



2021

IL CAPITALE CULTURALE

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

**eum**

*Rivista fondata da Massimo Montella*



## Il capitale culturale

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

n. 24, 2021

ISSN 2039-2362 (online)

*Direttore / Editor in chief*

Pietro Petrarola

*Co-direttori / Co-editors*

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Sciallo

*Coordinatore editoriale / Editorial coordinator*

Giuseppe Capriotti

*Coordinatore tecnico / Managing coordinator*

Pierluigi Feliciati

*Comitato editoriale / Editorial board*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Enrico Nicosia, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

*Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen Vitale

*Comitato scientifico / Scientific Committee*

Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrociochi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano

Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

*Web*

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

*e-mail*

[icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

*Editore / Publisher*

eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

[info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

*Layout editor*

Marzia Pelati

*Progetto grafico / Graphics*

+crocevia / studio grafico

Rivista accreditata WOS

Rivista riconosciuta SCOPUS

Rivista riconosciuta DOAJ

Rivista indicizzata CUNSTA

Rivista indicizzata SISMED

Inclusa in ERIH-PLUS



---

Classico

# La crisi dei musei italiani\*

Giulio Carlo Argan

Quando entrai nell'amministrazione statale delle antichità e belle arti, e sono ormai passati più di vent'anni, la condizione dei musei e delle gallerie era, a dir poco, vergognosa. Soprintendenti e direttori erano anche allora studiosi d'incontestabile e internazionalmente riconosciuto prestigio; e funzionari serissimi, energici, pieni d'iniziativa, talvolta addirittura dotati di virtù eroiche. Ma il governo era più che mai ottuso, apatico, avaro; e Mussolini personalmente convinto che i musei, notoriamente più ricchi d'opere d'arte che di bandiere strappate al nemico, fossero la prova, o la causa, della dubbia vocazione militare degli italiani. I musei archeologici, che almeno conservavano le venerande vestigia della cosiddetta romanità, stavano un po' meglio; e qualche buona campagna di scavo, di tanto in tanto, impinguava le loro collezioni. Ma le gallerie, che tutt'al più dimostravano come nella storia italiana vi fossero più capolavori che conquiste, erano altrettante cenerentole. Vivevano di stenti, tollerate, nella penombra dei vecchi palazzi, e soltanto qualche affresco distaccato da una chiesa in rovina o qualche quadro per combinazione incappato nelle reti del "diritto di prelazione" venivano, e ben di rado, ad unirsi ai resti

\* Si propone qui l'ancora attuale contributo di Argan G.C. (1957), *La crisi dei musei italiani*, «Ulisse», V (27), pp. 1397-1410.

delle vecchie raccolte regali o principesche. E frequenti giungevano, dall'alto, ordini perentori di lasciar espatriare questa o quell'opera, che soprintendenti e direttori avevano invano sperato di poter un giorno ospitare nel loro museo: la *Pietà* di Palestrina (che soltanto per un miracolo è rimasta in Italia), il *Redentore* del Bramante, e poi il Dürer, i due cosiddetti Fra Carnovale, il Caravaggio, il Rubens e tant'altri rari dipinti della raccolta Barberini. Solo una volta Mussolini guardò con qualche interesse dalla parte delle gallerie: e fu quando qualcuno, durante le operazioni militari in Etiopia, gli suggerì che, per introdurre in Italia della valuta pregiata, si sarebbe ben potuto sacrificare (ciò che poi non fu fatto) qualche dipinto dei nostri musei. I quali, spesso, erano poco più che magazzini di quadri: i locali erano insufficienti o inadatti, privi d'impianti, non dico di condizionamento d'aria, ma di riscaldamento e d'illuminazione; dai lucernari sconnessi pioveva più acqua che luce; d'inverno la temperatura scendeva a minimi polari, d'estate saliva a massimi equatoriali; e se i visitatori rischiavano la polmonite o la congestione cerebrale, i dipinti su tavola si schiantavano a ogni mutar di stagione, e dalle imprimiture disgregate o rigonfie cadevano le scaglie preziose del colore.

Naturalmente, la situazione è ora totalmente diversa. Negli ultimi dieci anni, e non soltanto per risanare le ferite della guerra, molti musei e gallerie, di varia importanza, sono stati riordinati con criteri rigorosi e aggiornati; non di rado il riassetto è stato studiato con larghezza di vedute, nel quadro di una vera e propria pianificazione. Seguitando di questo passo, si può essere certi che, tra altri dieci anni, l'intero apparato degli istituti destinati alla conservazione del patrimonio artistico nazionale sarà stato bonificato e riformato, posto in grado di adempiere perfettamente alla sua funzione conservativa; e il loro assetto sarà decoroso, moderno, anche elegante; le loro attrezzature adeguate alle più rigorose esigenze museografiche.

### *La condizione futura dei musei*

Ma, poiché i musei non hanno soltanto il compito di conservare nel miglior modo le proprie collezioni, è purtroppo facile prevedere che, tra dieci anni, la condizione dei musei italiani sarà molto più grave di quanto non sia ora, di quanto non fosse dieci o vent'anni fa. Il fatto è che il male che mina i nostri musei è un male profondo, che fa progressi paurosi: tra dieci o vent'anni l'assetto dei nostri musei sarà anche più moderno, ma la loro struttura sarà molto più vecchia, le loro possibilità di sviluppo praticamente nulle. Infine, la loro crescita corrisponderà sempre meno all'ampliarsi delle conoscenze storiche e delle esigenze della cultura artistica. Gli organismi che non possono svilupparsi sono ineluttabilmente condannati a decadere e a morire: e i nostri musei hanno uno sviluppo lentissimo perché la loro funzione ha un raggio

limitatissimo, la loro “presa” sulla società contemporanea italiana è minima. E la colpa, di quel progressivo decadere, sia detto fin d’ora, non è né sarà dei direttori dei musei, non sarà neppur tutta dello Stato o dei Comuni che possiedono o gestiscono i musei: sarà, nella maggior parte, di una condizione di cultura che non “utilizza” il museo, di una società che considera il museo come un’attrazione turistica e non come un potente, necessario mezzo di educazione collettiva. Non illudiamoci che basti moltiplicare le “dotazioni” per l’acquisto di opere, per il rinnovamento delle attrezzature museali: prima ancora di curare il progressivo deperimento dei musei, bisogna eliminare le cause interne ed esterne che lo determinano, creare nella società italiana le condizioni di una piena funzionalità dei musei.

Ogni volta che, in Italia, si parla di riformare la struttura dei musei e rendere più stretti e attivi i loro legami con la scuola, con la produzione, con la società, non manca mai chi insorge ad ammonire che i musei italiani non devono scimmiettare gli americani: poiché siamo poveri, è vero, ma la nostra civiltà artistica è, vivaddio, di tanto più ricca ed antica che, almeno in questo campo, non abbiamo proprio nulla da imparare. Personalmente, non ne sono certo. I musei americani hanno un carattere, una struttura e una funzione che, evidentemente, non si possono trapiantare nei musei europei; ma sono centri vivi di cultura, scuole di educazione estetica, fortemente legati alla vita della comunità, dalla quale ricevono larghi mezzi di vita e nella quale esercitano una funzione della più alta importanza. Obbiettivamente, da noi, l’istituto del museo è in declino, in America è in pieno sviluppo; e, se non vogliamo ammettere che la maggior antichità e ricchezza della nostra cultura figurativa sia la causa della progressiva paralisi dei nostri musei, dobbiamo dimostrare come possa, quella cultura, svilupparsi e progredire attraverso una nuova e più intensa funzionalità del museo.

### *Struttura e funzione dei musei*

Rispetto ai musei americani, che pure sono da considerare eccellenti esempi di musei moderni, i nostri presentano profonde differenze di struttura e di funzione: conservano in tutto o in parte, la struttura delle antiche collezioni principesche dalle quali sono nati, e devono adempiere a un compito di protezione nei confronti di un patrimonio artistico quanto mai vasto e distribuito in tutto il paese. La composizione di un’antica raccolta d’arte, quando sia anche soltanto in parte conservata, rappresenta un prezioso documento per la storia della cultura artistica: né si può ragionevolmente supporre che quella struttura storica possa venir sacrificata ad una struttura sistematica. I nostri musei sorgono in città che hanno un grande passato artistico e sono ricche di monumenti e di opere d’arte: è quindi giusto che, prima ancora che centri

di cultura estetica, siano centri di studio per la conservazione e la protezione dei patrimoni artistici locali. Ma l'antica struttura e la funzione conservativa devono considerarsi *a priori* degli impedimenti allo sviluppo di una struttura e di una funzione decisamente moderni?

Il rapporto struttura-funzione non deve essere inteso troppo rigidamente: vi sono musei che, conservando intatta, o quasi, l'antica composizione e l'antico ordinamento, sono perciò costretti ad una immobilità quasi assoluta; e vi sono musei di formazione molto più recente, che possono avere un largo sviluppo e una funzione molto attiva. I relativi problemi non possono essere considerati isolatamente: bisogna tener presente l'intero sistema dei musei e delle gallerie e cercare di fare in modo che anche i musei "immobili" di fatto rientrino nel circolo della funzionalità del sistema. Bisogna anche evitare di separare troppo nettamente la funzione conservativa dalla funzione educativa: è evidente che non si conserverebbero le opere d'arte del passato se non si riconoscesse ch'esse hanno oggi ed avranno nel futuro una concreta capacità formativa. È anche noto che la conservazione dei valori artistici implica la trasformazione continua del significato che ad essi viene, dalle successive generazioni, attribuito. Il fatto stesso che un'opera d'arte venga collocata ed esposta in un museo implica decadenza della funzione originaria: una Madonna del Trecento, ch'era un'immagine di culto e adempiva a una funzione religiosa, o un ritratto di papa o d'imperatore, che celebrava una grande personalità o un grande istituto politico, nel museo vengono prospettati da un punto di vista puramente estetico, cioè come valori che servono, non più alla educazione religiosa e politica, ma all'educazione estetica dei nostri contemporanei. Ebbene, rispondono i nostri musei alle esigenze dell'educazione estetica moderna?

Da qualche tempo il gusto delle esposizioni di arte antica si è tanto diffuso da rappresentare un serio pericolo per l'integrità fisica delle opere d'arte: ci si è mai chiesti perché una mostra di antichi dipinti susciti nel pubblico un interesse tanto maggiore che il museo? Di fatto, la mostra tende a sovrapporsi e sostituirsi al museo perché rappresenta in qualche modo il "tipo" del museo moderno e quindi risponde in modo più diretto e preciso alle esigenze dell'educazione estetica del pubblico<sup>1</sup>. La critica d'arte ha insegnato a considerare le opere

<sup>1</sup> Il problema delle mostre d'arte antica meriterebbe di essere attentamente studiato: è evidente che le mostre d'arte antica rispondono ad una precisa e insistente richiesta del pubblico, ma è noto che esse costituiscono, oltre che un costante e serissimo pericolo per la conservazione delle opere, una delle ragioni del decrescente interesse del pubblico per i musei. Senza entrare nei particolari della questione, ritengo: 1°) che sia indispensabile giungere al più presto a un regolamento internazionale delle mostre d'arte antica, in modo che possano aver luogo solo le mostre approvate e iscritte, al principio di ogni anno, in un apposito calendario; 2°) che venga assolutamente evitato lo spostamento della stessa opera nello stesso anno per partecipare a diverse mostre; 3°) che venga tassativamente stabilito che le mostre d'arte antica possono aver luogo soltanto presso i musei o comunque sotto il controllo e la responsabilità diretta del personale scientifico dei musei. Non si vede inoltre perché le mostre devano sempre constare di un numero oscillante tra le cento e le trecento opere: molto più ragionevole sarebbe integrare di volta in volta, con prestiti da altri

come espressione di una personalità artistica, a vedere nei loro rapporti un preciso problema storico: le mostre interessano il pubblico perché presentano dei problemi, cioè perché sono ordinate secondo un criterio sistematico che, nel museo, non è possibile applicare con sufficiente larghezza. Ma è certamente possibile avvicinare la struttura interna del museo a quella della mostra: evitare le sistemazioni fisse e monumentali, gli ordinamenti rigidi, le presentazioni solenni e immutabili<sup>2</sup>. Anche in Italia, e da molto tempo, si usa distinguere in ogni grande museo o galleria un nucleo principale e un nucleo secondario; ma non è detto che il primo debba assolutamente essere formato dai supremi capolavori e il secondo dalle opere di bottega o di scuola. Tra i due piani o livelli deve attuarsi una circolazione continua, sicché il nucleo principale costituisca una vera e propria mostra, sia pure di lunga durata, che raccolga determinati gruppi di opere e prospetti, in termini molto chiari, un dato problema. Questa interna elasticità del museo richiede però, da parte del personale scientifico direttivo, una continua attività di studio, un'assidua rielaborazione del materiale: poiché è chiaro che la prima condizione di un interno dinamismo e sviluppo del museo è la sua prontezza ad adeguarsi agli sviluppi del pensiero e della ricerca critica. Naturalmente, il personale direttivo dei musei sarebbe ben contento di poter svolgere una più intensa attività di ricerca e di studio; se non lo fa, è perché non può farlo, impegnato com'è nello sforzo di conservare meglio che può le opere del museo, e di attendere alle cure di una amministrazione indubbiamente troppo

musei e da raccolte private, nuclei omogenei di opere già esistenti in un determinato museo. Ogni museo verrebbe così a formare il nucleo di tutta una serie di mostre, forse non spettacolari, ma di grande interesse scientifico e di notevole portata educativa: e a loro volta le mostre richiamerebbero l'interesse del pubblico sul museo, e ne favorirebbero lo sviluppo. Si tenga presente che, se le mostre d'arte antica sono la prova di un vivo interesse estetico del pubblico e devono perciò considerarsi un aspetto positivo della cultura contemporanea, le mostre spettacolari, intese come clamoroso richiamo turistico, sono una pericolosa deformazione di quel sano interesse e, nella maggior parte dei casi, nuocciono alle opere d'arte senza giovare alla cultura.

<sup>2</sup> Le moderne sistemazioni museografiche, spesso studiate da architetti moderni di notevole valore, tendono infatti a valersi di abili e spesso spregiudicati modi di presentazione ch'è proprio delle mostre. Ora, se è perfettamente legittimo presentare un'opera d'arte in condizioni di spazio, d'ambiente e di luce che ne sottolineino determinati valori, e cioè concorrano a suggerire una determinata interpretazione, questa presentazione interpretativa e, quindi, necessariamente unilaterale non può avere carattere permanente: o si condanna il museo a invecchiare rapidamente e a decadere col gusto che ha determinato quella interpretazione e presentazione. Perciò, quanto più un museo tende alla presentazione interpretativa, tanto più la sua sistemazione deve essere «elastica», facilmente trasformabile, sì da poter presentare la stessa opera sotto un altro angolo visuale e mentale: è anche evidente che questa elasticità dell'assetto deve corrispondere a una continua rielaborazione scientifica del materiale, e cioè dipendere dall'attività scientifica del museo. Com'è naturale, l'attività didattica del museo, di cui oggi molto si parla, non può essere soltanto opera di divulgazione generica, ma deve anch'essa dipendere direttamente dal lavoro scientifico che si compie dentro il museo. In ogni caso, ogni ordinamento di museo e ogni mostra dovrebbero essere il risultato (e, spesso, lo sono) della collaborazione attiva tra il personale direttivo e il museo. Quanto mai desiderabile sarebbe poi la presenza costante, presso ogni grande museo, di un architetto specializzato in tutti i problemi dell'attrezzatura del museo: sarebbe così assicurata quella elasticità di ordinamento, che viene generalmente ritenuta la prima qualità di un museo moderno.

pesante e “burocratica”. Ma si badi, se anche quel personale fosse (e sarebbe necessario) raddoppiato o triplicato, ed i musei dotati di mezzi sufficienti per lo sviluppo di una seria attività educativa, il problema non sarebbe ancora risolto: neppur per quel che riguarda la prima, elementare funzione della conservazione del patrimonio artistico.

Si può dire che i musei adempiano in modo soddisfacente a questa fondamentale funzione? La nozione di patrimonio artistico è, anch'essa, elastica: molte cose che un tempo si ritenevano affatto prive di valore artistico o di cui s'ignorava addirittura l'esistenza, da quando sono state studiate e criticamente definite, sono entrate a far parte di quello che si chiama patrimonio artistico. Quante preziosissime opere del Duecento o del Trecento sono andate perdute, o sono state addirittura distrutte, quando si credeva che la sola grande arte fosse quella del Rinascimento e che le pitture e le sculture dei “primitivi” fossero soltanto testimonianze di un'oscura barbarie? Va da sé che noi ci crediamo immuni da simili errori; ma se i nostri musei si trovano ora, rispetto alla maggior parte dei musei stranieri, in una condizione di evidente inferiorità, ciò dipende proprio dal fatto che del “valore” estetico di certe serie di oggetti, o delle opere di determinati periodi storici, ci siamo accorti troppo tardi, quando quelle opere e quegli oggetti erano già emigrati nei musei stranieri. Se in Italia mancano (né forse si potranno più formare) musei delle cosiddette “arti minori” o dell'arte popolare e del costume, ciò non dipende certamente dalla nostra tradizionale indigenza, ma dal fatto che ci siamo accorti dell'interesse artistico di quelle serie di oggetti con almeno mezzo secolo di ritardo; e poiché non può esservi tutela per le cose di cui s'ignora il valore, tutta una importantissima parte del patrimonio artistico nazionale è andata distrutta o dispersa. E qui la colpa è davvero degli studiosi: afflitti, per decenni, dal “culto della personalità”, dalla venerazione del genio, dal classico disprezzo per ogni forma di arte “mechanica”, gli studiosi italiani si sono dedicati quasi esclusivamente allo studio dei supremi valori, trascurando affatto tutto ciò che aveva prodotto, nei secoli, un artigianato ch'è pure un vanto della nostra civiltà. Ancor oggi non esistono in Italia specialisti del mobile, delle stoffe, dell'oreficeria, degli smalti, delle vetrate; e, di conseguenza, non esistono musei o sezioni di musei dedicati a quelle pur rare serie di oggetti. Proprio quando gli studi critici tendono ad estendere illimitatamente la fenomenologia dell'arte, e a ricercare nelle sue forme più modeste e correnti gli indizi sicuri di quella che il Riegl chiamava il *Kunstwollen* dei popoli, i musei italiani sono ancora, quasi esclusivamente, musei di pittura e di scultura. La stessa architettura, nelle scuole universitarie, viene raramente e distrattamente studiata: forse perché, essendo spesso opera collettiva, meno facilmente si presta all'esercizio (sottilissimo certo, ma da intendersi piuttosto come mezzo che come fine ultimo della ricerca storica) dell'attribuzione. Perciò la maggior parte dei documenti dell'arte decorativa italiana sono andati distrutti e dispersi (e seguitano a distruggersi e disperdersi); perciò in nessun paese come in Italia, il patrimonio monumentale è oggetto di continue offese e manomissioni.

Non si pretende, di certo, che gallerie come gli Uffizi o Brera o l'Accademia di Venezia vengano integrate da vaste (e, lo riconosco, generalmente noiose) sezioni destinate ai mobili o alle stoffe o alle ceramiche; si avverte soltanto che il sistema dei musei italiani sarà incompleto, e quindi scarsamente funzionale, finché non vi saranno musei specialmente dedicati a queste serie di oggetti, e dotati di larghissimi mezzi necessari per condurre una ricerca su vastissima scala e procedere all'acquisto, nei luoghi d'origine o sui mercati stranieri, dei pezzi necessari per formare, non già un caotico campionario, ma serie organiche, dimostrative dello sviluppo storico di una tradizione produttiva. Che poi i musei dell'arte decorativa, del mobile, della suppellettile, del costume siano, molte volte, insopportabilmente noiosi, non si contesta; ma lo sono, soprattutto, quando quelle lunghe, monotone serie di oggetti vengono esposte e presentate senza quell'articolata coerenza che può rendere evidente il problema storico connesso a quelle attività artistiche «minori». Se, per mezzo di una presentazione accorta, si mettesse in luce la storia sociale che si può ricostruire da quei documenti, essi acquisterebbero d'un tratto un ben più vivo interesse: e soprattutto per chi, per la propria attività nel campo della produzione, fosse in grado di intendere il significato e l'importanza dei fatti tecnici e formali connessi con quegli antichi oggetti. Un museo soltanto di capolavori, privo di ciò che pur forma il tessuto di una piena documentazione storica, sarebbe altrettanto incompleto che una biblioteca fatta soltanto di poemi.

L'istinto di conservazione, che sembra essere la principale ragione di vita dei nostri musei, ha determinato l'unilateralità del loro sviluppo. V'è stato un tempo nel quale l'Italia ha avuto la direzione del movimento artistico mondiale e le sue opere venivano considerate esemplari; questo tempo è finito da un pezzo, e ormai tutti sappiamo che l'arte fiamminga o tedesca o spagnola, non soltanto hanno raggiunto valori altrettanto alti che l'arte italiana, ma partecipano delle stesse condizioni storiche, non più valutabili entro limiti nazionali. I musei stranieri sono molto ricchi di opere italiane, l'Italia è poverissima di opere straniere: e le poche che possediamo sono testimonianze, non già del nostro gusto e della nostra cultura, ma dell'illuminata apertura mentale dei nostri maggiori.

Evidentemente, questo problema non ha più nulla a che fare con la conservazione del patrimonio artistico nazionale; ma credo sia giunto il momento di chiederci se concepire il patrimonio artistico nazionale come l'insieme delle opere prodotte da maestri italiani non sia, per avventura, una concezione troppo ristretta. Il patrimonio artistico dell'uomo moderno è l'insieme dei fatti artistici sul quale si fonda la sua cultura estetica: se questa cultura si fonda anche su valori prodotti da altre culture o tradizioni, quei valori fanno certamente parte del suo patrimonio artistico, e se quella cultura estetica si fonda su una base più larga che non sia il patrimonio "nazionale", i musei devono fornirgli elementi di esperienza che possano alimentare lo sviluppo di quella cultura. In Italia abbiamo molti illustri studiosi d'arte italiana, ma gli studi sull'arte straniera sono generalmente trascurati; né mi consta che nelle università italiane

si studi, dell'arte straniera, più di quanto strettamente non serva a spiegare fatti o correnti o periodi dell'arte italiana. È un limite grave, anche perché è ormai chiaro che nessun grande periodo storico dell'arte italiana può essere studiato separatamente dalle contemporanee correnti straniere: lo stesso Rinascimento è un fenomeno europeo e non soltanto italiano. La nostra cultura estetica è molto complessa; non soltanto le diverse scuole artistiche europee, ma l'arte indiana e dell'Estremo Oriente, l'arte negra e dei popoli primitivi costituiscono esperienze ugualmente importanti per gli artisti e per gli studiosi moderni. I musei italiani, estremamente poveri o totalmente sprovvisti di opere d'arte straniera, non sono dunque in grado di adempiere a quella che pur dovrebbe essere la prima e fondamentale delle loro funzioni educative: assicurare, con l'arte del passato, una base di esperienza e di cultura per lo sviluppo dell'arte moderna. Può parere un paradosso: tuttavia l'acquisto di opere d'arte straniere sarebbe assai più importante, per la vita e lo sviluppo dei nostri musei, che l'acquisto di qualche secondaria opera italiana in procinto di espatriare o il riscatto di qualche pezzo nostrano sui mercati antiquari stranieri. Solo così i nostri musei potrebbero riacquistare l'importanza o la portata internazionale che hanno perduto da quando si sono formati, all'estero, musei che raccolgono una documentazione sistematica di tutte le grandi civiltà artistiche mondiali. Per allargare il raggio di almeno uno dei grandi musei italiani sarebbero necessari grandi stanziamenti di fondi; ma non bisogna dimenticare che, se i musei devono costituire un richiamo per i turisti stranieri, devono anche adempiere a una funzione educativa sul piano nazionale e che, col passar del tempo e con l'accentuarsi di questa condizione di inferiorità dei musei italiani, l'arte e la cultura artistica italiane diventeranno sempre più "provinciali" nei confronti dell'arte e della cultura artistica straniera.

### *I musei e l'arte moderna*

Il discorso che vale per l'arte straniera vale, a maggior ragione, per l'arte moderna. Non soltanto l'Italia è, purtroppo, l'unico grande Paese europeo nei cui musei non si trovi neppure una modesta testimonianza delle maggiori correnti artistiche dell'Ottocento e del Novecento; ma persino i maggiori artisti italiani del nostro secolo – basti pensare a Boccioni e Modigliani – sono assai meglio rappresentati nei musei stranieri che negli italiani. Non rifugiamoci dietro il solito paravento della nostra povertà: se, in tema d'arte moderna, i musei italiani sono gli ultimi del mondo, non è per mancanza di denari, ma per difetto di cultura. Quando quelle opere costavano pochi soldi, in Italia non erano capite; ora che son capite, costano milioni. Credo che, per uscire da una situazione d'inferiorità che in questo caso è davvero vergognosa, valga la pena di spendere molti milioni; servirà forse a non ricadere da sciocchi, oggi o domani, nello stesso errore di incomprendimento e d'imprevidenza. Quadri di

pittori impressionisti ve ne sono stati, o sono passati in Italia, quando l'Italia era un paese modesto, forse un po' arretrato, ma, infine, europeo: e son volati via, come rondini d'autunno, quando l'Italia ha cessato, in circostanze che tutti conoscono, di far parte della comunità culturale europea. È vero: al tempo delle prime Biennali, con i quattrini che servirono a comperare i quadri di Zuloaga o di Zorn o di chi sa che altro "pompiere" europeo, si sarebbero potuti comperare molti più quadri di Renoir o di Degas o di Cézanne: ma che cosa comperavano, negli stessi anni, i musei francesi, se non proprio le opere rappresentative del gusto ufficiale? È un peccato non aver avuto dei pionieri (per la verità ci furono, ma inascoltati); ma, insomma, fu un errore comune. Nel '30, nel '35, però, non occorre essere dei pionieri per sapere che Manet o Cézanne erano maestri altrettanto grandi, universali che Raffaello o Michelangelo. E a quella data, di quadri di Manet e di Cézanne ve n'erano, in Italia, anche se pochi. A Firenze, un signore americano, il Loeser possedeva una sorprendente serie di quadri di Cézanne, tra i più belli; e il Loeser viveva in Italia, era (prima del fascismo, almeno) sinceramente amico dell'Italia; non sarebbe stato impossibile assicurare all'Italia, fors'anche per dono o per lascito, quella sua raccolta di capolavori, se troppe persone autorevoli non fossero state persuase che «l'arte in Italia ha da essere italiana» e che lo studio di Cézanne, ai nostri giovani artisti, avrebbe fatto più male che bene. A Torino, nella collezione Gualino (che passò in parte allo Stato e in parte alla Banca d'Italia, dunque ancora allo Stato), v'erano alcuni stupendi Modigliani una famosa *Negresse* di Manet: furono venduti per poche decine di migliaia di lire, nel '33 o nel '34, da gente persuasa, o forse autorevolmente confortata a credere, che mostri siffatti è sempre meglio perderli che trovarli. Invece si riscattava a carissimo prezzo per reintegrare il patrimonio artistico nazionale, *la Figlia di Jorio* del Michetti, che si trovava a Monaco, dove forse si ride ancora, e a buon diritto, della dabbenaggine nostra. Ora, se la mancanza di opere antiche straniere è una dolorosa e praticamente incolmabile lacuna, la mancanza di opere moderne straniere è una vergogna e uno scandalo: poiché nulla giustifica il fatto che l'Italia non comperi ciò che tutti gli altri paesi, anche più poveri, comperano per i loro musei. Quadri di Picasso, di Braque, di Matisse si trovano in tutti i paesi d'Europa, occidentale e orientale, in tutti i paesi del Nord e del Sud America, persino nel Nord e Sud Africa: soltanto l'Italia ostenta la più sorda, la più catafratta, indifferenza alle più vive correnti artistiche contemporanee.

Colpa dello Stato? In Italia, quando qualcosa non va, si dà volentieri la colpa allo Stato; in questo caso sarebbe ingiusto, o almeno in gran parte ingiusto. Lo Stato, in questo caso, sono gli studiosi che dirigono i musei o che, attraverso altri organismi culturali, sono in condizione di influenzare l'azione dello Stato nel campo dell'arte: e tutti quegli studiosi sono perfettamente al corrente della importanza e del valore dell'arte contemporanea. In questo senso esercitano la loro influenza: sono spesso inascoltati, perché le difficoltà del bilancio sono realmente serie e perché le massime autorità del governo non sono particolarmente

sensibili alle esigenze e ai problemi della cultura. Tuttavia, non dimentichiamolo, alcuni anni fa, pur di cancellare l'onta di non possedere nelle proprie collezioni neppure un quadro del maggior pittore italiano di questo secolo, lo Stato italiano acquistò all'estero, per una cifra adeguata alle quotazioni correnti, un quadro di Modigliani. Del resto, le opere d'arte moderna che riempiono i grandi musei americani, non sono state acquistate dallo Stato americano, né dai Municipi: quei musei sono, com'è noto, organizzazioni private, e vivono di doni, di lasciti, di sovvenzioni. Il merito del loro sviluppo, sia nelle collezioni d'arte antica sia nelle collezioni d'arte moderna, è dunque, in grandissima parte, dei privati. Merito di privati è anche il recente, rapidissimo sviluppo del Museo di San Paulo del Brasile: che ha acquistato quanto di meglio si poteva trovare, in fatto d'arte moderna, sul mercato artistico europeo. Quasi dovunque, fuorché in Italia, le grandi collezioni private si sono trasformate o si stanno trasformando in pubblici musei: è un processo naturale e forse inevitabile, ma questo non toglie nulla al merito di coloro che, dopo aver messo insieme un complesso di opere d'arte di grande valore, si rendono conto che l'opera d'arte, essendo un documento di civiltà, è un bene d'interesse pubblico e deve, prima o poi, passare alla comunità. Anche in Italia abbiamo visto formarsi e disfarsi collezioni importanti d'arte antica e d'arte moderna: salvo rarissimi casi (per esempio, a Torino, la collezione Gualino) nulla di queste collezioni è passato nelle pubbliche raccolte. Sia che si tratti di antiche e famose gallerie patrizie o di recenti raccolte, i proprietari tendono a considerare le opere d'arte come un bene patrimoniale da conservare gelosamente, magari nella sacrestia di una banca, in vista di un futuro "realizzo", possibilmente in valuta straniera. Vi sono, naturalmente, delle eccezioni: gli *Amici di Brera* hanno donato alla pinacoteca milanese un Segantini di cui non si sentiva il bisogno, ma, anni fa, un Caravaggio stupendo; la Galleria Nazionale d'Arte Moderna deve alla generosità d'un privato un bellissimo gruppo di sculture di Manzù. Ma, in generale, il collezionista italiano è una persona che agisce nell'interesse proprio e non della comunità, che non sente la responsabilità sociale della propria ricchezza, che considera l'opera d'arte come un buon investimento e non come un fatto di cultura. A suo parziale scarico, bisogna pur dire che lo Stato non fa nulla per alimentare in lui la coscienza della sua responsabilità sociale di detentore di beni di pubblico interesse: lo perseguita con onerosissime misure fiscali, ed è recente il caso di un nobile signore che, avendo donato un gruppo di opere a un grande museo in corso di riordinamento, si vide, per questo stesso fatto, colpito da una tassazione esorbitante. Comunque, i privati fanno troppo poco per alimentare lo sviluppo dei musei italiani: poiché sono dello Stato o dei Comuni, vi provvedano lo Stato o i Comuni, salvo poi a levare le più irritate proteste se mai lo Stato o i Comuni alle tante imposte ne aggiungessero un'altra, anche minima, per l'incremento dei pubblici musei. Come se Stato e Comuni fossero entità astratte e nemiche, e non l'espressione stessa della collettività dei cittadini.

### *Musei e insegnamento universitario*

Un museo esclusivamente rivolto alla conservazione del patrimonio artistico nazionale o locale, strutturalmente non rispondente al continuo progresso degli studi critici, scarsamente alimentato o sollecitato dal pubblico interesse, è un museo senza possibilità di sviluppo e di funzione; ma poiché la funzione è pur sempre una funzione culturale, essa non può attuarsi se il museo manchi dei necessari collegamenti con gli altri istituti di cultura artistica: le scuole universitarie di archeologia e storia dell'arte, le accademie e le scuole d'arte e, in un ambito più largo, le scuole secondarie classiche, scientifiche, tecniche.

La separazione, l'incomunicabilità tra musei e scuole universitarie di archeologia e storia dell'arte è uno dei più gravi sconcerti della cultura artistica italiana. La scuola viennese di storia dell'arte, che a questa disciplina ha dato non soltanto un numero eccezionalmente alto di studiosi di grande valore ma la sua più valida metodologia, era fondata interamente sul lavoro del museo: uomini come Wichoff, Riegel, Dvoràk, Schollosser, Sedelmayr, si sono formati catalogando pazientemente oggetti, stabilendo serie cronologiche o stilistiche, determinando sicuri criteri di identificazione, datazione, definizione, interpretazione. La *Kunstwissenschaft* nasceva direttamente dalla *Denkmalpflege*, e a sua volta la scienza dell'arte determinava nuovi criteri per la conservazione e la protezione del patrimonio monumentale ed artistico.

Ebbene, nei musei italiani, gli studenti universitari di storia dell'arte entrano di rado e come semplici visitatori; e il professore che li accompagna fornisce loro soltanto una guida nell'interpretazione critica delle opere. Eppure, si badi, uno dei compiti principali dell'insegnamento universitario di archeologia e di storia dell'arte è di preparare i futuri conservatori dei musei: di abituarli alla scrupolosa esattezza nella ricognizione e nella catalogazione del materiale (ch'è di fatto l'atto primo ed essenziale dell'attività scientifica del museo, la base critica di ogni "museologia"), al discernimento dei valori, allo studio diretto dello stato di conservazione delle opere, alla direzione delle operazioni di restauro. Il museo dovrebbe essere la sede naturale di ogni istituto universitario di archeologia e storia dell'arte; e fin dal primo anno di specializzazione gli studenti dovrebbero poter prestare servizio interno nel museo, allo stesso modo che gli studenti di medicina prestano servizio nella clinica o negli ospedali. Infine, il museo dovrebbe costituire il campo sperimentale di una disciplina, che non può appagarsi di enunciati teorici e ha bisogno del contatto diretto con il suo specifico oggetto, l'opera d'arte.

Non è qui il luogo d'indagare se la responsabilità di questa strana situazione sia dei professori universitari o dei direttori dei musei, o degli uni e degli altri, o di nessuno, di una vecchia *routine* che nessuno ha la voglia o l'energia di spezzare una volta per sempre. Ma, quando si rammenti quanto da principio s'è detto circa la necessità del museo a struttura elastica, della rotazione dei cicli espositivi motivati ciascuno da una precisa ragion critica, di uno sviluppo non

occasionale e sporadico ma determinato da una assidua e sistematica attività di ricerca, come non riconoscere che queste condizioni ideali di attività sarebbero garantite dalla presenza operante, nell'interno del museo, di una scuola di storia dell'arte? E quando si pensi alla deplorabile penuria di personale scientifico nei musei, come non vedere che la presenza, nel museo, di una scuola universitaria allevierebbe quella scarsezza di personale fornendo ai funzionari effettivi la collaborazione volontaria, gratuita o semi-gratuita, di numerosi giovani aspiranti?

### *Musei e insegnamento artistico*

Se, purtroppo, i musei servono scarsamente all'insegnamento universitario, e soprattutto non si servono affatto dell'attività scientifica delle scuole superiori di archeologia e storia dell'arte, il divorzio tra il museo e l'insegnamento artistico è anche più grave e dannoso. Lo stesso ho avuto modo di constatare che molti giovani, ormai giunti al termine dell'insegnamento artistico secondario o già iscritti nell'Accademia di Belle Arti, non erano mai entrati nel museo della loro città: e si trattava, per l'appunto, di musei tra i più famosi del mondo, che migliaia di turisti stranieri visitano ogni anno. Ora, che gli artisti non si formino più, come un tempo, disegnando e ridisegnando le opere dei musei, può essere un male o non esserlo: ma la copia fedele e scolastica non è certo il solo modo di accostarsi all'opera d'arte, e nessuno dubita che lo studio della storia dell'arte giovi a ogni artista, anche se spregiudicatamente rivolto alle ricerche più moderne. Anzi, poiché non si può insegnare l'arte in assoluto, e men che mai l'arte dell'avvenire, ogni insegnamento artistico è comunicazione o sollecitazione di esperienze, e quindi, in ultima analisi, insegnamento di storia dell'arte. Anche qui non c'interessa stabilire se la responsabilità della situazione competa ai musei o alle scuole artistiche: sta di fatto che, mancando il collegamento tra il museo e la scuola artistica, né l'uno né l'altro possono adempiere alla loro fondamentale e comune funzione di educare gli artisti di domani con l'esperienza dell'arte di ieri. Quando, dalle Accademie di belle arti, si passa agli altri tipi di istituti e di scuole, prevalentemente rivolti all'insegnamento dell'arte "applicata", il problema si estende di colpo a tutto il campo della produzione economica. Tra l'arte figurativa e la produzione di oggetti di arredamento o di suppellettili d'uso comune, un rapporto è sempre esistito: l'arte, come creazione, ha sempre rappresentato il momento più alto, il momento metafisico, del produrre; e se quest'antica relazione ha seriamente minacciato di interrompersi quando ai processi operativi dell'artigianato sono succeduti quelli dell'industria, oggi lo sforzo comune degli artisti e dei tecnici è rivolto a raggiungere valori di qualità estetica nel prodotto industriale, e tanto più necessaria si rende, per conseguenza la perfetta educazione formale

dell'ideatore e dell'esecutore. Questa educazione tecnica e formale dovrebbe aver luogo, in grandissima parte, nel museo: con lo studio della evoluzione delle forme e dei processi produttivi degli antichi manufatti<sup>3</sup>. Ora, è vero che questo apprendimento tecnico-formale richiederebbe l'esistenza di musei di arte applicata perfettamente organizzati, come il *Musée des Arts Décoratifs* di Parigi o i vari *Kunstgewerbemuseum* tedeschi e svizzeri, e che questo tipo di museo è, in Italia, assolutamente ignorato; ma anche qui ci si può chiedere se la causa della mancanza di un museo di arte applicata (mancanza che, come abbiamo detto, ha prodotto la distruzione o la dispersione di un prezioso, insostituibile materiale) non sia proprio da ricercarsi nel fatto che la produzione comincia appena a proporsi fini qualitativi e che l'insegnamento artistico è impartito secondo criteri affatto tradizionali e non secondo quella moderna e rigorosa metodica che implica, come fondamentale, lo studio storico, tecnico e formale nel museo.

Ora il rapporto tra l'arte e la produzione, che si vuole ristabilire o ravvivare, si attua appunto attraverso la scuola; se la scuola, per la prima, non sa o non vuole mettere a profitto le possibilità educative del museo, come potremo lamentare che i musei italiani non esercitino una funzione educativa? Crediamo che la crisi dell'insegnamento artistico in Italia sia molto più grave della crisi dei musei; in ogni caso, non è dubbio che la crisi della funzione educativa e sociale dei musei è determinata, anzitutto, dalla crisi di quell'insegnamento artistico che dovrebbe costituire il collegamento o il punto di articolazione tra il museo, come organismo scientifico, e la società. Quando la società italiana si sarà finalmente persuasa che il museo non è soltanto un'attrazione turistica o, nel miglior dei casi, uno svago per le domeniche piovose, ma un centro vivo di cultura e di insegnamento, collegato con tutte le attività produttive, capace di fornire una concreta base di esperienza per molte forme di lavoro socialmente utile, il museo troverà nella necessità stessa della propria funzione l'impulso ed il ritmo del proprio sviluppo. E sarà proprio quella società a favorirlo e sollecitarlo, poiché riconoscerà nel museo un fattore essenziale del proprio progresso, un istituto altrettanto necessario e funzionale che la pubblica biblioteca: che infatti non è frequentata soltanto da eruditi e scienziati, o da persone amanti delle buone letture, ma anche da operai e artigiani, desiderosi di migliorare la propria preparazione professionale o, soltanto, di trovare una buona soluzione a una particolare questione di lavoro. Possiamo obbiettivamente ammettere che, in

<sup>3</sup> Presso ogni museo dovrebbero esistere laboratori, non soltanto per il restauro delle opere d'arte e l'allestimento delle apparecchiature di esposizione. Questi laboratori dovrebbero, a loro volta, essere frequentati dagli alunni degli istituti e delle scuole d'arte, che potrebbero così acquistare, sotto la guida dei loro insegnanti, una concreta esperienza degli antichi procedimenti tecnici e formali. Lo studio delle materie e dei procedimenti tecnici dev'essere, anch'esso, condotto da un punto di vista storico: soltanto così si eviterà l'imitazione esteriore e insignificante o l'arbitraria applicazione e deformazione di tipi antichi a esigenze moderne di fabbricazione e d'uso, e si raggiungerà una piena, coerente continuità di sviluppo tra il passato e il presente.

Italia, il museo adempia a questo compito di documentazione e orientamento in vista di una più elevata qualificazione estetica del prodotto industriale? Occasionalmente, sì: vi sono certamente dei disegnatori di mobili, di stoffe, di ceramiche, di vetri, che cercano nelle opere conservate nei musei lo spunto o il motivo di un'invenzione formale. Ed anche questo è un indizio, ma soltanto un indizio, di quanto sia profondamente sentita la necessità di fondare l'attività artistica moderna sull'esperienza dell'antica. Ma in che modo risponde il museo a questa esigenza? Si limita a esporre alcuni esemplari antichi, spesso di alto livello qualitativo, senza però documentare attraverso una successione logica di esemplari lo sviluppo di un determinato tipo formale: offre alcuni esempi di oggetti, non rappresenta lo svolgimento storico di un metodo di lavoro, di un processo d'invenzione, di una tecnica operativa. A sua volta, l'artista o l'artigiano o il *designer* scelgono, nel museo, secondo criteri di gusto, senza un principio di metodo, senza porsi il problema della formazione e dello sviluppo di una serie, della evoluzione di una tecnica; né possono diversamente agire, perché la loro formazione scolastica è stata una formazione (nel miglior dei casi) di gusto e non di metodo. Si giunge così alla ripresa e all'imitazione del motivo decorativo, alla sua stilizzazione secondo generici schemi moderni: ch'è un modo di ripetere a orecchio e non d'interpretare, di ricalcare e non di seguire una linea evolutiva, in ogni caso il peggior modo, tra i tanti possibili, di collegare l'arte moderna all'esperienza dell'antica. Sicché può dirsi che la produzione artistica moderna, o la maggior parte di essa, non soltanto non costituisca, come dovrebbe, il legame tra l'arte del passato e la moderna o, in senso più lato, tra l'arte e la produzione o, ch'è poi lo stesso, tra l'arte e la società; ma costituisce, al contrario, il diaframma che le separa, vietando all'esperienza estetica, che ha nel museo il suo centro di irradiazione, di raggiungere tutte le zone della produzione e di influire positivamente su tutti gli aspetti ed i modi della vita sociale.

La conclusione non può essere che una: poiché la crisi dei musei italiani non è soltanto determinata da un'insufficiente disponibilità dei mezzi finanziari, ma una crisi organica e funzionale, per uscire da questa grave condizione di crisi non sarà sufficiente una pur necessaria riforma della struttura interna dei musei, ma bisognerà procedere ad una più estesa e radicale riforma dell'insegnamento artistico in tutti i suoi gradi e, in generale, di tutti gli apparati che dovrebbero servire alla diffusione della esperienza estetica. È chiaro che questa riforma, questo complesso di riforme, dovrà essere attuato dallo Stato e degli Enti pubblici responsabili tanto della gestione dei musei che dell'insegnamento artistico; ma è anche chiaro che l'iniziativa della riforma, la spinta a compierla sollecitamente e in modo tale da garantire durevolmente la piena funzionalità sociale dei musei, deve venire dalla società stessa nel cui ambito quella funzione dovrà attuarsi e produrre i suoi frutti.

## **JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE**

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

Direttore / Editor in-chief  
Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Scialoja, Università di Bologna

*Texts by*

Valentina Erminia Albanese, Giulio Carlo Argan, Irene Baldriga,

Anna Cerboni Baiardi, Mara Cerquetti, Michele Riccardo Ciavarella,

Maria Cordente Rodriguez, Alessandra Donati, Fabio Donato,

Tancredi Farina, Massimiliano Ferrario, Luca Ferrucci, Francesca Gallo,

Claudio Gamba, Costanza Geddes da Filicaia, Teresa Graziano, Alessio Ionna,

Marco Maggioli, Susanne A. Meyer, Ilaria Miarelli Mariani, Pietro Petrarola,

Luca Pezzuto, Roberto Sani, Silvia Sarti, Simone Splendiani

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

