

IL CICERONE



Milano. Gli allievi di un Istituto di ciechi visitano la Mostra etrusca a Palazzo Reale.

LA SAISON degli Etruschi, iniziata a Roma nell'aprile scorso con la messa a soqquadro del museo di Villa Giulia, termina in questi giorni (almeno per quanto riguarda l'Italia) a Milano, con la chiusura della grande mostra di Palazzo Reale, organizzata dall'Ente Manifestazioni Milanesi, sotto gli auspici del Ministero dell'Istruzione. Presa in sé, la mostra milanese « dell'arte e della civiltà etrusca », curata da un valente specialista quale Massimo Pallottino, è stata una mostra naturalmente interessante, per la ricchezza della documentazione, per la presenza di oggetti conservati in musei di sparsi anche stranieri e soprattutto perché naturalmente interessanti sono l'arte e la civiltà degli etruschi: la curiosità, la buona volontà, la meraviglia assidua di milanesi e turisti ne è stata una riprova. Benché si tratti di mostra temporanea e non di un museo stabile, viene spontaneo il constatare che la mostra di Milano ha dato molti punti, per quel che riguarda la presentazione delle opere, al « rinnovato » museo romano di Villa Giulia, già da noi deplorato, per il suo cattivo gusto e le sue trovate barbare, sul *Monte* del 31 maggio scorso, e successivamente da una lettera del 28 giugno, firmata da Nora Chialvo Tosti.

Alla mostra milanese le statue non sono state disposte come le belle figure né degradate a elementi decorativi di un vano qualunque, quasi oggetti di arreda-



Il Herman ritrae un gruppo di città, destinate ad essere demolite.

NOI E GLI ETRUSCHI

UNA MOSTRA PERICOLOSA

DI ANTONIO CEDERNA

mento nella casa di un arricchito: i frammenti delle sculture non sono stati incastriati in finti muri di compensato, come i pezzi antichi insaccati nei mucchioni delle nuove proprietà sulla Via Appia Antica; le terrecotte non sono state completate con materia plastica trasparente nelle parti mancanti, i sarcofagi non sono stati piazzati in fondo a pezzi luminosi circondati in alto da ballatoi. Nella mostra milanese non abbiamo trovato passeggiare pensili né pianerottoli con bronzi e piante verdi, le vetrine non erano trespoli macchinosi e affastellati, da emporio popolare, le luci sono apparse in complesso migliori (nelle sale delle terrecotte etrusche e dei ritratti italici erano invece particolarmente cattive), le antefisse a testa di Gorgone non sono state trasformate in grotteschi animali a quattro zampe mediante supporti cilindrici trasparenti; infine, cosa notevole, si è rinunciato all'assurdo e decadentistico principio dell'invisibilità di basi e sostegni, tutti trasparenti nel museo romano (materia plastica o vetro), per cui tutto fluttua nell'aria, e lo stato frammentario delle opere frammentarie acquista un falso carattere di assolutezza, e le opere integre stanno sospese nel vuoto come apparizioni medianiche. Nella mostra milanese abbiamo invece visto basi di legno greggio o imbiancato, a cubo o parallelepipedo, prese dai musei o fatte ex-novo, e il famoso « rapporto spazio-uomo-oggetto », in nome del quale tanto guasto è stato fatto a Villa Giulia, non ne è risultato affatto menomato. Perfino il capitello figurato da Vulci n. 388 appoggia a conveniente altezza su un sostegno tubolare che arieggia (con quel tanto di vago e allusivo che conviene) a una colonna, invece che sull'orribile sostegno basso, quadrangolare e trasparente su cui è posato un analogo capitello nel museo romano.

Riserve vanno fatte sul criterio con cui la mostra è stata ordinata, soprattutto in relazione al prevalente carattere divulgativo della medesima. Non vorremmo tanto insistere sull'eccessiva estensione data al termine « etrusco » (« insalata mista », è detto nella lettera citata), in quanto che la fluidità dei confini, la mescolanza dei più vari ingredienti stilistici e tipologici, orientali greci ed italici, nelle più varie sfumature di tempo e di luogo, pare costitutiva e fondamentale anche dell'arte etrusca più etrusca (e a voler stringer troppo il termine si sa forse dove si comin-

cia e meno dove si va a finire) pare invece disutilità il criterio strettamente cronologico-comparativo con cui il materiale è stato ordinato: serie di oggetti, uniformi ed omogenee, sono state smembrate, e gli oggetti suddivisi e collocati accanto ad altri diversi per qualità, uso e provenienza, ma in cui appaiono le stesse derivazioni formali. Rapportata alla preparazione del pubblico, quell'ordinamento, con i continui rimandi a sollecitazioni artistiche e a modelli di altre civiltà (dati assai poco eloquenti per il comune osservatore) è risultato poco persuasivo, poiché ha smorzato parecchio la diretta efficacia comunicativa di alcune tra le più tipiche manifestazioni dell'arte etrusca, mentre molte fra le indicazioni erudite del catalogo sono rimaste lettera morta.

Il panorama dell'arte etrusca è risultato quindi eccessivamente frammentato, e d'altra parte è venuto acquistando agli occhi del visitatore un'apparenza di linearità e di progressione costante, in contrasto con la saltuarietà e la discontinuità che ad esso è particolare: quando invece proprio la comprensione storica ed artistica di alcuni dei principali e tipici complessi (come per esempio i cippi chiusini, i buocheri, le stèle scolpite, le pitture, le terrecotte architettoniche, gli utensili di bronzo, le statuette votive, eccetera) sarebbe risultata assai più agevole ed immediata, se essi fossero stati presentati nel loro insieme e nella concretezza del loro interno graduale sviluppo.

Non era certamente il caso di adottare il criterio strettamente topografico, adatto per un museo (tuttavia al museo di Villa Giulia hanno mandato in parte a monte), né quello tipologico dei vecchi Antiquari: sarebbe però stato opportuno realizzare un contemporaneo tra essi e quello cronologico-comparativo. La mostra milanese ha invece voluto essere un manuale ragionato di arte etrusca, quindi il suo « rigore » scientifico si è trasformato in rigidità e in sussiego, a danno degli scopi per i quali essa era stata organizzata. In questo la mostra tradisce il suo vizio d'origine, cioè di non essere stata sorretta da una vera necessità di cultura, quali potevano essere nuove scoperte, sostanziali progressi negli studi o una vigorosa presa di posizione del gusto contemporaneo nei riguardi dell'arte etrusca: essa è nata da un atto di freddezza e gratuita deliberazione dall'alto (come, per altro verso, è capitato allo sconsigliato museo di Villa Giu-

lia). In un paese come il nostro, dove l'archeologia è sempre stata una scienza superba, aulica o decorativa, e dove è sempre mancata quell'opera di divulgazione attraverso libri e manuali che altrove è normale, mostre come queste assumono, a seconda dei casi, carattere d'imposizione o di regalo.

A questo punto ci pare di poter affermare che esposizioni del genere presentano un'assai scarsa utilità. Considerata la labilità estetica dell'arte etrusca, osserviamo che ogni tentativo di presentazione analogica va a scapito dell'intelligenza di quel tono, di quell'ambiente, di quel « tessuto culturale » più vasto, in cui le sue varie manifestazioni si inseriscono e prendono significato. Occorre che il visitatore vada all'etrusco, e non viceversa: esso trarrà sempre maggior vantaggio spirituale visitando la necropoli di Tarquinia o di Norchia, o qualcuno dei vari musei, Volterra, Firenze o Chiusi; da una mostra viaggiante il pubblico ricaverà soprattutto qualche immagine estetizzante e frammentistica, qualche brandello figurativo da sistemare faticosamente in un orizzonte culturale troppo lacunoso; e l'ammirazione farà nascere tutt'al più il desiderio di possedere un orecchino a bauletto o una testina di terracotta da mettere sopra il cammino. È interessante notare (come segno di immaturità o comunque della difficoltà di raggiungere un equilibrio nella valutazione dell'arte etrusca) il fatto che la critica dei quotidiani e dei settimanali, in maggioranza lodata, nelle opere esposte, il realismo, l'istintività, la violenza espressiva, la « solarità » e addirittura la « democraticità », in contrasto naturalmente con l'astrazione, l'intellettualismo o addirittura l'inespressività dell'arte greca: ci si è cioè serviti delle caratteristiche più crude dell'innocente arte etrusca — come già per retorica avvenne nel ventennio — come di un pretesto per fare dell'incultura.

Le nostre tuttavia potrebbero essere ancora soltanto delle chiacchiere: quello che conta invece ribadire è il principio preliminare, nudo e semplice, che mostre del genere non si devono fare, perché estremamente pericolose per l'integrità di centinaia di pezzi preziosi e fragili. Circa cinquecento oggetti sono stati tolti dai rispettivi musei, imballati, trasportati, disimballati ed esposti a Zurigo, quindi sono stati rimossi, reimballati, ritrasportati, disimballati di nuovo e riposti a Milano: e le rischiose operazioni stanno per essere ripetute ancora, per il prossimo viaggio degli etruschi a Parigi. Ancora una volta non resta che deplorare le iniziative del nostro Ministero dell'Istruzione.

Questo nostro ministero è veramente strano. Tacciamo la rovina delle città antiche, dei complessi monumentali, delle bellezze naturali e paesistiche d'Italia, che quel ministero osserva imperterrito e spesso incoraggia: pensiamo piuttosto che esso avrebbe tutti i mezzi per promuovere seriamente gli studi di antichità e di arte etrusca in particolare, solo che organizzasse

meglio le sue soprintendenze, solo che promovesse scavi, pubblicazioni di opere inedite, borse di studio, e acquistasse il materiale scavato dai clandestini anziché lasciarlo disperdere: e invece lo vediamo spendere centinaia di milioni per mettere a soqquadro vecchi musei e scavare in un avventuroso periplo d'Europa cinquecento pezzi etruschi. E i suoi funzionari, che avrebbero tanto da fare in zone di scavo o nelle necropoli depredate o nei magazzini dei musei dove giacciono casse di materiale non catalogato e spesso sconosciuto o infine presso gli uffici esportazione a impedire la fuga di opere di pregio o di falsi che ci fanno vergognare, eccoli, questi funzionari, correre di qua e di là dietro a mostre etrusche e a organizzare sussidiarie « mostre storiche » con cartelloni e manichini.

Bisogna pur dire che la mostra di Milano, nell'esposizione materiale delle opere, ha rasentato talvolta l'incoscienza. Troppi oggetti sono stati messi a portata di mano del visitatore indiscreto, matto o ladro, come la maschera di bronzo n. 15, l'elmo n. 248, i tripodi e i candelabri nn. 28, 32, 269, 303, come i bucheri nn. 57, 66 appoggiati su un ripiano senz'altra sicurezza che un esile e filiforme recinto: come la statuina in terracotta di uomo seduto da Cerveteri (n. 36), appena appoggiata su un'esigua base, non protetta da nulla, tanto che era diventata consuetudine (anche presso gli svizzeri, ci hanno subito tranquillizzato) deporre una moneta da cinque lire nella sua mano aperta, mentre chiunque avrebbe potuto mettersi in tasca una delle figurine femminili che sormontano il ventre del canopo n. 19.

Troppe sculture davano preoccupazioni per la loro stabilità, per le basi troppo strette o per la collocazione in zone di passaggio, dalla Sfinge di Chiusi n. 42 al Centauro di Vulci n. 73 (che sembrava lì pronto da inforcare), dal vaso di impasto n. 49 alla testa in terracotta da Cerveteri n. 422, dal coperchio con gli « Sposi » di Volterra alla ragazza che si pettina n. 417; così la bella testa di divinità da Satricum n. 293, sorretta da un tubo metallico un metro avanti alla parete, l'abbiamo vista più volte pericolare durante le visite delle comitive, quando le persone indietreggiavano per ammirare le antefisse sulla parete attigua. Assai sommarariamente assicurate al muro erano l'antefissa n. 284, la testa di guerriero da Veio n. 292, la statua di giovanetto n. 325 (tra il sostegno di ferro e la terracotta un foglietto di carta ripiegato le impediva di oscillare...), semplicistica e dannosa per la superficie della terracotta la sospensione mediante grossi chiodi dell'antefissa con Arpia n. 292, mentre nei due frammenti di figura femminile da Vestulonia nn. 37, 38 e nella testa da Tarquinia n. 389 i perni di ferro apparivano conficcati nel vivo della pietra.

Altre volte il pericolo di una caduta, alla minima scossa, sembrava imminente: così l'antefissa da Veio n. 296, alta su trave di ferro e mensolina, era tenuta attaccata al muro, nell'inclinazione voluta, da un filo di ferro legato a una vitina piantata nel muro, e lo stesso per l'antefissa con testa silenica da Falerii n. 379. Si può facilmente immaginare il beneficio che deriverà alle opere esposte dal girare di mostra in mostra, osservando lo stato dei tripodi e delle lamine di Perugia, fratturate, accartocciate, corrose, ridotte in più punti a fragili pellicole, e per di più assicurate ai pannelli di legno con chiodini, a capocchia mimetizzata o no, spesso piantati nei punti più delicati.

Senza contare i poveri bambini ciechi che hanno « letto » con le mani le statue etrusche, e lasciando da parte le scioche ragazzine di qualche scuola di ballo che si sono atteggiate in classiche pose intorno alla testa dell'Hermes di Veio (che se una faceva uno sgambetto sbagliato, addio « enigmatico sorriso »), tutti hanno accarezzato, manipolato e maneggiato le opere più a tiro, comprese le guide autorizzate che si appoggiavano coi gomiti alle spalle dei defunti sdraiati sui cinerari di Chianciano, come a davanzi, per meglio parlare all'uditore. Sono riscontrabili i primi danni: la statua di madre col bambino del Museo di Firenze n. 313 presentava qualche freschissima sbrecciatura nel piede del trono (zampa di sfinge, a sinistra di chi guarda), e recenti possono essere anche le scalfiture sulla faccia del bambino e sulle ginocchia della madre. E l'ometto seduto da Cerveteri (n. 36), a furia di mettergli in mano le monetine da cinque lire, ha perso il pollice destro.

Ora la mostra, dopo Zurigo e Milano, parte per Parigi, quindi, a quanto si sente dire, in Olanda, quindi in Svezia e in Norvegia, quindi forse in Austria e in Germania: e già si parla dell'America del Nord e di quella del Sud. La Pazzia stessa, dice Amleto alla madre, sarebbe più saggia.

ANTONIO CEDERNA