

IL CICERONE

I VANDALI IN CASA

IL MAUSOLEO SOPRAELEVATO

DI ANTONIO CEDERNA

I FUNZIONARI della nostra amministrazione delle belle arti, agitano, mi naccono di soporifero. Il patrimonio artistico italiano — essi dicono — va in rovina per insufficienza di fondi, e perciò essi richiedono allo Stato maggiori stanziamenti se non verranno accolte le loro richieste, ricorrono alla rappresaglia, e chiuderanno i musei a Pasqua. Questo ci lascia perplessi. È stato fatto il bilancio dei miliardi che occorrerebbero per «salvare» l'Italia antica, ma nessuno ha ancora fatto l'unico bilancio utile, il bilancio degli sprechi e del pessimo impiego dei fondi finora concessi dallo Stato. Prima di mungere nuovamente lo Stato, occorrerebbe indagare di che utilità sono gli scavi che si vanno facendo, di che qualità è il «riordinamento» di alcuni tra i nostri maggiori musei, di che razza sono i «restauri» cui sono sottoposti i nostri monumenti, e che opportunità sono le mostre che vengono organizzate in Italia e all'estero, e via dicendo. Per restare a Roma, abbiamo parlato del costoso e incivile sconsigliato del Museo etrusco di Villa Giulia, abbiamo parlato del denaro sciupato per la manomissione di un monumento come la basilica di S. Agnese fuori le Mura (distruzione della facciata e costruzione di un falso portico neoromanico), abbiamo parlato della raschiatura in corso di S. Pietro in Vincoli, abbiamo parlato della grossolana misfazione archeologica che è stata perpetrata a Villa Adriana: prima di scioperare, i nostri funzionari dovrebbero radersi la testa. Non c'è incremento finanziario che possa porre rimedio alle deficienze congenite di un'amministrazione; aumento di fondi vuol dire, coi tempi che corrono, aumento dei falsi restauri, delle ricostruzioni in stile rivoluzionario nei musei, via libera al capriccio dei vellicetti e degli esibizionisti.

Centinaia di esempi ci confermano nella convinzione che oggi esiste un vandalismo organizzato dall'alto, accettato tranquillamente e anzi autorizzato da troppi tra i funzionari responsabili. Una prova gravissima ce l'offre ancora una volta quella miniera inesauribile di scandali che è l'Appia Antica. Non parliamo della rovina della campagna, della scomparsa dei paesaggi, della degradazione e della rapina dei singoli monumenti, dell'invasione edilizia, della macchia d'olio a sud di Roma, tutte cose evidentemente «dalla» pubblica amministrazione (i tromboni) dal momento che nessuno ha voglia di metterci riparo: parliamo di un fatto enorme nella sua semplicità, che ci dimostra come oggi sull'Appia Antica sia possibile, a chiunque, con l'ammoroso appoggio di una mezza dozzina di uffici statali e comunali, di costruire un palazzo panoramico proprio in cima ai più grandiosi sepolcri romani.

Questo fatto, che consideriamo esemplare della situazione italiana, sta avvenendo al secondo chilometro, a Casal Rotondo. Casal Rotondo si chiama il sepolcro più grande della via Appia Antica. È formato da un cilindro di calcarestruzzo, in parte ancora rivestito di travertino e di pietra albana, che poggia su un basamento quadrangolare di 35 metri per lato: un monumento famoso e superbo nella campagna, della fine della repubblica o dei primi tempi dell'Impero, di cui la vecchia guida di Leoni e Stalder dice: «ha quasi impune sfidato i secoli e la barbarie, e desta l'ammirazione di tutti per la sua grandezza e per la sua solennità». Non scherziamo davvero, se diciamo che esso è stato bellamente sovrapposto di due piani, in cima ad esso sta infatti per essere ultimata la costruzione di una cascata a due piani, una specie di superattico panoramico-archeologico-spolare per la delizia dei suoi proprietari, appartenenti alla più ricca aristocrazia romana. Non creda il lettore che questo miraggio incredibile sia il frutto di qualche improvvisa e violento soprasso: esso al contrario è il frutto di meditazioni, di adeguati ragionamenti.

La sorte ha voluto che sulla sommità del mausoleo, il cilindro, dove sorgono alcuni volti, ci fosse un tempo immemorabile un'assai bella e modesta casa colonica, fatta di scaglie di selce e di travertino. Una casa colonica o una torre di vedet-

ta in cima a un monumento sono cose, nei secoli, del tutto normali: non solo l'Appia, ma tutta Roma, tutte le città d'Italia sono fatte di analoghe sovrapposizioni. Ci volevano i nostri funzionari, ci volevano i proprietari dell'Appia per arrogarsi il diritto di continuare la tradizione: l'hanno fatto gli antichi, perché non possiamo farlo anche noi? Questo storicismo a mezz'occhio, per cui nulla di nuovo vuole sotto il sole, è tipico dei vandali, che amano presentarsi sempre quali continuatori della tradizione e della storia, generalmente intesa a rovescio. Per colmo di sventura, la sorte ha anche voluto che quella casetta colonica giungesse a noi semidiroccata: del tutto normale è parsa quindi ai nostri vandali di riguardo l'idea di ricostruire l'intera, nuova e magnifica, e trasformarla in villa d'alta classe: non hanno forse fatto sempre così principi, papi e cardinali? Forse che la storia non cammina, forse che i romanzisti, i generali a riposo, i Busiri Vici, i cronisti del Messaggero e la Società Generale Immobiliare non hanno da anni deciso di trasformare la via Appia Antica in città giardino, per cooperative, attrici cinematografiche, diplomatici e suore?

Quanto succede al Casal Rotondo (dove si creò forse sepolto Messala Corvino amico di Tibullo, e padre di quel Cotta di cui si è conservato il nome su un frammento di marmo murato nell'Presento su una parete in mattoni vicino al mausoleo), dimostra infine l'estremo pericolo per l'Italia antica di certe proposte, recentemente avanzate per la sua difesa. Funzionari, architetto e proprietari di Casal Rotondo hanno colto a volo e messo immediatamente a profitto il principio secondo il quale, per difendere il patrimonio monumentale delle nostre città, basterebbe che le nuove costruzioni rispettino il volume e l'altezza delle costruzioni antiche di cui prendono il posto: siamo certi che i proprietari di Casal Rotondo e i funzionari che li hanno autorizzati sono pronti a non essere neppure in buona fede, che il nuovo superattico sepolcrale ed archeologico, ha più o meno le stesse proporzioni della vecchia casa letto entrati nella testa di proprietari e funzionari, il nuovo baraccone sul mausoleo dovrebbe essere simile all'edificio che essi strattocano, presumibilmente esistente nella mente dell'oscuro suo costruttore d'età imprecisata, prima che diventasse realtà e prima che la Variante della Fortuna e l'Invidia del Tempo, cioè la storia, compisse l'opera: simile cioè a una costruzione che non è mai esistita.

Comunque sia, con una così solida base di partenza, il risultato non poteva essere che disastro. La facciata a spioventi è stata alzata e abilmente camuffata, la finestra spostata: i due vecchi coniglioli sono stati eliminati dal tetto, tutto rifatto nuovo e civettuolo, con grandiose sorrette da mensoline di legno verniciato (la copertura è, al solito, di tegole usate); tutta la parte posteriore è nuova fiammante, ma rifatta con materiali vecchi anche qui per simulare l'antichità: ed è stata costruita in modo che sembri sorgere senza soluzione di continuità dal sepolcro romano (così i funzionari e architetti immaginano che si facesse anche in antico). Sul lato destro, tutto nuovo e tutto ingrandito, sono stati aperti finestroni incorniciati di pietra, più un ridicolo arco con cornici in mattoni (su questo lato, opposto all'Appia, ci si è presa una maggiore libertà). Una nuova volta, alta e scarna, in stile finto rustico, parte da terra, e deformando tutto il profilo inferiore del mausoleo, sta allo spazzato dove sorge la casa: di qui una seconda scala, impastata di frammenti antichi ramiolati qua e là, sale al primo piano della casa, deformando il profilo superiore del mausoleo. Tutto intorno i margini del monumento sono stati abilmente livellati, parggerati, smussati, in modo da togliere ad essi quel carattere irregolare, aspro, roccioso, che potesse ancora far dire a qualcuno: questa era una rovina antica.

Costruzione del nuovo sopra l'antico, maledica imitazione dell'antico e del medio antico, deformazione delle proporzioni, falsa restituzione di un rudero insignificante (mai scavato, mai studiato, mai disegnato, mai rilevato, mai fotogra-



Zumbo. Le cere della Peste. (Firenze, Museo del Bargello).

GALLERIE

IL PARADOSSO DELLA CRITICA D'ARTE

DI ALFREDO MEZIO

COME un signore in buone condizioni di salute, che a quarant'anni passa dal medico per una visita generale di controllo, la Storia dell'arte sente di tanto in tanto il bisogno di sottoporsi ad una revisione di principio, che mette in causa i metodi di lavoro e nello stesso tempo i titoli di legittimità. Scienza giovane, ma non più giovanissima, essa vi coglie l'occasione per rettificare la sua posizione rispetto al movimento generale della cultura.

Uno dei frutti di questa attività è per il Cicerone moderno ad entrare periodicamente in scena la Storia di studi storiografici, a cui dobbiamo delle opere fondamentali, come il classico manuale di Schlosser sulle fonti letterarie della storia dell'arte, e più recentemente la Storia della Critica d'Arte di Lionello Venturi, che completa il panorama dello Schlosser. L'indirizzo crociano si è rivelato in questo campo di una straordinaria potenza di proselitismo. Al libro di Venturi è stato mosso il rimprovero di non essere una storia della critica d'arte bensì una storia delle dottrine estetiche. È il rimprovero che Croce faceva in privato alla Storia del Liberalismo di De Ruggiero, ma che nel caso di Venturi non intacca né la sostanza né l'utilità del suo libro. Non si vede difatti perché le teorie estetiche non abbiano diritto alla loro storia. Esse sono un elemento fondamentale della cultura estetica, e questo elemento diventa determinante per i tempi in cui, non esistendo una critica militante nel senso moderno della parola tutti coloro che si interessavano d'arte lo facevano un po' da amatori e un po' da teorici, a secondo che parlassero il gergo degli atenei o quello delle Accademie. Questo rapporto tra filosofi, artisti e critici militanti, che mancava nel sommario di Venturi, è studiato da Luigi Grassi in un libro alla garibaldina dal titolo «Costruzione della critica d'arte» (Edizioni dell'Ateneo, Roma). L'autore vi passa in rassegna i diversi punti di vista esistenti nell'argomento, dall'antichità fino ai dottrinari dell'astrattismo, cercando di sincronizzarli col concetto di una critica concepita come una «costruzione» in complemento, una scala mobile o una specie di fabbrica di San Pietro,

alla quale ogni epoca porta il suo contributo. La condizione della storia dell'arte è una delle cose più assurde che si possano immaginare. Essa è alle prese con una quantità di problemi che per lo storico della letteratura e per quello della musica non esistono o sono risolti in partenza: problemi di attribuzione, di datazione, cronologici, redazionali diverse dello stesso dipinto, difficoltà di senso (i soggetti parlano da sé, ma non sempre portano scritto in fronte il loro significato), categorie di incerta consistenza come quella di scuola, bottega ecc. Le pitture sono raramente firmate e le opere non si presentano sempre allo studio nelle migliori condizioni di lettura. Il Museo è fatto anche di patine, di restauri, di alterazioni chimiche, di interventi estranei, che incorporati inestricabilmente agli originali ne modificano continuamente la fisionomia e richiedono ad ogni nuova congiuntura un supplemento d'inchiesta. Il blu che il turista ammira visitando la Cappella degli Scrovegni non è il blu di Giotto, ma il blu del restauratore Pelliccioli, e il rapporto Giotto-Pelliccioli suggerisce l'addizione di un'altra «fiche» per la storia del «problema». Lo studio delle opere non può prescindere da questa paradossale vicenda, di cui non è facile documentare le fasi, e il buon critico si misura dalla capacità, come dice Friedländer, di «accontentarsi del documento ed monumento», cioè di tenere in equilibrio i due piatti della bilancia, quello di qualità, e quello di verifica documentaria, attraverso il controllo metodico e continuo dei testi. Di qui l'enorme complicazione dei principi e l'estrema varietà dei metodi di lavoro, il contrasto tra la tradizione del «conoscitore» e quella dello storico da cattedra, tra il virtuosismo attribuzionistico con le sue sottigliezze bizantine, e l'ideale di una storia dell'arte senza nomi d'artisti, concepita come una dilazione dell'intelligenza: l'opera è «life-enhancing» di Berenson. La necessità per il critico di fondere il giudizio sulla qualità di un testo che non conserva mai le stesse caratteristiche, è un altro dei tanti aspetti paradossali di questa fatica di Sisifo. Costretto ad un lavoro di precisione, tra la mobilità dei criteri estetici che cambiano ad ogni

generazione, e l'incertezza di un testo sottoposto a tutte le proprie conclusioni, lo studioso scrive in bianco su una lavagna dove ogni generazione produce la sua formula nuova.

Ma non è tutto. C'è, ancora più assurdo, il deterioramento impercettibile, ma continuo e fatale delle opere. Copie, riproduzioni, fotografie ecc. possono conservarci il ricordo dei capolavori, ma non possono nulla contro l'usura dei materiali, che nessuna forza al mondo e nessun espediente scientifico potranno arrestare. L'opera d'arte non è né eterna né immortale. Essa è fatta di sostanze deperibili, che si avvitano in consumo e congiungono alla scomparsa dell'opera. Morte certa ad ora incerta, dice Longhi, calcolando in cifra convenzionale a mille anni la durata materiale di un dipinto. Noi siamo tutti dei condannati a morte, con delle proroghe a scadenza indeterminata, diceva Walter Pater a proposito della vita umana, citando una frase di Victor Hugo che vale per gli esseri viventi quanto per i prodotti dell'ingegno umano. Immaginare un tempo in cui Giotto e Piero della Francesca, il Greco e Rembrandt saranno soltanto dei nomi come Polignoto, gli Zeux e Parrasio, non è un lavoro di fantasia, ma anticipare una scadenza tragica e ineluttabile. La pinacoteca del futuro sarà finalmente il trionfo integrale del Museo Immaginario: un catalogo di titoli, dove il posto dei capolavori scomparsi sarà segnato da qualche riproduzione a colori, e illustrato da un gigantesco schedario manovrato da cervelli elettronici. La fotografia e non l'opera diventerà allora, secondo la formula di Mallarmé, lo strumento essenziale della cultura artistica. Ma quando l'opera fotografabile sarà scomparsa, anche la fotografia mancherà del suo supporto necessario, e il Museo delle Immagini, privato del contatto con gli originali, diventerà il paradiso (o la galera) di una piccola schiera di esangui eremiti della cultura, nutriti di numeri bibliografici e di diagrammi analitici: gli Specialisti, curvi sul palinsesto fotografico, nel futile tentativo di ricostituire la fisionomia di un'opera che non esiste più.

ALFREDO MEZIO



DE PISIS. — Carlo Cardazzo ci avverte che il catalogo delle opere di De Pisis non è una chimera ma sarà ben presto una realtà. Migliaia di fotografie vengono raccolte a cura di un ufficio creato per questo scopo. Il catalogo di De Pisis sarà illustrato con le fotografie di tutti i quadri registrati e le notizie relative alla loro collocazione, in modo da rendere inoffensiva l'attività dei falsari. Non sarà facile. Ad ogni modo, chiunque avesse dei dipinti dell'artista ferrarese è pregato di darne notizia all'editore Cardazzo, presso la Galleria del Naviglio, via Manzoni 45, Milano, aggiungendogli possibilmente la fotografia, le misure delle opere, informazioni sulla loro provenienza, passaggio di proprietà ecc.

ANTONIO CEDERNA