musei, collezioni, gallerie d'arte antica e moderna, ville e parchi storici (per non parlare di chiese che sono a loro volta grandi musei viventi) come nessun'altra città al mondo può vantare ed esibire e che spesso poco ingrana? La macchina dei contenitori che ci sono, che costano e che bisogna alla fine riempire di continuo può essere infernale. Mentre una mostra seria, importante, se nasce da una ricerca, costa anni e anni di lavoro (quella sulla Celeste Galleria dei Gonzaga ne ha impegnati sette di anni). Personalmente, quando sento parlare di "evento", metterei volentieri mano alla fondina della pistola. Almeno per sparare a salve, o in aria. "L'evento si scava la fossa nella quale cadrà il giorno dopo", ha scritto il sociologo Jean Baudrillard. Dovremmo ricordarlo ed essergliene tutti più grati. Specie quanti abitano e operano a Roma.

The author explores the major changes that occurred in the art historical discipline, in light of the fast developments of contemporary society.

Viviamo nell'era della cultura di massa e della civiltà dell'immagine: ce lo sentiamo ripetere di continuo e lo diciamo noi stessi, ad ogni occasione. Ma abbiamo mai riflettuto sul fatto che la recente irruzione dei media elettronici nella nostra vita quotidiana ha impresso un'ulteriore, formidabile accelerazione alla dirompente rivoluzione antropologica di cui sono state protagoniste e testimoni le generazioni che si sono succedute nel secolo scorso e in questo primo scorcio del nuovo millennio? E abbiamo consapevolezza di quale sia la portata dei cambiamenti in atto? Di come tutto ciò si rifletta sullo statuto della nostra disciplina, oltre che sulle condizioni effettive di svolgimento del nostro lavoro di storici dell'arte? Abbiamo idea di come tali mutamenti stiano di fatto imponendoci nuovi compiti e nuove responsabilità, che mutano profondamente il profilo deontologico della nostra professione?

Uno dei maggiori storici dell'arte viventi, Paul Zanker, così esordisce in un suo recentissimo e lucido intervento, intitolato *I nuovi musei archeologici e la mancanza di visitatori*: «Attualmente ci troviamo nel mezzo ad una svolta di cui non riusciamo ancora a misurare realmente la portata e il significato. Quelli che finora erano i media fondamentali della comunicazione si stanno, per così dire, smaterializzando, perdono la loro realtà tangibile, la loro concretezza. Parallelamente a ciò, le immagini sono diventate onnipresenti in una misura inaudita: qualsiasi tipo di informazione e di immagine può essere richiamato da ogni parte del mondo semplicemente battendo un tasto, e anche ciò in misura che minaccia di soffocare la riflessione, o anche solo la possibilità di conferire un ordine ai dati e alle impressioni sensoriali. Al tempo stesso, però, le immagini che ci vengono comunicate sono diventate manipolabili in una maniera tale che per ogni impressione che rivesta importanza ai nostri occhi dovremmo chiederci se possiamo fidarci dei nostri sensi».

Molti di noi, del resto, hanno esperienza di quanto sia facile per chiunque, anche per il più disabile, apportare le più strabilianti integrazioni, alterazioni, modifiche cromatiche, prospettiche, luminose ad un'immagine elettronica. Basta

manovrare pochi tasti di quella portentosa diavoleria elettronica che risponde al nome di *Photoshop* e chiunque di noi entra nei panni di Andy Warhol. Moltiplica all'infinito le immagini, le distorce, le solarizza, le ricolora, con la differenza che Warhol, nella sua *Factory*, utilizzava in proprio o faceva utilizzare ai suoi collaboratori mezzi meccanici, ma in buona parte ancora manifatturieri, come la serigrafia o il riporto fotografico su tela emulsionata. C'era ancora un qualche residuo di manualità e di perizia artigianale nel suo lavoro di dissacrazione del mito dell'autografia e del «pezzo unico». Ora a noi è invece più che sufficiente compiere un breve apprendistato informatico, spendendo un paio d'ore nella lettura di un libretto d'istruzione. O meglio, data la notoria astruseria del gergo informatico con cui sono compilati questo genere di libretti, bastano ed avanzano quei pochi consigli che può dispensarci al riguardo chi è già esperto di quel mirabile software. Meglio ancora se non si tratta di un informatico di professione e, al pari di noi, è beatamente ignaro dei vertiginosi misteri del calcolo binario e si limita a fornirci i primi rudimenti della materia, introducendoci ai piccoli segreti di quell'operosa fucina di Vulcano che è *Photoshop*, dove l'immagine può essere sottoposta ad infinite variazioni e metamorfosi, sotto l'azione di strumenti tanto silenziosi quanto duttili, potenti e infallibili. Se non altro perché ogni applicazione errata può essere immediatamente scartata, oppure modificata e corretta, senza lasciare la minima traccia dell'errore compiuto.

La pervasiva invadenza delle immagini, che, sgargianti e cangianti, affollano il nostro panorama quotidiano, irrompendo nella nostra vita attraverso l'ipnotizzante flusso elettronico che si irradia dal tubo catodico o che illumina lo schermo a cristalli liquidi del nostro computer, alimentato dal reticolo ubiquitario del web, è né più né meno come tutte le grandi mutazioni indotte dal progresso tecnologico. Da una parte ci offre un'innegabile infinità di vantaggi di cui già non possiamo fare più a meno, ma dall'altra presenta risvolti negativi che non vanno sottaciuti, ma identificati, analizzati e fronteggiati. Tutto è diventato a portata di mano, anzi di tasto, ma il rischio è di restare sommersi dalla quantità e irretiti dallo spettacolo affascinante e ininterrotto del «flusso di superficie». Torna di prepotente attualità il tema della «perdita dell'aura», posto da Benjamin analizzando la prima e decisiva irruzione della «riproducibilità tecnica» dell'immagine, quella introdotta a partire dalla metà del XIX secolo dalla fotografia. Ma in replica alle tesi apocalittiche di chi si strappa le vesti, profetizzando la morte dell'arte, ha risposto una volta per tutte proprio Andy Warhol, quando ha impugnato senza esitazione la bandiera della «perdita dell'aura», ha esaltato l'eclisse dell'unicità e la morte dell'autografia e del «pezzo unico», esibendo immagini programmaticamente replicate in serie, proprio come prodotti industriali, procurando loro un nuovo riverbero luminoso.

Una sorta di aura riciclata e di recupero, un'aura catturata con furbizia e inventiva, giocando in contropiede, di cui è eloquente emblema quella sua tela in cui sono allineate trenta immagine del «capolavoro unico» per antonomasia, la *Gioconda* leonardesca, che si fregia dell'esplicito titolo: *Thirty better than one*.

Scartiamo dunque le facili e sterili geremie degli apocalittici, ma non chiudiamo gli occhi di fronte alle nuove sfide e responsabilità imposte dalla rivoluzione in atto, e dunque cerchiamo risposte e rimedi ai risvolti negativi di un sovvertimento dei paradigmi, che ha però l'innegabile pregio di imprimere una formidabile spinta alla diffusione e democratizzazione della cultura.

Un esempio di queste meditate e concrete risposte è proprio nell'intervento di Zanker che ho citato poc'anzi. Dopo aver esordito con quella presa d'atto della rivoluzione informatica di cui vi ho detto, lo studioso infatti passa a considerare ciò che accade nei Musei archeologici, e non può fare a meno di constatare che, se da una parte le opere d'arte antica e perfino gli antichi oggetti della vita quotidiana in essi contenuti conservano intatto il loro potere di fascinazione, dall'altra è purtroppo evidente una crescente disaffezione da parte dei visitatori. Visitatori che però accorrono a frotte e sono disposti a sopportare anche lunghe file di attesa, quando quegli stessi oggetti sono esposti in mostre temporanee, adeguatamente reclamizzate. Tocchiamo qui, uno dei punti essenziali della situazione odierna. Nell'era della sua ubiquitaria riproducibilità tecnica, l'opera d'arte non ha per nulla perso le sue attrattive, anzi, le ha viste potenziarsi a dismisura, anche per contrasto con l'effimero e cangiante caleidoscopio di immagini che ci assedia. Per dirla di nuovo con Zanker: « Nessun medium elettronico può sostituire gli oggetti – le opere d'arte, le immagini i manufatti – che nel museo sono fisicamente presenti, afferrabili, autentici, ciascuno con la sua propria storia, con il tempo trascorso che inerisce singolarmente ad esso. Grazie alla loro fisicità, questi oggetti resistono ampiamente alle manipolazioni derivanti dal modo di presentazione e conservano la loro autenticità, la loro aura. Ed è quest'aura dell'oggetto tangibile che suscita la nostra curiosità, che pone domande, che ci attira e ci conduce all'interno della storia particolare di esso. A differenza della maggior parte delle immagini mediatiche, che intendono catturarci e imporsi a noi mediante la loro quantità, il ritmo e la psicagogia – la manipolazione della nostra mente – le immagini e gli oggetti storici concreti agiscono attraverso la loro silenziosa presenza. Essi concedono all'osservatore tutto il tempo che desidera; ognuno può avvicinarsi ad essi a suo modo, con le proprie domande e problemi; può osservarli in maniera fugace oppure intensamente, o anche passare oltre trascurandoli del tutto. Gli oggetti storici non si rivolgono a noi urlando un qualche messaggio, ma parlano raccontando di altri tempi. In tal modo essi creano uno spazio di distanza per in

nostri occhi, per il nostro pensiero, per la nostra sensibilità, rendendo possibili, proprio in virtù di ciò, nuovi sguardi non solo sugli oggetti in quanto tali, ma non di rado anche su noi stessi».

Ma lasciamo ora Zanker, anche se consiglio i responsabili dei Musei romani di leggere attentamente i saggi e concreti rimedi da lui suggeriti per contrastare la diminuzione dei visitatori nella pur rinnovata e potenziata rete dei musei archeologici di Roma, e proviamo a formulare, sulla base di quanto esposto finora, qualche considerazione di carattere più generale.

Dunque non c'è stata «perdita dell'aura», anzi, come tutti abbiamo potuto constatare nell'era della cultura di massa e della civiltà dell'immagine, l'arte, in una società qual è quella occidentale che va sempre più secolarizzandosi – è diventata una sorta di nuova religione di massa. Le sue cattedrali sono non tanto i Musei – anche se i maggiori lo sono e come, con i loro milioni di visitatori annui che alimentano un pellegrinaggio che non conosce soste – ma le «città d'arte», con le loro chiese e i loro monumenti e, non ultima, la fitta rete dei templi laici in cui si celebra il rito magnetico e galvanizzante della grande mostra.

Credo di essere stato tra i primi a denunciare su un quotidiano il rischio della «mostrite», ovvero della tendenza infestante alla proliferazione delle mostre. Ma anche se rivendico la perenne attualità di quel grido di allarme, che intendeva soprattutto mettere in guardia sugli eccessi di un meccanismo di spettacolarizzazione disposto anche a macinare il vuoto pur di riproporsi e riprodursi di continuo, mi è ben chiaro quanto la formula della mostra risponda ai canoni e alle esigenze di una società di massa che ha nel clamore mediatico il suo vitale tam tam comunicativo di cui non può fare a meno, ma anche di come il modello dell'esposizione temporanea sia perfettamente funzionale ad un'esigenza che spesso i Musei o le Gallerie, con la loro labirintica dispersività, non riescono a mettere sufficientemente a fuoco. Mi riferisco ovviamente al fatto che la mostra, in linea di massima, presuppone un progetto, un'intenzionalità, un ben preciso disegno storico, sia esso monografico o di più ampio orizzonte.

Il modello della mostra ha dunque una quantità di pregi che non possono essere in alcun modo messi in dubbio: sono i suoi risvolti negativi che vanno capiti, isolati e, per quanto possibile, combattuti. Questi risvolti ed eccessi sono un po' sotto gli occhi di tutti, e poiché sono quanto mai rappresentativi di ciò che, più in generale, siamo chiamati oggi a fronteggiare e, se possibile, a correggere, proverò ad enumerarne i principali, che raggrupparei in due grandi categorie: quella dei guasti derivanti dalla fretta e quella dei guasti derivanti da un uso improprio o banalizzante della spettacolarizzazione. Ma, a ben vedere, spesso i due tipi di cause sono strettamente intrecciati.

La fretta è, per così dire, nel DNA delle mostre, anche laddove si fa una saggia e lungimirante politica di programmazione. Chi, come me, ha un'annosa dimestichezza, non tanto con la realizzazione di mostre, ma con chi le produce e con il giorno, sempre elettrizzante, della loro inaugurazione, non ha mai visto un curatore di mostra che non arrivi a quell'appuntamento spossato e trafelato, né ha mai visto una vernice che non necessitasse ancora degli ultimi ritocchi, e a volte di assai più di qualche ritocco marginale. Ma se la fretta è il principio attivo e per così dire la linfa vivificatrice di ogni mostra, talvolta può essere anche il germe patologico, quello che le impedisce di rispondere alla sua più solida e incontrovertibile giustificazione: l'essere prodotto e testimonianza di un preciso disegno storico, adeguatamente motivato, progettato, sostanziato. Quante mostre denunciano invece un'allarmante approssimazione, mancano di un preventivo lavoro di scavo, di una ricerca che le giustifichi, tessendo un solido ordito su cui si disegni e risalti con chiarezza la sua trama espositiva?

Qui in Italia, in particolare, il germe patologico si manifesta in tutta la sua virulenza, e ne sono quasi sempre fedele specchio i cataloghi, spesso 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: puro sbocco abusivo di pubblicazioni che, nel migliore dei casi, andrebbero destinate alle riviste specializzate, e nel peggiore sono puro esercizio retorico, fiere della vanità, o materia brutta per rimpinguare i pacchi di «titoli» da presentare ai concorsi.

Al cinismo e alla corrività incentivati dalla fretta si aggiungono poi i guasti della spettacolarizzazione forzata, che punta in modo ossessivamente ripetitivo sempre su quei quattro o cinque grandi nomi: la politica delle «grandi firme». Caravaggio, Michelangelo, Leonardo, gli Impressionisti, Monet, Manet, Picasso, e tutto il selezionato e abusato Pantheon degli «eternamente esposti» ed «eternamente restaurati», di coloro che vengono presentati e ripresentati in tutte le salse, perché richiamano le folle e garantiscono un sicuro «ritorno d'immagine» per sponsor pubblici e privati. 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 specchietto delle allodole nei titoli gridati ai quattro venti dai media.

Si potrebbe continuare a lungo, ma vi faccio volentieri grazia di tante lamentele già scritte e lette infinite volte, per passare immediatamente a quali siano secondo me le conseguenze che vanno tratte a livello di deontologia professionale. Le più

macroscopiche sono intuibili e non mi ci soffermerò più di tanto. È ovvio che mi auguro che ogni storico dell'arte che si rispetti promuova solo progetti espositivi sostanziati da ricerche concrete e originali, che resista alle pressioni della fretta, della corrività, della spettacolarizzazione forzata che si appoggia sempre e soltanto sui «soliti noti» o sulla panna artificiosamente montata delle scoperte più o meno fasulle.

Ma ci sono anche altre questioni che mi stanno ugualmente a cuore e di cui forse si parla meno. L'arte è ormai diventata "religione di massa". Bene: io mi auguro che noi, cui spetta, per così dire per statuto, la funzione dei sacerdoti di questo culto, non gettiamo altri pezzi d'incenso nel già colmo braciere della mitizzazione acritica. Il nostro compito, quando siamo chiamati a dare il nostro contributo ad una mostra, o comunque ad un'occasione di tipo divulgativo, è quello di far da tramite, di favorire il muto dialogo tra l'opera e il pubblico. Siamo chiamati a dar conto delle cose, dunque dobbiamo esser chiari, meglio se concisi, sempre concreti, capaci di dare piena e soddisfacente risposta alle curiosità suscitate. Non si tratta dunque di far risuonare a vuoto le fanfare della retorica, ma se mai di suscitare nel pubblico il senso critico, di aiutarlo a ricostruire il contesto materiale e culturale cui l'opera originariamente apparteneva, a ripercorrerne la storia critica, a orientarlo nel giudizio, e così via. In questi ultimi decenni tutti noi abbiamo visto crescere esponenzialmente la richiesta di svolgere una funzione di mediazione e di divulgazione nei confronti del grande pubblico, ed è anche questa crescita che rende un po' meno problematico l'inserimento nel mondo del lavoro dei tanti giovani che in questi ultimi anni si sono accostati sempre più numerosi alla nostra disciplina nelle Facoltà universitarie. Schede e didascalie nei cataloghi delle mostre, *dépliants* turistici, CD con itinerari e visite guidate nei Musei grandi e piccoli, recensioni giornalistiche, su carta o in rete, sono divenuti il pane quotidiano dei nostri laureati, dei nostri specializzati o specializzandi, dottori di ricerca o dottorandi: sradicare dal linguaggio e dalla mentalità di questi giovani le cattive abitudini contratte nelle aule universitarie o nelle biblioteche, quando sono inevitabilmente venuti a contatto con la nostra tradizionale cultura storico-artistica, ancora così impregnata di verbosità, fumosità, scarsa chiarezza e concretezza, falsa e pedante erudizione, sterile e arcadico stile paraletterario. Orbene: sradicare questi vizi non è un compito da poco, anche se può essere di grande aiuto l'esempio di Paesi come la Francia, l'Inghilterra, l'Olanda o gli Stati Uniti, dove la storia dell'arte soffre, se mai, di altri mali, ma non di questo. Che è un vizio antico della storia dell'arte, ma alligna soprattutto da noi.

Essere chiari, concisi, concreti, non significa però essere piatti e noiosi. Né significa che occorre semplificare o banalizzare ciò che per sua natura è

invece denso di significati, variegato, cangiante, problematico: in una parola, complesso. Sono fermamente convinto che dietro l'oscurità e la vaghezza di certa scrittura storico-artistica (e non solo di quella) ci sono in genere due cause, non necessariamente connesse tra loro. Una è che scrivere bene, in modo chiaro e al tempo stesso capace di suscitare e tener desto l'interesse di chi legge è difficile, richiede fatica, un lungo e laborioso travaglio, che non consiste solo nel pur indispensabile *labor limae*. L'altra è che spesso l'oscurità della scrittura maschera la scarsa chiarezza del pensiero di colui che scrive. E magari la sua riluttanza a dichiarare i propri dubbi. Che a volte sono peraltro dubbi più che legittimi, perché il cammino della ricerca è lastricato di dubbi. Non bisogna celare la complessità dei problemi storici, e neppure sottacere ciò che è ancora avvolto nel mistero o nell'incertezza. Il dubbio – e la curiosità – sono l'inesauribile alimento del nostro lavoro di critici. Scherzando, ma non troppo, dico sempre ai miei allievi che il critico d'arte dovrebbe scegliere come proprio motto la frase "Dubito ergo sum" e che il suo patrono altri non può essere che l'impagabile San Tommaso, l'apostolo curioso e diffidente, che vuole sempre "toccare con mano".

A questo proposito, mi viene in mente un gustosissimo parallelo che ho sentito proporre tempo fa, in una memorabile conferenza, dal grande italianista Carlo Dionisotti. Egli ci faceva notare che la più vistosa differenza esistente tra le due vite, peraltro pressoché parallele dei due eruditi settecenteschi Girolamo Tiraboschi e Luigi Lanzi, che non solo furono contemporanei ma ebbero modo di conoscersi bene, essendo l'uno l'autore di una fondamentale raccolta di fonti della Letteratura italiana e l'altro di una non meno fondamentale Storia dell'arte in Italia, è che Tiraboschi passò praticamente tutta la sua vita dentro la Biblioteca Estense di Modena, mentre Lanzi non fece che attraversare in lungo e in largo l'Italia e l'Europa. Perché l'uno aveva come oggetto delle proprie investigazione i libri, l'altro le opere d'arte. Che vanno viste dal vero, e, quando ciò è possibile, nel proprio contesto originario, perché solo così dispiegano tutto il loro potere di attrazione e sono in grado di trasmettere il proprio più autentico messaggio. Un modello, quello dell'abate Lanzi, il "viaggiatore in arte", che vale la pena di proporre con forza ai giovani storici dell'arte che si affacciano alla disciplina oggi, in un'epoca in cui la rete di Internet rischia di paralizzarci, facendoci impigliare nella sua ragnatela luccicante e ingannevole, che ci consente di compiere da fermo ogni incursione e avventura, viaggiando dappertutto, ma finendo per girare a vuoto come criceti a compiere sempre lo stesso giro, un eterno *voyage autour de notre chambre*.

Tornando alla chiarezza e concretezza del discorso critico, va detto che se è ovvio che diverse sono le esigenze a seconda dell'interlocutore, e dunque che una

cosa è quel che è necessario quando si fa della divulgazione – che peraltro può essere diversificata a seconda delle circostanze e del tipo di pubblico – un'altra è quando si scrive in sedi specialistiche, io tuttavia penso che i due livelli debbano essere in qualche modo collegati e che non debbano mai essere separati da un fossato incolmabile. In altre parole, auspico che la comunicazione divulgativa abbia la serietà, concretezza e profondità argomentativa della comunicazione scientifica, e questa, a sua volta, non si discosti troppo dall'agilità, dall'assenza di pedanteria e verbosità di una recensione di giornale o di un altro scritto destinato ad una larga diffusione. I due livelli devono essere comunicanti: in questo modo la ricerca non sarà staccata dal momento, divenuto ormai così importante, della divulgazione, e questa si alimenterà della ricerca migliore e più qualificata, allontanando da sé le facili tentazioni del già detto, visto e risaputo.

Ma veniamo ai mutamenti profondi subiti dalla storia dell'arte come disciplina negli ultimi decenni. C'è un primo cambiamento che è di carattere brutalmente quantitativo. Quando Giulio Carlo Argan, che è stato il mio maestro, si affacciò, negli anni Trenta, alla professione, gli storici dell'arte in Italia – ma mi verrebbe da dire, nel mondo – erano poche decine. La biblioteca di uno storico dell'arte era composta da pochi scaffali. Quando mi sono affacciato io, una trentina d'anni dopo, eravamo già qualche centinaio. Ma oggi siamo legioni. Basta guardare le nostre biblioteche o gli sterminati repertori bibliografici. Sono quasi quarant'anni che frequento la Biblioteca Hertziana, e in questo lasso di tempo l'ho vista non raddoppiare ma quadruplicarsi, quintuplicarsi.

Ma una mutazione non meno incisiva è quella che si è prodotta a seguito della crescente sensibilizzazione dell'opinione pubblica che siamo riusciti ad ottenere riguardo a questioni cruciali come la difesa del patrimonio artistico e la sua tutela. Insomma, riguardo a tutto ciò che ruota attorno al tema dei cosiddetti Beni Culturali.

So bene che quest'affermazione può oggi suonare amaramente beffarda. Da qualche anno a questa parte non facciamo che mobilitarci, cercando di parare, colpo su colpo, gli attacchi di ministri rapacemente cartolarizzatori, di codici che elevano a norma di legge la pratica del silenzio-assenso, di governi che inalberano gioiosamente la spettrale insegna del condono permanente e, come si usa dire, tombale. Non facciamo che firmare appelli accorati e indignati, scrivere articoli, promuovere convegni e incontri per arginare questa premeditata e micidiale offensiva, che mi auguro possa essere bloccata, una volta per tutte, con l'arma più affilata ed efficace di cui disponiamo in democrazia: il voto elettorale. E speriamo davvero che questo voto si possa darlo al più presto, perché ad ogni giorno che passa il terreno resta sempre più ingombro di macerie. Servirà parecchio

tempo per sgombrarle e rimettere insieme i cocci di una civiltà giuridica andata in frantumi. Occorrerà tempo per operare un restauro che dovrà essere anche e prima di tutto un restauro delle coscienze.

Ma torniamo al tema dei cambiamenti prodotti nella Storia dell'arte dalla questione, sempre più viva e sentita, della tutela. Sono nati i Corsi di Laurea in Beni Culturali e sono cresciute, nelle nostre Facoltà, le cattedre di materie come Legislazione dei Beni Culturali o come Storia e tecniche del restauro. Per non dire di quelle che permettono agli storici dell'arte in erba di familiarizzare con questioni che ruotano attorno alla prassi della conservazione e del restauro: nuove filosofie della prevenzione e dell'intervento conservativo, fondate su nuovi e più sofisticati strumenti d'indagine che consentono di conoscere meglio i materiali costitutivi dell'opera d'arte e le cause che ne danneggiano l'integrità. Tutte queste nuove discipline hanno ampliato positivamente l'orizzonte della storia dell'arte, arricchendola di nuovi contenuti tecnico-scientifici e di una nuova e più matura consapevolezza riguardo alla storia materiale delle opere d'arte e alla questione centrale della loro conservazione.

Occorre però fare chiarezza, perché anche questo fenomeno, pur costituendo un chiaro progresso disciplinare cui non vogliamo rinunciare, ha i suoi risvolti negativi. Il rischio è sostanzialmente uno solo: e cioè che si perda contatto con la ragione prima, costitutiva della nostra disciplina. Che è *disciplina storica*, con tutto ciò che questo termine comporta, di piena appartenenza alle scienze umane, alle discipline umanistiche. Una cosa è acquistare familiarità con le tecniche diagnostiche o con gli aspetti tecnico-scientifici della conservazione, in modo che lo storico dell'arte sappia interagire con coloro i quali mettono le loro competenze tecniche e scientifiche al servizio del restauro e della tutela. Un'altra è far abusivamente transitare la Storia dell'arte nel novero delle discipline tecnico-scientifiche.

Che non si tratti di un rischio teorico, ma di un pernicioso fraintendimento che ha attecchito nella cultura di chi oggi ci governa, lo dice l'aberrante tentativo che abbiamo appena respinto – mi auguro definitivamente – di abolire la Laurea specialistica (o magistrale che dir si voglia) in Storia dell'arte, accorpandola con quella in Scienze e tecniche della conservazione dei Beni Culturali. Tentativo che poggiava proprio su questo interessato equivoco. Dico interessato, perché non dubito che un Governo qual è quello attualmente in carica si troverebbe a suo agio con dei Soprintendenti che *ab origine*, dalla loro formazione universitaria, siano stati allevati non come storici, ma con un curriculum ibrido, che non ne farebbe né degli scienziati né degli umanisti, ma dei mediocri tecnici, incapaci di avere una visione complessiva del problema conservativo e quindi puri esecutori di ordini provenienti dai vertici politico-amministrativi del Ministero.

Va invece ribadito che così come la tutela non può essere disgiunta da quella consapevolezza storica che solo un curriculum incardinato nelle scienze umane può conferire, l'approccio tecnico scientifico non è nella matrice identitaria della nostra disciplina, né della nostra specifica vocazione. Chi di noi storici dell'arte farebbe questo mestiere se quando ci iscrivemmo all'Università ci avessero proposto di laurearci in Scienze e tecniche della conservazione dei Beni Culturali?

Su questo tema faccio mie le giustissime osservazioni contenute nell'intervento in questo stesso Convegno di Mauro Matteini. È importante che vi sia una convergenza ed una collaborazione tra storici dell'arte e scienziati che si occupano di tutela e restauro, ma non nel senso che, a livello della formazione iniziale (per intendersi la laurea triennale e quella magistrale), si debba creare un ibrido, che porterebbe a snaturare sia l'una che l'altra identità. Gli storici dell'arte debbono formarsi come tali, e dunque nell'ambito di un curriculum incardinato nelle scienze umane, gli scienziati in un curriculum incardinato in quelle naturali. È però importante che questi due «soggetti diversi», come dice Matteini, «siano preparati ad interagire», e, a questo scopo vedo con molto favore la nascita di Scuole di specializzazione post-laurea magistrale o di Master anch'essi post-laurea magistrale, in cui si addestrino e specializzino coloro che, provenendo dai due diversi canali di formazione, abbiano capacità e interesse a sommare e a fondere, ad un più alto livello, le proprie competenze d'origine. Ma sarà necessariamente un numero abbastanza limitato (mi auguro non troppo) di "specialisti", rispetto a quelli che, formati come storici dell'arte, vorranno specializzarsi in altri aspetti della nostra disciplina.

Già perché il punto è proprio questo. La sensibilità che abbiamo suscitato nell'opinione pubblica a proposito del problema della tutela rischia, per certi aspetti, di ritorcersi paradossalmente contro di noi. Non si parla altro e non si pensa ad altro che in termini di tutela, valorizzazione, restauro. Ma la nostra disciplina (e gli sbocchi professionali dei nostri giovani allievi) non si esaurisce in questi pur importantissimi obiettivi della tutela del patrimonio. Va respinta con forza la «Beniculturalizzazione» a tutto campo della Storia dell'arte, e lo dice uno che, come tanti in questa sala, ha qualche titolo per rivendicare di aver contribuito a sensibilizzare l'opinione pubblica sul tema della tutela del nostro patrimonio artistico.

Il «nostro petrolio», i «giacimenti culturali», tutta quest'enfasi su una parola quanto mai equivoca «valorizzazione»: è una deriva che in tempi di cartolarizzazioni e mercificazioni di vario genere va corretta e in gran fretta, perché ha prodotto e sta producendo guasti che rischiano di divenire irreparabili. Va ribadito con forza e chiarito, innanzi tutto alla classe politica, che la nostra disciplina non si esaurisce nell'orizzonte della tutela e del restauro, e soprattutto che è una disciplina

storica a tutti gli effetti. Certo, come scriveva Argan in un memorabile saggio che inaugurava la sua rivista – un saggio e una rivista che volle intitolare non a caso «Storia dell'arte» – la nostra è una storia speciale, anche perché «si fa in presenza degli eventi». Lo storico dell'arte, a differenza dello storico *tout court*, non ha bisogno di evocare o narrare gli eventi di cui si occupa, ma di interpretarli

I nostri documenti storici sono le opere d'arte – quadri, affreschi, statue, edifici – i nostri archivi sono le chiese, i musei, i palazzi, le raccolte. La città stessa è per noi un immenso e stratificato archivio, da classificare, studiare, decifrare. Ma sono per noi altrettanto vitali gli archivi cartacei, ovvero quegli stessi che sono frequentati dagli storici in senso stretto. È lì che andiamo a cercare i contratti, gli inventari ed ogni altra traccia giuridica o amministrativa riguardante gli artisti e le loro opere

La storia e il giudizio storico sono il nostro orizzonte. Solo in questa luce, per riprendere, parafrasandola, la bella immagine proposta da Paul Zanker, le opere d'arte si aprono a noi raccontandoci di altri tempi. Solo così esse creano uno spazio di distanza per i nostri occhi, per il nostro pensiero, per la nostra sensibilità, rendendo possibili nuovi sguardi su di esse, e di riflesso, anche su noi stessi.

Il presente contributo costituisce il testo dell'intervento letto in occasione del convegno Lo storico dell'arte: formazione e professioni. Scuola, università, tutela e mondo del lavoro, tenutosi a Roma, nella Sala del Refettorio della Biblioteca della Camera dei Deputati, il 15 novembre 2004, organizzato dalla Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli con il contributo di Anastar, Anisa, Assotecnici, Comitato per la bellezza, Italia Nostra.

Andrea Campanella

***Le arti multimediali digitali.
Storia, tecniche, etiche ed estetiche
delle arti del nuovo Millennio***

Review of the book, Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, etiche ed estetiche delle arti del nuovo Millennio, edited by Anna Maria Monteverdi and Andrea Balzola (Milano, Garzanti, 2004).

Cosa unisce Richard Wagner e Pierre Lévy, Marinetti e Laurie Anderson? Una parola, multimedialità. Balzola e Monteverdi propongono, con questo volume appena uscito per Garzanti, un importante percorso storico intorno al divenire multimediale delle arti (e non solamente una storia delle tecnologie): una trasformazione interna alla scrittura, alla composizione, alla forma della creazione d'arte dalla fine dell'Ottocento ad oggi di cui sarebbe responsabile la natura "mutevole" dell'oggetto artistico, multimedializzato *ante litteram*. Il multimediale, prima di essere visto nelle sue potenzialità tecniche, cioè l'evoluzione dell'interfaccia uomo-macchina (titolo elettronico interattivo con possibilità di navigazione non sequenziale e che si avvale di modalità diverse per comunicare: musica, testo, immagini, animazioni, foto, filmati, disegni) è proposto innanzitutto come una modalità di costruzione di messaggi-opere d'arte in una nuova forma mutante e combinatoria, reincarnatasi in web performance, computer based works, videoinstallazioni, ambienti interattivi, scrittura e drammaturgia ipertestuale, cinema e fotografia digitale. Il percorso storico individua progetti ed effettive realizzazioni tecnico-artistiche (prototipi, software e opere) che hanno previsto una commistione o un coinvolgimento di più media ed in cui ha fatto la sua comparsa quello che potremmo definire – ispirandoci a Nicholas Negroponte – lo "stile multimediale digitale". Dall'utopico progetto romantico di sintesi delle arti si arriva alle realtà virtuali passando per la scuola della Bauhaus, il cinema futurista, gli happening, gli intermedia, i concerti Fluxus, le videoinstallazioni, la computer art. Tra gli autori che hanno scritto contributi originali per il libro: Antonio Caronia, Sandra Lischi, Simonetta Cargioli, Valentina Tanni, Alessandro Amaducci, Lorenzo Taiuti. Maria Grazia Mattei, Marco Maria Gazzano, Antonio Camurri, Emanuele Quinz.

Di seguito l'indice:

VERSO LA SINTESI DELLE ARTI: I PRECURSORI

Andrea Balzola, L'utopia della sintesi delle arti dai romantici alle avanguardie storiche; Sandra Lischi, Le avanguardie artistiche e il cinema sperimentale; Anna

Maria Monteverdi, Il laboratorio teatrale delle avanguardie; Emanuele Quinz, Dal Gesamtkunstwerk agli ambienti sonori. Linee di deriva della musica; Gilberto Pellizzola, Arte espansa: dal quadro alla performance. Coordinate per un tracciato (1895-1968); Marco Maria Gazzano, Comporre audio-visioni. Suono e musica sulle due sponde dell'Atlantico alle origini delle arti elettroniche; Alessandro Amaducci, Prime luci elettroniche. Le tante origini della videoarte.

VERSO LA SINTESI DIGITALE: LA GENESI MULTIMEDIALE DELLE ARTI

Fabio Amerio, La mutazione digitale. Fotografia, cinema ed elettronica; Mauro Lupone, Suono, media e tecnologie: percorsi in divenire; Tommaso Tozzi, Dal multimedia alla rete: ipertesto, interattività e arte; Antonio Caronia, New media e narrativa; Carlo Branzaglia, La nuova comunicazione del web design e le trappole della rete; Lorenzo Taiuti, E-learning: arte e didattica via rete; Maria Grazia Mattei, Il percorso storico della computer art; Valentina Tanni, Net art: genesi e generi; Simonetta Cargioli, Oltre lo schermo: evoluzioni delle videoinstallazioni; Andrea Balzola, Verso una drammaturgia multimediale; Anna Maria Monteverdi, Per un teatro tecnologico; Elisabetta Ajani, Scenografie virtuali; Saverio Barsali, Il light design e lo spettacolo per il grande pubblico; Alessandro Pontremoli, La danza fra vecchie e nuove tecnologie; Emanuele Quinz, Coreografia digitale; Antonio Camurri, L'interazione uomo-macchina nell'informatica musicale; Andrea Balzola, Principi etici delle arti multimediali.

PERCORSI EMBLEMATICI FRA PRATICHE ARTISTICHE E TEORIE ESTETICHE

39 schede di opere emblematiche tra arte, cinema, danza, musica e teatro. Un'antologia commentata in tre parti: *L'opera d'arte totale, teatro, cinema, musica; I new media digitali, ipertesti, web, realtà virtuali; Estetiche delle arti tecnologiche*, con testi tradotti, inediti e citazioni dei più significativi studiosi, teorici e artisti.

The article focuses on the thinking of Gilles Deleuze in relation to cinema, explaining the important contribution that the French philosopher provided in the investigation of this medium.

Le cinéma c'est le mouvement de la pensée. Le cinéma est deleuzien.
Serge Toubiana¹

Un "pensiero nomade", quello di Gilles Deleuze; un metodo ambiguo, "contro il metodo", disarmonico, per certi versi, e dunque difficilmente codificabile, com'egli desiderava, non sistematizzabile. Un movimento senza posto, nel mezzo, sempre *in fieri*, anche ora che non può essere scritta una nuova parola dal filosofo francese. È forse in questa "insistemabilità" che produce il disinteresse accademico nei confronti delle sue riflessioni, estetiche e non. E, se non una nuova parola può giungere da Deleuze, qualcosa c'è da riportare, di quanto ha scritto sul cinema (o molto meglio: *col* cinema, ovverosia mediante il cinema).

Un rapporto, quello tra Deleuze e il cinema, che s'è definito in maniera identica a quelli che hanno delineato la filosofia di Deleuze: Deleuze/Spinoza, Deleuze/Lucrezio, Deleuze/Nietzsche, Deleuze/Leibnitz, Deleuze/Bergson e infine Deleuze/Foucault; nonché Deleuze/Kafka e Deleuze/Bacon. Rapporti tra termini d'un "concatenamento" invertibili e reversibili. Precisamente, invertibili e reversibili poiché Deleuze ha parlato-con le loro parole, e loro hanno ri-parlato con le sue, secondo il modello del pasoliniano "discorso libero indiretto". È c'è anche un Welles/Deleuze, un Rossellini/Deleuze e un Antonioni/Deleuze, un Godard/Deleuze e un Rivette/Deleuze, e forse anche un (ipotetico) Cronenberg/Deleuze (*Videodrome, Il pasto nudo*). Insieme, lungo questa strada, il cinema ha rivelato una capacità, inscritta nel *movimento* ch'è intrinseco alle immagini (e non una illusione aggiunta), di "mettere in pensiero". E di poterlo fare in diverse maniere, nella sua storia, che sembrerebbe ripercorrere, per certi versi, il percorso del pensiero, dalla "identità & trasparenza" di Platone e Cartesio, Lang e Ford, alla "differenza & opacità" di Bergson e Nietzsche, Godard e Resnais.

Precisamente, Deleuze non è il "filosofo del cinema", quanto l'inventore d'un "pensiero-cinema" (*col* cinema, *nel* cinema), del cinema come momento *riflessivo*, nel quale l'essere è pensato senza distaccarsi dal movimento (il divenire). Con

l'insegnamento, per il critico, certamente, ma forse anche per l'analista e il teorico, di portare l'"essere-con" come *aisthesis* della visione filmica, che muove il pensiero, nel "parlare-con" il cinema: nel clamore del cinema. Sapendo di (ri)crearlo e (s)piegarlo, come nel caso del "divenire-moderno" del classicissimo Hitchcock, con Truffaut e Chabrol&Scherer, e poi con Deleuze stesso. E al di là delle pagine, splendide, sui cineasti-pensatori, rimane una gamma di possibili sviluppi a livello teorico che potrebbero andare a fondare una "nuova teoria" cinematografica, o comunque offrire un importante contributo alla presente, in particolare sul versante estetico, troppo spesso dimenticato. Fondativa, per esempio, è la lettura deleuziana del classico e del moderno: del cinema della "prepotenza" e della "differenza" – quest'ultima non nel senso volgarizzato di "diversità", bensì nel senso originale, ontologico. Ovvero, il cinema della certezza e della credenza (del pensiero), delle azioni e delle visioni, dell'*être* (è) e dell'*entre* (e). Con i loro episodi assoluti (Ejzenstejn, Vigò e Ford, Godard e Resnais) ma anche le mediazioni e le ibridazioni, e gli inevitabili slittamenti (Hitchcock, Hawks e Herzog, Dreyer e Altman). Il cinema, soprattutto, nella sua "guerra" contro i *cliché* che invadono e saturano le nostre visioni.

La scoperta del corpo, nelle sue posture, in Antonioni e in Cassavetes, tra quotidianità e celebrazione (con l'*Underground*, e la *Nouvelle Vague*), è un altro momento decisivo: il capovolgimento del filosofico nel quotidiano, del pensiero non più al di là del corpo (o contro), ma *nel* corpo e *dal* corpo. Il che, con la sua immanenza lucreziana-spinoziana, rimanda alla macchina po(i)etica della "Figura-Materia" descritta nei *Mille piani*, indicando una prospettiva semiotica peierciana-pasoliniana di Deleuze, opposta alla semiologia di Metz, e forse più consona alle sperimentazioni del moderno. Una prospettiva che potrebbe dispiegare una nuova ontologia del cinema, e una diversa estetica, evidentemente in debito con la "poesia della realtà", e prossima agli scenari tecnici futuri(bili) alla *Strange days*. È la circolarità del segno, anziché la sua struttura (significato/significante); la sua presenza assoluta, *affermativa*, anziché una presenza-assenza, *disgiuntiva* (l'immagine e il suo oggetto). È un *il-y-a* (un esser-ci), un "si è" asoggettivo e inorganico – che svolge l'*On* merleau-pontyano e l'*Es* liberato da Lyotard – anziché il "complesso baziniano" della rappresentazione.

E può essere che, come sognava Foucault, il Novecento diverrà "deleuziano", in futuro (almeno quant'è foucaultiano), e che anche la teoria del cinema diverrà più attenta ai contributi del filosofo francese. Ma ciò che è certo, è che Deleuze (citiamo Badiou), è "il nostro grande fisico", per il quale, non casualmente, il cinema è un dato materialistico: "sensorio-motorio", concreto, corporeo (e insieme non-soggettivo), *energetico* e *pulsionale*, e molecolare. (Esemplare, in

questo senso, è il cinema "lucreziano" del Godard anni Ottanta e Novanta, da *Je vous salue, Marie* a *Prénom Carmen* e *Nouvelle Vague*.) Deleuze "ha contemplato per noi il fuoco delle stelle", che sono poi *simulacri*, immagini-fantasmici delle stelle, che non sono meno "reali", e anzi sono le stelle stesse: l'unica realtà, specie nel "mondo tecnico"; tant'è vero che il filosofo s'è rivolto alle immagini filmiche per comprendere il pensiero, e la realtà, nel momento che v'è uno scollamento tra l'uomo e il mondo.

Deleuze "ha calato le nostre misere traiettorie nella immensità del virtuale" (sempre Badiou), come ci si siede nella buia sala del cinematografo. La sua è una predizione senza promesse: un'*affermazione*, ch'è innanzitutto della potenza delle immagini creatrici, al di là delle psicologie della figurazione (Bazin, contro il quale il "suo" cinema s'è ritorto), del sogno e del reale (del *realismo*); e la ricerca creativa di *pensieri impensati*. Proseguire, e quindi "divenire", è operazione inscindibile dal durare, dal "ritorno eterno". Ritornare (a) Deleuze, a un decennio dalla sua scomparsa – una morte stoica, il suo volo, e perciò religiosissima: affermativa della vita, anche nella morte. Rileggere la sua opera, che resisterà, opposta alle malattie d'un pensiero immobile. Rileggerla, ritornarla e ripiegarla: ri-s-piegare le pagine del cinema, nei cui fotogrammi c'è l'accesso alla molteplicità e alla inorganicità del Tutto. Pensarlo, pensarci (col), pensarvi (nel), pensare. Il cinema, all'ultimo respiro.

1 S. Toubiana, *Le cinéma est deleuzien*, "Cahiers du Cinéma", 497, 1995, p. 20

Chiara Savettieri

Tràgos, ovvero come ridere dell'insostenibile pesantezza del vivere

Review of the theater play Tràgos by I Sacchi di Sabbia, staged at Sant'Andrea theater in Pisa, 13th to 16th October 2004.

Ginger e Fred: danzano, volteggiano, sorridono. Lei: un'eterea farfalla con la sua veste candida di tulle e chiffon. Lui: leggero e impeccabile col suo elegante abito nero. Grazia, leggerezza, vitalità. Il tutto trasmesso da un vecchio televisore in bianco e nero, un po' rotto. A guardarli, quasi ipnotizzati, ci sono i loro *alter ego*. Inchiodati sul divano, bloccati nella loro posizione, fissano con sguardo drogato, tra l'inebetito e l'alienato, quello schermo. Non possono far altro che ripetere meccanicamente lo stesso gesto, a ritmo inesorabile, quasi seguissero un metronomo: sgranocchiare patatine. Ripetizione, pesantezza, meccanismo. A variare il quadro la sinistra intermittenza della luce che illumina il salotto: è il senso d'instabilità che dà un televisore quando non riesce sintonizzarsi sul canale giusto, o non riceve elettricità costante; instabilità incontrollabile. Ed ecco che irrompe sulla scena un napoletano col santo protettore, un santo da copione: munito di candele elettriche che si accendono all'occorrenza con monete, e dotato di un'aureola fatta di tante lampadine. Illumina a ripetizione le candele il napoletano, nella speranza di esaudire invano i propri desideri; poi cercherà di suicidarsi, ma non ci riuscirà perché il suo santino perfidamente glielo impedisce. Così principia *Tràgos*, spettacolo della compagnia teatrale toscano-napoletana "I Sacchi di Sabbia", andato in scena al teatro di Sant'Andrea a Pisa dal 13 al 16 ottobre (ideato da Giovanni Guerrieri con la collaborazione di Giulia Gallo, Gabriele Carli, Enzo Illiano, Andrea Lancioni; con Gabriele Carli, Giulia Gallo, Giovanni Guerrieri, Enzo Illiano). Un atto unico leggero e profondo, scandito da una poesia tragicomica di movimenti ripetuti, sospesi, e poi ripresi, in cui la comunicazione non è affidata alle parole, ma alla gestualità, alla mimica dei bravissimi attori.

Homo faber: l'uomo artefice del proprio destino... sì.... altro che... qui abbiamo i prototipi del suo esatto contrario, l'*homo in-aptus*, inadatto alla vita, incapace d'agire e realizzare i propri sogni, costretto alla meccanica dei suoi gesti da marionetta, prigioniero di una sorta di forza di gravità che impedisce ogni slancio, ogni libertà. I Ginger e Fred della scena non *agiscono*, l'unica azione che compiono è quella dei moti cadenzati e ripetuti: sembrano inquietanti manichini,

le cui mosse secche e bloccate stridono con la morbida e fluente danza dei loro modelli originali, i Ginger e Fred dello schermo; ci appaiono come automi programmati per parlare simultaneamente e in modo dissonante, secondo uno schema prefissato. *Vorrebbero* danzare, ma *non possono*: è come se un invisibile burattinaio ne muovesse i fili, costringendoli a fare e rifare sempre lo stesso copione. Senza via d'uscita. Sono Icaro privati di ali; goffi, comici. Poi finalmente *decidono* d'alzarsi; ma niente danza, neanche un tentativo di volo: il buio li travolge, cadono a terra e lì rimangono inerti, impietriti. E i tentativi di suicidio di quel poveraccio napoletano? Miseramente falliti per colpa di quel santo da strapazzo, che a pensarci bene ha la perfidia di un diavoletto...Poi, nella seconda parte, quella tivù un po' *retrò* trasmette non più la leggiadra danza di Ginger e Fred - vita sognata, leggerezza inseguita, profumo di libertà - ma, la morte e la distruzione: ecco, con un sottofondo musicale pieno di brio, scene di bombe atomiche, funghi di fumo... conflagrazione universale. Tra movimenti alterni e ritmati - una vera e propria musica visiva di gesti, nella cui partitura, poetica, tragica e comica, affiora il ricordo del miglior cinema muto - i personaggi assistono, impotenti, a uno sfacelo di sapore biblico (le rane, Abramo e Isacco); alla fine si ritrovano col viso sporco di fumo, come dei poveri diavoli sopravvissuti a un giudizio universale, più semplicemente a un'esplosione. Ma perché la fine sia davvero tale hanno bisogno che sia la TV a proclamarla.

Il tragico nell'incapacità di vivere dei personaggi, nella standardizzazione dei loro atti, nell'alienazione dei loro volti, nell'impossibilità di essere ciò che vorrebbero: nella loro impotenza. Eppure in tutto ciò il comico, il *quid* che spinge il pubblico a ridere, di cuore. Perché anche il tragico della condizione umana ha il suo lato comico. Basta saperlo scorgere. Ridere per sottrarci alla pesantezza del vivere; e del tragico.

Review of the tenth international conference of the Fondazione Centro Studi sulla Civiltà del Tardo Medioevo, titled La morte e i suoi riti in Italia tra Medioevo e Prima Età Moderna (San Miniato, 8th to 10th October 2004).

Giunto ormai alla decima edizione il convegno del Centro studi sulla civiltà del tardo Medioevo ha quest'anno affrontato il tema della morte soffermandosi sui cerimoniali, sulle regole di comportamento e sugli atteggiamenti adottati in relazione al trapasso e alla sepoltura in diverse realtà geografiche italiane fra la fine del Duecento e il Cinquecento.

Come sottolineava in apertura Gian Maria Varanini, l'argomento trattato è stato sottoposto a una sorta di rimozione da parte della storiografia italiana, da connettere probabilmente a una trasformazione della società e del rapporto con la morte. L'osservazione veniva ripresa anche da Adriano Prosperi che si soffermava in seguito su due aspetti centrali del problema, la pratica della sepoltura e il rapporto di memoria fra vivi e morti, sottolineando in particolare il valore sociale delle esequie (con significative differenze fra ricchi e poveri e fra cristiani ed ebrei) e la svolta che si registra con la Riforma protestante, che tende a spezzare il legame con i defunti, ormai sottoposti esclusivamente al giudizio divino e definitivamente separati dai vivi.

Nel suo interessante intervento Ludwig Schmutge ha passato in rassegna le prescrizioni in materia contenute nel diritto canonico. Risalta nella legislazione ecclesiastica il ruolo dei sacramenti quali la confessione e l'estrema unzione, l'esclusione dalla sepoltura cristiana per alcune categorie come gli scomunicati, i suicidi e soprattutto gli eretici, ma anche per i bambini morti senza battesimo, che nel '400 generò una proliferazione di leggende su provvidenziali resurrezioni di fanciulli, cui si riusciva a impartire in extremis il battesimo. Alle leggi canoniche spesso molto severe, si contrapponeva tuttavia in molti casi una prassi consolidata che permetteva di aggirare e attenuare le norme più restrittive.

Giulia Barone si soffermava in seguito sul ruolo di primo piano assunto dagli ordini mendicanti – soprattutto dai francescani – nella "gestione" della morte: i testamenti mostrano come masse crescenti di fedeli scelgano di farsi seppellire nelle chiese mendicanti, innescando un conflitto con il clero secolare che rivendicava tale

diritto, mentre lo sviluppo di confraternite laicali volte ad assistere fino alla sepoltura i propri membri è strettamente connesso all'attività di francescani e domenicani.

Le relazioni di Giuseppina Gasperini de Sandre e Anna Esposito hanno trattato invece degli atteggiamenti verso la morte e la sepoltura rispettivamente del mondo contadino e della società urbana. Se la campagna appare caratterizzata dalla persistenza di credenze e riti magici legati alla malattia e al trapasso, in città il cerimoniale funebre risulta uno dei mezzi principali per le famiglie abbienti di manifestare il proprio *status* e di perpetuarlo oltre la vita. Per porre un freno alle ostentazioni di lusso in relazione ai funerali si emanano numerose leggi suntuarie, che tendono a limitare il numero dei partecipanti alla processione e al rito funebre, il loro abbigliamento, le espressioni di dolore, soprattutto femminili, ecc... In realtà i nobili e alcune categorie, come i giuristi, i condottieri, i dottori, erano largamente esentate da queste norme, come ha dimostrato anche Ennio Mineo attraverso una ricca documentazione inerente l'aristocrazia palermitana.

Le caratteristiche e l'evoluzione dei luoghi di sepoltura cristiana dalle origini all'Ottocento sono stati poi ripercorsi da Francesca Bocchi: da sottolineare il passaggio dalla sepoltura nelle chiese a quella in cimiteri separati dal nucleo urbano e il potere di attrazione esercitato dalle tombe dei santi e dei martiri. Andrea Zorzi si è invece occupato di una categoria particolare di morte, quella dei condannati per reati capitali: una realtà ben presente nella società moderna italiana, ma su cui poche sono le testimonianze per lo più affidate alle cronache e alle raffigurazioni iconografiche.

Un successivo gruppo di interventi ha riguardato più nello specifico i rituali e le cerimonie funebri in diversi contesti sociali e geografici non solo italiani: Isabel Falcon Perez ha messo in luce la sostanziale omogeneità delle pratiche nella Spagna aragonese con quelle in uso contemporaneamente in Italia. Giuliana Vitale ha invece indagato il cerimoniale particolarmente fastoso della corte di Napoli fra '400 e '500, mentre Antonio Rigon, attraverso lo studio comparato dei documenti scritti e delle tipologie di tombe, ha messo in luce il significativo mutamento nel tipo di ritualità della morte: se fino all'Alto Medioevo il complesso degli oggetti e dei simboli fondamentali per assicurare all'anima il passaggio all'Aldilà e alla vita eterna veniva mantenuto in forma nascosta nelle tombe sotto forma di corredo funebre, nel Basso Medioevo si afferma invece la tendenza a riversare all'esterno questo complesso, attraverso cerimonie e ornamenti esteriori evidenti. L'importanza crescente data al fasto dei luoghi di sepoltura è stata messa in risalto dal bell'intervento di Tiziana Franco dedicato ai monumenti funebri, di cui la studiosa ha presentato una vasta panoramica incentrata soprattutto sull'area veneta e lombarda fra Trecento e Quattrocento.

Due specifiche categorie sociali, quella del condottiero e quella del mercante, sono state poi indagate in relazione al tema della morte da Hannelore Zug Tucci e Philippe Braunstein: se nel caso del condottiero risulta fondamentale il legame con i compagni d'arme e la celebrazione del valore militare, spesso perpetuata da monumenti funebri che hanno valenza anche pubblica, come nel caso del Gattamelata e del Colleoni, onorati da statue equestri, il mercante si pone di fronte alla morte preoccupandosi di riscattare la propria professione, spesso macchiata dal sospetto di usura. A conclusione del convegno Giovanni Ricci, attraverso la lettura del *De sepulcris et vario de sepeliendi modo* del Giraldi, è tornato sul tema da lui in precedenza studiato delle esequie regali e del funerale in effigie, rito eternizzante che rimodella la cerimonia del funerale regale sul modello antico.

The article retraces the history of the Virginia Museum of Fine Arts, located in Richmond (VA).

L'attiva collaborazione tra privati cittadini e pubbliche istituzioni ha portato alla creazione di molti musei in tutti gli Stati Uniti; di questa lunga lista fa parte anche il Virginia Museum of Fine Arts, nato nel 1936 dalla volontà di un ardimentoso giudice e dal supporto finanziario del governo locale.

La storia del museo di Richmond ebbe inizio nel 1919, anno in cui il giudice John Barton Payne, originario della Virginia, donò al Commonwealth la sua raccolta costituita da 50 dipinti. Confortato dal rapido susseguirsi di numerosi lasciti da parte di altri collezionisti, nel 1932 il giudice Payne sfidò le autorità governative offrendo una sovvenzione di 100.000 dollari, allo scopo di edificare una sede permanente per quella che era divenuta la collezione pubblica dello stato della Virginia. Il governatore John Garland Pollard accettò la sfida ed iniziò una campagna per la raccolta di ulteriori fondi. Grazie anche ad un decisivo finanziamento garantito dalla Federal Work Projects Administration, il sogno di Payne divenne realtà e, il 16 Gennaio del 1936, il bell'edificio in stile georgiano affacciato su Groove Avenue, che ancora oggi ospita il museo, venne inaugurato ufficialmente. Tra le raccolte più importanti che affluirono nelle sale del Virginia Museum of Fine Arts in questi primi anni di attività, si deve menzionare la Lillian Thomas Pratt Collection, donata nel 1947. Mrs Pratt, consorte del direttore esecutivo della General Motors, John Lee Pratt, tra il 1933 e il 1946 aveva raccolto un considerevole numero di quelle preziose uova create dal gioielliere Peter Carl Fabergé per gli zar Alessandro III e Nicola II di Russia. Il più singolare di questi esemplari è l'uovo in cristallo di rocca, sormontato da uno smeraldo cabochon di 26 carati, che fu donato da Nicola II alla zarina nel 1896. Altrettanto significativo è stato il contributo di Paul Mellon, che nel 1968 ha messo a disposizione i fondi per l'acquisto di alcuni dipinti e sculture indiane della famosa Heeramaneck Collection, mentre nel 1984 ha lasciato all'istituto la sua raccolta di dipinti dell'impressionismo e del post-impressionismo (Henri Rousseau, *Tropical landscape, an American Indian struggling with a gorilla*, 1910). E ancora, nel 1970 Ailsa Mellon Bruce donò la sua collezione, costituita da 450 tra porcellane e scatole gioiello, seguita nel 1971 da Sydney e Frances Lewis

di Richmond, che stanziarono una grossa somma destinata all'acquisto di oggetti e mobili art nouveau.

Per dare un'adeguata sistemazione ad una tale massa di opere, il Virginia Museum of Fine Arts ha programmato una serie di ampliamenti dell'edificio originale, il primo dei quali fu terminato nel 1954 e, oltre alle nuove gallerie, ospita il Virginia Museum Theatre. Nel 1970 venne aperta la South Wing, a cui fece seguito, nel 1976, il completamento della North Wing. Infine, nel 1985, è stata inaugurata la West Wing, progettata degli architetti associati Hardy-Holzman-Pfiffer, e in cui hanno trovato collocazione la collezione Lewis e i dipinti di Paul Mellon.

The article presents the history of the Chrysler Museum, located in Norfolk (VA).

Benché le tappe più significative della storia del museo di Norfolk siano tutte rintracciabili nel secolo appena trascorso, le sue origini risalgono agli anni immediatamente successivi alla Guerra Civile quando, nel 1871, le due insegnanti Irene Leache e Anna Cogswell Wood fondarono il Leache-Wood Female Seminary. Nel 1900, alla morte della collega, Miss Wood continuò a portare avanti un'intensa attività filantropica: a lei, infatti, si deve la creazione di una biblioteca (Irene Leache Library), e il supporto alla costituenda associazione studentesca sorta all'interno del seminario (Leache-Wood Alumnae Association), il cui scopo principale era quello di promuovere la nascita di un museo d'arte in città. Nel 1923, la campagna di sensibilizzazione promossa dalla Norfolk Society of Art, dette i suoi primi frutti e, grazie ad una eccezionale raccolta di fondi, si poté dare inizio alla costruzione del nuovo museo. Sebbene già il 4 marzo del 1933 una parte dell'edificio fosse inaugurata alla presenza del presidente Franklin Delano Roosevelt, i lavori si conclusero soltanto nel 1939; a quella data, oltre ad una collezione di pittura e scultura, il Norfolk Museum of Art and Science esponeva anche numerosi reperti di storia naturale. La rapida crescita delle raccolte, e la necessità di nuovi spazi espositivi per le mostre temporanee, rese ben presto necessaria la progettazione di un primo ampliamento, portato a termine nel 1967. L'esposizione inaugurale che venne ospitata nella nuova ala accolse, tra le altre, alcune opere provenienti dalla collezione di Walter P. Chrysler Jr. di New York. Il legame tra l'erede dell'industria automobilistica più famosa d'America e l'istituzione di Norfolk si consolidò nell'arco di pochi anni e, nel 1971, Mr Chrysler donò la sua straordinaria collezione d'arte al museo che, da quel momento, fu ribattezzato con il suo nome. Nel 1976 furono aperte 20 nuove gallerie destinate a ricevere le migliaia di opere giunte di recente e, nel 1989, grazie ad un piano di ristrutturazione dell'intero complesso, il numero delle gallerie è salito ad un totale di 60. La rinnovata struttura, progettata dagli architetti associati Hartman-Cox, oltre ad un auditorium e ai servizi aggiuntivi, ha permesso di dare un'adeguata sistemazione alla Jean Outland Chrysler Library, una biblioteca dedicata alla moglie di Mr Chrysler che oggi ospita più di 85.000

volumi. La collezione di arte barocca, senz'altro la maggiore attrattiva del museo, rivela la raffinatissima cultura del magnate-collezionista che ammirava le classiche composizioni del divino Guido Reni (*L'incontro di Davide e Abigail*, 1630-35), così come le vibranti pennellate di Van Dyck (*Il martirio di S. Sebastiano*, 1616-20). A lui appartenne anche l'opera forse più famosa di tutto il museo, e cioè il bellissimo busto raffigurante il *Salvator Mundi*, che Bernini scolpì tra il 1677 e il 1678 come dono per la regina Cristina di Svezia.

Il Chrysler, che conta oggi più di 30.000 opere, vanta inoltre una notevole raccolta di arte contemporanea (H. Matisse, *Mele su un tavolo con fondo verde*, 1916), ed espone regolarmente manufatti di arte africana, asiatica e pre-colombiana.

Bibliografia

Jefferson C. Harrison, *The Chrysler Museum. Handbook of the European and American Collections*, Norfolk (Virginia) 1991.

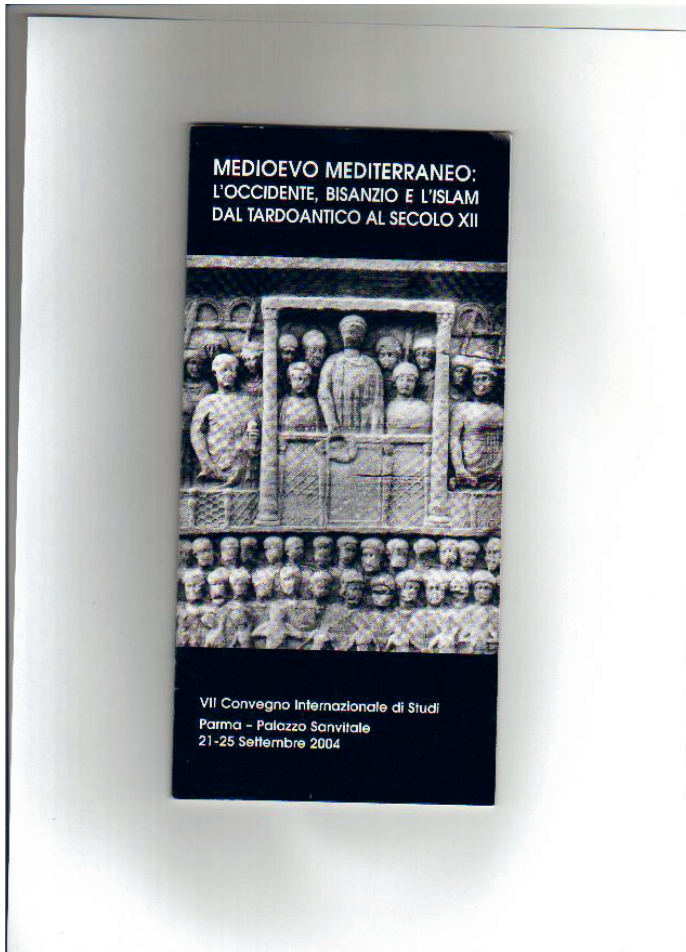


Fig. 1: La locandina del convegno.



Fig. 1: La copertina del volume.



Fig. 1: The Chrysler Museum.