

Il Rinascimento non è la Rinascente

di Sandro Scarrocchia

UMBERTO ECO, FEDERICO ZERI, RENZO PIANO, AUGUSTO GRAZIANI, *Le isole del tesoro. Proposte per la riscoperta e la gestione delle risorse culturali*, contributi di Omar Calabrese e Carlo Bertelli, Electa, Milano 1989, Copyright Ibm Italia 1988, pp. 232, 100 ill. b.n. e 36 c., Lit 75.000.

Il titolo di questa raccolta promossa dall'Ibm Italia propone per la valorizzazione dei beni culturali una metafora più accattivante rispetto a quella petrolifero-geologica dei giacimenti. Il libro è in sé un esempio di quel *merchandising* colto, che Eco auspicherebbe nel modo di presentare e di presentarsi anche dei musei italiani.

È il rapporto tra isola e tesoro che dà vigore all'immagine letteraria: l'isola può essere luogo di conflitto sia perché cela un tesoro, come nel romanzo di Stevenson, sia in quanto simbolo di una delle parti avverse, che ovviamente si contendono qualcosa di molto caro, come nei *Ragazzi della via Paal*; può indicare, come lo specchio nel mito di Narciso, l'ostacolo che si frappone all'andar oltre. Di queste due sfumature del paesaggio insulare, due tra le tante, intelligentemente elencate da Marco d'Eramo (*Isole del tesoro nel computer*, in "il manifesto", 29 agosto 1989, p. 10), la prima è presente solo nel saggio di Graziani; la seconda, quella narcisista nel senso accennato, è evidente nella tensione degli altri saggi: a voler fare propri gli aspetti più prosaici della valorizzazione culturale. I singoli saggi sono seguiti da una tavola rotonda, introdotta dagli *Apunti* di Carlo Bertelli, illustrata dai primi piani di Gianni Berengo Gardin, in cui il solo Graziani frena uno scatenato Umberto Eco regista di macchine museali da far invidia a Spielberg e uno Zeri convinto piazzista di magliette e videodischi del futuribile ma possibile museo *italian style*.

In *Osservazioni sulla nozione di giacimento culturale* Eco si concentra sull'istituzione per eccellenza della valorizzazione-morte dell'arte: il museo, di cui dà una lettura in termini informativi, ovvero come struttura fissa e insieme di programmi che consentono esposizione, fruizione, diffusione. L'analisi semiologica del giacimento vale anche come contributo per la critica del valore museale dell'opera d'arte, che non può essere considerato scontato, in quanto specifico del rapporto tra produzione artistica e società contemporanea; né accidentale, per via degli aspetti di riscossa e promozione insiti nella esposizione-nuova fruizione delle opere antiche. I modelli museali caldeggiati da Eco sono: il "museo didattico a sineddoche", incentrato su un'opera a cui giunge o da cui parte un percorso informativo interattivo; il "museo itinerante", di sole diapositive e in grado di raggiungere i luoghi più periferici e sguarniti di strutture culturali; il "museo ludico", sul tipo dei musei interattivi della scienza e della tecnica; il "museo autoespositivo", che presenta tecniche e mezzi dell'esposizione, laboratori e procedure di restauro, processi di autenticazione e attribuzione; il "museo dei modelli" delle riproduzioni e delle copie, ovvero il museo dei veri falsi, che nell'ermeneutica di Eco è anche il più scientifico, perché se siamo in grado di stabilire esattamente ciò che è falso, è proprio sul piano dell'accertamento dell'autenticità "che le nostre certezze vacillano" (p. 39).

I modelli alternativi elencati da Eco valgono come proposte per ripensare il museo nelle sue forme tra-

dizionali. Infatti esempi di esposizione didattica a sineddoche sono già stati sperimentati dalla Pinacoteca Nazionale di Bologna, in particolare con le mostre sulla *Santa Cecilia* di Raffaello e gli affreschi di Palazzo Fava dei Carracci. Un'esposizione recente di copie e di veri falsi è stata la mostra fiorentina *Il museo del museo*. Altre funzioni, come quelle ipotizzate dal museo felliniano di Wachsmann, tendono da circo che gira per le periferie più lontane, potrebbero

l'amministrazione. Tra gli sponsor del Consorzio che ha agito con "larghezza di mezzi" Zeri dimentica però di citare che oltre a Fiat e Ibm c'era lo stato: 35.200 milioni è il preconsuntivo di *Valorizzazione integrale delle risorse ambientali e artistiche dell'area vesuviana*, uno dei 39 progetti per i giacimenti approvati e che stanno giungendo a termine (vedi schede informative in "Il Giornale dell'Arte", n. 69, luglio-agosto 1989, pp. 5-6). Trentacinque miliar-

didattico-informative di accesso, costituito da quattro "bolle" seminterate in cui ricostruire "gli ultimi giorni di Pompei", "Pompei com'era" e allestire la banca dati e il centro di coordinamento degli scavi; l'arredo urbano; il sistema delle strutture leggere che garantiscono l'accesso agli scavi e, il sistema dei container che costituisce la vera *treasure house*. Bisogna ricordare che la fruibilità degli scavi, il rapporto diretto con il lavoro dell'archeologo (il fascino di Indiana Jones) era già alla base della proposta di Carandini per i Fori Imperiali (vedi *Relazione di uno scavo per ora inesistente*, in "Restauro & Città", n. 2, 1985, pp. 79-88). Il rapporto lentezza-degli-scavi/aumento-

a giustificazione dei più recenti indirizzi di intervento "finalizzato" (Fio, legge 449 e 449 bis, leggi speciali per le città, le calamità, mondiali di calcio). Ma l'aspetto conflittuale del rapporto pubblico-privato non sembra attrarre invece gli altri autori de *Le isole del tesoro*, occupati a rispondere al mandato di Ibm Italia, che nella presentazione di Ennio Presutti (pp. 9-10 dell'edizione 1988 a cura della Direzione comunicazioni dell'impresa — perché è stata tolta al lettore dell'edizione ora in commercio?) così suona: "Perché, quindi, non inserirli — i monumenti della nostra storia — in un 'circuit' di iniziative capaci di restituire anche gli aspetti teatrali, musicali, poetici e letterari, artigianali e, più in generale, di costume del loro tempo?"

Nel discorso affascinante e per certi aspetti innovativo di Eco sul museo manca qualsiasi riferimento alla specificità del museo italiano, della sua tradizione, dei suoi fallimenti, crisi e miserie, ma anche dei risultati, pochi o molti, più o meno eclatanti che siano. Finora il magistero di Russoli, Magagnato, Emiliani ci aveva insegnato che senza la debita considerazione di quella tradizione non si dà alternativa. Credo che quel magistero sia tuttora valido, anche se ha vissuto non poche delusioni. Manca inoltre qualsiasi riferimento alla tradizione dell'innovazione in campo museale: scomoderei Lichtwark, che non riusciva a concepire una riforma in questo campo scollata dal problema complessivo della formazione e dei mutamenti dell'organizzazione sociale del lavoro; Antal, che rimane molto colpito dalla situazione dei musei sovietici post-rivoluzionari; Raphael che propone un museo ludico abbastanza simile negli intenti a quello propugnato da Eco, ma, ohibò, in base ai principi del materialismo marxista; le lotte — oddio le lotte! — dell'Ulmer Verein per la costituzione del museo storico di Francoforte.

Teatralizzare il museo. Perché? Lasciamo da parte la profonda insofferenza di Nietzsche per la teatralizzazione della musica di Wagner. Prendiamo Syberberg, che ha proposto più volte, non diversamente da Nanni Moretti, una teatralizzazione del cinema, ovvero una qualificazione del circuito e della produzione cinematografica. Perché l'impresa non prova ad appoggiare questo tipo di produzione di "immateriale", anziché cercare unicamente di appropriarsi della manipolazione dell'"aura" delle opere d'arte, per di più del passato? Nel discorso sui beni culturali infatti Adolf Loos comprendeva anche la produzione cinematografica, teatrale, musicale.

Che esista una irreversibile tendenza all'industrializzazione della cultura è indubbio: tuttavia Winfried Nerdinger, esprimendo il suo motivato timore di una spettacolarizzazione delle tesi revisioniste nel nuovo museo di storia nazionale a Berlino (*Inszenierung der Wende. Zum Neubau eines Deutschen Historischen Museum in Berlin*, in "Kritische Berichte", n. 2, 1988, pp. 7-19) ricordava che secondo Horkeimer e Adorno un'industrializzazione della cultura orientata solo al profitto comporta una sua neutralizzazione. Piace che questa tematica sia presente nei richiami di Graziani al ruolo orientativo e decisionale dello stato, ma per così dire in margine all'impostazione de *Le isole del tesoro*; dispiace invece che in apertura il memorabile intervistatore di Adorno se ne sia dimenticato.

Se dai musei verrà estromessa la cura della perdita delle funzioni tradizionali della cultura per omologarli ai fenomeni della socializzazione contemporanea, bisognerà temere sempre di più, parafrasando Karl Kraus, la confusione italiana tra il Rinascimento e La Rinascente.

Considerazioni attuali sull'isola-tesoro

Idea di Venezia, atti del convegno (17-18 giugno 1988), numero monografico di "Quaderni della Fondazione Istituto Gramsci Veneto", n. 3-4, 1989, Arsenale, Venezia, pp. 192, Lit 20.000.

Nessuna città al mondo è raccolta d'arte e di meraviglie più di Venezia. La sua insularità è il suo tesoro: a Venezia l'isola e il tesoro coincidono. L'immagine letteraria acquista la forza del mito, la città la fragilità della rappresentazione.

È possibile oggi tentare di salvare questa città nel rispetto delle specifiche forme di vita e di cultura che le sono proprie irripetibilmente? Pensiamo di sì, dice Cacciari, a introduzione dell'Idea di Venezia, alla quale l'Istituto Gramsci Veneto lavora con ostinazione e fiducia da ormai più di

tre anni; ma a patto che si lascino da parte i "progetti generali". Licia Barsotti nel suo La salvaguardia del sistema lagunare: profili istituzionali (pp. 127-140) argomenta infatti che i criteri fortemente dirigistici, adottati per esempio con la legislazione speciale per Mezzogiorno e Sicilia, sarebbero fuori gioco a Venezia.

Cacciari introduce una proposta culturale e politica che abbraccia tutte le questioni vitali per il destino della città: dalle istituzioni culturali ai problemi urbanistici e architettonici, dall'inquinamento all'acqua alta, dalla salvaguardia del patrimonio allo sviluppo tecnologico. Idea di Venezia è il risultato di un approccio illuminista al governo della città. I suoi punti di forza sono:



realisticamente essere intese nel senso del potenziamento delle strutture della riproducibilità a fine didattico e divulgativo del museo, oggi mortificate. Considerazioni analoghe valgono per il museo ludico, incrementando gli aspetti interattivi accattivanti nei musei della scienza, come quello fiorentino, dell'industria, come l'Aldini di Bologna, delle arti applicate, come il museo artistico industriale di Napoli. Zeri traccia un profilo del *Patrimonio storico-artistico*, del costituirsi della nozione, degli organi e degli strumenti della tutela, con importanti puntualizzazioni sulle azioni di salvaguardia ottocentesche, sulla svolta imposta dalla fascizzazione dell'amministrazione e sulla grande *impasse* nel settore dell'inventariazione-catalogazione-pubblicazione-diffusione. Zeri invoca: un più adeguato trattamento dei funzionari; una netta distinzione tra musei nazionali e civici, con conseguente uniformità di indirizzo; il rapido approntamento di un inventario dei beni dello stato; la costituzione del corrispettivo del *Mobilier National* francese e di un museo delle arti decorative nazionale; il controllo delle soprintendenze sui musei e le pinacoteche civiche.

In merito all'occupazione qualificata nel settore Zeri (p. 84) auspica che la scuola formatasi intorno al Consorzio Neapolis possa passare al-

di e duecento milioni per un'area, pure unica, non sono pochi, se si considera che all'Istituto Centrale per il Catalogo si sono dovuti strappare i vestiti per ottenere 130 miliardi per l'inventario di tutti i beni nazionali per il 1992 (non sarebbe male anche un confronto per costo unitario di schede elaborate dal consorzio e dall'Iccd, considerando che quest'ultimo paga allo schedatore dalle 20.000 alle 40.000 lire a scheda). Ma quello che mi pare più in contraddizione in Zeri è la vecchia ottica "entrista": il problema non è quello di far assorbire allo stato i nuovi soggetti produttivi e innovativi, quanto quello di profilare i termini di una proficua dialettica tra i due poli.

In *Pompei, progetto per la città del tesoro* Calabrese espone non solo le innovative idee architettoniche e museali di Piano ma ne teorizza il significato esemplare per la valorizzazione delle rovine. Si tratta di garantire un corretto approccio didattico alla visita della città, un accettabile standard di comfort e coinvolgimento anche spettacolare per il visitatore e di efficienza e funzionalità per lo svolgimento delle operazioni di scavo e conservazione, che debbono prolungarsi il più possibile nel tempo, alla lentezza del loro procedere essendo legato il loro *appeal*. Il museo è articolato in quattro sezioni riguardanti: il sistema delle strutture

del-valore-di-richiamo era stato avvertito da Canetti: "È caratteristica peculiare del tesoro la tensione fra lo splendore che esso deve irradiare e il segreto che lo protegge", dove per *tesoro* va inteso un *muocchio* speciale (Elias Canetti, *Massa e potere*, Adelphi, Milano 1981, p. 107). L'intervento più problematico è senza dubbio *Per una teoria economica dell'investimento culturale* di Graziani, che applicando la teoria dei prezzi di conto nell'analisi del bilancio economico dell'investimento, si sofferma sulle modalità di ripartizione degli investimenti tra iniziati e di gestione all'interno della strategia della collaborazione tra settore pubblico e privato nella produzione di servizi. Graziani auspica l'affermarsi del criterio che lo stato mantenga il controllo della scelta iniziale del tipo di intervento e delle opere da eseguire, accollandosi l'investimento iniziale, e garantisca alle imprese "un margine di profitto pari a quello medio di mercato, in modo da rendere la gestione appetibile quanto ogni altra iniziativa" (p. 167).

A proposito del rapporto tra investimenti primari e complementari Graziani richiama i due modelli della teoria dello sviluppo economico: lo sviluppo squilibrato e quello equilibrato. Sarebbe opportuno riflettere sulle implicazioni e conseguenze dell'assunzione di quest'ultimo modello