

Ma in definitiva, non è neppure questo che conta. Come dicono ora in Inghilterra, conta che la gente possa « camminare nelle sale di un museo proprio come si cammina in un parco » e cioè in piena libertà, senza irritanti simboli di impenetrabilità. Il biglietto bianco, anche del costo di sole cento lire, rappresenta quella cosa detestabile e negativa che è la cultura a pagamento.

Al tema proposto (che cosa è un museo d'arte antica oggi?) vorrei subito poter rispondere nella maniera più drastica e apparentemente paradossale: un museo d'arte antica, oggi, è un'opera chiusa. Chiusa significa conclusa, quindi storicizzata e, salvo piccoli assestamenti, immobile. Dunque, si dovrebbe anche dire che il museo è ormai soprattutto la storia del museo, sia per patrimonio, sia per struttura architettonica.

Nato di necessità, e sulla spinta di una utopia largamente progressiva, il museo ha probabilmente assolto ai suoi doveri fra il 1796 ed il 1860, e cioè nell'età della massima occorrenza fisica della conservazione, messa in forse dalle soppressioni e dai profondi travagli socio-economici del paese. I luoghi della conservazione originaria venivano soppressi, cioè distrutti, venduti o modificati. Il museo era il luogo ove le opere potevano trovare rifugio, un nuovo rifugio; nonché conservazione, luminosità, studio e utilizzazione sociale. In questo luogo venivano per giunta abbattute tutte le cristallizzazioni gerarchiche dei contenuti agiografici o di potere: il paragone diveniva — ed è una grande conquista — lo strumento più immediato di verifica del processo storico.

Per affermare che il museo d'arte antica è opera chiusa, bisogna anche dire subito che esso è tale soltanto se la conservazione del patrimonio nei suoi luoghi originari può essere garantita come conservazione « glo-

bale ». E poiché oggi (anche se più spesso in ipotesi che non nei fatti) la necessità di una conservazione di tal genere e metodo è generalmente avvertita, la conclusione del periodo attivo del museo sembra — nei riflessi almeno del patrimonio pubblico — già avvenuta. A chi interessa infatti, salvo questioni di necessità o di urgenza conservativa, trasferire un'opera da una ricca o povera chiesa della montagna italiana nelle sale di un museo? Bisognerebbe essere del tutto ciechi per non avvertire che troppo grande è, a ogni livello, la detrazione di interesse storico e perfino qualitativo che l'oggetto subisce in tale forzato trasferimento. Con ciò, non si nega che, in alcuni casi, pericolarità di sopravvivenza o necessità di fisica salvaguardia, possano spingere chiunque ad allontanare ancora oggi gli oggetti dal loro contesto.

È, questa, la conservazione che abbiamo invocato come « pubblico servizio »; ed è insieme la conservazione che spontaneamente defluisce da una metodologia « globale » di una storia dell'arte vista come realizzazione formale di una dinamica antropologica sempre varia, fortunata e sfortunata che fosse, ma sempre e comunque tale da fornire il documento più completo, l'informazione qualitativamente e quantitativamente più vasta del passato dell'uomo. Una storia dell'arte globale risponde — se rettamente intesa — a tutte le richieste: parla entro la sua capacità informativa anche quella storia assente o silenziosa che nessun documento scritto o narrato si è mai sforzato di tramandarci. Si potrà obiettare — a mio modo di vedere erroneamente — che una conservazione « globale » del patrimonio formale del passato è ipotesi irrealizzabile: si deve subito rispondere che ogni corretta, cosciente dimensione conservativa oggi non può fare altro che puntare verso un simile obiettivo. Esso è infatti l'obiettivo di una conservazione non può realizzata settorialmente, rapsodicamente, selettivamente; ma è al contrario l'obiettivo di una reale politica di piano.

L'inserimento della tutela e della promozione artistica è l'unica vera novità che gli addetti ai lavori possono oggi avanzare. Altrettanto si deve dire per chi, avendo visione politica del problema e compiti operativi nell'amministrare, sappia finalmente incrociare secondo giustizia la gestione socio-economica del territorio con la più attenta verifica dei problemi culturali e artistici. È evidente che a tutto ciò non si può pervenire se non dopo aver affrontato nella sua sterminata vastità il problema di una corretta anagrafe del patrimonio artistico e culturale italiano. Soltanto una conoscenza perfetta della sedimentazione storica potrà consentire una attività sgombra di pericoli in un paese come il nostro.

Di fronte alla complessità, eppure esaltante, del patrimonio storico artistico tuttora esistente nelle sue sedi originali, il problema dell'arte *indoor* e cioè conservata nei musei perde ovviamente molto della sua tradizionale urgenza. Ed è probabilmente anche per questa ragione che il museo, per giunta già viziato da una cattiva coscienza sotto il profilo sociologico, perde oggi ogni giorno di più la grinta di una necessità, sopravanzata da ogni parte da altre urgenze. Occorre fare, a questo punto, almeno due precisazioni: la prima è che considerazioni di questo tipo si attagliano quasi esclusivamente al museo d'arte antica, di origine soppresiva e di stigmati illuministiche; e la seconda è che del tutto diverso è il problema dei musei d'arte moderna e contemporanea. Essi non incidono nella sostanza di un discorso storico, desiderano perpetuare un mondo che non è fissato alla realtà territoriale delle ubicazioni e delle destinazioni, bensì alla transitoria realtà del collezionismo e della mercificazione. Credo che per questi ultimi, l'opera sociale del museo, oltre che sacrosanta, sia ancora del tutto aperta; così come, del resto, anche per il museo d'arte antica resta aperto (e con quale inafferrabile larghezza) l'intero settore del patrimonio laico e privato.

Le considerazioni assai sintetiche fin qui esposte, portano di necessità a qualche conclusione. Il museo d'arte antica è un museo di se stesso, si è detto. La verifica storica delle sue origini è dunque l'unico atto al quale il museologo deve affidarsi, nella ricerca della vocazione originaria del museo stesso, troppo spesso inquinata e addirittura stravolta dalle disinvolute dia-cronizzazioni, degli inserimenti maldestri di acquisti, lasciti, donativi talora anche cospicui ma scarsamente attinenti al tema originario di base dell'istituto. Nel corso di tale verifica, che coincide del resto con quanto chiedeva Durkheim per ogni istituzione, non sarà poi difficile rintracciare una diversa, e quasi sempre più seria, destinazione sociale dell'istituto. Alludo al collegamento officinale con le accademie di belle arti, al senso di laboratorio che il primo museo rivestì, più tardi soppresso a tutto vantaggio di una condizione agiografica e celebrativa.

Argomenti di analoga natura devono essere svolti a vantaggio della sistemazione architettonica dell'istituto. Si sono visti musei che avevano ereditato dal loro codice originario vesti espositive straordinariamente congrue e pertinenti: quasi tutti sono stati disinvoltamente abbruttiti da rielaborazioni, specie post-belliche, che corrispondono a vere e proprie manipolazioni culturali. Il fatto è aggravato dalla constatazione che l'architettura espositiva di museo è per lo più mutuata dal linguaggio standistico, fieristico, pubblicitario tipico dell'architettura contingente, almeno dal 1930 a questa parte. Ciò consegna un aspetto eternamente fragile a strutture educative che non possono pre-starsi ad una operazione labile: in sostituzione dei luoghi originari, così potenti nella carica suggestiva e ricreante, il museo storico era ormai un luogo delegato, anzi l'unico luogo delegato. Anche quanto a tecnica espositiva, il museo d'arte antica è dunque, prima di ogni altra soluzione, la storia del museo d'arte antica. Ad una così vincolante e restrittiva accezione del mu-

seo come « luogo » storico, sarebbe allora facile allegare un'idea assolutamente statica, immobile e fredda della sua funzione educativa e promozionale. In effetti, fino ad oggi ogni *styling* relativo alla museografia si è risolto in un tentativo di ristrutturazione dei criteri espositivi, dei contenitori architettonici, di alcuni servizi aggiuntivi: il tutto con quei risultati che si sono prima delineati, per lo più inclinati verso una confusa assimilazione del museo ad altri servizi pubblici non storici (uffici, ambulatori, sale di attesa, ecc.). Che l'operazione non sia servita gran che, neppure in direzione di una cattura del pubblico, lo possono testimoniare le statistiche degli ingressi, che vedono il massimo degli accessi riservati proprio ai luoghi storici originari (Caserta, Pompei, Borghese, Uffizi, Palazzo Ducale di Venezia). I criteri di presunto « rinnovamento » se hanno funzionato, lo hanno fatto quasi soltanto in occasione di quelle temporanee « passeggiate » di *loisir* storico-culturale-turistico che, dal 1945 ad oggi, sono state le grandi e meno grandi mostre d'arte antica.

Il museo abbisogna di strumenti di corredo, di interpretazione e di lettura. Fino ad oggi si è pensato quasi sempre che ripulire una sala, darvi di bianco, appendervi a distanze regolari i dipinti fosse il massimo che il conservatore poteva fare in soccorso del pubblico. È probabile, come si è detto prima, che nel fare ciò egli sia incorso — oltre tutto — in un grave errore, appiattendo la carica storica del museo: ma soprattutto non ha risolto il vero problema, che è quello di « far parlare » il museo che, per sua condizione, è un'opera muta. Eccoci al punto: tutte le indagini informative, tutti i saggi di opinione accennano chiaramente alla volontà che il pubblico esprime di ottenere per la visita al museo, un'assistenza costante, ma anche discreta. Normalmente le stesse indagini chiariscono che il pubblico al di sopra di un livello medio di istruzione rifiuta l'idea di una conduzione

diretta (cicerone di agenzia, oppure hostess storico-artistica) e preferisce potersi avvalere di una serie di corredi informativi, didattici o solo segnaletici. E esattamente quanto chiede il conservatore, e cioè sgomberare il campo dalla pleiata di infelici interpreti del patrimonio, nati dalle agenzie turistiche o dalle iniziative filantropico-didattiche, per lasciare il campo ad una più organizzata gestione. Scuola, servizi audio-visuali, informatica sono i termini sui quali il museo deve apprendere a parlare. Ma questo è argomento sul quale più dettagliatamente tornare. Per ora basti aver sommariamente concluso: il museo è morto, viva il museo. La sua vita ha ormai oltrepassato, invadendo ambiente e territorio, i termini concettuali ed istituzionali della sua stessa azione storica.

(1973)

Uno strumento della scuola

Febbraio 1969

Tempo di riesami, tempo — si spera — di riforme. L'amministrazione artistica sospinge, entro il proprio corpo tradizionalmente individualista, una coscienza nuova dei problemi. Una coscienza civile e comunitaria, l'unica del resto che si possa atagliare ai grandi temi della sopravvivenza e del miglioramento di un patrimonio per eccellenza comune, qual è quello culturale. Congressi, convegni, dibattiti, da un lato, e l'ormai vastissima campagna di opinione e di stampa, dall'altro fanno supporre non più ritardabile l'inizio di un risanamento di questo settore.

L'operazione deve avere i suoi primi obiettivi nei settori del funzionamento, prima ancora di una augurabile riforma generale; sul vecchio corpo, la struttura di intervento ed esecutiva dello Stato dovrà assumere subito una maggiore penetrazione, e soprattutto dovrà raggiungere lo scopo che si propone per primo: quello

della conservazione fisica, materiale del nostro patrimonio culturale.

Ma questo non potrà essere che il primo gradino da salire lungo la via di una nuova coscienza del nostro patrimonio culturale. A valle di essa si aprono nuovi problemi, forse anche più vasti, che illuminano soprattutto il rapporto fra opera d'arte e fruizione di massa, fra arte e società. Proviamo a pensare, restringendo l'orizzonte, al problema posto dai musei. Essi sono la sede di una conservazione forse innaturale, ospedali per sradicati di lusso, e cioè i dipinti, le sculture o gli oggetti archeologici, che vi sono stati raccolti — per ora — al solo scopo di garantirne la sicurezza materiale e conservativa. Forse così non era nell'ottimistica volontà di coloro che, soprattutto in età illuministica, pensarono di rendere comuni e collettivi i beni ritenuti indispensabili alla storia della cultura. Oggi, il ritorno della funzione museografica ad una reale incidenza culturale non può passare se non attraverso la scuola. Il museo, infatti, altro non è se non una struttura della vita scolastica, a meno che non si voglia seriamente supporre che esiste una consistente possibilità di « fare cultura » attraverso il turismo di agenzia, o il vecchio turismo di élite.

Anche questo è un tema di grande attualità, verso il quale ci sospinge ogni giorno una opportuna riflessione circa la necessità di una comunicazione di massa. Ma proprio questa riflessione riconduce il problema alle sue più pertinenti origini, che sono sempre quelle scolastiche. Il museo è strumento che va ricondotto ad una più generale politica culturale.

Maggio 1970

L'opinione pubblica stessa sta sempre più accettando l'idea che un museo non sia una cosa morta, un deposito di oggetti belli e inutili; ma piuttosto