

DISEGNO E CONTESTO DELL'ARCHITETTURA PER LA GESTIONE DEGLI INTERVENTI SUL TERRITORIO

ANTERIANA

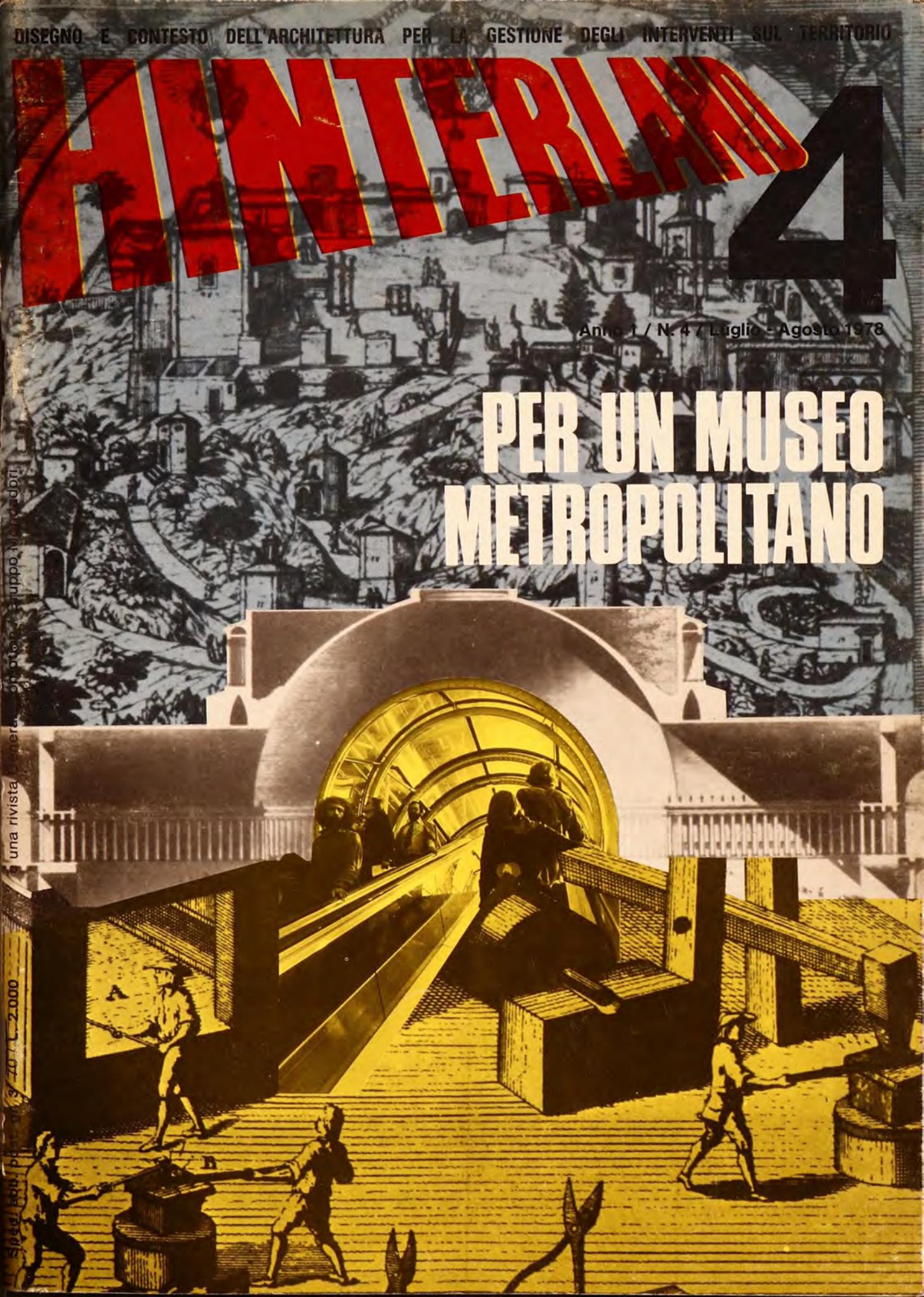
4

Anno 1 / N. 4 / Luglio - Agosto 1978

PER UN MUSEO METROPOLITANO

una rivista generale di architettura e urbanistica a gruppo editoriale adri

Sped. in abb. post. n. 9/70 L. 2.000



La difesa fitosanitaria

I vantaggi economici e l'utilità "ecologica"

Anche le piante si ammalano. Per evitare i danni ingenti è necessario un intervento di difesa delle colture. Tale intervento ha un duplice risvolto: economico ed ecologico.

Infatti, all'aspetto ecologico (salvaguardia di tutto l'ambiente), corrisponde un ben preciso aspetto economico.

Le malattie delle piante, gli attacchi dei fitofagi, lo sviluppo incontrollato delle erbe infestanti e dei parassiti fungini incidono pesantemente sulla produzione agricola mondiale. E le perdite nei singoli settori produttivi agricoli che ne derivano, testimoniano l'importanza della difesa fitosanitaria.

L'azione della Solplant

Da anni ormai la Solplant, del gruppo Imperial Chemical Industries, opera nel settore della difesa fitosanitaria per salvaguardare le piante e la produzione agricola.

E la sua è una lotta fatta con tutta quella serietà e competenza che la complessità del problema richiede. Perché è un campo irto di difficoltà e in continuo mutamento. L'evoluzione biologica stessa richiede un continuo adeguamento delle tecniche e dei metodi di difesa.

Tale evoluzione infatti ha selezionato via via le specie di fitofagi, infestanti e parassiti fungini che sono diventate più resistenti agli agenti di attacco.

I fitofarmaci messi a punto solo dieci anni fa oggi possono in alcuni casi risultare inefficaci. Allo stesso tempo antiparassitari ritenuti accettabili sotto l'aspetto della sicurezza per l'ambiente dieci anni fa possono in alcuni casi essere oggi già superati.

Quindi il problema dell'"aggiornamento" dei fitofarmaci è un problema di primaria importanza. Occorre mantenere il passo con continue ricerche ed investimenti.

Serietà nella ricerca e nella sperimentazione

La Solplant e il gruppo cui appartiene l'hanno fatto e continuano a farlo. Coscienti che la realtà in cui si muovono è una realtà "in divenire", investono ogni anno

nella ricerca, nella sperimentazione e nella realizzazione di nuovi metodi di difesa. Ma se è vero che ogni anno vengono messi allo studio migliaia di prodotti, è altrettanto vero che solo una minima percentuale di essi, rigidamente selezionata da tests severissimi, esce sul mercato. Questo a dimostrare la serietà dei metodi di ricerca e di sperimentazione.

La Solplant non offre solo soluzioni in termini economici di protezione della produttività agricola, ma anche di protezione dell'ambiente naturale. Il risvolto ecologico del problema la Solplant non l'ha mai dimenticato.

La filosofia della Solplant

La filosofia della "non aggressione della natura" è applicata dalla Solplant. La sua linea di difesa fitosanitaria infatti rispetta la realtà in cui si muove senza alterarne l'equilibrio.

L'azione indiscriminata contro

qualsiasi forma di vita parassitaria sulle colture è una realtà che appartiene al passato. L'introduzione di fitofarmaci altamente selettivi che agiscono unicamente sulle specie dannose ha consentito di rispettare sostanzialmente l'equilibrio biologico dell'ambiente agricolo. Perché costante preoccupazione della Solplant è il rispetto delle specie utili all'uomo.

Per cui i validi metodi, creati dalla Solplant per sostituire i vecchi prodotti, oggi sono in grado di soddisfare non solo le esigenze degli agricoltori ma anche quelle dell'intera comunità, mentre al contrario i vecchi prodotti, efficaci per l'agricoltore nel breve periodo, non sempre hanno rispettato le leggi dell'ecologia, risultando dannosi ed inquinanti nel tempo.

Una difesa fitosanitaria "ecologicamente pulita"

Per esemplificare il senso della nuova linea di difesa fitosanitaria

proposta dalla Solplant citiamo Pirimor, l'aficida che con un'azione rapida uccide solo gli afidi e che è "ecologicamente pulito" perché rispetta sia i predatori sia gli insetti utili all'agricoltore.

Nell'area del diserbo, la Solplant propone Gramoxone, il diserbante/disseccante che non lascia residui attivi nel terreno.

È sicuro perché agisce solo sulle parti verdi delle infestanti cessando ogni attività a contatto del suolo.

È "eclettico" perché può essere usato su qualunque tipo di coltura e garantisce un diserbo rapido ed efficace senza alterare la normale struttura del terreno.

La Solplant è dunque un esempio di come la difesa fitosanitaria oggi può essere "ecologicamente pulita": salvare la produttività agricola senza alterare irrimediabilmente l'equilibrio della natura, a livello di ambiente e di processi vitali.

E questo, oggi, non è poco



PRATICITA', ECONOMIA E SICUREZZA CON LE STRUTTURE GEODETICHE FULLER

R. Buckminster Fuller, architetto, matematico e filosofo, 36 lauree "ad honorem", Gran Premio della Triennale di Milano nel 1954 e nel 1957, vive e lavora negli USA. Studioso di geometria spaziale (a lui si deve, tra l'altro, il piano di rilevamento fotogrammetrico del suolo lunare) ha dato a questo settore della scienza un impulso innovativo paragonabile a quello che piú di duemila anni fa diede Platone con la scoperta dei "solidi platonici": tetraedro, cubo, ottaedro, dodecaedro e icosaedro. Nella sua intuizione, infatti, Fuller ha scomposto la facce dei solidi platonici in tanti triangoli proiettati nella sfera circoscritta del solido, ottenendo una nuova figura con un numero di lati e di piani notevolmente superiori a quelli dell'icosaedro e, quindi, piú vicina alla sfera di quanto non fosse il solido platonico di partenza. I vantaggi di questa nuova forma, che il Fuller ha chiamato "geodetica", si concretizzano nella possibilità di realizzare strutture architettoniche di grande respiro, con una resistenza statica ottimale, molto vicina a quella della sfera.

Le strutture geodetiche Fuller, solide e perfette, facilmente ripetibili con procedimenti industriali, sono realizzate dal 1950 ad oggi in tutte le parti del mondo, sotto qualsiasi clima e per gli usi piú svariati. Il materiale impiegato è tubolare metallico opportunamente dimensionato secondo il calcolo geometrico e statico. I giunti a disco sono correttamente sagomati in funzione del raggio della sfera circoscritta e le congiunzioni vengono effettuate a mezzo di bulloni passanti con dado di fissaggio. L'appoggio a terra è effettuato mediante imbullonatura agli appositi richiami fissati agli zoccolotti di ancoraggio o di appoggio opportunamente zavorrati.

La copertura viene realizzata con un telo in tessuto poliestere spalmato con PVC ignifugo, o con pannelli leggeri di tamponamento.

Risulta evidente che le strutture geodetiche Fuller rispondono alle esigenze di una tecnologia avanzata: autoportanti e realizzate con un minimo impiego di materiali, occupano un minimo spazio-trasporto rispetto al volume interno utilizzabile, resistono alle avversità naturali (cicloni e terremoti inclusi), si montano facilmente in poco tempo, rispondono alle funzioni e alle esigenze tecniche richieste per utilizzazioni industriali o comunitarie, e altrettanto facilmente, infine, possono venire smontate e trasferite.

Non c'è da meravigliarsi, quindi, che le cupole Fuller siano state impiegate per una infinita gamma di utilizzi: protezione per impianti radar, magazzini, rimesse, esposizioni, ville, bungalows, serre, piscine, impianti sportivi, depositi ferroviari, depositi militari, centri di ricreazione e persino centri di culto. Erette in grandissimo numero e un po' ovunque nel corso degli ultimi anni, le strutture geodetiche Fuller si caratterizzano proprio per questa loro pratica versatilità di impiego. Tra l'altro sono indicate dalle autorità della California come "luogo sicuro" in caso di terremoti.

I principi costruttivi sui quali esse si basano si prestano a realizzazioni di ogni misura, dalla piccola struttura all'enorme padiglione, con costi globali di gran lunga inferiori rispetto alle costruzioni tradizionali e con in piú i vantaggi che vi abbiamo descritto.

Nel nostro Paese opera da circa tre anni la ZAK Italia (Milano, via Boccaccio 43, tel. 02-46.39.10 - 46.40.70 - 46.31.03) che agisce come esclusivista dei metodi Fuller e opera su Know-how americano realizzando strutture geodetiche sia in ferro che in alluminio. Nonostante abbia soltanto tre anni di vita, vanta al suo attivo innumerevoli realizzazioni. Il suo ufficio di progettazione è in grado di elaborare soluzioni per qualsiasi esigenza particolare.



Il Padiglione, realizzato con strutture geodetiche Fuller, che lo scorso anno ha ospitato a Bucarest la Mostra Italia Scienza e Tecnica.



Una palestra scolastica a Tarcento (Friuli), dono dell'Assolombarda alle popolazioni terremotate.



LA ZONA TECNICA ALITALIA DI FIUMICINO

Un profano del mondo aeronautico, sentendo parlare di "Zona Tecnica" di una compagnia aerea, è facilmente portato ad immaginare un complesso di officine dove gli aeromobili, tra un volo e l'altro, subiscono lavori di riparazione e di manutenzione. Un po' come avviene, in sostanza, con le dovute proporzioni, con le nostre automobili.

La realtà, nell'industria aeronautica, è invece ben diversa. Innanzi tutto va detto che il ricovero di un aeromobile nell'hangar non è - se non raramente - conseguenza di un improvviso guasto meccanico ma, quasi sempre, un'operazione "routinaria" prevista a precise scadenze di ore di volo, allo scopo di mantenere la macchina nelle condizioni di perfetta efficienza e garantire ai passeggeri il massimo livello di sicurezza.

In queste operazioni, i tecnici a cui sono affidate le macchine utilizzano i più progrediti e sofisticati strumenti di indagine, e l'organizzazione del lavoro di revisione e manutenzione è tale che è praticamente impossibile "saltare" un qualsiasi controllo di questa o quella parte dell'aereo. Nella Zona Tecnica Alitalia di Fiumicino vi sono 5 hangars, veri e propri stabilimenti industriali, capaci di contenere più di quaranta aerei alla volta, compresi i mastodontici B-747 e DC-10.

Gli aerei di medie dimensioni, una volta in officina, vengono immediatamente circondati da ponteggi, che consentono il facile accesso a tutte le parti dell'aeromobile e collegati agli impianti di terra che, per la durata della sosta, forniranno le alimentazioni elettriche, pneumatiche

e idrauliche normalmente fornite in volo dai motori. Mentre gli aerei di minori dimensioni vengono sollevati su tre martinetti idraulici per liberare i carrelli, collaudarli, cambiare le ruote, verificare i freni, ecc., per quelli più grandi, i B/747 ed i DC-10, è addirittura il terreno che si abbassa sotto le ruote, di modo che la fusoliera venga a trovarsi al livello del piano terra dell'hangar.

Il lavoro di controllo si svolge secondo una tabella rigorosamente prestabilita dalla casa costruttrice, in un ordine che permette anche di eseguire eventuali interventi, non previsti, che si rendessero necessari nel corso dei lavori. Le operazioni sono suddivise tra vari gruppi di tecnici che operano sotto il costante controllo di più persone. Un esempio: nel programma di lavoro è previsto che un operaio rimuova il pannello che consente di accedere ad una determinata parte; un altro tecnico esegue il controllo sulla parte; un capo-tecnico verifica il controllo eseguito; quindi l'operaio si accerta, dai documenti, che risultino effettuate le operazioni di controllo e di verifica. Solo allora richiude il pannello.

Così è per ogni singola operazione, anche apparentemente insignificante; infatti, in questo lavoro così delicato, nulla può essere ritenuto superfluo.

Ogni elemento dell'aereo è minutamente descritto in tabelle fornite dalla casa costruttrice che contengono tutte le istruzioni necessarie per lo smontaggio e il rimontaggio, compresi i valori di serrata di ogni singolo bullone.

Per rendere più spediti i controlli molte parti dell'aereo vengono addirittura sostituite con altre già pronte in magazzino; le parti asportate sottoposte a controllo e revisionate sono quindi mandate al magazzino per essere utilizzate successivamente.

Il magazzino ricambi è in pratica il polmone della Zona Tecnica che consente alla flotta di respirare, e perciò



Zona tecnica
Alitalia a Fiumicino

di vivere. Esso è strutturato su un elenco di 350 mila "voci" diverse, che si riferiscono ciascuna ad un numero di pezzi ovviamente in proporzione all'impiego.

Al magazzino si ricorre in media più di mille volte al giorno. Il grande numero di "pezzi" in esso esistenti, l'esigenza di un continuo aggiornamento dei dati relativi al loro consumo, hanno reso indispensabile l'ausilio di un elaboratore elettronico appositamente "istruito" in modo da rispondere ad ogni richiesta nel giro di una frazione di secondo, indicando la quantità disponibile del materiale desiderato e provvedendo perfino a emettere senz'altro l'ordine di acquisto, elaborando la quantità in base ai consumi precedenti, ai programmi futuri di attività, al costo della fornitura e ad altri numerosi parametri.

Dove l'occhio dell'uomo non arriva, o arriverebbe solo dopo lunghe costose operazioni di smontaggio, vengono in aiuto gli ultrasuoni, le Eddy Currents, i raggi X ed i raggi Gamma, impiegati largamente per accertare l'integrità delle parti e delle strutture. L'indagine con ultrasuoni si basa su un fenomeno di riflessione delle onde sonore; gli ultrasuoni sono infatti onde emesse con una frequenza che l'orecchio umano non può percepire, ma che viene rilevata da appositi strumenti. Inviata attraverso la parte da esaminare, le onde respingono nell'apparato emittente una eco che, in presenza di una fenditura o di una qualsiasi anomalia, ritorna allo strumento alterata rilevando così l'esistenza dei difetti. Allo stesso scopo servono le Eddy Currents, che permettono di rilevare variazioni di conducibilità elettrica di una parte metallica dovute alla presenza di incrinature.

Quando non possono essere impiegati gli ultrasuoni e le Eddy Currents, si ricorre ai raggi X e ai raggi Gamma. Le loro radiazioni penetrano negli angoli più riposti e forniscono una radiografia che conferma la perfetta efficienza della parte, oppure ne indica i difetti anche minimi.

Il livello tecnologico di queste operazioni è tale che un gruppo di compagnie aeree, che oltre all'Alitalia comprende Air France, Iberia, Lufthansa e Sabena, si sono accordate per utilizzare in pool le sofisticate apparecchiature e l'elevata capacità professionale del personale. In base a questo accordo, denominato Atlas, all'Alitalia è affidata la responsabilità della manutenzione di importantissimi componenti elettriche, idrauliche, pneumatiche ed elettroniche installate sugli aerei delle compagnie partecipanti, oltre alla revisione dei DC-10 dei vettori del gruppo Atlas.

Alcune cifre possono dare un'idea della vastità degli impianti e della complessità delle operazioni che in essi si svolgono. Su una superficie aeroportuale complessiva di 14 milioni 480 mila mq., la Zona Tecnica Alitalia occupa un'area di circa 650.000 metri quadrati mentre la forza che anima questo gigantesco insieme è costituita da poco più di 3500 persone, per la maggior parte altamente specializzate e capaci di fornire un potenziale annuo di oltre 62 milioni di ore di lavoro. Qualche proporzione:

- su ogni cinque persone che lavorano all'Alitalia, una presta la sua opera alla Zona Tecnica;
- gli aerei dell'Alitalia hanno effettuato nel '77 oltre 194.000 ore di volo; il rapporto delle ore di volo con le ore di lavoro effettuate nella Zona Tecnica è di 1:20, vale a dire che ad ogni ora di volo corrispondono in media circa 20 ore di lavoro;
- il valore del magazzino rappresenta circa il 15,2 per cento del valore della flotta, il che vuol dire che a fronte dei 65 aerei in servizio, è come se ce ne fossero 10, smontati, in magazzino.

Forse queste ultime considerazioni, più che le nude cifre, possono dare un'idea dell'importanza della Zona Tecnica e delle operazioni di manutenzione nel quadro dell'attività globale dell'Alitalia.



Zona tecnica:
interno officina

PROSPETTIVE PER LA PROGRAMMAZIONE EDILIZIA IN LOMBARDIA

Di fronte alla molteplicità di nuovi strumenti d'intervento e al quadro legislativo fondamentalmente rinnovato che si presenta in questo autunno 1978 (e le novità non sono esaurite, come si vede dallo schema sul risparmio-casa da poco approvato dal Governo), la domanda più pressante è se le Regioni riusciranno a ritrovare quella prontezza di reazioni e quella vivacità che ha caratterizzato il comportamento di alcune di esse nell'attuazione della legge n. 513 del 1977: parziale, in fondo, legge di finanziamento dell'edilizia sovvenzionata. Se sarà così, gli effetti saranno moltiplicati e il tradizionale sonnolento assenteismo delle istituzioni pubbliche italiane rispetto al problema dell'abitazione diventerà un ricordo del passato; se no, la recente autonomia conquistata dalle Regioni apparirà, per questo verso almeno, vuota di significato e la trasformazione del cosiddetto modello di sviluppo del paese subirà una battuta d'arresto. Anche se la legge di programmazione dell'edilizia, la legge sull'equo canone e simili assegnano in ogni caso alle Amministrazioni regionali e locali dei compiti non derogabili, questi possono essere svolti in molti modi diversi: e una messa in moto "al minimo" della macchina della programmazione finirebbe per vanificare di fatto i veri obiettivi.

Le operazioni compiute dalla Lombardia con il repertorio dei progetti-tipo, al catalogo dei componenti, la prima normativa tecnica e le "raccomandazioni" per gli interventi di recupero hanno due diversi ordini di significati. Il più contingente, stà nell'effettivo valore d'uso che questi strumenti hanno nell'immediato. Si sono mosse molte critiche al livello qualitativo dei progetti-tipo, alla rigidità della normativa, e così via. È stato anche censurato lo slancio, da alcuni definito prevaricatore, con cui la Lombardia ha dato corso a operazioni di recupero, utilizzando i fondi della 513 che, sempre secondo il parere di qualche arcigno garantista, dovevano essere devoluti solo alle nuove costruzioni.

Si può ora rispondere chiaramente a chi nutiva dubbi che questi strumenti, per quanti limiti abbiano, hanno funzionato e hanno consentito di arrivare agli appalti nonostante i molti ostacoli, non tutti necessari e qualcuno neppure sensato, che sono stati posti alla loro applicazione. Vale la pena comunque di soffermarsi piuttosto su di un secondo aspetto della questione, la cui portata può essere oggi vista da tutti, appunto considerando ciò che è messo in moto dal piano decennale. Si tratta del valore di avviamento e sperimentazione che hanno avuto nel '78 le operazioni compiute nel settore delle case della Regione, degli IACP, del Consorzio IACP, degli enti locali. A rendere positivo il bilancio concorrono non solo gli atti veri e propri di pubblica amministrazione, ma anche la fitta rete di studi, incontri e scambi di idee che hanno coinvolto per larghi raggi utenti, progettisti

e imprenditori. Di fronte all'avvio del piano decennale per l'edilizia, è di estrema importanza che la Lombardia possa contare su di un'esperienza recente nella quale sono già stati affrontati e dibattuti i problemi relativi alle tipologie, alle norme tecniche, al recupero. Le esperienze fatte consentono già ora di intravedere concetti ed elementi di valutazione capaci di far crescere il livello del dibattito generale sui problemi della casa. Facciamo un esempio per tutti. Si sono accorti in molti ormai che ha poco senso definire un intervento edilizio in termini di rapporti fra il costo della costruzione e i metri quadri, o i metri cubi, o anche il numero di vani e di alloggi costruiti.

Attraverso l'affinamento dello studio tipologico si può stabilire un rapporto con gli abitanti effettivamente insediabili, cioè i posti-letto, o meglio ancora gli spazi-abitante che con certe soluzioni si possono raggiungere e garantire. Per spazi-abitante si intendono gli spazi predisposti per una vita civile dell'utente, non certo i metri quadrati che spettano, casualmente, "a testa" in un indifferenziato ammassarsi della popolazione entro alloggi conformati grossolanamente. Si è visto anche che lo spazio-abitante è un dato dinamico, e che la verifica della buona utilizzabilità di un alloggio, per essere plausibile, deve essere fatta non una volta per tutte sul modello statico di una famiglia-tipo, ma prendendo in considerazione l'evolversi e il variare dei componenti di questa famiglia. Solo così ci si può avvicinare ad una più precisa valutazione del rapporto fra costi e benefici. È infatti evidente che a parità di costo saranno spesi meglio i soldi che producono alloggi capaci di adattarsi ad un periodo più ampio di permanenza della famiglia che ci abita, o di consentire una buona sistemazione a famiglie con caratteristiche diverse. Si va così dal costo al metro cubo puro e semplice, che garantisce solo l'esistenza di una casa, al costo per spazio-abitante flessibile, che garantisce la godibilità effettiva e completa di quella casa.

Appare evidente a tutti la necessità che la programmazione possa essere messa in grado di utilizzare strumenti di conoscenza e quindi di previsione e d'intervento almeno un poco più raffinati di quelli finora in uso. L'esempio che abbiamo fatto riguarda solo il rapporto fra tipologia e composizione familiare, ma naturale i campi che necessitano di approfondimento sono tanti (basti pensare al settore tecnologico, al problema di garantire la qualità di prodotti e materiali).

Di certo, non ci si può più permettere che le risorse vengano convogliate verso la produzione di alloggi di dubbia, o effimera, utilità.

La strada imboccata in Lombardia acquisterà pregio se verrà proseguita, con pragmatismo, con adozione di strumenti capaci di rendere l'intervento ogni volta un poco più plausibile, più aderente alla realtà, per essere poi verificati empiricamente, discussi e perfezionati, o rifatti da capo se è il caso; il tutto con la massima circolazione di informazioni e col più ampio dibattito.

HINTERLAND

luglio-agosto 1978

projet et contexte de
l'architecture pour la
gestion des interventions
sur le territoire

disegno e contesto dell'architettura per la gestione
degli interventi sul territorio

direttore Guido Canella

redazione Gian Paolo Semino, Enrico Bordogna,
Letizia Caruzzo

design and context of
architecture for the
management of actions on
territory

REDAZIONE E
AMMINISTRAZIONE:
Corso Monforte 15
20122 Milano
tel. 784200 - 784166.

© General Promotion
S.p.A. (Gruppo Mondadori)
Corso Monforte 15 - Milano.

Tutti i diritti di proprietà
letteraria e artistica
riservati. Manoscritti e
foto anche se non
pubblicati non si
restituiscono.

DISTRIBUZIONE per
l'Italia e l'estero ARNOLDO
MONDADORI EDITORE -
MILANO. SERVIZIO
ABBONAMENTI
tel. 7542 2664/7542.2665.

Abbonamento annuo
Italia LIT. 12.000 (6 numeri)

Estero LIT. 14.000

Copia arretrata LIT. 3.000.

Per cambio indirizzo,
informarci almeno 20 giorni
prima del trasferimento,
allegando l'etichetta con
la quale arriva la rivista.

Non inviare francobolli,
né denaro: il servizio è
gratuito. Gli abbonamenti
possono avere inizio in
qualsiasi periodo dell'anno.
Inviare importo ad Arnoldo
Mondadori Editore S.p.A.
Ufficio Abbonamenti
servendosi preferibilmente
del C.C.P. n. 3/34552.

Gli abbonamenti si
possono fare anche presso
gli Agenti Mondadori nelle
principali città e presso
i negozi «Mondadori per
Voi». Pubblicazione
bimestrale registrata al
Tribunale di Milano N. 152
del 15/4/77. Litoriproduzione
Fotoincisione Sempione
Via M. Gioia, 61/63
Composizione e stampa
Arti Grafiche S. Pinelli
Via R. Farneti, 8 - Milano

Spedizione in abb. postale
gr. 3°/70 - EDITORE:

General Promotion S.p.A.
(Gruppo Mondadori)
Corso Monforte 15
20122 Milano. Presidente
Renato Minetto.
Direttore responsabile:
Guido Canella

Concessionaria esclusiva
per la pubblicità: Divisione
Pubblicità A. Mondadori
Editore - 20090 Segrate
(Milano); telefono (02) 7542,
telex 34457 MONDEDIT.

Alcune questioni dei musei (anche in vista della XVI Triennale) <i>Guido Canella</i>	2
Il museo come scuola <i>Giulio Carlo Argan (1949)</i>	4
<i>Schede: Origine composita del museo: 6. Capitolini (S. Danesi e G. Aurigemma) 8. Uffici (D. Mignani) 12. Pilotta (A. Cortesi) 14. Kircheriano (R. Rezzi) 16. F. Imperato (S. Polito)</i>	
Per un museo metropolitano	
Inventio translato depositio <i>Guido Canella</i>	17
<i>Schede: 24. Parigi: il museo pubblico dall'affermazione borghese 26. Berlino: dalla Museuminsel la triangolazione monumentale</i>	
<i>Milano: 30. L'origine dell'Ambrosiana tra crisi e creazione 32. Seicento come fabbrica e diffusione d'arte militante 34. Il « gran teatro » nel Museo diocesano (G. Di Maio) 36. Porte e feste per la divulgazione del museo neoclassico 38. Città-museo come capitale napoleonica. 40. Variazioni accademiche sul tema del museo (L. Patetta) 42. Mercati macelli cimiteri come decentramento del continuo monumentale 44. Dalle concentrazioni culturali in circuito metropolitano i musei cittadini 46. Su bastioni e porte civiche i prolungamenti del sistema museale centrale (H. Hansen e P. Sacconi)</i>	
Como: il tracciato delle mura come museo-scuola lineare (<i>E. Mantero</i>)	48
Un sistema museale per la civiltà anni Duemila	
Saggiare polloni e radici fino a costruirne nuova etnia	
<i>Lucio S. D'Angiolini</i>	50
<i>Schede: Val Brembana: 55. Per un sistema museo-archivio-biblioteca-spettacolo 56. Progettare l'avvenire dei figli e dei nipoti sulla storia vissuta dai vecchi (L. Gambarin e altri)</i>	
Le Creusot: Ecomusée per diffondere cultura operativa (<i>A. Gnechhi Ruscone</i>)	58
Conservazione urbana e trasmissione museale intervista ad <i>Andrea Emiliani</i>	60
<i>Schede: 62. Brescia-S. Giulia: nel monastero stratificata la storia della città 64. Brescia-Porta Milano: fiera ateneo museo (A. Acuto)</i>	
Roma-Testaccio: un museo ucciso nell'ex Mattatoio (<i>R. Nicolini</i>)	66
<i>Schede: Per un inventario dei musei urbani: 68. Francoforte (C. L. Anzivilino) 70. Amburgo (J. Bracker) 72. Vienna (R. Waissenberger) 74. Helsinki (R. Tano) 76. Venezia (G. Romanelli)</i>	
Capitali culturali e politiche museali intervista a <i>Flavio Caroli</i>	78
Parigi-Beaubourg: Idea gestione architettura; accentrato diffusione mercato (<i>C. Schnaidt</i>)	
Barcellona 1975 e Parigi 1937: architettura di musei e architettura di padiglioni (<i>I. Gallaraga</i>)	86
Libri: Per storicizzare la Triennale (<i>V. Vercelloni</i>)	88
<i>Schede: Enrico Bordogna, Letizia Caruzzo, Gian Paolo Semino. Traduzioni: Valeria Camerino, Paola D'Angiolini, Giuliana Dei Poli, Françoise de Massiac, Delia Gagetti, Marina Gersony, Heidi Hansen, Angela Martelli, James Pallas, Vivien D. Sinnott.</i>	
Errata corrige: nel n. 3 sono stati erroneamente attribuiti a Jacopo Gardella i progetti dei Quartieri IACP «Martesana» e «Moncucco» illustrati a pag. 67: sono invece dell'Ufficio Tecnico IACP di Milano; le foto relative al Centro di igiene mentale di Gaiato pubblicate a pag. 13 sono di Leo Lo Russo e Rolando Montanini.	
Ci scusiamo con gli abbonati e i lettori per il ritardo con cui esce questo numero, dovuto al cambio di tipografia.	

Uffici produzione:

Piemonte: corso Massimo d'Azeglio 76 - 10126 Torino; tel. (011) 689758/655664.

Liguria: via P. d'Archi 10/24 16121 Genova; tel. (010) 593437/561274.

Veneto Occidentale e Trentino-Alto Adige: via Emilee 23 - 37100 Verona; telefono (045) 590139.

Veneto Centrale: galleria Brancaleon 2 35100 Padova; telefono (049) 650708.

Veneto Orientale, Friuli e Venezia Giulia: p.za Patriarcato 5 33100 Udine; telefono (0432) 23925.

Emilia e Marche: via dei Mille 7 40121 Bologna; telefoni (051) 265870-264481.

Toscana: (agente Rodolfo Fedi) via Cogorano 25 (Palazzo Grande) 57100 Livorno; telefoni (0586) 24666 - 404444

Lazio, Umbria, Abruzzo, Molise, Sardegna e Campania: (agente Romano Piscopello) via Sicilia 136 - 00187 Roma; telefono (06) 487951.

Puglie, Basilicata e Calabria: (agente Marco Ippolito) via Garibaldi 53 70014 Bari (Conversano); telefono (080) 741517.

Sicilia: (agente Luigi Lupo) via Rosolino Pilo 13 90139 Palermo; telefoni (091) 581845 - 525359.

Francia, Belgio, Spagna e Portogallo: Mondadori E.P.E.E. 4 Avenue Hoche 75008 Paris; tel. 2671423, telex 280423.

Svizzera, Germania e Austria: (agente esclusivo Valerio De Giorgi) Eggluhstr. 17/1 4054 Basel; tel. 390132/33, telex 64536.

Inghilterra, Irlanda, Olanda, Danimarca, Svezia, Finlandia e Norvegia: A. Mondadori Company Ltd., 1/4 Argyll Street - London W1V 1AD; tel. 4394531, telex 24610.

Stati Uniti d'America: Mondadori Publishing Co. Inc., 437 Madison Avenue New York, N.Y. 10022; tel. 7586050, telex 422218.

Giappone: Mr. Pompilio - Orion Press, 55-1 Kanda Jimbocho, Chiyoda-Ku, Tokyo; tel. (03) 295.1400, telex Y 24447

Ambrogio da Fossano detto il Bergognone, Gian Galeazzo offre alla Vergine la Chiesa della Certosa di Pavia, ivi 1490. Vladimir Tatlin e i suoi assistenti lavorano al modello del Monumento alla III Internazionale, Pietrogrado, 1920.



Il tema del museo è diventato di attualità, e perfino di moda. Quando ancora non lo era a tal punto, esso si era imposto come momento conclusivo e di sintesi in alcune ricerche di progettazione svolte alla Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, dove progettare i «luoghi del museo» diventò scelta coerente e necessaria, impostasi spesso per vie autonome, per definire e articolare nello spazio potenzialità anche strutturali, come la raccolta, l'inventario, la collazione, la rielaborazione, la ridestituzione operativa di conoscenze per riconvertire la produzione e riattivare il patrimonio antropologico, etnico, insediativo, culturale di un dato contesto. Di tali ricerche in questo numero illustriamo alcuni materiali (qualche comunicazione della docenza, qualche elaborazione degli allievi) che, nelle rispettive metodiche e senza pretese di sistematicità, proponiamo al confronto di significativi antecedenti storici e di certe tendenze che vanno affermandosi nell'oggi. Dacchè, se è vero che risulta gesto di ignoranza e di barbarie distruggere o anche manomettere i grandi musei ereditati dal prevalere dell'ordinamento monografico e disciplinare in Epoca illuministica e, poi, positivista, è anche vero che un'autenticità museale non si trova aprioristicamente una volta per tutte e che, semmai, essa va continuamente cercata e costruita di epoca in epoca, di situazione in situazione. Su questa prima questione, del variare dei requisiti puramente espositivi dei musei, un testo di Giulio Carlo Argan del 1949 e un'intervista appositamente rilasciatoci da Andrea Emiliani, pur nelle rispettive angolazioni, portano un'attiva interlocuzione alle correnti pratiche gestionali consolidate nelle principali capitali culturali e qui descritte da Flavio Caroli. Una seconda questione, di pari importanza, riguarda il rapporto di coincidenza, continuità e differenzialità tra istituzione, funzione e localizzazione. Infatti, all'origine la ragione della compresenza tra diverse discipline va trovata nello stesso etimo di *mouseion* (Tempio delle Muse) e nelle interrelazioni di mutua utilità operativa che tra esse veniva a stabilirsi; mentre in Epoca moderna la tendenza all'accentramento e alla separazione va cercata, dapprima, nella progressiva specializzazione e, più di recente, nello stesso *management*, come nel caso del *Beaubourg* qui illustrato da Claude Schnaidt, dalla cui efficienza trapela lo spettro dell'integralismo finanziario e nelle cui sembianze ambiguamente espressionistiche sentiamo pulsare un tecnicismo gratuito e mitizzante. Così, inversamente, il decentramento non può implicare la smobilitazione delle sedi centrali del sistema museale, che anzi vanno investite di maggiore responsabilità nel coordinamento e nel prolungamento delle iniziative. Basti aver memoria del Corridoio Vasariano che tra le quadriere di Uffizi e Pitti introduceva le prospettive di una Firenze già storicizzata dal Rinascimento, dell'Ambrosiana Federiciana che propagava per tutta la Diocesi precetti artistici tesi a riabilitare l'Officina milanese in crisi, dell'Altes Museum Schinkeliano che germinava nell'Isola dei Musei un fondamentale caposaldo della Berlino monumentale, per comprendere come consolidamento del centro e diffusione delle iniziative non investano termini antitetici, ma anzi contribuiscano a rendere effettive e non velleitarie la costruzione originale e la partecipazione attiva al laboratorio museale decentrato sul territorio, e come esso non debba risultare sottospecie monoculturale del

ALCUNE QUESTIONI DEI MUSEI

(ANCHE IN VISTA DELLA XVI TRIENNALE)

centro, ma debba verificarsi contesto per contesto in una sintesi complessiva, differenziale e operante delle relazioni tra struttura produttiva e soprastruttura istituzionale e comportamentale, per un progresso delle relazioni intercorrenti tra esperienza, strumento, rapporto e processo di produzione, prodotto, uso. Pertanto, mentre ci dichiariamo assai interessati ad esperienze del tipo *ecomusée*, articolata in Borgogna dalla Communauté Urbaine Le Creusot-Montceau-les-Mines e qui descritta da Alessandra Gnechi Ruscone, restiamo assai perplessi di fronte ad iniziative come, per esempio, gli incarichi ancora settoriali e convenzionali attribuiti in alcune città per teatri, musei e centri storici, all'indiscriminata e folcloristica disseminazione per le campagne di musei bucolici o all'inventario piattamente catalogico di beni culturali promosso in alcune regioni.

Una terza questione, strettamente legata alla precedente, riguarda dunque il passaggio tra *interno* ed *esterno* del museo, ove vengono necessariamente e più specificamente coinvolte la cultura e la tipologia dell'architettura e dell'insediamento, come termini intermedi di lettura particolarmente significativi per radicare le esperienze ai contesti d'origine; giacché nel corso del tempo proprio sull'architettura e sul territorio si rinviene più inciso il condizionamento materiale degli eventi strutturali. In ciò sta la ragione primaria di promozione e di proliferazione dei cosiddetti *musei urbani* — di cui attraverso apposite corrispondenze illustriamo i più noti esempi —; ragione che non disgiunge la storia della città e della campagna dalle decisive trasformazioni avvenute nella morfologia dei tessuti. In quale modo captare le potenzialità di significazione direttamente espresse dall'ambiente e dal paesaggio e connetterle ai materiali di abbrivo iniziale e residuo che hanno concorso rispettivamente, prima, a refigurarli in strumenti, programmi, piani, progetti e, poi, ad omologarli in archivi, catasti e nelle pieghe recondite della memoria collettiva, costituisce problema museologico e museografico ancora aperto, al quale questo numero della rivista tenta di corrispondere soltanto con un primo apporto dall'*esterno*, cioè dalla scala architettonica e urbanistica. Siamo altresì convinti che la prospettiva tipologica del *museo metropolitano* debba progressivamente discostarsi dalla macchina museografica, per distendersi e articolarsi nell'ambiente costruito, dove deve conquistare anche fisicamente un punto di vista epico sul paesaggio, attraverso riconversioni funzionali, riconessioni monumentali, disimpegni pensili, sviluppo in altezza, ecc.; così da riacquisire e reintegrare dal processo di decomposizione urbana brani di cultura materiale autentici e significativi dell'identità metropolitana, reperibile storicamente e geograficamente, oggi anche attraverso progredite tecnologie di mobilità, nell'unitarietà di centro, periferia, campagna.

L'ultima questione riguarda la Triennale di Milano che, dopo cinque anni di silenzio, riprende l'attività. E' proprio la congiuntura economica e la necessità del miglior impiego delle risorse a dare a questa antica manifestazione (più di mezzo secolo di vita ben documentata nel recente volume di Anty Pansera) una nuova credibilità e un'autentica ragione di esistenza. Dopo edizioni fastosamente celebrative, come furono la Quinta e la Settima, quella costruttivamente avanguardista del 1936 (Sesta),

quella eroicamente realista del 1947 (Ottava), dopo il succedersi di edizioni tese, salvo rare eccezioni, a saturare valenze piattamente merceologiche o provocatoriamente formalistiche, dietro un paravento di velleitario problematismo (*collaborazione tra le arti, arte e produzione industriale, casa e scuola, tempo libero, grande numero*), la Triennale dovrebbe prospettarsi la continuità istituzionale riferendosi piuttosto — senza velleità e demagogia, ma con immaginazione e concretezza — allo spirito delle proprie origini, ritrovabili soprattutto nella linea culturale del gruppo fondatore della Società Umanitaria, che fin dal 1903 si proponeva *la soddisfazione di bisogni intellettuali ed economici di numerosi gruppi di operai, e... la convenienza di aiutare quello sviluppo industriale, quello aumento della produzione della ricchezza nel quale sta la condizione necessaria, se non sufficiente, per il miglioramento delle condizioni economiche della classe operaia e per l'attenuamento della disoccupazione*.

Il Consiglio di Amministrazione della Triennale, consegnando alla Giunta Esecutiva un documento programmatico di attività permanente lungo i tre anni, ne ha individuato i temi nel *rapporto ambiente-insediamento* e nel *rapporto cultura-produzione* e gli strumenti in un *centro di documentazione* e in un *laboratorio di comunicazione*. La Giunta, dal canto suo, nell'orientare e articolare di massima il programma della Sedicesima edizione (1979-1981), oltre ai temi del *design* e della moda, che — almeno nelle intenzioni — dovrebbero stabilire un aggancio diretto con le forze produttrici, e oltre a quello degli audiovisivi, finalizzato a introdurre una nuova dimensione espositiva e a diffondere le manifestazioni attraverso i circuiti televisivi, ha teso a porre in dialettica connessione l'esigenza di istruire e propagare un *museo metropolitano* che, in più delle prerogative dei vari *musei urbani* già attivi in Europa, riuscisse a esprimere, storizzare e convertire in senso operativo i caratteri strutturali e soprastrutturali del capoluogo e dell'*hinterland* milanese, con l'esigenza di approfondire le particolari intersezioni, internazionali e locali, sulle quali si è fondata, nazione per nazione, e si ripropone prospettivamente l'esperienza del Movimento Moderno in architettura; dachè non si possono più aggirare le ragioni, i rapporti e i processi che sottendono determinati esiti «positivi» dei beni della città, dell'architettura, degli oggetti d'uso e dei mezzi di comunicazione, limitandoli in una pura lettura merceologica, ma occorre affrontarli contestualmente alle complesse culture che li esprimono.

Allora non è un caso — e, al limite, potrebbe confortare — che, contro la scelta della Triennale di gestire complessivamente la propria area d'interesse culturale, già si vada polarizzando una serie di riserve e di dissensi precocetti e intimidatori fondata, per esempio: sull'entropia dell'avanguardia (così intesa solo *pour épater les bourgeois*); sull'esautorazione delle competenze tecniche e politiche di settore (rivendicate come prerogativa esclusiva delle associazioni di categoria professionale); sulla elusione della partecipazione di base (quasi che essa, da referente di dialettico confronto culturale, dovesse trasformarsi in agente di proposizione istituzionale).

Per gentile concessione dell'autore riportiamo un testo pubblicato su « Comunità » a. III, n. 3, maggio-giugno 1949.

Il compito di raccogliere e conservare le opere d'arte, un tempo funzione e privilegio di determinati ceti, è passato alla comunità sul finire del secolo XVIII e sul principio del XIX: la nascita del Museo corrisponde al positivo riconoscimento della capacità educativa dell'arte. A questa attività educativa è stata dapprima assegnata una sfera assai limitata, la formazione di nuovi maestri attraverso lo studio degli antichi, pure ammettendosi che le opere d'arte sollecitano l'animo verso sublimi ideali estetici e morali. Il pensiero estetico del Secolo scorso, permeato di generosi interessi sociali, e soprattutto le moderne teorie dell'arte e le correnti artistiche ad esse collegate, hanno precisato la natura e la funzione sociale, o educativa, dei fatti artistici. Da quando, col Cubismo, si è dichiarato che l'opera d'arte non è rappresentazione di oggetti, ma un nuovo oggetto che si crea e che, dunque, ha una sua funzione e un suo scopo nella realtà in cui viene a porsi, all'arte si riconosce una qualità educativa non più indiretta (l'ammae-

strare per esempi) ma diretta e specifica: l'arte essendo forma, il suo insegnamento è un insegnamento formale. I poeti e gli artisti, scrive Apollinaire, hanno la missione sociale di rinnovare senza posa le sembianze che riveste la natura agli occhi degli uomini. Senza gli artisti gli uomini si annoierebbero presto della monotonia naturale. L'idea sublime che hanno dell'universo ricadrebbe con rapidità vertiginosa.

Sul terreno critico, e avendo soprattutto di mira l'intelligenza dell'arte classica, si enunciano gli stessi principi che danno la spinta al movimento artistico moderno. Il troppo leggermente screditato « schematismo » della teoria della « pura visibilità » è in realtà il generoso tentativo di rendere l'opera d'arte intelligibile nell'immediata testualità dei suoi valori formali.

Considerando l'arte come esperienza e la sua storia come la storia dello sviluppo dell'esperienza estetica dell'umanità, si può concludere che soltanto la educazione formale fornita dall'arte ci dà l'attitudine a situare gli atti della vita quotidiana in un tempo e in uno spazio definiti, cioè a prendere coscienza del mondo in cui operiamo. Senza quell'educazione formale l'umano agire sarebbe un cieco agire fuori dello spazio e del tem-

po, in un mondo senza forma. Un completo programma di educazione formale è stato tracciato nell'altro dopoguerra da Gropius ed attuato nella Bauhaus di Weimar e di Dessau; una sistematica giustificazione dei fatti artistici come fatti sociali ed educativi è offerta dagli scritti del Fry, del Read, dell'Antal; Art as experience del Dewey è la prima grande costruzione teorica dell'arte come esperienza in atto e, per conseguenza, educazione.

Se arte è educazione, il Museo deve essere scuola. Che lo sia non è dubbio, perchè si sa che i Musei non sono inerti depositi di opere d'arte, ma hanno una loro interna vita di ricerca e di studio, dalla quale dipende l'accrescimento delle loro raccolte, il frequente mutamento dei loro ordinamenti e il perfezionamento continuo dei criteri di esposizione.

Se consideriamo che la formazione di alcuni grandi musei di arte decorativa in Europa, nella seconda metà del secolo scorso, è la conseguenza diretta delle nuove idee sulla socialità dell'arte espresse dal Ruskin e dal Morris, in Inghilterra, e dal Riegl in Austria, non si può non riconoscere che l'arresto di quelle iniziative e il ritorno verso lo schema chiuso della « galleria » è l'indice di un processo

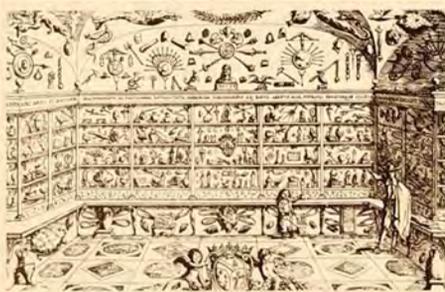
d'involuzione, che facilmente si inquadra nella storia dei movimenti sociali alla fine del secolo scorso e al principio di questo. Il Dewey ha ragione di osservare che oggi l'arte è relegata in un regno appartato, in cui rimane tagliata fuori dai mezzi e dagli scopi propri ad ogni altra forma di sforzo, di tentativo, di successo umano; e che i musei, e gli studiosi che li dirigono, sono ben lontani dall'adempire alla loro funzione, ch'è di ricostruire la continuità tra quelle forme raffinate e intensificate di esperienza che sono le opere d'arte ed i fatti, le azioni e le passioni di tutti i giorni, che sono universalmente riconosciute costitutive dell'esperienza.

Anche recentemente, alla conferenza del Comitato internazionale dei musei presso l'Unesco, è stato riconosciuto che i musei non compiono la loro funzione didattica e che quella funzione, che si vuole riattivare, dovrà esplicarsi in un concreto rapporto dei musei con il mondo della produzione.

Stabilire il contatto tra il museo e il mondo della produzione vuol dire anzitutto ristabilire il contatto interrotto con l'attività artistica contemporanea. Il museo dovrà diventare il centro di quell'istruzione artistica ch'è ora dovunque affidata a istituti di antiquata e inefficace struttura.

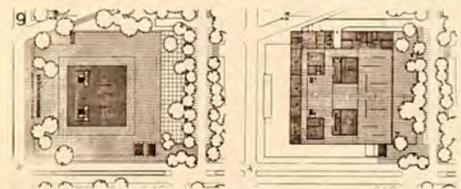
1. Frontespizio del catalogo del Museo Cospiano, 1677, costituito dalla raccolta di Ferdinando Cospì a Bologna. 2. A. Del Grande, Galleria grande di Palazzo Colonna, Roma, 1654. 3. G. Mazzoni, Palazzo Capodiferno (poi Spada), Roma, 1550-55, acquistato

nel 1632 dal Cardinale Bernardino Spada cui si devono i lavori di ampliamento eseguiti nel 1635 da F. Borromini (scalone e colonnato prospettico); veduta della Galleria Spada e particolare della facciata. 5. N. Bettoli, Sala Ovale nel Palazzo della Pilotta, Parma,





10



1834 (?). 6.7. M. Raverti, G. e Bon, Ca' d'Oro, Venezia, 1434, sede dal 1927 della Galleria Franchetti: veduta delle sale. 8. Veduta dell'interno della Chiesa gotica nel Convento della Carità, sede dal 1807 dell'Accademia di Belle Arti e delle Gallerie dell'Accademia,

Venezia. 9.10. L. Mies van der Rohe, Progetto di Galleria del Ventesimo secolo a Berlino, 1962; piante del piano superiore e inferiore e schizzo prospettico della sala di esposizione al piano terreno.

Se gli artisti non studiano più nei musei, perchè cercarne la causa nel mutato orientamento dell'arte invece che nell'immutato orientamento dei musei? A Parigi gli artisti frequentano più volentieri il Musée de l'Homme che il Louvre. Segno che gli artisti chiedono al museo un insegnamento formale attivo, che il museo, ponendosi ora come sarciario ora come repertorio ora come archivio, non è in grado di fornire. E in quanti Paesi europei, compreso il nostro, non esiste ancora una netta separazione tra musei d'arte antica e d'arte moderna, come se la tradizione figurativa si fosse bruscamente interrotta alla fine del '700 e Tiepolo o Canova separassero con una barriera invalicabile l'aulico dominio della storia dalla meschina provincia della cronaca? In quanti musei si espongono le opere d'arte tenendo presente ch'esse non devono soltanto essere ammirate o studiate, ma effettivamente servire alla vita della comunità?

Ma sarebbe un errore limitare quel contatto alla produzione specificamente artistica, proprio quando l'arte tende a intervenire in tutti gli aspetti della produttività; inserendosi in un organico sistema pedagogico, il museo dovrebbe esercitare la sua funzione didattica in rapporto a tutti quei momenti del-

la produzione che presuppongono, negli ideatori e negli esecutori, una sicura esperienza formale. Diremo, con Gropius, che il disegno abbraccia in generale l'intera orbita di ciò che ci circonda ed è fatto dalla mano dell'uomo, dalla semplice suppellettile quotidiana al tracciato di un'intera città; e, con Lucian Blaga, che lo stile è il fenomeno dominante della cultura umana, che l'uomo, in quanto continuamente crea o produce, non può manifestarsi se non entro coordinate stilistiche; che quando si lamenta una mancanza di stile si lamenta in realtà un miscuglio, una sovrapposizione, una interferenza di stili. Null'altro che l'esperienza dell'arte, come perfetta unità stilistica, ci permette di risolvere un confuso complesso di nozioni svanite e di sensazioni confuse, di necessità pratiche e di aspirazioni ideali in apparente contrasto, nella sintesi lucida e costruttiva della forma.

Eppure, mentre l'industria e la tecnica già riconoscono l'inerenza di un momento artistico ad ogni attività produttiva o costruttiva e sempre più spesso ricorrono all'ideazione dell'artista, i musei continuano a sottrarre all'esperienza le stesse opere d'arte che propongono all'ammirazione e allo studio; rimangono i gelosi custodi di una

chiusa categoria di valori estetici, che la società vorrebbe dissolti e operanti nella propria funzione vitale; inconsapevolmente rallentano il progresso dell'educazione estetica, di cui dovrebbero essere i centri motori.

Non rientra nei limiti di questa nota il disegno programmatico di una riforma del sistema museografico, nè l'esame delle sue concrete possibilità di attuazione in rapporto alla situazione e alla tradizione dei musei italiani. Basterà avvertire che in nessun caso quell'attività educativa dovrebbe ridursi a divulgazione da università popolare (che sarebbe, del resto, improduttiva); perchè è proprio nell'organicità della funzione didattica che i musei troveranno la loro linea di sviluppo, anche in senso strettamente scientifico, potranno realizzare quelle interne riforme strutturali di cui tutti gli studiosi avvertono da tempo la necessità.

Giulio Carlo Argan

Note alle illustrazioni

1. Animali esotici, anticaglie, preziosi oggetti d'arte sono esposti negli scaffali di questo museo seicentesco; l'opera d'arte è intesa come un singolare caso di natura; eppure è da questo tipo di raccoglitore « curioso » che uscirà l'erudito, il conoscitore: che guarderanno all'opera d'arte con un preciso interesse e non soltanto come a un prezioso ornamento di chiese e palazzi. 2. Roma, Galleria Colonna: le opere d'arte si inscrivono in una fastosa architettura; l'intelligenza dell'arte, la sensibilità al bello, sono considerate indici di alta levatura sociale. 3.4. Roma, Galleria Spada: le opere d'arte sono ordinate come libri in una biblioteca; non hanno più funzione decorativa; si riconosce il loro valore autonomo. 5. Parma, Pinacoteca: questo ambiente conserva l'originario assetto neoclassico; l'estetica del tempo considerava l'opera d'arte come valore assoluto ed immutabile onde il suo stabile collocamento in determinate condizioni di spazio e di luce. 6.7. Venezia, Cà d'Oro: il criterio antiquario, perseguito nella ricostruzione dell'interno dell'antico palazzo, è respinto dalle moderne concezioni museografiche; sarebbe stato tuttavia difficile procedere diversamente dato il carattere dell'edificio. 8. Venezia, Gallerie dell'Accademia: il problema dell'adattamento a sala di esposizione della Chiesa della Carità è stato ingegnosamente risolto creando un'architettura nell'architettura. 9.10. Nei musei moderni l'architettura scompare, non è più che la designazione di uno spazio in cui l'opera d'arte risalti in tutti i suoi valori formali.

ORIGINE COMPOSITA DEL MUSEO:

La donazione al Popolo romano da parte di Sisto IV di alcune antiche sculture che si trovavano in Laterano costituisce l'atto ufficiale di nascita dei Musei Capitolini. Il trasferimento dei pezzi da un'area di giurisdizione ecclesiastica ad una zona laica come il Campidoglio, legata a tal punto alle memorie di Roma repubblicana e imperiale da essere il luogo deputato alla conservazione dell'autorità senatoriale, rappresenta il primo gesto di Sisto IV, a cinque mesi dall'elevazione al soglio pontificio, di una politica di ricerca del consenso generalizzato. Altrettanto diplomatica fu la riabilitazione dell'Accademia Romana, centro focale della cultura antiquariale cittadina, i cui membri, sospettati di froda, erano stati gettati in Castel S. Angelo dal precedente Papa Paolo II (1464-71).

Già Nicolò V restaurando il Palazzo dei Conservatori aveva tentato una politica conciliante verso le forze cittadine e le istituzioni romane, ma ne aveva nel contempo assimilato le funzioni alla Curia pontificia (1); con Sisto IV il Papato, non più legato a rapporti di forza interni, agisce politicamente e con sicurezza in campo nazionale. Dunque Museo come azione diplomatica e gesto di ossequio deferente, ma anche penetrazio-

ne e autoriconoscimento di un primato. I resti di Roma antica si caricavano di significati politici: Cola di Rienzo, nell'esibire al Popolo romano la *Lex de imperio Vespasiani*, rinvenuta in Laterano, aveva accusato il Papato di averla nascosta per timore che essa ricordasse al Popolo romano la sua istituzionale potenzialità di autonomia e autodeterminazione (2). I pezzi bronzei donati il 15 dicembre 1471 da Sisto IV erano la colossale mano col globo detta *palla Sansonis*, la Zingara o Camillo, lo Stadiodromo ossia il fanciullo che si toglie la spina, la Lupa estrusca, la testa del colosso di Domiziano e poco dopo l'Ercole Vittore del Foro Boario (3). Tali bronzi, che in Laterano erano posti su colonne come *idola* antichi (4) e avevano un significato morale e favolistico — Spinario = Priapo, Colosso = Sole, Lupa = Giustizia (5) — diventano qui simboli politici e storici o più semplicemente (Ercole, Spinario, Camillo) oggetti artistici, confermando la volontà papale di creare un vero e proprio Museo (6). Alla raccolta capitolina verranno via via attribuiti i rinvenimenti più o meno casuali degli scavi (7), nonché pezzi provenienti da chiese e basiliche (8). Gli statuti medievali assegnavano al Popolo romano la pro-

prietà dei resti di Roma antica, proprietà che veniva così ad essere in qualche modo sancita. L'aspetto più rilevante della prima fase dell'esistenza dei Musei Capitolini è la pubblica destinazione. Già Giulio Cesare, come *pretore edile*, aveva offerto al Popolo romano, oltre a giochi e feste, l'accesso ad opere d'arte di sua proprietà ponendole sotto il portico appositamente costruito sul Campidoglio, fondando quindi il primo museo pubblico dell'Antichità, lasciato poi in eredità alla Cittadinanza romana. Il passo di Svetonio (9) che riporta tale notizia poteva essere noto a Sisto IV della Rovere, e potrebbe iniziare sin da qui l'emulazione della figura di Giulio Cesare che sarà caratteristica di Cesare Borgia e di Giulio II, nipote di Sisto IV. La fruizione generalizzata era consentita dal fatto che alcuni pezzi erano all'aperto, come si rileva da vari disegni cinquecenteschi (10), la mano, la testa ed il piede colossali sotto la loggia, la Lupa su di una mensola in mezzo alla facciata del Palazzo dei Conservatori. Dice infatti Andrea Fulvio: *Sono oggi in piedi delle immagini antiche in Campidoglio, dinanzi alla casa de' Conservatori, una lupa di rame con Romolo e Remo, edificatori di Roma. E' ancora in piedi sotto al*

portico una grande testa di rame che, secondo che dicono è quella di Commodo... con una mano et con un piede et similimente due grandissime statue di marmo che, secondo che si può coniettura comprendere, l'uno rappresenta il Nilo et l'altro il Tigre... Dentro alla soglia, da mano destra, come l'huomo entra, si vede un simulacro di rame indorato et ignudo di Hercole ancora senza barba... la quale statua, al tempo mio, sotto le rovine dell'altare grande (ara maxima) alla piazza del mercato dei buoi è stata ritrovata. Sono ancora in piedi dentro a quel cortile il capo et i piedi di un colosso di marmo et alcune altre reliquie et fragmenti che prima erano lungo il tempio della pace nella via Sacra... et più addentro, ove i conservatori danno udienza, vi sono due statue di bronzo, che rappresentano dui giovani (la Zingara e il Fanciullo dalla spina)... (11). A quei tempi, prima della sistemazione michelangiotesca, la Piazza si presentava come uno slargo un po' scosceso con, sul lato affacciante sul Palatino, il Palazzo Senatorio (costruito sull'antico Tabularium) in cui veniva amministrata la giustizia, e, a destra di chi saliva il pendio (sul quale venivano eseguite le condanne a morte e che Michelangelo trasformerà in sca-

1. M. van Heemskerck (a Roma nel 1553-54), Veduta di Roma.
2. Anonimo, Riquadro con veduta di Piazza del Campidoglio a Roma, prima metà del '500. 3. S. della Bella, Frammenti di antichità, 1633. 4. Epigrafe in memoria della donazione dei resti di

Roma antica al Popolo Romano da parte di Sisto IV, 15 dicembre 1471, atto ufficiale di nascita dei Musei Capitolini. S. G.B. de Cavalleris, Antiquarium Statuarum Urbis Romae: Nilo, 1578. 6.7.8. Antiche sculture bronzee donate nel 1471 da Sisto IV al



SIXTVS IIII PONT MAX
OB IMMENSAM BENIGNITATEM
AENEAS INSIGNES STATVAS
PRISCAE EXCELLENTIAE
VIRTUTISQUE MONVMENTVM
ROMANO POPVLO
VNDE EXORTE FVERE RESTI
TVENDAS CONDONANDAS
QVE CENSVIT
LATINO DE VRSINIS CARDINA
LI CAMERARIO ADMINISTRANTE
ET IOHANNES ALPERINO
PHILIPPO PALOSCIO NICOLAIO
PINCIIARONIO VRBIS CONSERVATORIBVS
PROCVRATORIBVS
ANO SALVTIS NOSTRE MCCC
LXXI-XVIII-KL IANVAR.



RUOLO ESORNATIVO DEI CAPITOLINI



7. *Popolo Romano: testa colossale di Domiziano, Ercole Vittore del Foro Boario e Stadiodromo ossia fanciullo che si toglie la spina.* 9. M. van Heemskerck, *Ercole e frammenti del colosso di marmo, c. 1533.* 10. G.B. De Cavalleriis, *Antiquarum Statuarum Urbis*

Romae: Ercole, 1578. 11. M. van Heemskerck, *Veduta di Piazza del Campidoglio a Roma, c. 1533.* 12. *Palazzo dei Conservatori a Roma costruito da Nicolò V (Pontefice dal 1447 al 1455): areate preesistenti la sistemazione michelangeloesca del 1563-64.*

linata), il Palazzo dei Conservatori costruito da Nicolò V. La sistemazione sistina, privilegiando un lato dello slargo, crea un fuoco architettonico caratterizzante ed un rapporto quasi assiale con l'obelisco dell'Ara-coeli (crollato fra il 1556-61) contrassegnando l'esistenza di uno spazio e quindi di un luogo significativo, ma lasciandolo libero di essere configurato secondo le più diverse immagini storiche. La grande mano con la sfera, descritta dal Prospettivo Dipintore Milanese come *grandassai più che non quella del Dome del vecchio padre che è dentro Milano* (12), sarà, insieme alla lupa, posta all'interno dello spazio teatrale (13) allestito nella Piazza del Campidoglio per il conferimento della cittadinanza romana a Giuliano e Lorenzo de' Medici nel 1513. A questa data dunque le valenze architettoniche ed evocative dello spazio capitolino erano ancora flessibili; le opere del Museo venivano in esso « riaffermate » in modo nuovo e in un contesto originale. Pochi decenni dopo la fondazione dei Musei Capitolini, Bramante (14) organizzò per Giulio II uno spazio museale in Vaticano all'interno del complesso del Belvedere: un cortile quadrato in cui le sculture classiche campeggiavano sullo sfondo neutro

delle mura. L'analogia con i Musei Capitolini è solo apparente; chiuso al pubblico esterno e riservato e fruibile solo dai membri della Curia o da letterati ed artisti privilegiati, il cortile delle statue è l'espressione di un elitario concetto di *voluptas* che caratterizza questo momento della storia del Papato (15).

Silvia Danesi e
Giulia Aurigemma

(1) Cfr. C.W. Westfall, *In this Most Perfect Paradise*, Pennsylvania State University Press, 1974, pp. 71-84.

(2) Cfr. C. Cecchelli, *Il Campidoglio*, Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma 1925, p. 25: *Vedete quanta era la magnificenza de lo senato che l'autoritate dava a lo imperio.*

(3) Cfr. A. Michaelis, *Storia delle collezioni capitoline di antichità fino alla inaugurazione del Museo* (1734), in *Mitt. des D. Arch. Inst., Roem.* Ab. 6, 1891; R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno alle collezioni romane di antichità*, Loescher e C., Roma 1902-1912; C. Pietrangeli, *I palazzi capitolini nel Rinascimento*, in *Capitolium*, XXXIX, 1964, pp. 191-8.

(4) W. S. Heckscher, *Sixtus IV aeneas insignes statuas Romano Populo restituendas censuit*, Martinus Nijhoff, Gravenhage 1955.

(5) Magister Gregorius (c. XII-XIII sec.), *Narracio de Mirabilibus Urbis Rome*, Ed. E. J. Brill, Leiden 1970.

(6) Cfr. H. Siebenhüner, *Das Kapitäl in Rom*, Im-Kösel Verlag, München 1954. In questo pur fondamentale studio sulla nascita del Museo Capitolino vengo ingigantite, a nostro avviso, le intenzioni papali attribuendo a Sisto IV la volontà di ripristinare l'antico splendore del Campidoglio, più che quella di istituire una pubblica collezione. Il concetto di museo, e quindi di stanziamento critico, connesso con la nascita degli studi filologici dell'antico che avviene nell'Umanesimo, interrompe più che proseguire, il senso della continuità dei fasti capitolini, ponendo in maniera nuova il significato dei resti classici.

(7) Cfr. Lanciani, *op. cit.*

(8) Cfr., per la storia delle successive acquisizioni, Michaelis, *op. cit.*

(9) Cfr. Svetonio, *De vita Caesarum libri VIII*, cap. Caesar, par. X.

(10) Cfr., per una elencazione delle immagini e dei testi del Quattro-Cinquecento riguardo l'area capitolina, Michaelis, *op. cit.*

(11) In Andrea Fulvio, *Antiquitates Urbis Romae*, Roma 1527, trad. Ferrucci, in Lanciani, *op. cit.*, vol. I, p. 77.

(12) Cfr. G. Govi, *Intorno a un opuscolo rarissimo della fine del sec. XV intitolato: Antiquarie prospettive romane composte per Prospettivo Milanese Dipintore*, Atti della Reale Accademia dei Lincei, Rendiconti, 2-III, pp. 39-66, anno 1876, vv. 66-9.

(13) Cfr. F. Cruciani, *Il Teatro del Campidoglio e le Feste Romane del 1513*, Il Polifilo, Milano 1969.

(14) Cfr. A. Bruschi, *Bramante architetto*, Laterza, Bari, 1969.

(15) Cfr., per la *voluptas* epicurea di cui parla Lorenzo Valla, *De Voluptate o De Vero bono*, E. Garin, *L'umanesimo italiano*, Laterza, Bari 1978, p. 62. Essa informava il pensiero dell'Accademia Romana ed era forse il motivo di fondo della persecuzione di Paolo II verso gli accademici pomponiani: *Costoro tenevano opinione che non fusse altro mondo che questo, et morto il corpo morisse la anima, et demum che ogni cosa fusse nulla se non attendere a detti piaceri e voluptati, sectatori del Epicuro et de Aristippo*, nella relazione dell'inviato di Galeazzo Maria Sforza, in Garin, *op. cit.*, p. 61. Ma come è stato sottolineato più sopra, dopo Sisto IV si evolve l'atteggiamento papale.

ORIGINE COMPOSITA DEL MUSEO:

Nell'ambito degli studi finora condotti sul complesso degli Uffizi è possibile individuare una caratteristica peculiare: quella cioè di aver ospitato, oltre alle sedi delle tredici Magistrature della città, ad un teatro e alla zecca granducale, la prima galleria nata come tale quando, nel 1581 Francesco I de' Medici fece erigere all'ultimo piano della costruzione, dall'architetto Bernardo Buontalenti, la Tribuna e le salette adiacenti per raccogliervi le collezioni di arte e curiosità dei Medici. Queste salette sono il più antico esempio esistente di una sistemazione museografica ad ambienti comunicanti, rispecchianti fin nella loro decorazione il significato del loro contenuto (incrostazioni di madreperle nella cupola della Tribuna — deposito delle cose più preziose —, alludenti alla tecnica di fabbricazione in quelle destinate alle armi, figurazioni varie e grottesche nelle altre). Da questo nucleo originario lungo il primo tratto del corridoio, la Galleria si è ampliata lungo altri due bracci fino a raggiungere l'estensione attuale. Al corridoio di levante della Galleria si accedeva solo attraverso una modesta scaletta interna; infatti lo scalone monumentale realizzato dal Vasari conduceva soltanto al primo piano dell'e-

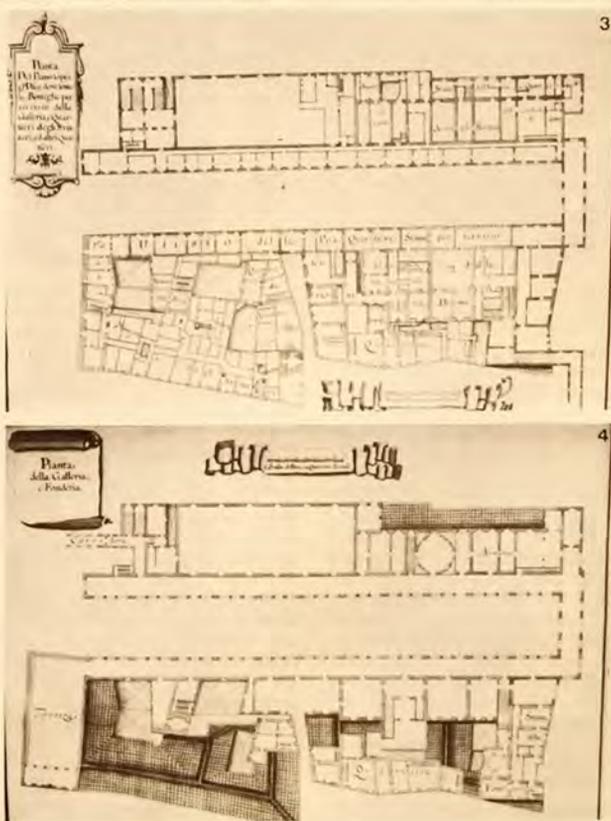
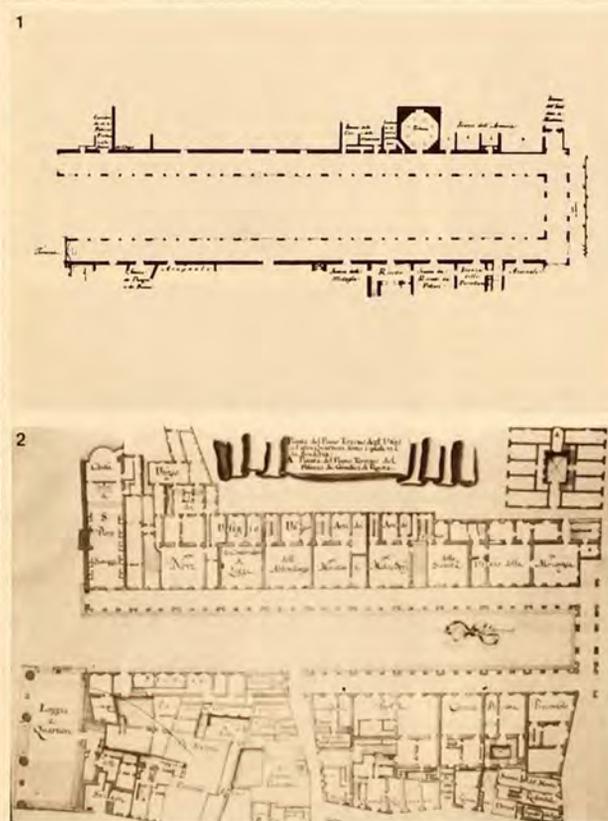
dificio, dove si trovava il grande ambiente del Teatro Mediceo. La pianta più antica che documenti l'assetto della Galleria al tempo dei Medici risale a poco prima del riordinamento leopoldino del 1780-83 e probabilmente fu redatta prima di tali lavori (fig. 1). Da questa è possibile leggere il primitivo percorso delle sale: tramite una piccola scala si accedeva alla Stanza detta del Ciborio, in quanto in essa si conservava il ciborio di pietre dure destinato alla Cappella dei Principi che si stava allora realizzando in S. Lorenzo; da qui il percorso proseguiva nel corridoio in quanto il grande vano del Teatro Mediceo interessava in altezza il primo ed il secondo piano degli Uffizi, interrompendo la continuità delle stanze; d'altronde tutti gli accessi alle sale erano tramite il corridoio, allora adorno di statue rare ed antiche e così era anche per la Tribuna, culmine della invenzione buontalentiana e cuore della nuova Galleria, che raccoglieva la somma della collezione medicea. Nella stessa Galleria trovavano posto gabinetti per esperienze naturalistiche e chimiche, alle quali i primi granduchi si dedicavano con vivace interesse. C'era ancora una ricca armeria ed al termine del terzo corridoio, sulla Loggia

dei Lanzi si apriva, fin dal 1583, un giardino pensile anche questo opera del Buontalenti. In due appartamenti del primo piano, accanto al Teatro Mediceo erano sistemate le officine e le botteghe degli artigiani che lavoravano per la Galleria ed il Guardaroba Granducale, qui trasferiti nel 1588 dal Casino Mediceo di Piazza S. Marco. Nel corso del Diciassettesimo secolo cessarono le rappresentazioni nell'ambiente del Teatro Mediceo ed anche questo spazio fu messo così a disposizione delle officine granducali ed usato come deposito di pietre dure. Le maggiori attività svolte nelle botteghe della Galleria erano infatti la commessa di pietre dure, la fusione di bronzi e la preparazione di distillati e sostanze medicamentose (fig. 2, 3, 4). Fra il 1780 ed il 1783 un comitato di artisti (fra i quali l'architetto Zanobi del Rosso, lo scultore Innocenzo Spinazzi ed il pittore Giuliano Traballesi) guidato dallo storico Luigi Lanzi, realizzò l'ambizioso progetto del Granduca Pietro Leopoldo di Lorena, subentrato ai Medici nel governo del Granducato, che intendeva fare degli Uffizi una delle prime gallerie moderne d'Europa. Lo scopo dei lavori che si affrontarono in questi anni non era solo quello di

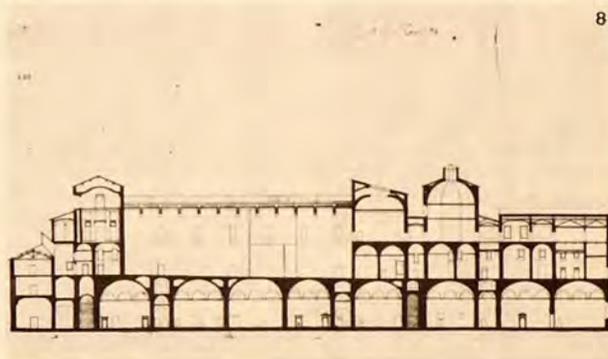
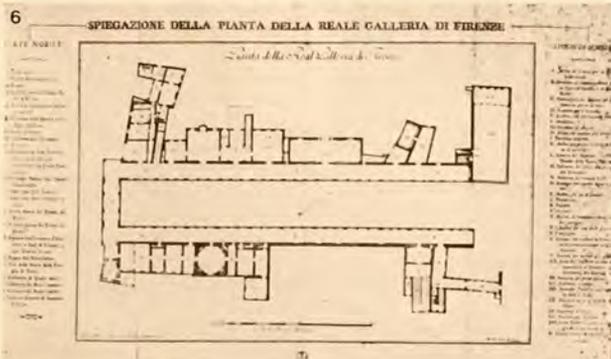
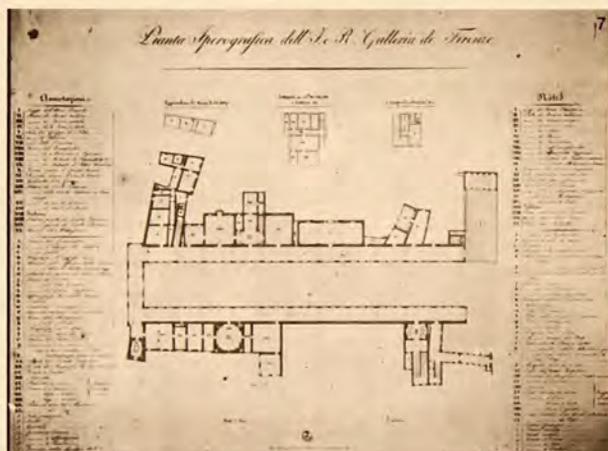
accrescere il fasto della Galleria con l'aggiunta di nuovi capolavori, quanto il poterla aprire più liberalmente al pubblico degli studiosi d'arte. La Galleria si trasformò così da raccolta personale della famiglia granducale a luogo dei capolavori delle raccolte d'arte del Granducato toscano. Dal punto di vista architettonico i principali avvenimenti da registrare sono la realizzazione della scala di accesso alla Galleria, ottenuta proseguendo quella che conduceva all'antico Teatro Mediceo e di un elegante vestibolo di accesso, realizzazioni queste dell'architetto Zanobi del Rosso; infine la Sala della Niobe, nel braccio di ponente degli Uffizi, opera dell'architetto Gaspare Maria Paoletti. Il riordinamento della raccolta museografica avveniva parallelamente a tali lavori ed era condotto con estremo rigore scientifico: furono distinte le opere considerate artistiche da quelle scientifiche, le porcellane dalle pitture, le pitture dalle sculture, le opere antiche da quelle moderne. Tutto il materiale scientifico fu riunito nel nuovo Museo di Fisica costituito sotto la direzione del dottor Felice Fontana di Pavia. Una nuova stanza fu sistemata per le gemme intagliate e per il medagliere; in altre furono radunati i bronzi, distinguendo

Firenze, Palazzo degli Uffizi: 1. Galleria Vasariana e Tribuna del Buontalenti, nella Pianta della Reale Galleria avanti la sua riduzione, XVIII sec. 2,3,4. Pianta del piano terreno, primo e secondo piano (G. Ruggieri), 1742, illustranti lo stato del Complesso degli Uffizi

e della Galleria prima del riordinamento leopoldino del 1780-83. 5. Veduta d'insieme dei tre corridoi della Galleria agli inizi del '700 (B.V. De Greyss), 1714. 6. Spiegazione della Pianta della Reale Galleria di Firenze (A. Canocchi), 1783, illustrante lo stato della



NEGLI UFFIZI IL PERCORSO GENERA L'ORDINAMENTO



Galleria al termine del riordinamento leopoldino del 1780-83. 7. Pianta Iperografica della I. e R. Galleria di Firenze (S. Guidi), 1829, prima dei lavori di trasformazione del Granduca Lorenese Leopoldo II. 8. Sezione longitudinale del braccio destro degli Uffizi,

prima metà XIX sec., prima dei lavori di trasformazione del Granduca Lorenese Leopoldo II.

anche qui gli antichi dai moderni. Le botteghe artigiane nel soppresso convento di S. Niccolò in Via del Ciliegio (l'attuale Opificio delle Pietre Dure in Via degli Alfani). Anche dal punto di vista amministrativo vi furono notevoli cambiamenti: nel 1769 il Granduca istituì la figura del direttore che presiedeva a tutti i dipendenti della Galleria e che a sua volta dipendeva dal Ministero delle Reali Finanze. Fu poi compilato un regolamento per i visitatori e per i dipendenti della Galleria. Per il nuovo più vasto pubblico al quale fu aperta la Galleria, l'antiquario Luigi Lanzi compilò la prima breve guida delle sale. Nel 1790, a conclusione di tutti i lavori di riordinamento, Giuseppe Pelli, direttore della Galleria, pubblicò il primo importante saggio storico-descrittivo di tutta la Galleria, corredato di una pianta illustrativa degli ambienti (figg. 5, 6).

Ferdinando II, successore di Pietro Leopoldo che era nel frattempo divenuto Imperatore di Germania, continuò con la medesima passione e lo stesso intendimento del predecessore il riordinamento del Museo. Negli anni del suo regno è da segnalare l'iniziativa presa dal nuovo direttore della Galleria, l'abate Tommaso Puccini, di apporre ai quadri i cartellini indicanti il

nome dell'autore o per lo meno la scuola cui appartenevano. Durante il periodo dell'occupazione francese di Firenze, la direzione della Galleria rivolse tutte le proprie cure nel cercare di trattenere a Firenze i capolavori scelti per arricchire i musei francesi. Il nuovo Granduca Lorenese Leopoldo II, tornato a Firenze con la caduta dei Francesi, prescelse gli Uffizi come centro della restaurazione politica: nel 1838 fece allestire dall'architetto Domenico Giraldis, nel luogo dell'antico Teatro Mediceo, l'aula della Corte Regia, il massimo organo di tutela giudiziaria che aveva giurisdizione civile e criminale estesa a tutto il Granducato. Confrontando la pianta e la sezione precedenti a tali lavori — datata la prima al 1829 (fig. 7) e la seconda risalente circa allo stesso periodo (fig. 8) — con la pianta dei due piani superiori degli Uffizi, si può notare che i grandi lavori allora eseguiti hanno trasformato tutto il primo piano dello stabile in sede dei tribunali civili, ma non hanno minimamente alterato lo stato della Galleria. Infatti la necessità degli impegni di carattere politico prevalsero sul primitivo progetto di dividere in due piani il grande Teatro Mediceo ormai da tempo caduto in disuso, per estendere i locali della Galleria. I lavo-

ri si limitarono alla sistemazione in due sale situate ai piedi della scala che scende nel corridoio che unisce gli Uffizi ai Pitti e in tutto il braccio di questo che corre lungo la Via degli Archibusieri, degli oggetti etruschi che erano dispersi lungo i corridoi fra la scultura greca e romana, dei vasi accatastati nella piccola stanza che conduceva ai bronzi antichi, e dei « tegoli scritti », lasciati fino a quel momento all'aperto sulla Loggia dei Lanzi.

Il breve periodo di riforma concesso dal Granduca Leopoldo II nel 1848, dietro la spinta dei moti rivoluzionari che agitavano l'Italia e l'Europa intera, vide ancora una volta protagonista lo stabile degli Uffizi: la sala della Corte Regia fu destinata ad accogliere il primo Parlamento Toscano. L'opera fu realizzata in quaranta giorni dall'architetto Giuseppe Martelli (fig. 9). Nel 1842 un decreto granducale determinava l'istituzione dell'Archivio di Stato da realizzarsi al primo piano degli Uffizi, per riunire tutti gli archivi dispersi nei vari locali pubblici. Nel frattempo la Camera dei Deputati realizzata nel 1848 era già caduta in disuso e l'ambiente che l'ospitava tornò alla precedente destinazione di Corte Regia. Tutto il complesso degli Uffizi, nel braccio di levante,

fu così interessato da un grande progetto di trasformazione per adattarli al nuovo Archivio Centrale di Stato e la Corte Regia. Con un decreto di pochi mesi successivo alla istituzione, fu approvato un regolamento speciale che ne stabiliva la doppia funzione, del conservare i documenti e dell'offrire agli studiosi la possibilità di consultarli. I lavori, condotti dall'architetto Francesco Mazzei, terminarono nell'anno 1855 (fig. 10). Tale intento di riordinamento, apertura al pubblico e controllo, ispirava anche il direttorato della soprastante Galleria. Nel 1858 il direttore Luca Bourbon del Monte proponeva che fosse ordinato un inventario generale degli oggetti di belle arti sparsi per tutti gli stabilimenti pubblici, oratori, conventi e chiese del Granducato e che fosse istituita a Firenze una Soprintendenza generale per la conservazione degli oggetti stessi. Tali proposte non vennero però accolte in quanto precipitarono gli avvenimenti politici e cadde la Dinastia lorenese. In tale situazione furono abbandonati gli studi e parte degli interessi rivolti alla Galleria. Tuttavia il Del Monte riuscì in questi frangenti ad aprire al pubblico una nuova sala dove furono raccolte sculture in avorio, oggetti in

(segue)

ORIGINE COMPOSITA DEL MUSEO:

cera, miniature, mosaici, nielli, intagli in legno, maioliche e gemme incise; e compilò un nuovo regolamento per i copiatori che frequentavano sempre più numerosi la Galleria.

Nel 1865, con il trasferimento della capitale del nuovo Regno italiano da Torino a Firenze, il grande ambiente degli Uffizi occupato dalla Corte Regia venne nuovamente prescelto come luogo di rappresentanza del nuovo governo e trasformato in Camera del Senato. I lavori furono realizzati dall'architetto Carlo Falconieri. Con il nuovo trasferimento della capitale d'Italia da Firenze a Roma ed il relativo trasferimento delle Camere di Governo, l'ambiente che accoglieva la Camera del Senato agli Uffizi cadde in disuso. Iniziarono gli studi per l'utilizzazione dei grandi ambienti. La direzione delle RR. Gallerie affidò lo studio dei progetti all'architetto Luigi Del Moro. Questi negli anni 1883-88 elaborò varie proposte di lavoro. Il progetto definitivo fu realizzato nel 1889. La Sala delle Arti, l'ultima parte del Teatro Mediceo realizzata nel 1853 dall'architetto Mazzei durante il riordinamento dell'Archivio di

Stato, fu risparmiata. Dal taglio orizzontale della rimanente porzione del Teatro (dove c'era il Senato) furono ricavate al piano superiore sette sale che furono destinate alla Scuola Toscana ed al piano inferiore quattro locali (dove attualmente si trova il Gabinetto Disegni e Stampe) per la sistemazione della raccolta di autoritratti. Le opere che dal corridoio della Galleria passarono a queste sale lasciarono posto agli arazzi che, dopo essere stati in deposito per tanti anni per mancanza di locali di esposizione, tornarono alla vista del pubblico. In occasione di tali lavori tutte le stanze della Galleria furono provviste di lucernari per l'illuminazione dall'alto dei quadri e furono ingranditi quelli che si ritenevano insufficienti. Le sale furono collegate l'una all'altra con un percorso rettilineo, aprendo porte che permettessero il passaggio diretto da un ambiente all'altro evitando di dover ritornare nei corridoi; le porte furono ornate con fasce di Portasanta di Marenna, lavorate dall'Opificio delle Pietre Dure. Fu quindi realizzata una nuova rampa di scale che affiancando le altre due già esistenti, rese più age-

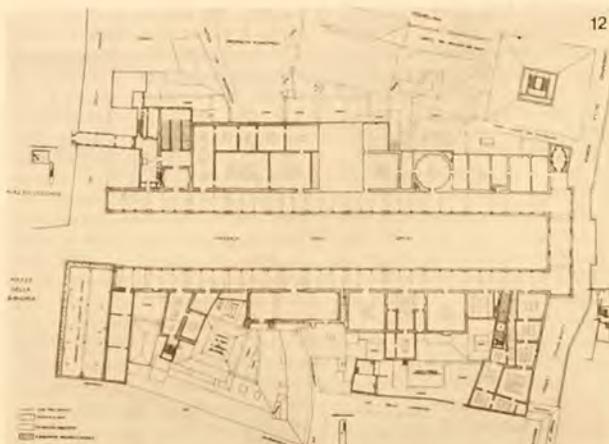
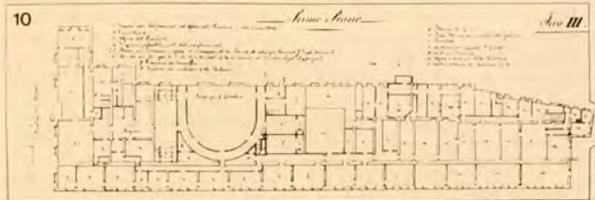
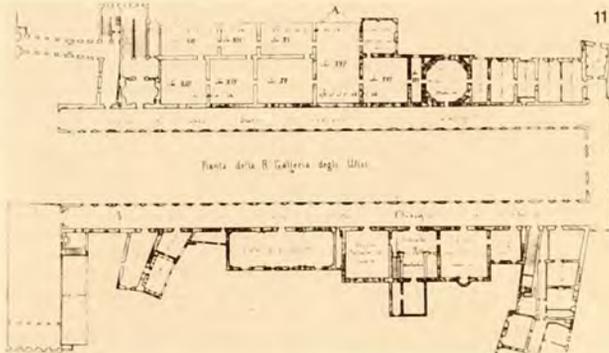
vole l'accesso alla Galleria (figg. 11, 12). Continuò anche negli anni immediatamente successivi l'opera di ammodernamento del Museo; fu installato un nuovo ascensore a sistema idraulico, in sostituzione di uno più antico. Continuarono anche gli acquisti (ad esempio l'insieme delle opere d'arte dell'Ospedale di S. Maria Nuova) e l'accenramento nelle sale della Galleria di insigni opere d'arte appartenenti ad altre collezioni (ad esempio i cartoni di Lorenzo di Credi, di Fra' Bartolomeo e della scuola di Raffaello, provenienti dal Museo dell'Accademia e gli arazzi esposti al Palazzo della Crocetta). Nel 1937 furono ripresi grandi lavori di sistemazione museografica. Fu deciso il taglio orizzontale della Sala delle Arti, che ancora apparteneva all'Archivio di Stato, mediante un solaio al piano della galleria, in modo da dividere in due parti l'ambiente, per eliminare l'interruzione esistente fra le Sale Toscane da una parte e quelle del Perugino e delle Carte Geografiche dall'altra. Tale importante opera si inseriva nel progetto generale di sistemazione di tutto il piano della galleria, che comprendeva inol-

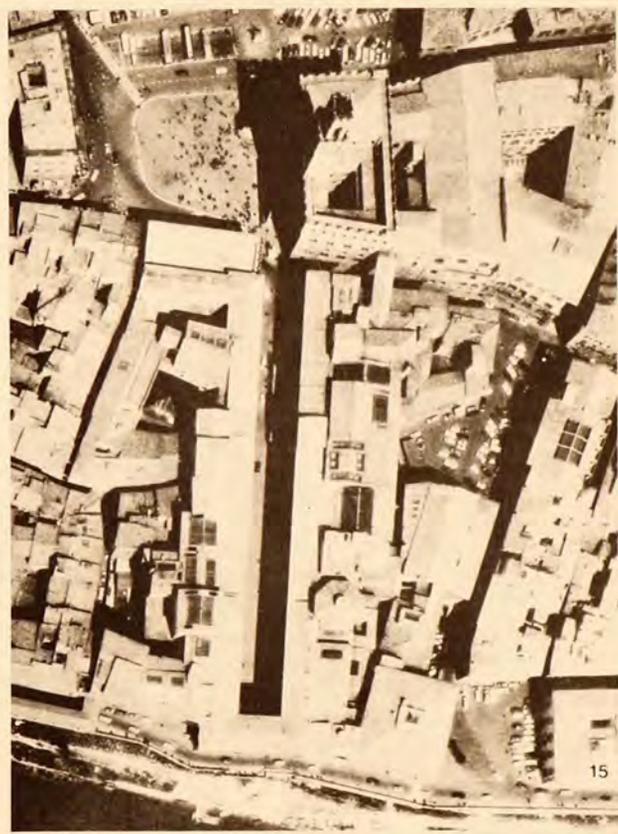
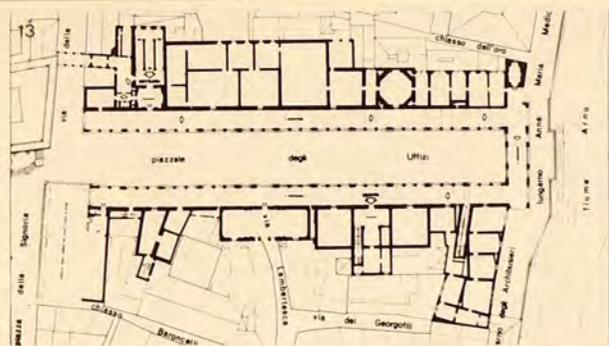
tre la creazione di cinque nuove sale ottenute rialzando alcuni ambienti che facevano parte del Gabinetto di restauro dei dipinti (nel braccio ovest degli Uffizi), per raccogliere la rimanente parte degli autoritratti dispersa nelle sale degli Uffizi o nel corridoio fra Pitti e Uffizi (una piccola parte era già sistemata nelle sale costruite nell'Ottocento dal Del Moro, che vennero così collegate con le nuove); il completamento delle Sale Venete e la sistemazione delle Sale Straniere; la sistemazione delle condizioni di illuminazione e dell'estetica delle Sale della Scuola Toscana, realizzate anch'esse dal Del Moro.

I lavori continuarono anche durante la Seconda guerra mondiale, con la realizzazione del solaio della Sala delle Arti al piano della galleria. Il bombardamento dei ponti della città danneggiò gravemente anche lo stabile degli Uffizi. Nell'immediato Dopoguerra si presentavano così due gruppi distinti di lavoro: da una parte quelli di risarcimento dei danni di guerra, dall'altra i lavori di completamento della Galleria, iniziati prima della guerra, che consistevano nella ultimazione del-

Firenze, Palazzo degli Uffizi: 9. G. Martelli, Adattamento della Corte Regia a Camera dei Deputati Toscani, 1848. 10. F. Mazzei, Adattamento del primo e secondo piano del braccio destro degli Uffizi per ospitare il nuovo Archivio Centrale di Stato e la Corte

Regia, 1852-55. 11. L. Del Moro, Studio per la sistemazione degli Uffizi conseguente al trasferimento da Firenze a Roma delle Camere di Governo, 1908 e. 12. Pianta del secondo piano degli Uffizi successiva ai lavori di adattamento di L. Del Moro, 1912 e. 13.





Pianta dello stato attuale del secondo piano degli Uffizi, 1967
14.15. Vedute del Complesso degli Uffizi.

la Sala degli autoritratti, nell'allestimento della stanza ricavata dalla divisione in due dalla Sala delle Arti, nel rinnovamento delle Sale Toscane e nella costruzione di una scala di uscita, al termine del terzo corridoio. Furono prima realizzati i lavori ritenuti più urgenti, successivamente quelli di allestimento delle sale; l'architetto Lando Bartoli curò la sistemazione museografica della nuova sala che fu destinata ad accogliere i dipinti del Botticelli; pochi anni dopo il gruppo Gardella-Scarpa-Michelucci-Morozzi si dedicò all'ammodernamento delle Sale Toscane. Rimase irrisolto il problema della seconda scala di accesso alla Galleria. Nel 1964 l'architetto Nello Bemporad fu incaricato dal Ministero della Pubblica Istruzione di approntare un programma per il riordinamento dell'intero fabbricato degli Uffizi, in vista dell'alloranzamento dallo stabile stesso dell'Archivio di Stato che occupa nel complesso interamente il piano terreno e oltre i due terzi del primo piano. Il progetto, compilato negli anni 1964-67, si propone di risolvere tre principali problemi: 1. il pericolo dei dissesti statici dovuti

ai forti sovraccarichi dell'Archivio con lo stivaggio del materiale bibliografico; 2. il pericolo d'incendio cui la Galleria è sottoposta, trovandosi al di sopra di un deposito di antichi manoscritti sistemati in un vecchio impianto; 3. l'inagibilità degli ambienti per un pubblico sempre più numeroso, convogliato secondo itinerari densi, strettamente condizionato dal criterio di vedere il massimo possibile nel minor tempo. Fino ad ora le principali realizzazioni in ordine di tempo sono state: la riapertura della Scala Buontalenti nel terzo braccio degli Uffizi, che anticamente disimpegnava i locali al primo piano, dove lavoravano gli artigiani della Galleria e che è stata destinata al deflusso dei visitatori; il recupero della chiesa di S. Pier Scheraggio e della sottostante antichissima chiesa di S. Maria Ferelaube, inglobate dal Vasari nella muratura del braccio sinistro degli Uffizi; la riapertura del Corridoio Vasariano; il restauro della Loggia detta degli Stipendiati, attualmente destinata alla Sezione Didattica degli Uffizi; la sistemazione della Sala del Lippi ed infine il restauro del grande ambiente

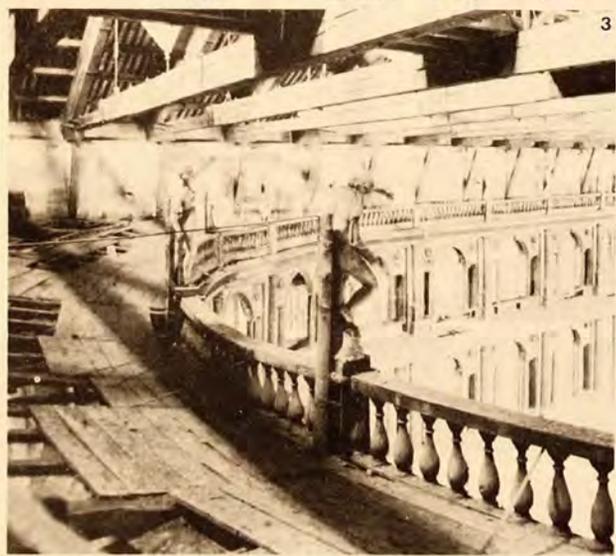
che accoglie i dipinti del Botticelli impostato secondo i moderni criteri museografici e conservativi delle opere d'arte, che già avevano ispirato le vicine Sale dette dei Primitivi.

Daniela Mignani

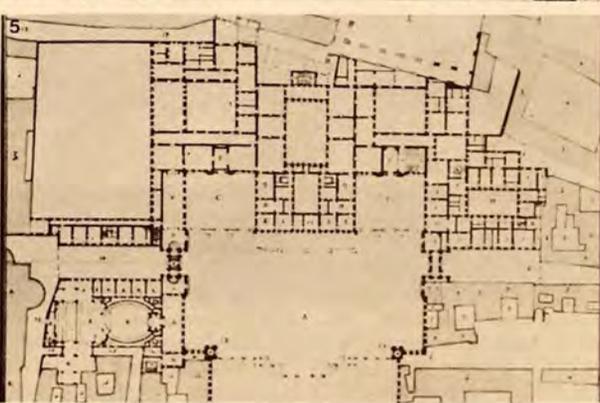
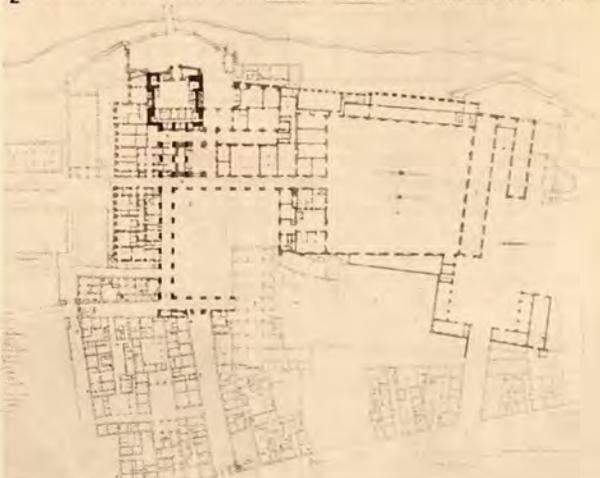
Gallerie di Firenze, Roma 1897. E. Ridolfi, *Il mio direttorato delle R. Gallerie fiorentine*, Firenze 1905. *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano - Riordinamento dei Musei e Gallerie*, V sessione della Conferenza Generale UNESCO, Firenze 22 maggio-16 giugno 1950. L. Bartoli, *Galleria degli Uffizi, Firenze, Introduzione all'architettura. I danni di guerra e il progetto di sistemazione*, Firenze 1946. R. Abbondanza, *Mostra documentaria e iconografica della fabbrica degli Uffizi*, maggio-luglio 1958, Firenze 1958. N. Bemporad, *Gli Uffizi e la Scala Buontalenti*, in *L'architettura-Cronache e storia*, a. XIV, n. 158, dicembre 1968. N. Bemporad, *S. Pier Scheraggio nella Galleria degli Uffizi, Firenze*, in *L'architettura - Cronache e storia*, a. XVIII, n. 203, settembre 1972. N. Bemporad, *Restauro della Sala Botticelli agli Uffizi*, in *L'architettura-Cronache e storia*, a. XXIV, n. 272, giugno 1978. D. Mignani, *1586-1978 Teatro / Arsenale / Archivio / Corte Regia / Parlamento Toscano / Galleria*, in *L'architettura-Cronache e storia*, a. XXIV, n. 272, giugno 1978.

Bibliografia: J. Carlieri, *Ristretto delle cose più notabili della città di Firenze*, Firenze 1767. G. Bencivenni Pelli, *Saggio Istorico della Real Galleria di Firenze*, Firenze 1779. A. Gotti, *Le Gallerie di Firenze*, Firenze 1872. E. Ridolfi, *Dei provvedimenti e lavori fatti per le RR. Gallerie e Musei di Firenze negli anni 1885-1889*, Firenze 1890. E. Ridolfi, *RR.*

ORIGINE COMPOSITA DEL MUSEO:



2 PIANETA LUNDBERGICA DELLA PILOTTA E DEGLI EDIFICI ADIACENTI



Parma: 1. Particolare della Pianta di Parma del 1592: in basso, il Palazzo ducale, quindi il corridore del Duca Ottavio (primo nucleo della Pilotta), la Rocchetta sforzesca e, oltretorrente, il Palazzo del Giardino. 2. Planimetria della Pilotta col rilievo degli

edifici demoliti fra 1766 e 1819. 3. G. B. Aleotti, Teatro Farnese, 1628. 4.5. E. A. Petitot, Progetto di ampliamento della Pilotta e riordino del centro urbano, 1766. 6. P. Soncini, Teatro Reinach, poi Paganini, 1866, distrutto nel 1944. 7. Allievo arch.

La creazione del Piazzale della Pace, dizione ultima di uno squarcio nella struttura urbana, è la sommatoria di una serie di contrastanti intenzioni, dei Farnesi prima e successivamente dei Borboni, di stabilire, con la Pilotta, una corrispondenza con la restante parte della città di natura centripeta: dai cortili rinserrati, voluti da Ranuccio, a partire dai primi anni del Seicento, sviluppati attorno al nucleo iniziale di Ottavio del 1581, che unisce una reggia provvisoria alla Rocchetta sforzesca a Co' di ponte.

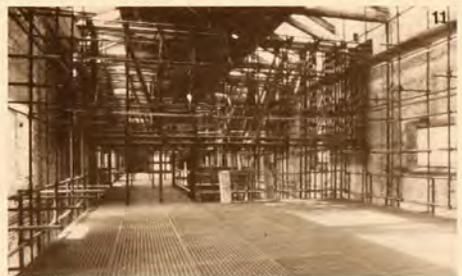
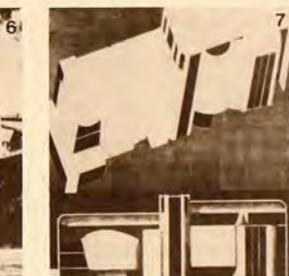
La creazione dello Stato Farnesiano avanzò con la sua autocelebrazione: intendere quale nucleo originario d'opere potè costituire la Quadreria, iniziata pressoché all'arrivo dei Farnese nel 1545, significa ripercorrere le tappe stesse della Casata che dalla Corte papale richiamò gli artisti più significativi e portò a Parma le opere di scavo, nonché le già famose immagini di

Papa Paolo III e della famiglia, ritratta dal Tiziano (collezione ora a Capodimonte). I Farnese raccolsero opere dai Gonzaga oltre ai patrimoni della Scuola parmigiana e del suo grande manierismo custoditi dalle casate nobiliari locali, spogliate dopo il presunto complotto del 1612. Altro apporto considerevole alle collezioni parmensi della Galleria ducale provenne dagli intensi rapporti stabiliti con le Fiandre per mezzo del Duca Alessandro, governatore di quegli Stati per conto dello zio Filippo II, Duca che promosse — lui allievo del Paciotto e quindi ingegnere e architetto egli stesso — la venuta a Parma di artisti fiamminghi già celebrati. La Quadreria venne integrata dal Guardaroba ducale con argenti, suppellettili, ricche armature, vasellame e arazzi. Entrambe le Gallerie, con il serraglio e la prestigiosa fontana del Palazzo del Giardino venivano visitati (e de-

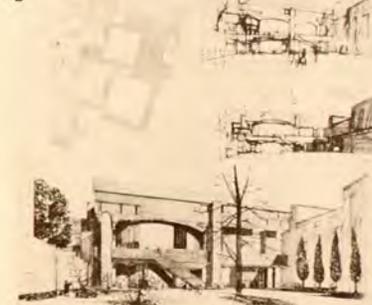
scritti nelle memorie) dai viaggiatori illustri e ben referenziati che potevano accedere, appunto, anche al Giardino di Corte al di là del torrente, unito alla Pilotta (e quindi al Palazzo ducale) dal Ponte Verde, e constatare i risultati, nel Palazzo vignolesco del Giardino, della querelle fra la Scuola di Agostino Caracci, ricca di suggestioni prebarocche e il retaggio culturale ancora romano, tardomanierista della Scuola del Moschino, architetto di Corte, più sensibile agli scambi con la Roma postvignolesca. All'interno della Pilotta, con i cortili di S. Pietro e del Guazzatoio, adiacente alle Scuderie, e quello della vecchia Rocchetta sforzesca, la struttura a corti successive precisava una sequenza di funzioni celebrative e di corte (fra cui gli archivi costituiscono il primo nucleo delle successive collezioni, inizialmente conservate nel Palazzo del Giardino). La Sala d'armi di-

ventò, con l'intervento dell'Aleotti, il Teatro, si creò lo scalone, si separarono i settori ausiliari dalle residenze degli armigeri, dalle Caserme, dalle Scuderie, dalle Prigioni. L'Accademia, la Biblioteca palatina, la Quadreria (che sarebbero state più propriamente definite in Era Borbonica), il Teatro, la Residenza degli artisti e dei tecnici di Corte, stabilivano un'articolazione di funzioni che fecero acquisire al Palazzo dignità di reggia e costituirono il segno di un potere che maturò lungo tutto l'arco del Secolo con tratti originali, restituendo, nella Pilotta, l'immagine di uno Stato complesso, a cavaliere fra il Papato, cui doveva l'investitura, e l'Impero, con il quale erano stati stabiliti duraturi rapporti di derivazione e di parentela. Organismo complesso, di multiformi e variate funzioni, che realizzava l'idea della cittadella del potere, autonoma e sovrastante la città dei cittadini,

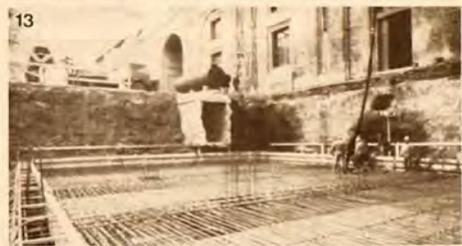
LA POLIVALENTE PILOTTA NELLA CITTADELLA DUCALE



6
CONCORSO PER LA RICOSTRUZIONE



8
DEL TEATRO PAGANINI IN PARMA



9
G. Lipparini, Progetto per il Teatro alla Pilotta, Corso di Elementi di composizione della Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, a.a. 1965-66, 8,9. Concorso per la ricostruzione del Teatro Paganini, 1964; C. Aymonino; A. Rossi. 10. Veduta

11,12,13. Alcuni aspetti delle ristrutturazioni in corso dal 1973 nell'ala nord del Cortile del Guazzoato.

esso ripropose per Ranuccio, per la sua architettura, un rapporto difficile con la città, un rapporto inconcluso e ormai estraneo alla Rinascenza: Duca chiuso in un sistema di fortificazioni con le sue pertinenze regali, fatte di gallerie, di pinacoteche e di vuoti teatri.

La Pilotta, centro di cultura museale, e il suo (mancato) rapporto con la Parma contemporanea costituiscono un tema che negli ultimi anni è già approdato più volte alle cronache di architettura. L'errata proposta del suo «isolamento», come filo conduttore di una fruizione cittadina, ha provocato, a partire dalle distruzioni belliche — che tanta parte del complesso hanno interessato — una serie di successive precisazioni critiche avvertite e consapevoli che si sono espresse anche in concrete proposte progettuali intenzionate a ristabilire la concatenazione Pilotta-città-corpo sociale, oggi interrotta. L'iso-

lamento, in gran parte portato a compimento, ha contemplato due ordini di interventi: l'uno esterno all'area in questione, che ha percorso il tracciato consueto delle operazioni archeologico-academiche perseguite tra le due guerre ed ancor prima: con distruzione delle fabbriche non omogenee con il «monumento» (anche se, come in questo caso, precedenti alla costruzione dello stesso corridore, nucleo originario della Pilotta); l'altro intervento, interno al Complesso farnesiano, persegue la visione verticistica e gerarchica portata avanti dai corpi separati, con cui si realizza e si esprime la cultura centralistico-burocratica delle istituzioni: cultura — si sa — non indenne da conflitti di competenze e di potere, che accavalla alterne e opposte pratiche edilizie (espressioni della lottizzazione), isolando le istituzioni stesse in irrisolti conflitti di competenze che si esprimono, appunto, in un'inagibilità

di fatto alla partecipazione ed al lavoro collegiale che cresce con la città. Le funzioni separate su cui si sono attestate le frammentate istituzioni impediscono ormai una interrelazione necessaria e fortemente motivata. Anzi gli enti ivi allocati pongono in essere programmi incongrui con le strutture edilizie esistenti, con il risultato di alterare in modo irreversibile ed improprio l'antica tessitura Ranucesca e le originali sequenze delle partiture murarie. L'immagine che la Pilotta restituisce di sé non è più l'organismo complesso, multifunzionale, che realizzava la cittadella del potere. Le sue spoglie sono state spartite: l'esito conseguito è che l'antica Reggia farnesiana risulta frammentata: l'antica Accademia si è trasformata in un Istituto d'Arte, le Collezioni e le Raccolte ducali — per quanto è rimasto dalle successive spogliazioni — seguono i criteri burocratici sta-

biliti dalle direttive ministeriali dividendosi in Galleria d'antichità e in Pinacoteca. Il Teatro dell'Alcotti, per cause belliche e per criteri di restauro, diventa il plastico al vero di se stesso. Si accorcia la Biblioteca palatina, si lascia inagibile il Teatro, si distrugge quanto della Reggia si era salvato e ancora si altera il rapporto fra la Pilotta stessa e le case preesistenti di Via Affò allineate lungo i Bastioni di difesa della Parma. Si sostituiscono alle strutture frazionate e sequenziali delle antiche Guarnigioni — che stabilivano continuità di lettura fra parti auliche e dipendenze — nuove strutture spaziali stravolgenti la gradazione canonica dell'organismo architettonico, sostituendolo con altro, il quale, al di là delle valutazioni di merito (che sono negative), cancella la sua storia e il suo passato.

Aurelio Cortesi

UDC 727.7 (091)(45.44)

Le raccolte d'arte e di meraviglie, sviluppatasi Oltralpe nel Sedicesimo secolo, furono il prodotto di quel gusto collezionistico che aveva dato origine ai tesori delle Chiese medievali, caratterizzati dalla compresenza di oggetti inconsueti e strani che la fantasia popolare rivestiva di un alone di mistero, religiosità e superstizione (1). Caratteristica era infatti la presenza, accanto a squisiti esempi d'oreficeria, delle reliquie, dei denti di narvalo, considerati corna di unicorno e delle immancabili « ossa di giganti », in realtà resti di animali preistorici. In tal modo l'elemento cristiano coesisteva con l'elemento profano, le meraviglie della natura con le meraviglie dell'arte (2). Gli esempi più significativi di questo particolare gusto collezionistico furono: la raccolta dell'Arciduca Ferdinando del Tirolo nel Castello di Ambras, quella di Rodolfo II a Praga e dei duchi di Baviera Alberto V e Guglielmo V a Monaco. In Italia, invece, tali collezioni non trovarono una condizione favorevole al loro sviluppo, non tanto per la mancanza di un interesse nei riguardi dei cosiddetti *curiosa*, quanto perché l'opera d'arte vera e propria venne sempre considerata avere carattere a sé stante e predominante. Tuttavia, ebbero notevole im-

portanza la raccolta di Manfredo Settala a Milano, di Ferdinando Cospi e Ulisse Aldrovandi a Bologna; ma l'unico vero esempio di raccolta d'arte e di meraviglie in Italia fu il Museo Kircheriano che si rifaceva, non solo nella scelta degli oggetti, ma anche nella sistemazione museografica, a quel gusto collezionistico e a quello spirito di ricerca che avevano animato le raccolte del Nord.

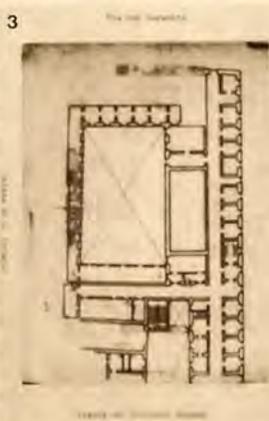
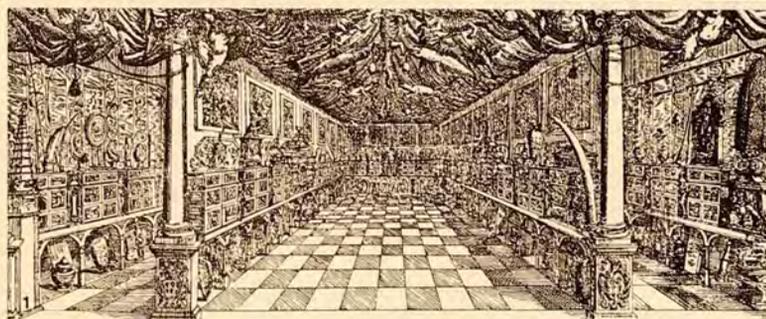
Il Museo Kircheriano ebbe origine dalla collezione che il signor Alfonso Donnino, Segretario del Popolo romano, donò ai Gesuiti del Collegio Romano. Nel documento comprovante la donazione si legge che la raccolta era formata da *statue, mascheroni, idoli, quadri, armi, pitture, tavole di marmo e di altra materia pretiosa, vasi di vetro et Cristallo, instrumenti musicali, piatti dipinti, diverse sorte di pietre, et frammenti di antichità* (3). Uno dei motivi che spinsero il Donnino a tale gesto fu il desiderio che il materiale da lui raccolto non andasse disperso e che potesse essere utilizzato dagli studiosi che da molte parti giungevano all'Università del Collegio Romano, dove infatti la collezione fu trasportata agli inizi del 1652 (4). L'incarico della sistemazione e conservazione della raccolta fu affidato al Padre Atanasio

Kircher (Geysa 1602 - Roma 1680), uomo di eccezionali conoscenze e uno degli ultimi eruditi del suo tempo. Nei quarant'anni che trascorse a Roma pubblicò oltre 40 volumi nei quali, mescolando geniali intuizioni alla più sfrenata fantasia, indagò in tutti i campi dello scibile trattando indistintamente di musica, di medicina, di archeologia e di fisica. Non lo si può considerare uno scienziato, nella moderna accezione del termine, per la mancanza di un metodo scientifico, ma la sua enorme sete di sapere lo caratterizza come spirito moderno. L'enorme successo che i contemporanei gli tributarono si riversò anche sulla Galleria del Collegio Romano che dopo la sua morte e in suo onore fu nota come Museo Kircheriano. La collezione del Donnino quindi, trasportata al Collegio Romano, fu ordinata in un corridoio del secondo piano (indicato sulla pianta con le lettere A-A) lungo 94 palmi (cioè circa 23,50 m. considerando un palmo equivalente a 25 cm.) e contiguo alla Libreria (5); l'unica preoccupazione fu quella di sistemare un cancello all'inizio della Galleria in modo che nessuno potesse entrarvi liberamente, neanche i Gesuiti del Collegio Romano. Non tutti potevano visitare il Museo, che non fu mai

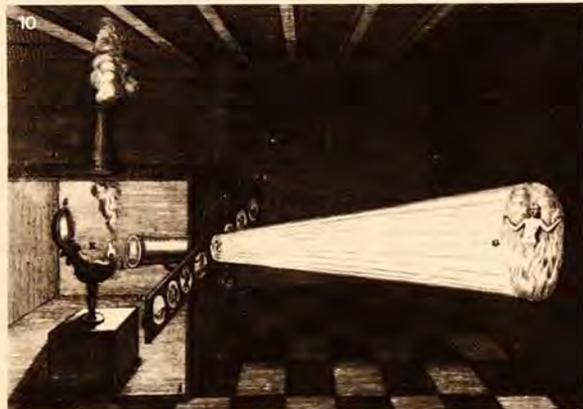
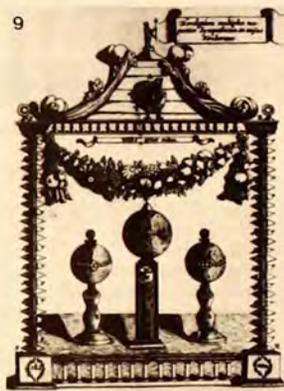
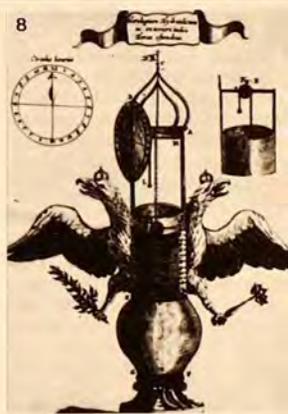
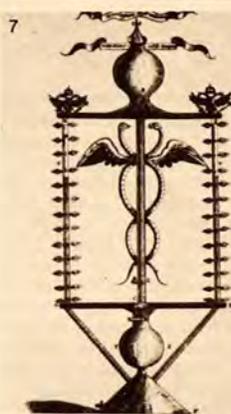
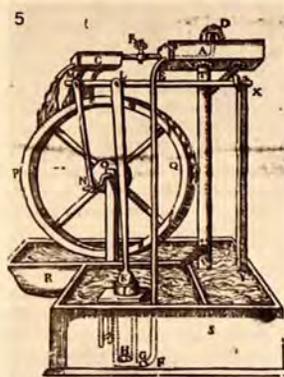
aperto al pubblico, ma solo eruditi o personaggi importanti che venendo a Roma non sapevano rinunciare al desiderio di vedere una raccolta tanto particolare e che, con il passare del tempo, si arricchì sempre più delle innumerevoli invenzioni del Kircher, tra cui la lanterna magica, le macchine per il moto perpetuo, gli sferisteri e i magnifici orologi idraulici e magnetici. Nel 1672 il Museo fu spostato al piano inferiore, in un corridoio di 47 palmi, per dare la possibilità di accedere ai cori della nuova Chiesa di S. Ignazio direttamente dall'interno del Collegio Romano (6). Il primo catalogo del Museo Kircheriano, scritto da Giorgio de Sepibus nel 1678, si riferisce quindi a questa seconda sistemazione. La Galleria era preceduta da un Vestibolo nel quale, per mezzo degli oggetti più significativi, erano esemplificate le diverse raccolte che costituivano il vero e proprio Museo. E' da sottolineare l'accostamento del tutto casuale degli oggetti tra loro. Infatti, accanto ad un organo che riproduceva il cinguettio di ogni specie di uccelli, erano sistemati manoscritti antichi e strumenti matematici, ideati dal Kircher stesso, monete imperiali romane e un tappeto di paglia indiana, oltre ad un quadro di Guido Reni e due

1. Frontespizio del catalogo del *Museum Septalianum*, 1664, costituito dalla raccolta d'arte e meraviglie di Manfredo Settala a Milano. 2. Frontespizio del catalogo del *Museum Calceolarianum*, 1622, antico gabinetto di Storia naturale a Verona. 3. B. Amman-

...nati, Collegio Romano, Roma, 1581-85: pianta del secondo piano; nel corridoio indicato con le lettere A-A fu trasportata nel 1652 la raccolta donata da Alfonso Donnino ai Gesuiti del Collegio Romano; la raccolta ampliata da Padre Atanasio Kircher divenne



I NATURALIA ARTIFICIALIA ET CURIOSA DEL KIRCHERIANO



in suo onore nota come Museo Kircheriano. 4. Frontespizio del catalogo del Museo Kircheriano di Roma, 1678; l'incisione raffigura il Vestibolo e la Galleria del Museo nella seconda sistemazione al primo piano del Collegio Romano. Incisioni riproducenti al-

cune delle invenzioni di Padre Atanasio Kircher, ospitate nel Museo: 5.6. macchine per il moto perpetuo; 7.8. orologi idraulici; 9. orologi magnetici; 10. lanterna magica; 11. sferisterio.

sculture del Bernini. La vera e propria Galleria aveva volta a crociera completamente affrescata con i simboli dei quattro elementi e dell'intero universo. Si stabiliva così una stretta connessione tra il carattere enciclopedico della collezione, costituita dalle sezioni dei *naturalia, artificialia et curiosa* e la decorazione dell'ambiente destinato a contenerla. Se volessimo individuare un criterio di organizzazione nella sistemazione del Museo Kircheriano non potremmo che ritrovarlo nell'accostamento, esclusivamente estetico, degli oggetti tra loro. Dal frontespizio del catalogo del 1678 possiamo avere un'idea più precisa di questa particolare sistemazione museografica. Le pareti della Galleria erano ricoperte di ritratti di principi e benefattori, donati al Kircher in segno di stima, le sculture più pregevoli erano invece sistemate su una serie di colonnine allineate lungo le pareti, mentre accanto ad uno scheletro poteva trovarsi un planisfero, un'urna sepolcrale o un rostro di pesce spada, in modo tale che gli oggetti collezionati potessero acquistare maggior potere significativo proprio dagli accostamenti inconsueti, anomali, al di fuori della logica, dato anche che uno degli scopi di tali raccolte era quello di susci-

tare nel visitatore lo stupore e la meraviglia. Una vera eccezione e particolarità rispetto ad altre collezioni era costituita dalle copie, probabilmente in cartapesta, di 5 obelischi esistenti in vari punti di Roma, dei quali il Kircher aveva interpretato i geroglifici, sistemati nell'asse longitudinale della Galleria ed alti fin quasi al soffitto, per mezzo dei quali si stabiliva un inedito rapporto tra un ambiente interno ed un tipo di arredo tradizionalmente situato in un esterno urbano. Ce n'era inoltre un sesto, in onore della Regina Cristina di Svezia, realizzato probabilmente in occasione di una visita da lei fatta al Collegio Romano il 31 gennaio 1656 (7), caratterizzato da un panegirico in 33 lingue diverse, opera senz'altro del P. Kircher e del suo gusto per le esercitazioni erudite. Nel 1698 la direzione del Museo fu affidata ad un altro gesuita, il Padre Filippo Bonanni, e le collezioni furono di nuovo spostate in un corridoio del terzo piano del Collegio Romano, attraverso il quale si raggiungeva una grande loggia che fu poi coperta con soffitto a volta e nella quale furono sistemati più di 60 armadi destinati ad accogliere le varie classi di oggetti (8). Sotto la direzione del Bonanni la raccolta mantenne il caratte-

re enciclopedico, ma perse l'ordinamento datogli dal Kircher. Tale mutamento è in stretto rapporto con le diverse personalità dei due gesuiti. Il Kircher, affascinato da tutto ciò che gli si presentava come inconsueto, strano, misterioso, profondamente ancorato alla cultura nordica medievale, creò un Museo dal quale era assente qualsiasi classificazione e razionalizzazione. Il Bonanni, invece, appassionato e profondo conoscitore di scienze naturali, che basava le proprie conoscenze su un metodo scientifico, riorganizzò, sistemò e suddivise per classi tutto il materiale contenuto nel Museo. I successivi direttori furono tutti archeologi e questo portò alla trasformazione in Museo archeologico di ciò che era stata una raccolta d'arte e di meraviglie. In quest'ottica e secondo un criterio sistematico proprio dell'indirizzo scientifico della cultura ottocentesca, fu decisa la suddivisione in vari musei di Roma delle molte sezioni non più pertinenti alla nuova fisionomia assunta. Furono così cedute al Museo Preistorico ed Etnografico Luigi Pigorini le armi e le collezioni etnografiche, al Museo di Castel Sant'Angelo altre armi, utensili e vari oggetti di Epoca rinascimentale, che passarono poi nel Museo di Palazzo Ve-

nezia, le antiche raccolte di storia naturale ai Gabinetti scientifici dell'Università e al Liceo Visconti e i pochi oggetti scientifici rimasti al Museo Astronomico e Copernicano. Infine, nel 1915, il Ministero della Pubblica Istruzione dava il colpo di grazia a ciò che restava del Museo Kircheriano e ne decideva la soppressione (9).

Roberta Rezzi

(1) Cfr. J. von Schlosser, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, 1908, Sansoni, Firenze 1974, p. 27. (2) Cfr. J. von Schlosser, *op. cit.*, pp. 28-9. (3) In Amico Abinante, *Testamenti*, Archivio Storico Capitolino, sez. XXX, n. 55, 1645-1651, codicillo aggiunto al testamento di Alfonso Donnino il 12 dicembre 1651. (4) Cfr. F. Bonanni, *Notizie circa la Galleria del Collegio Romano*, Historia 1700-1729, Ms. n. XVI, in Archivio della Curia gesuitica, p. 174 v. (5) Cfr. F. Bonanni, *ms. cit.*, p. 174 v. (6) Cfr. F. Bonanni, *ms. cit.*, p. 175. (7) Cfr. Anonimo, *Origine del Collegio Romano e suoi progressi 1551-1743*, Ms. nell'Archivio della PUG, n. 142, p. 83. (8) F. Bonanni, *ms. cit.*, p. 179. (9) Cfr. H. Leclercq, in F. Cabrol, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de liturgie*, 1928 n. t. VIII 1, p. 778.

UDC 727.6 (097)(45.632)

LA SPECIE NATURALISTICA DEL FERRANTE IMPERATO

UDC 727.6 (091)(45.73)

Di Ferrante Imperato, speciale e naturalista napoletano, non si conosce quasi niente (1). Perfino gli estremi della sua vita sono incerti, forse 1550 e 1625. Un'attività scientifica, condotta con assiduità per lungo volgere di anni, è documentata soltanto dall'unico volume che si risolve a pubblicare nel 1599, l'*Historia Naturale* (2), la prima a rinnovare il titolo della famosa opera di Plinio, in realtà appena un saggio della sterminata raccolta ordinata nel suo Museo. Anche del Museo, uno dei più ricchi e famosi, con migliaia di campioni dei tre regni naturali, non restò niente; né lo stesso autore pubblicò mai alcun catalogo. Neanche della sua casa, dove era ospitato il Museo, sappiamo con certezza; si dice che si trovasse dietro Palazzo Gravina. Ma raccogliendo tutte le testimonianze si ha egualmente la convinzione dell'importanza e dell'eccezionalità dell'impresa. Il Museo meritò l'attenzione di tutti. Il Vicerè Duca di Ossuna più volte si degnò venire nel Museo di mio Padre pieno d'infinito numero di cose rare — racconterà il figlio di Ferrante, Francesco, appassionato naturalista anche lui —; da Fabio Colonna, accademico dei Lincei napoletani, a P.A. Mattioli, uno dei più importanti botanici del tempo, non c'è alcuno che non ne parli almeno una volta. Ma la testimonianza più vicina e autentica la ricaviamo da una lettera dello stesso Ferrante del 1597: ...il mio theatro di natura non consiste in altro che in cose naturali, come dir Minerali, Animali e Piante, che sino a

quest'ora ne ho fatte raccolte di alcuni migliaia, tal che veramente a mio giudizio mi par uno stupore...

In particolare afferma la tradizione l'esistenza di un Erbario ricco di ben ottanta volumi. E un volume ancora esistente (alla Biblioteca Nazionale di Napoli), intitolato *Collectio plantarum naturalium* è reputato una reliquia del Museo Imperato. Questo ed altri otto volumi poi scomparsi erano stati salvati da Sante Cirillo, e si dice che di fronte ad essi si fosse inginocchiato nel 1783 Martino Vahl, discepolo di Linneo, onorandoli come le reliquie del rinascimento della botanica in Europa.

E l'Orto? Si legge in una nota di Ferrante: *L'altra scatola ...è piena di molte radici tuberose e bulbi ch'io haveva in mio potere nel pensile giardino, et ch'ho potuto raccogliere et havere da diversi amici...* Dunque la parola orto non compare nella corrispondenza dell'Imperato, pare buon senso supporre che in città l'Imperato coltivasse piante sulla terrazza di casa (il pensile giardino) e che l'orto, probabilmente, l'avesse lontano dall'abitato. O forse era l'Orto botanico creato da G.V. Pinelli che secondo qualche testimonianza, anche l'Imperato frequentava? *Esisteva in quel tempo in Napoli, sulla collina dei Miracoli, uno dei primi orti botanici, o dei semplici, fondato dal patrizio genovese Giovanni Vincenzo Pinelli: ivi si raccoglievano piante rare ed esotiche, e si andavano formando botanici come Bartolomeo Maranta, Imperato, Fabio Colonna, che a*

vicenda si aiutavano, e corrispondevano con altri botanici d'Italia e dell'Estero, per mettere assieme l'erbario d'Imperato. Questa rete di rapporti è testimoniata direttamente dall'Imperato nelle sue lettere o nella bella avvertenza al lettore in apertura della sua *Historia*: *...lettore, resta di ricordarti... che le scienze umane pigliano accrescimento dal comunicare l'uno all'altro: dico questo, percioche io confesso, che li studii nostri, e le cose da noi trattate han fatto progresso dall'aiuto degli amici, che o sono concorsi come fautori in procurarmi la sumministrazione delle cose venute da diverse parti del mondo: o sono stati come compagni e consorti delle fatiche...*

Consorti nelle fatiche gli erano stati: Gian Vincenzo Pinelli, erudito e bibliofilo, organizzò a Padova un Museo scientifico e una Biblioteca che costituiscono la sua maggiore benemerita; Pier Andrea Mattioli, medico e naturalista senese, coordinò tutte le conoscenze botaniche del tempo nei suoi celebri *Commentari ad Dioscoride*; Bartolomeo Maranta, medico e botanico lucano, autore famoso del *Methodi cognoscendorum simplicium*; Melchiorre Guilandino e Giacomo Antonio Cortuso, custodi dell'Orto botanico di Padova; Carlo Clusio, scrittore nobilissimo e ha illustrato l'età nostra della conoscenza dei medicamenti peregrini; Caspar Bauhin, medico e botanico di Basilea; Ulisse Aldrovandi, il più famoso e illustre dei suoi corrispondenti. Con Fabio Colonna e Antonio Sti-

giola, gli ultimi personaggi citati da Ferrante, siamo nel clima culturale dei Lincei napoletani: lo Stigliola, amico e compagno di prigionie del Campanella, corrispondente del Galilei, fu l'amico più intimo di Ferrante; il Colonna fu tra i promotori della «colonia» napoletana della celebre Accademia romana fondata dal Principe Federico Cesi.

Il Museo degli Imperato seguì la sorte comune. Il figlio Francesco, che tanta parte ebbe nella formazione e nello studio delle collezioni, continuò nella impresa; ma col nipote Aniello (ultimo discendente del ramo), e forse anche negli ultimi anni di vita di Francesco, tutto venne disperso. Sappiamo che nel 1650 il Museo era ancora attivo e visitato con interesse (*Curerò che li sig.ri... veggano et osservino le meraviglie naturali del famosissimo Museo dell'Imperato*, si legge in una lettera datata in quell'anno di M.A. Severino, notissimo chirurgo di Napoli), quindi venticinque anni circa dopo la morte di Ferrante. Come e perché l'eredità del naturalista napoletano venisse poi così rapidamente dispersa non è documentato. Ma esistono due versioni entrambe significative. Furono proprio i parenti, dopo che furono ascritti alla Nobiltà Napoletana, col fine di cancellare la memoria dell'Arte di Speciale esercitata dal loro Ascendente, a rendere introvabile intanto il libro (*l'Historia Naturale*) a cagione dell'averne ricomprati e soppressi quanti esemplari mai potevano, e poi a dismettere il prezioso Museo, sempre perché ritenuto cosa da speciali e semplicisti, che offendeva la chiarezza del parentado. L'altra versione accusa la città stessa, troppe volte teatro di disordini e distruzioni: fu quindi un tumulto popolare, forse quello seguito alla peste del 1656, a distruggere Museo e Biblioteca, manoscritti e testimonianze che nessuno più a Napoli poté ricostituire? Assalti ai palazzi, ai conventi, agli archivi, distruzioni e saccheggi, non saranno sempre qui da cercare le ragioni per cui in questa città le istituzioni culturali non sopravvivono o sopravvivono ignorate e separate. E più avranno fatto l'incuria e l'ignoranza del gruppo sociale che avrebbe dovuto sostenerle.

Salvatore Polito

(1) Tutte le notizie raccolte si leggono in A. Neviani, *Ferrante Imperato speciale e naturalista napoletano con documenti inediti*, Atti e Memorie di Storia dell'Arte Sanitaria, Roma 1936.
(2) *Dell'Historia Naturale di Ferrante Imperato Napoletano Libri XXVIII nella quale ordinatamente si tratta della diversa condition di miniere, e pietre. Con alcune historie di Piante, e Animali, fin'ora non date in luce*, Napoli 1599.

F. Imperato, *Historia Naturale*, Napoli 1599: antiporta illustrante la sala del Museo (o theatro di natura) di Ferrante Imperato.



Guido Canella

INVENTIO TRANSLATIO DEPOSITIO *

28 febbraio 1978

L'aggiunta della specificazione *metropolitano* al termine *museo* in primo luogo sta a significare che intendo occuparmi di tale funzione non in senso strettamente museografico, edilizio o urbanistico. Infatti, nella nostra ricerca il termine *museo* ha finito per assumere significato particolare e complesso, che risulta dall'eserciti posti problematicamente la necessità di progettare qualcosa di concettualmente preciso, anche se, all'inizio, di fisicamente ancora non determinato. Negli anni passati ci siamo applicati alla progettazione della scuola, del teatro, dell'università, eccetera, estendendone le tematiche al discontinuo territoriale. In uno sforzo di concettualizzazione e di differenziazione più volte abbiamo finito con lo sconfinare dalle tipologie canoniche e formalizzate della manualistica, alla ricerca di configurazioni tendenti a recuperare e riattivare contenuti e tessuti funzionali tradizionali e anche storici, assai più dialettici rispetto alle attuali necessità. Con il termine *museo* oggi tendiamo a individuare e identificare qualcosa che sta contemporaneamente fuori e dentro a tutte le attività categoricamente determinate. In altre parole, diciamo *museo* in con-

trapposizione ad *archivio*, a *manuale*, ma diciamo anche *museo* in contrapposizione a *enciclopedia*, estremizzando per chiarezza i secondi termini. Ad archivio, manuale ed enciclopedia attribuiamo significato di organizzazione della conoscenza non solo a fini catalogici ed esornativi, ma anche come espressione di una concezione tendenziosa della sua trasmissione, dalla quale è derivata direttamente anche la suddivisione in tipologie edilizie (di cui per competenza ci occupiamo) e che troviamo avvicinate in uno sviluppo storico considerato evolutivisticamente. Diciamo *museo*, allora, in contrapposizione anche ad un'accezione categorizzata di cultura che è stata fatta propria in modo convenzionale dall'Epoca moderna; cultura come sovrastuttura, come conoscenza slegata dai processi produttivi, dai processi che più influiscono sulle condizioni di sviluppo della società. Oggi, per esempio, da parte degli storici si è scoperta l'efficacia di concetti come quelli di *etnostoria* o di *cultura materiale* o di *archeologia del sapere*, rispettivamente propri alla Scuola francese delle *Annales* o a quella polacca della rivista *KHKM* o allo studioso francese Michel Foucault, per concorrere alla formazione di una cultura meno frammentaria e più complessivamente intesa. La circostanza che ci si trovi in una Scuola di architettura e che da qui (almeno potenzialmente) si possa fornire un apporto concreto al modo di fare storia della *cultura materiale* (secondo lo storico polacco Witold Kula: *la storia dei mezzi e dei metodi praticamente impiegati nella produzione*), partendo dagli strumenti e dal lavoro di costruzione e dall'insediamento come prodotto, più che ad una gestione separata della cultura architettonica e urbanistica (oggi inorgoglitte proprio da quei riconoscimenti che tendono a valorizzare la credibilità materiale), ci ha sempre spinti a riferirci alla storia dei rapporti di produzione, secondo un processo conoscitivo dialetticamente conseguente. Secondariamente, per progressiva approssimazione, avanziamo l'ipotesi che quello del *museo metropolitano* sia momento definito, determinato, anche se fisicamente discontinuo nella storia della città, e che esso tenda a rendersi funzionalmente esplicito e identificabile nei luoghi dove si elaborano, si organizzano e si ritrasmettono a distanza certe conoscenze in stretta connessione agli insediamenti umani legati alla produzione.

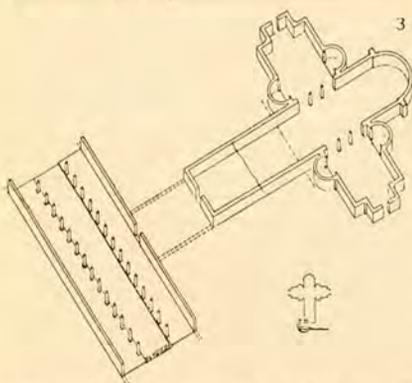
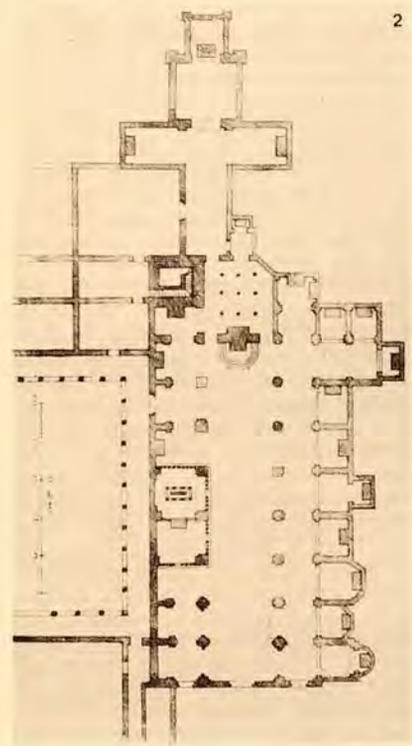
Perché abbiamo usato il termine *museo*? Perché ci siamo riferiti al più antico dei musei: quello di Alessandria del III secolo avanti Cristo, che — si dice — non fosse una scuola filosofica, come lo erano stati il Portico stoico, l'Accademia platonica, il Liceo aristotelico, ma una vera e propria università, un laboratorio scien-

tifico, dove la biblioteca, svolgendo un ruolo funzionale decisivo, in Epoca ellenistica era diventata vero e proprio attrezzo di lavoro per sperimentare e produrre conoscenza. In questo discontinuo anche temporale, nel terminale opposto al Museo di Alessandria, si può rinvenire un effetto estremo della sua stessa trasmissione a distanza: la Villa Adriana costruita a Tivoli nel II secolo, proprio nella misura in cui, reiterando nel *revival* greco-ellenistico luoghi, spazi e figure di memoria imperiale (tra cui il Canopo alessandrino), identifica uno degli stadi più raffinati e creativi del collezionismo privato, che pure interagisce da posizione esterna alla nostra linea di ricerca. Evidentemente, noi tendiamo ad usare i reperti della cultura materiale osservandoli secondo un asse ottico sfasato di una certa angolazione rispetto a quello assunto dagli storici. Infatti, il nostro apporto originale di architetti si può misurare in quell'intervallo che corre tra necessità e determinazione strutturale dell'insediamento e sua realizzazione in manufatti architettonici; in quell'intervallo dove si intrecciano ideazione, articolazione tipologica, progettazione vera e propria; in quell'intervallo spesso assai densamente significativo di nodi ideologici tra volontà e strumenti che a noi, forse più che agli storici, diventa agevole cercare di sciogliere e decifrare.

Un caso esemplare potrebbe essere considerato quello del sistema basilicale sviluppatosi a Milano, intorno alle Mura di Massimiano, e avviato da Ambrogio. Una estesa storiografia descrive come queste basiliche sorgessero sui luoghi delle necropoli, di sepoltura dei martiri e di culto clandestino dei Cristiani. Noi crediamo di trovare motivi, ancora intuitivi, ma di sufficiente incentivo per cercare di accertare come il complesso insieme di inseparabili componenti, religiose e civili, liturgiche e politiche, che concorsero alla formazione e alla localizzazione del sistema insediativo basilicale intorno a Milano, non diversamente dalla raffigurazione pittorica, risulti coerente traslato della politica episcopale inaugurata con l'acclamazione dello stesso Ambrogio. Il carattere secolare di questa strategia si trova nell'aggiornamento del conflitto « culturale » tra decentramento reclamato dagli Arian e centralismo preteso dagli Ortodossi, attraverso il coinvolgimento metropolitano dei vescovati delle città vicine (Como, Lodi, Piacenza, Novara, eccetera) e una nuova politica di alleanze e mediazioni tra potentati urbani e popolazioni di fedeli interne alla città, tra pressioni dalla campagna milanese e gruppi inurbati che fondavano il potere sulle rendite ricavate dalle intermediazioni sulle derrate. Forse, il fatto che la memoria popolare tramandi come Ambrogio, prima di assumere la cattedra episcopale, avesse svolto in

* Fasi del recupero delle reliquie dei santi ai luoghi di culto.

PER UN MUSEO METROPOLITANO



Milano: 1. Pianta della città romana con la posizione delle basiliche paleocristiane: Basilica Nova (IV sec., poi di Santa Tecla); Basilica di S. Lorenzo (IV sec.); Basilica Salvatoris (IV sec., poi di S. Dionigi); Basilica Apostolorum (IV sec., poi di S. Nazaro); Basilica Martyrum (IV sec., poi di S. Ambrogio); Basilica Virginum (IV sec., poi di S. Sempliciano); Basilica di S. Eustorgio (IV sec.); Basilica di San Giovanni in Conca (IV sec.). 2. Pianta della Basilica di S. Eustorgio (IV sec.) alla fine del XVI sec. 3. Assonometria della Basilica Apostolorum (IV sec., poi di S. Nazaro) con l'antistante via porticata.

groppa ad una mula una serie di tre giri attorno alla città, esprime nei termini simbolici dell'apologo la ragione profonda e caratterizzante del suo ruolo mediatore tra città e campagna. In effetti, sembra essere tradizione o addirittura costante dei grandi Arcivescovi di Milano la mediazione risolutiva attraverso la pacificazione squilibrante e anche violenta (e, nel caso, gli Ariani di Ambrogio del IV secolo potrebbero corrispondere *mutatis mutandis* agli Umiliati di Carlo Borromeo del XVI secolo); mediazione non solo nel senso storico di compromesso tra popolo e oligarchia, ma anche in quello prospettico di un programma di civica solidarietà per affrontare una situazione congiunturale e per investire nella sopravvivenza il patrimonio di risorse ancora disponibili.

Con ulteriore approssimazione, ci accorgiamo come *museo* possa significare, in questo caso, il tentativo di approfondire la storia, verticalmente più che orizzontalmente, su determinate tipologie che svolsero egemonia culturale in certe epoche e che di queste restituiscono a distanza di tempo un vero e proprio inventario storico, e il tentativo di mettere in luce come queste tipologie, nel caso delle basiliche *stazionali* paleocristiane, di fatto svolgessero, oltre ad un ruolo specifico liturgico, un ruolo funzionalizzato all'assetto metropolitano della città e del territorio, di cui in pratica divennero i luoghi deputati riportandone una serie di condizionamenti fisici: a grande distanza, la contaminazione tra tipologia orientale e occidentale (che ha impegnato per anni gli storici, come Josef Strzygowski e Gian Teresio Rivoira, su controversie di primogenitura) legittima proprio nella ragione simbolico-liturgica, di cerniera tra due culture, l'« anomalia » dello schema centralizzato, del quadriportico (e della probabile origine ariana) di San Lorenzo, così come la lobatura del transetto emergente dalla croce latina della Basilica *Apostolorum* (San Nazaro), funzionalmente divisibile con uso d'aula dalla mononave, che la connetteva al corpo urbano senza soluzione di continuità attraverso la preesistente strada porticata; mentre, a media distanza, le basiliche *extramurane* (essendo l'*intramurana* quella centrale di Santa Tecla) potevano incentivare e condizionare i rapporti metropolitani (quella *Virginum*, poi di San Sempliciano, rispetto alla città aveva collocazione simmetrica a quella dei Santissimi Apostoli rispetto a Como) e drenare dai dintorni, se è vero che quadriportico e narcece potevano adunare assemblee non sempre ecclesiali.

Di questo movimento fanno anche fede le istoriazioni pittoriche se, per esempio, si vogliono contrapporre quelle del Sacello di Sant'Aquilino del V secolo, presso la stessa Basilica paleocristiana *extramurana* di San Lo-

renzo, a quelle di Santa Maria *forisportas* a Castelseprio, che il Bognetti anticipa autorevolmente al VI secolo. A Castelseprio negli affreschi della Chiesa di Santa Maria appare inaspettata la sopravvivenza, quasi un sussulto, di quella pittura ellenistico-greca che gli storici dell'arte definiscono *impressionistica*, molto dinamica nella raffigurazione di soggetti umani in vesti religiose, in un insieme d'azione e di corporeità eccezionali. A Milano nei mosaici del Sacello di Sant'Aquilino presso la Basilica di San Lorenzo con maggiore fisicità e in convergente sequenza policoncentrica delle figure sacre, protratte dalla tecnica stessa del mosaico, sopravvivono le stigmate di Scuola ellenistico-romana, eredi schematizzate del *pathos* della grande ritrattistica repubblicana. Ebbene, oltre ad una irta simbolicità, che quasi sembra predisporre al modo reiterato e ripetitivo dell'Arte orientale bizantina, attraverso il *Cristo tra gli apostoli*, in un processo di umanizzazione tra realistico e allegorico, sembra di poter recepire la trasmissione di Ambrogio stratega contornato dal Capitolo dei Vescovi metropolitani. Al di là di una contrapposizione tecnica e di una difformità espressiva, tra queste due istoriazioni pittoriche, indipendentemente dalla collocazione storica (tra loro corre almeno un secolo e un secolo di allora aveva una divaricazione temporale inferiore a quella attuale) è tesa un'unitarietà culturale di intenti rinvenibile nella continuità di assenza metropolitana che sedimentava nelle vicinanze *extramurane* di Milano e in un certo caposaldo difensivo distante quaranta chilometri (il Seprio) che, al dissolversi di quella cultura, diventò oggetto di disputa tra i cosiddetti *amici e nemici* di Milano, fino alla completa distruzione nel XIII secolo, per mano di un Arcivescovo milanese: Ottone Visconti. Così, con la pianta centrale e il realismo pittorico, si polarizzarono in Terra padana i termini dialettici e sintetici del rapporto tra cultura romana e cultura orientale.

La strategia di Ambrogio, di innestare e consolidare la Chiesa sul tronco e sulla struttura centralistica della Romanità pagana per contenere la filtrante disgregazione d'Oriente, contribuì senz'altro all'affermazione anche periferica dello schema basilicale di tipo romano ad andamento longitudinale e navate parallele, ma vi concorse in modo determinante la ragione «geometrica», che trovò nella basilica la matrice e l'appoggio per uno sviluppo ortogonale articolato e concluso in grado di incorporarla nel sistema abbaziale insieme ai chiostri quadriportici, come elemento autosufficiente, prevalentemente *disurbanizzante* durante il Medioevo e poi più *riurbanizzante* verso il Quattrocento, sia pure con particolari caratteri metropolitani che questo Secolo indusse in Lombardia. A

conferma del precoce ruolo *poleogenetico* del sistema basilicale *extramurano*, capace di orientare e agglutinare la tracimazione edilizia oltre il perimetro murato, può qui essere ricordata la *basilica-museo* di Sant'Eustorgio, sia per l'adattabilità mimetica con cui l'impianto-base si prestò ad assoggettarsi ai successivi paradigmi (paleocristiano, romanico, gotico, rinascimentale), sia per l'infilata delle cappelle votive e gentilizie, che tra il XIII e il XIV secolo riassorbirono il braccio orientale del transetto in una sequenza proteiforme mirabilmente plastica e chiaroscurale. Ma, per esprimere l'intera escursione del processo di adattamento del tipo basilicale romano, possono essere assunti come estremi: il progetto del IX secolo attribuito ad Eginardo per l'Abbazia di San Gallo, la Certosa di Pavia a partire dalla fine del XIV secolo, le addizioni quattrocentesche di disegno bramantesco a Santa Maria delle Grazie (chiostro) e a Sant'Ambrogio (canonica e chiostri).

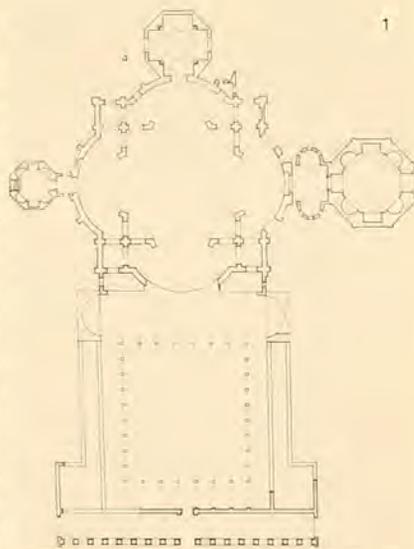
In questo progressivo assuefarsi e contaminarsi dell'archetipo basilicale al comportamento che induce il raccoglimento per il *museo*, per l'inventario di conoscenze da elaborare e ritrasmettere, non possiamo dimenticare l'insediamento universitario — di cui pure mi sono occupato identificandone la versione secolare dell'Officina teologica, su cui per strada sono destinati a innestarsi i diversi rami sperimentali del sapere scientifico —, da richiamare qui per la collocazione dualistica e spesso socialmente antagonista che esso assunse nella configurazione della città medievale in vere e proprie unità autonome (*contrade*, *ghetti*, *borghi*, eccetera), divise professionalmente, socialmente, etnicamente. Basti ricordare: le parole di Marcel Poète (a parte e quasi di contro alla città che si sviluppa, come s'è visto, essenzialmente sulla sponda destra, sorge sulla sponda sinistra l'Università, così che il titolo della pianta indicante la divisione spontanea di Parigi in tre parti La Ville, Cité, Université de Paris riesce per noi molto significativo), l'adattamento del Palazzo della Sapienza di Roma a partire dalla metà del XIII secolo, il *lapsus* per cui un viaggiatore inglese dell'Ottocento iscriveva sull'incisione della Certosa il titolo di *University of Pavia*, mentre sappiamo che in questa città l'*Universitas*, fondata nel IX secolo, si trovava diffusa con lettori nei domicili privati, nella *domus* del Comune, in Piazza del lino, nel Convento di San Tommaso, eccetera. Ma volevo indicare anche altri soggetti architettonici di complesso significato per un'utilizzazione confrontata e reciproca della conoscenza tipologica.

Uno di questi è la *Ca' Granda* dell'Ospedale Maggiore che nell'Umanesimo venne ad assumere straordinaria importanza proprio perché di-

ventò *museo*, cioè raccolta di cultura materiale attraverso i contagi, le epidemie, la morbilità, ma anche raccolta di nuove conoscenze produttive. Il fatto che questa fabbrica dell'Ospedale Maggiore, ideata alla metà del XV secolo dal Filarete, fosse disegno e poi impresa di dimensioni veramente eccezionali, soprattutto se commisurate al perimetro murato della corrispondente espansione urbana, ci induce a ritenere che la sua tipologia rispondesse all'intento di trasferire e di incorporare all'interno, e addirittura al centro, della città quei luoghi (come, ad esempio, i lazzaretti, gli xenodochi, eccetera) dove avveniva capillarmente la raccolta della malattia, del dolore, dell'anomalia, della diversità, e costituisce prova che nel Quattrocento ci troviamo di fronte ad un momento di inventario e di riorganizzazione del passivo sociale, e quindi economico, di una struttura protocapitalistica già matura; momento che non a caso scorse intrecciando alle fondamenta dell'Ospedale Maggiore quelle dell'Officina milanese e del suo mercato europeo.

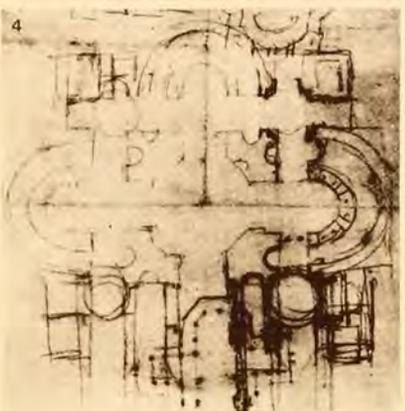
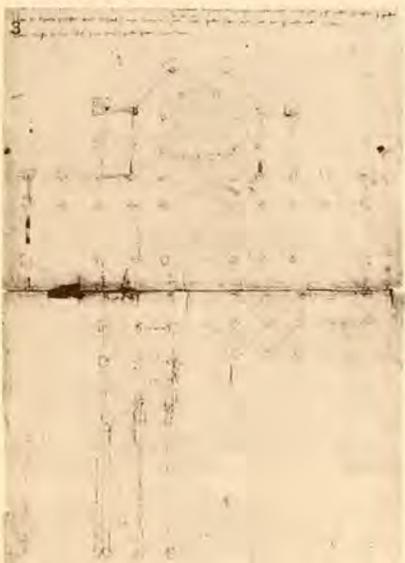
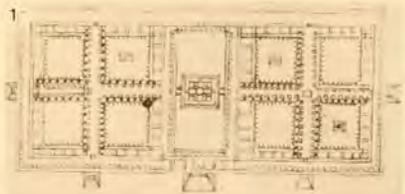
Si trattava di un compito, in parte omologo, ma che invero precedette socialmente di tre secoli quello « decisivo » che alcuni studiosi, tra i quali il citato Michel Foucault, attribuiscono alla *clinica*, quando essi dicono che tutta una serie di osservazioni, condotte per via diretta sul corpo umano, vennero logicamente organizzate in una conoscenza capace di scrutare oltre le manifestazioni esteriori. Possiamo dire, allora, che ciò che è stata, in modo mediato attraverso la scienza, la *clinica moderna* per l'egemonia borghese ottocentesca, è stata, attraverso il riassetto dei compiti istituzionali e produttivi, quella grande *clinica sociale*, quella città ideale realizzata nell'Ospedale, per l'Officina quattrocentesca; quando, appunto, in nome della misericordia, si riorganizzarono le risorse, le conoscenze, l'occupazione degli ordini religiosi, il reclutamento di forza lavoro dalle campagne funzionalizzandoli ai nuovi rapporti di produzione a lunga distanza; quando vennero istituite alla *Ca' Granda* le prime cattedre universitarie durante la Repubblica ambrosiana; quando un salto di scala nel tipo a *crociera* (importato dalla Toscana in Lombardia nell'Ospedale Grande di Brescia e nel San Matteo di Pavia) venne delegato a configurare e valorizzare tutto il potenziale secolare attivo, produttivo della collettività, ma anche a raffigurare, in ciò simile a quello religioso, ordine e gerarchia, venendo così a costituire nella omologia trisecolare — precedentemente proposta — il corrispondente dell'illuministico *panottico*.

Se la *Ca' Granda*, inaugurata da Francesco Sforza, può ben riferire, della maturità raggiunta dalla struttura produttiva e della necessità « fi-



1. Pianta della Basilica di S. Lorenzo con il quadrilatero e il Sacello di S. Aquilino, Milano, IV sec. 2. Apparizione a Giuseppe, particolare del ciclo di affreschi della Vita di Cristo in S. Maria forisportas, Castelseprio, secondo G. Bognetti VI sec. 3. Cristo tra gli Apostoli, mosaico nel Sacello di S. Aquilino della Basilica di S. Lorenzo, Milano, V sec. 4. Vie d'acqua adduttrici del marmo da Candoglia alla Fabbrica del Duomo di Milano.

PER UN MUSEO METROPOLITANO



Milano: 1. A. Averlino (detto il Filarete), Pianta dell'Ospedale Maggiore, Milano, 1457. 2. Il Laghetto, porto dei materiali da costruzione per la Fabbrica del Duomo e l'Ospedale Maggiore, nella Pianta del Circondario di Porta Romana, Milano, c. 1786. 3. Antonio di Vincenzo, Pianta e alzato del Duomo di Milano, c. 1390. 4. D. Bramante (?), Studio per S. Pietro a Roma, con parziale planimetria della Basilica di S. Lorenzo e del Duomo di Milano, 1505-06.

siologica» di liberarsi delle superstite diseconomie, un altro soggetto architettonico milanese di ancor più complesso significato può illuminare su quel decollo industriale: si tratta del Duomo, iniziato più di mezzo secolo prima. La circostanza che sia stato Gian Galeazzo Visconti a dar avvio tanto al Duomo di Milano quanto alla Certosa di Pavia ha indotto a meditare sui diversi modi di conduzione e sui diversi rapporti di produzione consumati nelle due fabbriche. Se nella Certosa si perpetrò un'attività tradizionale e protetta da parte del promotore, nel Duomo si affermò fin dall'inizio una condizione di insolita autonomia, — per così dire — tecnicamente autogestita in collettivo. In merito alla fondazione del Duomo, già Camillo Boito sullo scorcio del Secolo scorso faceva giustizia delle attribuzioni votive a Bernabò Visconti (zio di Gian Galeazzo) o al Popolo milanese, ripartendone egualmente la volontà su entrambi e riducendone così il ruolo soggettivo, ma studi successivi (e soprattutto quelli recenti di Angiola Maria Romanini) hanno individuato nel prolungamento stilistico del Gotico nell'«eretico» Tardogotico mitteleuropeo il convergere di determinazioni tecnologiche che, appunto, investirono la ragione di un salto organizzativo dei rapporti di produzione. Non può meravigliare che a Milano coesistessero allora due Accademie per l'architettura, l'una impegnata a protrarre il paradigma dell'Arte lombarda, che pure versava all'altra, importata dal Centro Europa, maestranze e tecniche per un più arduo programma. Il colossale cantiere del Duomo diventò laboratorio per l'Officina quattrocentesca, la contaminazione tra le due Scuole e le diverse nazionalità degli artefici furono di fatto *l'università*, il sincretismo tra cultura e struttura differenti, dove lo sperimentalismo e l'eclettismo diedero luogo al nuovo stile e al *museo di arte, di tecnica e di comportamento* rivolto all'Europa, cui tendeva il programma di acculturazione come ad un potenziale mercato per l'Officina lombarda (un po' come avvenne all'inizio del XVIII secolo con San Pietroburgo, dove lo Zar Pietro il Grande volle fondare la porta di sbocco verso l'Occidente). Va segnalata la concomitanza di diverse e anche opposte convergenze (dall'ambizione ducale, dall'oligarchia, dalle corporazioni, dal popolo) in una strategia sostanzialmente unitaria; concomitanza che articolò la Fabbrica del Duomo secondo nuovi e progrediti livelli di coordinamento delle iniziative, di accumulazione del denaro, di organizzazione del lavoro, di razionalizzazione dell'impresa. Fu la stessa scelta dei materiali da costruzione ad orientare e incrementare la ramificazione delle vie d'acqua adduttrici alla Conca del Naviglio e poi al Laghetto, porti del Duomo e poi

della *Ca' Granda*: il marmo da Candoglia sul Lago Maggiore e progressivamente il ferro dalla Brianza e dal Lecchese. E' poi significativo: che manchi un archetipo e un ideatore del Duomo (anche se Wittkower lo indica in Nicola da Bonaventura); che l'avvio dei lavori avvenisse così su un progetto impersonale, dovuto probabilmente a un collegio di maestranze locali italiane e straniere; che la progettazione risultasse quindi una sorta di *work in progress*, conseguente ad un programma di gestione funzionante come brogliaccio su cui arti e mestieri recitavano a soggetto, anche se in regime di disciplina; e che pertanto non si parlasse di facciata fino al XVI secolo inoltrato, dopo che essa diventò una sorta di palinsesto su cui provare e riprovare la maestria degli architetti, ma anche, congiuntamente, l'ideologia della classe dominante. E' da notare, tuttavia, come lo schema stilistico e costruttivo del Duomo permanesse costante e autorevole nelle sue stesse anomalie, rendendosi renitente ai reiterati tentativi di normalizzazione portati sullo scorcio del XIV e lungo il XV secolo da maestri stranieri e soprattutto italiani, che pure ebbero notevole incidenza su altre fabbriche importanti, come la Certosa di Pavia e la *Ca' Granda*, riabilitando il cotto lombardo e intagliando lo spazio con esili strutture o alternando stilemi della voga toscana ad una sorta di aura neogotica (Filarete, Solari padre e figlio, eccetera, e — come eccezione — il «gugliotto» realizzato dall'Amadeo).

Insieme al singolarissimo «stile del Duomo di Milano», difeso ad oltranza dai Deputati alla fabbrica, andò arroccandosi una concezione stessa del ruolo della città e dell'Officina quattrocentesca, produttrice ma anche accentratrice, popolare ma anche corporativa. La pestilenza che colpì Milano con cinquemila morti tra il 1484 e il 1485 ne sancì la grande recessione, cui subentrò il convincimento della necessità di decentramento, del resto già in atto naturalmente con lo spopolamento, non solo preventivo ma anche produttivo, proteso cioè a inserire direttamente i redditi della campagna a sostegno della manifattura. Da qui il progetto leonardesco della corona di dieci città-satelliti, con cinquemila case per trentamila alloggi e collegamenti radiali e tangenziali via acqua. Da qui anche — e spero fuori da qualsiasi determinismo — la serie di «attentati a salve» portati, senza esito effettivo ma di notevole conseguenza ideologica, alla stabilità stilistica e metodologica del Duomo e a certi rapporti di produzione centralistici in esso presenti emblematicamente, attraverso i progetti di illustri personalità come Bramante e Leonardo, forse già «distratti» dalla ricerca sulla pianta composita e centrale. Va però ammesso che essi tro-

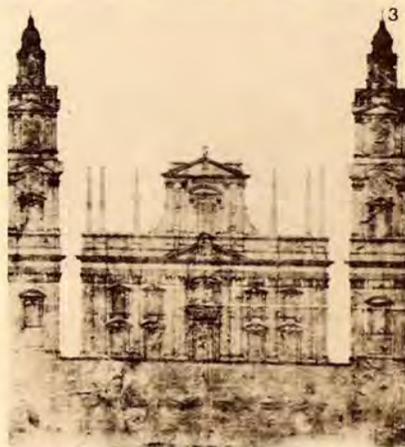
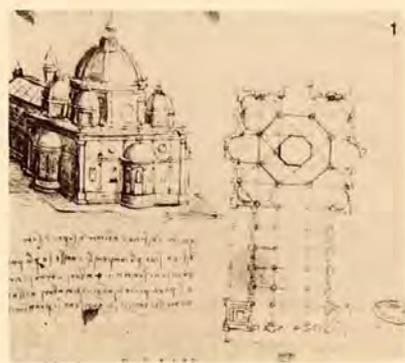
varono nella frequentazione del *museo-cantiere* del Duomo, nella cultura figurativa (vincolata ad *figuram* sui moduli di un programma generale) ma anche materiale in esso presente, quella sintesi acculturante che influì in modo decisivo alla formulazione autonoma e operativa dell'Architettura dell'Umanesimo in Lombardia, troppo superficialmente ritenuta indotta dalle esperienze centroitaliche.

Perdurando questo travaglio ideologico e linguistico affatto particolare, sul prolungamento dell'Architettura dell'Umanesimo si innestò quella del Manierismo lombardo, con caratteri di altrettanta autonomia, anche se talvolta definiti stilisticamente, controriformisticamente — e per noi, come vedremo, impropriamente —, «romani». Perciò ci sembra in ragione Angiola Maria Romanini, quando toglie attendibilità alle versioni che sciolgono il nodo manierista nel Duomo (ma anche fuori da esso) come risultato di un conflitto tra la congregazione dei Deputati, ancora coerente alla democrazia delle corporazioni medievali, e quella della cerchia di nuovi artisti, affiliati all'autocrazia montante dei Borromeo, dacché il conflitto di concezioni — come s'è visto — si era già esteso ad aspetti precedenti e a ragioni più strutturali, che coinvolgevano il ruolo stesso della città. Infatti già con Vincenzo Seregni il principale piano di riscontro simbolico-ideologico si era spostato sulla facciata e successivamente con Carlo Borromeo Arcivescovo, al di là delle semplicistiche identificazioni con la reazione e il dogmatismo controriformista, aveva preso corpo la strategia di conversione economico-politica poggiata sull'alleanza chiesa-popolo contro quella oligarchie-corporazioni (fossero pure confraternite come gli Umiliati).

La cultura di questa strategia risultò materializzata negli anni in cui, essendo Carlo Arcivescovo, Pellegrino Tibaldi rimase architetto della Fabbrica del Duomo, dotandola e connotandola di pezzi decisivi, ma senza riuscire ad averne ragione definitiva con la realizzazione della facciata da lui progettata. La tanto discussa conformità stilistica del Tibaldi permane estesamente presente come eresia dialettica, rispetto alla più grande e pur coerente anomalia del Duomo, per aver concorso a costruirla per la sua parte e poi a tramandarla nei successivi progetti, promossi da Federico Borromeo Arcivescovo di Milano, e soprattutto nei quadroni del Seicento lombardo da questi iniziati all'agiografia del cugino Carlo.

A questo punto subentra la necessità di approfondire una delle prerogative che abbiamo attribuito al *museo metropolitano*: quella di differenziarsi da analoghe istituzioni per propria capacità di ricevere e trasmettere a distanza cultura e conoscenza, attraverso trasporto anche materiale di opera-

tori, strumenti, tecniche, produzioni. Ho già avuto occasione di accennare dei caratteri particolari dell'Architettura dell'Umanesimo in Lombardia: basti qui ribadire, fin troppo schematizzando, che non sempre e proprio similmente si svilupparono i momenti di massima opulenza culturale oltre che economica alle Corti rinascimentali: a Firenze si basarono soprattutto sulla trasmissione a distanza del credito, del capitale finanziario alle grandi capitali europee; nel caso di Milano, alla stessa epoca — di cui vi parlavo poco fa —, la ricchezza veniva dall'Officina, da un embrionale ma già solido sistema industriale, che produceva manufatti di lavoro già coordinato, destinandoli ai mercati di quelle stesse grandi capitali, non in forma di beni commerciali, artigianali o finanziari, ma in forma di veri e propri prodotti; quindi a Milano furono l'imprenditoria e la forza lavoro — usando termini correnti al giorno d'oggi — che già allora vennero a creare avanzati rapporti di produzione e gruppi e classi sociali distinti, assimilabili a sorte di proletariato e borghesia che successivamente, nel Cinquecento, vennero sopraffatti da quegli ordini religiosi, organizzati sul piano produttivo, contro i quali si indirizzò la politica di Carlo Borromeo. Dunque, le caratteristiche fondamentali dell'Architettura lombarda di quegli anni vanno cercate di seguito a questa differenza di contesti; per esempio, rispetto al Quattrocento rinascimentale delle città-stato del resto d'Italia, in quello ducale milanese l'inventiva tipologica forzò proprio in direzione del policentrismo, dove prevalsero certe necessità funzionali dell'organizzazione produttiva della società, della città e del territorio e dove l'avanzamento degli studi e i rapporti, quasi da commessa di ricerca scientifica, che Leonardo stabilì con gli Sforza e con il Moro poco indussero all'apoteosi della perfezione e del bello. Spesso ci si chiede perché Leonardo non abbia lasciato opere architettoniche, ma solo intenzioni e frammenti di progetti; penso che il ruolo di Leonardo architetto a Milano vada trovato nella promozione di un salto tipologico dell'architettura e, allora anche, nei rapporti di reciproca influenza che si stabilirono tra Leonardo e Bramante, in quella Milano metropolitana che non era Firenze, dove si collezionavano in forma di *museo urbano* compiuti gioielli architettonici. Era Milano città con caratteri che, più volte annichiti, tornarono a riemergere fisiologicamente — come auspichiamo ancora per la nostra epoca —, tendenti a legare i processi di ricerca e creazione all'innovazione sperimentale dei metodi e degli strumenti e, quindi, città che vedeva dialetticamente interagire arte, scienza e cultura — per così dire — in senso complessivo; donde si spiega la figura di Leonardo, che va si colta in continuità ideologica tra l'allievo a botte-



1. Leonardo da Vinci, Studio per chiesa a pianta composita, 1490. 2. D. Bramante, Quadrilatero e pronaos della Chiesa di S. Maria Nuova, Abbiategrasso, 1497. 3. Pellegrino Tibaldi (detto Pellegrini), Progetto per la facciata del Duomo di Milano (secondo le Istruzioni di S. Carlo), c. 1577. 4. Veduta dell'ingresso al presbitero del Duomo di Milano, con i pulpiti eseguiti da Andrea Pellizzone su disegno del Pellegrini, c. 1580.

PER UN MUSEO METROPOLITANO

ga dal Verrocchio a Firenze e il maestro intimista alla corte di Francia (indipendentemente dalla costante articolazione dei suoi interessi), ma va differenziata, se non separata, sulle distanti contestualità, così che dal periodo milanese viene motivatamente il suo maggiore contributo alla ricerca in architettura. Quella della seconda metà del Quattrocento in Lombardia è architettura che ho già voluto definire — magari impropriamente, ma per riuscire chiaro quanto possibile — come *polarizzata e antiurbana*: mentre l'Architettura dell'Umanesimo in altre città italiane fondò il proprio presupposto sulla genesi esterna, prospettica dell'edificio, secondo un rapporto di gerarchia focale ben distinto tra singolo manufatto e ambiente urbano circostante, tra spazio interno ed esterno; nel caso della fabbrica quattrocentesca lombarda, la si trova tutta quanta avvolta nella propria continuità spaziale interno-esterno, isolata e quasi sospesa con eguale distacco sia dal contesto urbano sia dalla campagna; una architettura estesa a costruire il territorio attraverso un discontinuo di insediamenti-caposaldi, che identifica, appunto, la tipologia metropolitana come invariante milanese. Quindi nel Quattrocento il *museo architettonico* lombardo risulta diverso dal *museo architettonico* rinascimentale italiano in generale e si differenzia in particolare da quello centro italico per specifiche caratteristiche contestuali. Infatti, nell'applicare la prospettiva, Leonardo e Bramante « rinnegarono le proprie origini », dacché venne da essi adottata in senso riflessivo, dall'interno di ciascuna figura di cui si componeva l'edificio. Se si guarda la Tribuna di Santa Maria delle Grazie, senza l'aberrazione degli obiettivi fotografici, ci si accorge come gli elementi architettonici della modanatura determinino prospettiva chiaroscurale alterando le diverse superfici piane e curve dell'incastro di volumi che, altrimenti, avrebbe accentuato la sequenza di fughe prospettive dell'edificio; prospettiva incrementata, quindi, ma che prescinde dalla stereometria architettonica. Si sa che Milano ha perso completamente il proprio volto quattrocentesco: se ne può ritrovare, magari, qualche frammento in un chiostro bramantesco; ma, quasi per nemesi storica, a far cogliere il significato contestuale dei monumenti « autonomi » della Milano quattrocentesca concorre più l'intreccio tipologico che non il contorno ambientale; percezione che si pone in termini inversi, per esempio, a Urbino o a Firenze, dove l'ambiente si è conservato a un grado tale da chiedere e imporre sempre una lettura contestuale di ogni edificio.

Vorrei concludere per oggi con una osservazione. In passato, quando ci siamo occupati della scuola, del teatro, del mercato, della fiera, dell'uni-

versità, eccetera, la nostra maggiore difficoltà iniziale è sempre stata quella di creare condizioni per un'immedesimazione al tema; per questo ci capitava di rivolgerci agli allievi, che non ne avevano esperienza specifica ma solo limitata, con montaggi, descrizioni, visite in luogo, testimonianze dirette, eccetera. Poco fa, mentre parlavo, mi chiedevo quale potesse risultare il mezzo più idoneo per descrivere e ottenere immedesimazione al tema che oggi insieme affrontiamo. Ebbene: credo che esso sia proprio quello di far emergere il carattere autentico di ciò che stiamo facendo questa sera: cioè un'inventario comune delle nostre rispettive conoscenze. Il fatto che allievi e docenti portino pariteticamente a confronto il programma e lo stato di avanzamento del lavoro svolto da gruppi di ricerca spesso provenienti e operanti a grande distanza (dal centro di Milano a quello di Legnano, dalla Valtellina al Cremonese, eccetera), — a mio parere — identifica il *museo metropolitano*, cioè una concezione ampiamente dialettica del raccogliere, elaborare e ritrasmettere conoscenza attiva, quella che soprattutto si avvantaggia della partecipazione diretta e degli apporti di esperienza materiale, senza i quali viene meno la concezione stessa del *museo metropolitano*, per ridursi a quella convenzionale di collezione, di concentrazione di rari ed eruditi frammenti di conoscenze morte, proprio perché inconfondibili, intrasmissibili e irrecuperabili alla complessità dell'esperienza presente. Ma credo che questo termine di *museo metropolitano* valga soprattutto nella misura in cui le conoscenze non rimangano pure informazioni destinate ad un inventario passivo di generici *beni culturali* e le elaborazioni coinvolgano autentiche esperienze verificate non ideologicamente ma materialmente, risultando provenienze di modi e comportamenti oggi significativi perché reali, e non proiezioni arbitrarie di fantomatici *osservatori territoriali* sospesi perennemente tra città borghese e immaginazione proletaria. Proprio perché questa ragione fittizia e complice non prevalga, occorre che diventi *museo metropolitano* un modo complessivo di raccogliere, scambiare, confrontare esperienze e di organizzare dialetticamente la conoscenza.

Vorrei che questa accezione di *museo* fosse chiara, anche se ancora da dimostrare, perché in essa esiste una « ecumenicità » capace di integrare propulsivamente esperienze diverse e di spostare il confronto in avanti, nell'operativo di soluzioni da progettare, anche a scale tra loro diverse, in una comune dimensione di effetti; quella dimensione specifica della nostra cultura di abitanti dell'*hinterland*, che in questo momento assumiamo come base, come elemento discriminante anche nell'organizzazione del nostro lavoro.

2 marzo 1978

Oggi tentiamo di riflettere sul *museo moderno* e, soprattutto, di sciogliere le possibili contraddizioni che stanno dietro questa accezione.

Per riuscire a mettere meglio a fuoco il periodo di formazione del cosiddetto *museo moderno* in Epoca neoclassica, in stretta relazione con l'egemonia borghese, occorre porlo a confronto per differenza a precedenti periodi, così che venga chiarendosi la parallela contrapposizione che intendiamo svolgere all'interno della nostra ricerca, tra *museo-collezione*, come funzione separata ed esclusiva nel corpo della società e della città, e invece quello che abbiamo definito *museo-officina*, *museo-laboratorio*, come coinvolgimento operativo anche discontinuo di sedimentazione di cultura materiale sul territorio, che si configura non necessariamente all'interno delle istituzioni, ma che anzi si esprime in modo spesso frammentario e quasi fisiologico nei diversi comparti di cui si compone l'insieme della società metropolitana. Reputo assai utile un confronto con il passato, in quanto è possibile attribuire a Milano un assetto policentrico perdurante lungo diverse epoche storiche, sia pure con caratteri diversi (per esempio, nel Tardo impero o tra fine del XVI e inizio del XVII secolo), quando — detto magari un po' impropriamente —, anche diminuendo il numero degli abitanti, il capoluogo riequilibrò la propria gravitazione tendendo a diluire il carattere centralistico di grande città in un ambito di interdependenze metropolitane. Così, per questa via, si può acquisire una nozione di *metropoli* non dal rigonfiamento della città e dalla trascinazione all'intorno, non dall'estensione dei suoi caratteri patologici e dell'inculturazione esercitata sul territorio, ma in quel significato, più progressivo e dialettico, di mutuo e coordinato scambio di popolazione, conoscenze, produzioni e ricchezze tra capoluogo e *hinterland*, con particolari caratteri di facilitazione e di reciprocità. E' indubbio che, durante la cultura dell'Umanesimo, alla riscoperta del passato classico, all'affievolimento della militanza religiosa risultasse collegata l'ideologia « politeista » del *museo-parnaso*, che si sovrappose fino a prevalere sul *museo-composito*, sperimentalista e reliquiario (tipo Ferrante Imperato a Napoli e prima versione del Kircheriano a Roma), così come all'accumulazione, all'investimento di speculazione, al mercato finanziario risultò collegato il collezionismo. Non è un caso che l'archetipo del *museo-collezione* sia conteso tra le città-stato di Roma papale (Capitolini), di Mantova dei Gonzaga (Palazzo Ducale e Galleria degli Antichi a Sabbioneta), di Urbino dei Montefeltro, di Ferrara estense, di Firenze medicea, dove il Vasari, sdoppiati nel 1560 gli Uffizi go-

vernativi con una galleria appositamente destinata all'esposizione di quadri e collegandoli cinque anni dopo attraverso un corridoio pensile a Palazzo Pitti, per genialità tutta manieristica, reclama il primato tipologico, se non cronologico; ma particolare attenzione merita quel Museo Gioviano, costruito sulla penisola presso Borgo Vico di Como ancora prima della metà del XVI secolo e, prima di cessare meno di un secolo dopo per il succedersi di rovinose inondazioni, visitato da Federico Borromeo e dal Vasari. Nella collezione ideata da Paolo Giovio fu presente quel « culto della personalità » (dove letterati ed artisti avevano il medesimo rango di imperatori e prelati), pur presente nel ritratto rinascimentale, costituente l'estremo opposto di quell'espressione regionale che, dopo le esperienze quattrocentesche progressivamente unitarie sull'asse Foppa-Bergognone, guadagnò propria dimensione, legittima autorità e autonoma capacità dialettica verso la metà del Cinquecento in Lombardia, con Gaudenzio Ferrari, Moretto da Brescia, Lorenzo Lotto e altri, dando luogo, da un lato, all'agiografia militante e comportamentale di San Carlo voluta da Federico e, dall'altro, al volto realista e popolare del Barocco.

Per cercare di cogliere meglio questo concetto che, pur abbastanza chiaro, potrebbe magari abbisognare di prove più concrete, diventa d'obbligo il confronto, che abbiamo istruito anche in passate occasioni, con il Manierismo lombardo e, in particolare, con il caso dell'Ambrosiana. Si è spesso detto che questa istituzione era sì un laboratorio, un *mu-seo-cantiere* per *addetti ai lavori*, dove però erano già in circolo i germi del collezionismo, così che il ruolo dell'Ambrosiana — troppe volte trascurato o appiattito anche da storici di più recente e attenta formazione, che si sono posti di fronte ai tipi e alle espressioni presenti nella storia dell'architettura cercando di collocarli all'origine delle diverse ideologie che hanno egemonizzato corrispettivi momenti storici — spesso viene assimilato ad un presunto periodo di prevalenza del dispotismo illuminato esercitato da parte dei due cugini Borromeo, in quanto Arcivescovi di Milano, considerati un po' come il braccio integralista e decentrato della Controriforma. Credo che questa sia interpretazione troppo convenzionale e riduttiva per essere verificata storicamente e che, invece, l'Ambrosiana non si spieghi se non venga messa in relazione a quelle forme di militanza culturale diffusa, anche popolare; a quei momenti di costruzione collettiva di forme organizzative e rappresentative della società in via di riscatto da una situazione di dissesto economico e sociale (come furono gli edifici religiosi fino ai Sacri Monti), alle quali il popolo veniva chiamato a parte-

cipare prestando opera, magari gratuita, nelle diverse specifiche mansioni. Allora, se un primo dato significativo lo ricaviamo della comparazione tra superfici disponibili per l'istruzione di grado superiore nella Milano manieristico-barocca e quelle di ogni altra epoca precedente e successiva (dove ci si accorge come il rapporto tra luoghi dell'istruzione e città edificata fosse di gran lunga superiore tra Cinquecento e Seicento); un secondo dato significativo lo reperiamo nella constatazione che l'Ambrosiana divenne *accademia* in senso transitivo, cioè ganglio di coordinazione che, in un'epoca di congiuntura, svolse influenza di indispensabile coesione — si badi: non di conformismo! — sulla pittura, sull'architettura e sul pensiero in generale. Non si spiegano però i caratteri particolarissimi di movimento che espresse questa cultura se ci si allontana dai mutati rapporti di produzione che investirono città e campagna, da quell'inversione di tendenza insediativa tra capoluogo e territorio indotta dalla crisi d'affluenza nell'Officina quattrocentesca. Così si spiega il rapporto di continuità che corse tra Ambrosiana e Sacri Monti, e si badi che anche in questo caso, come spesso succede, c'è sfasamento d'anni, perché l'Ambrosiana venne concepita e in parte realizzata con Federico Borromeo, mentre la tipologia dei Sacri Monti ha origine antecedente persino a Carlo Borromeo, cui tuttavia va il merito di averla adottata con ruolo strategico e sistematico per tutta la Diocesi milanese: per un intreccio che ha assai di significativo, all'Ambrosiana si trovava custodito il disegno del Cerano in formato originale (e andato perso durante l'Ultima guerra) per il San Carlone di Arona, coronamento del Sacro Monte a lui dedicato intorno al 1614 (e purtroppo rimasto eseguito in sole tre cappelle); come pure all'Ambrosiana si trova il manoscritto del *Discorso di architettura* di Pellegrino Tibaldi; mentre il *Libro dei Misteri*, progetto urbanistico e architettonico del Sacro Monte di Varallo Sesia eseguito nel 1565-1569, ormai definitivamente attribuito a Galeazzo Alessi, si trova presso la Biblioteca Civica di Varallo. Solo per inciso preme qui richiamare la superficialità di certa critica che ha trovato nella gigantesca statua del San Carlone di Arona una sorta di *kitsch ante litteram*, mentre essa, connettendosi al monumento equestre di Francesco Sforza, disegnato ed eseguito in simulacro da Leonardo nel 1493, individua quel museo della scultura lombarda, parallelo e complementare a quello dell'architettura e, come questo, urbano e foraneo ad un tempo e, comunque, fuori scala rispetto alla *citadella* rinascimentale centroitalica. C'era già un progetto precedente alla Rivoluzione francese, che prevedeva le destinazioni del Palazzo del Lou-



1. Anonimo, Veduta del Museo Gioviano a Como (1536) con stemmi e imprese, all'inizio del XVII sec. 2. Localizzazione dei Sacri Monti in Lombardia e Piemonte (S. Langé). 3. Anonimo, Il Sacro Monte di Arona dedicato a S. Carlo (progettato da F.M. Richino nel 1614 e minimamente realizzato). 4. G.B. Crespi (detto Il Cerano), Statua colossale di S. Carlo (detta San Carlone), Arona, 1614-98.

vre di Parigi a *museo pubblico*; però il fatto che il *museo moderno* sia stato inaugurato dopo quell'evento riveste una serie di significati non casuali.

Un primo significato testimonia come certe realizzazioni nella storia si verificano indipendentemente dalla loro fase di presentimento e di ideazione. Va a merito della Rivoluzione francese, e spiega l'avvenimento in maniera coerente, che proprio con l'egemonia borghese, istituzionalizzata in Stato, avvenisse di fatto la gestione pubblica ed egualitaristica della collezione nel museo, perché si trattava della raccolta di opere provenienti o espropriate dalle diverse collezioni private o dai paesi stranieri conquistati. Questa funzionalizzazione delle arti liberali entro un assetto centralizzato e controllato, così per la prima volta istituzionalizzato, conteneva in embrione il principio di specificità, di divisione della conoscenza, sia pure finalizzato a renderla più aderente: esplicitamente, all'elevazione popolare e, implicitamente, a nuovi livelli di produttività. Allora, il fatto che il *museo pubblico* decollasse in questa circostanza, assume un significato primo strettamente collegato alle istanze della borghesia, che voleva emanciparsi dai rapporti di produzione con ampio margine parassitario precedenti alla Rivoluzione francese. Però, si trova un ulteriore, forse più profondo, significato nello scoprire come, in genere, la cultura legata all'Illuminismo e al Romanticismo anticipasse l'assunzione al potere della borghesia in modo intricato e spesso contraddittorio e, perciò, si trovasse non in rapporto di trasmissione lineare e dipendente ma, come sempre succede, in rapporto discontinuo e dialettico con gli eventi storici. Poiché, se ci disponessimo secondo una logica di stretta e meccanica dipendenza, commetteremmo una distorsione deterministica, consistente nell'imprimere univoca consequenzialità di causa ed effetto a vicende che invece tra loro interagirono. Questa diventa un'acquisizione di metodo semplice, ma molto importante: non solo perché spiega come, all'interno della cultura classicista, tra ragione illuministica, pulsione romantica e potere borghese non si instaurasse rapporto di rigida determinazione, ma anche perché così ci invita a contestualizzare e differenziare concretamente talune nozioni che spesso, congiunte per via storiografica a quella di classicismo, troviamo usate con ampia scorrevolezza e larga soggettività: illuminismo, purismo, naturalismo, pittoricismo, romanticismo, razionalismo, realismo.

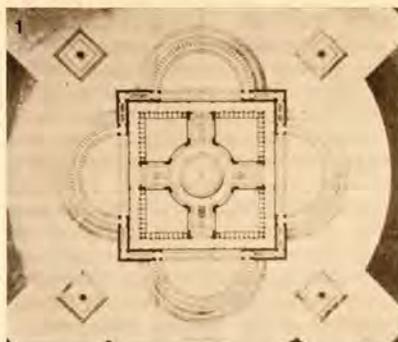
Dunque, a ben guardare, il *museo moderno* nacque e si incrementò all'intersezione di concezioni spesso tra loro distanti, ma comunque unitarie rispetto a talune prerogative come la pubblicizzazione, la centralizzazione e la permanenza insediativa,

la crescita e l'intrasformabilità interna, l'omologazione e la sublimazione di una o più raccolte di opere, più o meno omogenee tra loro, in un paradigma espositivo riflesso di un atto di rivendicazione da parte di una classe e di concessione da parte del potere costituito, che necessitavano, con la celebrazione, di un allargamento della base conoscitiva e formativa della società, ma che anche, nello stesso tempo, tendevano a categorizzarla e separarla dall'assetto produttivo.

Allora, la verifica da fare sta proprio nelle diverse polarizzazioni ideologiche presenti nella classe dirigente, quando andarono via via traducendosi con certa autenticità in concezioni filosofiche sulla natura, sul bello, sulla storia, eccetera, generando correlativi presupposti museologici, a loro volta proiettati in ottiche museografiche e impianti tipologici assai particolari. Per esempio, nella tesi sull'origine del museo sostenuta per il dottorato di ricerca da Helmut Selig alla Freiburg Universität nel 1953 (e pubblicata su *The Architectural Review* nel 1967), l'autore sostiene che l'idea dipinta nel 1786 da Hubert Robert, per illuminare dall'alto la Grande Galerie del Louvre (in realtà così illuminata soltanto dal 1938), sarebbe ripresa dal progetto di Etienne-Louis Boullée per l'ampliamento della Bibliothèque Nationale di due anni precedente. Ebbene, al di là delle controversie storiografiche, quella luce che nel progetto di Boullée scende dall'alto, rifrangendosi sui cassettoni della volta a botte con effetti che richiamano la cupola del Pantheon, investe luministicamente l'intero spazio interno, unificandolo sincronicamente su un modello di architettura, ma anche di comportamento, così da individuare una concezione neoclassica là dove, fuori da qualsiasi intendimento filologico, riporta nell'attuale con l'archetipo l'idea trasfigurata di una società. Mentre nel quadro-progetto di Robert la luce piove a tratti dall'alto per dividere la galleria senza interromperne la continuità spaziale: a rimarcare questa ripartizione, vero e proprio principio d'ordinamento, concorrono sia la serie di lesene che suddividono entro grandi riquadri le opere appese alle pareti sia lo stesso atteggiamento dei visitatori, in parte operativo (artisti che copiano capolavori), in parte contemplativo (perfino madri con bambini).

Da una parte, con la concezione sincronica del *museo-tempio*, della sua funzione iniziatica, attraverso un ordinamento estetico ed una rappresentazione ideologica complessiva, coerente e panottica di una società-modello, dall'altra, con la concezione diacronica del *museo-strumento*, della sua funzione formativa diretta, attraverso un ordinamento storicistico e un'articolazione tesa a meglio aderire ai compiti nuovi (istituzionali e produttivi) della società bor-

(segue a pag. 26)

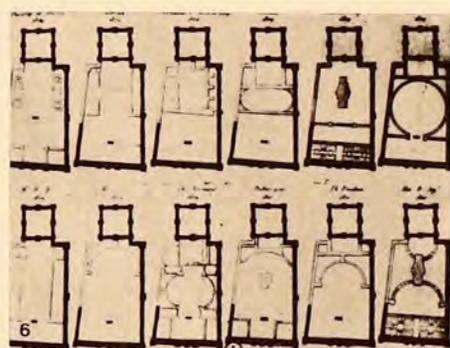
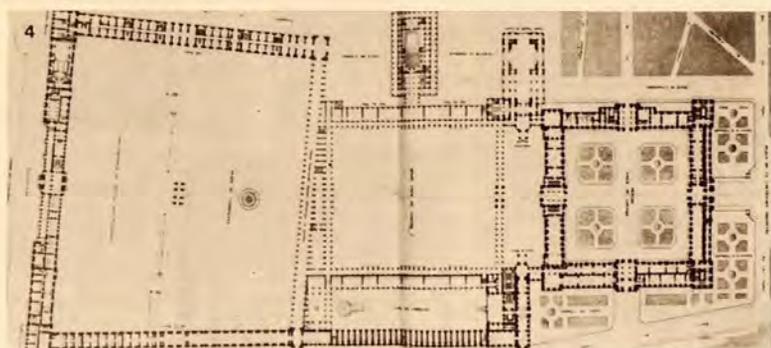


Parigi: 1.2. E.L. Boullée, Progetto per un grande museo, 1783: pianta e interno. 3. E.L. Boullée, Progetto di nuova sala per la

Il vero fine dell'Arte non è mai stato di soddisfare la vanità di una cerchia ristretta di ricchi privilegiati; l'Arte risponde a un fine più utile e più grande: quello di formare la cultura di una nazione, di educarne i costumi e il gusto, di inscrivere nel suo pensiero immagini che le ricordino costantemente la propria dignità e nobili virtù. In questa petizione indirizzata al Direttorio dagli artisti francesi il 12 settembre 1797, erano condensati i nuovi compiti attribuiti all'arte dalla Rivoluzione e veniva sancita la definitiva transizione dal collezionismo reale al museo moderno, programmaticamente destinato a un pubblico borghese di artisti e di *citoyen* senza competenze particolari.

Il 27 settembre 1792 l'Assemblea nazionale decretava l'istituzione di un *museo nazionale*, che veniva aperto al pubblico il 9 novembre 1793 con il nome di *Museum Français*. Sede designata ad ospitare il Museo era il Palazzo del Louvre. Nel corso del dibattito che accompagnò l'apertura della nuova istituzione prese corpo l'ipotesi di museo rigorosamente didattico e scientifico, in alternativa ad una concezione ancora ornamentale e astorica dell'arte. Sosteneva infatti J.B.P. Le Brun, storico critico e mer-

IL MUSEO PUBBLICO DALL'AFFERMAZIONE BORGHESE



Biblioteca Nazionale, 1784. 4. Ch. Percier e P.F.L. Fontaine, Progetto di connessione del Louvre alle Tuileries, 1807-08. 5. H. Robert, Quadro-progetto per l'illuminazione della Grande Galerie del Louvre, 1786. 6. Progetti per il completamento e la connessione

del Louvre alle Tuileries nel primo ventennio del XIX sec. 7. P.F.L. Fontaine, Progetto per la Rue de Rivoli, 1810. 8. L.T.J. Visconti, Progetto di completamento e connessione del Louvre alle Tuileries, 1852.

cante d'arte: La creatività e il gusto di un allievo, quando egli potrà contemplare una bella sequenza di quadri di una medesima scuola e seguire un maestro nei suoi progressi e nelle differenti fasi del suo talento, si svilupperanno assai meglio e con ben maggior sicurezza di quanto avverrebbe se egli vedesse un paesaggio a fianco di un quadro storico, una «bambocchade» a fianco di un Raffaello... Per il giovane artista il museo sarebbe diventato così una specie di école normale, mentre il pubblico profano sarebbe stato introdotto alla conoscenza dell'arte attraverso una presentazione sistematica con notizie informative ai piedi di ogni opera.

Questo dibattito sul ruolo (ornamentale o didattico-scientifico) e sull'ordinamento (pittorresco per soggetti o storicistico per scuole) del museo si intersecava direttamente con la sua stessa definizione tipologica. A Parigi, dopo la metà del Secolo, il museo era ricorso più volte come tema dei Prix de Rome, e nel 1775 D'Angevillers, directeur des bâtiments, propose di destinare a museo pubblico la grande galerie del Louvre, invitando un gruppo di architetti a formulare proposte di ristrutturazione, riguardanti soprattutto il problema dell'

illuminazione. I progetti rimasero sulla carta; ma la questione dell'illuminazione si ripresentò al momento dell'apertura del Museum Français come uno dei principali nodi tipologici, strettamente connesso a ipotesi museologiche e museografiche alternative.

Per l'allestimento della grande galerie, nel 1786 il pittore Hubert Robert dipinse una serie di progetti nei quali proponeva l'illuminazione dall'alto, analogamente al progetto di Boullée per la Biblioteca Nazionale, commissionatagli nel 1784 a copertura della grande corte rettangolare di Palazzo Mazarino. Ma tra i due progetti sembra correre una sostanziale differenza di ispirazione. Nei quadri di Robert la luce, scandita regolarmente nella copertura volta, pare quietamente accordarsi con il pubblico borghese che anima la galleria e assecondare «tecnicamente» l'ordinamento storicistico a quel pubblico necessario ma probabilmente imposto con pari forza dalla stessa ragione intrinseca del percorso della grande galerie (analogamente alla fiorentina galleria degli Uffizi e al percorso che la univa a Pitti, la cui memoria non è certamente estranea alla galleria fatta costruire da Caterina de' Medici nella seconda metà del XVI se-

colo per unire Louvre e Tuileries). La Biblioteca basilicale di Boullée, invece, per il ruolo tutt'altro che acquietante e funzionalistico che la luce vi svolge, sembra esprimere un'idea epica dell'architettura e della società alla quale è destinata, eroicamente assai distante dal ragionevole utilitarismo dei progetti di Robert. E lo stesso Museo di Boullée del 1783, concepito più come tempio della riconoscenza nazionale che come luogo espositivo e di acculturazione funzionale alle esigenze della nuova classe emergente, sembra sottolineare tale estraneità. In realtà alla soglia della Rivoluzione, l'alternativa tra illuminazione dall'alto e illuminazione laterale era già oltre l'idea epico-eroica di museo impersonata da Boullée, e risultava ormai tutta interna a un comune indirizzo filologico-storicistico, in cui la polemica era circoscritta all'affidabilità tecnica delle due soluzioni (illuminazione, riscaldamento, umidità, ecc.).

L'idea di Robert venne realizzata solo nel 1938. Invece, all'inizio dell'Ottocento, Percier e Fontaine inquadrarono l'allestimento del Museo all'interno della ristrutturazione monumentale del centro di Parigi operata dal Primo Impero. L'adattamento della grande galé-

rie (divisa in 9 sezioni e dotata di illuminazione laterale); la connessione in un'unica immensa corte di Louvre e Tuileries (il grand dessein della Monarchia francese); la sistemazione della Place du Carrousel; risultano elementi di un disegno unitario di cui l'intervento fondamentale fu l'apertura della Rue de Rivoli sulla direttrice storica est-ovest di Parigi, proposta avanzata dal Plan des Artistes nel 1793 e realizzata pienamente solo dagli interventi haussmanniani.

Così, con la Rivoluzione e il suo consolidamento napoleonico, il museo si impose come istituzione culturale privilegiata che soddisfaceva esigenze di acculturazione della nuova classe borghese, manifestatesi già dalla metà del Settecento. Lo stesso contributo di Napoleone, lungi dall'essere riducibile a rapace risvolto delle campagne militari, diviene sintomatico dell'espropriazione dell'arte e della creatività come prerogative di una cerchia esclusiva di aristocrazia e di élites intellettuali, per promuovere una coscienza nazionale e di classe attraverso un mercato liberistico del talento di cui il patrimonio artistico accumulato nei musei riferiva la scala di valore.

E.B.

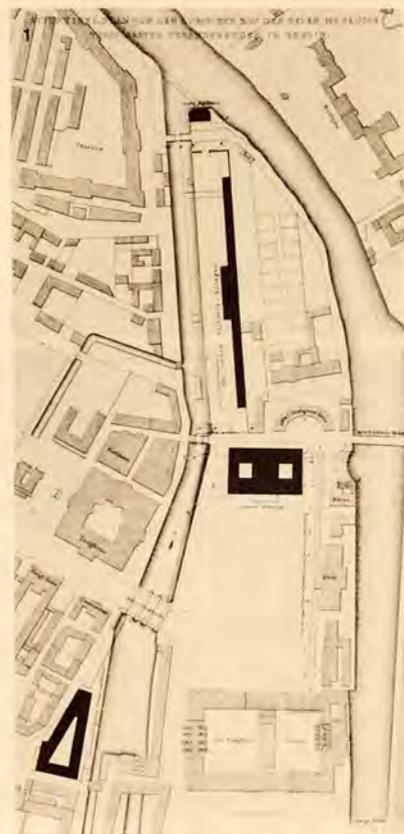
ghese in ascesa, ci troviamo nell'«occhio» della controversia museologica, ma anche filosofica, che a partire dal 1776 anticipò — come ho detto — la Rivoluzione francese. Essa venne vivacemente ripresa durante il Direttorio, quando si proclamava: che Louvre e Tuileries collegati avrebbero costituito i monumenti delle scienze e delle arti; che Versailles sarebbe divenuta la città-museo della Scuola pittorica francese; che una ricerca del bello universale sarebbe risultata di gran lunga più produttiva della pedissequa suddivisione in epoche e stili o che, al contrario, solo l'insieme di opere d'arte e oggetti, delle arti figurative e di quelle industriali, ordinate secondo fasi di nascita, progresso, perfezione, decadenza, avrebbero potuto istruire una intera nazione; che l'illuminazione delle gallerie avrebbe dovuto provenire da grandi aperture laterali o, al contrario, piovere dall'alto. La stessa controversia troviamo trapiantata alle corti degli Stati tedeschi. Infatti in Germania, dove le monarchie risultavano spesso più autocratiche e dove le borghesie si trovavano inserite negli apparati istituzionali e alle leve di potere molto più di quella francese (più legata all'intrapresa e a modificare i rapporti di produzione), l'impegno del movimento classicista e romantico, per acquisire peso decisivo nella vita economica e sociale, non dovette dar luogo ad una rivoluzione del tipo di quella francese, ma si produsse soprattutto lungo la linea di costruzione di una cultura unitaria e nazionalista (antinapoleonica). Così, per evocare Winckelmann contro lo storicismo scolastico, a Schinkel non occorre professare l'utopia negativa presente nel progetto di Museo di Boullée del 1783 (in quanto ampliata a dismisura e pertanto documentaria dell'irraggiungibile), ma solo discriminare l'assoluto sincronico dal relativo, premettendo nell'Altes Museum del 1822 una sorta di vestibolo dell'«estraniazione». Ed è proprio in forza di questa astrazione celebrativa ma evasiva che poté consolidarsi la regia triangolazione monumentale di Berlino capitale; così come dal Castello di Glienicke, ricostruito presso Potsdam per il principe Carlo di Prussia nel 1826, proliferò il museo naturalista esoticamente costruito sull'architettura dei suoi allievi.

La storiografia architettonica più volte si è chiesta, e anche di recente, a che punto risultasse legittimo (o soltanto meno arbitrario) attribuire il termine aggiuntivo di *romantico* lungo una genealogia di architetti tutti ancora impegnati sul sintagma classicista. Per parte mia, e da un punto di vista complessivamente tipologico, tendo a distinguere: un Classicismo purista e illuministico, sempre estremo, tanto in un presentimento rivoluzionario quanto in appoggio di una progressiva integra-

zione della borghesia allo Stato (da Boullée a Schinkel), che adottò l'idea-immagine posta a diretto confronto e in risonanza con la natura, così illuministicamente compresa, demitizzata, quindi dominata ed esteticamente rivalutata come puro contorno, e che, per l'integrità di tale idea-immagine, tese a regredire l'apparato funzionale a quello antico, fino a paludare gli utenti in una concezione «templare» dell'istituzione resa così metastorica; da un Classicismo romantico, filologico e dialettico, talvolta costruttivista fino all'espressionismo (col che tendo in parte a dissociare Ledoux da Boullée, da sempre assunti in congiunzione), che riutilizzò la forma-simbolo nella risoluzione militante e operativa dei problemi generali in un contesto pratico, dove architettura e natura non si opponessero figurativamente, ma si compenetrassero fondendosi fisiologicamente, cioè funzionalmente e in forza delle rispettive e articolate leggi di sviluppo, nell'uso e nel comportamento moderni (dai Neopalladiani inglesi a Jefferson, dove avvennero l'inflazione e la centrifugazione del sintagma classicista sui vari padiglioni nei quali spesso si trova reinventato il tipo architettonico). Pertanto la nozione di Classicismo purista naturalista, che riportò a terra, destoricizzandolo, formalizzandolo e congelandolo in astrazione materialista e geometrica combinata ad una tendenziosa caratura di *revival*, l'infinito razionale e allegorico del Rococò, cessa dove comincia la nozione di Classicismo filologico antinaturalista, che rimise in circolo lo sperimentalismo funzionalista di Mannerismo e Barocco. Su entrambi pesò il presagio di un'architettura che stava per precipitare *tout-court* in macchinario della borghesia; presagio che forse entrambi vollero esorcizzare a futura memoria: il Classicismo purista affidando una soluzione radicale e rivoluzionaria alla pura immaginazione; il Classicismo romantico stringendo il contatto con la realtà, attraverso la consapevolezza storicista, per una soluzione dialettica dall'interno dei processi strutturali e sovrastrutturali in corso di svolgimento.

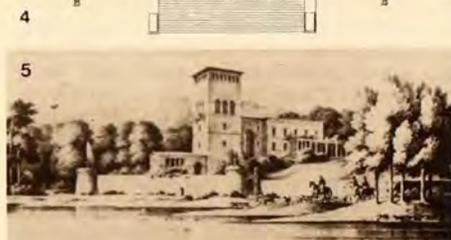
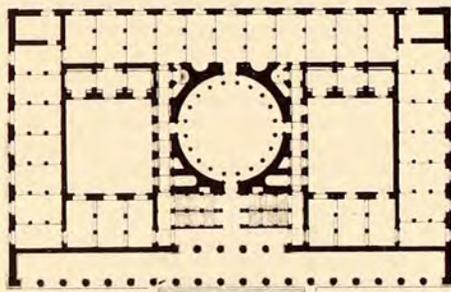
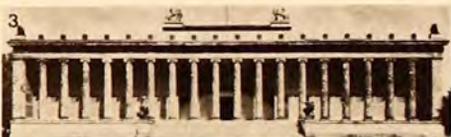
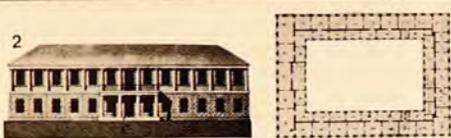
Nell'analogo intreccio letterario si tratterebbe, per esempio, di individuare: nella cultura tedesca, il ponte gettato da Schiller e da Goethe tra Winckelmann, Herder e lo Sturm und Drang; la controversia drammaturgica, sollevata da Lessing ad Amburgo e da Diderot in Francia, per un teatro nazionale e classico che si richiamasse a Shakespeare e ai Tragici greci, più che a Corneille e Voltaire; la filologia classicista che in Italia, atomizzata periferia degli Stati europei, congiungendo Vico, Parrini, Porta e Manzoni, costruttore di storia dalla morale — come lo intendeva Giampiero Bognetti —, li distingue dal *revival* illuministico dei Monti, dei Foscolo, fino al Carducci. Ed

(segue a pag. 28)



Berlino: 1. K.F. Schinkel, Planimetria del sito del Museo, con l'indicazione della riforma dei canali e del nuovo Scalo, 1824.

L'Altes Museum di Berlino sorge sull'alveo di un canale interrato: Karl Friedrich Schinkel ottenne nel 1823 l'approvazione di Federico Guglielmo III alla sua realizzazione legando la costruzione del nuovo edificio a una complessiva riorganizzazione della navigazione e del sistema portuale della Sprea. Il progetto di Schinkel comprendeva anche il complesso del nuovo Scalo-merci ed era la ripresa di un piano per la riconfigurazione funzionale e monumentale del centro di Berlino abbozzato fin dal 1817 e, si può dire, da lui perseguito attraverso ogni singola occasione d'intervento, dalla Neue Wache (1816-1817) alla Bauakademie (1831-1836). Berlino, che nel corso del Settecento era stata soprattutto la caserma di un grande esercito di mercenari e di schiavi... con la legge doganale del 1818... divenne per la prima volta la capitale economica di un'importante area doganale (Hegemann). Lo sviluppo, dopo le Guerre napoleoniche, da città di guarnigione a città borghese-commerciale implicava di riarticolare in una pluralità di centri di vita civile ed economica la struttura urbana medievale-barocca bloccata sul Castello e sull'Asse di parata dell'Unter den Linden: il Museo intervenne nel delicato



2. A. Hirt, Progetto di Museo, 1798. 3. A. K.F. Schinkel, Altes Museum, 1822-30: veduta e pianta del piano terra. 5. L. Persius, Casa del giardiniere, Glienicke, 1837. 6. Veduta aerea anteguerra della Museuminsel: A. Altes Museum; B. A. Stüler, Neues Museum,

1840-55; C. A. Stüler, J.H. Strack, National-Galerie, 1866-76; D. E.E. von Ihne, Kaiser Friedrich Museum, 1897-1903; E. A. Messel, L. Hoffmann, Pergamon Museum, 1906-30. 7.8. Vedute anteguerra della National-Galerie e del Kaiser Friedrich Museum.

sito dell'Isola della Spree chiudendo con un nuovo fuoco monumentale una piazza in cui si giocava la riconnessione est-ovest delle parti della città già intrapresa da Schinkel con lo Schlossbrücke (1819-1823).

L'idea di un museo pubblico si era fatta strada, sull'esempio francese, fin da quando, nel 1798, Federico Guglielmo III aveva riportato nel Castello di Berlino le raccolte di antichità che Federico II, arroccato nella provinciale grandeur assolutista, aveva fatto collocare a Potsdam, nel Castello di Sanssouci: la divulgazione del patrimonio artistico si offriva a una politica di coinvolgimento delle nascenti energie borghesi nelle sorti dello Stato; una attiva appropriazione della Classicità era al centro di un'opera di formazione nazionale fondata sull'idea del rinnovarsi di una fanciullezza dell'umanità cui il mito greco si proponeva a modello (e da dieci anni le austere virtù prussiane si specchiavano nella Porta di Brandeburgo di Langhans). Ma non tutto fu chiaro finché si continuò ambigualmente a cercare una soluzione alla collocazione delle raccolte reali, donate alla nazione, nella ristrutturazione del vecchio edificio dell'Accademia; ambigualmente perché da un lato la contiguità con l'Accademia sem-

brava ipotecare una destinazione ancora circoscritta all'educazione artistica tradizionale, dall'altro perché riducendo il problema a quello dell'allestimento e dei criteri di ordinamento, si rischiava di stemperare in una nuova, più fondata erudizione il superamento dell'estetica di corte. *La scienza delle arti è... nella nostra epoca una necessità più grande che nei tempi in cui l'arte di per sé dava già piena soddisfazione come arte.* (Hegel). Già nel 1798 Alois Hirt, professore di storia dell'architettura all'Accademia, nel presentare il suo progetto, il primo a Berlino, di museo pubblico si era preoccupato principalmente degli effetti istruttivi che avrebbero avuto raccolte non più intese come decorazione, ma come rappresentazione della storia dell'arte: *Una Galleria deve essere considerata come scuola per formare il gusto... Com'è raro adesso che qualcuno abbia una giusta prospettiva sulla storia dell'arte... Una Galleria ben ordinata dà a questo riguardo la migliore istruzione pratica.*

L'istanza storicistica e classificatoria di Hirt, principale promotore del Museo berlinese, fu sconfitta (fino alle sue dimissioni) dall'emergere di una più epica, idealistica, concezione formativa dell'arte propugnata

da Rumohr e fatta propria da Schinkel, Rauch, scultore di corte e ordinatore della statuarica antica, e Waagen, primo direttore del Museo. Waagen scrisse: *Il primo e più alto scopo di un museo è promuovere la formazione spirituale della nazione con la contemplazione del bello. Soltanto il secondo scopo è quello storico; e con Schinkel oppose a Hirt: Prima allietare e poi istruire... Lo scopo più importante ed elevato consiste nel fatto di suscitare nel pubblico il senso dell'arte figurativa come uno dei campi più importanti della cultura umana.* Questo contrasto, come il suo immediato precedente a proposito della Gliptoteca di Monaco tra l'archeologo Wagner e l'architetto Klenze, divenne evidente solo quando Schinkel, fino al novembre 1822 coinvolto nella ristrutturazione dell'Accademia, presentò il progetto che aveva contemporaneamente elaborato per un Museo autonomo: dove Hirt, nel progetto del 1798, si allineava sull'Unter den Linden con un impianto palladiano di grande semplicità e modestia, rispondente unicamente alle ragioni utilitarie della migliore esposizione delle opere, Schinkel risolse il grande spazio urbano del Lustgarten confrontandosi con l'ordine gigante del Castello di Schlüter,

proiettando sull'intorno la museificazione con l'immagine purista dello stoà (come non diversamente col Gotico « nazionale » sullo spazio-natura del Kreuzberg o con le citazioni mediterranee nel pittorresco di Charlottenhof, Glienicke, ecc.). L'edificio risulta così sdoppiato nel suo preambolo monumentale, amplificazione architettonica del « bello artistico » (il sistema a doppia altezza stoà-scalone-rotonda, l'apparato di affreschi rappresentanti la storia della cultura e dello spirito del mondo) e nella sequenza catalogica delle opere (le statue a piano terra, affiancate alle colonne per la bell'effetto; i dipinti al piano superiore, su tramezzi, secondo una disposizione poco preoccupata delle condizioni d'illuminazione). Lo storicismo prese le sue rivincite nella realizzazione del resto del Complesso museale dell'Isola: il sovrastorico dell'arte — delle opere come dell'architettura — cedette a un criterio antiquario di legittimazione, l'archeologia attiva di Winckelmann alla filologia degli « scienziati dell'arte » e all'alienato gusto collezionistico dei « conoscitori ». *L'Atene della Spree* ebbe così in epoca guglielmina una prestigiosa quanto pedissequa acropoli.

PER UN MUSEO METROPOLITANO

è così che, in Germania con Goethe (Faust e Meister) e in Italia con Manzoni, ha finalmente vita il *poema-museo* in lingua nazionale; più di due secoli dopo che quello allegorico-barocco cervantino nella Spagna piccaresca e quello drammatico-realistico shakespeariano nell'Inghilterra elisabettiana avevano concluso la fase di alleanza tra istituzioni centrali e popolo.

E' da notare che Goethe conquistò una più ricca padronanza filologica, e insieme una nozione classicista più rappresentativa propellente, proprio in quel « liberatore » viaggio in Italia, compiuto tra il 1786 e il 1788, tanto intensamente partecipato attraverso la trasfigurazione dei disegni e il memoriale delle lettere e del diario, quanto scientificamente distaccato nel più tardo ordinamento di quel « museo » del Classicismo romantico raccolto nel *Viaggio in Italia* scritto tra il 1813 e il 1817.

Dunque non può stupire che proprio nel Secolo dei lumi, proprio nel momento in cui finalmente una cultura largamente filtrata dalla borghesia si imponeva in forza della propria ragione di comando, fino ad allentare le maglie dell'assolutismo, l'Illuminismo si facesse portatore di un germe di profonda contraddizione, soltanto parzialmente e per una breve parentesi riparato dalla Rivoluzione francese. Germe che già si trova presente in quell'organizzazione del sapere, categorizzata e quindi settorializzata e atomizzata, quando, a partire dagli Enciclopedisti, francesi, venne proposta una netta dissociazione tra via della conoscenza ed epopee nazionali. Dacché l'Enciclopedia si stampò a varie riprese e, più volte interrotta, acquisì progressivamente autorità e diritto di interpretare più avanzati rapporti di produzione, funzionalizzandoli a corrispettive istituzioni in via di mutazione e dotando di strumenti rivendicativi i nuovi « chierici » laici, cioè gli addetti alla pratica della cultura (fino allora in modo saltuario e volontario ma che così divenne presto professionale), ai quali nella nuova società doveva essere offerto un ruolo specifico, decisionale in misura almeno pari a quella acquisita nel tempo da altri gruppi di potere ormai in crisi di efficienza e credibilità. Così risultò deformato e talvolta interrotto quel circuito tra creatività-celebrazione-consenso, fin'allora indotto dall'alto ma con larga corrispondenza dal basso, non solo attraverso i luoghi monumentali della devozione, ma anche attraverso l'inventario di memorie civili e perfino attraverso la munificenza. Basti pensare all'affermazione di tipi raffigurativi collaterali alle istორიანი religiose (per esempio, al ritratto commemorativo nella realistica e partecipata quadrella dei benefattori dell'Ospedale Maggiore di Milano, iniziata ancora sulla metà del Quattrocento). Così la cultura si depopolarizzò, venendo disgiunta dal complesso

insieme del corpo sociale; per prepararsi a diventare, come già per gli scambi, oggetto di gestione in egemonia ad una classe: la borghesia. Perciò, se è vero che il *museo moderno* si affermò con la Rivoluzione francese, diventando pubblica componente di dignità e di decoro, è anche vero che da quel momento — e tuttora se ne possono scorgere le conseguenze — l'organizzazione della cultura all'interno della società tese progressivamente a separarsi dal lavoro, dall'istruzione, dalla produzione, dal complesso sociale.

In architettura le teorie razionaliste del gesuita Laugier e ancor più, e probabilmente ancor prima, quelle dell'abate veneziano Carlo Lodoli, già alla prima metà del XVIII secolo, sostenendo che *nulla sia in rappresentazione che non sia anche in funzione*, istradarono la composizione su sintagmi liberistici che, affrancandola da una dipendenza rappresentativa generale (ormai spesso fino alla genericità), di fatto la rendevano espressiva di una più particolare soggettività di classe. In tal senso Giambattista Piranesi, proiettando sullo stesso schermo memoria e invenzione, architettura e disegno, ordine e decorazione, stili e suppellettili, portava a conclusione l'inventario paratattico del Rococò, seppellendo per sempre tra luci ed ombre la « presunzione » conoscitiva, instancabilmente inseguita dal Barocco nel rapporto tra classicismo costruttivista e luce speculativa, e arando così il terreno per la disseminazione del funzionalismo neoclassico.

Anche a Milano il riordino delle istituzioni culturali è da vedersi nel quadro di quell'« assolutismo illuminato », praticato dalla Casa d'Austria con Maria Teresa, soprattutto con Giuseppe II e poi con Leopoldo II, teso a distogliere l'aristocrazia patriottica, la borghesia e soprattutto i loro quadri più rappresentativi (tra i quali gli intellettuali in formazione) dai blocchi nazionali secondo i quali si andavano aggregando i gruppi etnici contro la centralistica amministrazione imperiale. Del resto, la componente funzionalista della cultura illuminista, allora in voga presso il pensare più avanzato, poteva risultare non troppo contraddittoria e perfino coerente e collaborante alla dottrina e alla pratica del centralismo statalista, all'autarchia economica, alla staticità degli scambi, all'apparato assistenziale, alla riduzione dell'autonomia temporale della Chiesa, ma anche alle prime forme di intraprendenza e di liberismo culturale, se è vero che anche Pietro Verri poteva compiacersene scrivendo al fratello Alessandro.

Si trattò del ripristino dell'ottica mirante a introdurre una ripartizione sistematica della conoscenza, una specie di ritorno al dirigismo della Repubblica ambrosiana (con le prime cattedre istituite presso l'Ospedale Maggiore), comunque una svolta rispetto a quella tradizione di coinvol-

gimento popolare iniziata con la Fabbrica del Duomo e successivamente, sia pure con centrifuga inversione di tendenza, fatta propria dalla magnificenza sforzesca e dall'egemonia borromaica. Si trattò di una cultura che avanzando perdeva il proprio centro, poiché da allora si funzionalizzò particolaristicamente ai propri orientamenti speculativi, ai propri strumenti di ricerca, espressione e diffusione. Questa tensione a Milano investì anche il Collegio Gesuitico di Brera fin dallo scioglimento della Compagnia di Gesù, avvenuta nel 1773 durante il dominio austriaco, attraverso il consolidamento e l'istituzionalizzazione di funzioni già avviate dai Padri, come la Biblioteca, la Specola, l'Orto botanico, e l'avvio di nuove iniziative, come l'Accademia di Belle Arti (sul modello di quella prestigiosa di Parma).

E' da notare come fosse in atto già con Maria Teresa la tendenza a razionalizzare il sistema dell'istruzione (*scuole dei quartieri, scuole dei borghi, scuole triviali o rurali*) e a centralizzarne i livelli superiori dalle Palatine (situate nella Loggia degli Osii) e dalle Cannobbiane, dopo varie proposte, a Brera di seguito all'esproprio. Di tale tendenza il Parini impersonificò la filtrante coscienza critica e dialettica, mentre l'architetto Giuseppe Piermarini l'impeto costruttore; una compresenza indispensabile a caratterizzare conclusivamente la cultura del tempo. L'egemonia e il controllo piermariniani si estesero sia nell'Accademia, dove avocarono la formazione tecnica di Ingegneri e Architetti e influirono decisamente sulla propagazione del gusto e della mentalità in rapporto alle teorie razionaliste e illuministe, sia fuori di essa, dove esercitarono la supervisione delle fabbriche di stato e poi anche di quelle private. Con il Piermarini, insieme alla polarizzazione di funzioni pubbliche, ebbero inizio anche le proposte di rettificazione degli spazi urbani, sulle quali, nonostante il carattere accentratore della sua attività, venne ad iniziarsi una schiera di architetti; proprio quella che, con l'occupazione francese, diede libero corso immaginativo alle proposte, a volte radicali, di ristrutturazione della città-capitale. Il funzionalismo pragmatico della prima generazione neoclassica (Piermarini appunto, Cantoni, Soave) liberò l'ipotesi totalizzante della seconda generazione (Antolini e, seppure più ambigualmente, Pistocchi), per stabilizzarsi in una dimensione più realizzativa con la terza generazione (Cagnola, Canonica). Su questi livelli ideologici apparentemente incommunicanti si costruì con coerenza, materialmente e idealmente, il tessuto del *museo cittadino* di Milano neoclassica, fornendo prestazioni solo eccezionalmente rivoluzionarie (per esempio: nel progetto antoliniano per il Foro Bonaparte, là dove si implicavano risorse, interventi, comportamenti, programmi di portata superiore

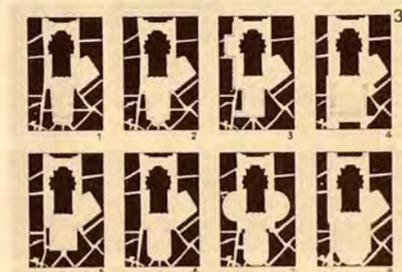
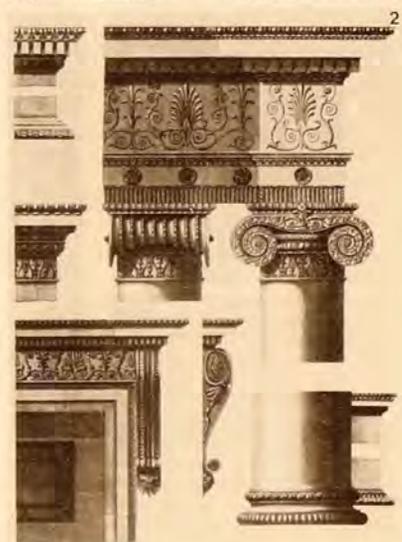
alle disponibilità dell'intrapresa privata e del regime politico vigenti) e perlopiù ragionevoli e misurate sull'attesa funzionale e rappresentativa di una nuova classe. Eppure nel Neoclassico non mancarono approcci persuasivi per una conciliazione anche popolare: non solo in occasione degli allestimenti posticci per le feste cittadine, ma soprattutto nell'impegno civile profuso nella tipologia edilizia pubblica di giardini, porte civiche, teatri e teatrini diurni, cenotafi e cimiteri, archi trionfali e perfino case economiche (magari con sottostante magazzino sul Naviglio, come nel progetto a ballatoi di Nicola Dordoni per il Terraggio di Porta Nuova del 1814). Nell'arco teso tra il progetto del Pistocchi per Piazza del Duomo d'inizio Secolo, quelli ancora neoclassici del 1838-1839 (di cui parla anche Carlo Cattaneo), quelli del 1857-1859 fino a quelli dei concorsi del 1860 e del 1861, dove già serpeggiava la contaminazione medievale-risorgimentale, si consumarono il degrado e la trasfigurazione del Classicismo architettonico: dapprima ricusato come oppressore integralista dalle istanze idealistiche e positivistiche, che da punti di vista assai distanti puntavano alla disgregazione della sua compattezza rappresentativa e della sua funzionalità non ancora del tutto privatizzata; successivamente riabilitato, per esempio nel progetto del Mengoni, per la sua disposizione a inflazionarsi e involgarirsi entro sintagmi di pura facciata, emblematici di un raggiunto interclassismo patriottico ma in realtà suddivisibili nei particolaristici interessi d'affaccio di un ceto mercantile ormai esigente. Infatti, più che gli ideali egualitaristici importati attraverso l'Épopée napoleonica, fu l'insofferenza dell'imprenditoria milanese al regime protezionistico a nutrire, non senza ambigui compromessi di comando e profonde contraddizioni sociali, un graduale movimento di emancipazione nazionale; d'acché non va dimenticato che nel 1853 ebbe luogo la cosiddetta *Rivolta dei Barabba*, storiograficamente mistificata come indipendentista per un'infiltrazione mazziniana dell'ultima ora ma in realtà — come sostiene Franco Catalano — primo moto di Milano operaia. Da allora, con fugaci apparizioni preunitarie ed una progressiva organizzazione ad indipendenza nazionale avvenuta, il movimento operaio cessò di identificarsi nel *museo cittadino* di Piazza del Duomo, per conquistare al paternalismo i punti fissi agibili di un circuito popolare che, dopo i teatri diurni, dalle società di mutuo soccorso alle università popolari fino alle prime forme di associazionismo culturale e professionale (come nel caso della Società Umanitaria) potessero raccogliere, elaborare e ritrasmettere una cultura caratterizzata nell'operatività e perciò di proposizione dialetticamente autonoma rispetto a quella del centro. Un centro che per contrappasso, soprattutto in epoca fasci-

sta, liberò autonomie propositive anche nel verso internazionalista, come nel caso del progetto per la nuova sede dell'Accademia di Brera elaborato nel 1935 da Terragni, Lingeri, Figini, Pollini, Mariani.

Già Adorno nel 1953, costruendo l'esemplare contrapposizione tra Valéry e Proust a proposito del museo, adombrava l'ipotesi che si trattasse di due brillanti facce dello stesso estremo intimista, poiché se è vero che la sublimazione nel museo inaridisce fino a sopprimere il *thelos* della vita verso la creatività, è anche vero che il museo, condensando storia insieme all'arte, innesca il congegno di un processo infinito, di un labirinto entro cui ciascuno, percorrendola, inventa una propria via di soluzione.

Così oggi, trasferitasi all'esterno dei musei, sul territorio, la controversia museale, recupera attualità l'affermazione di Cézanne per cui vale dipingere soprattutto per i musei, cioè per affrontare in pubblico la realtà attraverso la verità. Infatti, a me pare che vadano perdendo autorità le ipotesi di una «cultura popolare» da ritrovarsi in condizioni di autonomia garantita rispetto alla cultura dominante o, all'opposto, comunque in dipendenza da essa e che, invece, vada guadagnando credibilità l'ipotesi avanzata da Pasolini, presentando nel 1960 il *Canzoniere italiano della poesia popolare*, secondo cui poesia colta e poesia popolare risultano espressioni di un solo tipo di cultura: quello storico del mondo in evoluzione dialettica.

Pertanto, escludendo l'ambientazione in un'ottica coerente opera per opera, che così pretende di mimetizzare o neutralizzare l'apparato museale da una precisa assunzione di responsabilità storico-critica, mi sembra di dover esprimere la contingente necessità (se non la perenne legittimità) del coesistere di due concezioni: l'una mirante a conservare criticamente le istituzioni in un ordinamento filologico attivo, cioè soggetto alle variabili storiche, sia pure al riparo delle ottocentesche gallerie con stucchi e lucernari; l'altra tendente a «straniare» epicamente (in senso brechtiano) il valore autonomo e assoluto di tali variabili all'interno dell'ordinamento, prolungandolo all'esterno, così da acquisire, all'intersezione di altri contesti produttivi, di altre istituzioni direttamente operative, più articolata dimensione critica nella discontinuità e nella promiscuità insediativa, capace di individuare e utilizzare anche una nuova filologia, volta a volta consapevole e significativa del rapporto tra esperienza storica e congiuntura presente.



1. W. Goethe, *La Piramide di Caio Cestio a Roma al chiaro di luna*, 1788. 2. R. Adam, *Ordine ionico e altri particolari dell'anticamera di Syon House*, 1761 (in un'incisione di G.B. Piranesi, 1778). 3. Progetti per la Piazza del Duomo di Milano dal 1838 al 1860 (1. e 2. Vaccari, 3. Beccaria, 4. Pestagalli, 5. e 6. Cairi, 7. Pavesi, 8. Amati). 4. Museo didattico della Scuola professionale muraria di Milano, fondata nel 1888 e ospitata in seguito dalla Società Umanitaria. 5. Figini, Lingeri, Pollini, Terragni, Mariani, *Progetto di nuova sede per l'Accademia di Brera*, Milano, 1935-36.

19 gennaio 1978.

No, no, non sono dove mi cercate, ma qui da dove vi guardo ridendo (1).

Questo breve contributo, in forma di appunti didascalici per una raccolta d'opere milanesi, è dedicato all'*Ambrosiana*, fondata dal Cardinale Federico Borromeo nel 1603.

Il punto di avvio, infatti, è dato da una certa impressione di «avanguardia» di cui venne a impregiarsi ai nostri occhi il suo grigio edificio — costruito in quei primi anni del Seicento — rivisitato nel 1977 (dapprima per confronto con le architetture dei Seminari, dei Collegi, delle Scuole, dei Conventi di quel complesso sistema d'istruzione superiore della Milano borromaica che le ricerche universitarie di Guido Canella sulla Metropoli milanese (2) ci avevano riportato in piena luce; poi per ironia di risposta, doppiamente — e più — sciovinista, all'inaugurazione dell'angolo-ligure *Centre Beaubourg* — alias «Pompidoleum» — della Parigi ormai giscardiana). Edificio d'«avanguardia», dunque, frutto maturo ed elemento di rottura di tutto il travaglio cinquecentesco; embrione resistente nei confronti di un futuro non immediato e difficilmente determinabile. Dell'edificio dell'*Ambro-*

siana così recita lo studioso ufficiale: *rigoroso classicismo* (3); *da considerarsi ambiente «razionale» relativamente ai tempi* (4). Vorrei parlare invece del primo edificio «funzionalista» di Milano (e di più non posso permettermi di dire, dato che da un decennio infame su questa sola città — ahimè — io conto). Sicché questa raccolta d'opere costituisce traccia frammentaria e disordinata («due o tre cose che so di lei») di un percorso, appena tentato, da impressione a conoscenza; una traccia che certo, nella sua imprudente licenziosità, dissente dalla regola d'oro dell'*Ambrosiana* stessa: *Singuli Singula* (e fornir l'opera ogni tre anni). Molto efficace, eppur non ci convince. Ecco una delle pale d'altare che Gaudenzio Ferrari — il Sacro Monte di Varallo è suo: *l'intera ideazione dell'opera, il suo senso, il suo significato, il suo disegno pratico e concreto* (5) — viene a dipingere a Milano, con Giovanni Battista Della Cerva: l'*Ultima Cena* del 1544 per S. Maria della Passione. Si dice che sia lo stesso momento della *Cena* scelto da Leonardo: l'annuncio del tradimento. E in effetti Giuda leva il suo indice, ma il fatto è che uno dei discepoli («quello che era caro a Gesù») dorme e sogna, siamo costretti a vederlo: fuori del fi-

nestrone, nel cielo (sopra quella che vorremmo chiamare la successiva o precedente Cappella, costretta entro questa Strada di pittorica convenzionalità, forse, ma qui incombente, deserta, ostilmente turrata e frastagliata, il profilo dei monti perdutamente lontano: «finanziaria», si potrebbe dire), si alza un'edicola di evidente fattura umana, eppure ormai inaccessibile. E, invece, qui dentro, l'andirivieni di servitori, la ricchezza delle suppellettili, dei tessuti degli abiti, verrebbe da dire che ci sono anche gli ori per le aureole. Due monelli si sono arrampicati e spiano dal finestrone: «questi signori mangiano». E' in questione la religione, la chiesa, la città, la sopravvivenza e Gaudenzio è sceso da Varallo a Milano, a mettervi in questione la sua stessa opera. Quali distruzioni, guerre, carestie, pestilenze e terremoti bisognerà che avvengano ancora in questa Gerusalemme-Milano e come potranno gli uomini sopravvivere?

Nel *Cenacolo* di Leonardo — di cinquant'anni prima — il campo è interamente tenuto dai tredici, dalla loro interna vicenda, ma in una sala silenziosamente vuota, spaziosa nella dolce prospettiva e aperta sul fondo verso la campagna, sulle cui ariose luminosità è anzi proprio la solitudine del Cristo che va a sta-

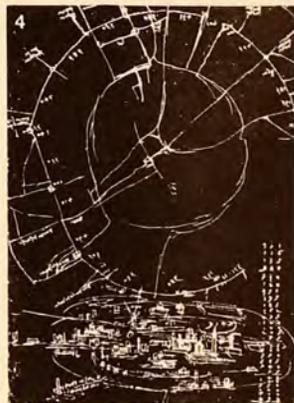
gliarsi. Borgo delle Grazie: Leonardo ha un suo progetto per Milano e tutto tenta per convincerne il suo Duca: la città è malcostruita, una pestilenza può travolgerla da un momento all'altro, per farla crescere bisogna riguadagnare un tessuto agricolo, decentrare gli insediamenti e attrezzare la città e il territorio secondo gli impianti che vado congegnando.

Dammi alturità, invoca Leonardo, e ti realizzerò una Milano nuova, efficiente e bella (6). Ma il Duca stesso di lì a poco è travolto e con lui i ragionevoli progetti d'un uomo solo, il cui pensiero — e la cui mano —, capace di comprendere in vista intere regioni, di sezionare l'intrico stesso della carne umana, pare costretto ad arrestarsi di fronte ad una certa «sfumatura» che prendono le cose del suo mondo — è lui stesso pittore, d'altronde, ad inventarla —. E la sua stessa sapienza non gli impedisce o forse pretende un affresco che resterà a lungo sul punto di svanire. *Ricordiamo l'insegnamento di Leonardo ai suoi discepoli: «che osservassero anche le macchie e le muffe dei muri perchè in esse potevano essere accordi di colori e di luci più perfette di quelle che l'uomo stesso può creare»* (7). E qui ci si conceda di inserire, come in un sognato omaggio, l'imma-

1,2. Gaudenzio Ferrari e Giovanni Battista Della Cerva, *Ultima Cena*, nella Chiesa di S. Maria della Passione, Milano, 1544. 3. Leonardo da Vinci, *Cenacolo*, nel Convento di S. Maria delle Grazie, Milano, 1495-97. 4. Leonardo da Vinci, *Schizzo milanese*,

1497, dal *Codice Atlantico*, nella Biblioteca Ambrosiana; ...E trarrai di dieci città cinquemila case con trentamila abitazioni e disgreherai tanta congregazione di popolo... 5. *Casa ferrarese*. 6. Francesco Maria Ricchino, *Planimetria di Milano*, 1605. 7. Giovanni Battista





Crespi detto il Cerano, Beato Pacifico da Cerano, in un'incisione di Giovanni Paolo Bianchi, XVII sec.

gine lontana di una Casa della campagna ferrarese. La figura incisa e stampata del *Beato Pacifico da Cerano* ci richiama qui la grande Statua di San Carlo che il Cerano (autore anche di questo ritratto del Beato del suo Paese) progettò per conto di Federico e che si realizzò, lavorando grandi lastre di rame, durante il Seicento. Già la figura del Beato (che d'altronde, si può capire, è un piccolo frate) ci appare grande, quasi gigantesca, stagliata com'è sul panorama di Cerano. Il fatto è che tra Beato e Santo corre una medesima convinzione di uomini nuovi, la cui grandezza è misurabile nell'intrapresa riorganizzazione alla base del regime di sopravvivenza, dei rapporti di produzione intorno alla Metropoli milanese, nella società lombarda. Tale riorganizzazione — operata attraverso un nuovo quadro medio, il clero riformato, attivato entro ampi rapporti sociali, territoriali, culturali — si fonda sulla ricostruzione stessa del tessuto insediativo in un'estesa regione; si propone di mettere la popolazione in grado di affrontare guerre, carestie, pesti e di promuoverne l'industria. Dice Federico, a proposito della Statua di S. Carlo, nel suo *Musaeum*: **Alcuni rimproveravano il nostro disegno e gettavano a terra, come si dice, l'opera stes-**

sa, dicendo che doveva perire a quel modo stesso che perirono le antichità romane. Ma se si dovesse stare a questo, non si farebbe più nulla di bello al mondo e niente di grande intraprenderebbe l'industria umana (8). E dunque i rapporti che questi « ritratti » enunciano tra Pacifico e Cerano, tra Carlo e Lago Maggiore — quasi « mare » di Lombardia — non sanno di convenzionale sfondo paesaggistico, ma di una storia che la Chiesa di Lombardia si è riconquistata, nel breve arco di qualche decennio — come già con Ambrogio... — e che offre ai suoi artisti perchè si faccia consapevole, memorabile, accessibile, disponibile infine a nuove interpretazioni, nella mutevole vicenda dell'umana sopravvivenza. Ed eccoci all'*Ambrosiana* (il cui « progetto » è documentabile ora solo con un rilievo di pianta dell'edificio costruito, fatto da Pier Paolo Bosca nel 1672), a quel certo « funzionalismo » già della sua pianta, in cui sta tracciata la successione tra i differenti volumi del Vestibolo, della Biblioteca, del Peristilio (a cielo aperto), del Collegio, del Giardino, della Pinacoteca e del Museo. Nulla più, sul terreno prescelto, ricavato — in una zona dove già l'Istituto di Santa Corona si era aperto uno spirac-

glio abbattendo casupole in *lochi...* [ove] *abitava porci e putane con gran vergogna* (9) — tra lo isolato esistente, la piazza, la via, percorrendo la quale possiamo ancora rasentare quest'alto muro al rustico, questo cortiletto segreto, questo finestrone d'officina lombarda. La Biblioteca si propone come « pubblica »: rifiuta, cioè, non solo la illusoria forza di appropriazione della ricchezza individuale o familiare (da cui pur si accresce), ma anche la collettività appartata (la corporazione, l'ordine, o anche l'*istituzione totale* — per usar d'oggi —, ecc.), l'Arcivescovato stesso (semmai « Palazzo »...). Delinea invece la propria funzionalità urbana fondandosi (in un mobile e dinamico tessuto di rapporti di scambio con le altre attività della Città, della Regione, del resto del mondo) sul gruppo di lavoro — e/o studio — organizzato (il Collegio dei Dottori e degli Alunni; le *classi* d'architettura, scultura, pittura e disegno della Accademia; ecc.), il cui stesso apparato strumentale (i libri, i quadri, le statue, la tipografia, ecc.) — spogliato di ogni « meravigliosità », che non sia per i visitatori « profani » — entra nella costituzione dell'edificio. L'*Ambrosiana* è progettata, nella sua stessa architettura, dall'immaginazione (complessa e compresa

fino a raggiungere quella quasi astratta purezza di volumi) del lavoro — il lavoro — che v'ha da svolgersi (in un rapporto tanto più consapevolmente diretto quanto più organizzativamente determinato nei confronti della Città e del suo territorio). Non è forse troppo citare qui, a testimonianza del « salto » che si compie, il « pensiero » di tale architetto Tesauro (... *di accomodare il vestibolo o sia entrata [della libreria] nel cortiletto posto fra essa, e le stanze che presupongo siano per lo bibliotecario, in modo che si entrasse nel detto cortiletto come in un atrio dalla strada et anco volendo dal Collegio degli Oblati, e nella fronte della libreria, ov'è la porta principale, giungervi una stanza alta al pari del cornicione et di proportionata grandezza, nella quale si mettessero quadri di geografia, globi, sfere e simili istromenti, — un po' blasfemo, in anni in cui a Roma si dovrà fare abiurare Galileo — con sedie attorno et una tavola in forma di lettorino, con altre comodità per ridurvisi letterati et discorrere et disputare, come usavano gli antichi nelle loro esedre...)*

(10). V'è, nella nessuna considerazione in cui questo « pensiero » è tenuto, il superamento di ogni suggestione proprio dai modelli « classici »

(segue)

sti» (si può immaginare il Cardinale: macché dispute ed esdre: **singuli singula**, e che i Dottori forniscano l'opera ogni tre anni o decadano!), come di ogni illusoria risoluzione « scenografica » dei difficili rapporti di separazione e di riconnessione tanto tra le parti dell'edificio quanto tra il suo complesso e il complesso urbano. L'architetto dell'*Ambrosiana* può ben essere il Lelio Buzzi, in fama di capomastro, in non buoni rapporti con i colleghi e devoto al Cardinale. Sicché ora possiamo veder meglio anche il famoso Vestibolo, il cui « decoro » classicista par proprio scelto per una sorta di Commissione edilizia del tempo (oltre che per i futuri studiosi ufficiali), mentre non si può non coglierne la proporzione in rapporto al volume nudamente costruito della Biblioteca e al complesso edilizio: questa determinazione di un accesso « valvoloso » (pubblico, ma secondo funzione), che deve esser costruito lì, su quella piazza, non perch'è piazza, ma perch'è nel punto di mezzo della « città di mezzo » della Lombardia, e se questo « punto » la storia lo racconta di fondazione « romana », questa è solo una misura di « lunga durata » che si vuole riverificare sulle ragioni d'accessibilità e di riorganizzazione dell'insediamento vivente

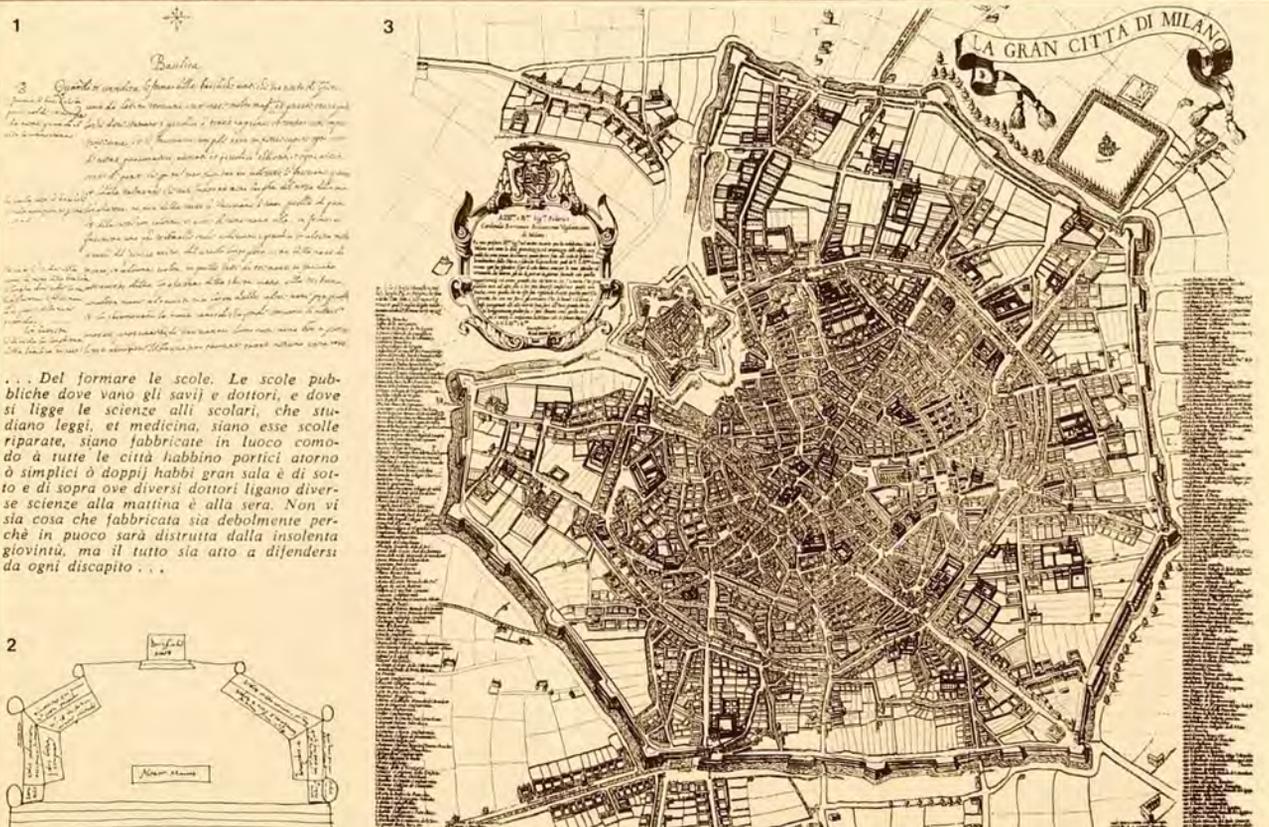
del Paese. Non si sta qui a dire, poi, di questa confermata scelta di un « punto di mezzo », in tempi di tante discussioni sul veritiero « centro ». Rigore sì, ma « funzionalista », dunque, nello stesso ragionamento « localizzativo ». E grande rappresentatività, insieme, dell'immmane sforzo di modernizzazione della Città, nella riorganizzazione della Regione intera. (De Maddalena, dedicandovi la sua vita di studioso di storia economica, ci fa capire che se in quegli anni tra Cinquecento e Seicento vi fu per la Metropoli milanese crisi tremenda, che comportò arresto e calo nella crescita di popolazione e reddito, proprio allora, nella crisi, fu intrapreso uno sviluppo i cui frutti si sono raccolti fin dentro al Novecento). Qui veramente si opera al superamento delle contraddizioni della Milano e della Lombardia medievali e sembrano affacciarsi le contraddizioni dell'Età moderna. L'*Ambrosiana*, per esempio, è una « casa » dove non si può né mangiare né dormire (salvo intraveder barlumi di sua vita privata: la ricerca di case o stanze vicine per gli « addetti »; i « quattro passi » del Cardinale dalle Case dei Borromei; l'« osmosi » con l'isolato nei diversi tempi; ecc.). Il pubblico (gli utenti — *utilitati consecrare, non privatae ma-*

gnificentiae (11) — previsti) (del suo pubblico « illustre » all'*Ambrosiana* si farà e si conserverà il « ritratto ») è quello concentrato e selezionato dai Seminari, dai Collegi, dalle Scuole, dai Conventi cui si proviene a Milano dai più lontani confini della Lombardia (alla cui complessa formazione e istruzione l'*Ambrosiana* deve contribuire, consentendo studi e prodotti sempre più ampi, approfonditi, differenziati, anche secondo attitudine d'Alunni che possano frequentar diversi Dottori — e, a proposito di questi, pare sia la prima istituzione europea in cui viene organizzato lo studio di chi già sa —); è quello diffuso dei cantieri di Lombardia, impegnato a ricostruire, intorno alle Parrocchie e fino ai Sacri Monti, il tessuto insediativo, produttivo, culturale (secondo i tracciati delle « visite pastorali » borromesche); è quello esteso agli studiosi e ai periti in arti liberali del resto del mondo, invitati a scambiare e confrontare qui conoscenze ed esperienze (il greco, per dir solo questo, è coltivato come lingua viva di scambio con l'Oriente); ma è infine il popolo intero, che dovrà convincersi che ciò che si va facendo è risultato e oggetto di profondi studi, si fonda su un'organizzazione più potente di ogni evento e credenza di breve pe-

riodo. Al suo pubblico l'*Ambrosiana* s'offre dunque — in sistematica e dinamica connessione con i luoghi e gli interessi da cui esso proviene — come *adatto luogo operativo* — fuor di ogni canonicità corrente di luogo sacro o profano, d'edificio pubblico o privato, di casa o di tempio — per istruzione, consulenza, selezione delle conoscenze, conservazione e produzione attiva di un patrimonio culturale che vi si viene raccogliendo da tutto il mondo e da tutti i tempi, per essere immesso utilmente nell'ambito dello sforzo di ricostruzione « metropolitana » della Lombardia. Non possiamo evitare di interrogarci sul « programma scientifico » cui Federico destina la *Ambrosiana*. Siamo di fronte all'autore del *De exercitatione et labore scribendi* (l'esercizio e la fatica: quello che oggi grosso modo si chiamerebbe il lavoro di scrivere), ed entrando in questa Biblioteca che è il suo coerente luogo medio di lavoro tra lettura e scrittura (per Dottori, Alunni e pubblico tutto), trovandovi il *De Pictura Sacra* del 1624, troviamo lettura addirittura destinata al lavoro-studio d'arte di Maestri e Allievi dell'annessa Accademia (ove insegnarono il Cerano — pittura —, il Mangone — architettura —, ecc.), che ha — dunque, per

1. Dal Discorso d'architettura del Dotto Pellegrino Pellegrini, da Giovanni Battista Bombarda trascritto, 1610, nella Biblioteca Ambrosiana (manoscritto). 2. Schizzo del Coro del Duomo di Milano nel periodo delle riforme di Carlo Borromeo, XVI sec. 3. Il sistema dell'istruzione superiore a Milano nel 1629, rielaborazione da Marco Antonio Barateri. La Gran Città di Milano, 1629: più scuri gli edifici destinati ad attività d'istruzione. Lelio Buzzi, *Ambrosiana*, Milano, 1603-09: 4. interno della Biblioteca; 7. vista del

stema dell'istruzione superiore a Milano nel 1629, rielaborazione da Marco Antonio Barateri. La Gran Città di Milano, 1629: più scuri gli edifici destinati ad attività d'istruzione. Lelio Buzzi, *Ambrosiana*, Milano, 1603-09: 4. interno della Biblioteca; 7. vista del



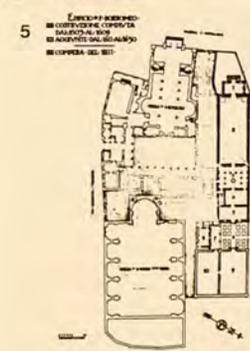


Fig. IV - Pier Paolo Bosca, Planimetria dell'Ambrosiana nel 1672, nella Biblioteca Ambrosiana.

fronte sulla Via dell'Ambrosiana; 8, fronte con Vestibolo sulla Piazza S. Sepolcro. 5. A. Annoni, Ricostruzione dello sviluppo dell'Ambrosiana tra XVII e XIX sec., Milano, 1922. 6. Planimetria dell'Ambrosiana dopo i lavori del 1829-36 e prima dei lavori del 1922-

25, Milano, 1907. 9. Pier Paolo Bosca, Planimetria dell'Ambrosiana nel 1672, nella Biblioteca Ambrosiana.

parte sua — Biblioteca comune con Dottori. C'è qui un intreccio che non si può ritenere casuale, un « programma » che procede da una fondamentale sintesi culturale, che non possiamo ora che cercare di intuire a tentoni. Magari stralciando proprio dal *De Pictura Sacra*, nella traduzione italiana del 1932 (12): **«Per tanto io non permetterei in simile quadro Susanna ignuda, benchè la storia ammetta quella nudità. Così pure condannerei quelli che, pingendo la nascita della Vergine Maria, al mistero quasi di volo accennano e con trascuratezza, mentre ostentano abilità artistica nel ritrarre la suppellettile casalinga della famiglia [cfr. G. Ferrari e G.B. Della Cerva, *Natività della Vergine*, 1545]. Io credo che ciò fanno, non già perchè manchi loro la pietà e la fede, ma perchè non sono periti in arte... Ma i pittori recenti purtroppo non dipingono le immagini nè come furono nè come dovrebbero essere... non lasciar perire le immagini di quelli che o per senno civile o per bravura militare o per fama di santità o per gloria di lettere furono insigni... il solo caso di San Carlo basterà a provare quanto la cosa sia utile e lucrosa. Io credo che si sia spesa una somma ingente nell'effigiare la di lui figura dachè fu morto. Mentre egli viveva tra noi forse**

non ci fu nessuno che avesse pensato a ritrarre dal vero le fattezze del Santissimo Pastore... Mentre lodiamo e raccomandiamo l'usanza e la premura di ritrarre le fisionomie dei vivi, non possiamo poi non rimproverare quegli artisti che scelgono persone di fama perduta per appiappare i volti e gli aspetti loro alle immagini dei Santi, e ciò fanno così squisitamente che tosto vengono riconosciuti [cfr. Dionigi Bussola, *Canonizzazione di San Francesco*, nella Cappella XX del Sacro Monte di Orta, 1676. *Tipi così particolari... chi si mettesse a studiarli con cura potrebbe... trovare d'ognuno la città; anzi il borgo. Questo è di Cantù; quest'altro di Mortara; quest'altro ancora di Sedriano* (13)]. Ricordando in altro campo una simile profanazione degli artisti, Plinio narra che vi fu un pittore che ritraeva i corpi delle sue donne sotto le figure di Dee... Un altro ancora [Michelangelo] rappresentò un demonio col volto e con l'aspetto di uno che gli era molesto... Si deve rispettare la verità storica perchè gli artisti, dipingendo, non abbiano a dire cose vane e false. La pittura infatti è un linguaggio col quale i pittori parlano non alle orecchie degli uomini, ma agli animi. Il detto ormai vieto che ai pittori e ai poeti tutto è lecito,

deriva da quel poeta che, non solo dettò precetti finissimi sull'arte sua, ma accuratissimamente lui stesso li ha osservati... E, giunti al Capo XIII (L'antica forma dei templi), nulla si vorrebbe tagliarvi, sentendo in quelle brevissime pagine la densità di un « trattato » di trascurata fama e di grande momento. Ma, costringendoci al compito prefisso, sceglieremo qualcosa: essendoci noi proposto con questo studio di correggere i difetti in cui cadono spesso gli artisti del pennello e dello scalpello, ci pare opportuno aggiungere qualche cosa intorno agli errori che gli architetti commettono nella costruzione dei templi. Quest'ultima nostra cura si concilierà con la cura e con le regole secondo le quali noi abbiamo istituito la scuola o accademia di queste tre arti... Gli antichi Romani sceglievano luoghi ampi e spaziosi per collocarvi le statue affinché la luce, la forma e la proporzione dell'ambiente concorresse al piacere non meno che alla comodità degli ammiratori di quelle statue. Orbene nella costruzione dei templi si deve aver di mira di preparare ai fedeli, quasi popolo di statue viventi, un luogo opportuno per pregare e adorare la Divinità. Ogni qualvolta gli architetti non osservano questa norma, è forza dire che essi non costruirono templi,

ma cappelle ed oratori, come dicono i cristiani, o sacelli, edicole e delubri, come dicevano gli antichi pagani [cfr. G. Ferrari, *Sacro Monte di Varallo*, 1513-1528. *La creazione di un teatro in figura, lo svolgimento di una azione drammatica che vive dello scambio continuo tra il suo moto dinamico interno (pittura-scultura) e la sua esterna possibilità di far avvenire sempre, proprio perchè stabili e fermi, i singoli atti di cui si compone* (14). *Gaudenzio scende ancor più in basso (e, come sempre, sale ancor più in alto nei riguardi della poesia); e da architetto, diventa, se proprio si vuole, muratore... dalla pianta così estemporanea e pur così immersa in ciò che fu, nel cuore d'ogni uomo la capanna; alle scale, che sembrano cavate dal movimento stesso del terreno e della valle... il senso dimesso, casalingo, familiare, e d'una familiarità alpina, di quest'architettura; di questa dolce, antica cantina, costruita come tra muro e muro delle fondazioni d'un villaggio. Il senso, dico, che ne sprigiona e che spinge a rivivere, passo dietro passo, le vicende che in ogni parte vi son rappresentate... Avanti tutto, è teatrale e drammatico questo condurre il visitatore « inter et intus » il luogo e l'azione. Manifestamente, qui, Gaudenzio ri-* (segue)

fiuta di pensare, realizzare e disporre le figure perchè siano viste; le pensa, le realizza e le dispone perchè siano partecipate... Ed eccoci di nuovo alle sculture. Di esse direi che, soprattutto nel « Presepe » e nella « Visita ai pastori », forse proprio perchè vi manca la pittura, la verità batte con lo stesso ritmo, lo stesso gran cuore che nell'architettura. E se per quella avevo detto muratore, che scriverò per questa, se non che mai, dico mai... l'arte aveva siffattamente creato in materia come se creasse in carne? (15).

Gli antichi templi dei cristiani avevano parti ben distinte... E i nostri maggiori non a capriccio così stabilirono, poichè non si sarebbe altrimenti potuto separare con posti e siti propri la gerarchia ecclesiastica e il popolo cristiano. Infatti non solo collocavano separatamente un sesso dall'altro, ma anche le vergini, le maritate, gli ossessi, i neofiti, i poveri e i colpiti di qualche punizione avevano un posto distinto: tutte queste separazioni non si potrebbero certamente ottenere nella forma dei templi che oggi si edificano. Si deve inoltre procurare, ad imitazione dei templi antichi, di riprodurre per quanto i nostri riti consentono, il disegno dello stesso tempio di Salomone...

... il famoso Pellegrino, nato in

oscuro villaggio di Valsolda, regione che è per intero soggetta alla Chiesa milanese. In quel paesello si vede ancora l'umile casetta di questo architetto, che con gusto fine egli, dopo che ebbe ricchezze, non volle demolire per erigere sul medesimo posto un palazzo, come forse avrebbe potuto fare qualche altro. Vi aggiunge soltanto alcuni semplici ornamenti quasi di arte nascente come volesse ivi mostrare gli inizi dell'arte sua... recatosi a Roma ancor giovane, fu per caso accolto fra gli aiuti di Michelangelo... Se ne partì poi Pellegrino da Michelangelo, e, memore del suo maestro, studiò pittura e architettura, astenendosi tuttavia dallo scalpello e dalla scultura quasi per rispetto al maestro, non volendo provarsi in tutto ciò che quegli aveva compiuto.

Qui ci limiteremo a ricavare un enunciato: che il nocciolo di questo « programma scientifico ambrosiano » è intuibile nell'affermazione di autonomia della perizia in arte, di un gradiente di riducibilità e di strutturalità dell'operare — se possiamo dire così — intorno a cui viene avviato a ricostruzione tutto un sistema di sbarre e di lime (di costrizione e di libertà, di esclusioni e di complicità), la cui chiave il Cardinale è deciso ad assicurare alla sua Chiesa: ed ora pren-

dimi, o evadi, se ce la fai! Nell'ombra del suo Santissimo Pastore, Federico organizza spregiudicatamente la « guerra di posizione », la capacità di trasformazione del suo minacciato popolo di Lombardia: noi procureremo in questo cantone d'Italia e nei suoi confini e alle radici delle Alpi e di quei monti che furono una volta difficili a passarsi di ritenere con noi le buone arti; quantunque volessero fuggirsi di là dai monti, ovvero di là dal mare (16). Così quando nel 1623 Galileo gli invia *Il Saggiatore*, Federico gli risponde: ho di già commesso che la presente si riponga in luogo principale della Biblioteca Ambrosiana (17) e un mucchio di vani complimenti. Ecco, Galileo, una Chiesa che ormai non ti teme e se servirai ti potrà usare (e lo farà, nelle sue industrie).

Di questo « programma » l'Ambrosiana è il centro realizzato, l'espressione e l'invenzione stessa architettonica. Ma ci siamo ormai avvicinati al nodo per noi fondamentale: Gaudenzio e Federico. Perchè, se è Michelangelo ad essere spesso chiamato da Federico a protagonista d'arte (di sua « licenziosità », e di sua grandezza), è per noi certo — fuor d'ogni sospetto filologico o documentario — che l'architettura, l'arte dell'autore dell'Ambrosiana è solidale e complice

con quella dei Sacri Monti, con la grande sperimentazione che lì si è svolta. Da lì ha imparato, a quella corrisponde nel momento stesso in cui pare negarla (perchè, certo, il vero « Incorreggibile » dell'Accademia federiciana è Gaudenzio, nascosto deuteragonista del *De Pictura Sacra*). Il popolo di statue viventi Federico non può avere imparato a vederlo che lì, sul Sacro Monte, non nei luoghi degli antichi romani. L'architettura stessa dell'Ambrosiana è commensurabile a quella di Varallo e a nessun'altra: è tra questi luoghi che si sprigiona lo sforzo di un'autentica logica creativa nel destinare terra; nel « murare » volumi, superfici, linee e punti; nel delimitare e connettere spazi, tra anime e corpi, spirito e materia; nell'identificare — tra ciò che varia e ciò che resta e ciò che nascerà — i luoghi medi del progressivo intreccio tra umanità, natura ed artifici; fino a consentire al Cardinale l'invenzione del tipo della sua « biblioteca pubblica ». Così deve essere avvenuto, come in uno scontro tra grandi, irriducibili autori di cui soltanto la crescita d'un popolo può testimoniare, comprendendoli nella sua muta, dolente o ridente, inesorabile partecipazione, fino a liberarsene ancora.

Se lo storico, il critico e l'arti-

1. Gaudenzio Ferrari, *Crocefissione*, nella Chiesa di S. Maria delle Grazie, Varallo Sesia, 1520-28; particolare con la veduta delle Cappelle del Sacro Monte. 2.3. Gaudenzio Ferrari, *Adorazione dei Pastori*, Cappella VII del Sacro Monte, Varallo Sesia, 1520-26.

Trasformazioni sul sito di Piazza S. Sepolcro: 4. Immobile in Via Torino, 1940 c. (sullo sfondo: Pellegrino Tibaldi detto il Pellegrino, Tempio di San Sebastiano, 1577); 5. P. Portaluppi, *Casa del Fascio di Piazza S. Sepolcro*, 1938; 6. G. Pollack, *Cancellata sulla Piazza*





4. *San Sepolcro*, 1829 c.; G. Moretti e C. Nava, *Chiesa del Santo Sepolcro* (nuovo restauro), 1894-97. 7. C. Corti, *Statua di Federico Borromeo*, 1865; 8. *Chiesa del Santo Sepolcro*: la facciata prima del 1817. 9.10. U. Stacchini (con altri), *Nuova stazione*

centrale, Milano, 1912-1931.

sta, in occasione della Mostra de *Il Seicento lombardo* (18), tenutasi a Milano nel 1973, hanno trovato possibile configurare un « andamento parabolico » di quell'arte, è il punto della sua caduta che ora più ci lascia perplessi e interessati. Soprattutto quando venga a costituire come una maledizione sul futuro, un complemento all'invocazione — che pur c'è stata — ai vulcani ancor chiusi, quelli che un giorno si spalancheranno, sfarinando nell'eccidio di natura le vane, carcerarie superbie dei costruenti (19). Certo, questi tre o quattro secoli ne hanno viste, come si dice, di tutti i colori: bastano i fotogrammi di un film girato intorno all'*Ambrosiana*: ecco la Facciata secentesca della Chiesa del Santo Sepolcro; ecco la Statua messa a Federico nel 1865 dalla classe dirigente unitaria di Milano; ecco la Facciata del Santo Sepolcro rinnovata nel 1897; ecco la Torre e gran balcone, ecco l'Immobile che Reggiori nella sua *Milano 1800-1943* (20), trova forse un po' troppo brutali — sulla Piazza di Sansepolcro e addosso al San Sebastiano —; ecco, più grande del Duomo, quello che i giornalisti chiamano il « Monumento al passeggero ignoto », la Nuova stazione centrale di Milano inaugurata nel 1931. Ma su quei ponteggi, a mettere in ope-

ra quel « decoro » di marmo delle cave carsiche, non intravedete — sotto quelle coppole e quei cappelli di contadini di terre diverse — le meraviglie di un nuovo popolo lombardo (anche di gente che, in vita sua, ha imparato a vivere con vulcani)? Nel suo documentario televisivo sull'Europa (21) Kissinger ha detto che i comunisti italiani trovano un sempre più ampio elettorato perchè si recano alle Stazioni, incontro agli emigrati. Questi viaggiano in « seconda classe », ma ci sono in giro per la Lombardia anche negri che (come il Santo) viaggiano a piedi.

Giovanni Di Maio

- (1) In M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, 1969, Rizzoli, Milano 1971, pag. 24.
- (2) Cfr. *Edilizia Popolare*: n. 125, luglio-agosto 1975; n. 135, marzo-aprile 1977; n. 141, marzo-aprile 1978; ora raccolti in AA. VV., *La periferia storica nella costruzione metropolitana*, Edizioni di « Edilizia Popolare », Milano 1978.
- (3) In R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, 1958, Einaudi, Torino 1972, pag. 97.
- (4) In *Leilio Buzzi* (voce), in *Dizionario Enciclopedico di Archi-*

- tettura e Urbanistica*, Istituto Editoriale Romano, Roma 1968.
- (5) In G. Testori, *Gaudenzio e il Sacro Monte*, 1956, in *Il gran teatro montano - Saggi su Gaudenzio Ferrari*, Feltrinelli, Milano 1965, pagg. 23-24.
- (6) Cfr. Leonardo, *Scritti scelti*, UTET, Torino 1952, pag. 137.
- (7) In Alfa Gamma, *La luce che si è spenta*, in *Il Grido del Popolo*, 20 novembre 1915; ripubblicato in A. Gramsci, *Scritti giovanili. 1914 - 1918*, Einaudi, Torino 1958, pag. 12.
- (8) In F. Borromeo, *Musaeum*, 1625, Allegretti, Milano 1909, pag. 74.
- (9) Cfr. *Cronaca* del Pio Istituto di Santa Corona, citata in A. Paredi, *Storia dell'Ambrosiana*, in AA.VV., *Ambrosiana*, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, Milano 1968, pag. 14.
- (10) In C. Baroni, *Documenti per la storia dell'Architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco - Volume II*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1968, pag. 281.
- (11) *Ibidem*, pag. 283.
- (12) Cfr. F. Borromeo, *De Pictura Sacra*, 1624, Camastro, Sora 1932.

- (13) In G. Testori, *Elogio dell'arte novarese*, 1961, in *Il gran teatro ecc.*, cit., pag. 78.
- (14) In G. Testori, *Gaudenzio ecc.*, cit., pag. 24.
- (15) In G. Testori, *Elogio ecc.*, cit., pagg. 65-67.
- (16) Cfr. F. Borromeo, citato in epigrafe, in A. Barera, *L'opera scientifico-letteraria del Card. Federico Borromeo*, Vita e Pensiero, Milano 1931.
- (17) Cfr. F. Borromeo, *Lettera a Galileo*, 18 novembre 1623, citata *ibidem*, pag. 217.
- (18) Cfr. M. Rosci, *Storie del popolo lombardo - Realtà di San Carlo e metafora aristocratica di Federico Borromeo*, e G. Testori, *Sennacherib e l'Angelo*, in AA.VV., *Il Seicento Lombardo - Saggi introduttivi*, Electa, Milano 1973, pagg. 47-59 e 61-76.
- (19) Cfr. G. Testori, *La poesia è un verme*, in *Corriere della sera*, 24 giugno 1977.
- (20) Cfr. F. Reggiori, *Milano 1800-1943 - Itinerario urbanistico-edilizio - Libri sei*, Edizioni del Milione, Milano 1947, pag. 251.
- (21) Cfr. H. Kissinger, *L'eurocomunismo*, NBC, 13 gennaio 1978; TV1, 17 gennaio 1978.



FESTA DELLA FEDERAZIONE DELLA REPUBBLICA CISALPINA

DEDICATA AL POPOLO SOVRANO CISALPINO



Milano: 1. D. Aspari, Festa della Federazione della Repubblica Cisalpina, 1797. 2. C. Amati, Progetto per un Monumento commemorativo della battaglia di Marengo, 1801. 3. Veduta de' Giardini Pubblici con Monumenti eretti per la Festa del giorno 26

Giugno 1803. Anno II, 1803 (A. Sanguirico da A. Appiani). 4. D. Aspari, Progetto per una colonna commemorativa della battaglia di Marengo, 1800. 5. Pace celebrata al Foro Bonaparte il giorno 10 Fiorile Anno IX, 1801 (A. Sanguirico da P. Bargigli). 6. Tempio

L'età napoleonica può essere considerata come emblematica di un'idea di città che coincide con l'idea della magnificenza civile, espressione con cui Carlo Cattaneo indicava, nel 1839, un traguardo di civiltà urbana, sintesi del « bello » e dell'« utile », in senso ancora umanistico, prima cioè che la civiltà tecnologica condizionasse gli sviluppi urbani nei suoi processi produttivi. Egli la attribuiva a una città la cui bellezza fosse rappresentazione e celebrazione dei valori e delle conquiste di una società nuova. Se noi consideriamo l'insieme dei progetti, l'« irrealizzato », cioè quella « Milano virtuale », che avrebbe potuto essere, abbiamo un esempio (certo non privo degli eccessi enfatici della cultura neoclassica) di una città-museo, strutturata in senso monumentale per avanzate finalità civili.

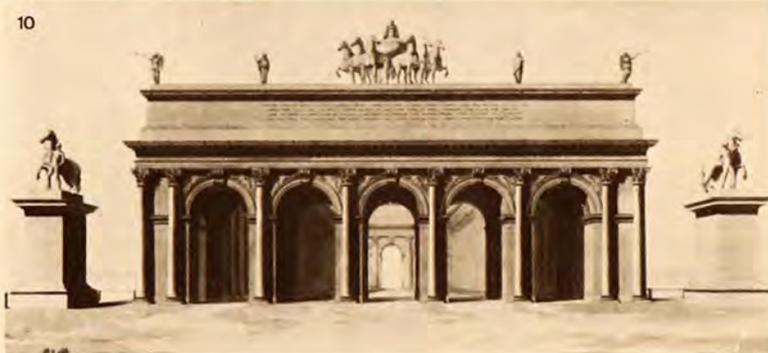
Con l'ingresso in Milano delle truppe napoleoniche (15 maggio 1796) e con la fondazione

della Repubblica Cisalpina, prima, e del Regno d'Italia, poi, si apre una stagione, breve ma intensa, di presupposti e di ipotesi per la trasformazione edilizia e urbanistica della città. Viene mutato radicalmente il ruolo che il progetto assume nei confronti della realtà formale della città, e in particolare della città settecentesca. Investita in pieno dalle ideologie repubblicane e rivoluzionarie e dalle istanze giacobine portate da personaggi come Antolini, Pistocchi e Bargigli, la cultura architettonica milanese si mobilita prontamente per incidere in modo più profondo e meno episodico sulla struttura urbana. Gli architetti, come è noto, sono fra i protagonisti principali in quelle élites progressiste e democratiche che il nuovo corso politico fa venire apertamente alla luce (e che guideranno poi definitivamente la costruzione dello Stato capitalistico e delle sue città). I francesi,

d'altronde, concedono subito, per la gestione pubblica, una relativa autonomia alle municipalità, intese come stretta collaborazione di tecnici e di politici. E' in questa nuova gestione che gli architetti sperimentano una serie di esperienze diverse: da quelle più effimere e provvisorie, legate ad occasioni celebrative e commemorative (pensate ed eseguite frettolosamente, come elementi animatori della scena urbana), al progetto architettonico alla scala complessiva della città e ai programmi urbanistici per una trasformazione pianificata del suo territorio.

La stagione napoleonica milanese sembra caratterizzata dalla consapevolezza di rappresentare una fase transitoria, un precario assetto politico destinato ad esaurirsi in breve tempo, nel quale è impossibile impegnarsi in programmi urbanistici a lungo termine. Credo che quasi tutti gli architetti ne fossero co-

scienti, e che pertanto facessero poco affidamento sulla realizzazione dei loro progetti, ma che li considerassero piuttosto come strumenti interlocutori, che potevano assumere — quanto più radicali ed eloquenti — un ruolo insostituibile in un dibattito pubblico sulla città, potenzialmente capace di indicare un indirizzo nuovo alla politica urbanistica. Va infatti colmato, a Milano, con ipotesi e soluzioni formali, il vuoto di realizzazioni rispetto ad una idea precisa di città, e va superata la passività del Razionalismo tardo settecentesco riguardo all'organizzazione urbana. E' importante aver presente come, in questi anni, muti nella gestione della città il rapporto tra l'autorità e i privati cittadini; muti, nella concezione, il rapporto fra diritto pubblico e diritto privato. Lo spazio pubblico entra a far parte della struttura urbana come protagonista, perde la sua genericità infrastrutturale per



egizio, macchina artificiale eretta ed incendiata ...alla Porta della Riconoscenza, 1807 (A. Barioli da G. Gallari). 7. L. Cagnola, Progetto di Porta Nuova come monumento in onore di Napoleone I Imperatore, 1810. 8. L. Canonica, Anfiteatro o Arena,

1805-24, 9. L. Canonica, Circo provvisorio durante uno spettacolo di naumachia, 1808. 10. L. Cagnola, Progetto di Ponte Trionfale a Porta Nuova, 1814.

diventare « luogo urbano », sede di nuove funzioni collettive. E diventa quindi il luogo più disponibile e più interessante per operazioni architettoniche. E' su nuovi spazi pubblici che si vuol fondare la riorganizzazione della città, sia come razionalizzazione delle attività pratiche, sia come assicurazione e consolidamento, per tutti i cittadini, delle condizioni della vita civile. Nella Milano tardo settecentesca, infatti, il momento decisionale si sviluppava tutto all'interno del rapporto diretto fra l'autorità e l'Architetto di Stato Giuseppe Piermarini. Quest'ultimo, peraltro, era sì il monopolizzatore dell'intero sistema dei servizi amministrativi e governativi voluti da Maria Teresa e Giuseppe II (1), ma condizionato così spesso nelle scelte, da svolgere un ruolo più esecutivo che propositivo (2). In ogni caso questo sistema di servizi, che era poi la trama funzionale del rapporto fra cit-

tadini e gestione, nasceva senza partecipazione, come forma imposta, indifferente ai comportamenti collettivi. Una forma di reazione spiega dunque i tentativi dell'Età napoleonica di pubblicizzare al massimo, in forme anche demagogiche, i progetti architettonici che riguardavano gli edifici della gestione della « cosa pubblica », tentando di costruire attorno ad essi quel consenso e quel « sentir proprio » che godeva solo la trama ricchissima del servizio più popolare dell'epoca: il teatro. (Sono i tentativi necessari per il passaggio dal riformismo illuminato alla democrazia diretta). Nella città settecentesca carattere eccezionale avevano alcuni poli che erano i luoghi tradizionali del rapporto del cittadino col potere: la Piazza davanti al Duomo e alla Corte del Reale Arciduca, le Piazze dell'Arcivescovo e del Capitano di Giustizia (Piazza del Tribunale) e quella delle Corporazioni dei

Mercanti. Il resto della città presentava ancora un quadro disorganico in cui si succedevano proprietà pubbliche e private: erano infatti ancora numerosissimi i proprietari di strade e di piazze. A questi erano rivolte le Ordinanze austriache del 1780, -81, -84 (3), che sollecitavano le necessarie opere di manutenzione, di pavimentazione, di pulizia stradale e sgombero dagli impedimenti, e che tentavano di rendere meno discontinuo il fondo stradale, la cui sistemazione dipendeva ancora casualmente dagli interessi e dalle volontà private. L'Ufficio delle Strade soprintendeva direttamente, fino al 1780, solo alle infrastrutture extraurbane, alle Strade Regie, provinciali e comunali; dopo il 1784 aggiungeva alle proprie competenze anche le strade della città, ma senza affermare il principio di una loro appartenenza al « pubblico diritto ». Anche il ruolo di Piermarini, culturalmente le-

gato a quella critica razionalistica rivolta al disordine antigenico e alla casualità formale della città, non altera sostanzialmente i caratteri della struttura urbana e resta confinato in una concezione passiva del tessuto infrastrutturale. In tal senso appaiono di limitata incidenza sia i suoi sforzi, quale revisore dal 1784 (4) dei progetti di facciata delle nuove costruzioni (che egli tenta di uniformare ad un ideale architettonico di unitaria parete stradale), sia le proposte di allargamento e rettifica del Corso di Porta Romana e del Corso di Porta Orientale, esclusivamente motivate da contingenti esigenze della viabilità. Emblematica, per valutare il mutamento della concezione e della organizzazione funzionale dei luoghi pubblici, è la trasformazione che si attua in pochissimi anni nella Zona di Porta Orientale. Piermarini, con il progetto della Cavalchina (1770)

(segue)



*Prospetto di Porta Marengo con il Monumento che si fa erigere da una Società di Renditori Italiani in onore di Napoleone il Grande Imperatore dei Francesi e Re d'Italia
Opera di Luigi Cagnola scultore milanese.*

Milano: 1. L. Canonica, Progetto di Arco Trionfale fuori Porta Romana, 1807. 2. L. Cagnola, Arco provvisorio ai Bastioni di Porta Orientale, 1810. 3. G. Zanola, Arco di Porta Nuova, 1810. 4. Anonimo, Progetto di Porta Marengo, s.d. 5. L. Cagnola, Porta

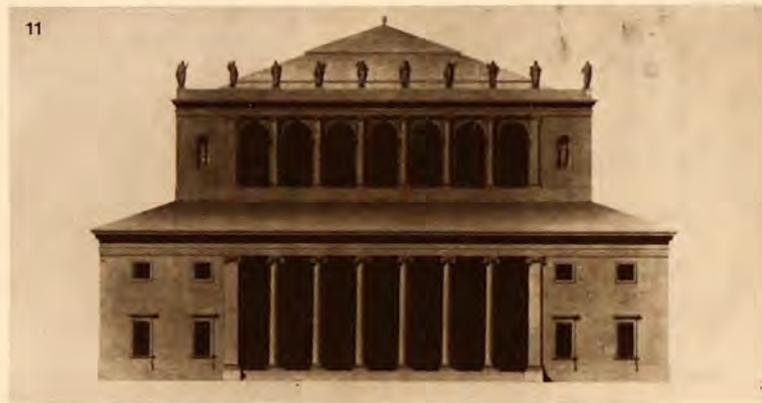
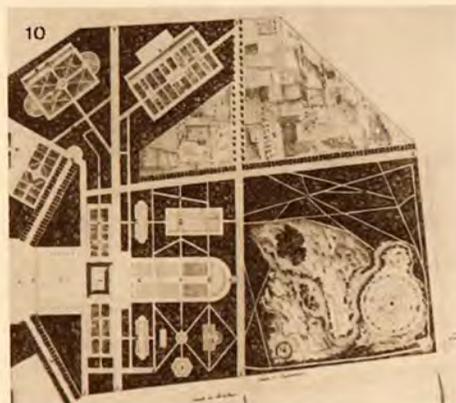
Marengo (Ticinese), 1802-14. 6. L. Pollack, Disegno per la facciata del Teatro Patriottico della Società dei Filodrammatici, 1798. 7. L. Santi, Progetto di un Orfanotrofio militare, 1° Premio al concorso Annuale di Brera, 1805. 8. F. Caronesi, Progetto di un

vi prevedeva il trasferimento del Palazzo Ducale in una nuova sede grandiosa, circondata da un vasto parco « alla francese ». Era l'ultima ipotesi di una grande Reggia, ai margini della città, che Piermarini tentava di legare al tessuto urbano con il sistema dei Boschetti, della strada Marina e dei nuovi Bastioni destinati a pubblico passeggio, ma in realtà tangenti ed esclusi dal parco. Il sistema era arricchito da un Giardino Pubblico (1773-83) che, in un impianto « all'italiana », ipotizzava il ricupero per pubblico intrattenimento del chiostro del Convento delle Carcanine e, forse, la localizzazione di un campo per il gioco del pallone. Il recinto progettato da Piermarini ci appare ancora legato a funzioni di decoro, più che altro elemento qualificante della ristrutturazione residenziale del Corso di Porta Orientale. Sui Giardini Pubblici si formulano invece in Età napoleonica

una serie di ipotesi e si operano alcune realizzazioni che determinano un preciso rapporto fra verde e attrezzature pubbliche e civili: nel 1805, per la proclamazione di Eugenio Beauharnais Vicerè d'Italia, viene coperto il chiostro delle Carcanine, creandovi un salone per feste cittadine; per lo stesso edificio Cagnola (nel 1809-10) progetta una ristrutturazione radicale a due piani, come *fabbricato di pubblico passeggio* con caffè, ristorante, sala di riunione, sala del biliardo e cucine nei sotterranei. Nel 1809 si realizza un grande teatro diurno, capace di 1500 spettatori, e una *Kaffeehaus*; e un teatro all'aperto appare indicato nella pianta di Milano del 1814. Anche l'Orto Botanico, progettato da Cagnola (intorno al 1810) poco oltre, nei pressi del Lazzaretto, è concepito come una struttura di verde attrezzato, con scuole, biblioteche e musei di storia naturale. E' ben altra cosa, per-

tanto, sia dall'Orto Botanico di Brera (1774-76), che era struttura scientifica all'interno della istituzione accademica, sia delle serre e dei giardini esotici annessi alle ville patrizie, quale curiosità intellettuale d'élite. Anche il « passeggio », che già da tempo è un rito sociale consolidato delle classi dominanti, in Età napoleonica si tende a connetterlo con altre funzioni e farne un rito, se possibile, di più ampia partecipazione popolare. Si tenta, ad esempio, una contaminazione, del tutto congeniale con lo spirito dell'epoca, fra passeggio borghese, sfilate militari, feste popolari e comizi politici. Quella che si cerca di definire è una tipologia per il Giardino Pubblico, che ben presto, come sappiamo, verrà definitivamente precisata e costituirà elemento fisso e ricorrente nella struttura della città borghese. Il tentativo di instaurare un uso popolare degli spazi citta-

dini e di qualificare alcuni luoghi urbani come sede emblematica dell'appropriarsi collettivo (e di massa) della città, segue immediatamente all'arrivo delle truppe francesi: strumento immediato ne sono le *Feste della Libertà*, organizzate ai Boschetti, a Porta Orientale e soprattutto nell'area del Castello Sforzesco, liberato dalle fortificazioni stellari con l'Ordinanza di Napoleone del 23 Giugno 1800, che ha sì motivazioni strategiche, ma che assume anche valore politico-simbolico. Le Feste della Repubblica Cisalpina e del Regno d'Italia sono un riflesso, certo pallido, delle famose *Feste Nazionali* celebrate a Parigi negli anni della Convenzione (1790-94) sotto la regia di David. Ma anche a Milano, come in Francia, esse hanno scopo di promuovere la formazione di una coscienza popolare, di trovare un'unità, anche retoricamente entusiastica, attorno ai nuovi principi civili, e



6. Liceo, 1° Premio al Concorso Annuale di Brera, 1827. 9. L. Cagnola, Progetto di ristrutturazione della Chiesa del Foppone trasformata in Pantheon, 1809. 10. L. Cagnola, Progetto di Orto Botanico con Scuole e Museo di Storia Naturale, 1810: planimetria

generale. 11. L. Cagnola, Progetto per la facciata del Palazzo dei Giardini Pubblici adibito a pubblico passeggio, 1810.

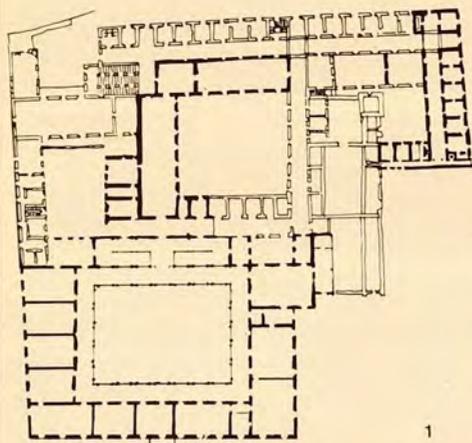
alla nuova classe dirigente municipale. Per lo spettacolo del popolo riunito che, come scriveva Robespierre, è il più bello degli spettacoli (5) si inventano dunque a Milano allestimenti scenografici, arene provvisorie e circhi (come quello creato da Canonica nel 1803 sull'area del Castello), si organizzano naumachie, corse con cavalli e bighe. È difficile conoscere l'effettivo grado di partecipazione popolare e, soprattutto, valutare il livello del fervore politico, ma sono certo testimoniate da una serie di incisioni dell'epoca la brillante efficacia degli apparati scenografici e l'inventiva delle « messe in scena ». Particolarmente fantasiose furono la *Festa del Primo Fiorile Anno IX* con il Foro Bonaparte disseminato di are fumanti, di templi, di colonne ed obelischi (curata dal Bargigli e probabilmente anche dal Canonica che era *Architetto nazionale* dopo l'epurazione nel 1798 di Piermarini) e

quelle notturne a Porta Orientale del 1806-7 in cui vengono incendiate macchine artificiali in forma di Tempio della Immortalità e di Tempio Egizio. Conclusiva fu la Festa per il genefiaco di Napoleone, organizzata il 15 Agosto 1813 nella Piazza d'Armi, per la quale venne edificata una grande acropoli di templi lignei, in cui si celava una macchina di fuochi artificiali, che nella notte la illuminavano di improvvisi bagliori. Se si considera anche la molteplicità degli archi provvisori eretti per occasioni celebrative, a Porta della Riconoscenza (Piermarini 1797, Cagnola 1810), a Porta Ticinese (1805), a Porta Vercellina (Canonica 1805), a Porta Romana (Canonica 1807), i monumenti ai Boschetti (1803), la demolizione delle fortificazioni del Castello e il Circo provvisorio (1803), si può affermare che il massimo sforzo del finanziamento pubblico è concentrato, in questi anni, in ope-

re nelle quali minimo è il costo dei materiali e l'impegno tecnico e massima è invece l'occupazione di mano d'opera. Si intendono infatti, senza particolare attenzione per i bilanci municipali, sedare un malcontento popolare molto acuto a Milano e far fronte a una diffusa disoccupazione. Impiegare nell'immediato sia artigiani e carpentieri che manovalanza non specializzata risponde ad un disegno politico; ma anche alla speranza di un patto sociale fra tutte le classi e all'illusione — d'altronde esplicitamente dichiarata negli stessi anni a Roma dal prefetto De Tournon (6) — di riuscire a responsabilizzare e coinvolgere nell'ideale delle opere pubbliche il popolo, non importa se in realtà utilizzato solo come manodopera. Nelle *Feste della Libertà* si indossano spesso costumi romani, ci si ribattezza con nomi eroici, si adottano scritte e allegorie memorie di antiche virtù e, anche quando gli

architetti propongono di tradurre in realizzazioni permanenti le intuizioni di una nuova spazialità urbana, il riferimento diretto, spesso come « citazione », è alla città classica. Sono i fori, le arene, le grandi vie porticate, dedotti da una civiltà antica mitizzata, che vengono proposti come elementi di una ristrutturazione laica e civile, contenitori stabili di una folla, dalla quale appare indispensabile ottenere in forma plebiscitaria l'avallo alla gestione della cosa pubblica. Più che i notissimi progetti di Antolini (il Foro Bonaparte del 1801) e di Pistocchi (per l'area del Castello e per la Piazza del Duomo), è interessante ricordare il grande programma di riassetto della città tracciato tra il 1806 e il 1810. Verso la fine del 1806 Napoleone esprime al Ministro dell'Interno Di Breme la richiesta che si provveda a formulare un piano di *abbellimento della Capitale del Regno*. Per

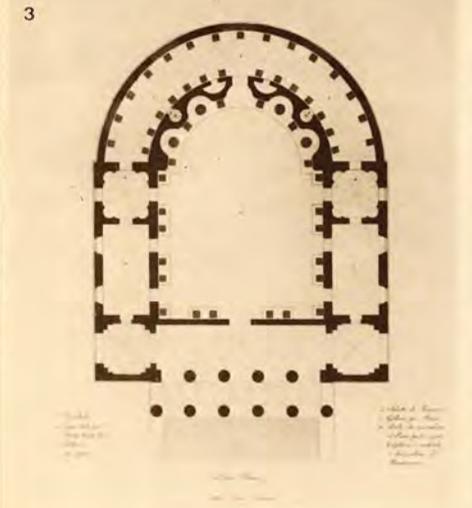
(segue)



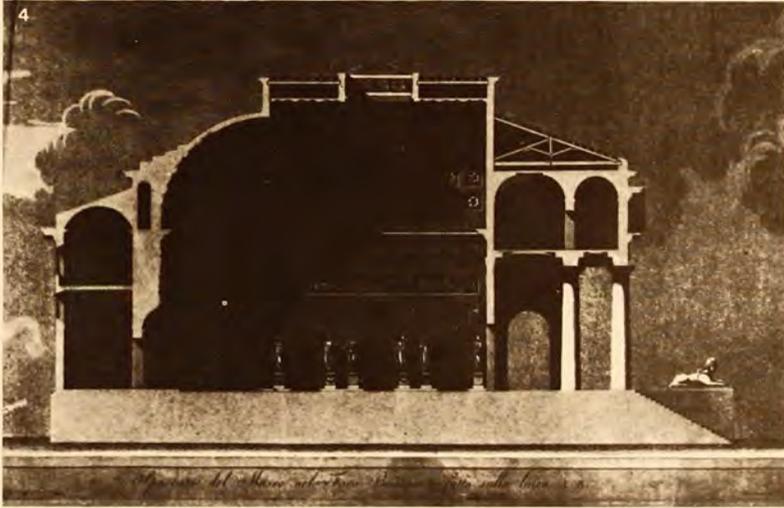
1



2



3



4

Milano: 1. Pianta del primo piano del Palazzo di Brera costruito da F.M. Richini nel 1651 e sede dal 1776 dell'Accademia di Belle Arti; in nero restauri ed ampliamenti attuati da G. Piermarini, 1779. 2.3.4. G. Antolini, Museo nel Progetto di Foro Bonaparte,

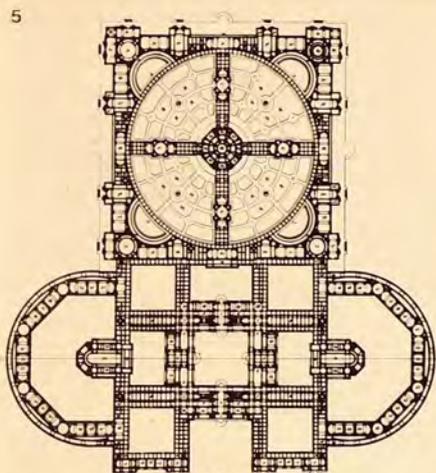
1801: prospetto, pianta e sezione. 5.6.7. D. Santi, Progetto di Edificio alla maniera degli antichi Musei di Pitagorici Italiani, 1° Premio al Concorso Annuale di Brera, 1806: pianta, prospetti, prospetti, sezioni e piante dell'osservatorio. 8.9. F. Antolini, Progetto

questo scopo nel dicembre del 1806 il Governo nomina una Commissione di Architettura e Belle Arti, che delega a proporre i mezzi onde migliorare l'ornato pubblico della città (7). La Commissione, di cui fanno parte il Podestà Brivio, Appiani, Bossi, Cagnola, Canonica e Zanoja e che precede la Commissione di Ornato, traccia un vasto programma di ristrutturazione monumentale della città secondo le concezioni di *embellissement* della tradizione francese, aggiornate però sia nell'ottica, che da episodica si fa complessiva, sia nell'attenzione ad una trasformazione della struttura del tessuto urbano — i riferimenti sono naturalmente il *Plan des artistes* (1793) e il *Plan d'embellissements* (1798) per Parigi —. Il Piano d'abbellimento proposto dalla Commissione suggeriva l'esecuzione, fra l'al-

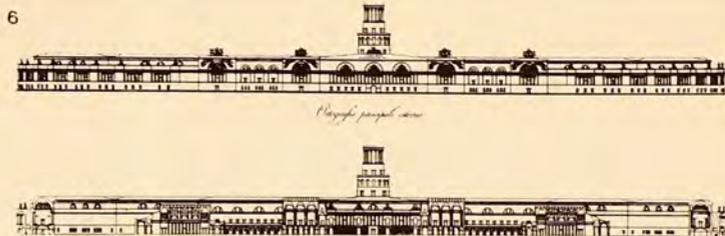
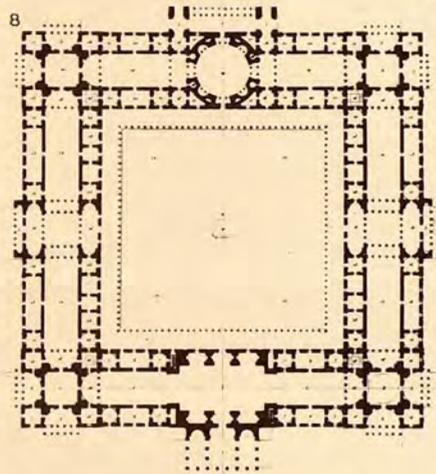
tro, di: un arco da erigersi alla barriera del Sempione (Cagnola); il compimento della Porta Orientale, conservando le parti esistenti (Cagnola); il perfezionamento della Porta Vercellina (Canonica); la decorazione del Palazzo dei Giardini Pubblici (Zanoja); la decorazione della Caserma del Foro (Canonica); la decorazione completa dell'Anfiteatro (Canonica); l'erezione di un ponte che unisca la Contrade di S. Andrea coi Boschetti e il Collegio Elvetico (Canonica (8). Nel 1807 viene nominata la Commissione di Ornato con il duplice compito di controllare l'intera produzione edilizia milanese e di redigere il noto *Piano dei Rettifici*, primo autentico piano regolatore per la città, che prevede la sovrapposizione di una maglia ortogonale allo schema radiale e monocentrico di

Milano. Quest'ultimo però non viene negato, ma ricondotto ad una integrazione che affronti sia il problema di differenziare gerarchicamente le strade, sia l'individuazione di un sistema equilibrato di piazze, poste a cerniera fra i due sistemi. Va sottolineato che il Piano della Commissione di Ornato si pone come struttura in prospettiva, aperta a molteplici ipotesi integrative: in tal senso vanno intesi i progetti di Giuseppe Barbieri (una grande piazza porticata, Piazza Friedland, presso la Scala, 1807), di Ercole Silva (una piazza per il Consiglio di Stato presso Brera) e di Pietro Gilardoni (una nuova strada da Brera a Porta Nuova). I componenti stessi della Commissione si distribuiscono fra loro le prime opere che possono materializzare alcune idee del Piano, e cioè i progetti delle «testate» dello schema

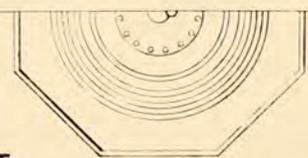
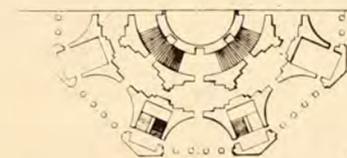
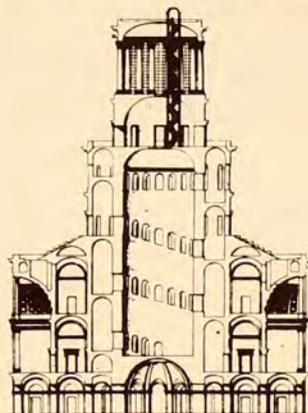
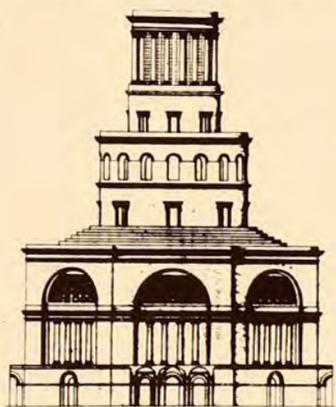
radiale della città, intese come nuove porte monumentali: Porta Ludovica e Porta Vigentina allo Zanoja; Porta Tosa al Canonica; Porta Nuova e Porta Comasina al Cagnola. V'è però una stretta connessione fra questi temi esplicitamente monumentali e la ricerca tipologica degli organismi civili e dei servizi (basta pensare, da questo punto di vista, al Foro Bonaparte antoliniano). Ricorrenti sono il teatro — anche nelle più recenti forme di teatro all'aperto e diurno — e, nei Concorsi Annuali dell'Accademia di Brera, l'orfanotrofo (1805), il museo (1806), l'edificio per l'istruzione (1806), il mercato coperto (1807), la galleria d'arte (1810), il carcere (1811), i bagni pubblici (1812), il campo santo (1816). Ed è proprio il museo (insieme ai bagni pubblici) a presentare forse il carattere più



1810
Veduta generale del giardino dell'Orto Botanico di Milano, con l'Orto, l'Accademia, l'Orto



7



9



di Galleria d'arte, 1° Premio al Concorso Annuale di Brera, 1810: pianta e prospetto laterale.

spiccato di novità. Infatti Brera, il cui braccio meridionale costruito dopo il 1776 ospita insieme all'Accademia la prima struttura della Pinacoteca e della Gipsoteca, ha dal punto di vista museografico finalità ancora particolari. Il Bossi e l'Appiani, che ne curano le acquisizioni dai dipartimenti provinciali — a seguito delle soppressioni decretate nel luglio 1805 (9) —, nonché acquisizioni importanti come quella della collezione Melzi, connettono tale operazione soprattutto a finalità didattiche: le grandi opere del passato come esempio per gli allievi della Accademia. Un museo realmente pubblico è invece quello previsto da Antolini nel Foro Bonaparte, per riunire i prodotti preziosi dell'arte e quelli della natura. Nel 1806 l'architetto Dionisio Santi vince il concorso annuale di Brera, che aveva come tema il museo, con il seguen-

te bando: *Un Edificio alla maniera degli antichi Musei di Pitagorici Italiani, che conterrà oltre i gabinetti scientifici, le biblioteche, le collezioni di statue, di quadri e di antichità, ed oltre le scuole della forma conveniente all'uso loro saranno de' grandiosi peristili... un orto botanico, l'officina e il teatro chimico, i tepidarij, il seminario e le scuole di botanica, di chimica farmaceutica e di anatomia. L'osservatorio torreggerà senza danno della simmetria.* Nel 1810 il Cagnola propone il già ricordato Museo di Storia Naturale nel suo Orto Botanico fuori dei Bastioni di Porta Orientale. Nello stesso anno l'Accademia di Brera bandisce il concorso sul tema: *Una vasta e magnifica galleria destinata a contenere le opere scelte de' Pittori e Scultori viventi del Regno; le statue dei Principi della Casa Reale; i ritratti dei grandi Ufficiali del-*

la Corona, di Ministri, dei Militari e Magistrati illustri. Sarà vincitore l'architetto Filippo Antolini con un progetto dimensionalmente contenuto e molto controllato nella distribuzione. L'assenza dell'astrattezza e della megalomania accademica, consuete, ce lo può far considerare come matrice delle realizzazioni museografiche che si moltiplicheranno nell'Ottocento.

Luciano Patetta

- (1) Cfr. P. Verri, *Storia di Milano*, 1783, Capolago, 1837, Tomo IV, Cap. 33.
- (2) Cfr. E. Filippini, *Giuseppe Piermarini nella vita...*, Foligno 1836.
- (3) Cfr. *Regolamenti ed Ordini portati dal Piano Stradale del 1777 e leggi ad esso conseguenti; Decreto del Regio Ducale Magistrato Camerale, Milano 5 Aprile 1780*, in *Editti, Gride, Bandi, Milano 1524-1827*.

(4) Cfr. *Editto 26 Aprile 1784*, Art. 27.

(5) Cfr. A. Soboul, *L'Art des Fêtes nationales*, in *Art de France*, n. 25/26, 1950, p. 28.

(6) Cfr. C. De Tournon, *Lettera alla madre del 18 gen. 1813*, in L. Madelin, *La Rome de Napoléon*, Paris 1906, p. 144.

(7) Cfr. G. Bossi, *Lettere del 3 nov. 1805 e 6 dic. 1806*, in *Arch. Acc. di Brera*, F. Ornato Pubblico, Cart. 8.

(8) Cfr., per notizie più dettagliate, L. Patetta, *Architettura e spazio urbano in età napoleonica*, in *L'idea della magnificenza civile. Architettura a Milano 1770-1848*, Electa, Milano 1978, catalogo della mostra omonima tenutasi alla Rotonda di Via della Besana, Milano, ottobre-novembre 1978.

(9) Cfr. E. Tea, *L'Accademia di Belle Arti a Brera in Milano*, Le Monnier, Firenze 1941.

1. Nel corso della ricerca per la identificazione dei caratteri del museo metropolitano nell'Area milanese e lombarda, si è inteso tra l'altro verificarne la peculiarità rispetto alle esperienze concrete, attuatesi a livello internazionale da alcuni decenni a questa parte, che in un modo o nell'altro affrontano il nodo della contestualizzazione delle raccolte: dunque musei decentrati, locali, più prossimi a quelli recentemente definiti di storia della cultura materiale che alla estremizzazione ottocentesca (illuministica e positivista) del museo tradizionale e, in particolare, ai due suoi caratteri prevalenti: la divisione del sapere in branche separate (musei d'arte, musei di storia, musei di scienza e tecnica, musei di storia naturale, musei archeologici, ecc.) e la raccolta sistematizzante di materiali; cioè a un'impostazione puramente conservativa, dove motivazioni e origini di certi manufatti si disperdono in carenza di una collaborazione storica e contestuale.

L'organizzazione in molti Paesi di musei locali trae origine in primo luogo dalla esigenza di alcuni popoli o gruppi etnici di identificare la propria storia e la propria cultura ed assume generalmente caratteri di museo etnografico e/o archeologico; laddove, nel primo caso,

si raccolgono testimonianze di costume, nel secondo, manufatti prodotti dal lavoro. Così, dai casi più antichi, come il Museo di cultura finnica di Turku del 1881 o il Museo Nordiska di Stoccolma del 1873, primo museo *open air*, ai più recenti musei etnografici regionali, localizzati in diversi Paesi (scandinavi, balcanici, europei), l'obiettivo è quello del recupero della identità culturale subordinata o nascosta da culture estranee prevalenti. Un esempio interessante è la creazione da parte del Governo messicano di una serie di musei di frontiera (di arte e cultura messicane) nel tentativo di arginare l'influenza, e forse l'invadenza, della cultura statunitense. Lo stesso può dirsi dei musei sorti negli ultimi anni nei Paesi africani, dove, sulla scorta dell'introduzione di musei folkloristici coloniali, ci si è posti il problema, a indipendenza raggiunta, di come sviluppare un'opera di «scavo» nella propria storia e nelle proprie tradizioni.

A questo tipo di musei, dove alla maggiore contestualizzazione non s'accompagna il superamento della logica ancora collezionistica, fa riscontro la ricerca sulla storia della cultura materiale, che ha preso avvio all'Istituto di storia della cultura materiale dell'Accademia

Polacca delle Scienze. Non è un caso che questo avvio abbia avuto luogo in un Paese socialista, laddove la costruzione della storia culturale nazionale e popolare non può non articolarsi dalla storia del lavoro, in cui convergono storia sociale, storia dell'ambiente, archeologia (come raccolta di strumenti e tecniche applicati dalla produzione).

L'esperienza polacca trova un antecedente teorico nelle ricerche condotte su *Les Annales*, a partire dagli anni Trenta, e un precedente ambientale nella *Functional Tradition* di J. M. Richards, direttore di *The Architectural Review* (1). Nel campo museografico, le prime applicazioni pratiche di questi studi si hanno nella costruzione dell'archeologia postclassica e, in modo più volgarizzato, nelle ricerche di *archeologia industriale* e *archeologia rurale*; ricerche concretatesi con la diffusione in diverse località e regioni di musei *open air*, dapprima in Polonia e, verso la metà degli anni Cinquanta, in Gran Bretagna e in Francia. Così, nelle località in cui si è storicamente consolidata l'industria vengono raccolti o conservati impianti e strutture edilizie di fabbriche ottocentesche, mentre nelle zone rurali l'esposizione e la conservazione dell'attrezzo e dell'abitazione agricola dovrebbero

testimoniare le tradizioni della cultura contadina; vengono invece sottaciuti altri aspetti meno evidenti ma che hanno contribuito a caratterizzare complessivamente il contesto: per esempio le attività di scambio o certe funzioni insediative.

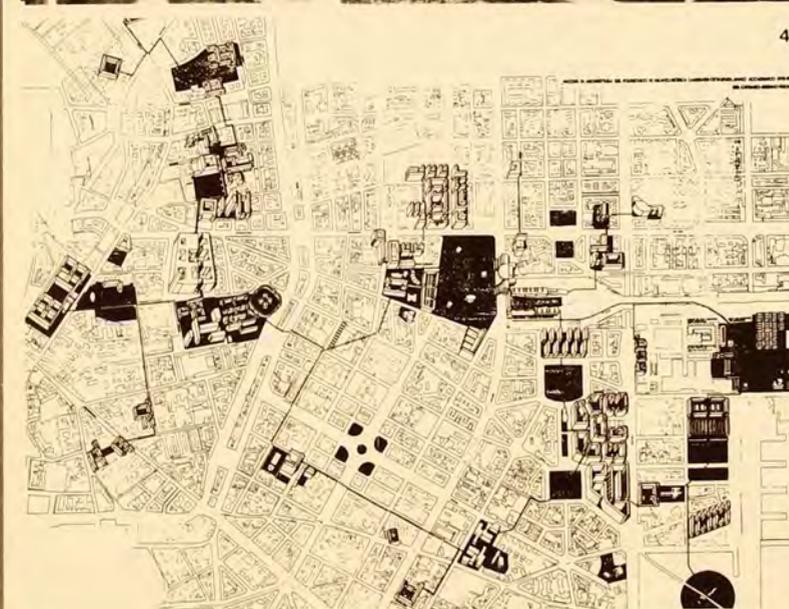
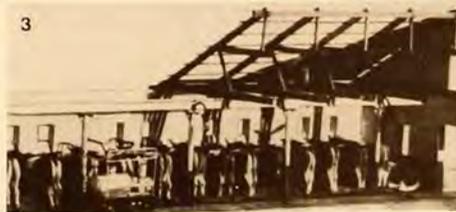
Si apre a questo punto l'interrogativo se una attività espositiva di questo tipo sia effettivamente in grado di dare risposta all'esigenza di uno sbocco operativo, dove la funzione didattica del museo non sia solamente informativa, ma finalizzata allo sviluppo (o alla riconversione) della struttura produttiva e alla modificazione dei comportamenti sociali e culturali. E' necessario allora fare riferimento ad esperienze più complesse, come quella recente dell'Ecomuseo di Le Cruzet o ai musei didattici mobili del Terzo mondo (come il *museo-bus* angolano per l'alfabetizzazione delle popolazioni rurali), o ancora ai musei direttamente legati alla ricerca scientifica universitaria dei Paesi socialisti (il Museo dell'agricoltura di Budapest, il Museo agronomico dell'Università di Mosca, ecc.).

2. All'interno del laboratorio di progettazione istituito alla Facoltà di architettura del Politecnico di Milano (2) si sono avanzate ipotesi funzionali e insediative per un museo metropolitano dell'Hinterland milane-

1. Museo delle immagini dell'inconscio, presso il Centro psichiatrico nazionale, Rio de Janeiro. 2. Civico museo di storia finnica, Turku. 3. Museo dell'agricoltura, Budapest: modello di azienda agricola. 4. Cattaneo, Peroni, Trolli, Milano-Porta Vittoria: sistema dei

campi scolastici e dipartimento universitario della creatività (tesi di laurea alla Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, 1976, relatori A. Acuto e G. Canella): planimetria generale. 5.6. Nasari, Filippini, Cecchi, Macello, Milano 1929: galleria e

MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIEN

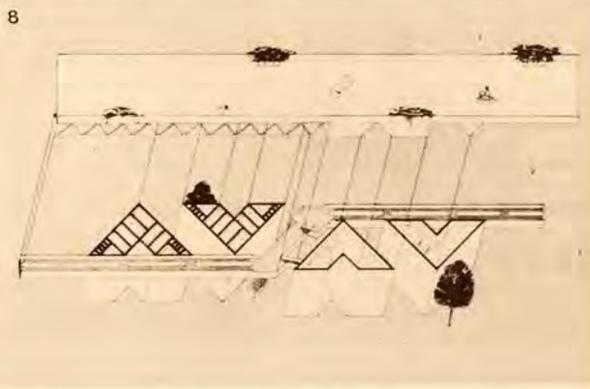




7.8. Ascopulu, Batsou, Dascalacos, Fussekis, Kamada, Motoyama, Milano-Bovisa: riconfigurazione dello storico porto in terra metropolitana dal recupero del Cimitero monumentale (tesi di laurea alla Facoltà di architettura del Politecnico di

se, non tanto a partire da categorie disciplinari rigide o da criteri di sistematicità cronologica, geografica o catalogica, quanto caratterizzando in modo idealmente continuo e fisicamente differenziato la funzione museale in rapporto a specifici contesti territoriali, che hanno storicamente definito in modo articolato e integrato la realtà del Milanese. Lo sforzo di progettare contestualizzando il museo metropolitano sul territorio, negando così la riproposizione in sedicesimo al decentramento di un modello museale aderisce: da un lato, all'esigenza di contraddire il processo di omologazione alla cultura del capoluogo in crisi attraverso l'imposizione di tipologie e comportamenti centralistici; dall'altro lato a ricostruire la storica cultura metropolitana della produzione e dello scambio, proprio a partire dall'identità e dalle risorse culturali e produttive caratteristicamente presenti nei singoli contesti. Nella complessa crisi che oggi investe il territorio lombardo, il museo metropolitano decentrato costruisce il proprio ruolo nell'induzione di nuovi comportamenti culturali e produttivi attraverso una lettura storicizzata della cultura strutturale e materiale dei contesti in tutti gli aspetti funzionali, produttivi, insediativi che ne ri-

compongono l'identità. Operativamente ciò si può realizzare nel rapporto privilegiato con le scuole e le industrie, laddove la funzione del museo contribuisce a rinnovare strutturalmente il rapporto istruzione-produzione. Anche tipologicamente il museo metropolitano decentrato si definisce in modo differenziato per le opportunità fornite per esempio dal recupero di quei manufatti storici che più hanno costruito il paesaggio e la struttura insediativa dei diversi contesti. Alla Bovisa, zona della periferia storica industriale milanese, con lo smantellamento del parco produttivo è in atto una progressiva trasformazione terziaria e residenziale. Si individua la possibilità di contrastare questo processo nel rinnovamento del ruolo tradizionale della zona come porto in terra di un bacino produttivo integrato di estensione metropolitana (3) costruito sull'accessibilità conferitagli dalla confluenza delle direttrici storiche di comunicazione su ferro e su gomma, su un regime di scambio di risorse produttive, conoscitive e di forza-lavoro con le Valli dell'Olonza e del Lambro, e su un regime articolato di integrazione funzionale per i servizi assistenziali e ospedalieri con la Valle del Seveso. D'altra parte, il Cimitero Monumentale



Milano, 1978, relatori A. Aento e G. Canella): planimetria generale e spaccato assonometrico del percorso pedonale attrezzato. 9. C. Maciacchini, Cimitero monumentale, Milano 1863-65.

tale accentua il carattere specifico della Zona fornendo le condizioni elementari del museo metropolitano, oltre che unici reperti di storia civile e sociale. Perciò se ne prevede il prolungamento lungo lo Scalo ferroviario con una «muraglia» pedonabile e attrezzata (ampliando l'ospitalità del Cimitero e definendo un rapporto con la residenza antistante nel recupero a verde, sport, servizi sociali di una fascia di aree frammentate), configurando così la «banchina di attracco» del porto della Bovisa. Dalla «banchina» si dipartirebbero i «pontili» di distribuzione, che superando la barriera dello Scalo, costruiscono le relazioni tra il museo e le altre aree di progetto, strategiche per la riconfigurazione dell'identità di Zona. In questo quadro il museo contribuisce a consolidare la cultura materiale della Zona nel rapporto con le scuole e i luoghi della ricerca connessi alla struttura produttiva e ospedaliera nell'ipotesi progettuale di un dipartimento universitario sull'area dell'ex Quartiere Campo dei Fiori, e di un campo scolastico superiore sull'area dell'ex Ospedale Bassi. Si riconferma infine il ruolo territoriale storico della Zona nell'insediamento di attività fieristiche ed espositive connesse ai diversi bacini produttivi regionali, cer-

cando di riscattare la crisi di Zona anche con la risorsa della cultura metropolitana dello scambio a lunga distanza. La Zona di Porta Vittoria si è caratterizzata per la compresenza, storicamente costruita, di un consistente tessuto residenziale popolare, frammisto ad attività produttive e minacciato di smobilitazione, a fronte della «città anonima», qui insediata nel dopoguerra secondo un modello funzionalista superato di costruzione della città per parti separate e che oggi è in fase di crisi e congestione funzionale. L'ipotesi progettuale per l'insediamento di un campo scolastico per l'istruzione di base e universitaria, articolato in più punti (nelle attuali sedi scolastiche e recuperando le strutture anonime inutilizzate) e riferito alle discipline creative e dello spettacolo (recuperando una cultura propria della Zona espressa nel teatro: dal Teatro del Popolo dell'Umanitaria al Salone Pier Lombardo, al Teatro Quartiere), è opportunità strutturale per la definizione di attività museali in grado di interloquire, consolidandola, con la cultura di Zona direttamente e con la cultura dei contesti decentrati attraverso un sistema di accessibilità che ha caposaldo in Zona nella Stazione di Porta Vittoria.

MILANO: DALLE CONCENTRAZIONI CULTURALI

3. Il museo metropolitano a Milano si definisce per la complessità e diversificazione dei suoi caratteri nel riferirsi a quella «cultura dello scambio» che ha storicamente contraddistinto la costruzione della città e dell'Area metropolitana. Si pensi alle complesse e contrastate relazioni economiche e culturali che hanno determinato e consolidato nel tempo un rapporto di integrazione tra capoluogo e hinterland nello scambio di conoscenze, tecnologie, risorse umane e produttive, fino al reciproco condizionamento degli stessi caratteri morfologici e insediativi. Oggi tale «cultura dello scambio» nell'ambito dell'Area metropolitana milanese trova nuove opportunità — oltre che nelle relazioni strutturali che legano Milano alla Regione — in quel particolare tipo di relazioni che si sviluppano e consolidano attraverso il sistema dell'istruzione: un sistema che per sedimentazione storica vede nell' città una concentrazione di sedi scolastiche medie superiori e universitarie la cui utenza ha carattere metropolitano e regionale. Ed è proprio nel rapporto diretto con il sistema dell'istruzione che il museo metropolitano a Milano, nell'esplicitare la propria funzione operativa e nel garantirsi attraverso l'utenza scolastica ca-

pacità di trasmissione a distanza, recupera la «cultura dello scambio» propria del contesto e pone le basi per una relazione attiva con la città e il territorio.

Un'indicazione concreta in questo senso ci sembra consistere nella contestualizzazione delle raccolte, fino alla definizione di un museo di storia urbana costruito per sezioni articolate sui problemi storici e attuali del contesto. Per esempio: l'industrializzazione e la tecnologia milanesi e lombarde; il sistema ospedaliero e dell'assistenza nell'Area metropolitana; la continuità della tradizione pittorico-artistica lombarda; la storia urbana; ecc. Pertanto il museo metropolitano a Milano non si identifica in un'unica sede o in un unico tipo di museo «prevalente», in grado di riassumere la complessità del contesto, poiché tale ipotesi non coglierebbe il potenziale di risorse costituite dall'attuale patrimonio di attrezzature museali. Risulterebbe viceversa dalla compresenza (e sedimentazione) di sedi diverse, la cui articolazione insediativa e funzionale all'interno della struttura urbana identifica i caratteri storici e contestuali del museo metropolitano di Milano. Si propone dunque la riorganizzazione delle sedi storiche dei musei in un sistema

di terminali lungo la Cerchia dei navigli, e la definizione di un sistema di porte lungo la Cerchia dei bastioni, che individua un primo decentramento del museo nella città.

Il sistema dei terminali è definito dall'insieme delle sedi museali storiche che in differenti periodi con il loro ruolo di punto di scambio, di inventario e raccolta e produzione di conoscenze, con la loro capacità di trasmettere a distanza nel quadro di ampie relazioni territoriali, hanno concorso a costruire in modo originale la tipologia e la specificità contestuale del museo metropolitano a Milano. I terminali godono di un grado di massima accessibilità del territorio per la loro localizzazione baricentrica rispetto ad un bacino di trasporto pubblico, caratterizzato dall'integrazione di sistemi diversi (metropolitana regionale, tranvie interurbane, rete urbana minuta). In tal modo si precisa un'utenza di massa e territoriale per il museo, in grado di concretarne la capacità di trasmettere a distanza attraverso rapporti di volta in volta differenziati con i contesti decentrati. In Milano le facilitazioni di interscambio da livello a livello in corrispondenza delle stazioni ferroviarie o lungo le direttrici storiche di comunica-

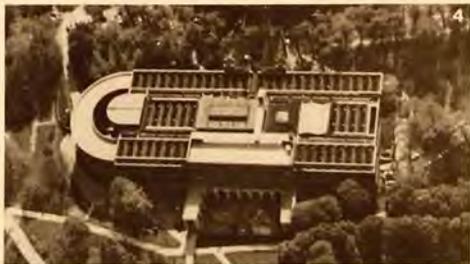
zione e di trasporto — su cui si attestano i terminali — garantiscono strutturalmente la distribuzione e l'accessibilità paritetica ad ogni terminale del sistema. La riorganizzazione dei musei milanesi all'interno di un sistema di terminali fornisce una indicazione concreta per superare l'attuale regime di separazione in tipi e collezioni, di retaggio ottocentesco, avviando invece relazioni di reciproca integrazione fra terminali, a partire dalla specificità di ogni singolo terminale nella differenziazione dell'utenza, delle raccolte, delle attività, delle strutture edilizie.

Il terminale di Brera ripristinerebbe una specificità riferita all'arte, in particolare lombarda per la presenza della Pinacoteca e delle gallerie d'arte; questo terminale è già caratterizzato da un'utenza di lunga distanza, anche internazionale, in grado di riqualificare le attività di studio e ricerca dell'Accademia di Belle Arti.

Il terminale Venezia si caratterizzerebbe per diversificazione di sedi, attività e utenza riferita: alle fonti documentarie e archivistiche sulla città nell'Archivio di Stato nel Collegio Elvetico; alle arti figurative nella Galleria d'Arte Moderna; alle scienze botaniche, operativamente contestualizzabili sui problemi

H. Hansen, P. Sacconi: 1. Ipotesi di riorganizzazione dei musei centrali di Milano in un sistema di terminali della cultura metropolitana lungo la Cerchia dei navigli; 8. Ipotesi di primo decentramento di sedi del museo sulla Cerchia dei bastioni in torri adiacenti le

porte civiche (tesi di laurea alla Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, 1978, relatori A. Acuto e G. Canella). 2. C. Raffagnò, Foppone dell'Ospedale maggiore, 1698, oggi sede di mostre d'arte del Comune di Milano. 3. Castello sforzesco, sec. XIV-XV.



HINTERLAND 4

july - august 1978

ENGLISH

contents

A few questions regarding museums (also in view of the 16th Triennale) <i>Guido Canella</i>	2	(here 1)
The museum as a school <i>Giulio Carlo Argan (1949)</i>	4	
<i>Cards: The composite origin of the museum: 6. Capitoline (S. Danesi and G. Aurigemma) 8. Uffizi (D. Mignani) 12. Pilotta (A. Cortesi) 14. Kircher (R. Rezzi) 16. F. Imperato (S. Polito)</i>		
For a metropolitan museum		
Inventio translatio depositio <i>Guido Canella</i>	17	(here 2)
<i>Cards: 24. Paris: the public museum by the bourgeois achievement 26. Berlin: by the Museuminsel the monumental triangulation.</i>		
<i>Milan: 30. The origin of the Ambrosiana amid crisis and creation. 32. The 17th century as the workshop and wide-spreading of militant art 34. The « gran teatro » in the diocesan Museum (G. Di Maio) 36. Gates and merry making for the wide-spreading of the neoclassical museum. 38. Museum-city as the Napoleonic capital. 40. Academic variations on the theme of the museum (L. Patetta). 42. Markets, slaughter-houses, cemeteries, as a decentralization of the monumental continuum. 44. From the cultural concentrations in a metropolitan circuit the city museums 46. On the bastions and civic doors the extensions of the central museum system (H. Hansen and P. Sacconi).</i>		
Como: the layout of the walls as a linear museum-school (<i>E. Mantero</i>).	48	
Infradisciplinary museum for our civilization in the year 2000 and beyond		
Testing off-shoots, and roots, to the point where we can create a new « ethnos » <i>Lucio S. D'Angiolini</i>	50	(here 9)
<i>Cards: 55. For a museum-archives-library-performance system 56. Planning the future of our children and grandchildren on the history lived by our old folks (L. Gambarin and others).</i>		
Le Creusot: Ecomusée to widespread operative culture (<i>A. Gnechi Ruscone</i>)	58	
Urban preservation and museum transmission an interview with Andrea Emiliani.	60	
<i>Cards: 62. Brescia-S. Giulia: the history of the city stratified in the monastery. 64. Brescia-Porta Milano: fair university museum (A. Acuto).</i>		
Roma-Testaccio: a murdered museum in the ex slaughter-house (<i>R. Nicolini</i>).	66	
<i>Cards: For an inventory of urban museums: 68. Frankfurt (C.L. Anzivino) 70. Hamburg (J. Bracker) 72. Vienna (R. Waissenberger) 74. Helsinki (R. Tano) 76. Venice (G. Romanello).</i>		(here 12-15)
Cultural capitals and museum policies an interview with Flavio Caroli.	78	
Paris: Beaubourg: Idea administration architecture; centralization wide-spreading market (<i>C. Schnaidt</i>).	82	
Barcelona 1975 and Paris 1937: the architecture of museums and the architecture of pavilions (<i>I. Gallaraga</i>).	86	
Books: To restore the history of the Triennale (<i>V. Vercelloni</i>)	88	

As a theme the museum has become not only timely but also fashionable. But even before reaching that point, it had imposed its presence as a conclusive synthetic step in a few research projects carried out at the Faculty of Architecture of the Milan Politecnico. For here, designing places for a museum had become a coherent and necessary way, often imposed indirectly, of defining and articulating in space such structural potentialities as collection, inventory, collation, rearrangement, and the operational reassignment of knowledge in such a way as to reconvert production and reactivate the patrimony of a given context with respect to its anthropology, ethnic composition, settlement, and culture. Some of these research materials are illustrated in this issue with a few statements of the teaching staff and some of the students' work. Work which, despite the use of different methodological approaches and without any claim to being systematic, we would propose for comparison with important historical antecedents and certain tendencies that have been taking hold these days. For while it is true that it would be an act of wanton barbarity and ignorance to destroy or even tamper with the great museum that we have inherited from the prevalent sector-by-sector arrangement established by the Enlightenment and later expanded by Positivism, it is also true that there is no such thing as an authentic museum plan established *a priori* once and for all, and that, quite the contrary, new plans should be continuously sought and executed from age to age and from situation to situation. In connexion with this first question regarding variations in the purely expository requirements of museum, a monograph by Giulio Carlo Argan dating from 1949 and an interview given by Andrea Emiliani on this subject, though each views the matter from his own particular angle, offer an alternative to current practices consolidated by curators in the main cultural centres and described here by Flavio Caroli. A second question of equal importance concerns the possibility that the institution, function and physical site of the museum may coincide, extend continuously, or differentiate. In fact, the original reason for the copresence of different disciplines is to be found in the etymological meaning of *museion*, which is « Temple of the Muses », and in the relations of mutual convenience that were gradually established in practice. But in the Modern Age the tendency to centralization and separation is to be sought, first, in the growth of specialization and, more recently, in management itself, as in the case of the *Beaubourg*, illustrated here by Claude Schnaidt. The *Beaubourg* revealed an efficiency behind which there lurked the ghost of a financial policy of integration, an efficiency under whose ambiguously expressionistic appearance one feels the beat of a gratuitous and mythicizing ostentation of technical skill. At the other extreme, decentralization should not entail the disintegration of the main seats of the museum system, which should instead be charged with even greater responsibility for coordinating and prolonging undertakings. Suffice it to recall Vasari's Corridoio, which introduced the perspectives of a Florence already historicized by the Renaissance between the Uffizi and Pitti galleries; or Federico Borromeo's Ambrosiana which, throughout the diocese, propagated arti-

stic precepts designed to rehabilitate the Milanese workshops engaged in the arts and crafts and then in dire straits; or Karl Schinkel's Altes Museum which, in the Museuminsel («Island of Museums») laid the basis for the eventual layout of monumental Berlin-ali precedents which teach us that a consolidation of the centre and a wide distribution of initiatives by no means entail antithetic positions but rather confer effectiveness and cultural respectability on the creative constructions and the active participation offered by the museum workshops decentralized throughout the territory. From such precedents we can also understand that these museums should not turn out to be a monocultural subspecies of the centre, but should be examined in each context in an overall, differential, and operational synthesis of the relationships obtaining between the production structure on the one hand, and the institutional and behavioural superstructure on the other, in order to promote relations between experience, instruments, the management-and-labour structure in the process of production, the product, and its use. Consequently, while we admit considerable interest in the *ecomusée*-type experiences undertaken in Burgundy by la Communauté Urbaine Le Creusot-Montceau-les-Mines described here by Alessandra Gnecchi Ruscone, we have serious doubts about certain operations as, for example, the rather compartmentalized and conventional assignment given to Milan to follow an indiscriminate and dubious policy of disseminating rural museums; and doubts also about the banal catalogue-inventory of cultural goods promoted in certain regions. A third question closely connected with the preceding one concerns the passage from the inside to the outside of the museum, which necessarily and specifically involves the culture and types of architecture and settlement as intermediate interpretative terms of considerable significance in getting these experiences to take root in their original environments. For in the course of time it is architecture and the territory that are most subject to the strong material conditioning of structural historical events. It is here that one finds the primary reason for the promotion and proliferation of the so-called urban museum, the best known examples of which are illustrated here in special correspondences; a reason which does not divorce the history of the town and country from the decisive transformations that have taken place in the morphology of these agglomerates. A still unresolved problem is how to tune in to the potential meanings directly expressed by the surroundings and countryside, and how to connect them with materials that give an initial thrust and retrospective evidence, first, to prefiguring them as instruments, programmes, plans, and projects, and then to handing them down in documents, registers, and in the secret recesses of the collective memory. It is this problem that the present issue of our review has chosen to address with an initial contribution from the outside — that is, from an architectonic and urbanistic viewpoint. We are equally convinced that any prospective typology for a metropolitan museum should gradually detach itself from the museological machine and should spread and articulate with the surrounding constructions. There, it should strive to achieve, even physically, a detached epic view of the landscape, by means of functional reconversion, meaningful relationships between monumental structures, elevated passageways, vertical development, etc., so as to procure and integrate au-

thentic and significant slices of material metropolitan culture from the gradually decomposing urban scene. This culture can be historically and geographically retrieved today also through advanced technologies of transport in the now interrelated mass of centre, outskirts, and countryside.

The last question concerns the Milan Triennale which, after years of silence, has resumed its activities. Conferring a new-found credibility and authentic *raison d'être* on the exhibit is nothing less than the economic recession and the consequent need for an improved employment of resources allotted to this venerable exhibition (with more than 50 years of life well documented by Anty Pansera). Since its foundation there has been the celebratory pomp of the V and VII exhibits, the constructively avant-garde Triennale of 1936 (VI) and the heroically realist one of 1947 (VIII); and there has been a succession of exhibits designed, with rare exceptions, in such a way as to exploit the presence of products already on the market or in order to achieve provocatively formalistic aims, thinly veiled by a rather empty commitment to "problems", such as "Collaboration of the Arts", "Art and Industrial Production", "Home and School", "Free Time", and "Great Numbers". After such exhibits the Triennale should consider its future as an institution by harking back — without exaggeration or propaganda, but imaginatively and concretely — to the spirit of its own origins, which can be perceived quite clearly in the cultural policy laid down by the founding group of the *Società Umanitaria*. As early as 1903 this Society proposed to *satisfy the intellectual and economic needs of numerous groups of workers, and to assist industrial development and the accumulation of wealth, which are the necessary, though not exclusive conditions for improving the economic lot of the working class and for lowering the level of unemployment.*

The Board of Directors of the Triennale, in handing down to the Executive Council the programme for Triennale activities over a three-year period, has indicated the themes in the *Environment-Human Settlement relationship and the Culture - Production Relationship*; and it has pointed out the instruments in a *documentation centre and a communications laboratory*. For its part, the Council has laid down the guidelines and fully articulated the programme of the XVI Triennale (1979-81), as well as the themes of design and fashion (which at least in its intention — should establish direct contact with the forces of production) and the theme of the audio-visual media, which aim to introduce a new dimension to the art of exposition and to televise the exhibits. The Council intends to place in dialectical opposition the need to create and to propagate a *metropolitan museum which*, going beyond the prerogatives of the various urban museum already active in Europe, would express, historicize, and convert, in an operational sense, the structural and superstructural characteristics of Milan and its hinterland. This would also entail a study in depth of all the international and local relations on which, nation by nation, the experience of the Modern Movement in architecture was based and can now be re-proposed. For we can no longer ignore the reasons, relations, and processes that underlie certain «successful» outcomes in the goods of the city, its architecture, its useful objects and its means of communication, by giving them no more than a purely commercial interpretation; we must instead examine them in the

context of the complex culture expressing them.

Consequently, it is no mere chance — and some might even take comfort from the fact — that the decision of the Triennale to continuously expand the cultural interests lying within its province seems to be meeting with an increasing number of preconceived and intimidating objections and protests based, for example, on the alleged entropy of the avant-garde (here understood as existing only *pour épater les bourgeois*), on an attempt to deprive the Triennale of credit and authority in various technical and political sectors (claimed as the exclusive right of professional associations in each particular sector), and on a desire to avoid the participation of the rank and file (as if their participation transformed them from a reference point in a dialectical-cultural confrontation into an institutional agent for the determination of policy).

FOR A METROPOLITAN MUSEUM: INVENTIO TRANSLATIO DEPOSITIO*

Guido Canella

February 28, 1978

The addition of the adjective *metropolitan* to the word *museum* means first of all that I intend to deal with this function not in terms of museum description, of building or of town planning. In our research in fact the word *museum* has eventually assumed a special and complex meaning, as we had decided it was problematically necessary to design something conceptually precise, even if at the beginning still physically not defined. In the past years we devoted ourselves to design work in schools, theatres, universities, etc., enlarging the topic extending it to the territorial discontinuity. In an effort to conceptualize and differentiate we often ended up by going beyond the canonical typologies formalized in handbooks, in the search for configurations aiming at recuperating and reactivating functional, traditional and even historical contents and textures, even more dialectical than the present needs. Today with the word *museum* we tend to single out and identify something which is at the same time within and without all the categorically defined activities. In other words, we say *museum* as opposed to *archives, handbooks*, but we also say *museum* as opposed to *encyclopaedia*, using, for the sake of clarity, the second terms in an extreme sense.

To archives, handbook and encyclopaedia we give the meaning of an organization of knowledge not only for the purpose of cataloguing and celebrating, but also as an expression of a tendentious conception of its transmission. From the latter the subdivision also directly stemmed into building typologies (which is our specific subject), which we find following each other in turns along a historical development considered from an evolutionistic point of view. We say, then, *museum* as opposed to a categorized meaning of culture, which has been adopted conventionally by the modern Age; culture as a superstructure, as knowledge not connected with the production processes, the processes i.e. which more influence the conditions of social development.

Today, for example, historians have discovered the effectiveness of concepts such as *ethohistory* or *material culture* or the *archeology of knowledge*, which respectively belong to the French School of the *Annales* or to the Polish School

* Stages in the recovery of holy relics in places of worship.

of the magazine *KHKM* or to the French scholar Michel Foucault, which contributes towards the formation of a less fragmentary and more unitarily conceived culture. According to a cognitive process consistent with a dialectical point of view, we were always induced to refer ourselves to the history of the relations of production by the fact that we are in a school of architecture and that from here we can provide (at least potentially) a substantial contribution more to the way of writing history of the *material culture* (in the opinion of the Polish historian Witold Kula: *the history of the means and methods practically used in production*), starting from the instruments and work of building and from settlements as a product, rather than to a separate handling of the knowledge of architecture and town planning (made today proud by those recognitions which appreciate its practical credibility). Secondly, by subsequent approximation, we suggest that the *metropolitan museum* be a definite determined, even if physically discontinuous, moment in the history of the town and that it tend to become functionally explicit and identifiable in the places where a certain knowledge in close connection with human settlements linked with production is worked out, organized and retransmitted.

Why have we used the word *museum*? Because we referred to the most ancient of museums: the one in Alexandria of the III century B.C. which is said to have been not merely a school of philosophy like to Stoic Porch, the Platonic Academy, and the Aristotelian Lyceum, but a real university, a scientific laboratory, where the library performed a decisive function! role and had become in the Hellenistic age a real working tool to experiment and create knowledge. In this discontinuum, which is also temporal, in the terminal at the other end of the Museum of Alexandria, we can find an extreme effect of its remote transmission. Exactly to the extent in which it reiterates places, spaces and figures of imperial memory (amongst which the Alexandrine Canopus) the Villa Adriana built in Tivoli in the II century, singles out one of the most sophisticated and creative stages of private collectionism which indirectly concurs to our line of research. It is obvious that we tend to use the evidence of the material culture looking at it along an optical axis with a different angle from that assumed by historians. In fact our original contribution as architects can be measured in the lag between the need and structural definition of the settlement and its carrying out into architectural goods; in that lag where ideation, splitting into types and real design interweave; in the lag very often intensely meaningful of ideological nodes between will and instruments, which is easier to unbind and decode for us architects than perhaps for historians. The system of basilicas developed in Milan around the Walls of Maximianus under the impulse of Ambrose could be an exemplary case. An extensive historiography describes how these basilicas were built on the sites of the necropolis, of the burial places of martyrs and of secret worship places of the Christians. Still intuitive, but sufficiently stimulating motive can be found, we believe, to try and ascertain whether the complex set of inseparable religious, civil, liturgical and political components which concurred towards framing and settling the system of basilicas around Milan, not unlike pictorial representation, where a consistent translation of the episcopal policy inaugurated with the acclamation of Ambro-

se himself. The worldly character of this strategy can be found in avoiding the «cultural» conflict between the decentralization claimed by the Aryans and the centralization demanded by the members of the Orthodox church, through the metropolitan involvement of the bishops of the nearby cities (Como, Lodi, Piacenza, Novara, etc.) and a new policy of alliances and mediations between urban potentates and the faithful within the towns, between the pressures from the countryside around Milan and urban groups founding their power on incomes obtained from the trade of commodities. Perhaps the very fact that it is handed down that Ambrose, before he became bishop, rode round the town three times on the back of a mule expresses in the symbolic terms of the apologue the profound characterizing reason of his role as a mediator between the city and the country. The decisive mediation by means of the unbalancing, even violent pacification (and in this case Ambrose's Aryans of the 4th century would correspond *mutatis mutandis* to Carlo Borromeo's Humiliated in the 16th century) seems in effect to be a tradition or even a constant habit of the great archbishops of Milan; mediation not only in the historical sense of a compromise between the people and the oligarchies, but also in the perspective sense of a program of civic solidarity to face difficult circumstances and to invest the patrimony of still available resources in survival.

With a further approximation, we realize how *museum* can mean in this case the attempt to delve deeper into history, vertically rather than horizontally, along certain typologies which enjoyed a cultural supremacy in certain periods, and which in the course of time give back a real historical inventory of those periods. It also means the attempt to show that these typologies played in fact, in the case of the paleochristian basilicas which were both a place of worship and of hospitality, besides a specific liturgical role, a role finalized to the metropolitan order of the city and of the territory, of which they tend to become in practice the representative sites, being in their turn physically conditioned by them. Just in the symbolic-liturgical reason as a link between two cultures, the contamination between Eastern and Western typology (which kept historians like Josef Strzygowski and Gian Teseo Rivoira busy for many years about controversies of primogeniture) legitimates at a great distance the «anomaly» of the centralized scheme of the fourfold portico (and of the probable Aryan origin) of San Lorenzo, like the lobing of the transept emerging from the Latin cross of the *Apostolorum* Basilica (San Nazaro), functionally divisible from the single nave, using it as a hall, which joins it to the town without interruption through the pre-existing arcaded street. At the same time and at medium distance the *extramural* basilicas (the *intramural* being the central one of Santa Tecla) could stimulate and condition the metropolitan relations (the *Virginum*, subsequently San Sempliciano, basilica is located symmetrically to the Santissimi Apostoli one referring to Como) and they could attract people from the countryside, if it is true that the fourfold portico and narthex could induce the gathering of assemblies not always dedicated to devotion.

The pictorial adornments also bear witness of this movement if those of the Sacellum of St. Aquilino of the 5th century, by the *extramural* paleochristian basilica of San Lorenzo, are compared with those of Santa Maria *foris portas* at Castelseprio, which Boggetti authori-

tatively dates earlier in the 6th century. In Castelseprio, in the affrescoes of the Church of Santa Maria, the unexpected survival, almost a last flash, appears of that Greek-Hellenistic painting which art historians call *impressionistic* and which very dynamically represents human figures in religious clothing, whose movement is exceptionally full of mobility and physical life. In Milan in the mosaics of the Sacellum of St. Aquilino by the basilica of San Lorenzo, with a greater steadiness and in a convergent polycentric sequence of the sacred figures made hieratic by the very technique of mosaics, the stigmata survive of the Hellenistic-Roman school, heirs made into schemes of the great republican portrait painters. Well, besides a fixed symbolization, which almost seems to anticipate the reiterative and repetitive mode of the Eastern Byzantine art, by means of *Christ among the Apostles*, in a process of humanization which is partly realistic and partly allegoric, it seems possible to understand the message of Ambrose the strategist surrounded by the metropolitan bishops. Beyond the technical juxtaposition and the expressive deformity, between these two pictorial adornments and independently of the historical placement (there is at least a century between the two and a century at that time was shorter than it is now) there are common cultural intentions which can be found in the continuity of the metropolitan essence sedimented both in the immediate surroundings outside the walls of Milan and in a defensive stronghold forty kms away (the Seprio). With the disappearance of this culture, the latter became a source of dispute until in the 13th century it was destroyed by a Milanese archbishop, Ottone Visconti. In this way the central plan and the pictorial realism are the poles in the land of the Po like the dialectic and synthetic terms of the relation between the Roman and the Eastern cultures.

To graft and consolidate the church on the trunk and on the centralistic structure of the pagan romanism to hold back the penetrating Eastern disgregation was Ambrose's strategy which certainly contributes towards the success, also peripherally, of the basilica design of Roman style with longitudinal movement and parallel naves. But the «geometric» reason contributes to this to a decisive degree, finding in the basilica the matrix and the support for an orthogonal jointed and completed development and capable of incorporating it in the abbey system together with the four porticoed cloisters, as a self-sufficient element which is mainly *deurbanizing* during the Middle Ages and subsequently more *reurbanizing* around the 15th century, even if with the particular metropolitan characters brought by this century into Lombardy. As a confirmation of the precocious *poleogenetic* role of the *extramural* basilica system, capable of orienting and cementing together the overflow of buildings beyond the walls, the *basilica-museum* of San Eustorgio can here be remembered, both for the mimetic adaptability of the basic structure in adopting itself to the subsequent paradigm (paleochristian, roman, gothic and renaissance), and for the series of votive gentilial chapels which between the 13th and 14th centuries reabsorb the eastern arm of the transept in a preteiform and marvelously plastic *chiaroscuro* sequence. The following examples can be assumed, however, as extremes to express the entire range of the process of adaptation of the Roman-style basilica: the design of the 9th century for the abbey of S. Gallo attributed

to Eginardo, the Certosa of Pavia starting from the end of the 14th century, the 15th century additions designed by Bramante in Santa Maria delle Grazie (cloister) and at Sant'Ambrogio (rectory and cloister).

In this gradual inuring and contaminating of the basilica archetype to the behaviour which inspires the concentration for the *museum*, for the inventory of knowledge to be processed and transmitted, we cannot forget the university settlement. I also dealt with this subject recognizing in it the wordy version of the theological Workshop, and upon which with the course of time the various experimental branches of scientific knowledge are destined to be grafted. It should here be recalled because in the setting of the medieval city it is located dualistically and often antagonistically from a social point of view into real autonomous units (*quarters, ghettos, boroughs*) which are professionally socially and ethnically divided. It suffices to recall: the words of Marcel Poète (*separately and almost against the city which develops, as we saw, mainly on the right bank, on the left bank the University arises, so that the title of the city plan exhibiting the spontaneous division of Paris into three parts, la Ville, Cité, Université de Paris, is full of meaning to us*), the adaptation of the Palazzo della Sapienza in Rome starting from the middle of the 13th century, the lapsus due to which an English traveller of the 19th century inscribed on the engraving of the Certosa the title of *University of Pavia*, while we know that in this town the *Universitas*, founded in the 9th century, was scattered with its lecturers in private homes, in the *Domus* of the town-hall, in Piazza del Lino, in the Convent of San Tommaso, etc.

But I wanted to mention also other architectural subjects which are very significant for a use of knowledge in a compared and reciprocal way. The *Ca' Granda* of the Ospedale Maggiore is one of these. During Humanism, it became of extraordinary importance as it became a *museum*, i.e. a collection of material culture through diseases, infections and epidemics, but also a collection of new operative knowledge.

By the fact that this fabric of the Ospedale Maggiore, conceived around the mid fifteenth century by Filarete, was a design and then an enterprise of really exceptional size, especially in comparison with the wall perimeter of the corresponding expansion of the town, we are led to believe that its typology corresponds to the intention to transfer and incorporate within, even to the centre of, the town those sites (such as, for example, lazarettus, hostels for strangers, etc.) where sickness, pain, anomaly and difference were capillary brought together, inverting the negative attitude of society towards them. It is also proved that in the fifteenth century we are faced with a time of inventory and reorganization of the social and consequently economical negative aspects of a protocapitalistic structure already developed; a time during which the foundations of the Ospedale Maggiore are interwoven not by mere chance with those of the Milanese Workshop and of its European market. Though partly similar, this task is actually three centuries in advance of the one socially «decisive» which some scholars, including Michel Foucault whom we have already mentioned, attribute to the *hospital*, when they say that a whole set of observations carried out directly on the human body are logically organized into a knowledge which can see beyond the external phenomena. We can, therefore, say that what the mo-

dern hospital was, through the mediation of science, for the bourgeois predominance in the nineteenth century, the great *social hospital*, the *ideal city* realized in the Hospital as for the 15th century Workshop through the reorganization of the institutional and productive tasks. Exactly that time, in the name of mercy, resources, knowledge, the tasks of religious orders, the recruitment of workers from the countryside were reorganized and made functional to the new relations of production. At that time during the ambrosian Republic the first university chairs were established at the *Ca' Granda*. There was a change of scale in the *cross* type hospital (imported from Tuscany into Lombardy in the Ospedale Grande of Brescia and in the San Matteo of Pavia) at that time which was committed to representing and giving value to the hole worldly active and productive potential of society, but also to representing, similar in this to the religious one, the order and the hierarchy, corresponding thus to the illuminist panopticon in the homology through three centuries, which I have previously proposed to you.

If the *Ca' Granda*, inaugurated by Francesco Sforza, may well testify the maturity reached by the productive structure and the «physiological» need to get rid of the surviving diseconomies, another Milanese architectural subject with an even more complex meaning may enlighten that industrial takeover: this is the *Duomo*, started more than half a century before. Owing to the circumstance that both the *Duomo* of Milan and the Certosa of Pavia were started by Gian Galeazzo Visconti, it is necessary to reflect upon the different management systems and upon the different production relations in the two workshops. If in the Certosa a traditional activity protected by its patron was carried out in the *Duomo* right from the start a condition of unusual autonomy, technically self-managed on a collective basis, asserted itself. As far as the foundation of the *Duomo* is concerned, Camillo Boito already dismantled, at the turn of the century, the theory of votive dedication either to Bernabò Visconti (Gian Galeazzo's uncle) or to the Milanese People, equally sharing the intentions of both of them and, therefore, reducing their subjective role. Subsequent studies (particularly the recent ones by Angiola Maria Romanini) have revealed in the stylistic extension of the Gothic in the «heretical» late middle European gothic the converging of technological determinations which in fact concerned the reason for the organizational leap in the production relations. It is no wonder that two Academies for architecture could exist at that time in Milan, one engaged in prolonging the paradigm of the Lombard art and which nevertheless contributed to the other, imported from central Europe, workers and techniques for a bolder program. The colossal building yard of the *Duomo* became a laboratory for the 15th century workshop, the contamination between the two Schools and the different nationalities of the craftsmen became in fact the *University*, i.e. the syncretism between different cultures and structures where experimentalism and eclecticism gave way the new style and to the *museum of art, techniques and behavior* oriented towards Europe, towards which the program of expanding the culture as aiming, as it was towards a potential market for the Lombard Workshop (a bit like at the beginning of the 18th century with St. Petersburg, where the Czar Peter the

Great wanted to found a gateway to the West). The merging of different and even opposed convergences (from the ducal ambition, from the oligarchy, from the guilds, from people) into a basically unitary strategy must be underlined; this merging developed the workshop of the *Duomo* according to new and advanced levels of coordination of initiatives, of accumulation of money, of organization of work, of rationalization of the enterprise. The choice itself of the building materials oriented and increased the ramification of the water ways which led to the Conca del Naviglio and to the Laghetto, the harbours of the *Duomo* and thereafter of the *Ca' Granda*: the marble from Candoglia on Lake Maggiore and gradually the iron from the Brianza and the Lecco territories. It is also meaningful: that an archetype and a planner of the *Duomo* is lacking (even if Wittkower indicates Nicola da Bonaventura as the planner); that the works started, therefore, on an impersonal design probably made by a college of local, workers, foreign and Italian, that the design, therefore, came out as a kind of work in progress as a result of a management program, acting as a draft on which arts and crafts improvise on a theme, even if under discipline; and that, therefore, no talk was made of the façade until the late 16th century, after which it became a sort of palimpsest on which the ability of the architects, but at the same time also the ideology of the ruling class, could be proved and proved again. It must be said that the stylistic and constructive scheme of the *Duomo* remained constant and authoritative in its very anomalies, resisting the reiterated attempt to normalize it made at the turn of the 14th and during the 15th centuries by foreign and especially Italian Maestri. This, notwithstanding the fact that the latter had considerable influence on other important buildings, such as the Certosa of Pavia and the *Ca' Granda*, giving new dignity to the Lombard terracotta and carving the space with nimble structures or alternating the styles of the Tuscan fashion with a kind of neogothic aura (Filarete, Solari father and son, etc. and — as an exception — the «little spire» by Amadeo).

Together with the very singular «style of the *Duomo* of Milan», defended to the end by the Officials of the Building, a conception strengthened itself of the role of the town as well as of the 15th century workshop, a conception which was at the same time producing and also centralizing, popular but also related to the guilds. The plague which struck Milan with 5000 deaths between 1484 and 1485 sanctioned the crisis of that conception. It was followed by the conviction that decentralization, which was on the other hand already in progress on its own with the depopulation of the city, was necessary, for preventive as well as for productive reasons, i.e. aimed at supporting directly the production with the incomes from the countryside. Hence Leonardo's project of a crown of ten satellite cities with 5000 houses for 30000 homes connected radially and tangentially by water. Hence also — and I hope excluding any determinism — blank attacks carried out without effective results but with important ideological consequences against the stylistic and methodological stability of the *Duomo* and against certain centralistic relations of production emblematically present in it, by means of the designs of famous personalities such as Bramante and Leonardo, maybe already

«distracted» by the enquiry on the central plan. Frequenting the *museum-workshop* of the Duomo and in the figurative culture (bound *ad figuram* on the forms of a general program) but also material culture present in it, they found, it must be admitted, the cultural synthesis which had a decisive influence on the autonomous and operational formula of the architecture of Humanism in Lombardy, which had been too superficially conceived as modelled on the experiences of central Italy.

While this very particular ideological and linguistic labour continued, the architecture of the Lombard manierism inserted itself on the prolonging of the architecture of Humanism with characters of equal autonomy, in spite of the fact that they were sometimes defined stylistically, counterreformistically and, in our opinion, as we shall see, wrongly as «Roman». Angiola Maria Romanini, therefore, seems right to us when she denies the reliability of the versions which explain the manieristic problem inside the Duomo (and also outside of it) as the result of a conflict between the congregation of the Officials, still consistent with the democracy of the medioeval guilds and the circles of the new artists enrolled by the emerging autocracy of the Borromeo family. In fact the conflict of ideas, as we have already seen, had already become extended to previous questions and to more structural reasons, which implied the role itself of the city. As a matter of fact, already with Vincenzo Seregni the main level of symbolical-ideological comparison had been moved on the façade. Subsequently with Archbishop Carlo Borromeo, beyond the oversimplifying identifications with the reactionarism and the counterreformistic dogmatism, the strategy took shape of an economical and political change based upon the alliance between the church and the people against the one between the oligarchies and the guilds (even if they were confraternities like the Humiliated). The culture of this strategy materialized itself in the years when, with Carlo as Archbishop, Pellegrino Tibaldi remained as architect of the Workshop of the Duomo equipping and featuring it with some decisive pieces but without succeeding in overcoming it for good with the construction of the façade he had designed. The highly discussed stylistic conformism of Tibaldi remains largely present as a dialectic heresy with respect to the larger and nevertheless consistent anomaly of the Duomo. This in spite of the fact that he gave his contribution to building and afterwards to handing on this anomaly in the subsequent designs, promoted by Federico Borromeo Archbishop of Milan and especially in the large Lombard paintings of the 17th century oriented by him towards the hagiography of his cousin Carlo.

At this point it is necessary to examine closely one of the prerogatives which we have attributed to the *metropolitan museum*: the differentiation from similar institutions for an ability of its own to receive and transmit afar culture and knowledge by means of even physical transportation of workers, instruments, techniques and productions. I have already had the opportunity of discussing with you about the particular characteristics of the Architecture of Humanism in Lombardy.

Here it is enough to reiterate, being even too schematic, that at the Renaissance courts the periods of maximum cultural as well as economical opulence did not always develop along the same

lines. In Florence, they were founded above all on the granting of credits, of financial capital to the great European capitals. In the case of Milan, at the same period about which I was telling you shortly before, the wealth came from the workshop, from an embryonic, but already sound industrial system, which produced products manufactured by means of a coordinated activity and sent them to the market of the same great capitals in the form not of traded goods, handicrafts or finance, but in the form of real products. To use today's terminology, in Milan it was the entrepreneurs and the labour force which even then created advanced relations of production and separated social groups and classes comparable to a sort of bourgeoisie and working class which in the 16th century will be overcome by those religious orders with a production organization of their own (and against the latter the policy of Carlo Borromeo will be directed). The fundamental characteristics of the Lombard architecture of that period must, therefore, be sought for following this difference in the setting. For example; in comparison with the *city-states* in the rest of Italy in the Renaissance, in the Milanese Duchy the typological inventiveness pushed towards polycentricity, where certain functional needs prevail of the productive organization of society, of the town and of the territory and where the advancement of the studies and the relations established by Leonardo with the Sforzas and with Ludovico il Moro almost at the level of assignments for scientific research leave little space to the apotheosis of perfection and of beauty. It is often wondered why Leonardo did not leave architectural works, but only intentions and fragments of projects. I believe that the role of Leonardo as an architect is to be found in Milan in the promotion of an architectural typology and, therefore, in the relations of reciprocal influence between Leonardo and Bramante, in that metropolitan Milan was not Florence, where completed architectural jewels were collected in the form of *urban museums*.

The characteristics of Milan, although many a time annihilated, will again re-emerge physiologically — as we hope it will be again in our time — aiming at connecting the processes of the research and creation to the experimental innovation of method and instruments. It was, therefore, a town where art, science and culture interacted dialectically in a global sense. Hence the figure of Leonardo can be explained; this figure is to be appraised in its ideological continuity between the apprentice in Verrocchio's workshop in Florence and the Maestro retiring into himself at the Court of France (independently from the constant diversification of his interests), as well as to be differentiated, if not separated, in the different and remote places. It is in this way that his biggest contribution to architectural research can be placed with good reason in the Milanese period. I already defined — may be incorrectly, but in an attempt to be as clear as possible — the architecture of the second half of the fifteenth century in Lombardy as a *polarized* and *antiurban* architecture. In fact, while the architecture of Humanism in other Italian towns bases its foundation on the external and perspective genesis of the building, according to a relation of focal hierarchy clearly distinguished between the single building and the surrounding urban setting, between internal and external space, in the case of the fifteenth century Lombard building this architecture is entirely enshrouded in its spatial continuity between inside and outside, it

is isolated and almost suspended with the same detachment from both the town and the country. It is an architecture aiming at moulding the territory by means of the discontinuity of settlements and strongholds, which in fact identifies the metropolitan typology as a constant of Milan. Therefore, in the fifteenth century the *Lombard architectural museum* is different from those of central Italy due to specific environmental characteristics. In fact in applying the perspective, Leonardo and Bramante «deny their origins», as they employ it in a reflexive way, from the inside of each figure composing the building. If we look at the Tribuna of Santa Maria delle Grazie without the aberration of the taking lens we realize the architectural elements of the moulding create a *chiaroscuro* perspective altering the various flat and curved surfaces of the interlocking of volumes, which would otherwise emphasize the sequence of flights of perspective of the building; the perspective is, therefore, increased but leaves out the architectural stereometry. It is known that Milan has completely lost its fifteenth century appearance: a few remains of it can perhaps be found in a cloister by Bramante, but, almost for a historical nemesis, the environmental meaning of the «autonomous» monuments of fifteenth century Milan may be grasped more from the typological interweaving than from the environmental setting. This perception can be realized in opposite terms, for example, in Urbino or Florence where the environment has been preserved to such an extent that every building has to be analyzed in its historical setting.

I would like to conclude for today with a remark. In the past when we dealt with the school, the theatre, the market, the fair, the university, etc. our biggest initial difficulty was always to create the conditions to identify ourselves with the subject. For this reason, at times we turned to the students, who had no specific but only limited experience of the subjects, with models, descriptions, site visits, direct testimonies, etc. Just before, while I was talking, I was wondering which could be the aptest means to describe the subject we are to day discussing and obtain identification with the subject. Well, I believe, it to be just to let the authentic character emerge of what we are doing tonight, i.e. a common inventory of our respective knowledge. In my opinion, the *metropolitan museum* exists when students and teachers jointly compare the programs and the state of progress of the work carried out by research groups often coming and working at great distance (from the centre of Milan to the centre of Legnano, from the Valtellina to the Cremona area, etc.). This is a largely dialectic conception of the gathering, processing and retransmitting of active knowledge, which above all takes advantage of direct participation and of the contributions of material experience, without which the idea itself of a metropolitan museum is lost and it shrinks to the conventional role of collection and of concentration of rare and precious fragments of dead knowledge, dead just because it is comparable, not transmissible and not recuperable for the complexity of the present experience. But I believe the term *metropolitan museum* is above all valid in so much as knowledge does not remain mere information destined to be a passive record of generical cultural goods and the processing involves authentic experiences. These are to be verified not in the ideology, but in practice and must stem from habits and behaviours which are today significant, because they are

real and not arbitrary projections of fictitious observatories of the territory permanently half way between the city of the bourgeoisie and the imagination of the proletariat. In order to avoid this fictitious and partisan reason prevailing, the *metropolitan museum* must become a global way of gathering, exchanging and comparing experiences and dialectically organizing knowledge.

I hope that this concept of museum is clear even if it is still to be demonstrated, because in it an ecumenicity exists which is capable of integrating, in a propulsive way, the different experiences and to push the comparison ahead in the operational completeness of the solutions to design, even in different scales, but with a common dimension of effects: that specific dimension of our culture of inhabitants of the *hinterland* which we take in this moment as a base, as a discriminating element also in the organization of our work.

March 2, 1978

We will today try to reflect on the *modern museum* and, above all to dissolve the possible contradictions which lie behind this meaning.

In order to get a better focus of the period of formation of the so-called *modern museum* in the neoclassical period, closely connected to bourgeois hegemony, we must compare the one in question to the previous periods, in order to make clear the parallel juxtaposition which we mean to carry out in our research - between *museum-collection*, as a separate and exclusive function within society and the city, and what have called the *museum-workshop* or the *museum-laboratory*, as an operational even if discontinuous involvement of the sedimentation of material culture on the territory. This museum develops itself not necessarily within the institutions, but indeed it is often expressed fragmentarily and almost physiologically in the various sectors which make up a metropolitan society. A comparison with the past is, I believe, very useful, as it is possible to attribute to Milan a polycentric order which lasted over several historical periods, even if with different characters (for example, in the Late Empire or between the end of the 16th and the beginning of the 17th centuries). In these periods — to say it slightly improperly — even when the number of inhabitants decreased, the city rebalanced its gravity by diluting the centralistic character within a frame of metropolitan interdependences. Thus, along this path, one can acquire a notion of *metropolis* not from the swelling of the city or from the overflowing to the surrounding areas, not from the extension of its pathological characters nor from the cultural deformation exerted on the territory, but in a more progressive and dialectical meaning of a mutual and coordinated exchange of population, knowledge, production and wealth between the city and the surrounding areas, with particular features of mutual advantage and reciprocity. There is no doubt that while the culture of Humanism lasted, the rediscovery of the classical past, and the decline in religious militance were linked with the « polytheistic » ideology of the *museum-parnassus*, which overlaps and in the end prevails over the experimental and reliquary *composite-museum* (like the Ferrante Imperato one in Naples and the first version of the Kircheriano in Rome). At the same time the accumulation of capital, the investments in speculations and the financial market were linked with collectionism. It is not by chance that the

archetype of the *museum-collection* is disputed among the City-states of Papal Rome (Capitolini), the Mantua of the Gonzagas (Palazzo Ducale and Galleria degli Antichi at Sabbioneta), the Urbino of the Montefeltros, the Ferrara of the Estes and the Florence of the Medicis Here Vasari, having uncoupled in 1560 the governmental Uffizi with a gallery specially designed to exhibit pictures which he connected five years later by a hanging corridor to Palazzo Pitti, could claim the typological, if not the chronological primacy as a result of his entirely manieristic geniality; but special attention should be paid to the Giovan Museum, built on the peninsula near Borgo Vico di Como even before the first half of the 16th century which ceased its activity less than half a century later because of the disastrous floods and which was visited by Federico Borromeo and by Vasari. In the collection created by Paolo Giovio we can find that « personality cult », where writers and artists were on a par with emperors and prelates. This cult is also present in the Renaissance portrait painting, where it represents the absolute opposite of that regional expression which, after the progressively unitary experiences in the 15th century along the Foppa-Bergognone axis, around the middle of the 16th century gained in Lombardy a dimension of its own, a legitimate authority and an autonomous dialectical ability with Moretto da Brescia, Lorenzo Lotto, Gaudenzio Ferrari and others. This led, on the one hand, to the militant and behavioral hagiography of St. Carlo required by Federico and, on the other, to the realist and popular side of the Baroque movement.

In order to get a better understanding of this concept which, although already fairly clear, might need more concrete evidence, as in the past a comparison must be made with the case of the Ambrosiana. It has often been said that this institutions was a laboratory, a *museum-workshop for experts*, but there were already in circulation the seeds of collectionism. The role of the Ambrosiana is too often neglected or degraded even by historians with a more recent and more careful training, who have placed themselves before types and expressions present in the history of architecture and tried to place them in the original setting of various ideologies prevailing in particular historical moments. This role is often absorbed into a presumed period of supremacy of illuminated despotism exerted by the two Borromeo cousins as Archbishops of Milan, considered somewhat as the integralist and decentralized arm of the Counter-reformation. I believe that this interpretation is too conventional and belittling to be historically true and that the Ambrosiana cannot be explained unless it is related to those forms of widespread cultural militance even by the working people; to those moments of collective building of organizational and representative forms of a society, redeeming itself from a situation of social and economical difficulties (such as the religious buildings up to the Sacri Monti), in which the people were called to take part, working, even free of charge, on their particular specific jobs. Therefore, if a first significative figure can be found in the comparison between the areas available for higher education in the Manieristic-Baroque Milan and all other previous and subsequent periods (where it can be seen that the relation between schools and the built up city was far greater between the 16th and 17th centuries). Another important point can be found in noting that the Am-

brosiana became an *academy* in a transitive sense, i.e. a centre of coordination which at a time of difficulty acted as a force of cohesion — not, mind you, of conformism! — upon painting, architecture and thought in general. However, if one abandons the changed relations of production which invested the city and the countryside, and the inversion of the trend of the settlements between the city and the countryside caused by the crisis in the affluence of the 15th century Workshop, the very particular characteristics of movement which this culture expresses cannot be explained. This does, however, explain the relationship of continuity which runs between the Ambrosiana and the Sacri Monti even though, as often happens, in this case too there is a temporal gap, as the Ambrosiana was conceived and partly built by Federico Borromeo, whereas the typology of the Sacri Monti dates back even before Carlo Borromeo, who was, however, the one to adopt it with a strategic and systematic role for the entire Milanese Diocese. For highly significative event at the Ambrosiana Cerano's drawing was preserved in its original format (which was lost during the last war), which was conceived for the San Carlone at Arona to crown the Sacro Monte dedicated to him around 1615 (of which unfortunately only three chapels were built). At the Ambrosiana there is also the manuscript of the *Discorso di Architettura* by Pellegrino Tibaldi, whereas the *Libro dei Misteri*, the architectural and urbanistic plan of the Sacro Monte at Varallo Sesia made in 1565-1569, now definitely attributed to Galeazzo Alessi, is to be found at the Biblioteca Civica at Varallo. Incidentally, it is worth underlining here the superficiality of some critics who found the gigantic statue of San Carlone at Arona a sort of *kitsch ante litteram*, whereas it singles out, together with the equestrian monument of Francesco Sforza designed and made as a simulacrum by Leonardo in 1493, the museum of Lombard sculpture, which is parallel and complementary to that of architecture and like the latter at the same time urban and rural and anyhow out of scale compared with the central Italian Renaissance *ci-tadel*. Before the French Revolution, there was already a plan to use the Palace of the Louvre in Paris as a public museum; however, the fact that the *modern museum* was inaugurated only after this event has a series of not casual meanings. A first meaning testifies how certain events in history occur independently from their phase of foreboding and ideation. It is to the merit of the French Revolution, and explains the event consistently, that it was with the bourgeois predominance, institutionalized in State, that the public and equalitarian handling of the collection in the museum occurred, as this was a collection of works coming or expropriated from various private collections or from the conquered foreign countries. This functionalization of the liberal arts within a centralized and controlled scheme, for the first time institutionalized, contained in embryo the principle of scientificity, of division of knowledge, even if it was finalized in order to make it closer explicitly to raise the proletariat, and implicitly to the new levels of productivity. Thus the fact that the *public museum* should begin under such circumstances assumes a meaning closely linked with the needs of the bourgeoisie, who wanted to be emancipated from the relations of production burdened by parasitism which existed before the French Revolution. However, there is

another, possibly more profound meaning on discovering that generally the culture linked with Illuminism and Romanticism anticipated the assumption of power by the bourgeoisie in an intricate and often contradictory manner. Therefore, it found itself not in a relation of linear dependent transmission, but, as is always the case, in a discontinuous and dialectical relation with historical events. If we were to reason according to a logic of close mechanical dependence, we would be guilty of a deterministic distortion, consisting of giving a univocal consequentiality of reciprocal cause and effect to some events which on the contrary interacted. This becomes a simple but very important acquisition of method: not only because it explains how, within the classicist culture, there was not a relation of rigid determination between illuministic reason, romantic impulse and bourgeois power, but also because it invites us to report to the context and differentiate some notions which often, joined together storiographically with those of classicism, we find used very smoothly and subjectively: illuminism, purism, naturalism, romanticism, rationalism, realism. So the *modern museum* was really born and grew up as a result of the intersection of ideas often far from each other but anyhow unitary compared with some prerogatives such as the public divulging, the centralization and the permanence in settlements, the growth and the inability of internal transformation, the homologation and the sublimation of one or more collections of works, more or less homogeneous with each other. This creates an exhibitory paradigm reflecting an act of vindication by a class and an act of concession by the constituted power, as they needed to extend, through celebration, the cognitive and formative base of society and at the same time to categorize it and separate it from the production network.

Therefore, the various ideological polarizations present in the ruling class must be verified, as these were gradually translated, with a certain degree of authenticity, into philosophical ideas on nature, on what is beautiful, on history, etc. These in turn generated correlative museological presuppositions, in turn projected in a very particular museographic optic and in typological set-ups. For example, in his thesis on the origin of the museum for his research doctorate, Helmut Selig at the Freiburg Universität in 1953 (published on the *Architectural Review* in 1967) suggests that the idea painted in 1786 by Hubert Robert to light up the Grand Galerie of the Louvre from above (which was only put into practice in 1938) was taken from the design by Etienne-Louis Boullée made two years before for the extension of the Bibliothèque Nationale. Well, apart from the historiographic controversies, that light which descends from above, refracting on the lacunars of the barrel vault with effects recalling the cupola of the Pantheon, lights up the entire internal space, unifying it synchronically on a model of architecture, but also of behavior, singling out a neoclassical conception where it relates through the archetype in actual fact the transfigured idea of a society, beyond any philological intention. On the other hand, in Robert's pictureplan the light shines down at intervals from above to divide the Gallery without interrupting the spatial continuity: to underline this splitting up, this real principle of order, there are a series of pilaster strips which split up the works hanging on the walls into large panels, as well as the attitude of

the visitors, partly operational (artists copying the masterpieces) and partly contemplative (even mothers with children).

On the one hand, with the synchronic conception of the *museum-temple*, of its initiatory function, through an aesthetic order and an overall ideological, coherent and compressive, representation of a model society, and on the other hand, with the diachronic conception of the *museum-instrument*, of its direct formative function through a historical order and an articulation aimed at a better adherence to the new tasks (both institutional and productive) of the rising bourgeois society, we find ourselves in the «eye» of the museological but also philosophical controversy which, as I said, starting from 1776 anticipated the French Revolution. This was picked up again in a lively manner during the Directoire when it was claimed that the Louvre and the Tuileries together would have represented the monuments of science and art: when it was claimed that Versailles would have become the *museum-city* of the French Painting School; when it was claimed that a search for universal beauty would have been far more productive than the mere splitting up into periods or styles and, that, on the contrary, only whole collections of works of art and objects, of figurative and industrial arts, put in order according to the phases of birth, progress, perfection and decadence, could have educated an entire nation; when it was claimed that the lighting of the galleries should have come from large openings on the sides or, to the contrary, shine from above. We can find this same controversy in the courts of the German States. In fact in Germany where the monarchies were often more autocratical and where the bourgeoisie was more part of the institutional set-up and of the power mechanism than the French one was (more closely linked with the enterprise and with the changing relations of production), the efforts of the classicist and romantic movement to acquire decisive importance in the economical and social life did not cause a revolution like the French one, but occurred above all within the frame of the construction of a unitary nationalistic culture (anti-Napoleonic).

Thus, to evoke Winckelmann against scholastic storicism, Schinkel does not have to profess the negative utopia present in Boullée's design for a Museum in 1783 (as it is given an outsized dimension and, therefore, documents the unreachable) but merely discriminates the absolute synchronism from the relative one, seeing in the Altes Museum of 1822 a sort of vestibule of «extraneousness». It is because of this celebrative but evasive abstraction that the royal monumental triangulation of Berlin as a capital city was able to consolidate itself. At the same time the Castle of Glienicke, rebuilt at Potsdam for Prince Charles of Prussia in 1826, proliferated the *naturalist museum* exotically built on the architecture of his students.

Architectural historiography has often wondered, even recently, to what extent it was legitimate (or only less arbitrary) to attribute the additional term *romantic* to a genealogy of architects all still committed to the classicist parameters. On my part, and from a complexly typological point of view, I tend to single out a purist and illuminist Classicism, always extreme, both in a revolutionary premonition and in support of a progressive integration of the bourgeoisie in the State (from Boullée to Schinkel) which adopted the image-idea

directly comparing and reflecting nature, so illuministically understood, after the myths had been destroyed, then dominated and aesthetically considered as a mere contour. For the integrity of this image-idea, this Classicism tended to report the functional apparatus back to the ancient one, even masking the users in a «templar» conception of the institution, made metahistorical in this way; from a romantic, philological and dialectical Classicism, at times constructive up to expressionism (with which I tend partly to disassociate Ledoux from Boullée, although they have always been considered jointly) which re-used the symbol-form in the militant and operational solving of general problems in a practical context, where architecture and nature did not oppose each other figuratively, but interpenetrated moulding together physiologically, i.e. functionally and in relation to the respective laws of development, in modern use and behaviour (from the English Neopalladians to Jefferson, where the inflation and centrifugation of the classicist paradigm took place on the various pavilions where we often find the architectural type has been reinvented). Therefore, the notion of purist naturalist Classicism, which brought back to earth the rational and allegorical infinite of the Rococo, taking away its historical context, formalizing it and dismissing it in a materialistic and geometrical abstraction combined with a tendentious touch of revivalism, ceases where the notion begins of anti-naturalist philological Classicism, which puts the functionalistic experimentalism of Manierism and Baroque back into circulation. The premonition of an architecture which was about to fall *tout-court* as an instrument of the bourgeoisie weighed on both of them; a premonition which perhaps both wanted to esorcize for future memory: the purist Classicism by giving a radical and revolutionary solution to pure imagination; the romantic Classicism by tightening the ties with reality, through the historical awareness for a dialectical solution within the structural and superstructural processes under way. Similarly in literature this means, for example, singling out: in the German culture, the bridge laid by Schiller and Goethe between Winckelmann, Herder and Sturm und Drang; the dramaturgical controversy raised by Lessing in Hamburg and Diderot in France, for a national classical theatre which referred to Shakespeare and the Greek tragedians, rather than to Corneille and Voltaire; the classicist philology which in Italy, an atomized periphery of the European states, joining Vico, Parini, Porta and Manzoni, the writer of the history of moral — as intended by Giampiero Bognetti — distinguishes them from the illuministic revival of Monti, Foscolo and Carducci. It is in this way that in Germany with Goethe (*Faust* and *Meister*) and in Italy with Manzoni the *poem-museum* in the national language at last starts more than two centuries after the allegorical-baroque one of Cervantes in Picaresque Spain and the realistic-dramatic one of Shakespeare in Elisabethan England had concluded the period of alliance between central institutions and people.

It is worth noting that Goethe achieved a fuller philological mastery and with it a more representative classicist drive from the «liberating» journey that he took in Italy between 1786 and 1788. A journey at once intensely experienced through the transfiguration of drawings and the memoirs of his letters and diaries, and scientifically detached in the later sorting out of

that «museum» of romantic Classicism that he collected in his *Italienische Reise*, written between 1813 and 1817. It is hardly surprising, then, that in the very Age of the «savants», at the very moment when finally a culture largely filtered through the middle-class predominated, by virtue of its commanding position, to the point of slackening the reins of an absolutist regime, the enlightenment should bear the seeds of a deep-rooted contradiction only partially and briefly sheltered from the French Revolution. Seeds that were already in the organization of knowledge, which had been filed, classified, and analysed when, beginning with the French encyclopaedists, a sharp dissociation was proposed between the way of knowledge and national epics. As the *Encyclopédie* was published in several editions and often interrupted, it gradually acquired authority and the right to interpret more advanced relationships of production, by giving them an image which was indirectly instrumental in promoting progress in public and civil institutions and endowing the new lay «clergy» — that is, those engaged in the making of culture — with instruments for pressing their demands. This cultural work, at first discontinuous and voluntary, soon became professional and, in the new society, its practitioners would be entitled to a specific and decisional role at least equal to that acquired in the course of time by other power groups which, having lost their efficiency and credibility, were now in a state of crisis. In this way there was a deformation and at times an interruption in the circuit of creativity-celebration-consensus which had until then been induced from above, but with a wide acceptance below, not only through the monumental places of prayer but also through the collection of objects of historical but lay significance and even through endowments.

A case in point is the success of figurative types collateral with historically religious ones (as, for instance, the portrait in the realistic and moving series of pictures donated by the benefactors of the Ospedale Maggiore of Milan — a series initiated in the 15th century). Thus, culture lost contact with the people and broke off from the complex whole of the social body, gradually becoming, as in the case of trade, an activity dominated by a single class — the bourgeoisie. Consequently, while it is true that the *modern museum* took root during the French Revolution, becoming a public component of dignity and decorum, it is also true that since then — and we can still feel the consequences — the organization of culture inside society increasingly tended to become separated from work, education, production, and society as a whole.

In architecture, the rationalist theories of the Jesuit, Laugier and, still more, and probably even earlier, those of the Venetian abbot Carlo Lodoli, by claiming that *nothing should be put on display which is not functional*, directed composition along liberalistic syntagmas which, freeing it from a general dependence on representation (by now often to the point of being vague), in fact made it the expression of a more particularized class subjectivity. In this sense Giambattista Piranesi, in projecting on the same screen memory and invention, architecture and design, order and decoration, styles and furnishings, brought to a conclusion the paratactic inventory of the Rococo, burying forever amidst light and shadow the cognitive «presumption» indefatigably pursued by the Baroque in the relationship

between constructivist classicism and speculative light, and preparing the ground for neoclassical functionalism. Also in Milan, the reorganization of cultural institutions is to be seen in the context of that «Enlightened absolutism» practiced by the House of Austria with Maria Theresa and, above all, with Joseph II and then Leopold II, which aimed at removing the patriotic aristocracy, the middle-class, and especially their most representative cadres (among whom the up-and-coming intellectuals) from the national blocks around which ethnic groups were beginning to muster against the centralistic imperial administration. However, the functionalist component of enlightenment culture then in vogue among the more advanced thinkers, may have proved to be not too contradictory and even coherent and cooperative with the doctrine and practice of state centralism, with economic autarky, with static trade, with the welfare organization, with the reduction of the temporal autonomy of the Church, but also with early forms of enterprise and cultural liberalism — if it is true that even Pietro Verri could be satisfied with it in writing to his brother Alessandro.

It was a matter of a renewal of a tendency to introduce a systematic division of consciousness, a kind of return to the centralized control of the ambrosian Repubblica (with the first professorships set up at the Ospedale Maggiore); and, in any case, it was a change with respect to the tradition of lower-class involvement initiated with the construction of the Duomo and subsequently, though with a centrifugal inversion of tendency, appropriated by the munificent Storzias and by the dominant Borromeos. It was a culture that lost its centre as it advanced, for from then on it bent expression and diffusion to such particularized purposes as its own speculative outlook and its own instruments of research. With the dissolution of the Company of Jesus in 1773 during the Austria dominion, this state of tension in Milan also spread to the College of Jesuits in Brera, through the consolidation and institutionalization of functions already launched by the Fathers, such as the Library, the Observatory, the Botanical Gardens, and the undertaking of new enterprises such as the Academy of Fine Arts (modelled on Parma's own prestigious Academy).

It is worth noting that under Maria Theresa there was a tendency already under way to organize the school system in a rational way, with *district schools*, *village schools*, or *rural schools*, and to centralize the institutions of higher learning, from the Palatine schools (situated in the Loggia degli Osii) and the Cannobian schools, after various proposals, to the Brera, following its expropriation. Of this tendency Parini personified the critical and dialectical conscience filtering it all, while Giuseppe Piermarini, the architect, represented the motive power of the builder: a co-presence indispensable for conclusively defining the culture of the time. Piermarini's dominance and control extended both to the Academy, where he presided over the technical training of engineers and architects and exercised a decisive influence on the development of a particular taste and mentality in connexion with rationalist and enlightenment theories, and to the outside, where he supervised state construction works and later private works. With Piermarini there was not only a tendency for public functions to polarize but a beginning of proposals for the rectification of urban spaces, on

which, despite Piermarini's habit of concentrating everything in his own hands, an array of architects began to work; the same architects who, with the French occupation, gave free imaginative rein to the occasionally radical proposals for restructuring the capital town. The pragmatic functionalism of the first neoclassic generation (Piermarini, of course, along with Cantoni and Soave) released the imaginative forces of the second generation in the direction of the *grandiose* (Antolini and, though less clearly, Pistocchi) and settled in a much more feasible dimension with the third generation (Cagnola and Canonica). Upon these apparently mutually uncommunicative ideological bases was built with coherence, materially and ideally, the fabric of that *urban museum* which is neoclassic Milan. Only very rarely did this fabric reveal revolutionary architectonic solutions (as, for example, the Antolini, project for the Foro Bonaparte, which entailed the marshalling of resources, projects, guidelines, and programmes on a scale beyond the possibilities of the private enterprise and political regime of the time). For the most part these solutions were reasonable and restrained, functional but dignified, as expected by the new class. And yet this neoclassic vein was not wanting in a few sincere approaches to a reconciliation with the tastes of the people: not only on the occasion of the temporary structures staged for civic celebrations, but above all in the commitment shown in the conception of public buildings and gardens, gates to the city, *matinée* theatres and mini-theatres, cenotaphs and cemeteries, triumphal arches and even low-cost houses (though perhaps with an underlying canal warehouse, like the gallery project designed by Nicola Dordoni for the Terraggio di Porta Nuova in 1814). In the arc of time running from the Pistocchi project for the Cathedral Square early in the century, through the still neo-classical projects of 1838-1839 (of which also Carlo Cattaneo speaks), through those of 1857-1859 up to those for the competitions of 1860 and 1861, in which medieval-risorgimento contamination was very much in evidence, architectonic Classicism was degraded and transfigured. At first it was attacked for being oppressively integrative by idealistic and positivist forces which, from quite different points of view, sought to break up its representational compactness and its still not fully private functional note. Later it was rehabilitated, as in Mengoni's project, because of its tendency to lend itself to inflated interpretations and a certain vulgarity within the syntagmas of pure façade. But though emblematic of a finally achieved patriotic interclass spirit, they could in fact be reduced to the private representational interests of a by now exacting merchant class. In fact, more than the egalitarian ideals imported by way of the Napoleonic epic, it was the refusal of Milanese enterprise to tolerate the protectionist regime that gradually led to support for a movement of national emancipation, though not without certain ambiguous compromises of command and sharp social contradictions. For it should not be forgotten that 1853 witnessed the so-called *Revolt of the Barabbas*, which the historians palmed off as an independence movement owing to a last-minute infiltration by Mazzini forces, but which — as Franco Catalano maintains — was actually the first revolt of working-class Milan. Since then, with a few fleeting pre-unification appearances and progressive organisation after national independence had been achieved

ved, the working-class movement no longer identified itself with the *urban museum* of the Cathedral Square, but snatched from the paternalistic bourgeois buildings which would be open to the people and would become part of a circuit which, after the *matinée* theatres, the mutual assistance societies, and people's universities, and up to the earliest forms of cultural and professional association (as in the case of the Società Umanitaria), would eventually be in a position to collect, elaborate and retransmit a culture characterized by practical considerations and therefore in a dialectical and autonomous position with respect to the culture of the official centre. Which centre, in retaliation, especially in the Fascist period, managed to elaborate proposals in step with international culture, as in the case of the project for the new site of the Academy of Brera elaborated in 1935 by Terragni, Lingeri, Figini, Polini, and Mariani.

In 1953, while developing his exemplary contrast between Valéry and Proust in connection with museums, Adorno suggested that it might be a matter of two brilliant facets of the same intimist extreme: And in fact, while it is true that the sublimation of the museum dries up and eventually suffocates the ultimate creative aim of life, it is equally true that in condensing history along with art, the museum sets in motion a mechanism that goes on *ad infinitum*, creating a labyrinth along which each of us moves, inventing solutions of our own.

Thus today, the controversy over museums having spread to the territory, Cézanne's remark that painting for museums is particularly worth while in that, in public, one has to face reality through truth. In fact, I find less and less convincing the theory that there is such a thing as a «popular culture» unconditionally independent with respect to the dominant culture or, at the other extreme, fully dependent. An increasingly more credible theory seems to be the one advanced by Pasolini when he presented his *Canzoniere italiano della poesia popolare* in 1960. According to this, both literary poetry and folk poetry are expressions of the same kind of culture: the historical culture of a world in dialectical evolution.

Consequently, in excluding the assignment of a setting with a coherent viewpoint, work by work, which in this way would camouflage or neutralize museum appointments and would strip it of its historical-critical function, I think that equal weight should be given to the present need for (if not the constant legitimacy of) two conceptions: one, which aims, critically, to preserve institutions in an active philological order — that is, subject to historical variations, though in no danger of 19th century galleries with their stucco work and skylights; the other, which tends «to estrange», on epic plane (in Bertold Brecht's sense), the autonomous and absolute value of such variables inside that order, extending it to the outside so that, together with other production contexts and other more directly operational institutions, it takes on a more thoroughly articulated critical dimension in a discontinuous layout heterogeneous buildings also capable of pinpointing and utilizing a new philology both significant and aware of the relationship between historical experience and the present juncture.

INFRADISCIPLINARY MUSEUMS FOR OUR CIVILIZATION IN THE YEAR 2000 AND BEYOND. TESTING OFF-SHOOTS, AND ROOTS, TO THE POINT WHERE WE CAN CREATE A NEW «ETHNOS»

Lucio S. D'Angiolini

Cultural assimilation - by observation and teaching - by mythical belief

The sites dedicated to ritual celebrations, centres of cohesion for primitive cultures, were also places where activities typical of the city-sanctuary became intermixed with those of the city in its role as a market place, where instruments, techniques, processes and the like were displayed in use, taught and learnt, this culture being assimilated to become the heritage of all. There the individual and the group achieved their closest identification in «reality», through mythical belief, through the sublimation of facts in parables for teaching codes of behaviour, an identification which prepared and nurtured the culture of every people, as did language in its various forms of expression: poetry, handing down events and teachings; history, and the social cohesion created by it.

Olympia, Epidaurus, Delphi, Aegina, Kos, Argos, typical elements forming the Koine — that cultural heritage and deeply rooted sentiment uniting the Greeks — distinguished and divided the Hellenic peoples from the barbarians as much and even more than did the language alone, itself a part of the Koine; the material culture there displayed became integrated in individual behaviour (consciousness of self and awareness of reality may well be considered characteristic of the Greeks, later through them transmitted to Christianity). (1)

Power was more securely rooted in general consent when conferred by divine investiture

Religious syncretism, a step forward towards a unifying civilization, was an innovation of the Romans, taking on a political character in the course of its actuation.

From earliest times, in addition to their own latin cults, the Romans had also assimilated other cults and rites from the Etruscans; syncretism thus became a necessity and formed a basis for peaceful coexistence between different civilizations, a pact supreme over all tribal divisions. By means of the military power they wielded, and of their extensive production of goods, the Romans established amongst other peoples their solidly laid institutions regulating family, property and public rights, imposing ever more firmly the rules of a monetary economy. Trade was guaranteed by stable political power (the «pax Romana») and by widespread use of their currency.

In this way, civilization based on a stable agriculture was protected and so increased. But the power of the Romans was accepted more willingly when seen as divine investiture. The gods of the subjected peoples became identified in the Roman pantheon together with the Etruscan and Latin gods, or were adopted there if entirely new. Such appropriation (as, for example, the *evocatio*, an appeal by a conqueror or his priests to the gods of a defeated foe to forsake it and come to Rome) was only credible and acceptable to the Roman people if they felt convinced that these gods would be more worthily worshipped, in a way more closely reflected in actual behaviour, in Rome. (Similarly, in our times, those fighting

against the Nazis in the Second World War felt the moral spur, even if no longer religious, of the principles of freedom announced by the Allies).

Thus seen, the religious syncretism propounded by the Romans became a further means of winning consent and achieving cultural assimilation.

The depth to which it penetrated can be seen, for example, in Africa; there Carthaginian civilization had grown and ramified; throughout the entire Mediterranean it competed with the Etruscans, with the peoples of Campania and of the Magna Graecia, not only by waging war, but by keen economic and political penetration, and probably by attempting to win cultural consent as well. Carthage began coining money, not at home but in Sicily, since it was there, in the central Mediterranean, that the aristocrats and the merchants, who held power at Carthage, sought to compete with and oppose the established monetary economy of the Magna Graecia. Carthaginian coins were similar in weight, thus being equivalent in value and interchangeable, with the Greek coins circulating in Sicily, while Greek symbols and words appear alongside, or alternating with, Punic ones. For example, take the two four-drachma silver pieces coined at the Punic mint in Sicily: Fig. 1 (page 51) shows a coin with a maiden's head surrounded by dolphins on the one side and an equine head and palm tree on the other (320-300 B.C.) while in Fig. 2 we have another four-drachma silver piece, one side showing a female head with Phrygian cap and the other a lion with palm tree.

Other complex cultural exchanges took place in the Punic cities in Sicily (see Sabatino Moscati, Enrico Acquaro and Honor Frost) as at Eryx, a Punic port in Elymian territory overlooking the Sicilian channel, facing Carthage and recognisable from afar with its high rocky promontory where stood the sanctuary dedicated to Astarte (Venus Erycina), and where sacred prostitution was practised; branches of this cult existed at Carthage, Malta, Palermo and in Sardinia. Might we not therefore wonder how it was reflected in popular customs? (A cultural underlayer exists in Southern Italy, especially in Sicily, which has always rejected the institutions and culture imposed by Rome: see Mafia, the «honourable crime» committed in defiance of the State). The history of these facts (currencies, cults, and others) may perhaps explain the strong alliance against Rome built up by the Carthaginians in Southern Italy, and the moralism (this too a political instrument) shown by the Romans in attributing Hannibal's defeat to the lazy and dissolute life lived by his troops during a winter retreat at Capua. For the Romans the idea of «destroying Carthage» was not so much that of sacking and burning a city, but rather aimed at destroying certain cultural roots and replacing them with others. (Once again we have an analogy with the Second World War: the nazi-fascist way of life had to be destroyed, and this was done). Roman civilization prevailed in Africa too, embodying some elements of the one defeated. In the Ghorfa stele (in limestone, now at the Le Bardo Museum in Tunis) among the many signs of Greek and Roman civilization, the Punic vestiges of Baal Hammon (a sun transformed into a flower) and of Tanit (the double crescent moon) are visible, although in the Tophet — the sacrificial burial ground of Carthage — there is never more than a single crescent moon facing downwards and placed above the

sun motif. Thus it was that Rome became the single driving force and vehicle for cultural innovation, including Christianity.

The mausoleum, known as that of «the Christian woman» (Algiers) (Fig. 1-2, page 52), shows how a tomb of oriental origin was adapted to the Hadrian imperial model; even more strikingly, the name (tomb of a Christian woman) bears witness to the extensive and deeply felt penetration of latinised Christianity in the province of Africa. (St. Augustine comes to mind, and the fact that Latin prevailed over Greek in the Church of Rome mainly due to the Christian writers in Africa) (2).

Interpretation of the «pietas» as a moral investiture of power

The achievement of popular assent, followed by active cultural participation, united many peoples in a single civilization able to offer greater prospects to all. The Roman empire guaranteed respect of established rights, and efficient institutions able to protect the citizen, public services — roads, aqueducts, social stability — at the very least, bread and the circus.

The religious tolerance shown by the Romans meant that syncretism, which in Greece had only been achieved by narrow philosophical circles, became widespread among the peoples of the empire nurturing the tendency towards monotheism already present in every ancient religion.

The gods, in twos and threes, in fact merely represented different aspects of a single divine presence; the Celtic religion, for example, affirmed that the gods were ubiquitous.

The «Pietas», or public demonstration of the regular observance of rites — of which Virgil gave a late but valid interpretation — overcame the contradiction between a single religious sentiment and the many cults through which it was expressed. Observance of rites was based on moral obligation (but was also affirmation of belief given publicly by the individual) which by then had become an integral part of daily behaviour guaranteeing respect of the «social covenant» and of the law (*Juris principia sunt haec: honeste vivere, alterum non laedere, cuique suum tribuere*). The law is based on these principles: live honestly, do no harm to others, give to each his due). The stoic interpretation of the investiture of power, as seen by Marcus Aurelius, becomes a religious interpretation in the sense that duty assumes the moral force of a religion.

Monotheism is the «reductio ad unum» constantly put forward to the masses

The collapse of the late Roman economic system saw the triumph of monotheism. God is everywhere and therefore in the conscience of each one; note the analogy with the stoics. The sanctuary was no longer God's dwelling house, but merely a place of worship, when carried out by collective ritual, where so much was ambiguous as to accept emotive participation by the faithful, such as «here all together we can feel God's presence (the Christian church in the West aimed at assimilating the animistic substratum present in their peoples).

Two monotheist religions, Christian and Islamic, stemmed from a single source (Abraham's Holy Land) and spread throughout Europe, Asia and Africa. Through confronting each other, the real conflict was between these great civilizations, formed into empires under pressure from the two religions.

The Roman Catholic church, creator of a substratum common to the whole of Western Europe, based its power on the «pietas» but conferred it as a divine investiture

Rome became the capital of Christianity: the Papacy based its power on the spiritual authority of St. Peter's successors, (reviving the Roman «pietas» in form little different from earlier ones) but, over the organizational system of Roman institutions, it had also engrafted the power of the bishopry and the monasteries which now administered justice, maintained cultural continuity (in language, iconographic imagery, architectural typologies), drew up public and private contracts and documents for the urban and rural populations. It was by means of this spiritual authority and by its deeply entrenched administrative power, through which the «social covenant» could be guaranteed, that the Church in the Middle Ages conferred political power as a divine investiture (Holy Roman Empire).

Rome became a centre for pilgrimages (how far did these contribute towards amalgamating the cultures of European peoples?), thanks to the indulgences granted, but also because of the impressive influence exercised in the minds of pilgrims by the power and civilization of Rome; no one would have troubled to go to Avignon: when the Pope returned from Avignon the Florentine merchants opened new banks. Trading received new impetus, on a continental level this time, offering the Italian people many opportunities of enrichment. The Renaissance period had opened with all it held for learned culture and for popular tastes and customs, in the West. Within the Church itself classical culture and art were re-elaborated and reviewed; see examples such as the churches by Leon Battista Alberti at Mantua and Rimini, and St. Peter's at Rome.

This creata great strife, Europe was split into two; after Galileo European culture took different roads as a result of pressure from greatly diverging economic structures. Scientific rationalism developed from technique, and vice versa, where capitalist entrepreneurship, in its infancy, so demanded (Holland, England), while in the neo-latin areas, where in comparison with Central Europe, investments in industry and commerce declined, studies remained at the level of humanistic and historicist rationality, except for Giambattista Vico who not only considered history as the history of civilizations (a detailed analysis of facts, their synthetic and global philosophical interpretation) but affirmed the primary importance of historical knowledge as necessary for an understanding of the science (3).

In modern urban civilization no links exist between museum, archive, library and the show, which in turn entirely ignore culture acquired by example and learning. The estrangement of culture and the need for its collective recreation

Today we once more consider history as a history of civilizations because today, more than ever before, we feel the need of a new culture, in the anthropological sense, that will enable us to build a future for ourselves, to overcome historical and cultural divisions. But in working towards this goal we must not err in thinking of Central European civilization as being the only one merely because there greatest advances in industrialization have taken place, in the establishment of that capitalism by which we are all more or less conditioned today. It must by now

be clear to us what kind of society we have created in making use of our acquired techniques simply to secure profit, and by giving credence to the arrogance of certain scientific attitudes of mind; when divorced from an overall historical view of the world, scientific culture is often at once crude and abstract (mechanistic, positivistic), and this while it presumptuously offers its explanation of the world to culture as a whole, mass culture included.

It is from our past, therefore, that we must endeavour to recover the cultural roots, still alive, still vital today, though perhaps seeming of marginal importance; above all we have to seek new ways of collective participation which, in the past, so ably created culture and handed it down to later generations.

In the Italian countryside where, up to fifty years ago, most of the population lived (notwithstanding that, for centuries, Italy had boasted her «hundred cities»), at that time nearly all the antique forms of material culture still survived and were passed on by observation and teaching: brick and pottery makers, carpenters, the smithy for forging and horse-shoeing, saddle makers and cobblers, tailors, spinners and weavers, gardeners, vine growers and wine makers, the housewife and her arts (which included care of the kitchen garden, poultry etc., the only earnings she herself spent); all this multiple activity involved the younger generation who watched, understood and essayed every sort of apprenticeship.

The village and the family, the countryside and town constituted a single whole, expressing a single culture and civilization projected towards the future. Following the industrial take-off in each country, however, a change-over to urban civilization was brought about. Urban culture is non-religious and exists in isolation though in the factories there is mass participation and a community sense is formed. The State guarantees the citizen's civil and political rights (incomes from work, however, are individual) and provides public education. Culture is provided by a number of different institutions, none of which are connected, and are in no position to hand down and transform it so that it becomes a common heritage. No consistent line of behaviour exists among the people; each one goes his own way, profit-making is the only hope.

The guiding principle in the realm of ideas, as in the economic and political fields, is the logic of the market, and it is the logic of prices (and of wages) which dictates the rules of that disintegrating behaviour typical of our society. In the contradiction between individual aspirations and group solidarity (the family, at work, at national level) competition prevails, the personal conquest of power and riches, and this right up to recent times of crisis, of disenchantment. The open market of today neither offers the chance of individual enterprise to all, nor even a paid job. It excludes the possibility of production: for example, in the mountains where the land is less fertile, or where a combination of favourable factors is lacking, thus making it unprofitable.

Distiguishing between metaphysics (confined to personal conviction) and living needs in a human society, everywhere highly organized, by tolerance and civic dedication in every-day acts rather than wholesale bigotry and private interest, a new civilization can be identified, and can be built

Today alternative propositions emerge: production for social needs, the full

use of all resources, and of appropriate technologies (4).

Our decision must be to project and plan, collectively, a new civilization, one on which we can rely because it will be rooted in a consistent type of individual behaviour. In order to express such a civilization, however, a new cultural identity must be established and, by example and learning, must be offered to the understanding and creative participation of all the people.

Such a new culture must be scientific, as is possible today; no longer will an absolute, single and definitive explanation of the world be sought because Kant has clearly distinguished metaphysics from physics, and Popper has warned us that no theory is of value unless it can be doubted. It must be scientific enough to comprise in a single whole the so-called exact sciences, and human sciences, so as not to leave gaps between Descartes and Vico which cannot be filled by historical interpretation.

The culture we are searching for is that of a new society which, at the point we have reached, must accept and assimilate any and every corner of the world: the science, techniques and economic power of the West can no longer prevaricate, nor can they continue distinct from other cultures. We are of the West and shall share its fortunes in organizing the civilization of the coming century, of the 2000's. But previous methods no longer serve, that much is certain. Why therefore resign ourselves to blundering on, passively pursuing the wasteful patterns of the past (even in crisis)? Why continue the rat race to the point of «mors tua vita mea», or «each for himself and the Devil take the hindmost»? Why go on frantically trying to patch things up here and there, and badly at that, when our unsatisfied needs are all around us? Why — though still taking care to keep among the privileged countries of this world, for as long as it lasts — must we resign ourselves to being the worst off among the privileged? The area on which a new civilization must rest will have to include Europe, Africa and the Near East in order to have a sufficiently large productive basis.

The only region of central Europe facing onto the Mediterranean, the Po Valley, must succeed in establishing its own cultural identity in order to maintain the role of driving force it has hitherto held in the Italian productive system since the country became industrialized. The need for new development is keenly felt, most of all the need for a new model on which to found this new development. A choice will have to be made between exporting manufacturing plant and technical training to the developing countries, and exporting durable consumer goods (as happened in the «boom» of the sixties) to wherever the decision makers in the dollar or future ECU areas may say. It may be however that there is no conflict between these alternatives; if not too servile, they will bring new development in their train.

But even before making this choice there is another which we have to take: a choice which our mountain valley dwellers and our rural population have always made, namely that of offsetting, for as long as they could, the ruinous effects of the logic of prices, of avoiding the dispersal of their people and even of putting to good use their capacity for work that no employer was prepared to buy. We might call it the culture of «spare time work» and we

launch an appeal to intellectuals, to public administrators and technicians at all levels to combine their forces towards a full revival of this culture; only by making every possible use of all our human resources — even beyond a purely monetary estimate acceptable in a monetary economy — can create the capacity to find investments for a new layout and reorganization of our environment for its maximum utility, for providing housing as a social service, for education and also further adult education; in short, for everything necessary to enable us to reach that level usually referred to as «living beyond our means» which we no longer wish to forego.

Our attempt to plan for full use of human resources has made a beginning in the Val Brembana (the valley of the river Brembo which flows into the river Adda south of Lake Como and thence into the Po) aiming at a new economic development (5) and, alongside that, cultural revival and innovation. A start has been made at Serina, but why just there did we try to rediscover the courage and will to live of the people of this valley? Not so much because Serina possesses a wealth of documentary material and memories of the past — in its buildings, imagery and literature, but mainly because, though neither on the valley floor nor at the outskirts of a town, Serina has not suffered the loss of her population. Not only has this been avoided, but the people of the village have accumulated savings from emigrant work and putting them together with what has been «earned» from spare time work, have created a patrimony in housing (an average of three for each resident family) which is then available for letting to the tourist trade. Something of the kind has been done elsewhere in the valley (6) but with less significant overall results.

At Serina, therefore, the history of each family holds the secret of how the Valley can survive and prosper, just as traces can be found, in the histories of the most regular summer visitors, of a still utilizable relationship between the Valley and the plain to the south. At Serina too, the better-off classes (public administrators, business people, technicians) must understand that they will inevitably lose their role — subordinate to the logic of the market — as the grasping representatives of industry and industrial economy. Only if they do will the rest of the people find ways of expressing their conscious will to live, for themselves and for their neighbours, and of planning their common destiny, making their own the wisdom of those who live by their work.

The same will be needed in all the other settlements along the Valley. As an initial instrument in this research, it was decided to adopt a kind of «cross-reference system» to include a museum, archives, library and shows of various kind, indoor and out, some elements of this already in existence, others to be created and extended in some particular direction. The entire village, its and their legends, the places of most significance, the territory where activity flourishes, is now a network of itineraries, each with its own detailed written description but full of meaning even without, each one singly or all together in their logical sequence.

The system must give space for every possible extension; the complex, cross-reference system of the information cards must ensure complete inter and interdisciplinary relations. In this way we can re-establish the overall and

unitary nature of knowledge, in the way explained by Vico and Popper, creating historical records for local needs, and for those of our times, preparing the way for facing the problem of transforming the world.

(1) The great philosophers — Epicurus, Epictetus, Plato — considered religious premonitions to be of a universal nature, thus admitting the validity of syncretism whereby all cults became legitimate; but as long as it remained a living and independent force, Greek civilization maintained its own gods in the face of all others. This contradiction between ritual procedure and the rigour of logic, however, remained rife, rigorous logic seeking the «*reductio ad unum*», a single and consistent explanation of the world (could Parmenides' «all is one» be considered monotheism?).

Meanwhile, in the Greek city-states, the alliance in the name of commerce between seafarers, potters and wine-makers imposed democracy, using the weapon of ostracism to exile not only their absolute rulers, and all who might have too greatly exploited their personal prestige, but also Themistocles who saved Greece against Persia. The entire material culture of the Greek peoples combined to create a mature civilization in the Greek colonies of Magna Graecia and Asia Minor.

The development of these two dialectical forces, ideas on the one hand economic and political growth on the other, led to the birth of that culture known today as «Western».

(2) Two exceptional situations once more show the process by which Roman religious syncretism became a political instrument. The first was the conquest of Egypt. Finding herself defeated, Cleopatra took her own life because the structure of pharaonic power could not admit of its king-god being taken prisoner, but only his death and reincarnation in a new king-god no matter if foreign. Had this principle been allowed to collapse, the Egyptians would have lost their faith in the Nile floods, which meant life for them, and in their «social covenant» or tacit agreement to cooperate. Augustus had therefore to take power in Egypt, this being seen as personal power of divine origin, remaining distinct from the imperial power conferred upon him by the Roman Senate and people.

The second exceptional situation is that created with Israel whose monotheistic cult, though of a universal god, was national in character, the god of the elect people; no other worship was admitted — not even that due to the emperor — (deified, even in Rome, for the political and religious needs of the Orient), but neither could their single god be included in a pantheon. Until relations became too strained, as long as the hierarchy centered around the Temple ensured stability for Rome, a blind eye was turned to religious practices (as was to happen with the Christians too on occasion), and indifference was professed. For the Romans, conflict became unavoidable when fanatical strife between sects broke out and the local government could no longer guarantee peace in the region. The end came with destruction of Solomon's temple and the Diaspora, and showed that the Romans tolerated any local cult as long as it did not hinder cultural and economic assimilation within the empire.

(3) But in the countryside and among the poorer classes in the towns, the Catholic Reformation once more consolidated the power of the Church of Ro-

me, seeking emotional religious participation, establishing its cult over the still vigorous remains of the ancient religion — the dogma of Mary, virgin and mother, the saint heir to the magic healing power of the pagan god.

(4) The family of Isaià Bonomi which came from Serina, a village high up on the east side of the Brembana valley; here they are in front of their own house in Uruguay (Fig. 3, page 57): note the walls of unbaked brick and straw roof (all their money went into means of production, their house had to be built using a technology suited to cheap materials), but note also that the design and the clean lines of the building show the touch of an experienced craftsman.

Work done abroad by people from the valley. Whenever needed, whether land workers or builders, they are always ready to turn their hand to anything, to learn a new technology.

(5) It is widely admitted that depopulation of mountain areas has reached a level below which it cannot further fall without creating insufficiency of human resources, of the manpower required to ensure an acceptable standard of living for those who remain. The main effort behind this project thus consists in finding the best ways and means to oppose and curb the «law of the market», to overcome the adverse situation prevailing in the Valley, adverse compared with those existing in Milan or Bergamo, and which is caused by external conditions unfavourable to industrial development. Industry is in fact the only activity capable of providing incomes comparable with those that can be earned in the towns, seen in the context of an industrial society to which the Valley's inhabitants belong even if to a rather limited extent. Industry must therefore be encouraged by reorganizing transport, facilitating settlement, by finding financial backing and a sure market. To achieve these aims public and private financial capacity must be coordinated and placed at the disposal of the local authorities for this purpose.

Apart from the limits imposed by currency in circulation (which cannot be increased to any great extent without causing inflation) full exploitation of productive human resources can only be achieved by mobilizing means and energies monetary returns on which are deferred over a period of time.

(6) Says Mario Oberti, from Lenna — a large village halfway up the Valley, union organiser and for the last ten years a worker at the Falck steel at Sesto San Giovanni near Milan: «Our greatest ambition is to build our own home; nearly all our valley people own theirs, they consider it a priority investment. As regards encouraging tourism, however, so far not much has been done in the valley by the workers to build another house for letting purposes; especially in the smaller villages, a tourist structure, able to meet present-day needs and ensure a steady flow of visitors, is still lacking».

What must therefore be done is to recreate, in the new and different forms of today, that quality of the environment which in the past was of the «genuine and unspoilt» kind, but which in our times can be just as attractive for ensuring a successful tourist trade; this can only be done by working within the Valley to establish that organization, cohesion, mental attitudes and forms of cultural expression which could be found in a single city.

The future of mountain agriculture too depends on the control and care given

to the countryside (afforestation, stream and river control, measures to prevent landslides), to avoid the erosion and damage caused by excessive growth of speculative building so often done in the name of «tourism».

Problems relating to housing, services, roads and transport, to housing as a social service, must find their places in an overall project of replanning the environment, an end to which all available resources must be mobilised: financial allocations and spare time work. This today means means enormously increasing investment capacity; it means working to make the fullest use of the resources latent in the Valley.

(Translation by Vivien D. Sinnot e Paola D'Angiolini).

FOR AN INVENTORY OF URBAN MUSEUMS: FRANKFURT

Ciro Luigi Anzivino

In the same setting in the Roemerberg area — the «heart» of the city rebuilt, with discussable philogism, in its prewar shape, with the addition, however, of a few modern discordant touches — the Historisches Museum of Frankfurt am Main, founded at the beginning of the Seventies, asserts its own character as a memorial of a cultural tradition with a municipalized background after Nazi censorship and the trauma of war destruction. It seems to have rediscovered and is acutely aware of the need — particularly from the collective point of view — to establish institutions which perpetuate the particular contents of an urban civilization and organize them didactically. It cannot be denied that the condition of «tabula rasa» in which the German urban reality found itself after the war helped towards creating museums like the Frankfurt one, but too much importance must not be given to this. Using «nostalgia» as a key towards understanding such institutions would indeed be limitative and deviating, even if the space dedicated to documenting the prewar *forma urbis* with graphs, photographs and large sized sophisticated models may give way to the misunderstanding that an attempt has been made to justify the idea of the reconstruction faithful to the principle of «where it was, how it was», which in Frankfurt has been applied not only in the old city centre of Roemerberg, but in some *Siedlungen* built in Ernst May's time, within the frame of a growing attention of the German architectural culture to the problems of restoring the «heroic relics» of the Modern Movement.

Without wanting to avoid themes connected with censorship and the safeguarding of the architectural and environmental inheritance, intended in the wider sense which includes the products of material culture, the museographic target of the Frankfurt Historisches Museum appears to be oriented towards a historiographic reconstruction of a municipalized tradition. In some of its periods, such as those which saw first a propulsive centre of the bourgeois revolution, then a strong hold of the Weimar social democracy in the «free town» of Hesse, it is considered as a geneological axis of a socialdemocratic government of the city which aims at continuity with its own past. Such an ideological design is implicitly confirmed by the privileged role assigned to the period between the industrial revolution and the second world war, with a wealth of detailed documentation. Apart from

this technological «vice» which causes some unbalances in the display (such as the lack of material dedicated to the period from the 9th to the 15th century compared with the three other sections dedicated to the 16-18th, 19th and 20th centuries), what makes the Frankfurt museum an avantgarde experience is the normalization and didactic effectiveness of the display system, consisting mainly of a series of boards of the same size and with the same graphic layout. On a coloured strip, which shows the section to which it belongs, some symbols immediately indicate the contents of each board. In line with a historiographic conception which purses a synthesis of urban history and urban analysis, the symbolic system — consisting of 45 elements — designates the different fields of the survey in which the history of the town is split up, within the frame of an interdisciplinary methodology. Thus the presence both of symbols denoting the transformation of the town in the various periods and of others which refer to the history of industry, economy, the workers' movement, etc. visualize, for example, that on these boards the building and town planning changes are correlated to the economical and political factors which caused them.

The idea of display to which the Historisches Museum of Frankfurt conforms makes presentation to the public of the «original piece», of the Museum fetish, quite irrelevant. It is not merely for safety reasons that the visitor is shown the photographic image on the board of drawings, cartographical documents and archeological exhibits which are kept in the Museum. The idea of the museum as a collection of objects, even if with a specific orientation, is opposed by the idea of a documentation centre, the main target of which is to organize a series of data and documents referring to the history of the city in easily understandable visual forms (with brief subtitles). With such a basis, the bearing structure of the display set-up completely identifies with its catalogue, which is merely the complete reproduction of the boards displayed in reduced size cards which can be completed later. The museum thus reaches its highest degree of reproducibility and transmissibility by technical means. Compared with the main theme stemming from the succession of boards — which the visitor has to read in a rather rigid way — the other materials play a secondary rather than a leading role as protagonists of a museum set up subordinated to them. Particularly interesting is also the instrumentation supplementing the boards, which consist of models of the city, industrial installations, bourgeois and working class scenes, etc. of stratigraphic reconstructions which permit a diachronic and synchronic reading of the urban transformations, as well as numerous audiovisuals. Alongside this permanent exhibition, the Museum offers other services mainly for scholars, such as a library specialized in the history of the city, collections of prints and papers, etc.; the museum also has its own film library. Some of the rooms are used for temporary exhibitions.

The success of this Museum can be seen not only in the constant flow of visitors of all ages and classes, but also in the fact that elsewhere, such as Amsterdam, attempts are being made to reproduce this model, with the changes necessary which involve the system of symbol marking on the boards. It is of course obvious that the particular characteristics of the history of each city mean that there are different requirements of organization and symbol

classification of data, thus limiting the possibility of processing a code of symbols to be applied to the various realities. With the lack of systematicity and normalization in the highly heterogeneous panorama of similar institutions in Italy today, with the increase in interest of local authorities in Italy in exhibitions on similar subjects, the Frankfurt model could supply useful sources for reflection, as it might, if it is properly interpreted and generalized, assure a possible recovery of expensive display material condemned in advance to a transitory life.

FOR AN INVENTORY OF URBAN MUSEUMS: HAMBURG

Jürgen Bracker

Whoever goes down the Reeperbahn from Altona towards the centre of Hamburg in the direction of the Millerntor will notice on the left, in the gardens of the ramparts, an imposing building in reddish brown brick with big spacious windows with massive roofing above which there is a turret like a lighthouse. This is the Museum of the History of Hamburg built by Fritz Schumacher and inaugurated in 1922: its plan is part of the layout of the Henricus rampart which sticks out a right angle from the fortification walls built by Jan Van Valckenborghs between 1616 and 1625 and thus links the history museum to the still wellkept picture of the Hamburg of the Golden Age, the 17th century. From the Holstenwall side you get a picturesque view where the two blocks join at an angle: the exhibition part, with a big internal courtyard, and the office part with two prominent side bodies which flank the doorway leading to the showrooms. Between the two big blocks, in the corner which opens up towards the city, Schumacher put in a beautiful terrace with a garden decorated with statues. The façades, including those of the internal courtyards, were inconspicuously decorated by Schumacher with freestones, but also with doorways in sandstone, precious window frames and sculptural ornaments, decorative elements of bourgeois houses and baroque palaces, with statues of the emperors from the old Townhall and the entire southern doorway of the Church of St. Peter's; even the doorway of the Spinnhaus, the old reform building, has been put in here. The size of the bourgeois baroque home, which expresses wellbeing without ever imitating the splendour of the court, shapes the structure and the layout of the rooms inside the Museum starting from the façades. The building on the outside is on two floors: to avoid an overmonumental effect, the architect, without forgetting the need for space required by the Museum, placed on one side a series of bourgeois rooms which reconstruct the way of living in the city and on the opposite side a country environment with old fashioned Hamburg countryside furniture on an attic at the sloping base of the roof. To give an orderly background to those parts of the old buildings to be inserted externally and a harmonious frame to the group of collections inside; this is what the architect and the first curator of the Museum for the history of Hamburg, Otto Lauffer, agreed upon, to keep close to the historical truth. Therefore, the building had to be designed in such a way as to strike the observer immediately as a new building which incorporates historical objects. In fact not only in the façades, but also in the exhibition halls there was to be evidence of

historical culture, with the aim of reinforcing — according to the intentions of the late-Wilhelmine historicism — pride in the history of the city-homeland viewed as entirely positive. Lauffer had been curator for just over a year when in 1909 the history of Hamburg was celebrated by an allegoric procession representing thirty important episodes, on designs by de Bruycker.

The designers encountered difficulties with the various requirements for high rooms to display the larger objects and also to locate a two floor commercial building (about 1680), typical of the multi-use rooms of the merchants along the canals, as this had to be included in an architectural layout looked simple and regular from the outside. If still today, in spite of the numerous inclusions of parts of historical buildings and complete rooms, there is still sufficient flexibility for new and more up-to-date displays of collections, this is due to ability of Schumacher to comply with the demands of his client. As collections grow with very different rates, in the development of any museum the time comes when it is necessary to move entire groups of them. In the building of a museum must be remembered right from the start.

The realization of this collage of advanced museum ideas and pieces of baroque façades originates from the activity of the Society for the History of Hamburg, founded in 1839, and in particular of its Arts Section. The founders had seen the demolition of the Cathedral (1804-1807) and of the Ansgars Episcopal Church, the destruction of all the suburbs between Billwarder and Hamburger Berg, which had been transformed into artillery camps by the French troops (1813-1814), the loss of the monasteries of St. John (1829) and Mary Magdalen (1837), demolished as they were said to be crumbling.

The members of the Society were put to test with the fire of 1842 which burned over one third of the old town (1800 homes and 120 warehouses, as well as the churches of St. Peter's, St. Nicholas's and St. Gertrude's, the Townhall and the old Stock Exchange): they worked hard to save the works of art in the buildings still on fire. Another increase to the Collection of antiques in Hamburg came in 1881 when as a result of Bismarck's new customs policy whole streets in the old town near the Port were demolished to make room for the free customs area. For a long time it was not possible to display the materials which were accumulating and the Collection was poorly stored in the basement of the Academic Gymnasium, raising fears for its preservation, until Werner von Melle, who was responsible for the collection, in 1906 began to support a plan for a suitable location. He at first encountered resistance, also because some of the citizens feared that a historical representation would end up by being an exaltation of the dominating class.

Building began in 1914 and only in 1922 was the Museum gradually opened to the public. At that time the Museum consisted of: on the ground floor — prehistory, topography, military relics and documents of public life; on the first floor — work from craftsmen and relics from spiritual and social life; and on the top floor — the domestic culture in Hamburg and life in the country near the Lower Elbe.

The Museum was half destroyed by the War but was quickly restored and reorganized by Walter Haevernick, who succeeded Lauffer as curator and on October 1 1946 was already able to open its rooms dedicated to the growth of the

city between 1560 and 1868. With some temporary exhibitions on special subjects, Haevernick re-awoke the interest of the town in its history; at the same time he took this opportunity to eliminate the rigid splitting up into periods used so far and to present the objects in two big sections, the Middle Ages and the Modern period. His idea was even more obvious in the development of the sections on trade and shipping yards, of the warehouses or the dry docks, he introduced the working world into the Museum.

The writer of this article, who took Haevernick's place in 1976 found an active institution which with various events had made the Museum the most popular one in the city. In 1978, with funds from the city not only for maintenance work but also to restructure the exhibition halls, we are proceeding towards re-arrangement of the Museum aiming in particular to the social history of Hamburg: its beginning, its success as a port, as a trading city and later on as an industrial centre, depend upon its favourable location at the crossroad between old roads on land and water. We are, therefore, basing ourselves upon a combined representation of the topographical development and the political history of the city.

The number of documents and material available makes it possible to give an exact picture, beyond the mere historical movements, of every day life and work through the reconstruction of entire environments; and also the catastrophes, social and political conflicts, the battles for the constitution will have to be removed from historical abstraction and transformed into plastic pictures. On the other hand with material from excavations and documents from archives it will be possible to reconstruct the layout of the city: the development, around the main churches, of the merchant areas, the creation of streets of craftsmen, the first settlements of factories and later their decentralization will be illustrated with cartographs in a historical series. Particular attention will be paid to re-arranging the port and navigation section, to make the increasingly complex functional layout clearer and to extend the presentation of port industries, of the new works of the 19th century and the presentation of the job of the sailors. At this stage there must be a section on the workers movement, which has always been strong in Hamburg, on the trade unions and the cooperative movement, a subject which will be previously examined in detail in an exhibition to be held in May 1979. Right now documentation is being gathered and an interpretation is being worked out for the 20th century which will go from the loss of any self-determination under the Nazi regime, the destruction of the city and the death of 45,000 inhabitants during the 1943 bombing up to the city of today and to discussions, with the aid of the latest plans and design models, on the future development in the light of a history conceived in a more problematic way.

FOR AN INVENTORY OF URBAN MUSEUMS: VIENNA

Robert Waissenberger

The Museum of the History of the City of Vienna was founded on May 20 1887 as a result of a decision by the city council. With the rapid growth of the city and the deep changes in the urban scene, the idea of a history museum took form: the building of the new Townhall

made it possible to offer sufficient space to the new museum. On June 26 1888 the Museum of the History of the City opened in the new Townhall; its layout remained almost unchanged until the end of the second world war and was fully in line with the late 19th century idea of a museum as a collection of rarities and works of art. At that time the museum was not, as it is today, considered a place of education, as a means of social or scientific orientation to acquire a personal point of view with regard to human history. A modern museum is often also a meeting place and its main task is to a large extent to bring culture to the masses. This does not mean that a museum must not do research work, to the contrary, it must develop it forcefully in its own field: but if it has a modern layout, it has an intense effect on the public and this is equally as important. After all, the collections referring to the history of the city of Vienna cannot be considered as private collections, but belong to the public who indeed have the right to see them. It was soon realized that the space available in the new townhall was quite insufficient to illustrate the history of the city properly: thus plans were made for the building of a special site for the Museum on the Karlsplatz. It was Otto Wagner who worked out various versions from 1901 to 1909; later on another location was taken into consideration, on the Schmelz, and again Wagner designed several hypotheses. Excavations had already started for the foundations when the first world war broke out and the work was held up; at the end of the war there were not sufficient funds to continue with the work. After the second world war the desire to give the museum its own headquarters was again taken into consideration and the first stone was laid in 1954, on the occasion of the eightieth birthday of Theodor Koerner, who had been one of the leading promoters and, after having been Mayor of Vienna, had been elected President of the Republic. On April 23 1959 the present headquarters designed by the architect Oswald Haerdtl were inaugurated in the Karlsplatz.

The building can be said to consist of two separate parts, one for visitors, the other for offices, restoration laboratories and stock rooms. The collections are displayed on three floors, the ground floor is for the protohistorical and Roman periods, the first floor for pieces from the 16th to the 18th century, the second floor for pieces from the 19th and 20th centuries. In the entrance hall there is a kiosk which sells books, posters, etc. and the cloakroom; on the ground floor there is also a room of about 300 square metres for temporary exhibitions. On the first floor there is a room for scientific researches, collections of maps and drawings, a photograph library, the library, the files. On the ground and first floors there are the offices of the management, of the administration and of the scientific staff of the Museum; in the basement there are the laboratories, the stock rooms for the collections and the technical installations.

The physical spaces which permit display of the objects are of course very important, but the importance of the collection itself comes first: the museum has over 500,000 objects from the most dissimilar origins. In fact very rarely have these reached the museum intentionally, they usually came during the course of the years more or less casually, often without representing an actual increase in the value of the collections. These are, therefore, very heterogeneous and include oil paintings, graphic work, sculpture, arms, furniture, flags, money,

medals, various kinds of commemorative objects, articles by craftsmen, etc. Particular importance is given to cartography and portrait painting in the line of the Museum, and another important collection is the arms and military equipment one. Of course, the guiding line is represented by historical and archeological objects, craftsmen's work, folklore, topography, portrait painting and figurative arts referred to the city of Vienna and its territory and the Museum can thus be qualified as a territorial museum; in spite of this, in many cases it reflects a more extensive representation of the Austrian society as a whole. Its main activity is the presentation of collections: the permanent exhibition structure displays these in a chronological sequence from the first colonization of the Vienna territory up to the end of the second world war.

Apart from this, to keep the activities of the Museum up to date, special shows are organized, the success of which can be seen by the increase in the number of visitors: these do not increase in a constant undifferentiated manner, but are rather attracted by specific interests. Thus a regular public is formed who keenly follow the special shows and this is part of a proper museum policy, because the formation of a public which actually participates, even if it is limited, is more important than superficial information to occasional visitors passing by. The program of the special shows is in line with the criteria of a variety of subjects, not too extensive, of diversification of the historical periods. At times these shows rotate around an important personality, such as those dedicated to Egon Schiele, J.M. Olbrich, Max Reinhardt (taken from Salzburg); on other occasions they dissect the history of the city according to particular points of view, such as the 1964 exhibition *Eight centuries of archive material* or the 1977 show *The Viennese theatre: documents and images 1660-1900*; or they deal with topical subjects, such as in 1970 *Karlsplatz: urban landscape on the Vienna river*, which reconstructed the history of the layout of the square where the Museum is, in relation to a restructuring which is under way. At times a show refers to a previous one, with which it forms a picture of a certain breadth: thus in 1973 the big exhibition *The Ringstrasse world - Vienna 1850-1900* completed the subject of the Vienna of the 19th century, which started with the exhibition *Vienna 1800-1850 - Empire and Biedermeier* in 1969; and the show *Examples of the first engineering building in Vienna - iron buildings* in 1975 followed in 1976 by the one on *Examples of the first industrial building and speculative building*.

Other Museums are linked with the Museum of the History of the City of Vienna, which represent the group of municipal museums: the most important one is the Clock Museum, opened in 1921 and located in the Obizzi Palace; the Fashion Collection at the Metzendorf Castle is also very important. In 1975 the little museum of Roman ruins in the basement of the Hohen Markt was modernized. But one of the most important and characteristic external extensions of the Museum are the sites commemorating musicians: in 1965 Mozart's house was reconstructed in its original state in the so-called *Figarohaus* in Domgasse; in 1969 Franz Schubert's house was opened to the public, this was an old building of 1770 of no particular architectural value but with a fairly characteristic typology, after a restoration which brought it back to the conditions in which it was at the time of the birth of Schubert. Thus, in 1970,

at the time of the bicentenary of the birth of Beethoven, the so-called *House of the Testament of the Holy City* and the *Eroicahaus* were purchased by the municipal museums, even if the centre of the Viennese memories of Beethoven still remain in the Pasqualatihaus on the Moelkerbastei. And in 1976 Haydn's house was finally restored, also transforming the old stables into a small concert hall. Finally, the museums in the Vienna area are in touch with the Committee of the Museum of the History of the City for consulting; these are independent organizations, the main task of which is to illustrate the history and geography of their area.

After the reconstruction work, which has been profitable from every point of view but particularly in the scientific field, the next job in the future will be to concentrate on an intense exhibition activity which will give the general public better access to the rich heritage of the municipal museums in Vienna: the tasks of the museums are also in fact to find a proper balance between restoration activities, research, exhibition activities and mass education.

FOR AN INVENTORY OF URBAN MUSEUMS: HELSINKI

Ritva Tano

According to the curator of the Museum of the city of Helsinki (Helsingin Kaupunginmuseo), Jarno Peltonen, a municipal museum must take its exhibitions outside of the museum; to the parks, the underground stations, the department stores; both because a lot of the material on display is represented by the building heritage of the city itself and to reach the general public. In fact the increase in town dwellers in recent decades has brought to Helsinki too a vast population whose roots are elsewhere and who, to get settled in, needs to be informed and made aware of the culture of the city to understand its present day reality as seen through a historical perspective. The city museum can play a very important role in this task, and the recent initiatives are a confirmation of this.

1. Recently (on July 3) it was the bicentenary of the birth of the architect C.L. Engel (1778-1840) who designed the centre of Helsinki. To celebrate this event the city museum held an exhibition. The first part illustrates the development in Engel's design from his native Berlin, via Tallin and St. Petersburg, to Helsinki. In the czarist capital Engel, who as a German and a friend of Schinkel already knew the Hellenistic Empire style well, had the opportunity to study the architecture of the Bergamo architect Giacomo Quarenghi who at the turn of the century (1779-1817) had built many important buildings.

In 1817 Engel was sent to Helsinki for a task which very few architects can ever hope for: to build the entire monumental centre of a capital city. After the 1808-1809 war Finland passed from Swedish to Russian domination as an independent Grand Duchy and the Czar made the little town of Helsinki its capital, as he felt the previous capital Turku was too closely linked with Stockholm. The second part of the exhibition illustrates the development resulting from this intervention, with some old pictures (lithographs, water colours and after 1860 some photographs): the building of the central square with its monuments — the University, the University Library, the Senate Building and lastly the Cathedral. The most interesting section

in the eyes of the general public is possibly the third part of the exhibition, which shows historical photographs of buildings immersed in the social and political life of various periods. Not all these buildings, particularly in the suburbs, have been preserved. Those remaining, however, are now an irreplaceable part of the cultural heritage of the city; in some cases they are used for different purposes than they were at the beginning, as shown in the exhibition, and this has given rise to a series of discussions on the best public use of this building heritage.

2. Some years ago the Museum set up an exhibition in the Stockmann department store which illustrated the life of one of the main streets of the centre, Esplanadi. The Esplanadi park and the two streets around it, the Esplanadi north and south streets, were from the beginning of the 19th century a favourite place for the inhabitants of Helsinki to go for walks. When industrialization at the last century gave considerable impulse to the growth of Helsinki, with the population increasing fivefold in half a century, the low wooden buildings on the Esplanadi were replaced by multistorey buildings in a neorenaissance style. The purpose of this show is to make the public aware of the need to preserve the architectural unity of this urban area which still maintains its role as the principal site in the city for walks, ideological discussion, cultural events and political marches.

3. A very important exhibition was *Pasila, a village in the city* organized in 1977 on occasion of the rebuilding program of the Pasila area. In the second half of the 19th century, when the richer classes lived in buildings on the Esplanadi, the working classes tended to settle in Pasila, a very uneven area not far from the centre, where town planning did not limit building. During the subsequent expansion of the city, Pasila remained intact island, representing a precious source of information to study the life of the working classes in the last century. The Museum, by actively involving the students of the Fine Arts Academy, developed a biennial program of collection of photographic documentation and reconstruction of the costumes and ways of life through direct testimonies provided by people interviewed for this purpose: the result was a very detailed collection of documentation on the production relations and on the living and working environment in this working class and industrial area, which created considerable interest in the general public, also thanks to the initiative of the students.

4. The 1974 show, entitled: *Did you notice?* aimed at awakening the interest of the citizens in the urban environment in which they live every day, increasing their knowledge of the history of the city and promoting the collective responsibility towards programs of preservation and transformation of individual urban sectors. The show very effectively compared the buildings which had been knocked down with their respective replacements, trying to stimulate the judgement of the public on the impoverishment produced by so-called interventions of restructuring and urban renewing.

These initiatives illustrate concretely the activity which the city museum has carried out in order to delve deeper into the knowledge of the social, economic and architectural history of Helsinki. Apart from the permanent collections which illustrate various aspects of city life (from the geological composition of the soil to articles from daily domestic life at the end of the last century) the Mu-

seum's main interest lies in the large scale model: 1:500 of the centre of Helsinki in 1870; in view of the interest shown by the public in this model, the Museum curators have planned on building a series of smaller models, which are gradually being set up to illustrate and check up on those parts of the city which pressure is greater in favour of urban restructuring and building. In fact an important aspect of the cultural policy of the Museum is its desire to take up a position on the most important interventions of urbanistic and architectural transformation which involve the city, developing, starting from these opportunities, its own programs of research and exhibition. To go through with its activities, the Museum often needs the support of the education system, using students not only as researchers but also as conveyors of a greater sensitivity of the general public opinion. A problem which the museum has to solve now is that of its location, as the Hakasalmi Villa (designed in 1844 by E.B. Löhrmann, who succeeded Engel in directing town planning) which is here the Museum has been since it was founded in 1911, is now insufficient and a large part of the fixed collections are to be found in a separate section of the Museum to be found in the northern suburbs of the city. Alvar Aalto's design for the centre of Helsinki in 1964 proposes, in front of the Parliament, right next to Hakasalmi Villa, a terraced square flanked by a linear building to be used for exhibitions, which the Museum was as its new headquarters. As this design, however, has only been carried out in part because of juridical and economical problems, it is suggested that the Museum be located on the Katajanokka peninsula, right next to the central square. Katajanokka, up to a few years ago, was one of the headquarters of Helsinki's port activities and is still characterized by the interesting brick docks built between 1867 and 1908, the Barracks designed by Engel which has now been abandoned, and a highly populated residential area built in the Art Nouveau years and today in need of restoration. To examine the restructuring of the Peninsula in detail, in 1972 a competition was launched for ideas in which numerous architects participated. Subsequently, on this same subject, a degree thesis from the Helsinki Polytechnic worked out a proposal for the use of the docks for exhibition purposes. Today this proposal is the most likely as the new headquarters for the Museum. All the material resulting from the competition and its subsequent processing will be displayed and discussed public in an exhibition to be held this autumn which has been specially organized by the Museum.

FOR AN INVENTORY OF URBAN MUSEUMS: VENICE

Giandomenico Romanelli

Is it ironical to propose a *city museum* for a city which many have for a long time considered as a *museum city*? In 1909 the editor of *Architettura Italiana*, Giovanni Lavini wrote: *Venice is one big museum, but it is a living animated museum (...). Let us hope the Venetians will not have democratical and industrial ambitions. Let us hope they will just polish this precious jewel and exploit it for the whole world to admire.* It has and still is being exploited; unfortunately, however, the « polishing » has been less diligent and less widespread. The process of making Venice into a

museum begun during the second Austrian domination (1814-1848) or more precisely in the 1830s during the course of a very serious economical and cultural crisis: having partly lost its trading vocation, with its industrial prospects stifled or highly reduced, with its military traditions failing and with the economic situation as a whole very uncertain, the values are discovered which will define the line of development of the civil, economic and cultural life of the ex-Serenissima: on the one hand the *city of art*; on the other an inn for tourists (or as the futurists used to say, *a bed broken by caravans of lovers, a gemmed hip-bath for cosmopolitan courtesans*) which will be enriched around the 1850s by the attractions of bathing. Right from the start it is along these lines that the Hapsburg policy for Venice runs: the result is an anomalous relation of love and mummification, the heart-rending call of the sun and the sea of Adria and the turning of civil and urban reality into a museum. (Of course, attempts have not been lacking to abandon this destiny: the neoinularism at the end of the 19th century, the industrialization of the city suburbs, the rail and motorway links with the terra-firma, etc.: in actual fact the direction established under the watchful eye of the Hapsburg's two-headed eagle was still prevalent, at least until Marghera was built — but at the same time there is the equivalent of the Biennale, of the Casino, of the film festivals... —; but this is yet another subject). The subject of the museum still stands out as a target or a limit, i.e. as the result of a process related to an urban economy linked with tourism, or as a critical survey of the stories which stem from the city and in the city: the cultural problem of a *city museum*, therefore, arises. In Venice there are cultural structures of independent value and with very extensive historical, artistic and cultural heritages: the State Archives, the Correr Museum, the Biblioteca Marciana, the Accademia Art Galleries, the Museum of Modern Art (Ca' Pesaro), the Museum of the 18th century (Ca' Rezzonico), the Historical Archives of Contemporary Arts at the Biennale, the Querini Stampalia Foundation, the Cini Foundation, and yet others. There is also a very closely knit network of possibly less known structures, but at least in some cases not less important in documenting the history of the city: the municipal archives and those of the social assistance authorities (ECA-IRE, Pietà, etc.); the cultural institutes of the Jewish and Greek communities; the archives of the Curia and those of the Seminary, the parish archives and those of single churches and religious communities; civic museum (such as the Museum in Palazzo Fortuny or the Glass Museum in Murano, or the Theatre Museum in Goldoni's house) or state museums (such as the Naval History Museum) of various kinds and always of considerable interest. From what we have already said we believe we can see the problems which have arisen and the possible cultural lines to lay down on the subject of the *city museum*.

1. The historical heritage of the city is looked after by a wide variety of administrative bodies: only a hypothesis of collaboration and integration of materials and methods can make it possible to give a unitary layout and a logical structure to a theme such as the one linked to the aforementioned hypothesis; it is fundamental that the structures referring to local administration and the decentralized ones referring to the Ministry of Culture be coordinated in a unitary project, if we want to avoid the

dispersion or even worse the useless and harmful overlapping of work and workers with the resulting unsatisfactory results.

2. The main problem, however, is getting to know and reading the existing material, classifying it and cataloguing it according to the optic of urban history.

3. Even to a superficial observer there seems to be such a lot of material that it is not possible to consider even gradual intervention, without having to use extraordinary programs and hiring new workers.

4. It would also be equally as illogical to set up a program of intervention which is not part of a more global design involving centres of cultural production, scientific processing or professional training, such as the University (the Institute of Architecture, the Ca' Foscari - San Sebastiano faculty), the Superintendencies, the Academy of Fine Arts and yet others (this was the direction taken also in a recent meeting between the municipality and the university, in spite of the numerous difficulties which have disturbed its launching and starting).

The *museum of the city* has, however, in Venice (bearing in mind all the prejudicial questions already mentioned) some pre-existing nuclei representing a starting point which cannot be given up: 1. various sections of the Correr Museum (library, archives, drawing and prints department in particular, but also in other sections: paintings, medals, numismatics, applied arts) cover cultural areas and historical sections linked with urban events over a chronological period and as a spectrum of the most varied interests: in actual fact it is the central nucleus of the Venetian civic museums; 2. The State Archives have all the documentation on the life of the State of Venice, but also a lot of documentation on the general history of the city and are in fact indispensable if its development is to be reconstructed; 3. The Municipal Archives document the events of the city from the very beginning of the 19th century up to present times, i.e. the period of more intense and widespread transformation of the city; this is a source which is possibly less known, but which perhaps needs more arranging and cataloguing. We be-

lieve that we must start from these three institutions (the Correr Museum, the State Archives and the Municipal Archives) if we want to examine the idea of a cultural nucleus, as well as the need for coordination if we are to found a *city museum* in Venice. It must, however, be said that such a subject cannot be discussed as a process of summation of elements otherwise dispersed in various places and structures (beyond the objective bureaucratic and administrative difficulties, etc.), this would be like falling back again on the old museum ideology of a centralization of masterpieces-cultural goods), but an organization must be set up and a decentralized widespread structure must be exploited, to give it an open form and the correct key to its reading. However, this is not peculiar to the case of Venice. However, in Venice the problem reaches a gigantic emblematic proportion, making wisdom all the more necessary to underline the links which unite all cultural problems with the more general optic of relations between data on structures and on superstructures; between techniques, ways and types of production and organization of work; between a development in town planning, housing problems and incomes from real estate; between the running of the town and territorial policies. The data already exist for starting, even if they are highly disintegrated. However, all the problems referring to a more precise definition of the limits and proposals themselves are still unsolved; the problems of the instruments, times and staff to do the job; of headquarters where the results can be even physically summed up of what exists and what is being collected, where proposals are worked out and the grounds for meetings are established between authorities and experts, where the languages are enucleated so that this material can become a didactic instrument, in other words life will be given to the *laboratory* which can become the brain and lungs of the *city museum*.

A series of examples can possibly clear up the emergence of an embryonic theme of research and proposals which could in future gain more weight in a more complete debate on the history of the city. The Glass Museum in Murano has been opened up again to the public, displaying some important objects (in exhibitions

on the production of glass in Murano first of all in the 20th century and in recent months in the 19th century) and illustrating the problems of the history of craftsmen's and industrial work on the island, of technologies, settlements, changes in the town planning and economic events. The Museum in Palazzo Fortuny at San Benedetto showed Venice at the time of D'Annunzio and its international life at the beginning of this century, the cosmopolitan character of the Biennale at the time of the first world war, and also debates on the production of art, «imitations», the commercialization of an image and the invention of a tradition. In the programs of the Culture Department an exhibition has been inaugurated in October once again on the city of Venice — its culture, figurative facts, its urban development — at the time of Canova, mainly using and partly making known materials to a large extent to be found in the historical heritage of the city (the Correr Museum, the Municipal Archives, etc.). In 1979 there will be initiatives referring to various periods and using various methodologies (for example: the 16th and 17th centuries and the structure of assistance at that time; the years between the 19th and 20th centuries and the presence of European culture in the city and vice versa; etc.) in which the urban reality of Venice will be used as a basis for the study. There have also been other initiatives referring to the city: one by the Castello-San Marco-Sant'Elena local committee which has historically analyzed a fragment of the city (San Lorenzo) and its structures, has examined the values and set up a concrete program of intervention. A similar intervention is announced for urban reality of Mestre: the initiative aims at reconstructing far off and more recent history — from classical archeology to industrial history and beyond — but above all its aim is to enter into the heart of a harassed part of the history (economic, political and town-planning) of the Venetian region and of the country. Will it be possible to pick up the threads of a discussion which is pursuing targets attempting to get close to them, however, from an indirect direction, going round them? It is too soon to give an answer; anyhow the stories of the city are beginning to emerge.

Le thème du musée est devenu un thème d'actualité, je dirais même un thème à la mode. Quand il ne l'était pas encore, il s'était imposé comme un moment de conclusion et de synthèse dans des recherches qui avaient été faites à la Faculté d'Architecture du Politecnico de Milan. Elaborer un projet pour des « lieux du musée » devint un choix cohérent et nécessaire, qui s'imposait souvent par des voies autonomes, pour définir et articuler dans l'espace des potentialités structurelles même, comme le fait de ramasser, d'inventorier, de collationner, d'élaborer à nouveau, de réaffecter de façon opérative les connaissances pour reconvertir la production et réactiver le patrimoine anthropologique, ethnique, architectonique, culturel d'un contexte donné. Dans ce numéro nous illustrerons des éléments (communications des professeurs, et travaux des étudiants) que, dans leurs méthodes et sans rechercher un système, nous confronterons avec des antécédents historiques significatifs et certaines tendances qui s'affirment aujourd'hui. En effet, s'il est vrai que c'est un geste d'ignorance ou de barbarie que de détruire ou même d'abîmer les grands musées hérités de l'importance de l'ordre monographique et disciplinaire à l'époque de la philosophie des lumières, puis à l'ère positiviste, il est tout aussi vrai que l'on ne peut trouver *a priori*, une fois pour toutes, une authenticité du musée, mais qu'il faut la chercher continuellement et la construire au fur et à mesure, selon la situation. Sur ce premier point, sur la variation des principes d'exposition des musées, un texte de Giulio Carlo Argan (1949) et une interview à Andrea Emiliani même s'ils partent d'un point de vue différent, apportent un dialogue actif dans les courantes habitudes de gestion établies dans les principales capitales culturelles et décrites ici par Flavio Caroli. Le second point, tout aussi important, concerne le rapport de coïncidence, continuité et différenciation entre institution, fonction et localisation. En effet, à l'origine, il faut chercher la raison de l'interpénétration des différentes disciplines dans l'éthymologie même de *museion* (temple des Muses) et dans les rapports d'utilité opératrice qui s'étaient créés entre elles; tandis que, à l'Epoque Moderne, il faut chercher la tendance à la centralisation et à la séparation dans la spécialisation progressive d'abord, puis, plus récemment, dans le *management*: c'est l'exemple de *Beaubourg* illustré par Claude Schnaidt, dont l'efficacité laisse filtrer le spectre de l'intégralisme financier tout en faisant sentir un technicisme gratuit et mythisant dans ses aspects expressionnistes de façon ambiguë. Inversement, la décentralisation ne peut pas impliquer l'affaiblissement des sièges principaux du système du musée alors qu'ils ont encore plus de responsabilité dans la coordination et l'extension des initiatives. Il suffit de penser au Couloir de Vasari qui entre les galeries de Uffizi et Pitti introduisait les perspectives d'une Florence déjà interprétée historiquement par la Renaissance; ou de penser à l'Ambrosiana de Federico Borromeo qui diffusait dans le Diocèse des préceptes artistiques pour réhabiliter la Fabrique milanaise en crise; ou encore de penser à l'Altes Museum de Schinkel qui, dans l'île des Musées engendrait une base fondamentale de l'organisation monumentale de Berlin pour comprendre que consolider un centre et diffuser des initiatives ne s'opposent pas en termes antithétiques, mais contribuent au contraire à

HINTERLAND 4

juillet - août 1978

FRANÇAIS

sommaire

Quelques questions à propos des musées (en vue aussi de la XVIème Triennale) <i>Guido Canella</i>	2	(ici 17)
Le musée en guise d'école <i>Giulio Carlo Argan (1949)</i>	4	
<i>Tableaux: origine composite du musée: 6. Capitolini (S. Danesi et G. Aurigemma) 8. Uffizi (D. Mignani) 12. Pilotta (A. Cortesi) 14. Kircheriano (R. Rezzi) 16. F. Imperato (S. Polito)</i>		
Pour un musée métropolitain		
Inventio translatio depositio <i>Guido Canella</i>	17	(ici 18)
<i>Tableaux: 24. Paris: le musée public à l'affirmation bourgeoise 26. Berlin: à la Museuminsel la triangulation monumentale</i>		
<i>Milan: 30. L'origine de l'Ambrosiana entre crise et création. 32. Dix-septième siècle comme fabrication et diffusion d'art militant. 34. Le « grand théâtre » dans le Musée Diocésain (G. Di Maio) 36. Portes et fêtes pour la divulgation du musée néoclassique 38. Ville-musée comme capitale napoléonique. 40. Variations académiques sur le thème du musée (L. Paletta) 42. Marchés abattoirs cimetières comme décentralisation de la continuité monumentale 44. Des concentrations culturelles en circuit métropolitain les musées de la ville 46. Sur bastions et portes civiques les prolongements du système du musée central (H. Hansen et P. Sacconi)</i>		
Côme: le tracé des murs comme musée-école linéaire (<i>E. Mantero</i>)	48	
Un système de musée pour la civilisation de l'an 2000		
Sonder les surgesons et les racines jusqu'à en construire une nouvelle ethnée (<i>Lucio S. D'Angiolini</i>)	50	
<i>Tableaux: Val Brembana: 55. Pour un système musée-archives-bibliothèque-spectacle 56. Projeter l'avenir des enfants et des petits-enfants sur l'histoire vécue par les vieux (L. Gambarin et autres)</i>		
Le Creusot: Ecomusée pour diffuser la culture opérative (<i>A. Gneccchi Ruscone</i>)	58	
Conservation urbaine et transmission du musée <i>interview à Andrea Emiliani</i>	60	
<i>Tableaux: 62. Brescia - S. Giulia: dans le monastère stratifié l'histoire de la ville 64. Brescia-Porta Milano: foire athénée musée (A. Acuto)</i>		
Rome-Testaccio: un musée mis à mort dans les anciens abattoirs (<i>R. Nicolini</i>)	66	
<i>Tableaux: Pour un inventaire des musées urbains: 68. Francfort (C.L. Anzivino) 70. Hambourg (J. Bracker) 72. Vienne (R. Waissenberger) 74. Helsinki (R. Tano) 76. Venise (G. Romanelli)</i>		
Capitales culturelles et politiques du musée <i>interview à Flavio Caroli</i>	78	
Paris: Beaubourg: Idée gestion architecture; centralisation diffusion marché (<i>C. Schnaidt</i>)	82	
Barcelone 1975 et Paris 1937: architecture de musée et architecture de pavillons (<i>I. Gallaraga</i>)	86	
Livres: Pour historiciser la Triennale (<i>V. Vercelloni</i>)	88	

rendre effectives et non velléitaires la construction originale et la participation active au laboratoire du musée décentralisé sur le territoire. Il suffit de penser à tout cela pour comprendre également que le musée ne doit pas être un produit culturel exclusivement dérivant du centre, mais qu'il doit s'affirmer dans chaque contexte en une synthèse compressive, différentielle et active des rapports entre structure productrice et superstructure de l'institution et du comportement, pour un progrès des rapports qui existent entre expérience, instrument, rapport et processus de production, produit, utilisation.

C'est pourquoi, si nous nous déclarons très intéressés par des expériences genre *ecomusée*, réalisées en Bourgogne par la Communauté Urbaine du Creusot-Montceau-les-Mines et que décrit ici Alessandra Gnechchi Ruscone, nous n'en restons pas moins très perplexes devant des initiatives comme les charges encore cloisonnées et conventionnelles attribuées en certaines villes pour théâtres, musées et centres historiques, ou devant l'éparpillement folklorique et aveugle à travers la campagne de musées bucoliques ou devant une simple liste de biens culturels réalisée en certaines régions.

Un troisième point, étroitement lié au précédent, concerne le passage de l'intérieur à l'extérieur du musée, où obligatoirement la culture et la typologie de l'architecture et de l'établissement sont plus spécifiquement impliquées comme termes intermédiaires de lecture extrêmement significatifs pour relier les expériences à leur contexte originel puisque, au fil du temps, c'est sur l'architecture et le territoire que se grave davantage le conditionnement matériel des événements structureaux. C'est la raison première qui explique la promotion et la prolifération des *musées urbains* comme on les appelle (nous pouvons en illustrer les exemples européens les plus connus); cette raison première ne divise pas l'histoire de la ville et de la campagne des transformations survenues dans la morphologie des tissus. Comment capter les potentialités de signification directement exprimées par le milieu et le paysage et comment les relier au matériel de l'allure initiale et successive qui ont contribué respectivement, d'abord à les préfigurer en instruments, programmes, plans, projets, puis à les homologuer en archives, cadastres et dans les replis de la mémoire collective, c'est là le problème muséologique et muséographique encore non résolu, et ce numéro de notre revue voudrait y apporter quelque chose de l'extérieur c'est-à-dire du plan architectonique et urbanistique.

Nous sommes également convaincus que la perspective typologique du *musée métropolitain* doit progressivement se détacher de la machine muséographique, pour s'étendre et s'articuler dans le milieu construit, où il doit conquérir même physiquement un point de vue épique sur le paysage, à travers des reconversions fonctionnelles, des recoupements monumentaux, des dégagements suspendus, un développement en hauteur, etc.; cela permettra de retrouver dans le processus de décomposition urbaine, et de les réintégrer, des éléments de culture matérielle authentiques et significatifs de l'identité métropolitaine, aisément repérable du point de vue historique et géographique, même à travers des technologies avancées de mobilité, dans le caractère unitaire de centre, périphérie, campagne.

Le dernier point concerne la Triennale de Milan, qui, après cinq ans de silence reprend son activité. C'est justement la conjoncture économique et la nécessité de mieux employer les ressources qui donnent à cette antique manifestation (plus d'un demi-siècle de vie documentée

à merveille dans le livre d'Anty Pansera) une nouvelle crédibilité et une authentique raison d'exister. Après des éditions fastueuses comme la Cinquième et la Septième, d'avant-garde comme la Sixième en 1936, d'un réalisme héroïque comme la Huitième en 1947, après toute une série d'éditions qui voulaient, sauf rares exceptions, uniquement saturer des valeurs banalement mercéologiques ou empreintes de formalisme provocant, derrière un paravent de problématisation velléitaire (*collaboration entre les arts, art et production industrielle, maison et école, loisirs, masse*), la Triennale devrait représenter la continuité institutionnelle en se référant plus à l'esprit originel que l'on peut retrouver dans la ligne culturelle du groupe fondateur de la Società Umanitaria (ceci dit sans velléité ni démagogie, — mais avec imagination et réalisme —). Ce groupe, dès 1903, se proposait la *satisfaction de nécessités intellectuelles et économiques de nombreux groupes d'ouvriers, et... l'intérêt d'encourager ce développement industriel, cette augmentation de la production de la richesse où réside la condition nécessaire, sinon suffisante, pour l'amélioration des conditions économiques de la classe ouvrière et la diminution du chômage.*

Le Conseil d'Administration de la Triennale, remettant à la *Giunta Esecutiva* un projet d'activités permanentes étalées sur trois ans, en a caractérisé les thèmes dans le *rapport milieu-établissement*, et dans le *rapport culture-production* et les instruments en un *centre de documentation* et un *laboratoire de communication*. La *Giunta*, de son côté, esquissant son programme pour la Seizième édition (1979-1981), outre les thèmes du *design* et de la mode, qui du moins théoriquement devraient établir une approche directe avec les forces productrices, outre le thème des audiovisuels dont le but était d'introduire une nouvelle dimension de communication et de diffuser les manifestations à travers les circuits de télévision, a essayé de poser en connexion dialectique le besoin d'instruire et de propager un *musée métropolitain* qui, au-delà des prérogatives des *musées urbains* déjà en activité en Europe, aurait réussi à exprimer, historiciser et convertir en sens opératif les caractères structurels et superstructurels du chef-lieu et de l'*hinterland* milanais, avec le besoin d'approfondir les intersections, internationales et locales, sur lesquelles s'est basée et se propose de nouveau l'expérience du Mouvement Moderne en architecture. En effet, on ne peut plus contourner les raisons, les rapports et les processus qui impliquent certains résultats « positifs » des biens de la ville, de l'architecture, des objets courants et des moyens de communication, en les limitant à une simple lecture mercéologique, mais il faut les affronter dans le contexte des cultures complexes qui les expriment. Alors ce n'est pas un hasard — et cela pourrait presque être réconfortant — si la décision de la Triennale de gérer l'ensemble de sa zone d'intérêt culturel a soulevé une série de réserves et d'oppositions préconçues et menaçantes fondées par exemple sur l'entropie de l'avant-garde (uniquement pour « épater les bourgeois »), sur la destitution des compétences techniques et politiques de la catégorie (revendiquées comme prérogative exclusive des associations de catégorie professionnelle), sur l'évasion de la participation de base (comme si elle devait se transformer de rapporteur d'une comparaison culturelle dialectique en agent de proposition institutionnelle).

POUR UN MUSEE METROPOLITAIN: INVENTIO TRANSLATIO DEPOSITIO *

Guido Canella

28 février 1978

Ajouter *métropolitain* au terme de *musée*, c'est vouloir bien préciser mes intentions: en effet je m'occuperai de ce sujet sans pour cela en parler d'un point de vue strictement muséographique, architectonique ou urbanistique. Au cours de cette recherche universitaire le terme *musée* a fini par prendre une signification complexe toute particulière après que nous nous soyons posé problématiquement la nécessité de projeter quelque chose de précis du point de vue conceptuel même si rien n'était encore défini physiquement. Au cours des années qui se sont écoulées, nous nous sommes appliqués à établir les projets de l'école, du théâtre, de l'université, etc. en en élargissant les thématiques jusqu'au milieu territorial. Dans un effort de conceptualisation et de différenciation nous avons à plusieurs reprises fini par nous écarter des typologies fixées et formalisées, à la recherche de configurations qui voulaient trouver et rétablir des contenus et des tissus fonctionnels traditionnels et historiques, beaucoup plus dialectiques qu'il ne le faudrait actuellement. Pour nous le terme *musée* devrait caractériser et déterminer quelque chose qui est à la fois extérieur et intérieur à toutes les activités catégoriquement définies. En d'autres termes, nous parlons de *musée* pour l'opposer à *archive*, à *manuel* mais pour l'opposer également à *encyclopédie* en utilisant au sens le plus large les seconds termes pour plus de clarté. Nous attribuons aux mots *archive*, *manuel* et *encyclopédie* le sens d'organisation des connaissances non seulement dans le but de les classer mais comme expression d'une conception tendancieuse de sa transmission; c'est d'elle que dérive directement cette subdivision en typologies de la construction (c'est notre domaine) qui se succèdent dans un développement historique vu du point de vue de l'évolution. Nous disons *musée*, alors, pour l'opposer à une acception de culture que l'Epoque moderne a faite sienne de façon conventionnelle, en interprétant la culture comme une superstructure, une connaissance libérée des processus de production, de ces processus qui influent le plus sur les conditions de développement de la société. Aujourd'hui par exemple, les historiens ont découvert l'efficacité de concepts tels que *ethnohistoire*, *culture matérielle*, *archéologie du savoir*, qui appartiennent respectivement à l'Ecole française des *Annales*, à l'Ecole polonaise de la revue *KHKM*, et au spécialiste français Michel Foucault, dans le but de former une culture moins fragmentaire et mieux comprise dans son ensemble. Le fait que l'on se trouve dans une école d'Architecture et que (potentiellement du moins) l'on puisse fournir un apport concret à l'histoire de la *culture matérielle* (*l'histoire des moyens et des méthodes pratiquement employés dans la production* selon la définition de l'historien polonais Witold Kula) en partant des instruments et du travail de construction et de l'établissement comme produit, nous a toujours poussés à nous référer à l'histoire des rapports de production, selon un processus cognitif dialectique, plus qu'à une gestion séparée de la culture architectonique et urbanistique qui se flattent de ces succès qui valorisent leur crédibilité matérielle. En deuxième lieu, par approximation progressive, nous supposons que le *musée métropolitain* est un moment défini, dé-

* Phases de la découverte des reliques des saints sur les lieux du culte.

terminé, même s'il est physiquement discontinu dans l'histoire de la ville, et qu'il devient fonctionnellement explicite et identifiable là où certaines connaissances s'élaborent, s'organisent et se retrament à distance en étroite connexion avec les établissements humains liés à la production.

Pourquoi avons nous choisi ce terme de *musée*? parce que nous nous sommes référés au musée le plus ancien: celui d'Alexandrie (III^{ème} siècle avant J.C.), qui n'était pas, dit-on, une école philosophique comme l'école du Portique des Stoïciens, l'Académie de Platon, le Lycée d'Aristote, mais une véritable université, un laboratoire scientifique où la bibliothèque, jouant un rôle fonctionnel décisif était devenue à l'époque hellénique un réel instrument de travail pour appliquer et produire la connaissance. Dans cette discontinuité temporelle, en opposition au Musée d'Alexandrie, nous pouvons citer un effet extrême de sa transmission à distance: la Villa Adriana construite à Tivoli au II^{ème} siècle: dans la mesure où, repropoant dans ce *revival* gréco-hellénistique des lieux, des espaces et des images de mémoire de l'empereur (cf. le Canope d'Alexandrie), elle caractérise un des stades les plus raffinés, les plus créateurs du collectionnisme privé qui sort, à notre avis, de notre ligne de recherche. Evidemment, nous avons tendance à utiliser les éléments de la culture matérielle en les observant d'un point de vue différent de celui de l'historien. En effet l'apport que nous pouvons fournir en qualité d'architecte peut se mesurer dans l'intervalle qu'il y a entre la nécessité et la détermination structurale de l'établissement et sa réalisation en oeuvres architecturales. Dans cet intervalle se mêlent l'idéation, l'articulation typologique, le projet véritable; et c'est cet intervalle lourd de sens et plein de noeuds idéologiques entre volonté et instruments qui est plus facile à déchiffrer pour nous que pour les historiens.

Un exemple typique pourrait être le système basilical qui s'est développé à Milan, autour des murs de Massimiano sous l'égide d'Ambroise. Une profonde historiographie décrit la création de ces basiliques sur les lieux des nécropoles, des sépultures des martyres et du culte clandestin des Chrétiens. Nous pensons trouver des raisons, d'ordre intuitif, mais suffisamment valables pour essayer d'établir que cet ensemble d'éléments inséparables, religieux et civils, liturgiques et politiques, qui contribuèrent à la formation du système basilical autour de Milan, ainsi que la représentation picturale, est un résultat cohérent de la politique épiscopale inaugurée avec la nomination d'Ambroise. Le caractère séculier de cette stratégie est dans la solution du conflit culturel entre la décentralisation réclamée par les Ariens et la centralisation souhaitée par les Orthodoxes, en impliquant les évêchés de la région (Côme, Lodi, Plaisance, Novare, etc.) et en réalisant une nouvelle politique d'alliances et de médiations entre les potentats des villes et les groupes de fidèles à l'intérieur de ces villes, entre les pressions de la campagne milanaise et les groupes émigrés en ville qui fondaient le pouvoir sur la rente de la campagne. Le fait même que l'on raconte qu'Ambroise, avant de devenir évêque, avait fait trois fois le tour de la ville sur sa mule, exprime peut-être en termes symboliques, la raison profonde et caractéristique de son rôle d'intermédiaire entre ville et campagne. En effet cette médiation résolutoire, cette pacification parfois violente semble avoir été une tradition, voire même une constante des grands arche-

vêques de Milan (par exemple, les Ariens d'Ambroise au IV^{ème} siècle pourraient correspondre, *mutatis mutandis*, aux Humiliés de Charles Borromée au XVI^{ème} siècle); c'était une médiation non seulement au sens historique de compromis entre le peuple et l'oligarchie, mais aussi dans un but de solidarité civique pour affronter une situation conjoncturelle et investir dans la survivance le patrimoine des ressources encore disponibles.

Si nous approfondissons notre approximation, nous nous rendons compte que *musée* peut avoir en ce cas, le sens de tentative d'étudier l'histoire, verticalement plus qu'horizontalement, sur des typologies déterminées qui ont eu une hégémonie culturelle à certaines époques et qui donnent de celles-ci un véritable inventaire historique; c'est également une tentative pour démontrer, dans le cas des basiliques *stationnelles* paléochrétiennes, comment ces typologies avaient non seulement un rôle spécifique liturgiques mais aussi un rôle fonctionnalisé selon l'ordre métropolitain de la ville et du territoire dont elles devinrent pratiquement des lieux députés caractérisés par une série de conditionnements physiques: c'est, dans l'ensemble, la contamination entre typologie orientale et occidentale (pendant des années les historiens, comme Josef Strzygowski et Gian Teresio Rivoira en ont controversé la primogéniture) qui légitime justement dans la raison symbolico-liturgique, de charnière entre deux cultures, l'«anomalie» du schéma centralisé, de la cour à arcades de San Lorenzo et sa probable origine arienne, de même que les lobes du transept qui émergent de la croix latine de la Basilica *Apostolorum* (San Nazaro) que l'on peut fonctionnellement séparer de la monofe qui la reliait au corps urbain sans solution de continuité à travers la voie abritée par un porche. Plus près de nous les basiliques *hors les murs* (la basilique centrale de Santa Tecla étant à l'intérieur des murs) pouvaient encourager et conditionner les rapports métropolitains et attirer ceux de la campagne puisque la narthex et la cour à arcades pouvaient abriter des réunions qui n'étaient pas toujours ecclésiastiques (la Basilica *Virginum*, qui s'appellera par la suite San Sempliciano, par rapport à la ville, était placée symétriquement à celle des Santissimi Apostoli par rapport à Côme).

On peut trouver un témoignage de ce mouvement également dans la peinture: par exemple on peut comparer les peintures du Sacellum de Sant'Aquilino au V^{ème} siècle, près de la Basilique paléochrétienne *hors les murs* de San Lorenzo, et celles de Santa Maria *foris portas* à Castelseprio, que Boggetti date du VI^{ème} siècle. A Castelseprio dans les fresques de l'Eglise de Santa Maria on retrouve avec stupeur une note, un sursaut presque de cette peinture hellénistico-grécque que l'on appelle en histoire de l'art *impressioniste* et qui est très dynamique dans la représentation des figures humaines qui portent l'habit, et remarquable par sa mobilité et sa corporéité. A Milan, dans les mosaïques du Sacellum de Sant'Aquilino, près de la Basilique de San Lorenzo, dans les figures sacrées plus figées et en séquence convergente et polycentrique (c'est dû à la technique même de la mosaïque) on retrouve les stigmates de l'Ecole hellénistico-romaine, héritiers schématisés du *pathos* de l'art du portrait en vogue sous la République. Eh bien, à part son caractère symbolique qui semble se plier à la répétition de l'Art oriental byzantin, *Christ au milieu des apôtres*, dans un processus d'humanisa-

tion à mi-chemin entre réalisme et allégorie, nous fait penser à Ambroise stratège entouré du Chapitre des évêques métropolitains. Au-delà d'une différence de technique et d'une difformité expressive, il y a entre ces deux peintures, indépendamment de leur datation (au moins un siècle les sépare et un siècle à cette époque était un écart moins important qu'il ne le serait actuellement) une unité culturelle, un but commun que l'on retrouve dans la continuité d'essence métropolitaine qui existait aux portes de Milan et dans un poste de défense à quarante kilomètres (le Seprio). Lorsque cette culture se désagrège celui-ci devient l'objet d'une dispute entre *amis* et *ennemis* de Milan, et disparaît complètement au XIII^{ème} siècle, détruit par un archevêque de Milan: Ottone Visconti. C'est ainsi que, avec le plan central et le réalisme pictural, se concentrèrent dans la région du Pò les termes dialectiques et synthétiques du rapport entre culture romaine et culture orientale.

La stratégie d'Ambroise de greffer et de consolider l'Eglise sur le tronc et la structure centraliste de l'époque romaine païenne pour contenir la désagrégation d'Orient qui s'infiltrait, contribua certainement à l'affirmation périphérique du schéma basilical de type romain, avec des nefs longitudinales et parallèles, mais la raison «géométrique» fut déterminante: dans la basilique il y avait la matrice et l'appui pour un développement orthogonal articulé et fermé qui lui permettait de l'incorporer dans le système abbatial avec les cloîtres en tant qu'élément qui se suffit à lui-même, *désurbanisant* pendant le Moyen Age puis *reurbanisant* vers le XV^{ème} siècle avec les caractères métropolitains typiques de cette époque en Lombardie. Pour illustrer ce rôle *poleogénétique* du système basilical *hors des murs*, qui orientait et contenait les débordements des constructions hors du périmètre des murs, citons la *basilique-musée* de Sant'Eustorgio, pour la façon dont le plan de base se prête aux paradigmes successifs (paléochrétiens, roman, gothique, renaissance italienne), et pour la succession de ses chapelles votives et nobiliaires qui entre le XIII^{ème} et le XIV^{ème} siècle reprirent le bras ouest du transept, en une séquence protéiforme admirable du point de vue plastique et clair-obscur. Mais, pour exprimer le cycle complet du processus d'adaptation du type basilical romain, on peut prendre deux exemples extrêmes: le projet du IX^{ème} siècle attribué à Eginard pour l'Abbaye de San Gallo, la Chartreuse de Pavie à partir de la fin du XIV^{ème} siècle, les additions du XV^{ème} siècle sur les dessins de Bramante à Santa Maria delle Grazie (cloître) et à Saint Ambroise (presbytère et cloîtres).

Dans cette accoutumance progressive de l'archétype basilical au comportement qui conduit au recueillement pour le *musée*, pour l'inventaire de connaissances à élaborer et transmettre, n'oublions pas l'établissement universitaire. (Je m'en suis occupé à propos de la version séculière de l'Atelier théologique sur lequel viennent se ramifier les branches du savoir scientifique). Rappelons ici la place dualistique et souvent socialement antagoniste qu'il eut dans la configuration de la ville médiévale en véritables unités autonomes (*quartiers, ghettos, bourgs*, etc.) divisées professionnellement, socialement, ethniquement. Il suffit de rappeler: les mots de Marcel Poète (*à part et presque contre la ville qui se développe, comme on l'a vue, essentiellement sur la rive droite, se dresse sur la rive gauche l'Université, de telle sorte que le titre du plan indiquant la division spontanée de Paris en trois parties La Ville, Cité, Université de Paris, est extrême-*

ment significatif pour nous), l'adaptation du Palazzo della Sapienza de Rome à partir de la moitié du XIII^{ème} siècle, le *lapsus* qui a fait inscrire à un voyageur anglais de XIX^{ème} siècle, sur la gravure de la Chartreuse le titre de *University of Pavia*, alors que nous savons que dans cette ville l'*Universitas*, fondée au IX^{ème} siècle, avait des lecteurs chez les particuliers, à la *domus* de la ville, Place du lin, au couvent de Saint Thomas, etc.

Mais je voulais indiquer également d'autres éléments architectoniques importants afin d'utiliser la connaissance des typologies architectoniques de façon confrontée et réciproque. Le premier est la *Ca' Granda* de l'Ospedale Maggiore qui lors de l'Humanisme prit une importance extraordinaire justement parce qu'elle devint musée c'est-à-dire centre de culture matérielle à travers la morbidité, la contagion, les épidémies mais également centre de nouvelles connaissances productrices. Le fait que ce bâtiment de l'Ospedale Maggiore, conçu à la moitié du XV^{ème} siècle par Filarete, a des dimensions exceptionnelles surtout si on le compare au périmètre de l'expansion urbaine, nous pousse à penser que sa typologie répond au désir de transférer et d'incorporer à l'intérieur, au centre même de la ville les établissements (lazarets, xénodochies, etc.) où l'on recueillait capillairement la maladie, la douleur, l'anomalie, la diversité. En invertissant la disposition négative de la société envers eux, l'Ospedale Maggiore est la preuve que, au XV^{ème} siècle, nous nous trouvons à un moment d'inventaire, de réorganisation du passif social, et par conséquent économique, d'une structure protocapitaliste déjà mûre. Ce n'est pas un hasard si à ce même moment de la construction de l'Ospedale Maggiore on assiste à celle de la Fabrique milanaise et de son marché européen. C'est la tâche, homologue en partie, même si elle fut en avance de trois siècles que les spécialistes (Michel Foucault par exemple) attribuent à la *clinique*, lorsqu'ils disent que toute une série d'observations, conduites sur le corps humain directement, furent organisées en une connaissance qui permit de dépasser les manifestations extérieures. Nous pouvons dire, alors, que ce qui a été par l'intermédiaire de la science, la *clinique moderne* pour l'hégémonie bourgeoise du XIX^{ème} siècle, a été par l'intermédiaire de la réorganisation des tâches institutionnelles et productrices, cette grande *clinique sociale*, cette ville idéale réalisée dans l'Hôpital pour la Fabrique du XV^{ème} siècle. En effet à cette époque au nom de la miséricorde on réorganisait les ressources, les connaissances, l'activité des ordres religieux, le recrutement forcé dans les campagnes pour les adapter aux nouveaux rapports de production à longue distance. C'est alors que l'on créa à la *Ca' Granda* les premières chaires universitaires pendant la République Ambrosienne; c'est alors que la nouvelle dimension de la typologie à *voûte croisée* (importée de Toscane en Lombardie à l'Ospedale Grande de Brescia et à San Matteo de Pavie) en arriva à représenter et à valoriser tout le potentiel séculier actif, producteur de la collectivité, et, à l'encontre de l'élément religieux, en arriva à représenter l'ordre et la hiérarchie au point de constituer dans l'homologie triscalaire dont on parlait plus haut, l'élément correspondant du *panoptique* de la philosophie des lumières.

Si la *Ca' Granda*, inaugurée par Francesco Sforza, peut témoigner de la maturité à laquelle la structure productive était arrivée et de la nécessité « physiologique » de se libérer des étranglements économiques survivants, un autre sujet

architectonique milanais, au sens plus complexe encore, peut éclairer cet essor industriel: il s'agit du Dôme, commencé quelque cinquante ans auparavant. Le fait que Gian Galeazzo Visconti ait posé la première pierre du Dôme, et celle de la Chartreuse de Pavie nous a portés à méditer sur les différents modes de gestion et sur les différents rapports de production obtenus dans les deux constructions. Si à la Chartreuse on continua une activité traditionnelle et protégée par le promoteur, dans le Dôme, dès le début, c'est une condition d'une autonomie insolite qui devait s'affirmer, je dirais, une autogestion collective du point de vue technique. En ce qui concerne la fondation du Dôme, déjà Camillo Boito à la fin du siècle dernier, reconnaissait que les attributions votives revenaient à Bernabò Visconti (oncle de Gian Galeazzo) et au Peuple milanais; il en répartissait également la volonté sur tous les deux et en réduisait ainsi le rôle subjectif, mais des études faites par la suite (en particulier celles d'Angiola Maria Romanini tout récemment) ont pu déterminer dans le prolongement stylistique du Gothique dans le Gothique tardif « hérétique » de Europe centrale la convergence de déterminations technologiques qui, justement, provoquèrent un progrès des rapports de production du point de vue organization.

Ce n'est pas étonnant alors s'il y avait à Milan deux Académies pour l'architecture, l'une occupée à répandre l'exemple de l'Art lombard qui même fournissait à l'autre, importée d'Europe Centrale, des ouvriers et des techniques pour un programme plus audacieux. Le chantier colossal du Dôme devint le laboratoire pour la Fabrique du XV^{ème} siècle, la contamination entre les deux Ecoles et les différentes nationalités des artisans devinrent l'université, le syncrétisme entre culture et structure différentes, où l'emploi de la méthode expérimentale et l'éclectisme donnèrent naissance au nouveau style et au *musée d'art, de technique et de comportement* tourné vers l'Europe: c'est à elle que s'adressait le programme culturel comme à un marché potentiel pour la Fabrique lombarde (un peu comme à Saint Petersburg au début du XVIII^{ème} siècle lorsque le Tsar Pierre le Grand voulut fonder un débouché vers l'Occident). Il faut noter la coexistence de lignes convergentes différentes et même opposées qui, partant de l'ambition ducal, de l'oligarchie, des corporations, du peuple arrivaient à une stratégie substantiellement unitaire; c'est cette coexistence qui organisa le Chantier du Dôme selon des niveaux, nouveaux et avancés, de coordination des initiatives, d'accumulation de l'argent, d'organisation du travail, de rationalisation de l'entreprise. C'est le choix même des matériaux de construction qui orienta et augmenta la ramification des canaux adducteurs à l'écluse du Naville, puis au Laghetto, ports du Dôme et puis de la *Ca' Granda*: le marbre de Candoglia sur le Lac Majeur et par la suite le fer de la Briançe et de la région de Lecco. Tout est significatif: le fait qu'il manque un archétype et un auteur du Dôme (même si Wittkower indique Nicola da Bonaventura); le fait que les travaux aient commencé selon un plan personnel, dû probablement à un collège d'ouvriers locaux italiens et étrangers; le fait que le projet est donc le résultat d'une sorte de *work in progress*, la conséquence d'un programme de gestion fonctionnant comme un canevas sur lequel les arts et métiers improvisaient, même si dans le cadre d'une certaine discipline; et enfin que l'on ne parlât de façade qu'à la fin du XVI^{ème}

siècle, après qu'elle soit devenue une sorte de palimpseste sur lequel s'essayaient non seulement la maestria des architectes mais aussi, conjointement, l'idéologie de la classe dominante. Il faut remarquer, cependant, que le schéma stylistique et constructif du Dôme est resté constant et remarquable jusque dans ses anomalies, résistant aux tentatives réitérées de normalisation que des maîtrises étrangères et surtout italiennes voulaient y apporter à la fin du XIV^{ème} siècle et pendant le XV^{ème} siècle. Ces maîtrises devaient par ailleurs avoir une forte influence sur d'autres gros bâtiments comme la Chartreuse de Pavie et la *Ca' Granda*, réhabilitant la brique lombarde, entaillant l'espace par de fragiles structures ou alternant des caractéristiques toscanes et une sorte d'aura néogothique (Filarete, Solari père et fils, etc., et, exceptionnellement, la « flèche » d'Amadeo).

En même temps que ce « style du Dôme de Milan » très particulier défendu par les Députés du bâtiment, devait s'affirmer une conception du rôle de la ville et de la Fabrique du XV^{ème} siècle, productrice mais centralisatrice, populaire mais aussi corporative. La peste qui frappa Milan en 1484 et 1485, faisant cinq mill morts, en sanctionna une grande récession; on en arriva à comprendre la nécessité d'une décentralisation (qui avait du reste déjà commencée naturellement avec le dépeuplement) non seulement à titre préventif mais aussi productif, tendante à insérer directement les rentes de la campagne pour appuyer la manufacture. C'est de cette nécessité que prend naissance le projet de Léonard d'une couronne de dix villes-satellites, avec cinq mille maisons pour trente mille logements et des communications radiales et tangentielles par voie d'eau. C'est de là que provient (et je l'espère, hors de tout déterminisme) cette série d'« attentats à blanc » sans aucun résultat effectif mais de grande importance idéologique, à la stabilité stylistique et méthodologique du Dôme et à certains rapports de production centralisateurs impliqués emblématiquement, à travers les projets d'illustres personnalités comme Bramante et Léonard que la recherche sur le plan composite et centralisé avait peut-être déjà « distraits ». Il faut cependant admettre que dans la fréquentation du *musée-chantier* du Dôme, dans la culture figurative (liée *ad figuram* sur les modules d'un programme général) mais aussi dans la culture matérielle contenue en lui, ils trouvèrent cette synthèse culturelle qui eut une influence décisive pour la formulation autonome et opérative de l'Architecture de l'Humanisme en Lombardie, que trop superficiellement on croit induite par les expériences du centre de l'Italie. Sur ce labeur idéologique et linguistique vraiment pratique, sur le prolongement de l'Architecture de l'Humanisme vint se greffer celle du Maniérisme lombard, avec des caractères tout aussi autonomes, même si on les a définis d'un point de vue stylistique et contrerforme à tort « romains ». Par conséquent Angiola Maria Romanini semble avoir raison quand elle refuse les versions qui voient dans le maniérisme du Dôme (et hors du Dôme) le résultat d'un conflit entre la congrégation des Députés, encore cohérente à la démocratie des corporations médiévales, et le groupe de nouveaux artistes, affiliés à l'autocratie croissante des Borromée, puisque le conflit de concepts (on l'a vu) s'était étendu à des aspects précédents et à des raisons plus structurelles qui impliquent le rôle même de la ville. En effet déjà avec Vincenzo Segregni, le plan principal de confrontation symbolique et idéologique s'était dépla-

cé sur la façade, et par la suite avec Charles Borromée Archevêque, au delà des identifications simplistes avec la réaction et le dogmatisme de la contre-réforme, s'était formée la stratégie de conversion économique-politique appuyée sur l'alliance église-peuple contre celle des oligarchies et corporations (même s'il s'agissait de confréries comme les Humiliés).

La culture de cette stratégie se matérialise au cours des années où, Charles étant Archevêque, Pellegrino Tibaldi resta l'architecte du Chantier du Dôme, et le dota d'apports décisifs sans réussir cependant à réaliser la façade qu'il avait projetée. La conformité de style de Tibaldi que l'on a tellement critiquée reste profondément présente comme une hérésie dialectique par rapport à la plus grande, quand même cohérente du Dôme, parce qu'il a réussi à la construire pour sa part et à la léguer dans les projets qui suivirent et qui furent élaborés sous l'égide de Frédéric Borromée, archevêque de Milan, et surtout dans les grands tableaux du XVII^{ème} siècle lombard promus par Frédéric pour l'hagiographie de son cousin Charles.

Arrivés à ce point il faut approfondir une des prérogatives que nous avons dévolues au *musée métropolitain*: la possibilité de se différencier des institutions analogues de par sa capacité à recevoir et à transmettre à distance culture et connaissance, à travers un transport matériel d'opérateurs, d'instruments, de techniques, de productions. J'ai déjà eu l'occasion de parler des caractéristiques de l'architecture de l'Humanisme en Lombardie; il suffit de répéter, en simplifiant à l'extrême, que les moments de grande opulence culturelle et économique ne se développent pas toujours de la même façon dans les Cours de la Renaissance. A Florence on se basa surtout sur la transmission à distance du crédit, du capital financier vers les grandes capitales européennes; à Milan, à la même époque, comme je vous le disais plus haut, la richesse venait de la Fabrique, d'un embryon déjà solide du système industriel, qui fournissait les produits d'un travail déjà coordonné, pour les envoyer sur les marchés de ces grosses capitales, non sous forme de biens commerciaux artisanaux ou financiers, mais sous forme de véritables produits; à Milan ce fut donc l'entreprise et la force travail — pour utiliser les termes modernes — qui créèrent des rapports avancés de production, des groupes et des classes sociales distinctes, une sorte de prolétariat et bourgeoisie, qui par la suite, au XVI^{ème} siècle, seront dépassés par les ordres religieux organisés sur le plan de la production, contre lesquels luttera la politique de Charles Borromée. Les caractéristiques fondamentales de l'Architecture lombarde à cette époque sont dues à cette différence de contextes. Par exemple, par rapport à toutes les autres villes-état d'Italie sous la Renaissance, au XV^{ème} siècle, la création typologique, à Milan, força dans la direction du polycentrisme où prévalurent certaines nécessités fonctionnelles de l'organisation productrice de la société, de la ville et du territoire et où le niveau des études et les rapports de Léonard avec les Sforza et Ludovico il Moro (presque une recherche scientifique sur commande) laissèrent peu de place à l'apothéose de la perfection et de l'esthétique. On se demande souvent pourquoi Léonard n'a pas laissé d'oeuvre architectoniques mais seulement des intentions et des fragments de projets. Je pense que l'on découvre le rôle de Léonard, architecte à Milan, dans la promotion d'un progrès typologique de l'architecture, et également dans les rapports qui ont eu une in-

fluence réciproque entre Léonard et Bramante, dans cette Milan métropolitaine qui était bien différente de Florence où l'on collectionnait sous forme de *musée urbain* des bijoux d'architecture. C'était Milan, une ville avec des caractéristiques, souvent anacroniques mais qui ont toujours su renaître (et qui sauront continuer à renaître) et qui ont tendance à lier les processus de recherche et de création à l'innovation expérimentale des méthodes et des instruments. C'est par conséquent une ville où l'art, la science et la culture avaient dialectiquement une interaction dans leur ensemble si l'on peut dire; on s'explique alors le personnage de Léonard dans une continuité idéologique entre la « bottega » de Verrocchio à Florence et le peintre intimiste à la Cour de France (indépendamment de l'articulation constante de ses intérêts) mais il faut la différencier selon les contextes, et voir que son séjour à Milan provoquera sa plus importante contribution à la recherche en architecture. L'Architecture lombarde, dans la deuxième partie du XV^{ème} siècle, devrait être définie, pour plus de précision, même si le terme n'est pas exact, comme *polarisée et antiurbaine*. En effet, tandis que l'Architecture de l'Humanisme dans les autres villes italiennes se base sur la genèse extérieure, avec une perspective de l'édifice, selon un rapport de hiérarchie focale bien distincte entre un édifice et le milieu urbain où il se dresse, entre espace interne et externe, dans le cas du bâtiment lombard du XV^{ème} siècle, on le trouve enveloppé dans sa continuité spatiale intérieur-extérieur, isolé, et détaché du contexte urbain comme de la campagne. C'est une architecture qui construit son territoire avec des centres d'attraction fondamentale, et c'est la caractéristique de la typologie métropolitaine, une constante milanaise. Au XV^{ème} siècle le *musée architectonique* lombard est donc différent du *musée architectonique* de la Renaissance italienne en général et très différent du *musée* du centre Italie pour des raisons spécifiques de contexte. En effet, lorsqu'ils appliquent la perspective, Léonard et Bramante « renient leurs origines » puisqu'ils l'adoptent au sens réfléchi, en se plaçant à l'intérieur de chaque élément de la construction. Si l'on regarde la Tribune de Santa Maria delle Grazie, sans l'aberration de l'objectif photographique, on s'aperçoit que les éléments architectoniques des mouleurs définissent une perspective du clair-obscur en altérant les surfaces planes et courbes des encastrements des volumes qui autrement auraient accentué la séquence de fugues de perspective. La perspective prend de l'importance mais sans l'aide de la stéréométrie architectonique. Milan, on le sait, a complètement perdu l'aspect qu'elle avait au XV^{ème} siècle; on peut encore en trouver un fragment dans un cloître de Bramante mais, presque par une revanche historique, pour saisir le sens du contexte des monuments « autonomes » à Milan, sous la Renaissance, il faut avoir recours à la trame typologique non aux éléments du milieu. C'est une perception qui se pose en termes inverses à Urbino ou à Florence par exemple, où tout est si bien conservé qu'il faut faire une lecture contextuelle de chaque construction.

Je voudrais conclure aujourd'hui par une réflexion. Lorsque nous nous sommes occupés de l'école, du théâtre, du marché, de la foire, de l'université, etc. notre plus grosse difficulté au début a été de créer les conditions susceptibles de nous identifier avec le thème; nous nous sommes donc adressés aux élèves qui n'avaient aucune connaissance spécifique mais seulement une connaissance

limitée avec des montages, des descriptions, des visites sur les lieux, des témoignages directs, etc. Tout à l'heure, je me demandais quel était le meilleur moyen de s'identifier au thème que nous affrontons aujourd'hui. Eh bien je crois que c'est justement de faire émerger le caractère d'authenticité de ce que nous faisons ce soir: un inventaire de nos connaissances. Le fait qu'élèves et professeurs confrontent ensemble le programme et le travail réalisé par des groupes qui habitent à une certaine distance (Milan, Legnano, la Valtellina, la région de Crémone etc.) est une illustration parfaite du *musée métropolitain*. C'est en effet une conception dialectique qui recueille, élabore, et retransmet la connaissance active, celle qui tire profit de la participation directe et des apports de l'expérience matérielle, sans lesquels le concept même de *musée métropolitain*, ne peut exister, car il deviendrait le concept conventionnel de collection, concentration de fragments précieux de connaissances mortes puisqu'on ne peut plus les confronter, les transmettre ni les retrouver dans la complexité de l'expérience présente. Mais je crois que ce terme de *musée métropolitain* est valable surtout dans la mesure où les connaissances ne restent pas de pures informations destinées à un inventaire passif de *biens culturels* génériques et que les élaborations impliquent d'authentiques expériences vérifiées non idéologiquement mais matériellement: elles doivent en effet provenir de moeurs et de comportements significatifs aujourd'hui parce qu'ils sont réels et non les projections arbitraires de fantomatiques *observatoires du territoire* à mi chemin entre la ville bourgeoise et l'imagination prolétaire.

Justement pour que cette raison ne l'emporte pas, il faut que la façon de recueillir, d'échanger, de comparer les expériences et d'organiser dialectiquement la connaissance devienne *musée métropolitain*.

Je voudrais que cette acception de *musée* soit claire, même s'il faut encore la démontrer, parce qu'elle porte en elle un caractère « oecuménique » capable d'intégrer des expériences diverses et de projeter en avant la comparaison dans un ensemble concret de solutions à concevoir dans une dimension commune d'effets, cette dimension spécifique de notre culture d'habitants de l'*hinterland* qui représente la base, l'élément-clé dans l'organisation de notre travail actuel.

2 mars 1978

Aujourd'hui nous essaierons de réfléchir au *musée moderne* et, surtout, de dénouer les éventuelles contradictions qui se cachent derrière cette acception. Pour mieux comprendre la période de formation du *musée moderne* comme on l'appelle, à l'époque néo-classique, en étroite relation avec l'hégémonie bourgeoise, il faut la confronter avec des périodes différentes, de façon à préciser l'opposition parallèle que nous voulons développer au cours de notre étude, entre *musée-collection*, en tant que fonction séparée et exclusive dans le sein de la société et de la ville, et ce que nous avons défini *musée-atelier, musée-laboratoire* comme implication opérative même discontinue de sédimentation de culture matérielle sur le territoire. Celui-ci n'est pas forcément représenté à l'intérieur des institutions, mais il s'exprime de façon souvent fragmentaire et presque physiologique dans les différents secteurs dont se compose l'ensemble de la société métropolitaine. Une comparaison avec le passé me semble des plus utiles puisqu'il est possible d'attribuer à Milan une structure polycentrique au cours de dif-

férentes époques historiques, avec des caractères différents certes (par exemple, à la fin de l'empire ou entre fin du XVIème et début du XVIIème siècle) quand, en dépit de la diminution du nombre d'habitants, le chef-lieu retrouvait sa gravitation en diluant le caractère centralisateur de grande ville en un ensemble d'interdépendances métropolitaines. De cette façon, on peut acquérir une notion de métropole non pas à cause de l'expansion de la ville, non pas à cause de l'extension de ses caractères pathologiques et de la homologation culturelle exercée sur le territoire mais dans le sens plus progressif et dialectique d'échange mutuel et coordonné de population, connaissances, productions et richesses entre chef-lieu et *hinterland*, avec des caractéristiques de facilitation et de réciprocité.

Il est certain, au cours de la culture de l'Humanisme, que la recherche du passé classique, l'affaiblissement des groupes religieux étaient liés à l'idéologie « polythéiste » du *musée-parnasse*, qui se superposa et étouffa le *musée-composite*, expérimentaliste et reliquaire (cf. le musée de Ferrante Imperato à Naples et celui de Kircher première version à Rome), comme l'accumulation, l'investissement pour la spéculation, le marché financier fut lié au collectionnisme. Ce n'est pas un hasard si les villes-état de la Rome papale (Capitolini), de la Mantoue des Gonzaga (Palais Ducal et Galleria degli Antichi à Sabbioneta), d'Urbino des Montefeltro, de Ferrare des ducs d'Este, de la Florence médicéenne se disputent l'archétype du *musée-collection*. A Florence, lorsqu'il dédouble en 1560 les Uffizi avec une galerie spécialement destinée à l'exposition des tableaux et qu'il les relie cinq ans plus tard, à travers un couloir suspendu au Palais Pitti, avec une génialité toute maniériste, Vasari en réclame le primat typologique si ce n'est chronologique. Le musée Gioviano mérite une attention toute particulière: construit sur la péninsule près de Borgo Vico de Côme dans la première moitié du XVIème siècle il reçoit la visite de Frédéric Borromée et de Vasari avant de fermer moins d'un siècle plus tard à cause d'inondations catastrophiques. Dans la collection conçue par Paolo Giovio on trouve ce « culte de la personnalité » (où gens de lettres et artistes avaient la même importance que les empereurs et les prélats), qui existait déjà dans le portrait-Renaissance, constituant le point opposé de cette expression régionale qui, après les expériences du XVème siècle qui s'unissent progressivement sur l'axe Foppa-Bergognone, gagna une dimension personnelle, une autorité légitime et une capacité autonome dialectique vers la moitié du XVIème siècle en Lombardie, avec Gaudenzio Ferrari, Moretto da Brescia, Lorenzo Lotto et autres produisant d'une part l'hagiographie militante de Saint Charles voulu par Frédéric, et d'autre part le visage réaliste et populaire du Baroque.

Pour essayer de mieux saisir ce concept qui est clair mais pourrait avoir besoin de preuves plus concrètes, il faut établir une comparaison, comme nous l'avons déjà fait plusieurs fois, avec le Maniérisme lombard, et en particulier, avec l'Ambrosiana. On a souvent dit que cette institution était un laboratoire, un *musée-chantier* pour les *préposées aux travaux*, où cependant étaient déjà en circulation les germes du collectionnisme, de sorte que le rôle de l'Ambrosiana — trop souvent négligé et minimisé même par des historiens de formation récente, qui se sont placés devant les types et les expressions présent dans l'histoire de l'architecture en tentant de les placer à l'origine des

différentes idéologies qui ont dominé leurs moments historiques — est souvent assimilé à une période de prédominance du despotisme illuminé exercé par les deux cousins Borromée, archevêques de Milan, considérés un peu comme le bras intégraliste et décentralisé de la Contre-Réforme. Je crois que c'est là une interprétation trop conventionnelle et limitée pour qu'on puisse la vérifier du point de vue historique. Au contraire, on ne peut expliquer l'Ambrosiana si on ne la relie pas à ces formes de action culturelle militante et diffusée, voire même populaire; à ces épisodes de construction collective de formes organisatives et représentatives de la société qui essayaient de compenser une situation économique et sociale catastrophique (comme le furent les établissements religieux jusqu'aux Sacri Monti) où le peuple était appelé à participer, en travaillant bénévolement, dans les branches spécifiques. Alors, si nous déduisons une première donnée significative de la comparaison entre surfaces disponibles pour l'instruction supérieure dans la Milan maniériste-baroque et celles des autres époques, (précédentes et successives) (et l'on s'aperçoit alors que le rapport entre lieux d'instruction et ville construite est bien supérieure entre le XVème et le XVIème siècle); une deuxième donnée significative vient de la constatation que l'Ambrosiana devint *académie* au sens transitif c'est-à-dire centre de coordination qui, à une époque de conjoncture, eut une influence de cohésion indispensable — attention: non de conformisme! — sur la peinture, l'architecture et la pensée en général. On ne s'explique cependant pas les caractères très particuliers du mouvement qui exprima cette culture si l'on s'éloigne des rapports de production qui existèrent en ville et à la campagne, de cette inversion de tendance entre le chef-lieu et le territoire amenée par la crise d'affluence dans la Fabrique du XVème siècle. Ainsi s'explique le rapport de continuité de l'Ambrosiana aux Sacri Monti, et en ce cas, comme il arrive souvent, il ne faut pas oublier qu'il y a un déphasage d'années: l'Ambrosiana est conçue et en partie réalisée avec Frédéric Borromée, tandis que la typologie des Sacri Monti est née même avant Charles Borromée, qui a le mérite de l'avoir adoptée avec un rôle stratégique et systématique pour tout le Diocèse milanais. A l'Ambrosiana, détail significatif, était conservé le dessin de Cerano en format original (il a été perdu au cours de la dernière guerre) pour le San Carlone d'Arona, couronnement du Sacro Monte qui lui était dédié en 1614 environ (et qui a été exécuté seulement dans trois chapelles malheureusement); c'est encore à l'Ambrosiana que se trouve le manuscrit du *Discours d'architecture* de Pellegrino Tibaldi; tandis que le *Livre des Mystères*, projet urbanistique et architectonique du Sacro Monte de Varallo Sesia, exécuté en 1565-1569, attribué définitivement à Galeazzo Alessi, est à la Bibliothèque Civique de Varallo. Rappelons ici entre parenthèses la superficialité d'une critique qui a trouvé dans la gigantesque statue de San Carlone d'Arona une espèce de *kitsch ante litteram*, alors qu'elle, en se rattachant au monument équestre de Francesco Sforza, dessiné et exécuté en simulacre par Léonard en 1493, caractérise ce musée de la sculpture lombarde, parallèle et complémentaire de celui d'architecture, et, comme celui-ci, urbain et rural en même temps, et, de toute façon, sans proportion par rapport à la *citadelle* renaissance du centre de l'Italie.

Il y avait déjà un projet avant la Révolution française qui destinait le Palais du

Louvre à Paris à musée public; mais le fait que le *musée moderne* ait été inauguré après cet événement revêt une série de significations qui ne sont pas fortuites.

La première c'est que certaines réalisations de l'histoire se vérifient indépendamment de leur phase de conception et de projet. C'est grâce à la Révolution française (et tout s'explique de façon cohérente) si avec l'hégémonie bourgeoise, institutionnalisée en Etat, s'est produite la gestion publique et égalitaire de la collection dans le musée, puisqu'il s'agissait des oeuvres provenant ou expropriées des collections privées ou des pays étrangers conquis. Cette fonctionnalisation des arts libéraux en un système centralisé et contrôlé, pour la première fois institutionnalisée, contenait en embryon le principe de spécificité, de division de la connaissance qui avait pour fin de la rendre plus adhérente, explicitement, à la élévation du peuple et, implicitement, à de nouveaux niveaux de productivité. Alors le fait que le musée public démarre dans ces circonstances assume une première signification étroitement liée aux exigences de la bourgeoisie qui voulait se libérer des rapports de production avec une vaste marge parasitaire qui existaient avant la Révolution française. Mais il y a une autre signification: on découvre que, en général, la culture liée à l'illuminisme et au Romantisme anticipait la prise du pouvoir de la bourgeoisie de façon complexe et souvent contradictoire et que par conséquent, elle ne se trouve pas en rapport de transmission linéaire et dépendante, mais, comme cela arrive toujours, en rapport discontinu et dialectique avec les événements historiques. Car, si nous nous rangions selon une logique d'étroite dépendance et mécanique, nous commettrions une distorsion déterministe qui consisterait à attribuer un rapport de cause à effet à des événements qui, au contraire, ont une interaction. Cela devient l'acquisition d'une méthode simple mais extrêmement importante: non seulement parce qu'elle explique comment, à l'intérieur de la culture classique, entre raison illuministe, pulchion romantique et pouvoir bourgeois un rapport de rigide détermination ne s'est pas installé mais aussi parce qu'elle nous invite ainsi à voir dans leur contexte et à différencier concrètement des notions que (souvent ajoutées par l'historiographie à celle de classicisme), nous trouvons utilisées avec autant de largesse que de subjectivité: illuminisme, purisme, naturalisme, recherche de l'effet, romantisme, rationalisme, réalisme.

Le *musée moderne* naît donc de l'intersection de concepts souvent très différents, mais unitaires pour certaines prérogatives comme la mise à disposition du public, la centralisation et la permanence de l'établissement, la croissance et l'intransformabilité interne, l'homologation et la sublimation d'un recueil d'oeuvres plus ou moins homogènes, en un paradigme d'exposition reflet d'un acte de revendication de la part d'une classe et de concession de la part du pouvoir constitué qui avaient besoin d'un élargissement de la base cognitive et formative de la société, mais que en même temps, tendaient à la catégoriser et à la séparer du système de production. Alors, il faut vérifier justement les différentes polarisations idéologiques présentes dans la classe dirigeante, quand elles se traduisirent au fur et à mesure avec une certaine authenticité en conceptions philosophiques sur la nature, le beau, l'histoire, etc, en générant correspondantes prémisses muséologiques, à leur tour projetées en optiques muséographiques et installations typologi-

ques assez particulières. Par exemple, dans la thèse sur l'origine du musée soutenue pour le doctorat par Helmut Seling à la Freiburg Universität en 1953 (et publiée sur *The Architectural Review* en 1967), l'auteur soutient que l'idée avancée en 1786 par Hubert Robert, pour illuminer par le haut la Grande Galerie du Louvre (en réalité illuminée de cette façon depuis 1938 seulement), serait reprise du projet d'Etienne-Louis Boullée pour l'agrandissement de la Bibliothèque Nationale deux ans avant. Eh bien, au-delà des controverses des historiographes, cette lumière qui dans le projet de Boullée descend du haut, se reflète sur les saisons de la voûte en berceau en créant un effet qui rappelle la coupole du Panthéon, emplit de lumière tout l'espace interne, et l'unifie synchroniquement sur un modèle d'architecture mais aussi de comportement, au point de déterminer un concept néoclassique là où, hors de toute intention philologique, il amène avec cet archétype l'idée transfigurée d'une société. Dans le tableau-projet de Robert par contre la lumière entre par le haut pour diviser la galerie sans en interrompre la continuité spatiale: cette répartition, véritable principe de classement, est renforcée non seulement par la série de lesènes qui subdivisent en de grands carrés les oeuvres pendues au mur mais aussi par l'attitude des visiteurs, actifs (artistes qui copient les chefs-d'oeuvre) et contemplatifs (mammans accompagnées de leurs enfants). D'une part, avec le concept synchronique du *musée-temple*, de sa fonction initiatique, à travers un ordre esthétique et une représentation idéologique compressive, cohérente et panoptique d'une société-modèle; de l'autre, avec le concept diachronique du *musée-instrument*, de sa fonction formative directe, à travers un classement historique et une articulation qui veut adhérer davantage aux tâches nouvelles (institutionnelles et productives) de la société bourgeoise en ascension, nous nous trouvons au centre de la controverse muséologique, mais aussi philosophique, qui à partir de 1776 anticipa — comme je l'ai dit — la Révolution française. Elle est reprise sous le Directoire quand on proclama que le Louvre et les Tuileries réunis constitueraient les monuments des sciences et des arts; que Versailles deviendrait la *ville-musée* de l'École de peinture française; qu'une recherche du beau universel serait plus productive qu'une subdivision en époques et en styles et que, au contraire, seul l'ensemble d'oeuvres d'art et d'objets, des arts figuratifs et industriels, ordonnées selon les phases de naissance, progrès, perfection, décadence, pourrait instruire une nation entière; que l'illumination des galeries devrait se faire par de grandes ouvertures latérales ou, au contraire, par le haut. Nous trouvons la même controverse dans le cours allemands. En effet, en Allemagne, où les monarchies étaient souvent plus autocratiques et où les bourgeoisies étaient mieux insérées dans les institutions et plus près du pouvoir que celle française (plus liée à l'entreprise, à la modification des rapports de production), le mouvement classique et romantique, pour avoir un poids décisif dans la vie économique et sociale, n'eut pas besoin de faire une révolution comme en France, il se fit surtout tout le long de la ligne de construction d'une culture unitaire et nationaliste (antinapoléonienne). C'est ainsi que pour évoquer Winckelmann contre l'historisme scolastique, Schinkel n'eut pas besoin de professer l'utopie négative présente dans le projet du Musée de Boullée en 1783 (puisque'elle est amplifiée, démesurée et ne représente que l'impossible), mais il n'eut

besoin que de critiquer le synchronisme absolu en faisant dans l'Altes Museum (1822) une sorte de vestibule de la «distanciation». C'est justement grâce à cette abstraction célébrative mais vague que put se consolider la triangulation monumentale de la capitale de Berlin. De même c'est du Château de Glienicke, reconstruit près de Postdam pour le prince Charles de Prusse en 1826 que naquit le *musée naturaliste* exotiquement construit sur l'architecture de ses élèves. L'historiographie architectonique s'est demandé souvent, et même récemment, à quel point il était légitime (ou moins arbitraire) d'attribuer le terme de *romantique* à toute une généalogie d'architectes encore penchés sur le syntagme classique. Pour moi, et d'un point de vue dans l'ensemble typologique, je distingue un Classicisme puriste et illuministe, toujours extrême dans un presentiment révolutionnaire comme à l'appui d'une intégration progressive de la bourgeoisie dans l'Etat (de Boullée à Schinkel), qui adopta l'idée-image directement confrontée avec la nature, comprise comme elle l'était de l'illuminisme, démythisée, et donc dominée et réévaluée esthétiquement comme un simple cadre et qui, pour l'intégrité de cette idée-image, voulut retourner à l'apparat fonctionnel d'autrefois, au point de fixer les usagers dans une conception «temple» de l'institution devenue ainsi métahistorique: d'un Classicisme romantique, philologique et dialectique, parfois constructiviste jusqu'à l'expressionnisme (ce en quoi je separe Ledoux de Boullée, toujours conjugués), qui réutilisa la forme-symbole dans la résolution militante et opérative des problèmes généraux en un contexte pratique, où architecture et nature ne s'opposeraient pas figurativement, mais se fonderaient physiologiquement, c'est-à-dire fonctionnellement et grâce à des lois de développement, dans l'usage et le comportement modernes (des Néopalladiens anglais à Jefferson, où éclata l'inflation et la centrifugation du syntagme classique sur différents pavillons où souvent l'on trouve réinventé le type architectonique). La notion de Classicisme puriste et naturaliste, qui reporta à la réalité en le déhistoricisant, en le formalisant et en le congelant en abstraction matérialiste et géométrique alliée à une tendencieuse importance de *revival*, l'infini raitonné et allégorique du Rococo, cesse là où commence la notion de Classicisme philologique antinaturaliste, qui remit en circuit l'expérimentalisme fonctionnaliste de Maniérisme et Baroque. Sur les deux pesait le présage d'une architecture qui allait s'écrouler en outillage de la bourgeoisie; présage que tous deux voulurent exorciser: le Classicisme puriste en confiant une solution radicale et révolutionnaire à la pure imagination; le Classicisme romantique en se rapprochant de la réalité, à travers la conscience historique, pour une solution dialectique à l'intérieur des processus structurels et sovrastructurels en cours. D'une manière analogue, en littérature il faudrait par exemple déterminer: dans la culture allemande, le pont jeté par Schiller et Goethe entre Winckelmann, Herder et le Sturm und Drang; la controverse dramaturgique, soulevée par Lessing à Hambourg et par Diderot en France, pour un théâtre national et classique qui se recommanderait de Shakespeare et des Tragiques grecs, plus que de Corneille et Voltaire; la philologie classiciste qui, en Italie, (périphérie atomisée des Etats européens), reliant Vico, Parini, Porta et Manzoni, constructeur d'histoire à partir de la morale — comme le voit

Giampiero Bognetti —, les distingue du *revival* illuministe d'un Monti, d'un Foscolo, jusqu'à Carducci. Et c'est ainsi que, en Allemagne avec Goethe (Faust et Meister) et en Italie avec Manzoni, naît finalement le *poème-musée* en langue nationale, deux siècles après que le poème allégorique et baroque de Cervantes dans l'Espagne picaresque et le poème dramatique et réaliste de Shakespeare dans l'Angleterre élizabéthaine avaient conclu l'alliance entre institutions centrales et le peuple. C'est dans ce voyage «libérateur» qu'il fit en Italie entre 1786 et 1788 que Goethe acquit une plus grande maîtrise philologique et une notion classique plus dynamique représentativement. C'est ce voyage qui ressort avec tant d'intensité à travers la transfiguration des dessins et le mémorial des lettres et du journal, et qui sera repris avec un détachement scientifique dans le classement postérieur de ce «musée» du Classicisme romantique recueilli dans le *Voyage en Italie* écrit entre 1813 et 1817. Il n'est donc pas étonnant que, justement au siècle des lumières, juste au moment où finalement une culture largement filtrée par la bourgeoisie s'imposait au point d'assouplir les mailles de l'absolutisme, l'illuminisme soit devenu porteur d'un germe de profonde contradiction, que la Révolution française devait réparer seulement en partie et pour une brève période. Ce germe existait déjà dans cette organisation du savoir catégorisée et par conséquent sectorialisée et atomisée lorsque les Encyclopédistes français proposèrent une nette dissociation entre voie de la connaissance et épopées nationales. Puisque l'Encyclopédie, qui fut imprimée et interrompue à plusieurs reprises, acquit progressivement l'autorité et le droit nécessaires pour interpréter des rapports de production plus avancés en les fonctionnalisant à des institutions correspondantes en voie de mutation et en dotant d'instruments de revendication les nouveaux «clercs» laïcs: c'étaient les préposés à la pratique de la culture (qui s'en occupaient jusqu'alors de façon irrégulière et volontaire, mais qui devinrent bientôt des professionnels), auxquels il fallait offrir dans la nouvelle société un rôle spécifique, avec un pouvoir de décision pour le moins égal à celui d'autres groupes désormais en crise pour leur manque d'efficacité et de crédibilité. Le circuit créativité-célébration-accord en fut déformé et parfois même interrompu; il avait été jusqu'alors induit par le haut, mais avec une solide correspondance du bas, non seulement à travers les lieux monumentaux de dévotion mais aussi à travers l'inventaire de mémoires civils et même à travers la munificence. Il suffit de penser à l'affirmation de genres représentatifs parallèles aux illustrations religieuses (cf. le portrait commémoratif dans les tableaux réalistes des bienfaiteurs de l'Ospedale Maggiore de Milan, commencés à la moitié du XVème siècle). Ainsi la culture s'éloigna du peuple, se détacha de l'ensemble complexe du corps social et se prépara à devenir, comme cela s'était déjà produit pour les échanges, objet de gestion réservé à une classe: la bourgeoisie. S'il est vrai que le *musée moderne* s'affirma avec la Révolution française, devenant ainsi élément public de dignité et de décorum, il est également vrai qu'à partir de ce moment — et l'on peut en voir les conséquences encore maintenant — l'organisation de la culture à l'intérieur de la société s'éloigna progressivement du travail, de l'instruction, de la production, de l'ensemble social. En architecture les théories rationnali-

stes du jésuite Laugier et avant lui, celles de l'abbé vénitien Carlo Lodoli, au début du XVIII^{ème} siècle, en soutenant que rien ne doit être en représentation qui ne le soit également en fonction, amènent la composition sur des syntagmes libéraux qui l'affranchissaient d'une dépendance représentative générale (souvent à la limite de l'indétermination) et en faisaient l'expression d'une plus grande subjectivité de classe. En ce sens Giambattista Piranesi, en projetant sur un même écran mémoire et invention, architecture et dessin, ordre et décoration, styles et objets concluait l'inventaire paratactique du Rococo, enterrant définitivement entre les lumières et les ombres la « présomption » cognitive, poursuivie par le Baroque dans le rapport entre le classicisme constructiviste et la lumière spéculative, et préparant ainsi le terrain pour la dissémination du fonctionnalisme néo-classique.

A Milan également il faut voir la réforme des institutions culturelles dans le cadre de cet « absolutisme illuminé » pratiqué par la Maison d'Autriche avec Marie-Thérèse, surtout avec Joseph II puis Léopold II, qui visait à détacher l'aristocratie patriottique, la bourgeoisie et surtout leurs éléments les plus représentatifs (comme les intellectuels en formation) des blocs nationaux selon lesquels s'unissaient les groupes ethniques contre l'administration impériale centralisatrice. D'ailleurs, l'élément fonctionnel de la culture illuministe, alors en vogue dans les milieux intellectuels les plus avancés, pouvait paraître presque cohérente et en collaboration avec la doctrine et la pratique de l'Etat centralisateur, avec l'autarchie économique, la staticité des échanges, le système d'assistance, la réduction de l'autonomie temporelle de l'Eglise, mais également avec les premières formes d'entreprise et de libéralisme culturel au point que même Pietro Verri pouvait s'en réjouir dans ses lettres à Alessandro, son frère.

On reprit l'optique qui voulait introduire une répartition systématique de la connaissance, ce fut une espèce de retour au dirigisme de la Repubblica ambrosiana (avec les premières chaires à l'Ospedale Maggiore), ce fut de toute façon un virage en comparaison de la tradition d'engagement populaire qui avait commencée avec le Chantier du Dôme et qui fut par la suite adoptée, même si avec un renversement en direction centrifuge, par la magnificence des Sforza et l'hégémonie des Borromée. Il s'agissait d'une culture qui en avançant perdait son centre car elle se fonctionnalisait en vue de ses orientations spéculatives, de ses instruments de recherche, d'expression et de diffusion. Cette tension à Milan n'épargna pas le Collège des Jésuites de Brera dès la dissolution de la Compagnie de Jésus en 1773 sous la domination autrichienne, à travers la consolidation et l'institution de fonctions déjà entamées par les Pères, comme la Bibliothèque, l'Observatoire, le Jardin Botanique, et à travers l'introduction de nouvelles initiatives comme l'Académie des Beaux Arts sur le modèle de la prestigieuse Académie de Parme.

Il faut remarquer, déjà avec Marie-Thérèse, cette tendance à rationaliser le système de l'instruction (*écoles des quartiers, écoles des bourgs, écoles rurales*) et à en centraliser les niveaux supérieurs qui étaient chez les Palatine (à la Loggia degli Osii) et chez les Cannobiane, après différentes propositions, à Brera à la suite de l'expropriation. Parini est la personification de cette conscience critique et dialectique qui s'éveille, tandis que l'architecte Giuseppe Piermarini personifie l'élan constructeur:

présences indispensables pour caractériser définitivement la culture de l'époque. L'hégémonie et le contrôle de Piermarini s'étendirent jusqu'à l'Académie où ils permirent la formation technique d'ingénieurs et d'architectes et influencèrent définitivement la propagation du goût et de la mentalité par rapport aux théories rationalistes et illuministes, et au dehors où elles exercèrent la supervision des bâtiments d'Etat puis des bâtiments privés. Avec Piermarini, commencèrent la polarisation de fonctions publiques, les propositions de rectification des espaces urbains qui attirèrent une foule d'architectes malgré le caractère centralisateur de son activité. Sous l'occupation française ces architectes donneront libre cours à leur imagination et offriront des solutions parfois radicales pour la restructuration de la ville-capitale. Le souci fonctionnel pragmatique de la première génération néo-classique (Piermarini, Cantoni, Soave) libéra l'hypothèse totalisante de la seconde génération (Antolini, et Pistocchi de façon plus ambiguë) pour se stabiliser en une dimension plus concrète avec la troisième génération (Cagnola, Canonica). Sur ces niveaux idéologiques apparemment cloisonnés s'établit avec cohérence, matériellement et idéalement, le tissu du musée de ville de Milan néo-classique, fournissant des solutions révolutionnaires à titre exceptionnel (par exemple: dans le projet d'Antolini pour le Foro Bonaparte, où étaient impliqués des ressources, interventions, comportements, programmes supérieurs aux disponibilités de l'entreprise privée et du régime politique en vigueur) et en général raisonnables et étudiées selon les espoirs de fonctionnalité et de représentation d'une nouvelle classe. Et pourtant, à l'époque néo-classique les approches pour une conciliation même populaire ne manquèrent pas, non seulement à l'occasion des préparations pour les fêtes de la ville, mais surtout dans la typologie de la construction publique de jardins, portes de la ville, théâtres et petits théâtres diurnes, cénotaphes et cimetières, arcs de triomphe et même des maisons à bon marché (avec un magasin donnant sur le Naville comme dans le projet à galerie de Nicola Dordoni pour le Terraggio de Porta Nuova en 1814). Entre le projet de Pistocchi pour la Place du Dôme au début du siècle, les projets encore néo-classiques de 1838-1839 (dont parle également Carlo Cattaneo), ceux de 1857-1859 jusqu'aux projets du concours de 1860-1861, où déjà s'insinuaient la contamination médiévale de l'époque de l'indépendance italienne, on assista à la dégradation et à la transfiguration du Classicisme architectonique. Classicisme architectonique qui fut refusé tout d'abord comme oppresseur-intégraliste par les exigences idéalistes et positivistes qui, d'un point de vue différent, visaient à la désagrégation de son image compacte et de sa fonctionnalité pas complètement aliénée aux intérêts particuliers; et qui fut réhabilité par la suite dans le projet de Mengoni, pour sa tendance à tomber dans la vulgarité entre des syntagmes de façade, typiques d'un interclassisme patriotique mais en réalité subdivisibles en intérêts particularistes d'une classe commerciale qui était devenue exigeante. En effet, plus que les idéaux d'égalité importés par l'Épopée Napoléonienne, ce fut l'intolérance des entrepreneurs milanais envers le régime protectionniste qui nourrit un mouvement progressif d'émancipation nationale, même si avec d'ambigus compromis de commandement et de profondes contradictions sociales. Il ne faut pas oublier en effet en 1853 la *Révolte des Barabba*, que l'histoire a voulu faire passer comme partisane de

l'indépendance, appuyée par une infiltration mazzinienne au dernier moment, mais qui en réalité — comme le soutient Franco Catalano — fut un premier mouvement de Milan ouvrière. A partir de ce moment, avec de brèves apparitions préunitaires et une organisation progressive une fois l'indépendance nationale réalisée, le mouvement ouvrier cessa de s'identifier dans le musée urbain de Place du Dôme pour conquérir au paternalisme les points fixes d'un circuit populaire qui pouvaient recueillir, élaborer et retrasmètre une culture caractérisée dans l'activité et par conséquent de proposition dialectiquement autonome par rapport à celle du centre, et ceci, après les théâtres diurnes, des sociétés de secours mutuel aux universités populaires jusqu'aux premières formes d'association culturelle et professionnelle (comme dans le cas de la Società Umanitaria). Ce centre, comme compensation, surtout sous le fascisme, libéra des autonomies de proposition en clé internationaliste, comme pour le projet du nouveau siège de l'Académie de Brera élaboré en 1935 par Terragni, Lingeri, Figini, Pollini, Mariani.

Déjà Adorno en 1953, en construisant son extraordinaire opposition Valéry-Proust à propos du musée, avançait l'hypothèse qu'il s'agissait de deux brillants aspects de la même extrémité intimiste, puisque si la sublimation dans le musée dessèche au point de supprimer le *thelos* de la vie vers la créativité, il est vrai aussi que, en condensant l'histoire et l'art, le musée met par contre en marche le processus infini d'un labyrinthe où chacun de nous invente sa propre solution, en la parcourant.

Maintenant que la controverse des musées est sortie des musées, l'affirmation de Cézanne selon laquelle il fallait peindre surtout pour les musées, c'est-à-dire pour affronter en public la réalité à travers la vérité, reprend toute sa vigueur. En effet, il me semble que les hypothèses d'une « culture populaire » à retrouver en condition d'autonomie garantie par rapport à la culture dominante ou, à l'opposé, mais toujours en relation avec elle, perdent du terrain et que l'hypothèse de Pasolini avancée lors de la présentation du *Canzoniere italiano della poesia popolare* en 1960 regagne une certaine crédibilité: selon lui la poésie cultivée et la poésie populaire sont les expressions d'un même type de culture: le type historique du monde en évolution dialectique.

Alors même si j'exclue la présentation de chaque oeuvre dans une optique cohérente qui voudrait camoufler ou neutraliser l'appareil du musée et lui ôter ses responsabilités historiques et critiques, il me semble qu'il faut exprimer la nécessité contingente (sinon l'éternelle légitimité) de faire coexister deux concepts: l'un qui veut conserver les institutions dans un classement philologique actif, sensible aux variables de l'histoire, même si à l'abri des galeries du siècle dernier avec leurs stucs et leurs lanternes; l'autre qui voudrait « distancer » de façon épique (au sens brechtien) la valeur autonome et absolue de ces variables à l'intérieur du classement, en le prolongeant à l'extérieur, de façon à obtenir, à l'intersection d'autres contextes productifs, d'autres institutions directement opératives, une dimension critique plus articulée dans la discontinuité et la promiscuité de l'établissement capable de déterminer et d'utiliser une nouvelle philologie, tour à tour consciente et significative du rapport entre expérience historique et conjoncture présente.



oggi sede dei Musei civici, della Raccolta delle stampe, dell'Archivio storico, ecc. 4. G. Muzio, Palazzo dell'arte, 1933, sede della Fondazione Bernocchi e della Triennale. 5. F.M. Richini, Cortile del Palazzo di Brera, 1651, oggi sede della Pinacoteca nazionale,

della Biblioteca nazionale, dell'Accademia di belle arti. 6. I. Gardella, Padiglione dell'arte contemporanea alla Galleria d'arte moderna, 1953. 7. G. Ceruti, Museo di storia naturale, 1892.

ecologici e ambientali, nel Museo di Storia Naturale e ai Giardini pubblici, dove si offrono opportunità per attività espositive all'aperto, ripristinando una tradizione milanese.

Il terminale Romano emerge per la concentrazione di attività di studio e ricerca connesse all'Università degli Studi di utenza regionale, in grado di rinnovare il museo metropolitano quattrocentesco della Ca' Grandi sui temi di medicina e assistenza nell'Area metropolitana (recuperando i padiglioni dell'Ospedale Maggiore) e sui temi della storia del movimento operaio metropolitano (l'Umanitaria con le scuole annesse; la Camera del Lavoro).

Il terminale Duomo trova nella centralità un carattere di massima accessibilità che garantisce utenza e funzioni di raggio territoriale alle esposizioni temporanee di Palazzo Reale, al Museo Teatrale alla Scala (che amplierebbe il proprio carattere conservativo teatrale e musicale articolandolo sul laboratorio professionale e sull'animazione nelle scuole e nelle zone). Il Duomo e l'Ambrosiana costituiscono, per le loro preziose raccolte, musei-capsaldi di storia metropolitana.

Il terminale Vetra offrirebbe occasione per ridefinire storicamente l'articolazione del museo

metropolitano attraverso la dislocazione delle Basiliche di S. Lorenzo e S. Eustorgio e attraverso una reinterpretazione contestuale dell'archeologia e della cultura materiale metropolitana ottenibile da un'attrezzatura museale che risolve nella riconnessione delle sedi anche il disegno di piazza Vetra.

Il terminale Vercellina individua nel Museo della Scienza e della Tecnica opportunità atta a costruire una storia dell'industria e della tecnologia lombarda, finalizzata alla riconversione produttiva, con carattere regionale e utenza privilegiata all'Università, alla ricerca, e all'industria. Le chiese di S. Ambrogio e S. Maria delle Grazie di per sé costituiscono musei di architettura e storia urbana; il carcere di S. Vittore, nel caso di un suo decentramento funzionale, è occasione recuperabile all'ipotesi di reinserimento dei dimessi nelle attività scolastiche, di servizi e di museo, ottenuti con la ridefinizione dell'istituzione totale.

Il terminale Castello, con le attrezzature del Parco Sempione e dell'Arena, da un lato, consoliderebbe una tradizione di museo all'aperto per festival, esposizioni temporanee, manifestazioni teatrali e di massa; dall'altro lato il Castello Sforzesco e la Triennale indurrebbero u-

tenza specifica riferita alle attività espositive, di catalogazione e di ricerca nelle arti applicate e nell'artigianato, riqualificando così il sistema urbano e metropolitano delle scuole professionali. La Triennale, inoltre, si riqualificherebbe, oltre che per le esposizioni temporanee, nei compiti di archiviazione e di laboratorio, fondando musei di architettura, di design e di storia urbana del contesto milanese e metropolitano, che troverebbero nella Facoltà di architettura sede ulteriore di raccolta e ricerca operativa, garantite dalle attività di allievi e docenti.

La proposizione di un sistema di sedi decentrate del museo nelle Porte civiche (Volta, Comasina, Nuova, Venezia, Vittoria, Romana, Ticinese, Genova, Sempione) lungo la Cerchia dei bastioni, tende a recuperare il ruolo storico di mediazione (accesso e informazione) dei rapporti economici e produttivi — espresso nella funzione doganale — tra centro della città e periferia storica. Ciò nella promozione di attività di informazione generale (tra terminali e decentramento), di catalogazione (beni culturali e patrimonio artistico della periferia), di studio e ricerca sulle zone, di esposizione temporanea per scuole e organismi di base e istituzio-

nali. La concentrazione delle sedi scolastiche dei livelli medio e superiore nella fascia compresa tra Navigli e Bastioni e nella parte di città immediatamente esterna ai Bastioni, garantirebbe il rapporto tra sistema dell'istruzione e museo metropolitano. In particolare, il rapporto diretto, nelle attività e nella gestione, tra scuole e Porte, confermerebbe a queste ultime carattere di stazione di cultura materiale e di aggregazione di utenza che, a differenza del sistema dei terminali, sarebbe essenzialmente urbana, di zona, o proveniente dalla fascia dei Comuni conurbati a Milano.

4. Tra i dibattiti e le polemiche in corso negli ultimi mesi sulla condizione dei musei e sulla tutela del patrimonio artistico e ambientale, risalta a Milano quello sul progetto per la «Grande Brera» promosso dal Sovrintendente Russoli, che ipotizzava la creazione di una sorta di «cittadella culturale» con l'espansione della Pinacoteca in Palazzo Citterio e nella Chiesa sconosciuta di S. Carpoforo, per rimediare alla situazione di congestione e ad un tempo di sottoutilizzo del Museo. In quel progetto restava tuttavia indeterminato il destino dell'Accademia di Belle Arti, situata nello stesso Palazzo, a sua volta

MILANO: SU BASTIONI E PORTE CIVICHE

in crisi sia dal punto di vista dell'ordinamento e della finalizzazione degli studi che della carenza di mezzi e spazi. La compresenza di Accademia e Pinacoteca a Brera può costituire invece opportunità da non trascurare per riproporre quel rapporto attivo tra museo e scuola che trova rispondenza non solo nell'opinione di autorevoli studiosi (4), ma nella storia e nell'istituzione stesse di Brera. Infatti, i suoi momenti di massima vitalità, segnati anche dall'incremento edilizio, furono quelli del Collegio dei Gesuiti (con la costruzione del corpo affacciato sul cortile d'onore del Richini) tra il 1572 e il 1773, e quello della Accademia di Belle Arti teresiana (istituita nel 1776, anno degli interventi del Piermarini sulla facciata del Palazzo e della contigua Chiesa di S. Maria di Brera) dove assunse cattedra anche il Parini. A. Emiliani ricorda come solo dopo il 1870 alcuni fra i maggiori musei italiani, partecipi fino allora del laboratorio culturale delle Accademie, furono sottratti alla vita scolastica e separati dalla gestione della scuola pubblica (5). Ma occorrerebbe partire dalle prospettive della Pinacoteca come istituzione destinata alla raccolta di pittura interrogando chi si occupa dell'ordinamento del Museo sul-

l'ipotesi di superare la raccolta indifferenziata, per esempio, optando per una sua maggiore contestualizzazione, e potenziare la quadreria già esistente in Brera attraverso l'inventario della Pittura lombarda dei periodi più significativi, ancora sparsa sul territorio per chiese, ville, ecc., da Novara a Bergamo, dalle Valli a Pavia e Cremona, evitandone l'asportazione dalle sedi contestuali, attraverso la riproduzione con mezzi moderni e l'elaborazione di itinerari critici di visita per studiosi, turisti, allievi delle scuole di ogni grado. Coerentemente Brera, come punto centrale accessibile e storicamente consolidato, assumerebbe funzioni di organizzazione e trasmissione a distanza di conoscenze, nello scambio metropolitano con sedi e contesti dell'*hinterland*; per esempio, nel rapporto permanente con l'Istituto Statale d'Arte della Villa Reale di Monza. In questa attività diventerebbe indispensabile l'applicazione, per una formazione operativa, degli allievi dell'Accademia nel censimento, catalogazione, restauro, riproduzione delle opere e nella gestione di mostre temporanee e itineranti. Brera assumerebbe così il ruolo di *museo-officina* già svolto nel Seicento dall'Ambrosiana (e dalla sua *Accademia de' Pittori*), centro

vitale di inventario e riproduzione del patrimonio artistico della Chiesa in Lombardia, dalle città alle pievi ai Sacri Monti. Da tutto ciò emerge la reciproca utilità della «contaminazione», che inserirebbe la Pinacoteca in un circuito vitale di ricerca attiva e recupererebbe all'Accademia un ruolo produttivo in grado di dare almeno parzialmente risposta alla crisi degli sbocchi professionali con l'inserimento organico in un sistema universitario riformato in senso dipartimentale. Al rinnovamento dei compiti non può non corrispondere l'innovazione tipologica, di cui condizione prima è il superamento della «galleria» come esclusivo assetto del museo, per passare a una configurazione in grado di integrare attività espositive e attività di laboratorio (produzione e ricerca). Pertanto l'intervento progettuale si propone: da un lato, una maggiore articolazione funzionale di Palazzo di Brera, aprendolo a percorsi pedonali pubblici al piano terreno che consentano lungo corridoi e cortili attività di esposizione temporanea; dall'altro, la realizzazione di un percorso di collegamento in quota fra S. Carloforio, Palazzo di Brera e Palazzo Citterio, costeggiando l'Orto Botanico, aggirando o attraversando

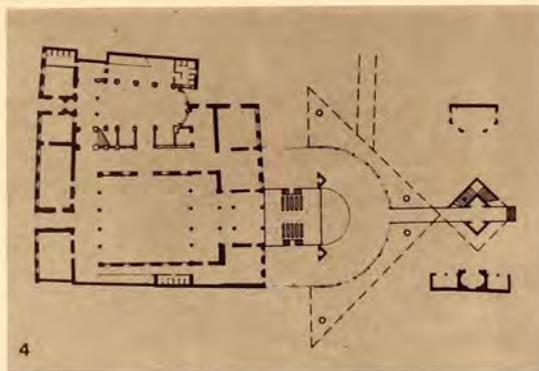
gli edifici di recente costruzione, rispettando invece i luoghi e le presenze storiche; in tal modo prenderebbe corpo una galleria pensile, finalizzata ad una percezione controllata del Palazzo di Brera, sottraendolo all'assimilazione in un sito ormai snaturato dagli interventi ottocenteschi e novecenteschi; d'altro lato ancora, si tenderebbe ad una ricostruzione non mimetica di Palazzo Citterio, ormai irrimediabilmente mutilato con la approvazione della Sovrintendenza ai Monumenti, per un verso muovendo da ciò che ne è rimasto per trasformare il cortile in spazio teatrale e destinare i piani superiori alle attività espositive permanenti e ai laboratori didattici, per altro verso assumendo dinamicamente il paesaggio con la costruzione di una torre panoramica sul settecentesco Orto Botanico, aperto al pubblico e trasformato in fondale scenico di un secondo teatro da collocare tra torre e facciata posteriore del Palazzo.

5. Il dibattito sulla «rivitalizzazione» dei musei tradizionali ha riscritto nelle iniziative di formazione di musei decentrati (di cui un esempio recente a Milano è la proposta di riutilizzo — invero un po' ambiguo — di Villa Scheibler in Zona 20). Coerente, invece, a

H. Hansen, P. Sacconi, *Per la riattivazione di una cultura metropolitana articolata nel rapporto tra inventario, istruzione e produzione, in un nuovo regime di mobilità (tesi di laurea alla Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, 1978, relatori A. Acuto e*

G. Canella): 1. Progetto per una fascia di servizi dell'istruzione e dell'assistenza lungo i bastioni tra Porta Volta e Porta Nuova. 2, 3. Progetti di torri-museo in corrispondenza con le Porte Garibaldi (Howe e Lescaze per New York, 1930) e Nuova (G. Canella e coll.





per Ancona, 1978). 4. Progetto di ricostruzione di Palazzo Citterio con nuovi spazi espositivi, teatri-laboratori, torre panoramica sull'Orto botanico. 5. Progetto di riconnessione di Palazzo Citterio, Palazzo di Brera, ex Chiesa di S. Carloforio per mezzo di una galle-

ria pensile che ripristina la vista della Pusterla Beatrice sul sito di Brera. 6.7. Prospettive del percorso di collegamento in quota; veduta da Palazzo Cusani verso Palazzo di Brera; schema d'insieme e sezione.

quanto detto sopra si articola la proposta di decentramento museale sulla zona compresa tra Porta Volta e Porta Nuova, concepita come occasione di radicamento (e non come riproduzione in sedicesimo di modelli centralistici) attraverso la costruzione di luoghi capaci di ospitare attività finalizzate alla definizione dell'identità culturale del contesto. Per cominciare essa si concretizza in tre torri ubicate presso le Porte Nuova, Garibaldi e Volta che, in gestione diretta ai Consigli di Zona, restituiscano alle Porte il loro ruolo funzionale-simbolico, che è quello dell'accesso e non certo quello del monumento congelato.

Per le funzioni assegnate alle torri ci si riferisce al progetto di Howe e Lescage per il Museum of Modern Art di New York (6), così che la frammentazione e la sovrapposizione di spazi elementari risultino particolarmente indicati per ospitare, in assegnazione temporanea, gruppi di allievi per l'elaborazione, esposizione e discussione di ricerche applicate al contesto, che ne identifichino caratteri e storia. Si richiamano qui, a titolo di esempio, le ricerche storico-progettuali svolte alla Facoltà di architettura miranti a identificare momenti salienti della trasformazione insediativa

delle zone del capoluogo e dell'hinterland milanese e del ruolo che in essa vi svolsero la mobilità, le vocazioni funzionali, le classi sociali, i rapporti di produzione, ecc. (7).

A partire dalla identificata « vocazione storica » all'insediamento di funzioni produttive e assistenziali legate alla presenza industriale e operaia e dalla riconversione dei rispettivi manufatti superstiti, si è proposta la configurazione di una fascia di servizi tra Porta Volta e Porta Nuova, lungo il tracciato storico del Bastione, tentando di definire una sorta di « specializzazione » delle tre torri in coerenza alle caratteristiche del tessuto e delle attività che le circondano.

La torre di Porta Volta, collegata al retroterra industriale della Bovisa attraverso il Cimitero Monumentale e alle attività fieristiche previste sull'area di Piazzale Maciachini attraverso il Ponte di via Farini, offre le proprie potenzialità di informazione e di ricerca a un'utenza composta dagli allievi dell'Istituto tecnico Tenca e delle scuole della Bovisa, ai lavoratori dell'industria e del trasporto, ai commercianti. Alla torre è collegato un intervento sull'area libera di Via Pasubio, destinata dal PRG a servizi: si prevedono qui attività di commercio, resi-

denza temporanea, servizi di base per il Quartiere, spazi per l'istruzione professionale.

La torre di Porta Garibaldi, per la vicina presenza della Stazione Garibaldi, assume, da un lato, il ruolo di informazione per una utenza più ampia (pendolari, turisti), dall'altro, per la consistente presenza di sale da spettacolo (Cinema Anteo, Teatro Smeraldo) può offrire spazi a gruppi teatrali per la preparazione delle loro rappresentazioni, con l'apporto degli allievi del Liceo Artistico — situato nell'ex Gruppo Rionale Fascista di Piazza XXV Aprile — per esempio, nell'allettamento di scenografie.

Infine, la torre di Porta Nuova, collegata alla zona ospedaliera, ripropone lo storico attestamento delle attività assistenziali (Cucine economiche, Bagni pubblici) riferendosi all'utenza che più necessita di questi servizi: anziani, degenti, alunni delle scuole inferiori di Porta Nuova e di Via Solferino. È prevista inoltre la pedonalizzazione della vicina Via M. Gioia, nella parte compresa tra le Cucine economiche e l'ex Stazione Milano-Monza, recuperate a padiglioni. La riconfigurazione in « luogo collettivo » delle tre Porte attraverso la progettazione e la loro trasformazione d'uso, ci sembra un'indicazione concreta

per il recupero attivo, non museografico, del patrimonio storico-monumentale presente nella città.

Heidi Hansen, Paola Sacconi

(1) Cfr. J. M. Richards, *The Functional Tradition in Early Industrial Buildings*, The Architectural Press, London 1958.
(2) Cfr. i contributi di Guido Canella sul tema del museo metropolitano all'ambito « Progettazione e storia » nell'anno accademico 1977-1978.

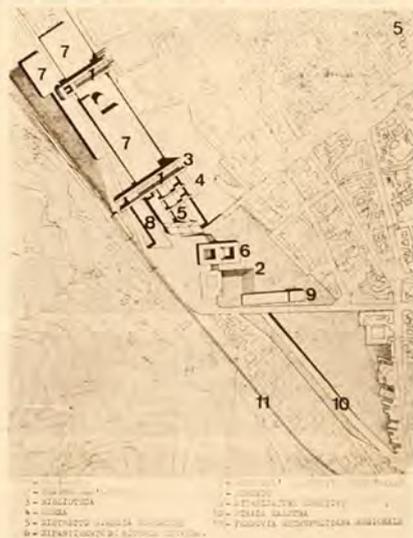
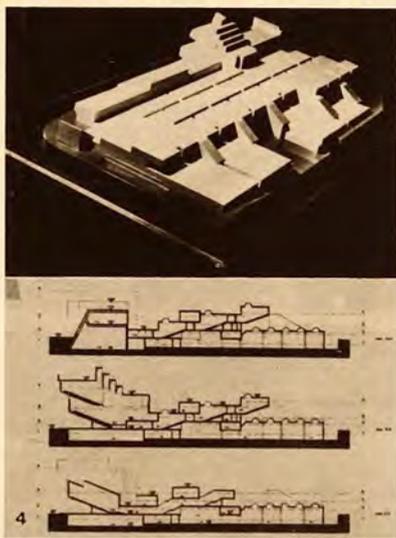
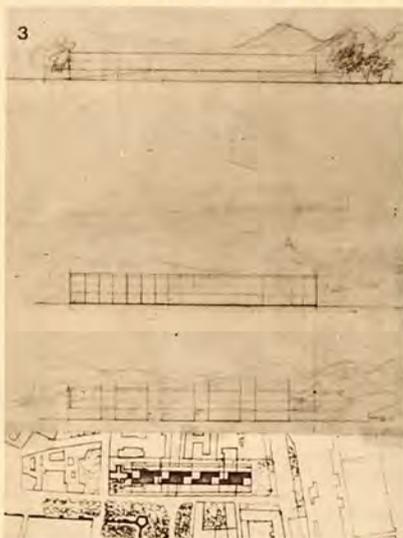
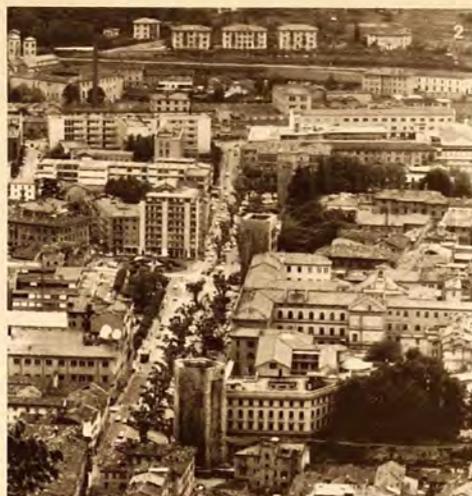
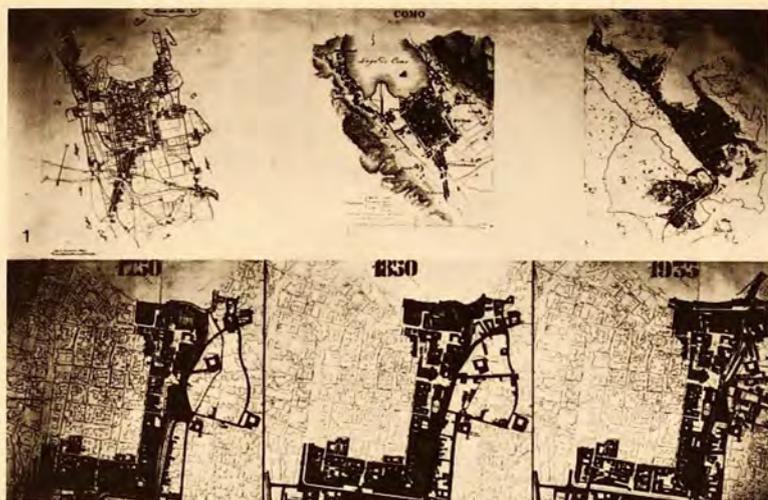
(3) Cfr. A. Acuto e G. Canella, *Periferia storica e area metropolitana*, e G. Di Maio, *Bovisa (Zona 7)*, in *La periferia storica nella costruzione metropolitana 1*, numero monografico di *Edilizia Popolare*, n. 135, marzo-aprile 1977.

(4) Cfr. G. C. Argan, *Il museo come scuola*, qui pag. 4-5.

(5) Cfr. A. Emiliani, *Musei e museologia*, in *Storia d'Italia*, vol. V, Einaudi, Torino 1973, pag. 1624.

(6) V. *Hinterland* n. 2, marzo-aprile 1978, pag. 2.

(7) Cfr. AA.VV., *La periferia storica nella costruzione metropolitana 1 e 2*, numeri monografici di *Edilizia Popolare*, n. 135, marzo-aprile 1977, e 141, marzo-aprile 1978.



Como: 1. Allievi della Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, Serie storica 1750-1850-1935 dei lati est e sud della Città murata, 1974. 2. Veduta del lato sud della Città murata, 1974. 3. G. Terragni, Schizzi per una Scuola e museo della seta sull'area dell'ex

Ospedale S. Anna, 1942. 4. S. Cavalleri, E. Mantero, G. Medri, Concorso per la Nuova Scuola di setificio, 1967-68. 5. A. Albertini e altri, Allievi della Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, Progetto di laurea sull'area dell'Industria tessile Ticosa, 1974.

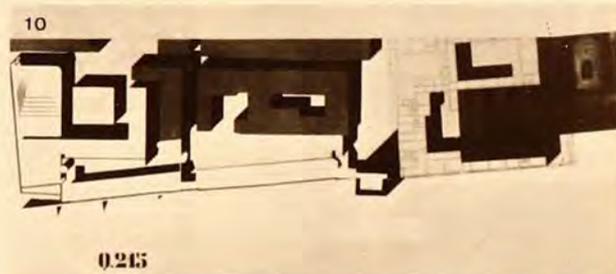
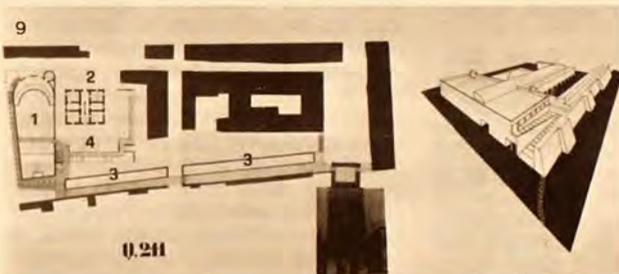
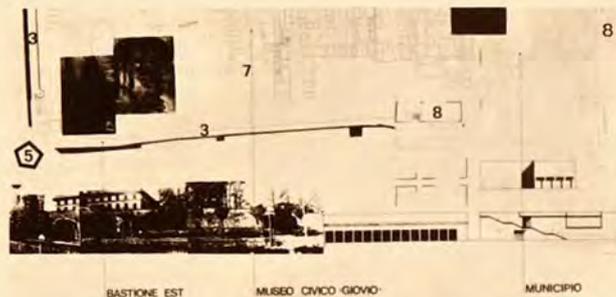
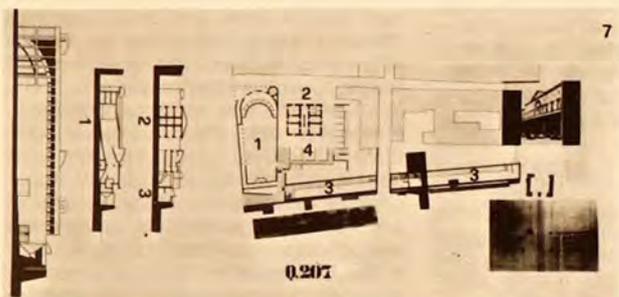
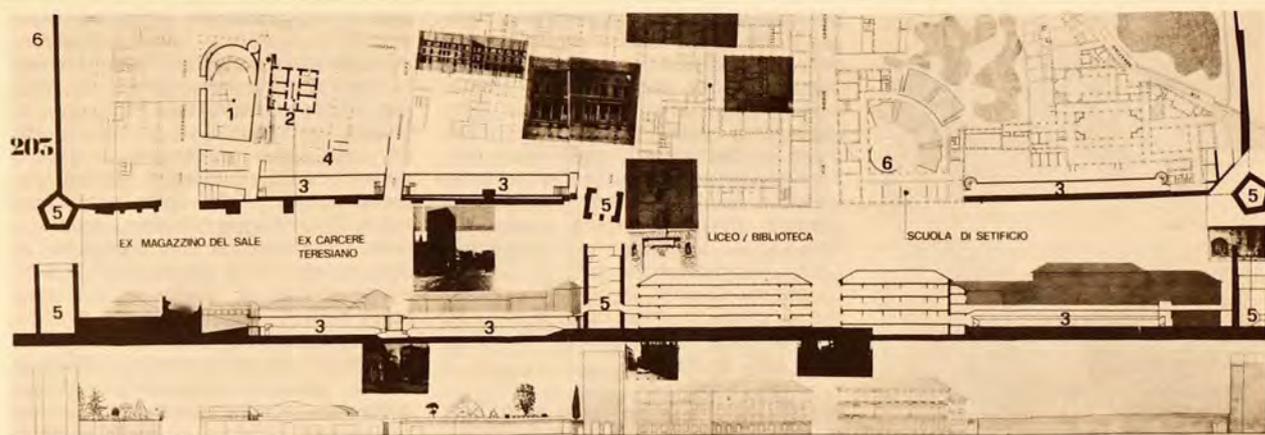
L'ipotesi progettuale di un museo a Como concerne la parte di città che da sempre ha privilegiato l'insediamento di funzioni collettive: quella che si attesta — dentro e fuori — lungo il tratto meridionale delle Mura medievali comprendente le due Torri pentagonali e la Torre quadra centrale. Durante la Dominazione viscontea vediamo infatti insediarsi l'Ospedale S. Anna; in epoche successive, col potenziarsi del Borgo sulla direttrice storica verso sud, si insediano conventi ed edifici pubblici come il Carcere politico; in Epoca neoclassica, con il parziale abbattimento delle Mura, le funzioni si insediano prevalentemente al loro interno: è il caso del Liceo e Biblioteca di Simone Cantoni, dei Magazzini del sale, di convitti e collegi e di palazzi della borghesia, fino a giungere, nel 1910, alla costruzione della Scuola di setificio realizzata al limite e con distruzione di un tratto di Mura. Si

tratta della parte di città investita da forte tensione insediativa, con destinazioni prevalentemente legate alla produzione (la più grossa unità locale del settore tessile, la Ticosa, è nelle adiacenze), agli scambi, all'istruzione, a differenza di altre parti di città, ad esempio quella settentrionale fronte a lago, con prevalente vocazione alla rappresentanza. E, ancora, non è un caso che sull'area lasciata libera negli anni Trenta dal decentramento a Camerlata dell'Ospedale S. Anna, conservandone solo alcune parti, Terragni abbozzasse una serie di schizzi per una Scuola e museo della seta, con caratteri pedagogicamente più emancipati di quanto non prevedesse (nel suo rapporto subordinato alle aziende) la vecchia Scuola di setificio. Bisogna giungere agli anni Sessanta, nella fase di ristrutturazione produttiva del tessile, per ritrovare un dibattito sul tema che Giuseppe Terragni

aveva appena abbozzato. Nel 1968, da un Consorzio di enti promotori viene bandito un concorso per la nuova Scuola-laboratorio di setificio, che, nel quadro dell'utenza della Scuola media superiore, trova in quegli anni ampio riscontro. L'area prescelta, strettamente connessa ad un futuro nodo di interscambio gomma-rotaia (FNM), si trova localizzata nella zona sud della convalle, che aveva visto massima concentrazione dell'industria tessile dal Novecento a tutto il Secondo dopoguerra. È stata proprio questa occasione a promuovere nelle ricerche su Como, svolte nel laboratorio di progettazione della Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, l'approfondimento del comportamento della Scuola media superiore in tutti i suoi credibili e possibili intrecci con i fatti della produzione, in un più generale contraddittorio con la variante di PRG allora in corso di studio (1). Nello sviluppo

di tali ricerche — al cui interno il progetto di laurea sull'insediamento industriale della Ticosa (2) definisce i caratteri del rapporto istruzione-produzione a Como, concentrando nel complesso industriale ristrutturato quelle attività di ricerca, di sperimentazione, di formazione professionale, ecc., ritenute fondamentali per il rilancio produttivo dell'economia comasca —, la proposta di museo lineare mira ad articolare funzionalmente le relazioni tra sistema dell'istruzione, attività di vita associata e città nel suo complesso, muovendo dalla constatata carenza di aule «speciali» a fronte di una sufficiente dotazione di aule «normali» nel sistema scolastico della Città murata. Da ciò la necessità di rigenerare, a ruolo di aule speciali per la Scuola media superiore del Distretto di Como e al ruolo di riferimenti operativi per scambi culturali con il restante territorio, occasioni edilizie qua-

IL TRACCIATO DELLE MURA COME MUSEO-SCUOLA LINEARE



G. Botta e C. Malinverno, Allievi della Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, Progetto di laurea per la ridestituzione a « museo lineare » delle Mura e delle Torri sui lati est e sud della Città murata, 1975 (1. teatro-aula magna 2. sedi sindacali 3. museo

didattico 4. scuola media dell'obbligo 5. aule e laboratori 6. teatro all'aperto 7. scuola materna 8. scuola elementare); 6. lato sud; 8. lato est.; 7.9.10. intervento sull'area del Magazzino del sale e del Carcere teresiano.

li, ad esempio, il Museo Paolo Giovio, le Torri e le Mura medievali che, attualmente in disuso, costeggiano frequentemente edifici scolastici o edifici storici abbandonati o adattati ad usi impropri, quali, ad esempio, l'ex Ospedale quattrocentesco, le Carceri politiche teresiane, ecc.

Il progetto (3) diviene quindi una sorta di *museo-scuola lineare* che si snoda su due lati della Città murata e che, dall'ossatura portante delle Mura, interferisce con gli edifici pubblici ad esse contigui. A partire dalla Piazza del Popolo — dove si fronteggiano l'abside del Duomo del Solari, il Teatro neoclassico del Tatti e l'ex Casa del Fascio di Terragni — esso propone la ricostruzione di una vecchia scuola elementare riprogettata a ridosso delle Mura, con una grande scala interna che contemporaneamente serve le aule ed accede al primo Bastione, lungo il quale sono si-

stemati tra il verde i reperti della Como romana, spingendosi fino alla Torre pentagonale ove costruisce — con la presenza del Museo Paolo Giovio, in parte ridestinato a scuola materna — il primo polo del *sistema delle aule speciali* e del *museo-scuola lineare*, di cui la Torre pentagonale costituisce la continuità verticale, dotata di aule e laboratori per lo studio diretto sui materiali storici. Sul lato meridionale delle Mura, nell'intercapedine formatasi tra queste e la città, viene realizzato il *museo lineare* a due o tre piani (con il recupero della percorribilità all'aperto delle Mura stesse), che si innesta negli edifici scolastici preesistenti quali l'Istituto di setificio, che viene ampliato con un teatro all'aperto, e il Liceo neoclassico di Simone Cantoni ed ex Biblioteca, che viene ridestinato a grande archivio della documentazione di base. Ne risulta così che, mentre il percorso lineare è un

luogo espositivo con documentazioni temporanee — non dissimile da una galleria di metropolitana —, le sedi scolastiche citate, così come altre funzioni che su esso si innestano, diventano veri e propri laboratori (tecnici, artistici, storico-umanistici) sia per l'utenza scolastica che per gruppi di ricerca che operano sul territorio. Il progetto giunge alla Torre quadra, che costituisce la seconda occasione verticale e che viene destinata a Laboratorio della quadreria storica della città, per poi riproporre l'ultimo tratto del *museo lineare*, sempre a due piani, nell'intercapedine delle Mura, fino a giungere all'ultimo polo che comprende il Carcere teresiano che, per il suo impianto a grandi celle, viene destinato a Sedi sindacali della Scuola e circondato dalla nuova Scuola media dell'obbligo e dal Cinema-teatro che funge contemporaneamente da aula magna e da sede destinata alle

attività e alle manifestazioni del Consiglio di quartiere.

Enrico Mantero

(1) Nel 1972, si svolse a Como un ampio dibattito su alcune scelte punitive dei settori produttivi contenute nella Variante al PRG, al quale parteciparono gli allievi di un Gruppo di ricerca della Facoltà di architettura del Politecnico di Milano. Da questo dibattito si alimentarono di operatività alcuni progetti di laurea.

(2) Antonio Albertini, Tessa Marcato, Flaviano Navone, Ottavio Olgiati, Giorgio Pompa, Ferdinando Pulella, *Ipotesi di intervento sul sistema dell'istruzione a Como*, Tesi di laurea, aprile, 1974, relatore E. Mantero.

(3) Gianfranco Botta, Carlo Malinverno, *Ipotesi di intervento sul sistema dell'istruzione a Como*, Tesi di laurea, novembre 1975, relatore E. Mantero.

UDC 711.57 (45.23)

Lucio Stellario
D'Angiolini

SAGGIARE POLLONI E RADICI FINO A COSTRUIRCENE NUOVA ETNIA

La presenza divina può essere avvertita dal timor panico — dal *cupio dissolvi* di chi panteisticamente vi soggiace — sulla vetta tempestosa e inaccessibile (non era forse in Olimpo per i Greci?), nel fitto della foresta (non era così per i Celti?), in tutte le sublimazioni del sentire animistico. Quando larga partecipazione, su tali basi, costruiva il mito ognuna delle culture « primitive » vi scopriva la sua coesione, la sua etnia. Tali induzioni suggeriscono le testimonianze di Monte Bego ma, più ancora, le testimonianze della Val Camonica (questa preservò l'ambiente dei Camuni con i dirupi e le torbiere lungo il lago verso la Padania e, verso monte, chiudendolo con gioghi allora quasi inaccessibili). I graffiti rupestri o le figurazioni parietali entro le grotte, sulla cui interpretazione culturale già molto si è scritto, quanto testimoniano della *cultura materiale* (1)? Che ruolo iniziatico pedagogico (museale) svolgevano?

Il luogo dei riti — ricostruiamo il Santuario dei Camuni in quanto contesto tra i più identificati — stava in una strettoia dell'Alta Valle, sotto le vette: lungo i sentieri che gli davano accesso raccoglieva abitati (le sedi del potere religioso e, forse,

del potere politico collegate ai luoghi della tesaurizzazione, dell'immagazzinamento di riserve: derrate alimentari, armi, ecc.). Qui si aggrumavano anche i luoghi della produzione e dello scambio (di beni d'uso e strumentali, quali vesti ma, anche, vasellame e arnesi di lavoro). Possono nel loro insieme identificare rapporti di vita associata, quotidiani, che intorno al santuario danno città. Come sempre anche altrove, in Val Camonica si sono dunque sovrapposte — quasi in uno stesso sito — le attività della *città-mercato* e quelle della *città-santuario*.

Acculturazione ostensiva e mito

Possiamo — se ci preme capire tutto di una civiltà, e cioè costruire storia come consapevolezza di una civiltà — immaginare esibizioni acculturanti (manipolazione ostensiva degli strumenti, delle tecniche, delle procedure) tanto nel mercato che nel santuario. Qui allora i processi di sublimazione toccano altro livello: il modo mitico di identificarsi — da parte di ognuno, e del gruppo — nelle cose, nell'Ente reale (sia detto con Platone, nel *paron*) prepara e coltiva, insieme con la lingua (la poesia: archivistica pedagogica; la storia: nella funzione sociale che assolve), la cultura di ogni popolo.

Olimpia, Epidauro, Delfi, Egina, Coa, Argo — per tutto quel che della *cultura materiale* (2) ostensivamente radicavano nei comportamenti (la coscienza, la conoscenza non sono dei Greci? Nel Cristianesimo attraverso gli « ellenisti » arrivano da loro) — sono elementi caratteristici della *Koiné*, dividono gli Elleni dai barbari, come e più della lingua. Sono — in un certo momento, storico, di generalizzata consapevolezza — la barriera religiosa, esclusiva, l'inalienabile patrimonio che fa nascere una civiltà e la preserva. Il santuario greco è luogo (e ricorrenza) d'incontro fra le diverse stirpi di uno stesso popolo ma, anche, scalo emporio mercato, luogo di custodia dei tesori. (Seguiamo la sola traccia della cultura occidentale, per brevità e linearità di discorso).

Quali impasti culturali attuava la sostituzione sacra dedicata ad Astarte (Venere) Ericina fra gli scambi del porto elimo fenicio punico di Trapani?

Sebbene attraverso le grandi filosofie — lo stoico Epitteto, Epicuro, Platone — da quella cultura si arrivi ad ammettere possibile il sincretismo (la legittimazione di tutti i culti come necessaria conseguenza del carattere di universalità, di spiegazione *a priori* del mondo assegnato al sentire di religione) la civiltà greca — finché fu viva in autonomia — oppose i suoi dei agli dei altrui. Fermentava tuttavia la contraddizione tra rituali codificati e rigore logico (le astrazioni della *reductio ad unum*, quella dei filosofi: il tutto

è uno di Parmenide è un monoteismo?). E intanto — mentre si affermavano nelle città-stato le oligarchie: la democrazia imposta dall'alleanza mercantile di navigatori, vasai e vignaioli, esiliando i tiranni latifondisti con l'arma dell'ostracismo (3) — tutte le culture materiali s'integrano nella matura civiltà delle colonizzazioni, dalla Magna Grecia all'Asia Minore. L'avvio (fra le due dialettiche, la concettuale e la strutturale economico-politica) di quella cultura che oggi diciamo *occidentale*.

Il sincretismo religioso fu dunque innovazione dei Romani (solo dai fatti risultò essere innovazione politica, sebbene — come l'*evocatio* dei numi tutelari del nemico — credibile per il popolo soltanto come imperativo morale) (4). I due preistorici santuari latini — quello della Fortuna Pretestina e quello dedicato a Giove, sul Monte Cavo — dominavano la Valle del Tevere, erano luogo e ricorrenza d'incontro, ma i Romani avevano intanto assimilato dagli Etruschi altri culti e altri riti: fin dalle origini il sincretismo si era loro imposto, *ratio* di pacifica coesistenza fra civiltà diverse, patto sovrastante ogni divisione tribale. Affermando poi — con il potere militare e l'ampio respiro dato alle produzioni di merci — le loro solide istituzioni di diritto (familiare, proprietario, pubblico) imposero sempre di più le regole dell'economia monetaria, e cioè le regole degli scambi assistiti dalla garanzia del loro potere politico (la *pax romana*) nonché dalla larghissima circolazione della loro valuta. Urgeva ormai fosse adottata ovunque, e tutelata, la civiltà dei campi stabili, la civiltà dei contadini stanziali (nuovi livelli di sintesi entro le due dialettiche). (Del resto il sottostrato mitico delle cosiddette religioni mediterranee facilitava l'identificazione — entro quell'area almeno — delle deità di altri popoli in quelle etrusco-latine; senza dire del sottostrato indoeuropeo.) Le deità dei popoli sottomessi trovavano la loro identificazione nel *pantheon* o venivano adottate, se nuove del tutto, dal culto praticato in Roma. In questo quadro il sincretismo religioso dei Romani (5) era un'arma in più — nei fatti, per l'appunto — di assoggettamento e di acculturazione.

Il potere era meglio radicato nel consenso quando veniva da investitura divina

Ci sono, però, due situazioni d'eccezione che comprovano — testimoniando con le particolarissime loro soluzioni — quali fossero le ragioni ormai solo politiche dell'atteggiamento di Roma verso le questioni di religione. La prima situazione — anomala, rispetto a tutte le precedenti — è quella evidenziata dalla conquista dell'Egitto. Cleopatra si dà la morte — perché la struttura di po-

tere faraonica non può ammettere la prigionia del dio-re ma solo il trapasso ad un nuovo dio-re, non importa se straniero — si dà la morte quando stima d'aver perso la partita (il suo popolo, se crollasse il principio teocratico, perderebbe le sue certezze nel « patto sociale »). Augusto a sua volta (non potrebbe agire diversamente) assume il potere, in Egitto, come potere personale, d'investitura divina (distingue così, con una specifica soluzione istituzionale, il suo nuovo ruolo dall'altro, di imperatore, che assolveva invece entro il mandato conferitogli dal Senato e dal Popolo romano).

La seconda situazione d'eccezione è quella che si crea con Israele. Il culto monoteista che vi si celebra, pur essendo il dio universale, è nazionale, è quello del popolo eletto; non ammette altri culti — *neanche quello dovuto all'imperatore* (deificato appunto, anche in Roma, per le esigenze politico-religiose dell'Oriente) — né ammette l'assunzione dell'unico dio in un qualsiasi *pantheon*. Finché tuttavia i rapporti non si esauriscono, fin quando le gerarchie del Tempio garantiscono, si ignora tutto (come avverrà anche con i Cristiani, a fasi alterne), si ostenta disinteresse. Il conflitto diventa invece insanabile per i Romani, di tutto tolleranti purché avvenga l'acculturazione strutturale al loro mondo, quando — scatenandosi la rissa fanatica tra le sette — la provincia non è più garantita dal governo locale. E si conclude con la distruzione del Tempio di Salomone e la diaspora. Quanto da questo terreno (sincretismo, tolleranza, *reductio ad unum*) si alimenta il monoteismo, tendenziale, nel quale dualismi e trinità danno solo aspetti diversi al denominatore comune di una religiosità panteisticamente differenziata?

Del resto l'ubiquità degli dei — affermata (6) per i Celti come monoteismo — non va alla stessa conclusione? Ogni immanenza divina è certo, panteisticamente, unificabile con tutte le altre. La partecipazione religiosa, peraltro — anche quella che obbliga, del proprio gruppo etnico — diveniva nel largo processo di acculturazione che l'autorità di Roma imperiale favoriva, un elemento di conquista del consenso e, poi, di autoconvincimento nell'assimilazione culturale di molte etnie ad una civiltà, superiore nelle sue molto vivibili opportunità. L'ordinamento istituzionale, fatto strutturale ormai, unificherà così molte genti.

In ultima analisi la *pietas* (tarda ma valida interpretazione virgiliana) garantiva rispetto del « patto sociale » componendo nell'osservanza dei riti — al di là dell'antinomia tra religiosità (una) e culti (plurimi) — un flessibile imperativo (morale-ideologico) di costume e quindi il rispetto della legge (*juris principia sunt haec: ho-*

neste vivere, alterum non laedere, cuique suum tribuere). I riti della *pietas* ricordavano, a ciascuno, ogni giorno, il fondamento garantista dello Stato, quel fondamento che consentirà poi nuovi impasti di civiltà (i Gallo-romani già non avevano più nulla dei fondamenti istituzionali celti). Sicché quando crolla la struttura economica e politica dell'Impero di Occidente (le strutture produttive, e con esse i rapporti sociali, si vanno ricomponendo sulla dimensione d'intrapresa del latifondo; le aziende patriarcali sono distrutte) nasce — con i nuovi rapporti di produzione (7) — un nuovo potere locale. Sostituendosi all'apparato amministrativo tardo imperiale, nelle stesse sedi, quasi con gli stessi ruoli, l'apparato della Chiesa romana opera la cristianizzazione integrando monoteismo, a livello di massa, nei rituali di pietà e mantenendo quel che può dell'antico fondamento garantista. Dove uno Stato se ne fa braccio secolare nasce una nazione.

La « pietas » può essere interpretata come investitura laica nel potere

E qui facciamo stazione, meditiamo: non dovremmo, oggi — riconsiderando storia come storia di civiltà allo scopo, soprattutto, di dar radici a

(1) Qui l'accezione che si tenta accreditare avvicina il significato antiretorico — contro il sublime dell'antiquariato — di cui in A. Carandini, *Archeologia e cultura materiale*, De Donato, Bari 1975, ma anche pretende ricostruire modi di produzione come in F. Braudel, *Capitalismo e civiltà materiale*, 1967, Einaudi, Torino 1977. Quel che urge però, oggi, è riconoscerli lo strumento principe della trasmissione di conoscenza. In proposito (per la storia delle scienze « tecniche », soprattutto) si veda W. Kula, *Problemi e metodi di storia economica*, 1963, Cisalpino-Goliardica, Milano 1972.

(2) Utilizzare a certi fini quanto offrono le analisi disciplinari impone riguardare cultura materiale quasi come il « residuo secco » di una determinata struttura socioeconomica, di una certa cultura. Ma, naturalmente, dall'interno di ciascuna disciplina il processo evolutivo ha crescite diverse. Cfr. R. Bucaille e J.M. Perez, *Cultura materiale*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1978. Cfr. W. Kula, *Teoria economica del sistema feudale: proposta di un modello*, 1962, Einaudi, Torino 1970. Decisivo ci sembra — per la storia come storia di civiltà — poter rapportare ogni conto macro-economico al pieno impiego delle risorse umane.

(3) Cfr. W. G. Forrest, *Le origini della democrazia greca*, Il Saggiatore, Milano 1966.

(4) Cfr. R. Bloch, *La religione romana*, in H.-C. Puech (a cura di), *Storia delle religioni*, 1970, Laterza, Bari 1976.

(5) Cfr. sul sincretismo religioso degli Ellesi G. De Ruggiero, *Storia della filosofia*, p. 1 vol. 2°, 6° ed., Laterza, Bari 1946, nonché p. 1 vol. 1° per la religione dei Romani. A proposito, invece, del contrapposto quadro punico si vedano E. Acquaro, *Cartagine: un impero sul Mediterraneo*, Newton-Compton, Roma 1978, e i saggi più recenti di quella scuola.

(6) Cfr. F. Le Roux, *La religione dei Celti*, in H.-C. Puech (a cura di), *Storia delle religioni*, 1970, Laterza, Bari 1976.

(7) Fin dalle analisi di E. Ciccolini, *Il tramonto della schiavitù nel mondo antico*, 1889, Laterza, Bari 1978, risultò chiara la causa prima della disgregazione economica tardoromana. Saranno interessanti in proposito le prospezioni che entro quella civiltà materiale si stanno tentando.

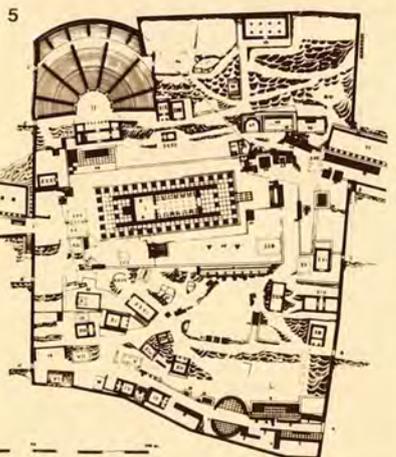
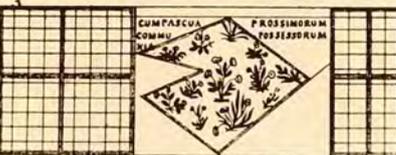
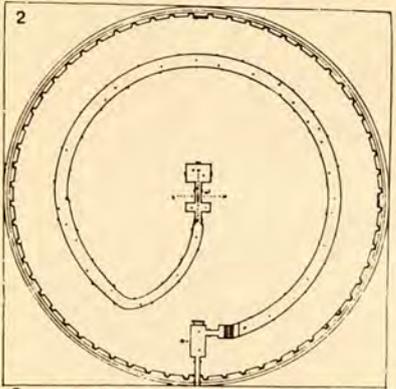


1. Tetradramma d'argento della Zecca punica di Sicilia, 320-300 a.C.: al dritto testa di Core contornata da delfini, al rovescio protome equina con palma. In Sicilia, non nella madrepatria, Cartagine intraprende monetazione su modelli sicelioti.

2. Tetradramma d'argento della Zecca punica di Sicilia, 320-300 a.C.: al dritto testa femminile con berretto frigio, al rovescio leone con palma. Cartagine, in quanto aristocratici e mercanti detentori di potere, tenta di giustapporsi prima nei commerci poi nelle intese politiche ad una civiltà di adulta economia monetaria, quella della Magna Grecia.

3. Stele della Ghorfa, Calcare, II sec. d.C., Tunisi, Museo del Bardo. Tra i molti segni greco-romani quelli punici di Baal Hammon (il disco solare trasformato in fiore) e di Tanit (la doppia mezzaluna; un'unica mezzaluna, invece, con la concavità volta verso il basso sovrasta sempre il disco solare nel tophet di Cartagine). Il sincretismo religioso dei Romani è ben radicato in Numidia.

UN SISTEMA MUSEALE PER LA CIVILTÀ ANNI DUEMILA



quell'identità culturale che ci consente costruirci un futuro — commettere l'errore di considerare civiltà quella della sola Europa centrale. Quale fosse allora il dato della nostra civiltà (il sostrato Gallo-romano, Reto-Romano, ecc. ma, anche Numidico-romano) che s'era costruito dedurremo facilmente da quanto ogni paese di contadini ci mostrava, in Italia, fino a 50 anni fa. Il grosso della popolazione — sebbene nella Penisola cento città fossero tali da secoli e secoli — era nelle campagne, così come il grosso della produzione (in collina solo certo uso di energia meccanica, anche animale, era nuovo, vi si aggiungeva ben poco di macchine e ritrovati chimici). Le colture quasi tutte (meno certe ortofrutticole, il mais e le patate) erano le antiche, la loro organizzazione sul territorio (campi stabili con zootecnia, compascuo, castagneto) era quella, i mestieri quelli; i riti (di pietà, di giustizia: il formalismo) ben poco erano diversi se visti a livello di massa, cultura in senso vissuto, antropologico. Tutto, quasi, della cultura materiale antica sopravviveva e dava la sua acculturazione diretta, ostensiva, a chiunque. Il maniscalco (fabbro, forgia e tempera), il falegname, il calzolaio (selleria), il sarto e le filatrici tessitrici, il vasaio (fornace, mattoni e calce), il contadino vignaiolo, la donna (orto e animali da cortile, il suo peculio) coinvolgevano nelle loro attività, poco o tanto, chiunque li avvicinasse. Gli scolari osservavano, capivano, tentavano ogni apprendistato.

Ambiente costruito espressione di civiltà

Del resto il paese — nel suo insieme, uomini animali terre e case — risultava coerenziato, con poche anomalie, da una sorta di progetto unitario, comunitariamente pensato e attuato. Dichiarava identità culturale, vera e fondata, esibiva direttamente tutto quel che serviva a costruirla (museo, scuola, programma). In chiesa, poi, si ritrovava la conferma degli imperativi morali (le donne anche liberazione temporanea dalle pressanti preoccupazioni di prole-lavoro; in ambiente di fasto, esaltante: tutto quel che per i ben nati era arte, nei loro teatri e musei). E tutto questo insieme, questo intreccio di relazioni s'incentrava nella ostensiva acculturazione che la madre forniva alla famiglia. Avevano salde radici le relazioni così connesse, molte delle quali originavano da quotidianità sublimite: che ruolo la donna nel mito? e nel crearlo? Si pensi alla *potnia theron* (la Signora delle fiere mediterranee). Un impasto inestricabile tuttavia: tra minime cure corporali (ansiose) e sentimenti che ne nascono quale distinzione è possibile? Diventa gran parte della quotidianità la mediazione continua tra esigenze fisiche, dell'animale, e « saper stare al mondo ».

Predisposti da quell'impasto (che come una matrice genetica tutto già in potenza deve contenere) andavamo a scegliere i polloni della civiltà in evoluzione. (La potatura coinvolgeva tutto o no? come?) Apparteneva la civiltà urbana a questo mondo? Sì, certo. Sì badi alle cure domestiche dell'alimentazione (quanta cultura) e alle altre quotidianità (discussioni, scambi verbali, canti, il vestire, i cerimoniali, le relazioni con il potere): quanto di estetico e di colto, di « cortegiano » vi si insinua? Dentro questo insieme — qui è il punto, per noi — stava, unitariamente, univocamente per tutti, cultura e progetto di civiltà. La casa — come strumento del produrre e del vivere — tutto assume dal crescere della civiltà (prima si riscatta dall'umido il pavimento, poi il tetto dagli insetti, dal fumo il focolare). Il decollo industriale — quando arrivò sconvolgendo rapporti di produzione — fu nella casa la cucina economica (una macchina termica che cerca rendimenti anche ai diversi livelli di temperatura: tecnologie appropriate) con la lampada a petrolio e la macchina da cucire (fuori dalle case s'aggiungevano intanto la carrozzabile e il treno).

Il monoteismo « *reductio ad unum* » assiduamente proposta a livello di massa

Nell'Evo medio comunque trionfano le religioni monoteiste (un livello più alto di astrazione: utile ad unificare pensiero ma, anche, espressioni di civiltà). Come mito (letteratura) e certame politico (interessi dei produttori contro strutture non espansive) avevano dato fondamento etnico nella Grecia antica alle città-stato, come il sincretismo religioso e lo Stato di diritto avevano affermato l'idea di un mondo, quello dei Romani, fondato sul pacifico scambiare merci che crea le economie evolute, così le religioni monoteiste (ciascuno Stato-nazione conquistando sue nuove opportunità di vita dopo il crollo del sistema economico tardo-romano) danno il fondamento alle nuove etnie. Unificano nella memoria (culto) dei profeti, dei fondatori e dei martiri ma, soprattutto, nell'idea del dio uno che, come s'è già visto, radica nelle coscienze il concetto di universalità (espresso come esigenza di razionalità, di liberazione dalle partecipazioni mitiche, di unica spiegazione del mondo: non distinguendo addirittura tra vita terrena e vita eterna).

Il Papato fondò sulla « *pietas* » il suo primo potere, lo assegnava come investitura divina nell'Evo Medio

Il dio uno è anche ubiquo, è per ciascuno coscienza di sé (« alberga nei cuori »: è l'imperativo morale), sicché il santuario locale — assimilato dall'eponimo preistorico — è di nuovo luogo di culti (magari tanto ambigui

- 1.2. Mausoleo detto « della Cristiana », Algeri, II sec. d.C.
3. Le terre del compascuo, aperte all'uso dei proprietari vicini, in una mappa dei gromatici tardo-romani.
4. La fatica del montanaro: i trasporti a spalla anche del letame per i prati o della terra che il dilavamento asporta dai seminativi.
5. Santuario d'Apollo a Delfi, VI-IV a.C. Ricostruzione dai reperti di scavo.

da non escludere del tutto il *pathos* delle arcaiche religiosità) e di acculturazione (8).

L'islamizzare (tutta l'Africa mediterranea e altro in Europa) e il cristianizzare (l'Europa del nord) con la forza delle armi e la conquista di terre dura fin quando le egemonie si stabilizzano, distinguendosi anche territorialmente, troncando quasi i rapporti fra loro (solo le repubbliche marinare, gli italiani, non li interrompono). Ma che fosse solo un conflitto di potenze e non di religione lo prova Federico II patteggiando con Elkamil, sultano d'Egitto, la conclusione della quinta Crociata.

Ma guardiamo — per comodità di argomentazione, alla ricerca di radici che possano alimentare i nostri attuali polloni — la sola cristianità.

Il mito di Roma, antica suggestione di potere e di civiltà in tutto l'Occidente, si ripropone (potere spirituale, solo per certi aspetti, ma ben materiale per altri — cultura, giustizia, amministrazione — che i vescovi hanno innestato sull'impianto organizzativo delle istituzioni romane) con il primo Giubileo, quello di Dante, indetto da Bonifacio VIII. La tomba di Pietro non è un santuario nell'accezione primitiva, quella preistorica, né lo è nell'accezione dei templi in Gerusalemme di ciascuna delle tre religioni; dal punto di vista religioso è solo la pietra sulla quale si fonda la Chiesa, un potere che trascende ogni potere secolare (e, tuttavia, lo gestisce politicamente: le investiture, il Sacro Romano Impero). La città diventa luogo di pellegrinaggi (quanto con ciò il crogiolo dell'attuale sottostrato europeo?). La città diventa in modo nuovo santuario perché le indulgenze (e il mito di Roma, naturalmente; Avignone non avrebbe mobilitato nessuno: quando il Papa torna da Avignone, i Fiorentini, che sono già da tempo in Banchi vecchi aprono i Banchi nuovi), perché le indulgenze chiamano tutti a ripercorrere le vie consolari (si vedano le descrizioni degli itinerari per i pellegrinaggi). E le vie consolari sono riaperte, di nuovo, ai commerci di respiro continentale: le occasioni italiane fino al Rinascimento. S'arriva così entro la Chiesa a proporre cultura colta, urbana, e trionfalismo (la fabbrica di S. Pietro cancella la tomba di Pietro per affermare una riedizione, sperata, della cultura e delle civiltà classiche) (9).

Rispetto alla costruzione di *Koinè* svolgono ancora, i santuari cattolici del dopo Controriforma, il ruolo di Olimpia e di Delfi? Ovunque furono attivi insieme commerci e richiami religiosi (negli abitati attorno alle abbazie, in quelli attorno ai grandi monasteri, in quelli attorno alle enormi cattedrali delle pianure da grano: luogo pubblico, parlamento e cerimonie di grandi comunità contadine), cultura materiale e riti (pietà), comportamenti codificati, « patto sociale » costruivano certamente *Koinè*.

Oltreché nella famiglia e nel lavoro, fino alla Rivoluzione industriale, il ruolo formativo dell'acculturazione ostensiva (museale) si deve a quell'insieme.

Museo, archivio, biblioteca, spettacolo ignorano i nessi di una impegnata acculturazione ostensiva

La civiltà, invece, è urbana dopo il decollo industriale di ogni Stato-nazione. Cultura laica (a sé stante ormai, e in fabbrica con rilevanza di massa) e Stato garantista (i redditi di lavoro individuali, i diritti del cittadino, l'istruzione pubblica) danno il ruolo dell'acculturazione a istituzioni disparate, divise e non comunicanti. Manca univocità ai comportamenti: ognuno per sé e il profitto dia speranze a tutti. Il principio vero, la regola dei comportamenti (tanto nel concettuale che nell'economico politico, le dialettiche che tutti coinvolgono) disgregante, sta nella logica dei prezzi. L'antinomia tra aspirazioni individuali, concorrenziali, e solidarietà di gruppo (gli interessi che muovono dalle etnie) privilegia la concorrenza, la conquista personale di potere e ricchezza, fino ai giorni recenti del disinganno. Quale? L'espansione produttiva e mercantile ha certi limiti. L'economia monetaria — a causa delle sue interne strettoie, del suo equilibrio

(8) In verità per i Cristiani l'unica città-santuario (nella nuova accezione: tale quindi solo per il concorso universale delle genti, il fascino e la suggestione dei luoghi e dei riti, la conseguente motivazione di un certo aggregato di insediamenti e di funzioni, non per la presenza del dio che dalla sua tomba è risorto per essere in Cielo e in ogni luogo), l'unica città-santuario, a rigore, potrebbe essere solo Gerusalemme. E lo è, però dopo la Mecca, anche per i Mussulmani (e, naturalmente, lo è nello stesso modo anche per gli Ebrei). Terrasanta, santa dunque per tre religioni monoteiste le quali nascevano tutte da uno stesso ceppo e s'allargavano tra Europa, Asia e Africa. A suo tempo il conflitto era fra due grandi civiltà, l'islamica e la cristiana, ma soprattutto in quanto era un conflitto tra due grandi imperi che il loro primo avvio — con le aggreganti motivazioni — avevano avuto dalle due religioni. (La civiltà ebraica gioca il suo conflitto del tutto diversamente, entro quel tanto di tolleranza che la fondamentale contraddizione delle religioni monoteiste consentiva, tra l'imposizione della « rivelazione » a tutte le genti e il confidare nella « grazia », sul fatto che — rivelazione o no — il Regno dei cieli è del giusto).

(9) Poiché ne nascono grandi lacerazioni (il Seicento olandese ce ne illustra i fondamenti strutturali), la Controriforma ricupera partecipazione *ab imis*, nelle campagne, nei *pagus*, radicando i culti (il dogma di Maria vergine e madre) su quel che resta, ed è molto, dell'antica religiosità. Santuari quindi che « sentono » la presenza del dio — il quale ormai è il *divus* e cioè il Santo erede spesso della pagana personificazione di un potere magico, taumaturgico o mitico specifico — saranno dopo la Controriforma non solo città come Le Puy (che santuario dell'Auvergne era fin dalla preistoria, con la sua Madonna Nera), non solo tutti i luoghi delle feste agrarie più antiche, ma tutte le chiese, ogni altare ad un santo dedicato. S'aggravano però le lacerazioni, tra culture della Riforma e culture della Controriforma, si divarica il pensiero per la pressione di opposte strutture socioeconomiche: verso la razionalità meccanicistica dove l'imprenditoria capitalistica lo esige, verso altra razionalità — meno potente dopo Galileo — nelle aree neolatine.



1. Parrocchiale a Valmoresca di Averara in Val Brembana. Il tetto era originariamente foggato a carena, gli intonaci sono stati demoliti sicché l'opera in pietra concia non si misura più entro bianche campiture ma con la muratura in pietrame di cava.

2. Il tetto della sagrestia è stato rialzato da blocchi cementizi.

3. I paesani vogliono la loro chiesa tale qual'era: sanno i valori come il loro paesaggio dimostra. Dove altro reddito di lavoro (non agricolo) lo ha consentito ogni famiglia ha provveduto con le tradizionali tecniche a conservare case e campi. Se la disperazione (i prezzi di mercato che non compensano la fatica) non li disperde, i montanari assimilano dalle altre civiltà senza lasciar disgregare la propria. Anzi, mostrano per come usano il « lavoro perso » come si attui — anche in una economia monetaria aperta — il pieno impiego delle risorse.

4. Questa tela non appare nei repertori di Bernard Berenson e di Roberto Longhi, non è ascrivibile a nessun citabile manierismo. Anzi, per certa manualità del dipingere — da definire una crosta. Pure l'iconografia — da compositore alla grande — e la tavolozza l'assegnano culturalmente proprio dove i parrochiani la collocano.

in un mercato aperto — non consente a tutti iniziativa e nemmeno retribuito lavoro entro quel mercato: il gioco dei prezzi esclude produzioni (in montagna dove le terre sono meno fertili, nei luoghi dove il prodotto anche industriale non si realizza con profittevole combinazione dei fattori). Emergono proposte alternative: produzioni per i bisogni sociali, tecnologie appropriate, pieno impiego delle risorse. Il problema è ormai progettare una nuova civiltà (collettivamente, comunitariamente, sicché sia resa veramente affidabile, anche dai soli comportamenti, univoci). Ma per esprimerla occorre costruire *ad hoc* identità culturale e — anche ostensivamente — offrirla a nuova e creativa consapevolezza di massa. Identità culturale dovrà essere, certo, visione del mondo tanto scientifica (solo tendenziale la *reductio ad unum*, un insopprimibile atteggiamento mentale, se ormai Kant ci avverte che l'esistenza di dio non può avere dimostrazione — ben distinguendo metafisica da fisica — e Popper ci avverte che nessuna teoria vale se non dubitabile), tanto scientifica da non lasciare tra Vico e Cartesio vuoti che, storicizzando, non si possano colmare, interpretare.

Dovrà mirare, questo gran progetto, ad area di civiltà (potremmo ancora dirla occidentale?) che comprenda Europa, Africa e vicino Oriente perché la base produttiva, la struttura, non potrebbe garantirla altrimenti. Già, è proprio la base produttiva ad obbligarci (non possiamo salvarci dall'eredità della civiltà industriale). Solo se unitaria l'area economica Euroafricana può darci speranze di sviluppo (autonomo). Unica regione del Centro Europa affacciata in Mediterraneo, quella padana, identità deve darsi per (almeno) mantenere il ruolo traente che nel sistema produttivo ha sempre avuto, in Italia, dal decollo industriale in poi. Nuovo sviluppo s'impone, quindi, e nuovo modello per questo nuovo sviluppo. Tra esportare impianti di produzione (con l'addestramento) nei Paesi in via di sviluppo o esportare beni di consumo durevoli (quelli del boom anni Sessanta) dove i centri di decisione (dollaro e/o ECU, la nuova moneta europea) ci impongano ci sarà da far scelte, magari non esclusive: e sarà nuovo sviluppo se non sarà troppo servile. Ma a monte una se ne propone — una scelta nei comportamenti, per l'appunto, che i nostri valligiani, i nostri contadini han sempre praticato (per fronteggiare, finché han potuto, le rovine della logica dei prezzi, per non disperdere la forza lavoro che nessun imprenditore chiedere loro di vendergli). Potremmo chiamarla la cultura del «lavoro perso». Agli intellettuali, alla classe dirigente, si chiede di recuperarla integralmente («elementi di socialismo»? «socialità comunitaria»?), poi-

ché solo questo totale impegno (il pieno impiego di tutte le risorse umane al di là dell'accettabile dall'economia monetaria) può darci la capacità d'investimento che vogliamo (per un completo recupero dell'ambiente, per «casa servizio sociale», per l'istruzione ricorrente, per quel vivere «al di sopra delle nostre possibilità» che non vogliamo più negarci).

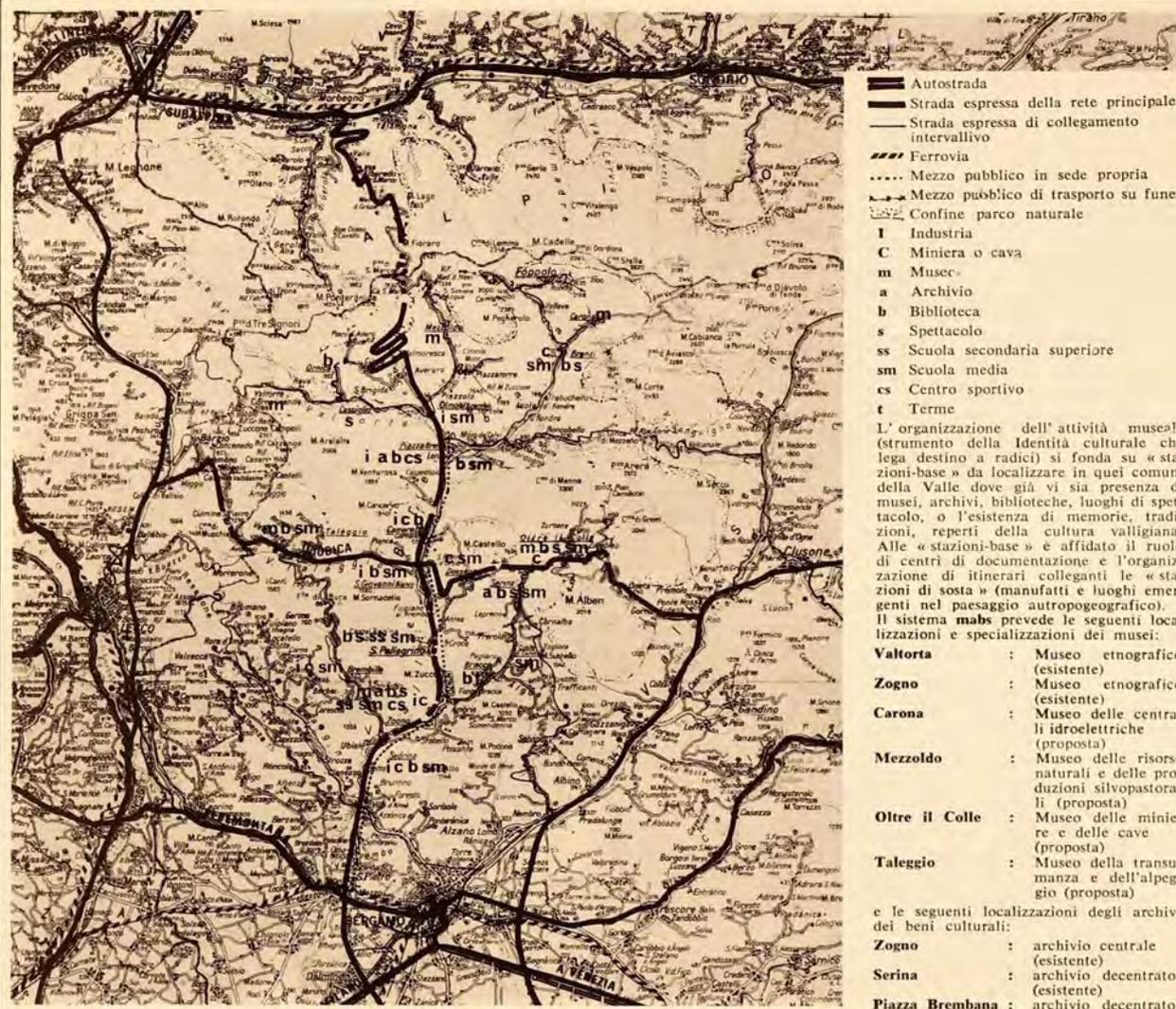
Il tentativo (il nostro, altri emergono chissà dove e come) inizia ponendosi in Val Brembana obiettivi di sviluppo economico e, in parallelo, obiettivi di identità culturale. S'inizia a Serina. Perché a Serina cercare di ritrovare la volontà e il coraggio di vivere dei Brembani? (il coraggio dei Brembilla o Brambilla che s'inurbano a Milano, quello dei bergamini transumanti dalle cascate della Bassa all'Alpe, quello dei tagliaboschi, quello dei cavatori minatori, quello dei fabbri, che diventi l'idea forza del darsi nuovo destino, così della Valle come dell'Occidente). Non tanto perché a Serina nacque Palma il vecchio (ad Averara non nascevano forse i Baschenis? a Lenna il Codussi?), non tanto perché a Serina documenti e memorie del passato, architettoniche figurati letterarie, s'affollano, ma soprattutto perché Serina, pur non essendo in fondovalle, pur non essendo periferia di città, non ha patito l'abbandono della sua gente, lo spopolamento. Anzi, dall'emigrazione (una sortita già meno gravosa — bisogna dirlo — dell'andar soldato di ventura con il Colleonio) si trassero i risparmi che — cumulated con altrettanto di «lavoro perso» — hanno costruito l'imponente patrimonio di case (3 alloggi per ogni famiglia residente, mediamente) che oggi si offrono al turismo estivo. (Anche altrove nella Valle si è così operato, ma con risultati globali meno significativi, meno avvicinabili dai nostri poveri mezzi di ricerca). Perché a Serina nella storia di ciascuna famiglia deve ritrovarsi un bandolo che ci riveli il «segreto» della sopravvivenza in Valle, perché a Serina nella storia delle (più integrate) famiglie villeggianti deve ritrovarsi la traccia di relazioni valle-pianura ancora utilizzabili. A Serina l'«intelligenza» (i maggiorenni, gli operatori economici, i tecnici), la classe dirigente, deve dirci come perderà il ruolo (subalterno alla logica dei prezzi) che ebbe, che ha, forse solo parziale, di *borghesia compradora*: perché tutti possano esprimere, consapevolmente, volontà di vivere (per sé e per gli altri), per poter progettare nuovo destino, comunitario, che sia degno della saggezza di chi vive del suo lavoro (produttivo di merci, di tutto quel che usiamo per vivere). Certo anche in ogni altro paese della Valle si dovrà fare questo lavoro. L'identità culturale che cerchiamo (che tutti siamo costretti a cercare; si tratta di anticipare — questo è il

gran progetto — se se ne trova l'intelligenza) serve a costruire una nuova civiltà (potente, attiva, conscia).

Aspetteremo nuove profezie? No. Distinguiamo metafisica (personali convinzioni) da occorrenze del vivere (impegno civile), sostituendo tolleranza a fanatismo, si decifra man mano (e si costruisce) nuova civiltà

L'identità culturale che cerchiamo è la cultura di una nuova società la quale ormai non può non accogliere e assimilare qualsiasi contributo, da ogni angolo del mondo (se è vero che la scienza, la tecnica e la potenza economica degli Occidentali non possono più oltre prevaricare così come non possono separarsi dalle altre culture). Nella misura in cui apparteniamo all'Occidente ne divideremo la sorte, avremo certa collocazione nella gestione della civiltà anni Duemila, una e universale, stando dentro (volenti o no) alla preminenza dei mezzi dell'Occidente (non dei modi che, appunto, possiamo inventare diversi). Perché allora rassegnarci alla passività? a rincorrere goffamente i modelli spreconi (anche nella loro crisi)? concorrenziali fino al *mors tua vita mea*? perché rassegnarci a tappar buchi qua e là (malamente) fra le molte esigenze insoddisfatte? Perché — sia pure badando a restare fra i privilegiati del mondo, finché dura — rassegnarci ad essere fra questi i marginali, i piangina?

Come primo strumento per tale ricerca si è pensato all'uso (amplificato, finalizzato, motivato) del *sistema museo-archivio-biblioteca-spettacolo*, nel quale tutti i contatti (da e per) degli utenti fossero ricondotti. Sicché tutto l'abitato (i lari, le tombe, i luoghi significativi) e/o il territorio vissuto dalle attività sia connesso da itinerari puntualmente schedati e tuttavia già esplicativi in sé, nella guidata loro successione. Non solo, ma il sistema in sé deve garantire ogni discendenza e ogni ascendenza cognitiva, ogni allargamento ulteriore, ogni possibile sistematica. Il sistema delle schede deve garantire, con i grafi della sua complessa e intrecciata organizzazione, ogni rapporto *inter* o *intra* disciplinare. Con ciò si afferma, intanto, l'unicità del sapere (relativa, beninteso, dopo Giovanbattista Vico — *verum factum* — e Popper) tutto storicizzando alle locali (e attuali) occorrenze, all'affrontare problemi di trasformazione del mondo. Si può proporre, poi, la serie degli obiettivi di produzione; quantificati che siano, si evidenzia quel che darà il «punto futuro», sul piano strutturale, della costruenda civiltà. Avviate infine le profezioni nelle due dialettiche, a livello di massa ne potrebbe risultare impegnato il *sistema museo-archivio-biblioteca-spettacolo* fino a Milano (la Triennale fra qualche anno?) e oltre.



1. L.S. D'Angiolini, M. Canesi, L. Gambarin, G. Goggi, P. Godio, G. Longhi, M. Rampi, A. Torricelli: Val Brembana, Progetto su prospezioni al 1990: trasporti, insediamenti produttivi, infrastrutture sociali, sistema mabs (museo, archivio, biblioteca, spettacolo). (Le

prospezioni « ipotesi alta » al quinquennio stimano la popolazione in circa 67.000 abitanti — 3000 oltre gli attuali — e 2000 nuovi occupati nell'industria. Il recupero del « lavoro perso » ipotizza tuttavia l'impiego di tutte le forze umane produttive).

Lo spopolamento è ormai giunto a una soglia sotto la quale non si può scendere perché questo significherebbe non avere più risorse umane — cioè forza lavoro — disponibili, in misura tale da garantire ai residenti un livello di sopravvivenza accettabile. L'alternativa è dunque tra il perpetrare una condizione di sottosviluppo (ipotesi bassa) e quella, invece, di un'inversione di tale « spontanea » tendenza, che riesca a stabilizzare popolazione (a farla aumentare, ipotesi alta) (1). Lo sforzo di progetto sta nel trovare — coartando la logica di mercato — il modo di vincere le condizioni a sfavore (il rischio Valle Brembana) determinate in Valle dalle disconomie esterne, rispetto a Milano o a Bergamo. L'industria è infatti la sola attività che può garantire redditi paragonabili a quelli della città, della società industriale a cui, pur marginali, i valligiani appartengono; a fa-

vore di essa vanno create le maggiori facilitazioni: con la ristrutturazione della viabilità, con le agevolazioni finanziarie e con la sicurezza dei mercati. Per promuovere l'insediamento di nuove attività industriali sarà necessario far convergere nell'azione degli Enti locali le coordinate capacità finanziarie pubbliche e private (2). La politica amministrativa e finanziaria dovrà mobilitare tutte le risorse monetarie e indirizzarle con decisioni strategiche agli investimenti determinanti per l'integrazione — quanto alle produzioni, agli scambi — della Valle con il Bacino economico padano. Al di là del limite costituito dalla base monetaria (che non può allargarsi, pena l'inflazione) il pieno impiego delle risorse umane produttive può essere consentito solo dalla mobilitazione di mezzi e di energie che trovi le sue motivazioni — alle radici — nei problemi emergenti (storicizzan-

doli attraverso e per la cultura dei valligiani) e — in prospettiva — nei comportamenti che si vanno costruendo, adeguati al progetto generale nel cui processo tutti siano coinvolti. La ristrutturazione della viabilità e la riorganizzazione del trasporto pubblico faciliteranno l'insediarsi di attività produttive in Valle e la stessa mobilità della forza lavoro, che — diretta un tempo in emigrazione stagionale o permanente verso la Francia, la Svizzera, il Sud America, dal Secondo dopoguerra gravitante con pendolarismo settimanale o giornaliero verso Milano, Sesto S. Giovanni, Bergamo, Dalmine, — continuerà a garantire le opportunità di lavoro qualificato offerte dal Bacino economico padano, organizzato come una metropoli. Mario Oberti, di Lenna, sindacalista, da dieci anni operaio a Sesto S. Giovanni: ... Qui alla Falck ci sono centocinquanta

lavoratori che vengono dalla Valle Brembana. Noi abbiamo fatto una petizione per riuscire a creare un servizio giornaliero di trasporto, che dia la possibilità a questi lavoratori di ritornare tutti i giorni in Valle... Oggi come oggi, con la crisi che attraversa il Paese, è impossibile creare un'industria che dia occupazione a centocinquanta lavoratori nella Piana di Lenna o a San Giovanni Bianco; però se noi creassimo un servizio di trasporto di questo tipo, potremmo stabilizzare in Valle quei centocinquanta lavoratori. C'è della manodopera stagionale in Valle che è quanto mai precaria, ma che non si adatta a venire via; venir via dai nostri paesi non è una vita facile, è sempre una vita di sacrifici. Se però ci fosse un servizio di trasporto che desse la possibilità concreta di tornare tutti i giorni a casa, oggi sono centocinquanta, domani potrebbero essere duecen-

(segue)

VALBREMBANA: PROGETTARE L'AVVENIRE



1. Monastero SS. Trinità: ostello, scuola materna
2. Scuola elementare e palestra
3. Palazzo seicentesco: biblioteca, archivio, scuola media
4. Oratorio: ricreazione e spettacolo
5. Area sport e gioco
6. Campo sportivo, fiera bestiame
7. Palestra
8. Sistema del verde e dei percorsi pedonali



L. Gambarin, P. Godio, G. Longhi, M. Rampi, A. Torricelli: 1. Progetto di ristrutturazione d'ambiente a Serina, 1978: connessione in continuità pedonale — consentita dalla strada espressa intubata — di funzioni di vita associata (scuola, chiesa, biblioteca,

archivio, campi sportivi, verde pubblico); 2. Progetto di recupero di tradizionale attività sportiva e restauro, con demolizione del sopralzo, del Palazzo seicentesco a Serina, 1978.

to i salari mensili — un capitale non indifferente — che si trasferiscono in Valle Brembana, creando tutta un'altra serie di attività nel tessuto sociale della nostra Valle... altrimenti, se l'iniziativa non dovesse andare in porto, potremmo comprare in una decina di lavoratori un pulmino con cui andare avanti e indietro tutti i giorni. L'ambizione nostra, di quelli che sono via, anche a Dalmine, a Bergamo, a Milano, è sempre quella di poter ritornare in Valle, certo, non senza garanzie di sopravvivenza dignitosa. Infatti succede che uno da giovane venga via e da vecchio ritorni in Valle, dove magari ha la casa di famiglia o quella su cui ha investito i suoi risparmi (3). L'ambizione prima, infatti, è sempre stata quella di costruirsi la casa: quasi tutti i cittadini della nostra Valle ne sono proprietari, questo è l'investimento che hanno considerato prioritario. L'offerta turistica delle «se-

conde case» fatte dagli stessi lavoratori della Valle oggi, però, lascia a desiderare: mancano nei paesi soprattutto quei servizi e quelle attrezzature fondamentali necessari, per le attuali esigenze, a un buon andamento del turismo... Tutti gli abitanti della Valle hanno un conto in banca, e più consistente di quello che si pensa. Ecco la questione di fondo: il risparmio delle famiglie, che in Valle Brembana mantiene proporzioni notevoli nonostante la inflazione, non può più essere indirizzato in modo massiccio alla costruzione di nuove case da affittare ai turisti, dato che già oggi quelle costruite non garantiscono adeguata redditività al capitale investito, a causa del basso utilizzo delle strutture ricettive e della inadeguatezza dell'offerta turistica per quanto riguarda i servizi (le urbanizzazioni primarie, le attrezzature culturali, ricreative, sportive). L'espansione edilizia degli anni

Sessanta e Settanta ha contraddetto la tradizionale attenzione alla qualità dell'ambiente sentito come espressione collettiva di civiltà, della quale si trovano i segni nell'impianto urbanistico ed edilizio dei centri storici, nel paesaggio agrario, nelle infrastrutture che garantiscono alla Valle i collegamenti fondamentali con la pianura (dalla Strada dei Traffucanti alla Strada Priula, alla ferrovia del primo Novecento programmata e realizzata in pochi anni). Oggi si impone di recuperare questa qualità dell'ambiente — che nei tempi passati aveva garantito la fortuna turistica di molte località — conquistando alla Valle l'organizzazione, le relazioni, i comportamenti — fino ai fatti di espressione — di un'unica città. Anche il destino dell'agricoltura montana è legato al controllo dell'intero paesaggio agrario (forestazione, riassetto idrogeologico), contro l'erosione provocata dalle incon-

trollate espansioni degli insediamenti turistici. I problemi della casa, dei servizi, della viabilità, dei trasporti — di casa servizio sociale — sono dunque da integrare in un più generale progetto di ristrutturazione d'ambiente per il quale occorre mobilitare tutte le risorse disponibili: quelle monetarie e il « lavoro perso ». Le prime da indirizzare prioritariamente alla realizzazione delle fondamentali infrastrutture attraverso intraprese che, controllate pubblicamente, costituiranno per il risparmio delle famiglie un'alternativa al deposito in banca (oggi eroso dall'inflazione); il secondo, l'investimento in lavoro non direttamente e immediatamente remunerato, da progettare e organizzare per la ristrutturazione del patrimonio edilizio, per la realizzazione di servizi, per la forestazione (4). Oggi progettare il « lavoro perso » significa moltiplicare le capacità di investimento, operare

DEI FIGLI E DEI NIPOTI SULLA STORIA VISSUTA DAI VECCHI



3. La famiglia di Isaia Bonomi, originaria di Serina, fotografata in Uruguay davanti alla propria casa. 4. Lavoro dei Valligiani all'estero (i documenti sull'emigrazione sono stati raccolti presso le famiglie di Serina dagli allievi della Scuola elementare). 5. Serina: la tradi-

zionale fiera del bestiame.

Estratto da: Liliana Gambarin, Paolo Godio, Giovanna Longhi, Mariateresa Rampi, Angelo Torricelli, *Quale identità per la città Valle Brembana*, in corso di pubblicazione.

(1) Angelina Monaci — marito e tre figli — ha continuato la attività agricola nella contrada Caprini, uno dei maggenghi di Branzi. Principale risorsa è il formaggio. Dice Angelina Monaci: «...Il formaggio Branzi adesso è esclusivamente mio papà che lo fa, su in alpeggio, poi, da settembre a maggio, il latte lo trasformiamo noi perché vendere il formaggio è molto meglio che vendere il latte. La latteria è nata nel 1954-55: per noi agricoltori del posto allora è stata un vantaggio. I "casalini" facevano gli stracchini e la latteria li ritirava e pensava lei alla maturazione. Poi ha cominciato a raccogliere il latte dei

"casalini" che erano diventati vecchi e a lavorarlo direttamente; anche adesso ritira molto latte, ma non ritira più il formaggio. Il guaio è questo: noi agricoltori siamo soci, ma anche quest'anno abbiamo fatto una forte lotta perché non ci hanno dato neanche il prezzo stabilito dalla Regione.

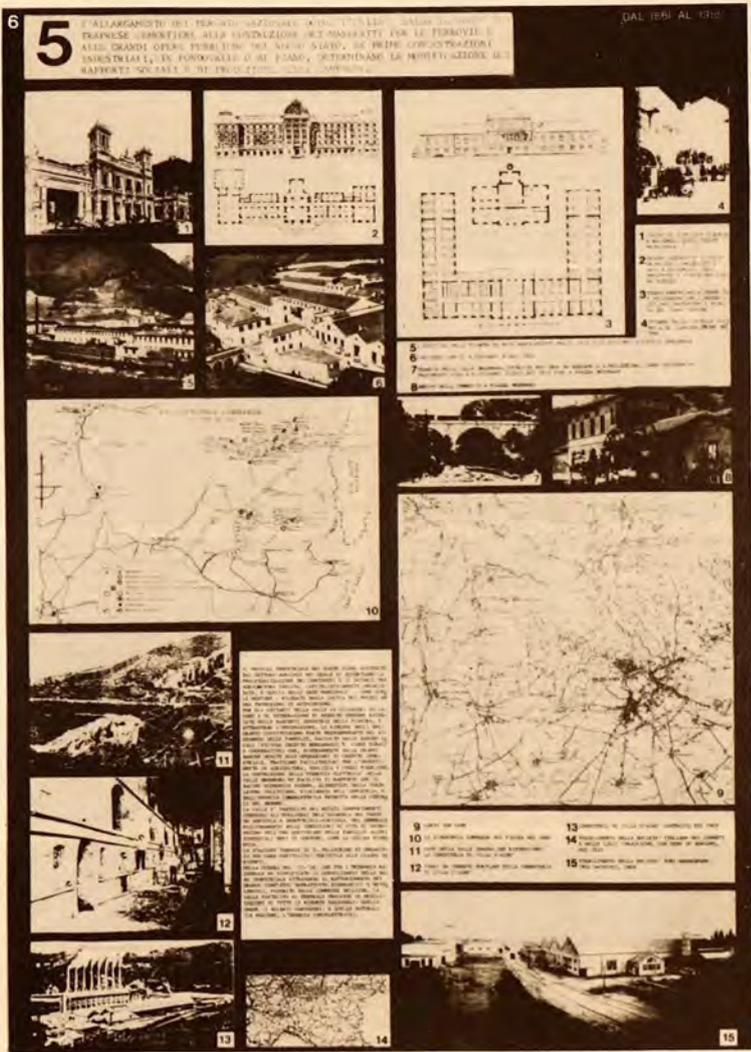
(2) Si tratterà di contrattare il contenimento dei canoni con cui poter dare in locazione immobili e macchinari agli imprenditori che introducano nuove attività industriali in Valle. Una società pubblica a cui partecipi la Comunità Montana può prendere il compito di organizzare questo meccanismo analogamente a quanto, in passato, la collettività faceva per l'alpeggio: l'alpe, di proprietà comune, era preparata per la produzione dalla collettività e data in appalto per una o più stagioni al caricatore che nei mesi estivi praticava l'alpeggio (pascolo e caseificio) coi propri capi di bestiame e con quelli affidatigli dalle aziende della Bassa. La transumanza ha avuto una funzione di scambio tra le produzioni e la cultura delle valli e quelle della pianura. Oggi solo l'industria, nelle sue necessa-

rie relazioni con il bacino economico padano, può integrare la Valle nella civiltà industriale della Padania.

(3) Testimone di un'altra emigrazione (quella del primo Novecento, legata al lavoro nell'industria del "decollo", che segna un cambiamento decisivo rispetto al lavoro come taglialegna e carbonai che i Brembani hanno sempre praticato nei boschi francesi e svizzeri) e del ruolo che le rimesse hanno ricoperto per la Valle, è Mansueto Locatelli, nato nel 1893 a Sottocchia in Val Taleggio: «...dopo aver terminato la terza elementare (nonostante dovessi anche curare le capre), lavorai dal 1905 al 1910 nella costruzione delle gallerie dell'Orrido, delle centrali idroelettriche e dei canali del Brembo. Quando furono conclusi questi lavori partii per la Francia, con i soli soldi del viaggio. Vidi Bergamo per la prima volta e da quella stazione andai fino alla Gare de Lyon a Parigi, dove viveva una mia sorella sposata. Trovai lavoro in fonderia con un salario di cinque lire al giorno e vi rimasi per trentacinque mesi. Nel 1913 fui chiamato alla visita di le-

va. Prima di consegnarmi soldato ho consegnato a mio padre, perché potesse pagare il Campo "Treviglio", quanto avevo risparmiato in Francia. (Del lavoro dei valligiani all'estero, alle figg. 3 e 4, si noti quanto rigorose, sebbene "appropriate" le tecnologie: l'orizzontamento del tetto di paglia, i tubi di grande diametro saldati per l'irrigazione).

(4) Era « lavoro perso » — quando ci si riconosceva nelle attività e nelle imprese che garantivano possibilità di sopravvivenza e sicurezza sociale per tutti — la bonifica del pascolo, l'andare a « fare la foglia » nei boschi, la costruzione di case, stalle, sentieri. A Roncadello, come a Mezzoldo e in altri paesi dell'Alta Valle, la proprietà comunale dei boschi, che aveva resistito alle successive alienazioni del demanio, fondava la sua permanenza sull'interesse collettivo. Si teneva sgombrato il bosco dalle foglie, per mantenere il terreno permeabile, con il lavoro a rotazione delle famiglie che ricevevano compenso dalle successive vendite del legname: quello degli alberi d'alto fusto e quello per le carbonaie.



L'Ecomusée (1) è un nuovo tipo di museo nato in Francia negli anni Settanta. Le sue origini risalgono ai parchi naturali e ai musei *en plein air* del centro e nord Europa. L'Ecomusée, come indica il suo nome, si occupa dell'ambiente globale, naturale e culturale ed è al tempo stesso un museo dello spazio e del tempo. Sua preoccupazione fondamentale è stimolare la collaborazione della popolazione, rendendola protagonista della sua attività anziché passiva spettatrice. L'Ecomusée de la Communauté Urbaine Le Creusot-Montceau-les-Mines, fu creato nel 1974, dopo due anni di prefigurazione. Nato sulla base di un metodo sperimentale e prammatico, la sua evoluzione è continua. Il suo territorio corrisponde all'entità amministrativa della Communauté Urbaine (2), che unisce sedici comuni industriali e agricoli attorno ai due poli industriali di Le Creusot, sede dell'industria siderurgica ex Schneider, e Montceau-les-Mines, al centro di una zona mineraria. Il territorio, di 400 Km², nel sud della Borgogna, comprende una popolazione di 120.000 abitanti. Caratteristica di questa regione sono 150 anni di convivenza e interrelazione tra società urbana e rurale. Le industrie che hanno determinato la nascita e la

crescita dei suoi centri abitati, lo svilupparsi delle vie di comunicazione (di cui la principale per tutto il Diciannovesimo secolo è stato il Canal du Centre, che mette in comunicazione Atlantico e Mediterraneo unendo le acque della Loira e della Saône) ne hanno modellato e trasformato la natura, condizionando l'evoluzione sociale e culturale.

L'Ecomusée comprende l'intero territorio e si articola in una serie di sedi e itinerari che, attraversandolo, ne valorizzano i vari aspetti. La sede principale dell'Ecomusée è il Château de la Verrerie. Circondato da un immenso parco al centro della città operaia di Le Creusot, il complesso venne costruito alla fine del Diciottesimo secolo per la Cristallerie Royale di Maria Antonietta. La famiglia Schneider, che dopo il 1836 diventò padrona dell'industria siderurgica di Le Creusot, lo trasformò poi in residenza e castello (I due forni a forma di cono rovesciato di fronte all'edificio vennero così trasformati in cappella e teatro). Nel Château è allestita una esposizione permanente sulla storia della comunità, dai tempi geologici fino alle prospettive per il futuro. Altri spazi sono riservati ad esposizioni temporanee dedicate a temi generali. Fra le esposi-

zioni più recenti: *L'albero, La rappresentazione del lavoro*, dal Quattrocento a oggi, *I giardini operai*. In ogni comune, poi, l'Ecomusée vuole aprire una sede detta « antenna » per la sua doppia funzione di ricevente e emittente. Le « antenne » permetteranno al museo di essere presente in tutta la comunità, e alla popolazione di partecipare alle sue attività. Queste sedi sono realizzate, a seconda delle occasioni, in edifici storici, scuole, municipi, locali pubblici. La collaborazione delle autorità locali e l'intervento della popolazione ne garantiscono la custodia e l'apertura durante le manifestazioni. Le attività organizzate nei diversi comuni sono talmente numerose e varie da rendere difficile una loro elencazione. Si tratta in generale di esposizioni su temi locali, organizzate in collaborazione con gruppi di abitanti. Con loro vengono scelti i temi da trattare, viene fatto il lavoro di raccolta degli oggetti (che anche per le mostre permanenti sono dati in prestito dagli abitanti), la loro organizzazione ed esposizione. Alcune delle « antenne » sono aperte in forma permanente: a Perrecy-les-Forges un gruppo di abitanti ha inaugurato la prima parte di una esposizione sulla storia del comune situata nella galleria so-

vastante il nartece del Priorato romanico; a Blanzy si è creata una associazione di ex minatori che ha per scopo la creazione di un museo su l'Homme et la Mine attorno ad un pozzo di miniera in disuso, di cui sono in ricostruzione i diversi elementi; a Montceau, infine, è stata riaperta in una scuola locale l'esposizione *Cent ans d'école* realizzata nel 1975 da insegnanti e scolari. La mostra, che ricostruisce la storia della scuola pubblica riproducendo con gli oggetti originali tre aule scolastiche (una della fine dell'Ottocento, una dell'inizio del Secolo e una di oggi), è stata anche presentata alla Biennale di Venezia del 1976. Vi sono infine gli itinerari dedicati a vari aspetti della comunità: il canale, la foresta, le industrie, l'Arte romanica. Gli itinerari, sia pedonali che automobilistici, sono già stati in parte studiati, e saranno presto realizzati, con un sistema di indicazioni stradali, punti di arrivo e partenza, luoghi di sosta e informazioni, una guida.

La realizzazione di tutte le attività dell'Ecomusée è affidata ad un gruppo di ricercatori specialisti in diverse discipline. L'équipe formata da studiosi in gran parte provenienti dalla Regione, comprende un ecologo, un linguista, uno storico del-

1. Carta della Communauté Urbaine Le Creusot-Montceau-les-Mines con indicati i sedici comuni che la compongono. Le Creusot: 2,3. Château de la Verrerie, costruito alla fine del XVIII sec. per la Cristallerie Royale di Maria Antonietta, trasformato nel 1936 in

residenza dagli Schneider, dal 1974 sede principale dell'Ecomusée: veduta del complesso e dei forni, trasformati dagli Schneider in cappella e teatro; 4. la Fonderie Royale in un'incisione della fine del XVIII sec.; 5. Quartiere operaio La Combe des mineurs, 1936;



COMMUNAUTE URBAINE LE CREUSOT-MONTCEAU





6. Atelier di montaggio delle locomotive, 1948, adibito ad « antenna » dell'Ecomusée. 7. Veduta della campagna e bacino di estrazione di Darey, Montceau-les-Mines. 8. Sede della Tuilerie de Montchanin, ora usata per esposizioni. Le Creusot, Château de la

Verrerie: 9. esposizione permanente L'espace de la communauté à travers les ages, 1974; 10. riunione con gli abitanti; 11. esposizione L'Arbre à travers les civilisations, 1974; 12. esposizione La représentation du travail, 1977-78.

la tecnica e dell'industria, un architetto, uno storico e un archivist. Oltre a curare le manifestazioni dell'Ecomusée e l'allestimento delle esposizioni, l'équipe si occupa dell'inventario di tutto il patrimonio storico, artistico e naturale della Comunità. La conservazione delle testimonianze è assicurata, quando è possibile, nel contesto originario o d'uso; solo in un secondo tempo esse vengono raccolte nelle collezioni del museo. Queste sono di due tipi: le testimonianze appartenenti al museo e quelle inventariate che rimangono al proprietario e vengono prestate al museo in occasione di esposizioni o altre manifestazioni. Oltre a questo l'Ecomusée conduce un lavoro di ricerca interdisciplinare su tutti gli aspetti della Comunità. In particolare si fa promotore di un programma sulla *civilisation* industriale che, a partire dalla realtà locale, analizza il fenomeno dell'industrializzazione nei suoi aspetti economici, sociali, culturali, ecologici, politici e umani. Data la vastità e la complessità del lavoro di ricerca, l'Ecomusée ricorre alla collaborazione di specialisti esterni, ricercatori e docenti universitari. Questi, oltre ad analizzare le proposte di ricerca ed indicarne gli strumenti di realizzazione, partecipano alle ri-

cerche sia direttamente che offrendo la propria assistenza. Un accordo particolare è stato raggiunto nel 1977 tra Université Lyon II, Université de Dijon, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales di Parigi e l'Ecomusée, per organizzare in comune un programma di ricerche.

L'équipe si occupa infine delle attività rivolte alla formazione. L'obiettivo dell'Ecomusée è stimolare la cooperazione della popolazione a tutte le proprie attività — esposizioni, inventario, collezioni — mirando, in realtà, a trasformare gli stessi abitanti in ricercatori, abolendo così la distinzione fra osservatore e osservato. Ogni studioso che partecipa al lavoro dell'Ecomusée deve dedicare infatti alla formazione il 15% del suo tempo. L'Ecomusée poi organizza, in collaborazione con gli organismi della Formation Permanente, dei gruppi di lavoro su temi vari, connessi all'attività di ricerca. Questi gruppi sono aperti a tutta la popolazione senza porre limiti di età, classe sociale e categoria professionale. Altre attività sono dedicate più specificatamente alle scuole. Queste sono state contattate fin dai primi anni e sono oggetto di una serie di iniziative, prima, durante e dopo ogni manifestazione. L'Ecomusée organizza

l'invio di materiali di documentazione, visite guidate e non e lavori di « prolungamento » delle esposizioni nelle scuole (giornali, testi, disegni, ecc.). Alcune esposizioni itineranti sono specificatamente organizzate per le scuole. La collaborazione con le scuole vuole tuttavia andare oltre queste iniziative temporanee. L'Ecomusée infatti, che vuole essere utilizzato dalla popolazione in modo attivo, invita gli insegnanti a rivolgersi direttamente agli specialisti del museo e ad utilizzarne il materiale e le strutture (biblioteca, laboratorio audiovisivo, inventario, archivi). In questo modo il museo vuole offrire alle scuole gli strumenti per sfruttare il patrimonio naturale e culturale del luogo (paesaggio, siti, edifici, oggetti, documenti, tradizioni, miti, dialetti) e fornire agli allievi gli elementi per una migliore comprensione della civiltà industriale in cui vivono. La conoscenza del patrimonio locale diventa così parte integrante dell'azione educativa.

La stessa struttura organizzativa dell'Ecomusée — ripartita in tre comitati: Comité des usagers, Comité scientifique, Comité de gestion — è finalizzata a rendere organici e istituzionali i rapporti tra attività e programmi del museo e destinatari ai quali esso intende rivolgersi.

La realizzazione di un programma esteso e vario come quello dell'Ecomusée richiede un lavoro lungo e una continua verifica attraverso i rapporti con la popolazione. L'esperienza condotta fino ad oggi non è che una premessa e un punto di partenza per l'evolversi di un discorso ancora più complesso e radicato nella realtà sociale.

Alessandra Gneccchi Ruscone

(1) Il termine *ecomusée* fu usato per la prima volta nel 1971 dal Ministre de l'Environnement in occasione della 9ª conferenza dell'ICOM (International Council of Museums) a Digione, per indicare un nuovo tipo di musei dell'ambiente globale progettati da George Henri Rivière fin dagli anni Cinquanta e realizzati solo a partire dalla fine degli anni Sessanta. Oggi esistono, oltre all'Ecomusée de la Communauté Urbaine, altri 3 ecomusei all'interno dei Parcs Naturels Régionaux e dedicati per lo più alle società rurali. Numerosi altri sono in progetto o in preparazione.

(2) Le Communautés Urbaines, unione di più comuni attorno ai centri urbani in espansione, furono create dal 1966 per le città di Bordeaux, Lille, Lyon, Strasburg e in seguito adottate dai centri di Brest, Cherbourg, Dunkerque, Le Mans, Le Creusot-Montceau-les-Mines.

CONSERVAZIONE URBANA E TRASMISSIONE MUSEALE

INTERVISTA A
ANDREA EMILIANI
direttore della Pinacoteca
nazionale di Bologna

a cura di Letizia Caruzzo

D. Le sembra corretto individuare i caratteri e l'articolazione di un museo di storia urbana nell'approfondimento storico dei rapporti intercorsi tra trasformazioni della struttura produttiva e dell'assetto insediativo, così che esso si renda disponibile come referente di interlocazione dialettica e operativa, per esempio, all'elaborazione e alle scelte di politiche e piani di intervento per la città? In tal senso è coerente giungere alla definizione di un museo della città a partire dalla riorganizzazione delle strutture museali esistenti, procedendo ad una maggiore contestualizzazione delle raccolte, alla creazione di sezioni differenziate e articolate su problemi specifici del contesto in rapporto alla struttura produttiva, culturale, insediativa...?

R. Il museo urbano è oggi possibile, purché in esso la città realizzi una nuova struttura di sé stessa e non se ne serva invece per scopi ancora una volta alieni. E' esistita, fra Illuminismo e Positivismo, un'età del museo; e di quello strumento oggi non si può che riconoscere la storia avvalendosi della restituzione dei termini originari dell'istituzione. E' necessario capire, per esempio, come la città, il Municipio italiano del 1860, riveli nel museo ciò che intende essere, facendo emergere il problema del decoro civico, della produttività del luogo e delle forze che in esso si sono addensate, la tensione verso sistemi economici europei, le preoccupazioni legate alla nascita della prima industria, persino il regime di privilegio o di emarginazione ferroviaria... Il museo civico è stratificato, complesso, fitto di donazioni pubbliche e private, contiene tipologie e materiali diversi, quindi trattamenti tecnici, lessici e vocabolari del tutto eterogenei; mantiene al proprio interno spinte a volte contrastanti, che vanno da quella puramente conservativa a quella tesa alla raccolta di archetipi artigianali e industriali, la cui organizzazione impone la definizione di modelli diversi. Rispetto alle grandi gallerie e ai musei nazionali di antichità, i musei civici — fino alla loro più recente estensione territoriale — non hanno arrestato le loro dinamiche di acquisizione, proponendo in tal modo sia il dato indubbiamente interessante della continuità informativa, sia la necessità indilazionabile di operare periodizzazioni che non siano solo di topografia o di catalogo, ma anche di strategia museografica. Per scendere nel concreto del rapporto istituibile tra museo e città: se si

doesse rifare oggi un lavoro di documentazione per il Piano per il centro storico di Bologna (pur considerando positiva e inimitabile la mostra del '76 coi suoi 300.000 visitatori e lo sforzo per riprodurre fotograficamente una immagine di possibile sopravvivenza per il centro storico) credo che si dovrebbe anche affrontare, da un lato, il Museo civico di Bologna e, dall'altro, la Scuola professionale, analizzando attività e produzione delle Scuole Aldini Valeriani, che hanno storicamente rappresentato l'espressione diretta della cultura popolare, del sapere pragmatico, dalla scienza illuministica alla produttività di tardo Ottocento (ricerca oggi attivata dal Comune); servendosi quindi del museo come cantiere, aprendo un altro opportuno metodo di visione della città, dal quale far emergere la città che produce, la città che consuma, la città definita non solo attraverso le inclinazioni estetiche del cittadino o le manifestazioni politiche del potere, ma attraverso tutto il complesso insieme fatto di fatiche per la sopravvivenza, tensioni socio-economiche... Dico questo da storico dell'arte, che pure prevede probabili ridimensionamenti: in futuro casa, chiesa, palazzo, strada, piazza diventeranno oggetti trascurabili rispetto a zona industriale, sistema dei trasporti...; speriamo di evitare il solito manicheismo.

D. In riferimento alle esperienze oggi in atto — dal progetto varato dall'Amministrazione comunale di Brescia per il riassetto generale del patrimonio museografico della città, attraverso il recupero ad uso museale del complesso di S. Salvatore e degli attigui spazi archeologici del centro storico, all'iniziativa recentemente promossa dalle amministrazioni comunali del Comprensorio piacentino, in collaborazione con l'Istituto per i beni culturali della Regione Emilia-Romagna, per la creazione di un servizio espositivo capace di affiancarsi alla redazione dei piani per i centri storici —, ci interessa sapere da lei in che misura un progetto museografico può porsi dialetticamente rispetto alla definizione di un piano per il centro storico: è corretto attribuire un ruolo produttivo al museo urbano, considerato come laboratorio, come ambito di storicizzazione dei processi di formazione della città, così da metterlo in grado di concorrere, per esempio, alla definizione di una politica di intervento sul centro storico che superi i limiti di una gestione esercitata col solo metodo storico-filologico e affronti il problema della riqualificazione funzionale in rapporto ai processi generali di trasformazione produttiva e territoriale?

R. In parte lei ha già risposto, portando un punto di vista oggettivamente interessante. Cre-

do che tra progetto per il museo e piano per il centro storico sia opportuno istituire una precisa possibilità di paragone e di conseguenza una precisa possibilità di ponte metodologico. Purtroppo non è mai stato redatto un piano per il centro storico che tenesse presente la cellula vivente di un museo e la esperienza di un museo; abbiamo semmai avuto musei che sono venuti a seguito di un'operazione sul centro storico. A queste possibilità si dedica una prima, importante area delle ricerche attivate dall'Istituto per i beni culturali della Regione Emilia-Romagna con obiettivo indirizzato alle città di Piacenza, Modena, Faenza, Forlì, Cesena e altre ancora. L'esperienza bresciana sembra essere l'unico caso di rapporto diretto, a partire dal quale si può dimostrare come sia l'attività per la conservazione del centro storico sia quella per il rinnovamento museografico costituiscano in realtà opera d'inventario; l'opera conoscitiva che allinea tutti i materiali per portarli a precisi stadi di significazione è in entrambe i casi il necessario punto di partenza. Può sembrare ovvio dire questo, ma che il piano particolareggiato per il centro storico prenda avvio da un inventario conoscitivo, preciso e soprattutto storicamente e artisticamente fondato, è acquisizione giunta a maturazione soltanto negli ultimi anni. Inoltre, non è facile individuare un'operazione sul centro storico che superi la fase di conoscenza inventariale e si trasformi invece in catalogo. Dico questo perché, opera complessiva o opera individuale, ciò che noi chiamiamo centro storico, coinvolgono una nozione che va affrontata anche lungo il profilo della storia dell'arte, cioè della storia delle cose dell'arte, dell'architettura, della movenza urbanistica, della topografia, eccetera. Proposto quindi che operazione per la conservazione del centro

storico e operazione per il rinnovamento museografico si definiscono principalmente come inventari, si è già correttamente affrontato il problema del metodo operativo; l'inventario consente infatti di operare scelte metodologiche, sulle quali peraltro le posizioni possono divergere largamente. Di conseguenza, nell'ambito dell'inventario che costituisce un museo, provveri a rendere concreta una storia della città, che per ora ci è stata tramandata soltanto attraverso evocazioni scritte o evocazioni orali; a questo punto credo che, per ognuna delle tipologie che andiamo organizzando e per ognuna delle diacronie che andiamo istituendo, sarà inevitabile riconoscere le cause, il regime dei modi e quindi dei tempi, attraverso i quali i materiali storici ed artistici, a loro volta organizzati in tipologie e in diacronie, sono affluiti al museo; ogni età si è servita del museo come di una sorta di « pozzo nero » della storia (« pozzo dorato » per gli antiquari), dentro il quale accumulare secondo diversi modi e combinazioni oggetti e testimonianze dell'epoca. Allora diventa necessario procedere a togliere dall'anonimato indifferenziato quelle proposte, tuttora riconoscibili, che volta a volta hanno originato differenti concezioni del museo: l'Età illuministica si era servita del museo per classificare i materiali storici secondo le volontà progressiste della ragione, mettendoli a disposizione della scuola; dopo l'Unità d'Italia il museo civico, con la rincorsa ai sistemi industriali europei, nel tentativo di far fronte al mercantilismo e al macchinismo (che per il Paese si profilava solo in quegli anni, non avendo usufruito della Rivoluzione industriale un secolo prima) mise in funzione il meccanismo della « produttività » artistica e artigianale, della raccolta degli archetipi, dei prototipi industriali (rintracciabili anche nella letteratura: si

Annibale Carracci, Autoritratto e altre figure, 1590, Milano, Pinacoteca di Brera.



pensi a *Il piacere* di D'Annunzio del 1889), facendo emergere, da una parte, la nozione di *merce* e, dall'altra, la nozione di *cultura materiale*, in rapporto alle «arti e mestieri», ai trattamenti tecnici, eccetera. Tutto ciò serve a chiarire che, effettuato un inventario, è possibile riconoscere i modelli e le proposte culturali che volta a volta la città, sia pure per voci civiche (di privati, di donatori, eccetera) è stata capace di far transitare nella storia al museo, conferendo al museo quel ruolo propositivo, di effettivo e concreto laboratorio della storia che è oggi necessario recuperare. A questo punto, credo che non sia più così difficile far conversare museo e città, non soltanto sul piano del metodo, ma anche sul piano di reciproche convenienze di conoscenza. A differenza delle quadriere, che risultano più frequentate e meglio conosciute, i musei civici sono tra le raccolte più complesse e meno praticate tra gli strumenti di indagine, di conoscenza e di cultura del territorio. In quanto all'inventario connesso alla conservazione dei centri storici: non è forse vero che nell'immagine che ci siamo fatti delle nostre città, soprattutto attraverso i piani particolareggiati per i centri storici, rientrano la casa, il palazzo, la strada, la chiesa, ma non entrano mai la zona industriale, la fabbrica, la forza motrice, il canale? Difficilmente un'operazione sul centro storico ha considerato complessivamente questi elementi e questo è purtroppo avvenuto anche perché non si è sufficientemente indagato sui musei tipici della realtà italiana. Cioè sui musei civici, che soprattutto nell'Italia Settentrionale (per l'Italia Meridionale il discorso è completamente diverso) si sono andati organizzando secondo serie, tipologie, presenze di materiali riferiti proprio al concetto, da un lato, di dinamica commerciale e, dall'altro, di produ-

zione.

D. Il museo urbano si può porre quindi come strumento direttamente produttivo, contribuendo a chiarire il ruolo che il centro storico deve assumere, in rapporto a diverse realtà contestuali, a partire dal recupero della funzione di polo di interrelazione rispetto ad un ambito territoriale, funzione storicamente acquisita e consolidata con la presenza diffusa delle attività produttive, culturali, dell'istruzione? Il ruolo produttivo del museo urbano, ricercato quindi nell'elaborazione di conoscenza operativa, può essere perseguito attraverso il rapporto con il sistema dell'istruzione, in particolare con la università e l'istruzione secondaria di indirizzo tecnico-artistico, in modo che tra museo e scuola si stabilisca un rapporto di correlazione attiva, che superi la concezione di museo come sussidio didattico, per coinvolgere il problema della riformulazione dei modelli di ricerca, di formazione dei quadri, eccetera?

R. Quando parlo di produttività di un luogo di cultura o di un'istituzione, preferirei rimanere nell'ambito della produttività di tipo culturale che esso esprime. Se devo immaginare che un museo debba oggi essere produttivo preferisco immaginare che lo sia nei modi consentiti dalle caratteristiche storiche e perfino materiali dell'istituzione. Per esemplificare: nel caso di Brescia è stata prevista, insieme al museo, un'efficiace, parallela, equipollente capacità di produzione nel settore della catalogazione, del restauro, dell'uso di materiale audiovisivo in rapporto alla ricerca storica e alla didattica della ricerca storica. Al di là di questi termini, per Brescia è difficile andare, perché la zona scelta è storicamente interessante ma sicuramente da lungo tempo passiva, essendo zona costituita da un complesso di conventi che ha avuto ruolo altamente pro-

ducente in Età longobarda ma successivamente caratterizzata come insieme di luoghi di pietà e di emarginazione, il cui ruolo produttivo all'interno della città risulta limitato sostanzialmente all'Età moderna.

D. In questo senso, diventa interessante chiarire se restauro conservativo e recupero ad uso museografico forniscono una soluzione complessiva al problema della rivitalizzazione di questo vasto settore urbano, riattribuendogli quel ruolo di cerniera rispetto al territorio circostante che sembra balenare proprio attraverso le varie fasi di discontinuità funzionale emergenti dalla storia urbana bresciana...

R. L'operazione bresciana, interessante tra l'altro anche come cantiere di identificazione politica, si prefigge proprio la rivitalizzazione di un intero quadrante urbano: l'intero settore nord-orientale della città, comprendente il Complesso S. Salvatore, S. Giulia, il Teatro romano, il Foro vespasiano, viene coinvolto in un'unica progettazione di tipo museografico, diventando di per sé fatto urbanistico e contemporaneamente codice di lettura dell'intera città. In questo senso, l'esperienza bresciana sembra pervenuta al massimo della sua ipotetica capacità di produzione. Per quel che riguarda il rapporto tra museo e il sistema dell'istruzione, in aggiunta a quanto ho accennato prima, credo che il trasferimento *sic et simpliciter* alla Università o ad altra struttura didattica della gestione delle cose culturali, cioè del territorio, sia problema aleatorio. Preferisco pensare che nell'ambito del decentramento sia dato luogo e completamento al regime delle deleghe previsto dalla Costituzione e che, una volta attuato il decentramento, le Regioni svolgano un'azione determinante nel campo dell'ordinaria amministrazione che copre gran parte dell'attività di gestione del patrimonio culturale, mentre la formazione dei quadri sia affidata all'Università in maniera pulsante, continua, in maniera cioè direttamente rapportata alla realtà delle cose. Distingueri quindi il momento della gestione politico-amministrativa e il momento della formazione culturale.

D. Dal dibattito oggi in corso sul rapporto tra museo e contesti territoriali emergono interessanti indicazioni per una nuova museografia indirizzata alla definizione di musei decentrati direttamente riferiti alla storia dei rapporti di produzione: i musei locali, evitando l'impostazione che privilegia l'approfondimento della cultura prevalente di un contesto a vantaggio di una lettura storicizzata della cultura materiale in tutti i suoi aspetti, capace di collocare ogni singolo contesto in una trama complessiva di rapporti territo-

riali, potrebbero divenire strumento per l'identificazione culturale e l'individuazione di piani d'intervento storicamente verificati e strutturalmente fondati?

R. E' chiaro che l'atto dell'acquisizione, dell'inventario, della numerazione è l'evento positivo in seguito al quale masse di materiali, riferiti alla cultura materiale, si depositano nei luoghi opportuni, bloccando la dinamica del collezionismo più dispersivo. Credo che queste strutture dimostrative didattiche di quella storia della cultura, che noi chiamiamo oggi cultura materiale o del sapere pragmatico, siano importanti nel momento stesso in cui riconosciamo che l'intero aspetto formale di quel mondo ha ormai cessato di esistere. Bisogna essere molto precisi in proposito: il problema della conoscenza della cultura materiale dovrà essere molto modestamente esaminato sul piano della conoscenza storica; se la storia non è assumibile come *magistra vitae*, è vano pretendere che questo magistero scavalchi i limiti della frattura che ormai si è creata tra mondo storico e mondo attuale nell'ambito dei modi e dei mezzi di produzione. Resta il fatto che per un'opportuna identificazione e comprensione in senso antropologico delle strutture sociali, economiche e culturali di ogni contesto, la cultura materiale, i suoi tramandi, le sue sofferenze, il modo in cui essa costituiva trasmissione di conoscenza costituiscono patrimonio insostituibile, che non conosciamo più e che non sappiamo come e con quali mezzi recuperare (come ben dimostrano, da un lato, le iniziative stentoree delle nostre Università e, dall'altro, la situazione fallimentare delle condizioni di lavoro: si pensi alla perversità della Legge n. 285 sull'occupazione giovanile). Fra società politica e società civile, cioè fra due livelli che si guardano malamente e così raramente si toccano, le voci antiche, che in questo momento hanno subito un'ingocchiatatura, come decentramento, come autonomia della cultura o meglio cultura delle autonomie, hanno grande importanza. Il patrimonio culturale è certamente la palestra ove si consuma il senso comunitario e collettivo della nostra vicenda umana, costituendo quindi l'unico terreno di metodo possibile per la conoscenza: in questo senso, il museo è stato anche il luogo della riconquista di un'identità culturale; questo indirizzo era emerso negli anni Sessanta, tanto che non esisteva piccolo assessore, lega o cooperativa che non avesse promosso iniziative di protezione ambientale, di conservazione o di restauro, dando luogo ad un formicaio piccolo e modesto ma significativo proprio per il tentativo

Guido Reni, Ritratto della madre, 1632, Bologna, Pinacoteca nazionale.



di riconnettere società politica e società civile. Oggi i termini *riappropriazione e identità culturale* sono velocemente scomparsi o si sono rifugiati all'interno dei comizi, perché hanno subito quel calo di tensione, di cui dicevo prima, il cui sfondo politico è forse facile identificare dal 1975 a oggi. Credo tuttavia che si debba ancora tornare a lavorare su quei termini e che il museo, come ambito ove si concretizza la nozione stessa di patrimonio, sia uno dei pochi strumenti capaci di riattivare il colloquio tra società politica e società civile.

D. *In alcuni suoi scritti lei definisce il museo d'arte «opera chiusa»: qual'è il senso di questa affermazione e quali sono le linee di una corretta politica culturale capace di riattribuire al museo la funzione di strumento finalizzato all'attività educativa e alla promozione operativa?*

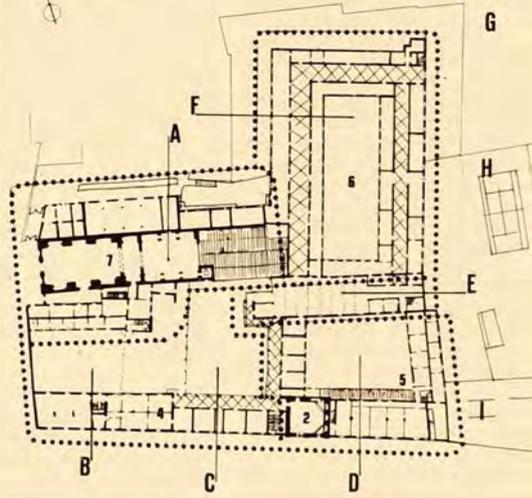
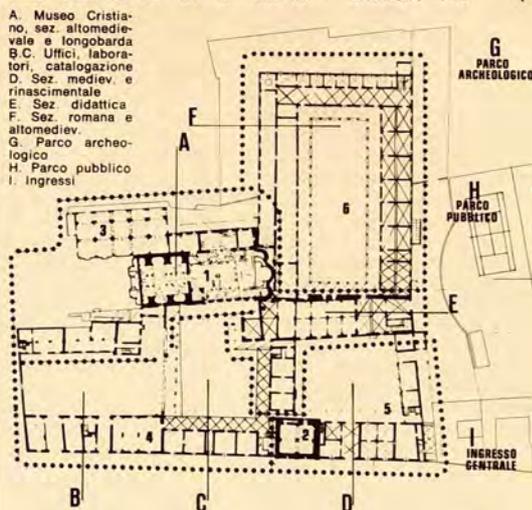
R. Credo che si debba distinguere ciò che può dare un *museo d'arte antica* e ciò che può dare un *museo d'arte contemporanea*, ammesso che quest'ultimo sia uno strumento ancora utile.

Per quel che riguarda il *museo d'arte contemporanea* credo che non esistano sufficienti indagini circa i modi pubblici della conservazione; personalmente reputo l'esperienza del *Beaubourg* non valida, non per quel che produce ma per il modo in cui produce: totalizzante, capitalizzante, mercificante, tipicamente napoleonico nel criterio accentratore, in sostanza riferito ad un modello non estensibile all'Europa, né tanto meno all'Italia. Sospenderei quindi il discorso sul *museo d'arte contemporanea*, se non per concludere che, a causa della presenza imperante della mercificazione, ci si debba limitare ad avvalorare la ricerca privata condotta nei modi meno capitalistici; l'atto pubblico e il suo equivalente definitivo, cioè il museo come proposta storica, sembrano essere ancora non chiaramente individuati né facilmente individuabili.

Per quel che riguarda il *museo d'arte antica* ritorno a dire che la sua produttività deve essere vista nell'ambito di una produttività tipicamente culturale, storica e di conseguenza didattica. Definire il *museo d'arte antica* «opera chiusa» significa considerarlo opera conclusa, quindi storicizzata, riassumibile come proposta culturale e di metodo: la verifica storica delle sue origini è dunque l'unico atto al quale il museologo deve affidarsi nella ricerca della vocazione originaria del museo stesso; in questo senso, ritengo scorretti e superfetanei i rinnovamenti museografici condotti secondo le motivazioni dell'attualismo e mutuati da un linguaggio fieristico, pubblicitario e da un'architettura della precarietà.

Brera è una proposta storica scaturita nel 1797-1803 dalla cultura giacobino-enciclopedica progressista dell'Illuminismo, continuata *manu militari* da Napoleone, ampliata malamente da Eugenio de Beauharnais, con l'aiuto dell'Appiani, ma da questi ultimi non tanto stravolta nell'impostazione da divenire altra cosa da quella che inizialmente era. Ogni gesto che si faccia per far uscire Brera da quel modello, da quella proposta, sarebbe teso a vanificare la portata storica, museografica effettiva di quella proposta, facendola divenire altro. Allo stesso modo, la struttura tuttora riconoscibile della Pinacoteca nazionale di Bologna è nata con le soppressioni napoleoniche del 1797 e trae quindi origine da un'opera culturale alla quale tutto il Secolo dei lumi aveva pensato: si trattava di uscire dal buio delle chiese, delle liturgie, delle confessioni per affrontare un ambiente ideale nel quale i dipinti stessero esposti uno accanto all'altro, proponendo così, grazie all'allineamento e al confronto, cioè al paragone, un modello di cultura e di storiografia; gran parte dei dipinti ospitati ed esposti nella Galleria sono dipinti di indole e di interesse pubblico, cioè dipinti chiesastici, appartenenti al novero delle opere di cui l'intera storiografia bolognese parla continuamente: il nodo carraccesco, la sublimità di Guido Reni, l'importanza dell'Accademia degli Incamminati... Perché questa struttura dovrebbe essere sconvolta a vantaggio di nuove indicazioni? Pensiamo alle vicende consumatesi durante questi tre quarti di Secolo: si è assistito all'avvicinarsi di differenti concezioni museografiche mutate dalle tendenze dell'estetica dell'attualismo e non da un serio impianto di origine storica; nel primo decennio del Secolo il museo si è posto come classificazione tardopositivista informata ai criteri di una conoscenza esaustiva; in seguito si è assistito ad un momento idealistico, in cui architetto e direttore di museo hanno tentato di sfoltire sale e corridoi a vantaggio di grandi personalità (se fosse dipeso da Matteo Marangoni si sarebbe fatta una rassegna di monografie di grandi personalità, specialmente di quelle che, lontane dalla passività pietistica — a suo avviso — di Guido Reni, mostrassero di essere inedite, saporose e allineabili al senso delle avanguardie che Marangoni pensava di vivere); oggi attendiamo il momento della verifica capace di fare giustizia dell'uno e dell'altro concetto, cercando di riproporre il museo all'interno di una ricostruzione filologicamente critica, tale da rispettare i valori originali della proposta.

PROGETTO PER LA SISTEMAZIONE MUSEOGRAFICA DEL COMPLESSO DI S. GIULIA - BRESCIA 1976

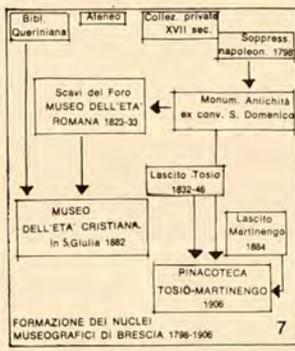


Brescia: Monastero di S. Salvatore-S. Giulia: 1. piante del piano terreno e del primo piano; 1. Chiesa di S. Salvatore, 723, ricostruita IX sec. (?), 2. Chiesa di S. Maria in Solaro, XII-XIV sec., 3. Capitolare, XII sec., 4. chiostro ovest,

Dal 1975 l'Amministrazione Comunale di Brescia ha affrontato il riassetto generale del patrimonio museografico ed espositivo della città; all'interno di questo progetto la mostra *San Salvatore di Brescia. Materiali per un Museo. I*, allestita nella Chiesa di S. Giulia nel giugno-novembre 1978, si propone di ricostruire, in modo organico e con un'analisi interdisciplinare, il corso storico del Monastero di S. Salvatore-S. Giulia; la mostra intende presentarsi come momento conclusivo di un lavoro di raccolta, restauro, schedatura di materiali, propedeutico alla realizzazione del progetto per il recupero ad uso museografico del complesso di S. Giulia e degli attigui spazi archeologici, formulato nel 1976. Il Monastero benedettino femminile di S. Salvatore - S. Giulia occupa il settore nord-orientale di un comparto urbano che estendendosi lungo il *decumanus maximus* dell'antica città

romana (ora Via dei Musei) racchiude in sé un complesso di edifici (Chiesa di S. Salvatore, S. Maria in Solaro, S. Giulia, tre chiostri, adiacenti locali di lavoro e residenza) che testimonia dell'attività urbanistica, costruttiva e decorativa di diciotto secoli, dal I al XVIII secolo d.C. La zona in cui sorge il Monastero in Età romana è stata centro, in Età medievale e rinascimentale uno dei nuclei della vita politica, religiosa e culturale del territorio urbano. Per la complessità diaconica delle strutture architettoniche e figurative che lo costituiscono, questo complesso rappresenta quindi uno spaccato della storia urbana, tale da poter essere assunto a codice di lettura dell'intera città; a questi imponenti frammenti qualitativi di una sedimentazione ininterrotta si intrecciano i risultati di un collezionismo contestualizzato e sperimentale, che attraverso ineguali vicende ha idealmente

NEL MONASTERO STRATIFICATA LA STORIA DELLA CITTÀ



XII-XIV sec., 5. chiostro sud-est, XIV-XV sec., 6. chiostro grande, 1487-93, 7. Chiesa di S. Giulia, 1599; 2. seconda Chiesa di S. Salvatore, costruita nel IX sec. (?) sulle fondazioni della prima Chiesa longobarda; 3. aula superiore della Chiesa di S. Maria in Solario,

XII sec.; 4. chiostro ovest, XII-XIV sec.; 5.6. F.lli Tabanelli, Chiesa di S. Giulia, 1599. 7. Formazione dei nuclei museografici di Brescia, 1798-1906. 8. Formazione dei nuovi complessi museografici di Brescia nella proposta di A. Emiliani, 1976. (Foto P. Monti)

puntato fin dalle sue origini (Museo Romano e Museo Cristiano) verso una vasta quanto storicistica informatività museografica e che ha goduto precocemente di una sua dimensione civica proprio nel momento, attorno al 1880, in cui nella gran parte del Paese si consolidavano visioni centralistiche. Il progetto propone il riassetto generale del patrimonio museografico della città (Museo Romano, 1830-33; Museo Cristiano, 1882; Pinacoteca Tosio-Martinengo, 1906; Galleria d'arte moderna e contemporanea) attraverso il recupero all'uso del gigantesco « contenitore » di S. Salvatore, per il quale viene previsto un intervento di restauro; l'utilizzo museografico del complesso deve avvenire, da un lato, nel rispetto dell'omogeneità delle zone architettoniche e, dall'altro, nell'interesse della congruità delle collezioni e del loro andamento di itinerario, che così si può, almeno

sommariamente e in ipotesi, prefigurare: **A.** Chiesa di S. Giulia e di S. Salvatore con spazi connessi: con il materiale del Museo Cristiano, qui localizzato fin dalle sue origini, aumentato nelle sue dotazioni da altre proprietà comunali, il gruppo delle Chiese si qualifica con interessi quasi unici nella museografia italiana accogliendo le raccolte d'arte altomedievale e longobarda; **B.C.** corte di accesso e primo chiostro: in questa zona possono essere localizzati uffici, laboratori di restauro e ufficio catalogazione e memorizzazione; **D.** S. Maria in Solario e secondo chiostro: localizzazione delle collezioni medievali, gotiche e rinascimentali; **E.** blocco ingressi e attività didattica: il trasferimento dell'ingresso generale ad est di Via dei Musei determina la possibilità di uso di questa sezione architettonica per l'avviamento del pubblico in ogni direzione; al piano superiore identiche pos-

sibilità si offrono ad una naturale convergenza delle sezioni del Museo verso l'attività didattica (sala didattica e laboratorio) con facile collegamento con il catalogo e la memorizzazione; **F.** grande chiostro nord: costituisce sezione consentanea alla esposizione di materiali abbondanti come quelli romani e altomedievali; è necessario reperire una nuova sede per la Galleria d'arte moderna perché la sua attuale collocazione in un'ala del Convento quattrocentesco risulta incongrua ad un'omogenea formazione museografica e non finalizzabile ad una politica didattica generale; **G.H.** l'ampia e vitale zona ad est del complesso viene destinata a parco archeologico e a parco pubblico; **I.** gli ingressi al complesso vengono spostati in questa zona in modo da servire il parco e gli Istituti. Il progetto affronta inoltre la analisi di come il servizio museografico possa utilmente in-

serirsi nel Piano particolareggiato per il Centro storico ed anzi divenire cellula interpretativa del metodo che il Piano stesso potrà adottare: il Museo si pone infatti come elemento generatore di un intervento di risanamento incidendo sulla riqualificazione complessiva di un quartiere che è oggi abbandonato al degrado od oggetto di interventi di restauro non pianificati, culturalmente e socialmente non corretti.

(Da: A. Emiliani, *Relazione propedeutica alla formulazione di un piano per la sistemazione museografica del complesso di Santa Giulia e degli attigui spazi archeologici*, in *Quaderni dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Brescia*, n. 3, ottobre 1976; V. Frati, *Il progetto politico*, in AA.VV., *San Salvatore di Brescia. Materiali per un Museo. I*, Catalogo della mostra, Grafo, Brescia 1978. Redazione a cura L.C.).

1. Ugo Foscolo nel carne *Dei sepolcri* (1807) pubblicato presso l'editore bresciano Niccolò Bettoni, propone il modello per il *cimitero-museo*, che deve trasmettere la cultura classica del risorgimento civile. E' un campo, dove semplici urne tutte uguali formano altari famigliari, presso i quali il popolo trova la speranza collettiva. Vi arde il fuoco procurato dai concittadini secondo l'antico rito, che impone di accenderlo concentrando in un punto il calore dei raggi solari: è il fuoco sacro, lo stesso fuoco che ogni famiglia perennemente alimenta per assicurarsi la Provvidenza dei Padri; questo fuoco, che sembra sfuggire al mondo fisico, e quindi non appartiene nè al fato nè alla legge, è piuttosto l'anima stessa dell'uomo, è l'ordine morale. Vi sorge un *pantheon*, com'è a Firenze S. Croce, perchè è per mezzo degli Eroi che il popolo prende coscienza della propria storia e del proprio destino. A Brescia Rodolfo Vantini (1791-1853) costruisce il primo *cimitero-museo* a partire dal 1815: fuori di porta S. Giovanni, vicino al campo della Fiera, egli traccia un ampio perimetro quadrato; al centro, da un basamento circolare porticato innalza per sessanta metri una colonna dorica coronata da una grande lampada;

nel mezzo di un lato colloca il *pantheon* con pronao tetrastilo rivolto all'esterno; dispone semplici portici architravati lungo questo lato e quello opposto, che nella parte mediana si curva a formare una esedra, mentre con basse gallerie chiude gli altri lati; allinea cipressi a formare il viale, che dalla via per Milano introduce al recinto marmoreo. In quegli stessi anni Camillo Ugoni (1784-1854), che ventitreenne all'Accademia aveva dissertato *Sui vantaggi della traduzione*, indicandone la *pubblica utilità*, redige l'inventario *Della letteratura italiana nella seconda metà del secolo XVIII* (Brescia 1820-22), concorrendo alla costruzione della *nuova storia*, che la borghesia deve trasmettere per allargare l'egemonia della proposta risorgimentale. In questa direzione è rivolta anche la ricerca archeologica, che, a partire dal 1823, si sviluppa secondo un preciso programma finalizzato a organizzare il Museo dell'Età romana. Il Vantini, insieme a Giovanni Labus e a Luigi Basiletti, porta alla luce il Tempio, che Vespasiano ha eretto sopra un edificio più antico, il Teatro e la Curia nel Foro. Si delimita la *zona monumentale*, dove Vantini costruisce per il Museo una se-

de esclusiva: dalle rovine fa risorgere le tre celle del tempio, che copre a volta, e vi dispone anche i materiali a suo tempo raccolti presso il Liceo. Ora i reperti classici non rimangono solo oggetto di studio e di imitazione nella scuola, ma sono proposti alla città come la sua propria storia direttamente saldata al presente. La costruzione del *museo moderno* può dirsi definitivamente conclusa con l'organizzazione della Pinacoteca e delle Raccolte d'arte, che dal 1832 Paolo Tosio vuole lasciare col suo palazzo alla città, e con la traduzione che Giovita Scalvini (1791-1843) fa del *Faust* di Goethe (1835): porta ben marcati caratteri padani, che sono l'intreccio originale di apporti veneti e lombardi e l'apertura all'Europa.

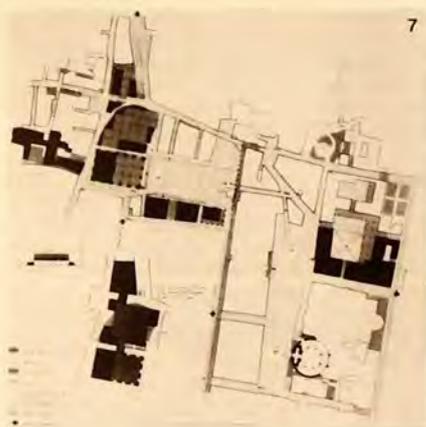
2. Il piano per il *Capoluogo del Dipartimento del Mella*, che voleva la città aperta ed accessibile secondo le fondamentali direttrici est-ovest e nord-sud rapidamente si disperde negli interventi che promuovono la funzionalizzazione delle attività e la specializzazione particolare degli edifici, subendo passivamente le distorsioni intervenute nell'economia. Quando però, sul finire del Secolo imprenditori e operai immigrati dalle Valli avviano nuove at-

tività industriali nel tratto che separa la città e il Mella, si offre l'occasione concreta per riaprire in termini nuovi in seno ai gruppi dirigenti il dibattito sul ruolo della città. Le linee sono già tracciate: da una parte, si favorisce lo sviluppo industriale nei settori protetti da commesse statali e organizzati con un sistema di appalti, che alla fine si avvale del lavoro a domicilio diffuso nelle Valli; dall'altra, si promuove la proprietà contadina e la raccolta del risparmio da parte delle Banche cattoliche, per finanziare la scuola confessionale, le iniziative assistenziali, la piccola proprietà edilizia, ecc. Sono due linee dentro la borghesia che, invece di corresponsabilizzare le classi lavoratrici su una strategia di larga portata, se le contendono e le dividono anche disperdendole sul territorio. Così se i nuovi immigrati nel 1902 assicurano la rivincita a Zanardelli, alleato dei socialisti, sul blocco cattolico-moderato, il nuovo programma amministrativo non scongiura la tendenza di fondo che porta ormai verso l'involutione corporativa. A fronte della diffusione capillare della istruzione confessionale si punta sulla riorganizzazione del *museo bresciano*. Si forma il Museo dell'Età cristiana (1882), separando le antichi-

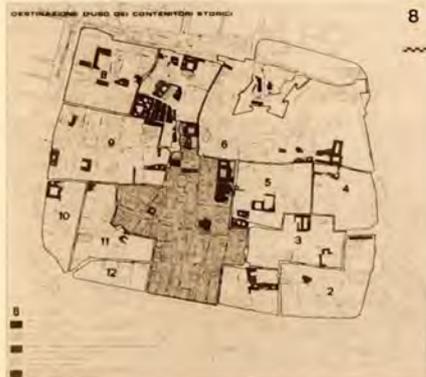
Brescia: 1. L. Basiletti, Il tempio vespasiano all'epoca della scoperta, 1826. 2. R. Vantini, Il Pantheon nel Cimitero, 1815-26. 3. G. Soldi, Il Castello visto da Via della Rocca, 1830-40 c. 4. Il Duomo Vecchio, XI sec., dopo le demolizioni e i restauri eseguiti da L.

Arcioni, 1881-98. 5. M. Piacentini, Particolare di Piazza della Vittoria, 1930-32; sullo sfondo la cupola del Duomo nuovo costruita da R. Vantini nel 1821-40 su progetto di L. Marchetti modificato da L. Cagnola. 6. Copia della Vittoria vespasiana scoperta nel Ca-





7



8



9

pitulum nel 1826, nel tempio ai Caduti della Grande Guerra al Passo del Tonale, 1924, 7.8. Ufficio Centro Storico, Divisione Urbanistica del Comune: Proposta per la sistemazione della zona di «centro città», 1976; Destinazione d'uso dei «contenitori stori-

ci», 1976, 9. C. Gardoni, M.L. Mainetti, G. Senesi, V. Vitali, Proposta di «nuova fiera» a Porta-Milano per riattivare i rapporti tra Brescia e territorio (testi di laurea alla Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, 1977, relatori A. Acuto e G. Canella).

tà medievali da quelle romane, secondo l'intenzione positivistica. Si isolano edifici monumentali, per testimoniare una storia locale, che vorrebbe la continuità tra le antiche istituzioni cittadine e quelle del nuovo stato centralistico. Soprattutto si interviene sul Castello (1878-1904): si tracciano strade di accesso, si piantano boschi e giardini sulle pendici del colle, si mette mano alla ristrutturazione interna, che circoscrive la epopea e il martirio risorgimentale; da una piazza, intitolata ai Martiri di Belfiore, si apre una scalinata che conduce direttamente al Castello; si trasferisce qui il Museo del Risorgimento; finalmente vi si tiene la grande Esposizione dell'economia bresciana. La trasfigurazione in sacro monte, va oltre la necessità di coinvolgere gli ex-combattenti; vuole legittimare la costruzione clientelare dello Stato unitario e quella privatistica dell'economia come coerente attuazione del programma risorgimentale ridotto a ideale patriottico.

3. Mentre inizialmente i progetti ferroviari assegnano a Brescia, un ruolo nodale all'incrocio degli storici itinerari, per facilitare e incentivare gli scambi e l'integrazione di produzioni, mercati, culture, presto si rattrappiscono in un disegno, che

disperde nel territorio gli insediamenti produttivi, mantenendo in città le industrie protette e la concentrazione delle aziende dei servizi pubblici. La conversione del capoluogo di provincia in città corporativa, imponendo l'equilibrio della economia urbana al territorio, erode la base materiale delle culture produttive e scambiatrici. All'Adamello le dighe e le condotte forzate, che sconvolgono i sistemi produttivi e insediativi della Valcamonica, formano insieme al Sacro dei Caduti, il museo, che si sovrappone alla storia del paesaggio per accreditare un destino glorioso al lavoro, proprio quando diventa subalterno a logiche di rapina, tanto che in questo museo si cataloga allo stesso modo la morte sul cantiere per il progresso e quella sul fronte di guerra per la patria. Ora la città corporativa si espande per contrae e quartieri suburbani; al centro, invece delle attività produttive, c'è una piazza intitolata alla Vittoria, una piazza-museo che propone attraverso simulacri architettonici l'inventario destoricizzato delle istituzioni del potere corporativo. 4. Attualmente la conversione produttiva, resa necessaria dalla crisi, e l'istituzione dell'Università pongono in discus-

sione il ruolo della città e i rapporti con il territorio in un quadro esteso ben oltre i confini provinciali. Gli strumenti urbanistici recentemente adottati propongono invece, sotto specie di città dei servizi, la sostanziale continuità con i caratteri e i modi di crescita della città corporativa. Infatti, mentre un grande quartiere periferico è destinato ad assorbire il fabbisogno residenziale, nel centro storico si sancisce in zona di centro città l'attuale concentrazione di funzioni amministrative e burocratiche; si congela col risanamento particolaristico la segregazione e lo sradicamento dalle attività produttive dei ceti popolari, praticato dagli interventi di epoca prefascista e fascista; si disperdono dentro contenitori, predisposti restaurando edifici monumentali, i sistemi dell'Università e dei Musei, mimetizzati nelle isole pedonali. Questa logica sembra imposta anche al piano che Andrea Emiliani ha elaborato per la sistemazione museografica del complesso di S. Giulia e degli attigui spazi archeologici. A puro titolo di confronto vale la pena di considerare il progetto di laurea di un gruppo di studenti bresciani della Facoltà di architettura di Milano, nel quale, muovendo da presupposti ancora intui-

tivi e da interessi finalizzati a rendere dialettico il rapporto tra produzione ed istruzione, si propone la costruzione di una fiera a porta Milano. I dipartimenti universitari, che affacciano direttamente sul Cimitero vantiniano, reso praticabile anche come parco pubblico, si prolungano a connettere, per mezzo di attrezzature e servizi, le antiche e le nuove sedi industriali, che a loro volta ospitano laboratori di ricerca comuni; sui dipartimenti si attestano le residenze temporanee per studenti e lavoratori, disposte perpendicolarmente alle fabbriche e parallelamente alle direttrici di provenienza. Sulla fiera convergono gli itinerari ferroviari, predisposti anche per il trasporto veloce e di massa, che promuovono lo scambio tra le Valli e la Bassa e lo allargano oltre. Qui nella fiera, dentro lo scambio di conoscenze operative, si avvia attraverso la raccolta (non passiva accumulazione di materiali, ma attiva archeologia delle risorse) e lo inventario (volto a contestualizzare la formazione delle tipologie insediative) la costruzione del museo: vi si ritrova anche una nozione di centro capace di promuovere la conversione monumentale della città storica.

La vicenda dell'ex Mattatoio di Testaccio è sintomatica delle difficoltà a trasformare vecchi schemi — da un lato di progettazione intellettuale, dall'altro di funzionamento delle istituzioni — nell'esercizio del potere amministrativo. Cercherò di descrivere questa vicenda, che da preoccupante può divenire istruttiva a condizione di non ripetere gli errori dell'inesperienza, il più possibile oggettivamente. Il Mattatoio, costruito nel 1890 da Gioacchino Ersoch, viene liberato dalle sue funzioni nel settembre del 1975, con l'entrata in funzione del nuovo Centro carni sulla Via Collatina. La proposta, che qualcuno allora avanza, di demolirlo per realizzare in quell'area il nuovo Auditorium, viene respinta da un insieme di forze: i Comitati di quartiere di Roma ovest che ne propongono la destinazione a centro di servizi sociali e culturali, intellettuali che avvertono il valore di quest'opera, curioso ma stimolante miscuglio di architettura simbolica tardo-purista e di macchinari tecnologici ormai appartenenti all'archeologia industriale. La sconfitta elettorale della DC

alle elezioni comunali per Roma del 1976, e la formazione della nuova Giunta Argan, destano perciò la speranza della rapida realizzazione di un programma di riuso che appare già definito nelle sue linee essenziali: rispetto dell'architettura di Ersoch, da conservare senza però scadere nella contemplazione passiva — tendenzialmente antiurbana — della memoria del passato; un grande parco costruito di circa 11 ettari: servizi scolastici di primo livello e zone di verde attrezzato nel Campo Boario, centro sociosanitario per gli anziani, consultorio medico, centro di riabilitazione degli handicappati, centro sportivo circoscrizionale e centro culturale polivalente nei padiglioni del Macello, che possono agevolmente accoglierli per l'ampiezza della luce libera; nel manufatto di recinzione sono previsti gli uffici, le sedi dei Comitati di quartiere, sale per riunioni, dibattiti, lavori di ricerca e di sperimentazione culturale. Il Mattatoio com'è, infine, appare un luogo teatrale per eccellenza: le nuove funzioni che deve ospitare non appaiono contraddirne questa vocazione. Il teatro che interessa, infatti è

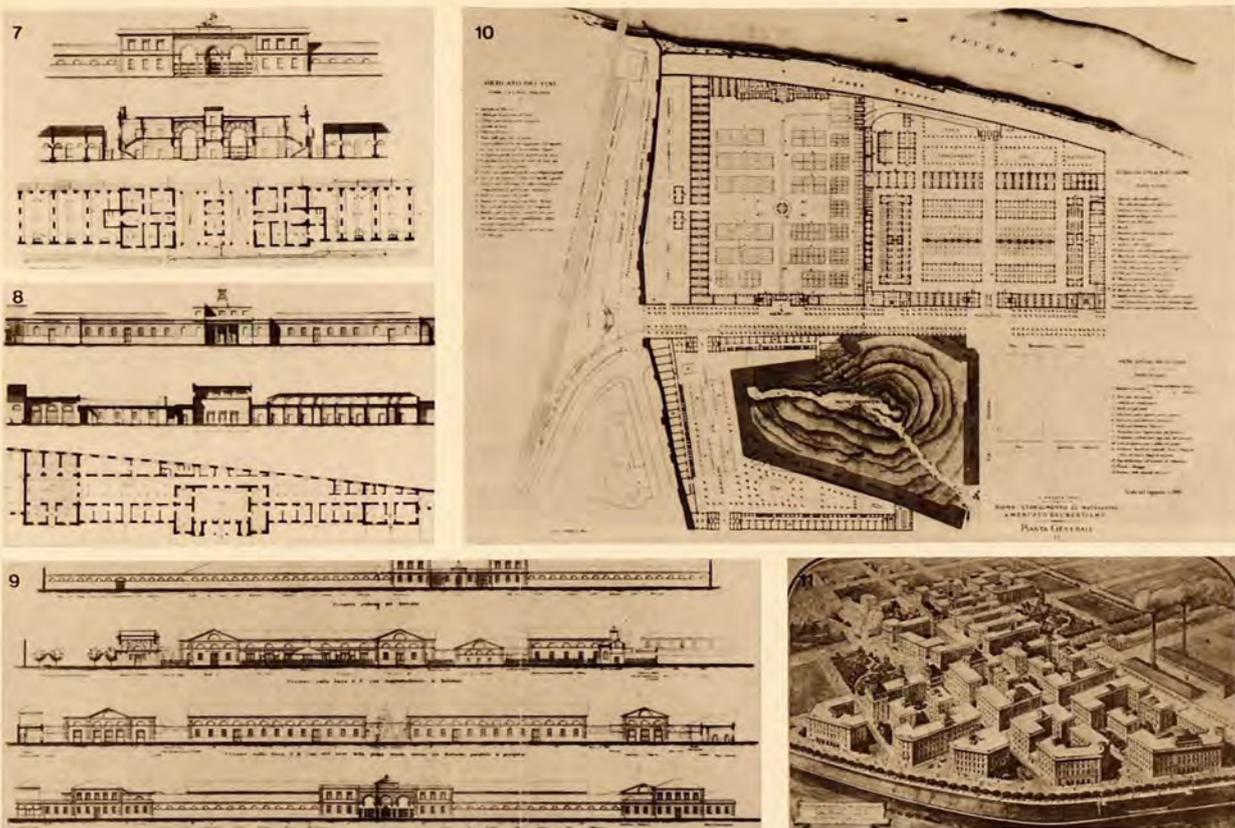
quello della sperimentazione, l'occupazione anche provvisoria di spazi sottratti temporaneamente al loro uso quotidiano, il contatto con una utenza collettiva ed i problemi e le contraddizioni che proprio questa contiguità rivela. La messa in continuità, in edifici tipologicamente inconsueti ed all'interno di un complesso unitario, di funzioni diverse ed istituzionalmente separate (scuola, cultura, sport, assistenza sanitaria) si propone di aprire ad un comportamento collettivo nuovo. C'è infine la consapevolezza che il riuso del Mattatoio può essere la partenza di un sistema di attrezzature e di parchi che dal Testaccio discenda il Tevere, utilizzando le aree inedificate ancora abbondanti in questa parte della città, e le aree rese o che si renderanno libere per il trasferimento di impianti industriali (l'ex Vetreteria San Paolo, i Mercati Generali, ecc.). A due anni di distanza questo programma non appare essere stato approfondito. Possiamo forse dire, al contrario, che la sua intuizione più feconda, la possibilità di usi differenziati di spazi identici, si è venuta attenuando. Ricompaiono le ne-

faste bandierine tipiche dei piani particolareggiati, separando la zona delle attività culturali, da quella destinata allo sport o dal verde in senso stretto. C'è qualcosa di nuovo, collegato però, più che ad un approfondimento del progetto per il Mattatoio, alla crescita dell'interesse nazionale per i problemi dell'archeologia industriale, anche con la fondazione della Società Italiana per l'Archeologia Industriale e della sua Sezione romana; e all'acuirsi dell'esigenza di un collegamento tra Roma e la sua Università. La proposta di un Museo della Scienza, per il quale i padiglioni del Mattatoio potrebbero offrire un ambiente ottimale, nasce da questo contesto. Il suo evidente interesse pone insieme l'interrogativo su cosa debba essere un Museo della Scienza oggi. Sarà lecito pensare che i due concetti di museo e di scienza proponano piuttosto un avvicinamento del museo alla relatività ed alla ipoteticità della scienza, che non una musealizzazione di questa. Non si sfugge, dunque, all'impressione che il Museo della Scienza possa trovare una sua originalità e validità all'interno del progetto originario di riuso

Roma: G. Ersoch, Stabilimento di mattazione e Mercato del bestiame al Quartiere Testaccio, 1888-90; 1. veduta dal Monte Testaccio; 2. particolare dell'ingresso principale del Macello; 3, 4. particolari delle coperture e degli impianti; 5, 6. vedute dell'interno dei

padiglioni per le stalle e per la macellazione (da 2. a 6. foto di Francesco Perego, per gentile concessione dell'autore); 7. prospetto, sezione e pianta dell'ingresso principale del Macello; 8. prospetto, sezione e pianta dei Servizi generali del Mercato del bestiame;





9. prospetti e sezioni d'insieme; 10. planimetria generale. 11. G. Magni, Quartiere operaio al Testaccio, 1883-1907.

del Mattatoio come luogo di un diverso comportamento collettivo, che non ponendosi come luogo separato, chiuso alle altre funzioni.

Il fatto più grave non è tuttavia lo scadimento in una tensione progettuale originariamente più preoccupata dell'uso sociale che della classificazione *a priori* delle funzioni pertinenti ai singoli spazi, ma il senso di delusione, di scoraggiamento, di rabbia impotente che si è diffuso nel Quartiere. Le ragioni del ritardo negli interventi non appaiono facilmente comprensibili. Alla rimozione dei rimessini di sosta del bestiame da macellare nel Foro Boario, ha fatto seguito un anno di abbandono di quella zona, prima in attesa che fosse pronto il progetto della sua sistemazione a giardino, poi della sua approvazione, infine degli appalti necessari a realizzarlo. È scontato scoprire e denunciare le responsabilità, ancora una volta, della DC romana. Più interessante è analizzare la sua strategia, che si fa forte, questa volta, di una mistificata esigenza di piano, a cui subordinare gli interventi particolari. È il direttore dell'Ufficio Speciale del Piano Regolatore, l'in-

gegner Samperi, a bloccare gli interventi di sistemazione a verde attrezzato del Foro Boario, trincerandosi dietro la mancanza di piano particolareggiato. Dell'abbandono del Foro Boario hanno approfittato degli inconsueti abusivi, che lo hanno di nuovo ridotto a stalla, per cavalli, ma anche per animali da cortile: lo sgombero sarebbe di competenza della 1ª Circoscrizione, ma l'Aggiunto democristiano, Carlo Tani, si guarda bene dall'eseguirlo, protestando insieme (la confusione non guasta) sul mancato decentramento di poteri alle Circoscrizioni... Ma non credo utile proseguire nell'elencazione di queste meschinità. Questo infatti non assolve la Giunta dalla necessità di un'autocritica, che ripropone il rapporto tra progetto istituzionale di riforma e partecipazione popolare. L'errore, anche questa volta, è stato di tipo illuministico, nel separare il progetto, avvocato a sé dall'istituzione, dall'esperimento di gestione che era possibile intraprendere immediatamente, su programmi forse allora più chiari di oggi. Oggi l'ETI (Ente Teatrale Italiano) propone alla Giunta l'uso, sperimentale, prov-

visorio, di due padiglioni del Mattatoio, *così come sono*, per un progetto teatrale; ed altre forze, di natura varia, diversa tra di loro, ma sempre all'interno di una logica di interessi generali, propongono l'uso di altri spazi per mostre, iniziative culturali, dibattiti. A mio parere, questa disponibilità esisteva anche prima, ed attendeva soltanto di essere sollecitata. Mentre è sempre esistita una disponibilità di base, del Comitato di quartiere, dei gruppi culturali che agiscono a Testaccio, per un uso immediato dei padiglioni. I quali non sono rimasti inutilizzati, ma sono stati usati all'interno di una logica separata dell'istituzione, come spazi disponibili a puri fini patrimoniali: questo trasformato in magazzino delle urne elettorali, quest'altro in sede del nucleo radiomobile dei Vigili Urbani, quest'altro ancora in deposito delle masserizie dei baraccati sgomberati dai borghetti, ecc. Da qui una brusca rottura della fluidità originariamente esistente tra progetto di riuso e partecipazione, su cui ha trovato terreno fertile la manovra democristiana, sostanzialmente dilatoria, ma formalmente cor-

retta nel richiedere il rispetto delle mille regole inutili dell'urbanistica italiana. Non ci si deve sorprendere se, in questo clima, un urbanista intelligente come Italo Insolera è uscito con la stravagante proposta di trasferire all'ex Mattatoio il *mercato delle pulci* di Porta Portese, non trovando niente di meglio, per il riuso, del mercato dell'usato. O se riprende corpo la *paura dell'architettura*, come se la possibilità di una lettura « archeologica » del vecchio Mattatoio di Ersoch dipendesse dalla conservazione integrale, come erano e dove erano, di tutti i padiglioni, e di tutte le loro attrezzature. Una partita perduta, dunque? Soltanto una battaglia, anche se appare oggettivamente difficile ricostituire lo schieramento che, ormai quasi tre anni or sono, aveva proposto, forse per la prima volta a Roma, la necessità di un'urbanistica operativa.

Renato Nicolini
Assessore alla Cultura
del Comune di Roma

PER UN INVENTARIO DEI MUSEI URBANI:



1. Ufficio tecnico municipale, Sede dell'Historisches Museum, 1969-71. 3.4. Planimetrie del centro storico: stato di fatto prima delle distruzioni belliche e Piano seguito nella ricostruzione. 5. Facciata del Municipio, il Römer, formato

dalle cinque case Alt-Limpurg, Römer, Löwenstein, Frauenstein, Salzhaus, in una fotografia del 1885. 6. E. May e coll., Siedlung Römerstadt, 1928. Historisches Museum Frankfurt: 7. pannello espositivo: lo sviluppo della città nel 1333; 8.9.10. pagine del cata-

Nella sua stessa ubicazione sull'area del Römerberg — il « cuore » cittadino ricostruito con discutibile filologismo nella sua forma prebellica, con l'aggiunta però di alcuni dissonanti inserti moderni — l'Historisches Museum di Francoforte sul Meno, la cui costituzione risale all'inizio degli anni Settanta, denuncia il proprio carattere di *memorial* di una tradizione culturale a sfondo municipalistico che, dopo la censura nazista ed il trauma delle distruzioni belliche, sembra aver riscoperto e avvertito in maniera più acuta — e soprattutto come esigenza collettiva — la necessità di dotarsi di istituzioni deputate a perpetuare e organizzare in forme didascaliche i contenuti peculiari di una civiltà urbana. Che la condizione di *tabula rasa* a cui è stata ridotta dalla guerra la realtà urbana tedesca abbia sollecitato la creazione di musei come quello di Francoforte è dato innegabile, che tut-

tavia non va sopravvalutato. Sarebbe infatti una chiave di lettura limitativa e deviante per simili istituzioni quella della « nostalgia », anche se lo spazio dedicato a documentare con grafici, fotografie e modelli di grande dimensione — e sofisticatezza — la *forma urbis* prebellica può ingenerare l'equivoco che si voglia legittimare quella concezione della ricostruzione fedele al principio del « dov'era, com'era » che a Francoforte si è applicata non soltanto al centro più antico del Römerberg, ma anche a talune *Siedlungen* realizzate negli anni della gestione di Ernst May, nel quadro di una crescente attenzione da parte della cultura architettonica tedesca alla problematica del restauro delle « eroiche reliquie » del Movimento Moderno.

Pur senza eludere temi connessi al censimento ed alla salvaguardia del patrimonio architettonico e ambientale, inteso in

un'ampia accezione che include i prodotti della cultura materiale, l'istanza museografica che sottende l'Historisches Museum di Francoforte appare piuttosto orientata alla ricostruzione storiografica di una tradizione municipalista che in alcuni suoi momenti, come quelli che avevano visto nella « libera città » dell'Assia un centro propulsore della rivoluzione borghese prima, una roccaforte della Socialdemocrazia di Weimar poi, viene assunta come asse genealogico di una gestione socialdemocratica della città che aspira alla continuità con il proprio passato. Disegno ideologico, questo, che è implicitamente confermato dal ruolo privilegiato, per estensione e dovizia di documenti, assegnato al periodo compreso tra la Rivoluzione industriale e la Seconda guerra mondiale. Al di là di questo « vizio » teleologico, che induce taluni squilibri espositivi (come ad esempio la scarsa consisten-

za della sezione relativa al periodo dal Nono al Quindicesimo secolo, rispetto alle altre tre dedicate al Sedicesimo-Diciottesimo, al Diciannovesimo, al Ventesimo secolo), il dato che fa del Museo di Francoforte una esperienza d'avanguardia è la normalizzazione e l'efficacia didascalica del sistema espositivo, costituito prevalentemente da una serie di pannelli di dimensioni e impostazione grafica unificate. Su una fascia colorata, denotante la sua sezione di appartenenza, alcuni simboli comunicano con immediatezza i contenuti di ciascun pannello. Coerentemente ad una concezione storiografica che persegue una sintesi di *urban history* e *analisi urbana*, il sistema simbolico — costituito da 45 elementi — designa i differenti ambiti d'indagine nei quali si articola la storia della città, all'interno di una metodologia interdisciplinare. Così la compresenza di simboli denotanti le

Erweiterung der Stadt im Jahr 1333 7

Die Karte zeigt die Ausdehnung der Stadt im Jahr 1333. Sie ist in verschiedene Zonen unterteilt: A (Altstadt), B (Neustadt) und C (Vorstadt). Die Karte ist beschriftet mit 'Erweiterung der Stadt im Jahr 1333' und '7'.

2.12

Neue Wohnbauprogramme 10

Die Abbildung zeigt verschiedene Wohnbauprogramme, darunter eine Wohnzeile und eine Wohnanlage. Sie ist beschriftet mit 'Neue Wohnbauprogramme' und '10'.

5101

Frankfurts Wirtschaft in den Jahrzehnten der Hochindustrialisierung 8

Die Abbildung zeigt die Entwicklung der Wirtschaft in Frankfurt während der Hochindustrialisierung. Sie ist beschriftet mit 'Frankfurts Wirtschaft in den Jahrzehnten der Hochindustrialisierung' und '8'.

41.071

Wirkliche oder formale Demokratie? 9

Die Abbildung zeigt politische Plakate und eine Gruppe von Menschen. Sie ist beschriftet mit 'Wirkliche oder formale Demokratie?' und '9'.

5005

11

Die Abbildung zeigt eine Reihe von Symbolen, die Themen wie Demokratie, Revolution, Reichskraft, Preussische Stadt, Handel, Verkehr, Wissenschaft und Erfindungen, Technik, Not Armut und Alltagsleben darstellen. Sie ist beschriftet mit '11'.

Demokratie
Revolution
Reichskraft
Preussische Stadt
Handel
Verkehr
Wissenschaft und Erfindungen
Technik
Not Armut
Alltagsleben

12

Die Abbildung zeigt den Innenraum des Museums, eine große Halle mit Ausstellungen. Sie ist beschriftet mit '12'.

logo riproducenti altrettanti pannelli espositivi; 11, alcuni dei 45 simboli che contrassegnano i pannelli espositivi, indicandone le tematiche; 12, sala d'esposizione.

trasformazioni della città nei differenti periodi e di altri che rimandano alla storia dell'industria, dell'economia, del movimento operaio, ecc., visualizza ad esempio che in quel pannello le mutazioni edilizie ed urbanistiche sono correlate ai fattori economico-politici che le hanno promosse.

La concezione espositiva alla quale si conforma l'Historisches Museum di Francoforte rende irrilevante la presentazione al pubblico del « pezzo originale », del feticcio museale. Non è certo per soli motivi di sicurezza che al visitatore viene offerta l'immagine fotografica inserita nei pannelli anche di disegni, di documenti cartografici, di reperti archeologici conservati nel Museo. All'idea del museo come collezione di oggetti, sia pure particolarmente orientata, si oppone quella del centro di documentazione, che tende come obiettivo precipuo ad organizzare, in forme visuali di facile

ricepimento (arricchite di succinte didascalie), una serie di dati e documenti inerenti alla storia della città. In tale impostazione la struttura portante dell'apparato espositivo si identifica *tout-court* con il suo catalogo, il quale altro non è che la integrale riproduzione dei pannelli esposti in schede di formato ridotto e suscettibili di successive integrazioni. Il museo assume così il suo massimo grado di riproducibilità e trasmissibilità attraverso il mezzo tecnico. Rispetto al filo conduttore, costituito dalla successione dei pannelli — che presenta l'inconveniente di certa rigidità di lettura imposta al visitatore —, gli altri materiali assumono una funzione sussidiaria anziché il ruolo di protagonisti di un apparato museale ad essi subordinato. Di particolare interesse è pure la strumentazione sussidiaria ai pannelli, costituita da modelli della città, di installazioni industriali, di interni borghesi

ed operai, ecc., da ricostruzioni stratigrafiche che consentono una lettura diacronica e sincronica delle trasformazioni urbane, nonché da numerose attrezzature audiovisive. A lato di questa esposizione permanente il Museo offre altri servizi destinati prevalentemente agli studiosi, come una biblioteca specializzata sulla storia della città, collezioni di stampe e carte, ecc.; inoltre nell'edificio ha sede stabile una cineteca. Alcune sale sono riservate a mostre temporanee.

Dà misura della fortuna del modello di questo Museo non solo l'elevato e costante afflusso di pubblico di differente età ed estrazione sociale, ma anche il fatto che altrove, come sta avvenendo ad Amsterdam, si persegue il tentativo di riprodurlo con opportuni aggiustamenti, che concernono quasi esclusivamente il sistema dei contrassegni simbolici dei pannelli. E' evidente infatti che i caratteri

peculiari della storia di ogni città prospettano differenti esigenze di organizzazione e classificazione simbolica dei dati, limitando perciò le possibilità dell'elaborazione di un codice di simboli applicabile alle diverse realtà. Nell'assenza di sistematicità e normalizzazione, nel panorama estremamente eterogeneo delle analoghe istituzioni italiane, oggi, al crescere dell'interesse e dell'impegno delle Amministrazioni locali in Italia per mostre dedicate ad analoghe tematiche, il modello di Francoforte potrebbe fornire utili argomenti di riflessione in quanto suscettibile, se correttamente interpretato e generalizzato, di assicurare un possibile recupero di dispendiosi materiali espositivi condannati a priori ad una vita effimera.

Ciro Luigi Anzivino

PER UN INVENTARIO DEI MUSEI URBANI:

Chi percorre la Reeperbahn provenendo da Altona e si avvicina al centro di Amburgo in direzione della Millerntor scorge sulla sua sinistra, nei giardini dei bastioni, un imponente edificio di mattoni bruno-rossicci con finestre alte e chiare e un massiccio coronamento di tetti sopra i quali si innalza una torretta simile a un faro. È il Museo per la storia di Amburgo, costruito da Fritz Schumacher e inaugurato nel 1922: la sua pianta è inserita nel tracciato del Bastione Henricus che sorge ad angolo retto dalla Cinta di fortificazioni, eretta da Jan van Valckenborghs fra il 1616 e il 1625, e collega così il Museo storico al quadro ancora chiaramente conservato dell'Amburgo dell'epoca d'oro, il Diciassettesimo secolo. Dal lato dell'Holstenwall l'impressione pittoresca del complesso è determinata dalla congiunzione ad angolo di due blocchi: la parte ad esposizioni, con un grande cortile interno, e la parte amministrativa, con due corpi laterali prominenti, che fiancheggiano il portale che dà accesso alle sale d'ingresso. Fra i due grandi blocchi, nell'angolo che si apre verso la città, Schumacher ha inserito un magnifico terrazzo con un giardino decorato da statue. Le facciate, comprese quelle delle corti

interne, sono state sobriamente decorate da Schumacher con pietre da taglio, ma anche con portali di arenaria, preziose cornici alle finestre e ornamenti scultorei, elementi decorativi di case borghesi e palazzi barocchi, con le statue di imperatori dell'antico Municipio e l'intero portale meridionale della Chiesa di S. Pietro; perfino un portale della Spinnhause, antico istituto di rieducazione tramite il lavoro coatto, si trova qui inserito. Le dimensioni domestiche della casa borghese barocca, che esprime benessere senza mai imitare il fasto di corte, strutturano la disposizione dei vani interni del Museo a partire dalle facciate. L'edificio si presenta all'esterno su due piani: per evitare un effetto troppo pesantemente monumentale, l'architetto, pur tenendo conto delle esigenze di spazio poste dalla Direzione del Museo, ha collocato una sequenza di stanze borghesi che ricostruisce il modo di abitare nella città e sul lato opposto un ambiente rurale con antichi arredi della campagna di Amburgo in un piano mansardato trattato come base inclinata del tetto.

Dare uno sfondo tranquillo e ordinato alle parti di antichi edifici da inserire all'esterno e una cornice armoniosa ai grup-

pi di collezioni all'interno: su questo intento convenivano l'architetto e il committente, il primo direttore del Museo per la storia di Amburgo, Otto Lauffer, per mantenere la aderenza alla verità storica. Perciò si doveva progettare l'edificio in modo che si presentasse subito all'osservatore come una costruzione nuova che incorpora in sé oggetti storici. Infatti, non solo nelle facciate, ma anche nei locali d'esposizione dovevano essere accolte in primo luogo testimonianze di cultura storica rivolte a rafforzare — secondo gli intenti dello storicismo tardo-guglielmino — l'orgoglio per una storia della città patria valutata positiva per intero.

Lauffer era in carica da poco più di un anno quando, nel 1909, la storia di Amburgo fu celebrata con un corteo allegorico che ne rappresentava, su progetti di de Bruycker, trenta episodi salienti.

Le diverse esigenze di locali alti per gli oggetti più grandi da esporre e anche per collocare un atrio a due piani di casa commerciale (c. 1680), il tipico locale pluriuso delle case mercantili affacciate sui canali, dovendosi inserire in una impostazione architettonica che avesse verso l'esterno un aspetto semplice e regolare, posero

difficili problemi ai progettisti. Se ancor'oggi, nonostante i numerosi inserimenti di parti di edifici storici e di intere stanze, v'è una sufficiente flessibilità per nuovi, più attuali, allestimenti delle collezioni da esporre, lo si deve all'abilità di Schumacher nel rispondere alle richieste del committente. Poiché le collezioni si accrescono con ritmi molto diversi, nel corso dello sviluppo di ogni museo si presenterà a determinati intervalli di tempo la necessità di spostare interi gruppi di collezioni. Di questo la costruzione di un museo deve tener conto fin da principio.

La realizzazione di questo collage di concezioni museali avanzate e pezzi di facciate barocche si deve far risalire all'attività della Società per la storia di Amburgo, fondata nel 1839, e in particolare della sua Sezione artistica. I fondatori avevano fatto in tempo ad assistere alla demolizione del Duomo (1804-1807) e della Chiesa episcopale Ansgars, alla distruzione di tutti i sobborghi tra Billwarder e Hamburger Berg, trasformati in campo d'artiglieria, da parte delle truppe francesi (1813-1814), alla perdita dei monasteri di S. Giovanni (1829) e Maria Maddalena (1837), demoliti per la loro presunta fatiscenza. Un grande cemento per

Amburgo: Museum für Hamburgische Geschichte: 1. particolare del modello della città nel Diciassettesimo secolo; 2. ricostruzione, all'interno del Museo, dell'atrio di una Casa commerciale del 1680; 3. ricostruzione del soggiorno di un'abitazione rurale di Neuen-

gamme; 4. particolare del modello del Porto nel 1840; 5. ricostruzione della cambusa del battello a vapore Werner, costruito nel 1909 e disarmato nel 1959. F. Schumacher, Sede del Museum für Hamburgische Geschichte, 1914-22: 6. fronte dell'ingresso prin-





6. ingresso principale; 7. cortile ornamentale; 8. portale della Chiesa di S. Pietro inserito nel cortile maggiore; 9. fronte sul Holstenwall; 10. veduta aerea.

i membri della Società fu il Grande incendio del 1842, in cui bruciò oltre un terzo della città antica (1800 abitazioni e 120 magazzini, con le Chiese di S. Pietro, S. Nicola e S. Gertrude, il Municipio e la Borsa vecchia); essi si adoperarono per salvare le opere d'arte dagli edifici ancora in fiamme. Un ulteriore incremento venne alla Raccolta di antichità amburghesi nel 1881, quando, in seguito alla nuova politica doganale di Bismarck, intere strade della città antica presso il Porto furono sventrate per aprire la Zona franca doganale. Per un lungo periodo non fu possibile provvedere all'esposizione dei materiali che si andavano accumulando e la Raccolta rimase malamente depositata nelle cantine del Ginnasio Accademico suscitando timori per la sua conservazione, finché Werner von Melle, Provveditore agli Studi responsabile della Raccolta, incominciò nel 1906 a propugnare il progetto di una sede adeguata. La realizzazione incontrò dapprima delle resistenze, anche perchè una parte della cittadinanza temeva che la rappresentazione storica si risolvesse in un'esaltazione della classe dominante. Iniziata la costruzione nel 1914, solo nel 1922 vennero aperti al pubblico i locali del Museo, un

tratto alla volta. Allora il Museo conteneva: a pianterreno: preistoria, topografia, cimeli militari e documenti della vita pubblica; al primo piano: pezzi di artigianato e reperti della vita spirituale e sociale; il piano superiore mostrava la cultura domestica di Amburgo in allestimenti di Amburgo in alle condizioni di vita rurale nelle campagne del Basso Elba. Il Museo fu semidistrutto durante la Guerra, ma fu rapidamente restaurato e riorganizzato da Walter Hävernicks, succeduto a Lauffer quale direttore, e già il 1° ottobre 1946 poté riaprire le sue sale dedicate allo sviluppo della città fra il 1560 e il 1868. Con piccole esposizioni tematiche temporanee Hävernicks risvegliò l'interesse della cittadinanza per la propria storia; al tempo stesso colse l'occasione per eliminare la rigida ripartizione per periodi usata fino allora e presentare i reperti in due grandi sezioni, Medioevo ed Epoca moderna. La sua concezione risulta anche più evidente nello sviluppo delle parti riguardanti commercio e navigazione: attraverso modelli rappresentanti l'organizzazione del Cantiere navale, del Magazzino portuale o del Bacino di carenaggio, introdusse nel Museo anche il mondo del lavoro. Chi scrive, subentrando a Hä-

vernicks nel 1976, trovò un'istituzione attiva, che attraverso diverse manifestazioni aveva reso il Museo il più frequentato della città. Nel 1978, messi a disposizione dalla città i fondi non solo per lavori di manutenzione ma anche per ristrutturare i locali d'esposizione, si procede a un riordino che punta in particolare sulla storia sociale: il sorgere di Amburgo e il suo affermarsi come città portuale, commerciale e in seguito anche industriale, dipendono dalla sua favorevole collocazione al punto di incrocio tra antiche vie di transito terrestri e d'acqua, perciò ci si basa su una rappresentazione combinata dello sviluppo topografico e della storia politica. La quantità di documenti e reperti disponibili rende possibile dare un'esatta immagine, al di là dei grandi movimenti storici, della vita e del lavoro quotidiani attraverso la ricostruzione di interi ambienti; e così pure le catastrofi, i conflitti sociali e politici, le lotte per la costituzione, dovranno essere sottratti all'astrazione storica e trasformati in quadri plastici. D'altra parte, con reperti di scavi e documenti d'archivio si ricostruirà l'Articolazione della città: lo sviluppo, intorno alle chiese principali, dei quartieri mercantili, la formazione di strade

di artigiani, i primi insediamenti di manifatture e, in seguito, il loro decentramento saranno illustrati con cartografie in serie storica. Particolare attenzione verrà dedicata al riordino del reparto *Porto e navigazione*, per rendere chiara l'articolazione funzionale, sempre più complessa, e ampliare la presentazione delle industrie portuali, dei nuovi lavori che nascono nell'Ottocento e anche del mestiere del marinaio. Non dovrà mancare, a questo punto, una sezione per il movimento operaio, da sempre forte ad Amburgo, le organizzazioni sindacali e il movimento cooperativo, tema che sarà dapprima elaborato a fondo in una mostra particolare (maggio 1979). In questo momento si sta raccogliendo la documentazione ed elaborando una linea interpretativa per il Ventesimo secolo, che dovrà, attraverso la perdita di ogni autodeterminazione sotto il regime nazista, la distruzione della città e la scomparsa di 45.000 abitanti durante i bombardamenti del 1943, portare alla città di oggi e alla discussione, per mezzo dei piani più recenti e di modelli progettuali, sullo sviluppo futuro, alla luce di una storia resa più problematica. Jürgen Bracker
Direttore del Museo
per la storia di Amburgo

PER UN INVENTARIO DEI MUSEI URBANI:

Il Museo di Storia della Città di Vienna fu istituito il 20 maggio 1887 per decisione del Consiglio comunale della città. Con la rapida crescita della città e le profonde trasformazioni del quadro urbano, aveva preso forma l'idea di un museo storico: la costruzione del nuovo Municipio consentì di offrire spazi adeguati alla nuova istituzione. Il 26 giugno 1888 il Museo di Storia della Città aprì le sue sale nel nuovo Municipio; la sua disposizione rimase pressoché invariata fino alla Seconda guerra mondiale, ed era del tutto conforme alla idea tardoottocentesca di *museo come gabinetto di rarità e di oggetti d'arte*. Mancava allora la nozione moderna di *museo come luogo d'istruzione*, come mezzo di orientamento sociale o scientifico per l'acquisizione di un punto di vista personale nei confronti della storia umana. Un museo moderno è spesso anche luogo d'incontro e la sua funzione principale è in larga misura l'acculturazione di massa. Questo non significa che un museo non debba svolgere un lavoro di ricerca, anzi, deve svilupparlo con forza nel proprio campo: ma, se il suo alle-

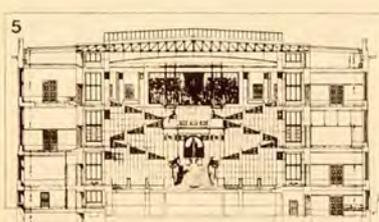
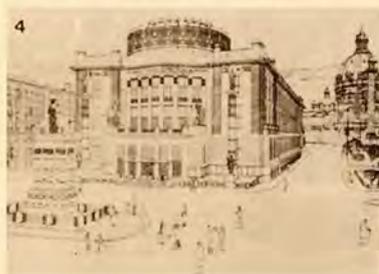
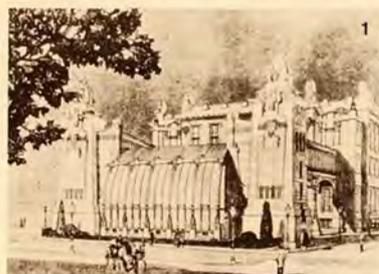
stimento è aggiornato, esso produce un intenso effetto sul pubblico e questo è altrettanto importante. In definitiva, le collezioni relative alla storia della Città di Vienna non possono essere trattate come raccolta privata, ma appartengono al pubblico, che ha — per così dire — il diritto di vederle. Ben presto si dovette constatare che gli spazi a disposizione nel nuovo Municipio non erano assolutamente sufficienti a consentire di documentare la storia della città in modo adeguato: sicché apparvero progetti che prevedevano la costruzione di una sede apposita per il Museo sulla Karlsplatz. Fu Otto Wagner a elaborarne diverse varianti dal 1901 al 1909; in un secondo momento si pensò ad un'altra ubicazione, sullo Schmelz, ed ancora Wagner disegnò diverse ipotesi. Erano già iniziati gli scavi per le fondazioni quando scoppiò la Prima guerra mondiale e i lavori furono sospesi; alla fine della Guerra mancarono i mezzi finanziari per procedere nel progetto. Nel Secondo dopoguerra riprese vigore l'intenzione di dotare il Museo di una sede appropriata, che si concretizzò nel 1954 con la posa della prima pietra, in oc-

casione dell'80° compleanno di Theodor Körner, che ne era stato uno dei principali promotori e, dopo esser stato Sindaco di Vienna, era stato eletto alla Presidenza della Repubblica. Il 23 aprile 1959 si inaugurò l'attuale sede sulla Karlsplatz, progettata dall'architetto Oswald Haerdtl. L'edificio si può considerare formato da due parti distinte, una per i visitatori, l'altra per l'amministrazione, il laboratorio di restauro, i depositi. L'esposizione delle collezioni è disposta su tre piani, il pianterreno destinato al Periodo protostorico e romano, il primo piano ai reperti dal Sedicesimo al Diciottesimo secolo, il secondo a quelli del Diciannovesimo e Ventesimo secolo. Nell'atrio d'ingresso si trovano un chiosco per la vendita di libri, manifesti, ecc. e il guardaroba; per le mostre temporanee è disponibile, sempre al pianterreno, una sala di circa 300 mq. Al primo piano ci sono un locale disponibile per i ricercatori scientifici, le raccolte cartografiche e dei disegni, la fototeca, la biblioteca, lo schedario. Tra il pianterreno e il primo piano sono distribuiti i locali della direzione, dell'am-

ministrazione, dello staff scientifico del Museo; nel piano interrato sono collocati i laboratori, i depositi delle collezioni e gli impianti tecnici. Gli spazi fisici che consentono l'esposizione degli oggetti hanno grande peso, ma naturalmente in primo luogo è determinante l'importanza della collezione stessa: il patrimonio del Museo comprende oggi un considerevole numero di oggetti, circa 500.000, delle origini più disparate. Raramente, infatti, sono stati raccolti intenzionalmente, in genere sono arrivati al Museo nel corso degli anni più o meno casualmente, spesso senza rappresentare un effettivo aumento del pregio delle collezioni. Queste dunque sono assai eterogenee e comprendono pittura ad olio, grafica, scultura, armi, mobili, bandiere, monete, medaglie, oggetti commemorativi di vario tipo, artigianato, ecc. Particolare rilievo assunto, nella linea del Museo, la cartografia e la ritrattistica, mentre una raccolta di notevole importanza è quella delle armi e degli equipaggiamenti militari. Il filo conduttore, naturalmente, è rappresentato da oggetti storici, archeologici, artigianato, fol-

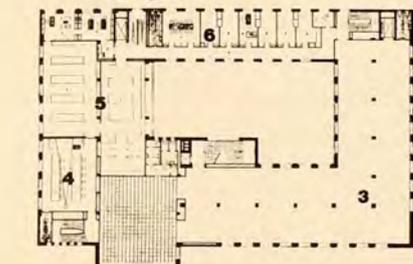
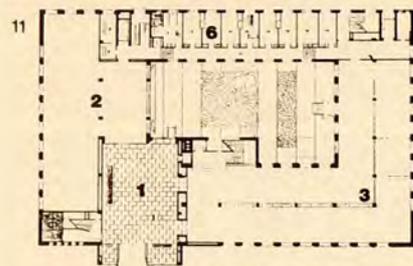
Vienna: O. Wagner, Progetti per il Kaiser Franz Joseph Stadtmuseum: sulla Karlsplatz 1. veduta del fronte, 1901; 2,3. veduta del fronte e prospettiva, 1903; 4,5,6. veduta del fronte, sezione sullo scalone, prospettiva sulla Piazza, 1909; sullo Schmelz 7. veduta con

l'Accademia di arti figurative, 1910; 8,9. veduta e interno del vestibolo, 1912. 10,11. O. Haerdtl, Sede dell'Historisches Museum der Stadt Wien, 1959: veduta e piante del pianterreno e primo piano: 1. atrio d'ingresso; 2. sala per mostre temporanee; 3. sale d'esposi-





10



12



13



14

zione; 4. locale di studio per ricercatori; 5. raccolte cartografica, fotografica, dei disegni; 6. direzione e staff scientifico. 12. Modello in legno della Città di Vienna, eseguito dal maestro ebanista E. Fischer, 1852-54. 13. Pianta turca di Vienna, 1683. 14.

L'abitazione di A. Loos, già in Bösendorferstrasse, ricostruita nella sede dell'Historisches Museum der Stadt Wien.

klore, topografia, ritrattistica e arti figurative riferiti alla Città di Vienna e al suo territorio e il Museo si qualifica perciò come *museo territoriale*; nondimeno esso riflette in molti casi una più ampia rappresentazione della collettività austriaca. La sua attività principale è la presentazione delle collezioni: la struttura espositiva permanente le espone in sequenza cronologica dalla prima colonizzazione del territorio di Vienna alla fine della Seconda guerra mondiale.

Oltre a ciò, per attualizzare le attività del Museo, vengono allestite mostre speciali, il cui successo è dimostrato dall'incremento del numero dei visitatori: i quali non aumentano in modo costante e indifferenziato, ma piuttosto sono attirati da interessi specifici. Si forma così un pubblico regolare che segue con assiduità gli allestimenti speciali, e questo fa parte di una corretta politica museale, perchè la formazione di un pubblico effettivamente partecipe, anche se ristretto, è più importante della superficiale informazione a visitatori occasionali e di passaggio. Il programma delle mostre speciali risponde a crite-

ri di varietà tematica, di non eccessiva estensione, di diversificazione delle epoche storiche. A volte esse ruotano intorno a una importante personalità, come quelle dedicate a Egon Schiele, a J.M. Olbrich, a Max Reinhardt (ripresa da Salisburgo); in altri casi sezionano secondo particolari punti di vista la storia della città, come la mostra del 1964 *Materiali d'archivio di otto secoli* o quella del 1971 *Il teatro viennese: documenti e immagini 1660-1900*; oppure affrontano temi d'attualità, come nel 1970 *Karlsplatz: paesaggio urbano sul Fiume Vienna*, che ricostruiva la storia dell'assetto della Piazza su cui sorge il Museo in rapporto a una ristrutturazione in atto. Talvolta una mostra si ricollega a una precedente, con la quale forma un quadro di una certa ampiezza: così nel 1973 la grande mostra *Il mondo della Ringstrasse - Vienna 1850-1900* completò il discorso sulla Vienna dell'Ottocento, iniziatosi con la mostra *Vienna 1800-1850 - Impero e Biedermeier* del 1969; e alla mostra *Esempi di prima edilizia ingegneresca in Vienna - costruzioni in ferro* del 1975, è seguita nel 1976 quella sugli *Esempi di*

prima edilizia industriale ed edilizia speculativa.

Al Museo di Storia della Città di Vienna si collegano altri Musei che costituiscono l'insieme dei Musei municipali: il più importante e ricco è il Museo degli orologi, aperto nel 1921 e ospitato nel Palazzo Obizzi; di grande importanza è anche la Collezione di moda raccolta nel Castello di Hetzendorf. Nel 1975 è stato rimodernato il piccolo Museo delle rovine romane nel sotterraneo dell'Hohen Markt. Ma uno dei più importanti e caratteristici prolungamenti esterni del Museo sono i luoghi commemorativi dei musicisti: nel 1965 è stata ricostruita l'abitazione di Mozart nel suo stato originale nella cosiddetta *Figarohaus* nella Domgasse, nel 1969 è stata aperta al pubblico la casa di Franz Schubert, un vecchio edificio del 1710 senza particolari pregi architettonici ma con una tipologia abbastanza caratteristica, dopo un restauro che lo ha riportato alle condizioni dell'epoca della nascita di Schubert. Così, nel 1970, bicentenario della nascita di Beethoven, i Musei municipali hanno acquisito due nuovi luoghi commemorativi, la cosiddetta

Casa del testamento della Città santa e la *Eroicahaus*, anche se il centro delle memorie viennesi di Beethoven restano gli ambienti museali della Pasqualatihaus sulla Molverbastei. Nel 1976, infine, si è potuto restaurare la casa di Haydn, trasformando anche l'antica stalla in una piccola sala da concerto. Per finire, i musei del Circondario di Vienna si servono per consulenza del Comitato del Museo di Storia della Città; essi sono organismi indipendenti che assumono come primo compito quello di illustrare storia e geografia del proprio contesto. Dopo il lavoro della ricostruzione, fruttuoso sotto ogni punto di vista ma soprattutto nell'ambito scientifico, l'impegno dei prossimi anni punterà su un'intensa attività espositiva che renda più accessibile al pubblico il ricco patrimonio dei Musei municipali di Vienna: le funzioni dei musei comportano infatti la ricerca, di un giusto equilibrio tra attività di restauro, ricerca, attività espositiva e acculturazione di massa.

Robert Waissenberger
Direttore dei Musei municipali
di Vienna

PER UN INVENTARIO DEI MUSEI URBANI:

Secondo il parere del direttore del Museo della città di Helsinki (Helsingin Kaupunginmuseo), Jarno Peltonen, un museo municipale deve portare fuori sede le sue mostre: nei parchi, nelle mezzanine del metrò, nei grandi magazzini; ciò sia perché gran parte del materiale oggetto di esposizione è rappresentato dal patrimonio edilizio stesso della città, sia per raggiungere il grande pubblico. Infatti, l'inurbamento degli ultimi decenni ha portato anche ad Helsinki una vasta popolazione che ha radici altrove e che per riambientarsi necessita di un'opera di informazione e di acculturazione che l'aiuti a capire l'odierna realtà della città attraverso una prospettiva storica. In quest'azione il Museo della città può svolgere un ruolo assai importante. Sono coerenti con queste convinzioni le più recenti iniziative organizzate.

1. Recentemente (il 3 luglio) sono trascorsi duecento anni dalla nascita dell'architetto C. L. Engel (1778-1840), progettista del centro di Helsinki. Il Museo della città ha allestito per la ricorrenza una vasta mostra. La prima parte di essa documenta lo sviluppo stilistico di

Engel e il suo passaggio dalla natia Berlino, via Tallin e San Pietroburgo, a Helsinki. Nella capitale zarista Engel, che già da tedesco e da amico di Schinkel conosceva bene lo Stile impero ellenistico, poté studiare l'architettura del bergamasco Giacomo Quarenghi che attorno al volger di secolo (1779-1817) aveva realizzato lì numerosi importanti edifici. Nel 1817 Engel venne mandato a Helsinki a compiere un'opera che solo pochi architetti possono ambire: la costruzione di un intero centro monumentale in una capitale. La Finlandia era passata, in conseguenza della Guerra 1808-1809, dalla Svezia al dominio russo come Granducato autonomo e lo Zar vi eresse la piccola Helsinki a capitale, perché Turku, fin'allora capitale, era ritenuta troppo vicina e legata a Stoccolma. La seconda parte dell'esposizione documenta, appunto, con vecchie immagini (litografie, acquarelli e, sin dal 1860, anche fotografie) gli sviluppi dovuti a questo intervento: la nascita della Piazza centrale con i suoi monumenti: l'Università, la Biblioteca universitaria, il Palazzo del Senato e, per ultimo, il Duomo.

Il reparto più interessante agli occhi del grande pubblico è forse la terza parte della mostra, che raccoglie fotografie storiche di edifici immersi nella vita sociale e politica d'epoche diverse. Non tutti questi edifici, in particolare quelli più periferici, sono stati conservati. Quelli rimasti, però, sono ormai una parte insostituibile del patrimonio culturale della città; in qualche caso hanno una destinazione diversa da quella originale che la mostra cerca di documentare, suscitando un dibattito sulla migliore utilizzazione pubblica di tale patrimonio edilizio.

2. Alcuni anni fa il Museo ha allestito, nel salone delle esposizioni del Grande magazzino Stockmann, una mostra che documentava la vita di una delle maggiori arterie del centro, Esplanadi. Il Parco di Esplanadi e le due strade che lo delimitano, la via settentrionale e la via meridionale di Esplanadi, erano, fin dai primi anni dell'Ottocento, il luogo preferito per il passeggio degli abitanti di Helsinki. Quando la industrializzazione alla fine del Secolo scorso impresso un forte impulso alla crescita di Hel-

sinki, che vide quintuplicare la popolazione in mezzo secolo, le basse case di legno di Esplanadi vennero sostituite con edifici multipiani in Stile neorinascimentale. Questa mostra intendeva sensibilizzare l'opinione pubblica per la conservazione dell'unità architettonica di questo spazio urbano che tuttora mantiene il ruolo di principale sede cittadina delle passeggiate mondane e delle dispute ideologiche, delle manifestazioni culturali e dei cortei politici.

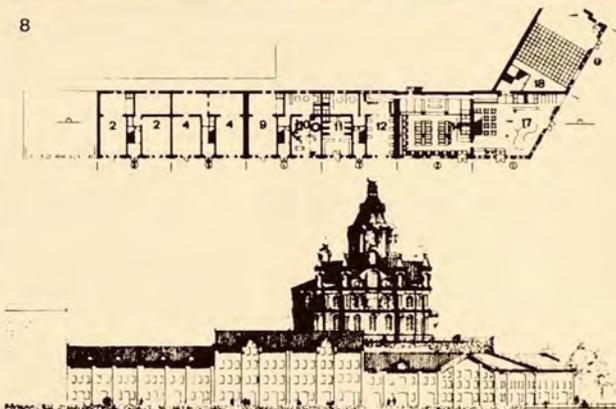
3. Una mostra molto importante è stata *Pasila, un villaggio nella città* organizzata nel 1977 in occasione del programma di ri edificazione del Quartiere di Pasila. Nella seconda metà dell'Ottocento, mentre i ceti più ricchi abitavano nei palazzi di Esplanadi, i ceti popolari tendevano a insediarsi a Pasila, una zona molto accidentata poco lontana dal centro, dove i regolamenti urbani non limitavano l'edificazione. Durante le successive espansioni della città, Pasila rimase un'isola intatta, costituendo una preziosa fonte di informazione per lo studio della vita della classe operaia nel Secolo scorso. Il Museo, coinvolgendo attivamente gli allievi del-

Helsinki: 1. C.L. Engel, Piazza del Senato, 1818-51 (a destra la Cattedrale; a sinistra l'Università; in fondo la Biblioteca dell'Università), in una litografia di F. Tengström, 1838. 2. Veduta di una Penisola di Katajanokka. 3. Veduta del Viale di Esplanadi nel 1890. 4. C.L. Engel, Progetto di Palazzo Sundman, 1817 (manifesto della

pannelli fotografici esplicativi (sul plastico si nota: a sinistra la Piazza del Senato; a destra il Viale di Esplanadi; in fondo la Penisola di Katajanokka). 3. Veduta del Viale di Esplanadi nel 1890. 4. C.L. Engel, Progetto di Palazzo Sundman, 1817 (manifesto della



HELSINGIN KAUPUNGINMUSEO



mostra del 1978). 5. Officina meccanica della seconda metà dell'800 nel Quartiere di Pasila. 6. E.B. Lohrmann, Villa di Hakasalmi, 1844, sede del Museo della città. 7. A. Aalto, Progetto per il Centro di Helsinki, 1964. 8. P. Manner, Allievo del Politecnico di Helsinki,

Progetto di laurea per la ridestituzione a Sede del Museo della città dei docks di Katajanokka, 1973.

l'Accademia delle Belle Arti, ha sviluppato un programma biennale di raccolta di documentazione fotografica e di ricostruzione dei costumi e delle usanze di vita attraverso testimonianze dirette fornite da persone intervistate appositamente: ne è sortita una documentazione molto ricca sui rapporti di produzione e sull'ambiente di vita e di lavoro di questo Quartiere operaio e industriale, che ha suscitato un vasto interesse da parte dell'opinione pubblica grazie anche all'iniziativa degli allievi. 4. La mostra del 1974 dal titolo *Hai notato?* si proponeva di sollecitare l'interesse dei cittadini nei confronti dell'ambiente urbano dove essi vivono quotidianamente, incrementando la conoscenza della storia della città e promuovendo la responsabilizzazione collettiva sui programmi di conservazione o di trasformazione dei singoli settori urbani. La mostra, con molta efficacia, metteva a confronto gli edifici abbattuti con le rispettive sostituzioni, cercando di stimolare il giudizio del pubblico sull'impovertimento prodotto da interventi cosiddetti di ristrutturazione e di rinnovo urbano. Queste iniziative illustrano con-

cretamente l'attività che il Museo della città svolge ai fini di approfondire la conoscenza della storia sociale, economica e architettonica di Helsinki. Al di là delle collezioni permanenti che illustrano vari aspetti della vita della città (dalla composizione geologica del suolo agli oggetti della vita domestica alla fine del Secolo scorso), l'interesse principale del Museo è costituito da un grande plastico in scala 1:500 del centro di Helsinki nel 1870; vista l'attenzione del pubblico per questo plastico, la Direzione del Museo ha programmato la realizzazione di una serie di plastici più piccoli, che man mano vengono allestiti per documentare e controllare le parti della città dove più forte è la pressione alla ristrutturazione urbanistica ed edilizia. Infatti, un aspetto importante della politica culturale del Museo è la volontà di prendere posizione sui più importanti interventi di trasformazione urbanistica e architettonica che interessano la città, sviluppando operativamente a partire da queste occasioni i propri programmi di ricerca e di esposizione. Per la realizzazione della sua attività il Museo spesso ri-

chiede la collaborazione del sistema dell'istruzione, utilizzando gli allievi non solo come ricercatori ma anche come vettori di un'ampia sensibilizzazione dell'opinione pubblica. Un problema che il Museo attualmente deve risolvere è quello della sua sede, poiché la Villa di Hakasalmi (progettata nel 1844 da E. B. Lohrmann, successore di Engel alla direzione urbanistica della città), dove è installato dall'anno della sua fondazione nel 1911, è ormai insufficiente, imponendo di ospitare parte delle collezioni fisse in una succursale alla periferia settentrionale della città. Il progetto per il centro di Helsinki di Alvar Aalto, del 1964, propone davanti al Parlamento, nelle immediate vicinanze della Villa di Hakasalmi, una piazza terrazzata fiancheggiata da un edificio lineare destinato ad attività espositive, rivendicato dal Museo quale nuova sede. Non essendo quel progetto stato realizzato se non per alcune parti, a causa di difficoltà di natura giuridica ed economica, si è proposto di insediare il Museo nella Penisola di Katajanokka, immediatamente contigua alla Piazza centrale. Katajanokka, fi-

no a qualche decennio fa, era una delle sedi principali delle attività portuali di Helsinki, e tuttora è caratterizzata dall'interessante compresenza dei docks in mattoni a vista costruiti tra il 1867 e il 1908, della Caserma, ora abbandonata, progettata da Engel e di una zona residenziale di elevata densità costruita negli anni dell'*Art Nouveau* e oggi bisognosa di restauro. Per esaminare complessivamente la ristrutturazione della Penisola, nel 1972 è stato bandito un concorso di idee che ha suscitato una vasta partecipazione di architetti. Successivamente, su questo stesso tema, una tesi di laurea del Politecnico di Helsinki ha elaborato una proposta di riutilizzo a fini espositivi dei docks del porto. Oggi questa proposta è quella più attendibile per la nuova sede del Museo. Tutto il materiale prodotto, sia in occasione del concorso che nei successivi approfondimenti, verrà esposto e dibattuto pubblicamente in una mostra appositamente organizzata dal Museo stesso per l'autunno di quest'anno.

Ritva Tano

PER UN INVENTARIO DEI MUSEI URBANI:

E' ironia pensare e proporre un museo della città per quella che molti e da molto tempo considerano una città-museo? Il direttore de *L'Architettura Italiana*, Giovanni Lavini, scriveva nel 1909: *Venezia è tutta un museo; ma un museo vivente, animato (...). Non abbiano i Veneziani ambizioni democratiche ed industriali. Pensino unicamente a forbiere questo prezioso gioiello ed a sfruttarlo nell'ammirazione mondiale.* Io sfruttamento c'è stato e c'è tuttora; meno solerte e diffuso è stato invece il «forbiere».

Il processo di museificazione è iniziato in Venezia negli anni della seconda dominazione austriaca (1814-1848), più precisamente forse si potrebbe dire negli anni Trenta del Diciannovesimo secolo, in concomitanza con gli esiti di una crisi economica e culturale di dimensioni gravissime: perdita in parte almeno la propria vocazione commerciale, spente o drasticamente ridotte le possibilità industriali, venuta meno una dignitosa qualificazione militare, incerto più globalmente l'assetto economico, si scoprono le valenze che definiranno la linea di evoluzione della vita civile economica e culturale della ex Serenissima: la città-d'arte da un lato; la locanda turistica (o, per dirla coi futuristi, il letto sfondato da carovane di amanti, semicupio ingemmato per cortigiane cosmopolite) dall'altro (che s'arricchirà attorno agli anni Cinquanta dell'Ottocento delle attrattive della balnearità). Sin dal suo esordio è su questi binari che si muove la politica absburgica per Venezia: ne è sortito un rapporto anomalo di amore e mummificazione, di richiamo struggente del sole e del mare dell'Adria e di museificazione della realtà civile e urbana di Venezia. (Non mancheranno — com'è noto — sussulti e tentativi per uscire da questo destino: neoinularismo di fine Ottocento, industrializzazione di aree periferiche di città, collegamento ferroviario e autostradale con la terraferma, ecc.: in realtà l'indirizzo impostosi sotto l'occhio vigile dell'aquila bicipite degli Absburgo è quello prevalente, almeno fino alla creazione di Marghera — ma v'è al contempo il corrispettivo della Biennale, del Casinò, dei festivals cinematografici... —; questo è però un discorso ulteriore). Rimane in piedi il tema del museo come obiettivo o come limite; cioè — lo si ripete — quale esito di un processo legato a un'economia urbana di qualificazione turistica ovvero quale indagine critica e riflessione sulle storie agite dalla città e nella città: si pone quindi il problema culturale del museo della città. Esistono in Venezia strutture culturali di valenza articolata e dotate di patrimoni storici, artistici, culturali in genere, amplissimi: l'Archivio di Stato, il Museo Correr, la

Biblioteca Marciana, le Gallerie dell'Accademia, il Museo d'Arte Moderna (Ca' Pesaro), il Museo del Settecento (Ca' Rezzonico), l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale, la Fondazione Querini Stampalia, la Fondazione Cini e altre ancora. Esiste poi una maglia estremamente articolata di strutture meno note forse ma, almeno in alcuni casi, non meno importanti ai fini della documentazione della storia urbana: gli archivi municipali e quelli degli enti di assistenza (ECA - IRE, Pietà, ecc.); gli istituti culturali della Comunità ebraica e di quella ellenica; gli archivi della Curia e del Seminario, gli archivi parrocchiali e di singole chiese e comunità religiose; entità museali civiche (come il Museo di Palazzo Fortuny o quello del Vetro a Murano, oppure quello teatrale di Casa Goldoni) o statali (come il Museo Storico Navale) di vario genere e tuttavia sempre di considerevole interesse. Già da quanto detto appaiono — ci sembra — i problemi che si sono presentati e le linee culturali possibili per impostare il tema del museo della città, cosa che è concretamente e puntualmente successa due anni or sono.

1. Il patrimonio storico legato alla città ricade sotto competenze d'ordine amministrativo le più varie: solo un'ipotesi di collaborazione e integrazione di materiali e metodi può consentire di dare assetto unitario e struttura logica compiuta ad un discorso quale quello legato all'ipotesi/possibilità enunciata; fondamentalmente le strutture facenti capo all'Amministrazione locale e quelle decentrate del Ministero dei Beni Culturali dovranno coordinarsi in un progetto articolato ma unitario, pena la dispersione o, peggio, la inutile e dannosa contrapposizione di lavori e di forze-lavoro con risultati insoddisfacenti.

2. Il problema primo e pregiudiziale è tuttavia quello della conoscenza e lettura del materiale esistente, quindi di una sua classificazione e catalogazione, secondo l'ottica della storia urbana.

3. La massa del materiale appare tale, anche ad un'osservazione superficiale, che non è possibile muoversi su ipotesi di intervento anche graduale senza ricorrere a programmi straordinari di utilizzo di forza-lavoro di nuova provenienza.

4. Altrettanto illogico apparirebbe impostare e dar concretezza a un programma di intervento al di fuori di un più globale disegno che coinvolga centri di produzione culturale, di elaborazione scientifica o di preparazione professionale quali la Università (Istituto di Architettura, Facoltà di Ca' Foscari-San Sebastiano), le Sovrintendenze, l'Accademia di Belle Arti o altri ancora (anche su questa strada si è mossa la recente con-

venzione Comune / Università, nonostante che molte difficoltà ne abbiano accidentato il varo e l'avvio).

Il museo della città ha a Venezia tuttavia (e avendo presenti tutte le pregiudiziali che si son dette) dei nuclei preesistenti che costituiscono dati d'avvio irrinunciabili: 1. il Museo Correr nei suoi vari filoni (biblioteca, archivio e gabinetto dei disegni e delle stampe soprattutto ma anche in altri settori: quadreria, medagliistica e numismatica, arti applicate) copre ambiti culturali e settori storici legati alle vicende urbane su un arco cronologico e a spettro

di interessi i più vari: di fatto, è il nucleo centrale dei musei civici veneziani; 2. l'Archivio di Stato possiede tutta la documentazione relativa alla vita dello Stato veneziano ma anche una massa ingente di materiali di documentazione, anche grafica, circa la storia complessiva della città, tanto da risultare indispensabile per qualsiasi ricostruzione delle sue evoluzioni; 3. l'Archivio Municipale documenta segnatamente le vicende urbane a partire dai primissimi anni dell'Ottocento fino ai giorni nostri, cioè del periodo di più intensa e diffusa trasformazione della struttura cittadina; è

Venezia: 1. D. Rossi, Palazzo Corner della Regina, 1724-28, Archivio storico della Biennale dal 1975. 2. A. Gaspari, Rimodernamento Palazzo Giustinian, Murano 1708, Museo Vetrario dal 1936. 3. Consiglio di quartiere Castello-S. Mar-



PROGETTO VENEZIA

questo altresì il fondo non solo meno noto ma più bisognoso forse di sistemazione e catalogazione. Occorre, ci pare, partire da questi tre momenti (Correr, Archivio di Stato, Archivio Municipale) per avviare il discorso di un nucleo culturale e di un momento di coordinamento per la costituzione di un museo della città a Venezia. E va detto tuttavia che la ricomposizione di un discorso non potrà avvenire come processo di sommatoria di elementi altrimenti dispersi in vari luoghi e strutture (al di là delle obiettive impossibilità burocratico-amministrative, ecc., sarebbe rica-

dere all'interno di vecchie ideologie museali d'accentramento del capolavoro-bene culturale), bensì impostando un'articolata organizzazione e fruizione di una struttura decentrata e diffusa e fornendole, soprattutto, la dimensione aperta e un'accorta e corretta chiave di lettura. Tutto questo non è peculiare del caso-Venezia, a Venezia però il problema assume proporzione gigantesca ed emblematica, rendendo ancor più necessaria l'accortezza nell'evidenziare i legami che uniscono ogni problema culturale alla più generale ottica dei rapporti tra dati di struttura e dati di sovrastruttura;

tra tecniche, modi e forme di produzione e organizzazione del lavoro; tra evoluzione urbanistica, problema dell'abitazione e rendita immobiliare; tra gestione dell'urbano e politica del territorio. Esistono sin d'ora i dati di partenza, ancorché disaggregati, perché questo si possa fare. Rimangono insoluti tutti i problemi della più precisa definizione degli ambiti e dei propositi stessi; degli strumenti, dei tempi e degli operatori; di una sede stessa dove si «riassumano», eventualmente anche fisicamente, i risultati di quanto esiste e di quanto si va raccogliendo, dove si elaborino le pro-

poste e si predispongano i terreni di incontro tra enti e operatori, si enucleino i linguaggi perché questo materiale diventi strumento didattico, si dia vita insomma al laboratorio che potrà essere il cervello e il polmone del museo della città.

Una serie di esempi può forse chiarire l'emergere di un'embrionale trama di ricerca e di proposte che potrebbe nel futuro ispessirsi in un discorso più compiuto di storia della città. Il Museo Vetrario di Murano è stato riaperto al pubblico ripescando insieme oggetti di grande rilievo (in rassegne della produzione vetraria muranese del Novecento prima e, in questi mesi, dell'Ottocento) e problemi di storia del lavoro artigiano e industriale dell'isola, di tecnologie, di insediamenti, di modificazioni urbanistiche, di vicende economiche. Il Museo di Palazzo Fortuny a San Benedetto ha riproposto la Venezia dannunziana e internazionale del primo Novecento, il cosmopolitismo delle Biennali a cavallo della Prima guerra mondiale e, insieme, il dibattito sulla produzione d'arte, il «falso», la mercificazione di un'immagine e l'invenzione di una tradizione. Nei programmi dell'Assessorato alla Cultura ad ottobre è prevista l'inaugurazione di una mostra che ha per tema ancora la città di Venezia — cultura, fatti figurativi, evoluzione urbana — ai tempi di Canova, utilizzando principalmente e in parte rendendo noti materiali in grande misura presenti nei fondi storici cittadini (Correr, Archivio Municipale, ecc.). Nel 1979 sono ancora previste iniziative per epoche diverse e con tagli metodologici articolati (ad esempio: il Cinque e Seicento e la struttura dell'assistenza; gli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento e la presenza della città nella cultura europea e viceversa; ecc.) che porranno ancora quale terreno di studio la realtà urbana di Venezia. Ulteriori elaborazioni si sono misurate sul tema urbano: una iniziativa del Consiglio di quartiere Castello-San Marco-Sant'Elena ha analizzato storicamente un frammento di città (San Lorenzo) e le strutture che vi insistono, ne ha letto le valenze e si è impegnata in un programma concreto di intervento. Lo stesso si annunzia per la realtà urbana di Mestre: l'iniziativa intende ricostruire una storia lontana e più recente — dall'archeologia classica a quella industriale e oltre — ma, soprattutto, entrare nel vivo di una dilaniante parcella di storia (economica, politica, urbanistica) veneta e nazionale. Si riusciranno a tirare le fila di un discorso che sta perseguendo obiettivi tentando di avvicinarli però da un percorso indiretto, di aggiramento? E' troppo presto per dirlo; le storie della città iniziano comunque ad emergere.

Giandomenico Romanelli

co-S. Elena, Mostra nella chiesa di S. Lorenzo sul Complesso omonimo, XII-XIX sec. 4. B. Longhena, Ca' Pesaro, 1659-82, Museo d'Arte moderna dal 1902. S. B. Longhena, Ca' Rezzonico, 1667-82, Museo del Settecento dal 1936. 6.7. Possibili sedi del Museo della città: Magazzini del Sale alle Zattere, XV sec.; G. Benoni, Dogana da Mar alla Salute, 1676-77.



CAPITALI CULTURALI E POLITICHE MUSEALI

INTERVISTA A
FLAVIO CAROLI

a cura di Enrico Bordogna

D. È possibile oggi distinguere in Europa diversi modelli museali, tali da esprimere diversificati e articolati obiettivi di politica artistica in ordine a: raccolta, classificazione ed esposizione del materiale; rapporto con l'utenza e in particolare con il settore dell'istruzione; dislocazione urbanistica nella città e nel territorio; ruolo attivo nella identificazione culturale e nella definizione di programmi di intervento in particolari situazioni contestuali?

R. In Europa esistono tre modelli museali fondamentali: quello francese, quello tedesco e quello inglese.

Oggi il più forte e più reclamizzato è quello francese: totalmente accentrato e accentratore. Parigi era stata la capitale mondiale nel settore delle arti figurative fino agli anni Cinquanta, quando è stata scavalcata da New York. Proprio per rimontare lo svantaggio è stato realizzato il Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, simbolo di massimo accentramento perché non solo raccoglie espositivamente tutto quello che si produce in Francia, ma assorbe anche quasi tutti i finanziamenti pubblici disponibili, tanto che i musei provinciali sono in grave crisi. Per superare questa contraddizione, oggetto di aspre polemiche, il *Beaubourg* ha tentato di instaurare delle mostre-scambio con i musei provinciali, senza sottrarsi però a un rapporto di tipo centralistico. Dovendo dare una valutazione occorre riconoscere che il *Beaubourg* come struttura pubblicitaria in questo momento è la più efficace del mondo. Esso ha restituito a Parigi il ruolo di capitale della cultura artistica, grazie anche alla direzione intelligente di Pontus Hulten (uno studioso svedese che aveva diretto molto bene il Museo di Stoccolma), il quale persegue una politica tendente a ripristinare la storica centralità della capitale francese (prova ne è la mostra *Parigi-New York*, seguita in questi giorni dalla mostra *Parigi-Berlino* e, tra qualche mese, dalla mostra *Parigi-Mosca*). D'altra parte limiti evidenti di questa struttura sono il totale accentramento e una forte accondiscendenza alle leggi distributive della società di massa.

Opposto al modello francese si trova quello tedesco, completamente decentrato. Il modello tedesco si fonda sulle *Kunsthalle*, istituzioni che sono presenti anche in città molto piccole e che, in genere, trovano sede in edifici moderni; queste *Kunsthalle*, che non hanno sempre delle collezioni stabili (a differenza di quanto avviene al

Beaubourg, che ha incorporato le collezioni della preesistente Galleria d'arte moderna), organizzano esposizioni continue, che documentano anche esperienze molto avanzate e che, sostenute da apparati didattici di buon livello, suscitano partecipazione di pubblico abbastanza elevata.

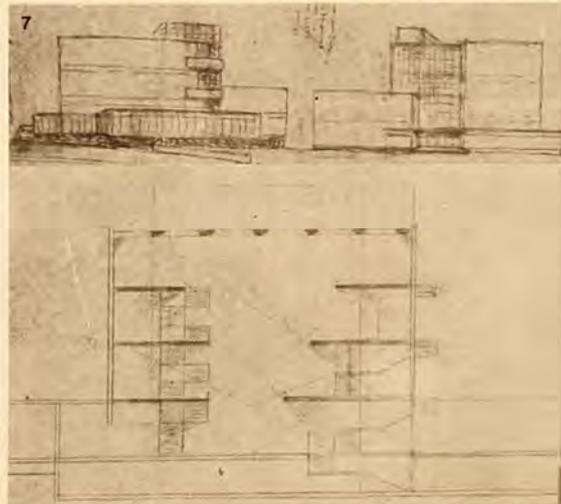
In una posizione intermedia sta il modello inglese, che è molto efficiente, senza per questo rinunciare ad una articolazione policentrica. Al di là delle grandi istituzioni come la National Gallery o la Tate Gallery — che dispongono di collezioni eccezionali che amministrano con molta intelligenza, riciclandole in mostre sempre importanti — l'elemento più interessante del sistema inglese è l'esistenza di un organismo pubblico — l'Arts Council — che amministra e coordina tutti i settori artistici: la musica, le arti figurative, il teatro, il cinema, ecc. L'Arts Council dispone di un budget molto forte che ripartisce tra Londra e le città di provincia, evitando sapientemente una esclusiva concentrazione dei finanziamenti nella capitale. Esso organizza un'attività espositiva continua e dispone di sedi direttamente gestite e che risultano molto importanti. La principale è la Hayward Gallery a Southbank, in un edificio architettonicamente interessante progettato da Hubert Bennett; ma esistono anche sedi più piccole come la Serpentine Gallery e la White Chapel Gallery, oltre alla Royal Academy e al Victoria and Albert Museum, spazi molto ampi che in genere ospitano più di una mostra contemporaneamente. Infine, non è raro che, all'occorrenza, vengano recuperati edifici specifici per mostre particolari. Gli aspetti più positivi del sistema inglese sono la capacità di sollecitare una elevatissima partecipazione di pubblico organizzando esposizioni sempre di notevole valore e lo stretto rapporto che viene ricercato con tutti i gradi del sistema dell'istruzione, in particolare quelli inferiori. Il limite è di natura, per così dire, estrinseca — per altro verso potrebbe essere considerato anche un pregio — e consiste nella minore risonanza pubblicitaria che qualsiasi esposizione organizzata a Londra ha in confronto a Parigi. Per esempio, se la mostra di Dada, organizzata recentemente alla Hayward Gallery, fosse stata al *Beaubourg*, avrebbe ottenuto risonanza mondiale, mentre in realtà, nonostante la grande importanza, ha avuto eco limitata.

Accanto a questi tre modelli fondamentali esistono casi affini: per esempio, il modello olandese, simile a quello inglese, annovera il Museo di Amsterdam, lo Stedelijk, che, nonostante abbia pesantemente

subito l'imposizione del mercato americano nel momento della sua massima espansione, tuttavia raccoglie la collezione più importante della produzione artistica dell'ultimo ventennio; oppure i musei scandinavi, a Co-

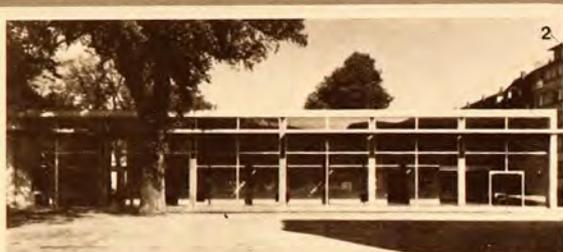
penhagen, a Oslo, a Stoccolma, che in genere funzionano discretamente. Infine, non sempre una struttura forte dal punto di vista istituzionale coincide con una situazione vitale: per esempio, mentre in Germa-

1. H. Bennett, South Bank Arts Centre, Londra, 1961-68 (in primo piano la Hayward Gallery). 2. Th. Pabst, Kunsthalle, Darmstadt (RFT), 1956. 3. A. L. Kahn, Kimbell Art Museum, Forth Worth (USA), 1967-72. 5. M. Breuer



nia, Francia e Inghilterra in questo momento la vitalità creativa è ridotta, in Grecia è in atto una situazione in forte movimento, tanto che un gruppo di artisti ha rivendicato un nuovo museo d'arte moderna per Atene, guadagnando il beneplacito di Karamanlis. Inoltre, risulta molto attiva la Spagna (Fondazione Miró, Museo Picasso, gallerie d'arte contemporanea, eccetera), dove esistono notevoli fermenti cultu-

e H. Smith, Whitney Museum of American Art, New York, 1966. 7.8. G. Rietveld, Van Dillen, Van Tricht, Museo della Fondazione Van Gogh, Amsterdam, 1963-73 (a sinistra: gli schizzi della prima proposta di Rietveld, 1963).



rali.
D. *La diversità di concezione e di finalità dei singoli sistemi ora descritti, implica anche un rapporto volta per volta originale con la città e con il territorio? In altri termini, è possibile individuare diverse tipologie insediative del museo corrispondenti alla formazione storica, ai criteri di ordinamento e ai programmi di intervento — riferiti alla città, al territorio, al sistema dell'istruzione, eccetera — che caratterizzano ogni singolo museo?*

R. Certamente il modello inglese, più flessibile di quello francese, implica una costruzione nella città più articolata, meno centralizzata, rispondente anche alla diversa struttura urbana di Londra, alla quale manca un centro storico così definito come a Parigi. Anche dal punto di vista dell'organizzazione fisica nella città, dunque, il modello inglese è assai diverso da quello francese, dove il *Beaubourg* esprime coerentemente la concezione centralistica di cui dicevo poco fa. Sarebbe anzi interessante approfondire se la dislocazione urbana dei musei londinesi è connessa — come credo — a particolari momenti della storia della città e all'intenzione di stabilire più stretti rapporti di corrispondenza a determinate presenze funzionali: mi domando, per esempio, se siano casuali la vicinanza tra il British Museum e l'Università di Londra o la creazione del Victoria and Albert Museum in una zona ottocentesca altoborghese dopo l'Esposizione Universale del 1851.

D. *Sarebbe infatti un capitolo tutto da approfondire il rapporto tra la formazione e lo sviluppo dei grandi musei londinesi, l'espansione imperialistica dell'economia inglese nel Diciannovesimo secolo e l'avanzamento delle conoscenze scientifiche necessario e conseguente a tale fase espansionistica.*

R. I grandi musei inglesi nascono originariamente da due nuclei: da una parte le raccolte reali di proprietà della Corona e dall'altra il collezionismo privato, che si incrementa verso la fine del Settecento sulla base del pensiero illuministico di indirizzo scientifico (per esempio, il nucleo originario del British Museum è la raccolta privata di Sloane). Tuttavia, all'inizio, le raccolte provenienti da questi due nuclei originari (concentrate in grossi edifici pubblici fra i quali molti sono ancora quelli attuali), pur essendo costituite da materiale di valore, esprimono scarso atteggiamento critico-catalogatorio e sono in realtà raccolte di curiosità. E' con il Positivismo e con il Nuovo storicismo novecentesco che queste raccolte vengono riordinate, classificate, sistematizzate con rigore scientifico, assumendo aspetto simile a quello

attuale. Naturalmente queste raccolte si sviluppano grandiosamente con l'espansione imperialistica dell'economia britannica, contrassegnata all'interno dalle grandi esposizioni universali e all'esterno dalla costruzione dell'impero coloniale: corrispondenze precise a questi fatti presentano, per esempio, il Victoria and Albert e il British Museum, le cui collezioni relative alla civiltà ellenica, alle civiltà mediorientali, eccetera, denunciano evidentemente l'origine coloniale.

D. *Dalle sue affermazioni sembra che il modello tedesco e il modello inglese siano caratterizzati da un forte impegno didattico-didascalico, mentre il modello francese appare più marcato da intenti pubblicitari e propagandistici. Sarebbe interessante evidenziare come ai tre modelli museali fondamentali corrispondano diverse strategie di organizzazione dei rapporti tra museo, sistema dell'istruzione e acculturazione di massa.*

R. Il modello parigino non ha come proprio obiettivo fondamentale il sistema dell'istruzione, e risponde a questa esigenza in via mediata, anche se, come sempre, poderosa: in un quadro di grande efficienza anche sul piano dell'informazione e dell'autopromozione. E esso lascia intravedere il suo carattere consumistico e propagandistico, finalizzato a perseguire gli obiettivi di raccolta del consenso che si proponeva il programma politico dal quale ha tratto origine. Il modello tedesco e il modello inglese sono caratterizzati da rapporti costanti e capillari con il sistema dell'istruzione: per esempio, diverse volte mi è capitato di trovare nei musei di Londra scolaresche, anche dei gradi inferiori, che si esercitavano a designare le opere esposte. Diciamo che i sistemi inglese e tedesco attuano ancora una didattica individuale, «artigianale».

D. *Ma, al di là del significato pedagogico per gli alunni delle scuole di grado inferiore di frequentare con consuetudine i musei, non esistono in Inghilterra scambi di carattere più produttivo e meno «di servizio» tra museo, università e scuole secondarie, sicché ne vengano reciproci vantaggi in ordine alla formazione, alla ricerca, all'acculturazione generalizzata, alla definizione di particolari programmi di intervento in determinati contesti, eccetera?*

R. Ho l'impressione che anche in Inghilterra, in questo senso, ci siano delle carenze. I musei sono organizzati e diretti da staff di tecnici che fanno capo ai singoli musei, i quali stabiliscono rapporti di collaborazione non strettissimi con le facoltà universitarie. Infatti il rapporto con tutto il settore

ENTI LOCALI ISTRUZIONE DIFFUSIONE ARTISTICA

dell'istruzione si configura essenzialmente come offerta di un servizio ritenuto indispensabile per la formazione scolastica più che come legame di carattere produttivo. I musei inglesi sono soliti consultare costantemente l'opinione pubblica, quanto meno quella dei loro utenti, attraverso la distribuzione di questionari che vengono poi tenuti in considerazione nella programmazione delle attività espositive. Alla collaborazione del pubblico i musei inglesi ricorrono spesso anche nell'acquisto delle opere: per esempio, qualche tempo fa la Tate Gallery chiese una sottoscrizione pubblica per poter acquistare due importanti quadri del Settecento inglese, il cui costo superava le sue capacità di spesa. Un aspetto che trovo molto interessante è l'esistenza a Londra del Curtauld Institute e del Warburg Institute, due istituti universitari che esprimono scuole storiografiche e di critica d'arte di indirizzo contrapposto e che sviluppano una polemica accademica molto accesa e di altissimo livello. Il Curtauld trae origine dalla collezione privata messa insieme dal discendente di una famiglia francese immigrata in Inghilterra nel Seicento, il quale nella seconda metà dell'Ottocento ha acquistato non solo importanti opere d'arte antica ma anche opere bellissime degli Impressionisti suoi contemporanei, cosicché oggi il Curtauld raccoglie una delle più prestigiose collezioni degli Impressionisti. Invece il Warburg è la sede della Scuola panofskiana, dato che Panofsky all'avvento del nazismo si trasferì a Londra con la maggior parte dei suoi allievi. Questo mi sembra un caso molto interessante del rapporto tra museo, università e formazione di scuole storiografiche e critiche di indirizzo contrapposto.

D. Come si presenta la situazione italiana, a confronto dei modelli europei fin qui analizzati?

R. Il tratto caratteristico della situazione italiana è la estrema debolezza istituzionale: in Italia si è assistito a una contrapposizione tra il ruolo preponderante del mercato privato e la grave inefficienza di strutture istituzionali di carattere pubblico. Così si può affermare che a Milano nel Dopoguerra è passato l'80% del mercato mondiale delle opere d'arte, ma nello stesso tempo occorre anche sottolineare come Milano abbia spesso subito scelte e valori di mercato che venivano stabiliti altrove. Nella carenza delle strutture pubbliche, per anni l'iniziativa privata ha sostenuto la situazione. Ma quando nel 1973 la crisi petrolifera ed economica ha riversato i suoi effetti anche sul mercato artistico, i Paesi con forti strutture museali non ne hanno ri-

sentito gravemente, mentre in Italia tutto si è fermato, portando alla luce profonde carenze istituzionali. Nelle maggiori città italiane non esistono infatti gallerie d'arte contemporanea oppure, quando esistono, hanno dimensione e attività molto modeste. Facendo una rapida rassegna: Milano dovrebbe destinare a tale uso la sede di Palazzo Reale, ma la realizzazione non è vicina; a Bologna è sorta qualche anno fa una galleria assai promettente, ma ora attraversa un momento di grave crisi nonostante la stimolante interlocuzione dell'Amministrazione cittadina; a Firenze e a Venezia l'attività è modesta; l'unica città ad avere una galleria d'arte contemporanea nazionale è Roma, ma da tempo i suoi programmi sono insoddisfacenti. Alla Galleria di Torino, da quattro anni, manca il direttore. Paradossalmente le uniche gallerie che funzionano in Italia sono quelle di alcune piccole città dove sono nate e si sono sviluppate per la meritoria iniziativa di singole persone: valga per tutti il caso di Ferrara, dove Farina, con l'appoggio dell'Amministrazione comunale ha realizzato una politica molto attenta. Utilizzando inizialmente la sede di Palazzo dei Diamanti, Farina ha via via allargato la Galleria recuperando altri spazi inutilizzati fino a gestire attualmente nove sedi espositive. A Ferrara la Galleria organizza mostre in continuazione, alcune di rilevanza internazionale. Un altro caso è Parma, dove Quintavalle, che insegna all'Istituto di Storia dell'arte della Facoltà di magistero, ha organizzato una Galleria molto attiva e che opera in rapporto diretto con l'istituto universitario. Infine, recentemente qualcosa si sta muovendo anche in altre città: Modena, Ravenna, eccetera.

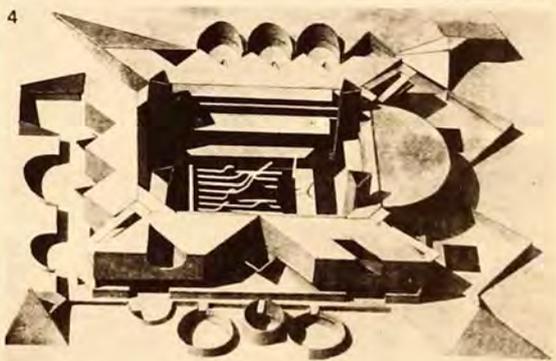
D. In che modo si può rafforzare l'assetto istituzionale pubblico? Gli elementi fondamentali di una politica museale coerente non potrebbero essere, da una parte, il rapporto con gli Enti locali e, d'altra parte, l'integrazione con l'università e l'istruzione secondaria di indirizzo tecnico-artistico, un'integrazione che implichi gli aspetti della ricerca, della formazione dei quadri, dello scambio delle conoscenze, dell'organizzazione del museo stesso sul territorio, eccetera?

R. Nel libro che sto scrivendo, che in una prima ipotesi dovevo intitolare *Arte e istituzioni* e che invece probabilmente modificherò in *La politica dell'arte*, sostengo queste tesi. Sono convinto, infatti, che il ruolo che possono svolgere gli Enti locali sia di importanza decisiva. A questo proposito c'è una questione che ritengo di grande rilevanza. In Italia ogni estate vengono organizzate

molte mostre estemporanee, culturalmente squalificate e motivate solo da ragioni turistiche; tuttavia queste mostre costituiscono un tessuto molto ramificato, che rappresenta un fenomeno originale della situa-

zione italiana; all'estero, questi fermenti non esistono. Gli Enti locali, dunque, potrebbero operare positivamente per riconvertire queste mostre attraverso un decisivo salto di qualità, offrendo loro l'appog-

1.2.3. I.M. Pei, Nuova ala della National Gallery, Washington, 1978; veduta dal vecchio edificio e piante a vari livelli. 4. R. Katan, Progetto di Museo d'Arte cinetica, 1971. 5.6.



gio di un supporto critico più consistente, in modo da orientare non solo la domanda ma anche la stessa produzione artistica di carattere spontaneo e locale. Certamente questo programma presenterebbe difficoltà,

in quanto gli Enti locali e gli stessi partiti non sempre riescono ad emanciparsi da visioni di corto respiro e strettamente localistiche. Non è raro infatti il caso di iniziative coraggiose di alcuni Assessorati

che vengono frenate o insabiate da Giunte eccessivamente preoccupate, per ragioni anche non meschinamente elettorali, di non urtare il gusto e la sensibilità estetica dominanti. Sarebbe sufficiente, tuttavia, che da parte di Enti locali e partiti si abbandonassero posizioni preconcepite e si adottasse una linea di apertura intelligente tesa a sviluppare iniziative in più direzioni.

D. Ma queste si possono considerare difficoltà contingenti e superabili. Invece quale ruolo possono giocare in prospettiva Enti locali e sistema dell'istruzione ai vari livelli per conferire al museo una funzione propositiva nella raccolta, organizzazione e trasmissione delle conoscenze, così che nel museo stesso i singoli contesti territoriali e le popolazioni in essi insediate trovino un momento fondamentale per la propria identificazione culturale e per la messa a punto di programmi di intervento storicamente e strutturalmente fondati?

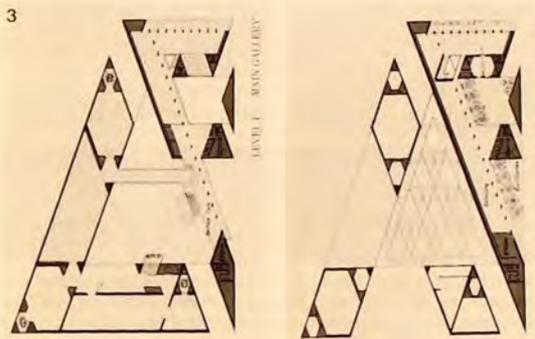
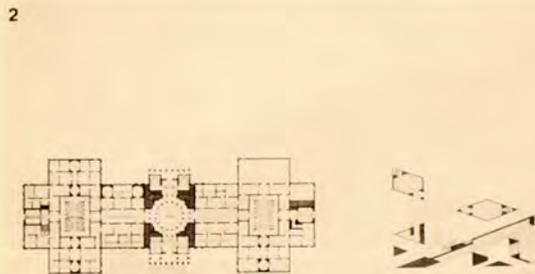
R. Il ruolo degli Enti locali è fondamentale per creare condizioni più favorevoli, da un lato, a una programmazione delle attività espositive tesa a promuovere la divulgazione di massa di una sensibilità artistica moderna, d'altro lato, a orientare la stessa produzione artistica, che in tal modo potrebbe trovare dei punti di riferimento diversi dalla semplice domanda privata. L'altro grande punto sul quale articolare una politica museale attiva è il rapporto con il sistema dell'istruzione. Fino ad oggi, tuttavia, tra musei e università sono corse relazioni di tipo concorrenziali e non si è riusciti neppure ad attivare quel rapporto minimo che consentirebbe di impiegare i quadri universitari, non importa se già laureati o ancora studenti, ai fini di una organica politica dei beni culturali. Il caso di Parma, che richiamavo poco fa, è molto interessante ma un po' anomalo: lì, infatti, esistono rapporti stretti e assai proficui tra l'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Parma e il Museo della Pilotta. Ma questo caso, pure molto interessante, non può tuttavia essere considerato esemplificativo di una situazione generale. A Bologna, per esempio, nella stessa Emilia, per lunghi anni ha imperato una forte rivalità tra Museo e Università, che si componeva solo in occasione delle grandi mostre sulla pittura bolognese (le mostre del Guercino, dei Carracci, eccetera).

D. Un'ultima domanda riguardante la riorganizzazione del Complesso di Brera (Pinacoteca, Accademia, Liceo artistico) a Milano. Il progetto di Rusconi per la «Grande Brera» non rischia forse di esaurirsi in un fatto di gigantismo istituzionale, se non viene riferito ai pos-

sibili rapporti con la cultura e l'istruzione milanese? E la via per attribuire a Brera un ruolo propulsivo per tutta la produzione culturale e artistica milanese non è da ricercare in un maggiore radicamento nell'humus produttivo e culturale della città, attraverso più stretti legami con l'università e le scuole secondarie di indirizzo tecnico-artistico, così da portare a più consapevoli livelli di formatività non solo Accademia e licei artistici ma anche i numerosi istituti d'arte legati alla struttura produttiva milanese?

R. Il problema è assai complesso e presenta aspetti concreti che contraddicono ipotesi ottimali ma astratte. In primo luogo esiste un problema logistico: a Brera, convivono troppi istituti. Bisogna affrontare il problema di una scuola come l'Accademia all'interno di un sistema dell'istruzione che vede già gravemente deteriorati i propri rapporti con il mercato del lavoro; ma ciò comporta una discussione approfondita su tutta l'istruzione artistica, — dall'Accademia ai licei artistici agli istituti d'arte — e sui compiti di formazione che ad essa vanno attribuiti. Certamente, in linea astratta, sono convinto che il rapporto tra museo e sistema dell'istruzione sia fecondo per entrambe le istituzioni. Ed è questa la via per risolvere anche determinati problemi interni al sistema dell'istruzione artistica. Ma — ripeto — tutto ciò mi sembra scontrarsi con difficoltà concrete di carattere logistico, che rendono complessa la questione della ristrutturazione di Brera, questione sulla quale è utile che si sviluppi ulteriormente un dibattito propositivo.

Ph. Johnson, Kunsthalle, Bielefeld (RFT), 1965-69. 7.8. A. Isozaki, Museo municipale d'Arte moderna, Kitakyushu (Giappone), 1975.





1. Veduta aerea del quartiere Beaubourg adiacente al quartiere de Les Halles a Parigi; a sinistra il Plateau Beaubourg, l'area scelta per la costruzione del Centre National d'Art et de Culture George Pompidou, oggetto del concorso internazionale bandito nel

Fatti tangibili

E' stato inaugurato il 31 gennaio 1977. Il nome è interminabile: Centre National d'Art et de Culture George Pompidou. I Francesi lo chiamano semplicemente: *Beaubourg*, dal quartiere in cui è costruito, a pochi passi dall'intersezione degli assi nord-sud ed est-ovest di Parigi. Le strade vicine e la piazza di un ettaro su cui prospetta sono riservate ai pedoni. La costruzione in acciaio misura 166 m. di lunghezza, 60 m. di larghezza, 42 m. di altezza, 103.000 m² di superficie utile, 9 piani di cui 3 sottostanti il livello della strada. Nella struttura non si trova un solo pilastro interno, né un muro portante. Il pubblico viene incanalato in tubi di vetro aganciati ad una delle grandi facciate. Dall'altra parte avviene la distribuzione verticale dell'energia e del materiale. Costo della costruzione: 1 miliardo di franchi francesi.

Il *Beaubourg* comprende: una Biblioteca enciclopedica di 400.000 volumi consultabili sul posto (entrata libera, *self-service* agli scaffali, 1300 posti, di cui 210 per visionare diapositive e videocassette, leggere microfilm, ascoltare dischi, studiare le lingue); un Museo ed una Documentazione d'arte moderna (il Museo espone in permanenza 1500 opere, dall'inizio del Ventesimo secolo ai nostri giorni; inoltre 600 quadri sono organizzati su serie di pannelli sospesi al soffitto che si possono far scendere a piacimento); un Centro di creazione industriale (il cui scopo è quello di informare, mediante mostre e pubblicazioni, sull'evoluzione di urbanistica, architettura, *design* e comunicazione visiva); un Istituto di ricerca musicale (interato a lato dell'edificio) che si propone, con un gruppo interdisciplinare diretto da Pierre Boulez e dotato di un'apparecchiatura informatica ed elettroacustica altamente sofisticata, di arricchire la pratica musicale mediante una conoscenza approfondita delle nuove tecniche strumentali. L'edificio ospita inoltre una Cineteca che presenta 4 films al giorno e dispone di spazi per mostre temporanee, sale per spettacoli, riunioni e conferenze, un *atelier* ricreativo

per bambini e, infine, un ristorante. Il funzionamento di tutto ciò richiede 1030 persone e costa 130 milioni di franchi all'anno. Si prevedevano 10.000 visitatori al giorno: in realtà ne vengono il doppio, talvolta di più, senza interruzione dall'inaugurazione (1). Invece, l'impegno di praticare un orario continuato dalle 10 alle 22 tutti i giorni, eccetto il martedì, non è stato mantenuto. Questo orario viene applicato solo sabato e domenica; il resto della settimana il pubblico viene ammesso solo dalle 15, a causa dei lavori da terminare e delle economie di personale.

L'architettura

Beaubourg era stato il tema di un concorso internazionale. La giuria ebbe quasi 700 progetti da esaminare tra il 5 ed il 15 luglio 1971. Si decise senza lunghe esitazioni. Le proposte degli architetti Renzo Piano, Richard Rogers, Gianfranco Franchini, John Young e degli ingegneri dello studio inglese Ove Arup & Partners erano oggettivamente, e di gran lunga, le migliori. Comportavano una soluzione globale molto semplice a tutta una serie di problemi assai complessi. Il programma del concorso dava precedenza alla flessibilità di utilizzazione. Questa esigenza era giustificata dalla diversità delle attività da articolare una sull'altra e dalla preoccupazione di non ipotecare il loro sviluppo. Abolendo i sostegni e disponendo le reti di circolazione verticale all'esterno, la soluzione premiata permetteva di organizzare e trasformare lo spazio disponibile a gradimento (2).

Il programma insisteva anche sull'inserimento dell'edificio nel quartiere, sulla sua percezione da angolature diverse, sul collegamento con le vicine vie di circolazione. Anche qui, gli architetti hanno dato prova di molta intelligenza. Hanno adottato una soluzione, cui nessuno aveva osato pensare, perché semplicissima: hanno occupato solo metà del terreno, così l'altra metà diviene una piazza che mette in rapporto la vita, la dimensione e la forma della co-



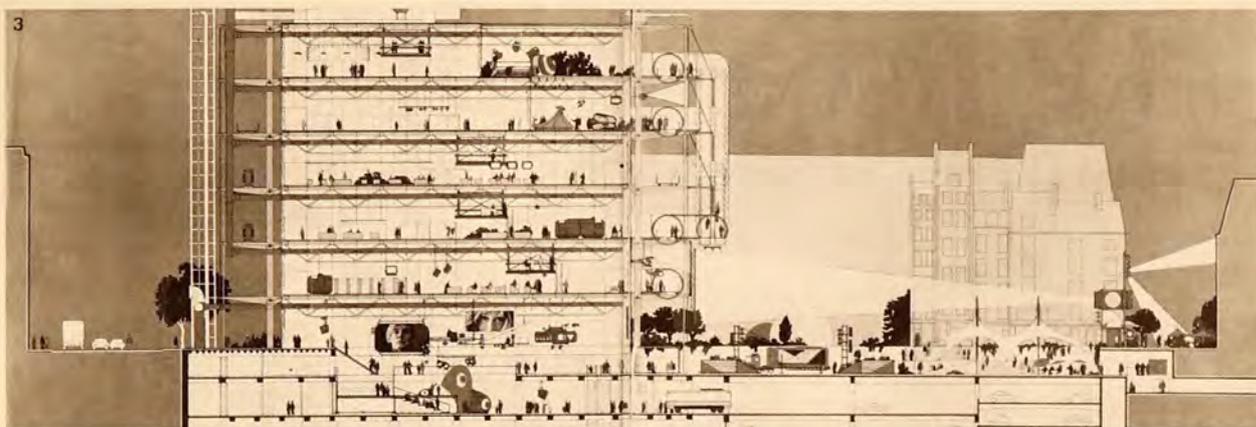
1969 e giudicato nel luglio 1971; a destra Les Halles Centrales, il mercato coperto costruito da V. Ballard nel 1853 e demolito nel settembre 1971. R. Piano, R. Rogers, J. Young, G. Franchini, Ove Arup & Partners, Centre National d'Art et de Culture George

struzione con quelle degli edifici circostanti. Questa piazza diventa nello stesso tempo supporto alle attività spontanee previste dal programma. Per altro, gli architetti sono andati oltre. In generale, il ruolo delle attrezzature meccaniche tende a diventare preponderante nella soddisfazione delle necessità di comfort e sicurezza. In tale processo di trasformazione della natura del prodotto architettonico, un organismo complesso come *Beaubourg* doveva necessariamente rappresentare uno stadio avanzato. In altre parole, bisognava fare i conti, per aumentare lo spazio disponibile, con una forte presenza di macchine e circuiti energetici. Due sono gli atteggiamenti possibili di fronte a queste installazioni. Si può disprezzarle e conferire loro uno stato di accessorio indesiderato e questo è l'atteggiamento tradizionale. L'altro consiste nel ripensare l'edificio nella totalità delle sue parti, per conferire alle installazioni tecniche il giusto valore; in breve, per superare la contraddizione tra individuazione tipologica e definizione tecnologica in modo da migliorare il rendimento reciproco. E' questo il brillante risultato degli autori di *Beaubourg*. Il passaggio dal primo progetto alla realtà è avvenuto senza cattive sorprese. Per tre ragioni. Lo Stato ha manifestato una volontà eccezionale di difendere il progetto nella sua integrità. Gli architetti hanno beneficiato di un nuovo tipo di contratto che li rendeva finanziariamente responsabili, mediante una penalizzazione sugli onorari, nel caso di superamento dei *budgets*, ma che però dava loro il controllo completo della qualità, dell'organizzazione e dei costi. Infine, gli architetti hanno idea-

to più di una nuova soluzione, grazie alla solida pratica nell'integrazione dei metodi dei processi di realizzazione derivata dai legami con Ove Arup & Partners.

L'opera realizzata è conforme ai principi espressi in partenza. Solo s'è un po' appesantita. Certe sezioni sono aumentate e la stratificazione delle solette si è ispessita a causa delle misure di prevenzione antincendio. Lo spazio definito dalla struttura portante è stato utilizzato in modo più compatto a causa delle interessate pressioni dell'impresa costruttrice, donde l'abolizione di parte dei vuoti nella parte alta del volume e, cosa più grave, la chiusura del piano terreno. Se la piazza avesse continuato senza interruzione sotto la costruzione, il malessere accusato al di là dell'entrata sarebbe stato evitato. Sembra infatti che quest'immenso spazio chiuso a livello del suolo, chiamato *forum*, sia luogo di incontri e discussioni ancor meno di un *carrefour*, dove la gente disorientata, disoccupata e stanca (che non trova neppure dove sedersi) non è invitata a fermarsi.

Un altro limite, dovuto di nuovo allo sfruttamento eccessivo della superficie disponibile, è costituito dall'amministrazione organizzata in uffici *open space*. L'affollamento dei posti di lavoro sotto un soffitto alto 7 m. ha annullato le possibilità di creare soddisfacenti condizioni psicofisiologiche. Il personale è insoddisfatto ed il tasso di assenteismo ne risente. Il museo ha fatto uso dello spazio con maggior larghezza. Nondimeno, si osserva un fenomeno paradossale: una seconda architettura di piani verticali e orizzontali si inserisce in quella principale



Pompidou, (Centre Beaubourg), Parigi, 1975-77: 2. veduta della piazza antistante l'edificio, destinata ad accogliere riunioni e manifestazioni culturali; 3. sezione trasversale (est-ovest) dell'edificio con indicazione della circolazione interna e delle attività; 4. ve-

e finisce per mascherarla. Altro fenomeno singolare è quello causato dalla chiusura della facciata dove sono stati agganciati gli impianti. Nel piano iniziale, questa facciata doveva essere vetrata come le altre tre, ma i pompieri hanno imposto che fosse cieca. Immediatamente si è stabilita una gerarchizzazione dello spazio interno nella mente degli utenti, nonostante la pianta libera e l'illuminazione artificiale uniforme. Così, gli ordinatori del museo si sono inventati false coercizioni cercando una relazione tra l'importanza delle opere e la loro posizione in rapporto alle vetrate. Quando si passeggia per *Beaubourg*, salta agli occhi che il pubblico non sa o non vuole ancora approfittare delle possibilità che gli vengono offerte per ragioni difficili da spiegare. I tentativi di ricostituzione spontanea di un microambiente convenzionale, che si verificano più o meno discretamente in tutti gli edifici moderni, qui fanno la figura di foruncoli. Questi esempi mostrano che *Beaubourg* costituisce un campo particolarmente interessante per lo studio dei problemi sollevati dalla polivalenza funzionale: problemi economici, sociali, tecnici e architettonici. Come del

resto ci si poteva aspettare, la critica, in genere, s'è trovata spiazzata a causa della complessità e della novità dell'edificio. Essa ha rivolto attenzione soprattutto all'apparenza, all'oggetto in sé indipendentemente dalla sua funzione ed ha espresso idee finora di poco interesse. La tubatura esterna suscita le reazioni più vivaci. Un taxista borbotta: *Sembra un'officina del gas, non è bello*; ma l'altro dice: *Non è così male, alla fin fine*. Gli avversari addetti ai lavori pensano che la tecnologia come mezzo di espressione plastica riveli mancanza di idee architettoniche. Secondo l'architetto Candilis, si tratta di una provocazione esagerata in pieno disaccordo con la misura, l'equilibrio e la logica dell'insieme. Alcuni osservatori più sottili scorgono un'incongruenza nel fatto che l'esaltazione di questa tubatura venga fatta nella facciata posteriore. In definitiva, sembra che alle masse *Beaubourg* appaia come una costruzione divertente, nella quale si desidera entrare per rendersi partecipi dello spettacolo, vedere come funziona e ammirare Parigi; una costruzione che non intimidisce perché la sua logica ed i suoi segnali sono immediatamente comprensibili.

5. veduta da Rue Saint Martin del fianco e del fronte posteriore. (2.4.5. foto Silvio Pasotti).

Lo statuto

Beaubourg è stato dotato di uno statuto senza precedenti in Francia. E' posto sotto la tutela del Segretariato di Stato per la cultura, ma dispone di personalità giuridica ed autonomia finanziaria. Può assumere partecipazioni finanziarie, acquistare diritti di proprietà letteraria o artistica, far brevettare invenzioni o depositare dossier, modelli, marche o titoli di proprietà industriale e sfruttarli secondo appropriate modalità (3). *Beaubourg* dunque è nello stesso tempo un edificio pubblico ed un'impresa commerciale. I partiti di sinistra hanno denunciato questa formula che permette, nel regime attuale, di far di *Beaubourg* uno strumento ufficiale di commercializzazione della cultura e di trascinarla in so-

spette operazioni d'autofinanziamento. All'inizio, si era prospettata la possibilità di porre in commercio le collezioni (*ti cedo due Braque che mi ingombrano contro un Mondrian*). Questo progetto ignominioso ha potuto essere sventato; le opere acquistate o ricevute sono e restano proprietà dello Stato. Il presidente di *Beaubourg* è nominato con decreto del Consiglio dei Ministri per una durata di 3 anni rinnovabile. Amministra l'istituzione con un consiglio di direzione composto dai direttori di dipartimento. Questi direttori non sono tutti di egual peso. Due sono padroni nel loro dipartimento (Biblioteca, Istituto di ricerca musicale), gli altri due non interamente (Museo d'arte moderna, Centro di creazione industriale). Que-



1. l'atrio a livello del piano terreno; 4. galleria esterna sul fronte principale; 5. la libreria nel forum a piano terreno; 6. veduta dell'interno della Biblioteca; 7. scala mobile nella galleria esterna; 8,9. estremità della galleria esterna per la circolazione verti-

R. Piano, R. Rogers, J. Young, R. Franchini, Ove Arup & Partners, Centre National d'Art et de Culture George Pompidou, (Centre Beaubourg), Parigi, 1975-77: 1. il fronte principale visto dalla piazza; 2. veduta dell'interno del Museo d'Arte moderna; 3. il forum,

sta stranezza è vista da molti come una minaccia alla coesione dell'istituzione. Secondo la legge un consiglio consultivo deve dare il proprio parere sul progetto di budget e sull'indirizzo delle attività. Vi viene ammesso, a lato dei rappresentanti del potere e dell'Amministrazione, qualche parlamentare. Anche a questo livello, la partecipazione di delegati delle associazioni culturali, organizzazioni professionali e Sindacati è stata esclusa. Guardando le cose da vicino, ci si accorge che lo statuto cosiddetto liberale di Beaubourg dà allo Stato il mezzo di esercitare un controllo politico più stretto che su tutti gli altri istituti culturali.

Baubourg era necessario?

Ad un giornalista che gli chiedeva perché aveva lanciato l'idea di Beaubourg, il Presidente della Repubblica George Pompidou rispose: *Le mie ragioni sono queste: amo l'arte, amo Parigi, amo la Francia. Sono colpito dal carattere conservatore del gusto francese ed in particolare proprio della cosiddetta élite, scandalizzato dalla politica svolta dai pubblici poteri in materia d'arte da un secolo; queste sono le ragioni per cui ho cercato di reagire* (4). Pompidou voleva un centro culturale come si è cercato di creare negli Stati Uniti con successo finora ineguale, che fosse nello stesso tempo museo e centro di produzione creativa (4). Se ci si attiene alle dichiarazioni ufficiali. Beaubourg

deve essere luogo di incontri e di distensione, collettore e diffusore dell'informazione artistica, strumento di formazione permanente. Deve dare ai visitatori un'immagine globale della creatività e, a questo fine, sopprimere le gerarchie tra differenti espressioni artistiche. Deve raggiungere, oltre agli specialisti ed al pubblico sensibilizzato, coloro che in genere non hanno accesso alla cultura.

Ma come si spiega che la borghesia, abitualmente così avara per la cultura, si getti in una tale impresa? Un inizio di spiegazione viene da piccole frasi sfuggite nell'ardore dei discorsi. Questa, tra altre, del vecchio primo Ministro Jacques Chirac: *Baubourg sarà uno dei primi segni di questa rinascita che il Presidente Pompidou evocava nei giorni più tumultuosi del maggio '68. Gli avvenimenti, che sono qui messi in dubbio, avevano mostrato la portata dello scontento della classe operaia, degli intellettuali e degli studenti insieme all'aspirazione ad una trasformazione reale della società. Poi, l'aggravarsi della crisi del capitalismo fece crescere questa aspirazione. Partito comunista e Partito socialista adottarono un programma comune di governo. E' interes-*

sante notare che l'avvio dell'operazione Beaubourg coincide con le discussioni preparatorie per questo accordo. Di fronte al rinforzarsi dell'opposizione in quegli strati medi che le erano per tradizione legati, di fronte all'estendersi della contestazione dei suoi valori, la borghesia era obbligata a reagire. Senza dubbio, Beaubourg deve servire per riprendere l'iniziativa sul terreno ideologico.

Questo non è l'unico obiettivo dissimulato. L'espressione *dare alla Francia il primato come centro mondiale della creatività artistica* in parole chiare significa conquistare un posto preponderante nel mercato internazionale dell'arte contemporanea. Infatti, la Francia in questo campo si è lasciata sorpassare da Stati Uniti e Germania Federale. La borghesia aveva dunque bisogno di una calamita che facesse convergere su Parigi il flusso di un commercio sempre più redditizio. Già ora Beaubourg, con i suoi enormi mezzi di informazione, svolge questo ruolo. Per convincersene, basta prendere in esame le scelte del Museo negli acquisti e nelle mostre e prender atto della proliferazione di gallerie nel quartiere, Raschiata via la vernice, Beaubourg si presenta come un



9. *cale sul fronte principale; 10. veduta della piazza dall'alto dell'edificio. (1.3.4.7.8.9.10 foto Silvio Pasotti).*

caso normale di istituzione culturale in tempi di capitalismo monopolistico di Stato: apparato centralizzato di recupero e dominio ideologico, servizio pubblico di ricerca e raccolta di profitti.

Tutto ciò significa una posizione contro *Beaubourg*? I Comunisti rispondono di no. In primo luogo, perché questa vocazione è fatale solo nel contesto storico attuale e, d'altra parte, indicare *Beaubourg* alla vendetta popolare significa abbandonarlo interamente alla destra. In secondo luogo, perché l'istituzione di rapporti più diretti tra l'arte e l'uomo è una necessità. Infine, perché l'organizzazione culturale della capitale — e di tutta la Francia — è realmente sottosviluppata. Le biblioteche sono sature da un pezzo e le più grandi sono praticamente riservate a ricercatori e studenti. Il trasferimento di collezioni d'arte moderna in locali adeguati è un problema vecchio di vent'anni. La miseria dei musei, l'assenza delle case della cultura, la precarietà della vita musicale sono oggetto di continue proteste. La parte di budget consacrata dalla Francia alla cultura è la più esigua di tutti i Paesi capitalisti sviluppati (0,51% nel 1977). In queste condizioni, *Beaubourg* è lungi dall'essere un lusso. Bisogna aggiungere che il dibattito in favore o contro *Beaubourg* è sempre stato solo teorico. La Nazione, il Parlamento sono stati posti di fronte al fatto compiuto di un'operazione decisa da un Presidente onnipotente e concepita in segreto da un piccolo gruppo di specialisti (5).

Un colosso febbrile

Le proporzioni di *Beaubourg* suscitano molte inquietudini. Come gestire una tale impresa con l'agilità richiesta dalla natura delle sue attività? Nessuno lo sa. Già la pesantezza dell'organizzazione favorisce il costituirsi di zone di influenza personale, fatto che permette all'amministrazione di alimentare le rivalità interne, così da rinforzare la propria autorità. I dipartimenti, sviluppandosi, aspirano all'indipendenza e si rarefanno gli scambi reciproci. Si arriverà alla conclusione che la coabitazione comporta solo inconvenienti? Questo risultato non sarebbe sorprendente considerando che il solo progetto comune è quello imposto dall'alto, al momento dell'assorbimento. Poiché si tratta proprio di un assorbimento subito, non d'una fusione decisa. Il Museo d'arte moderna ed il Centro di creazione industriale esistevano prima di *Beaubourg*. La Biblioteca, il cui programma era pronto da un pezzo, sarebbe stata realizzata in ogni caso. Il solo Istituto di ricerca musicale è stato concepito con *Beaubourg* ma in forma di satellite.

Anche l'appetito di *Beaubourg* può procurare vertigini. La Casa della cultura di Grenoble, la più importante in Francia, costa annualmente 22 volte di meno del neonato parigino. Come sempre la capitale s'è riservata la parte del leone, aumentando il proprio vantaggio sulla provincia. Non era forse meglio, prima di costruire *Beaubourg*, investire nel decentramento culturale? I riformatori rispondono affermativamente senza preoccuparsi delle esigenze del capitalismo monopolistico. Il Mini-

stro della cultura, da parte sua, ha scovato una perla retorica per rispondere a questa domanda: *Beaubourg deve fungere da centrale del decentramento* (6). I fatti permettono oggi di capire cosa intendesse dire con ciò. *Beaubourg* decentra paracadutando con larghezza la propria produzione, ma alla gente estranea al proprio ambito concede pochissime possibilità di esprimersi attraverso i propri canali. Realizza coproduzioni, ma attraverso organismi a loro volta fortemente centralizzati. A proposito delle sue mostre itineranti, annuncia fieramente: *tutto è predisposto non resta che smontare e rimontare* (7). Curioso modo di aiutare la provincia ad affermare la propria identità e creatività. Sfortunatamente, i responsabili di *Beaubourg* non possono pretendere di fare molto meglio perché la chiave del problema del decentramento culturale non è nel loro palazzo di vetro. E' in mano al popolo che, abbattendo il potere dei monopoli, creerà le condizioni per annullare le ineguaglianze regionali, sociali e culturali.

Ogni momento succede qualcosa alle *Galeries Lafayette*. Questo slogan pubblicitario del grande magazzino parigino potrebbe essere quello di *Beaubourg*. Una specie di febbre della novità s'è impadronita del personale. Uno stesso terrore di perdere l'avvenimento, il treno della storia, si manifesta nei laboratori dei musicisti e tra gli scaffali della Biblioteca, nelle mostre del Centro di creazione industriale e in quelle del Museo, nei discorsi e nelle iniziative degli uni e degli altri. Qualcuno attribuisce questo stato patologico a un bisogno di giustificarsi oppure all'atmosfera della capitale. Di fatto, il male deriva dagli obiettivi assegnati segretamente dallo Stato capitalistico a *Beaubourg*: accelerare il processo di commercializzazione dei beni culturali, riassorbire l'aspirazione popolare al cambiamento nell'arsenale ideologico conservatore. La trasformazione della « materia prima » in mercanzia deve procedere veloce. Sarebbe fuori luogo perder tempo (= denaro) in ricerche che farebbero funzionare l'intelligenza critica

ed in attività creative i cui risultati sono aleatori. Ci vuole in continuazione qualcosa di sensazionale. Le riflessioni, quando ci sono, risultano tortuose, come nella rivista del Centro di creazione industriale. Quando si parla di *design*, è per fare il processo al Funzionalismo. Quando si passa una commessa ad un artista, è per ricevere una mistificazione (Gaetano Pesce, Haus Rucker...). Così s'affonda nella frenesia e nella confusione un potenziale che sarebbe fecondo se *Beaubourg* potesse attenersi a quell'unico ruolo che gli è stato apertamente affidato.

Claude Schnaidt

(1) Un primo sondaggio indica che appartengono soprattutto alle classi medie. Le classi superiori colte sono relativamente meno numerose che nei vecchi musei. La proporzione di operai e agricoltori è minima (meno del 5% del totale).

(2) Piano e Rogers dicono a questo proposito: *se la cultura è educare, informare, lanciare messaggi, ricevere risposte, sollecitare in un pubblico non specializzato una presa di coscienza della propria condizione e dargli i mezzi di modificarla, ebbene allora lo strumento proposto non può che essere flessibile, modificabile, progressivo, non finito*, in *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 189, febbraio 1977, pag. 54.

(3) Art. 3 della Legge n. 75-1, 3 gennaio 1975, che delibera la creazione del Centre National d'Art et de Culture George Pompidou.

(4) In *Le Monde*, 17 ottobre 1972.

(5) Questa procedura antidemocratica e le ambiguità della Legge che il Governo le domandava di ratificare spiegano l'astensione della sinistra nel voto del 13 dicembre 1974.

(6) Intervento di Michel Guy all'Assemblea nazionale, 3 dicembre 1974.

(7) In *Le Centre National d'Art et de Culture George Pompidou, in Créé*, n. 46, gennaio-febbraio 1977.

Parlare di un museo in termini di architettura comporta un immediato riferimento al concetto di « edificio pubblico »: è impossibile, infatti, considerare un museo al di fuori della sua dimensione collettiva e, dunque, di un modo preciso e determinato di definirsi della sua architettura, distante tanto dalla architettura « puramente simbolica » quanto da quella « puramente utilitaristica ». Non si può intendere la realtà di un museo prescindendo dal suo aspetto istituzionale né di conseguenza si possono considerare le sue specifiche qualità architettoniche separandole dalle loro radici istituzionali. Per tutto l'arco del Diciannovesimo secolo il Museo ha rappresentato tema privilegiato dei corsi di esercitazione d'architettura, sotto l'egida dell'altra istituzione che pretendeva di riassumere in sé la globalità dell'espressione architettonica e cioè l'Accademia, e non pochi sono stati i *Grand Prix* elargiti dalla francese Ecole de Beaux Arts a progetti sul tema specifico del Museo. Su basi concettuali radicalmente diverse, di ripudio di qualsiasi istituzione e di ricerca in se stessa di un significato architet-

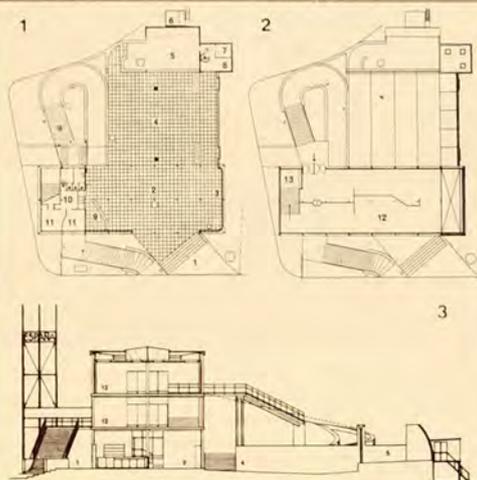
tonico legato essenzialmente a una precisa scelta di linguaggio, ci si deve riferire all'architettura-manifesto dei padiglioni di esposizione, realizzati con certa frequenza nel periodo culminante delle enunciazioni programmatiche del Movimento Moderno. Queste note intendono affrontare questo duplice e contrastante punto di vista, le possibili coerenze e contraddizioni fra intenzioni programmatiche e risultati concreti in ciascuno degli estremi sopra evidenziati: a questo fine sono particolarmente indicative due opere di J. Ll. Sert che esemplificano con certa chiarezza i due poli da analizzare: l'architettura di un museo e l'architettura di un padiglione per esposizioni; opere dove emergono rispettivamente la volontà di sereno dominio di un linguaggio già istituzionalizzato e l'eroico tentativo di definire per mezzo di un linguaggio innovatore le basi per una nuova istituzionalizzazione. L'arco di tempo preso in considerazione va dal 1937 al 1975 e le opere messe a confronto sono la Fondazione J. Miró sul Montjuich a Barcellona e il Padiglione spagnolo all'Esposizione Internazionale di Parigi, rea-

lizzato in collaborazione con L. Lacasa. D'altra parte, riferendosi alle opere di Sert è importante mettere in evidenza il continuo rapporto con le opere di Le Corbusier come nucleo da cui hanno origine molti degli elementi alla base delle « permanenze » facilmente identificabili nell'opera di Sert e, inoltre, la molteplicità di situazioni perfino concettualmente analoghe per i due architetti. Ugualmente bisogna ricordare, anche solo per inciso, le intense relazioni fra Sert e Le Corbusier, dall'apprendistato del primo nello studio di Rue de Sèvres, durante il 1929, alla collaborazione fra i due nella redazione di piani per Barcellona, nel corso degli anni Trenta, fino al rapporto maestro-discepolo confermato nell'occasione del Carpenter Center, unica opera americana di Le Corbusier. Qui non si tratterà specificamente di questi aspetti del rapporto fra l'opera di Sert e quella di Le Corbusier, né degli evidenti punti di convergenza fra i due, se non per quel tanto che attiene al duplice punto di vista adottato innanzi. Nella Fondazione J. Miró la cosa più interessante è definire

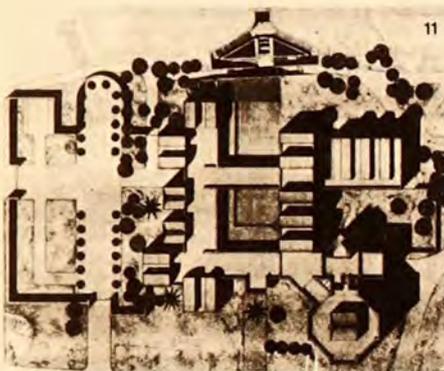
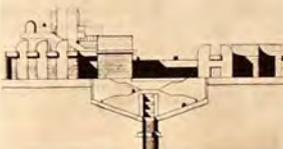
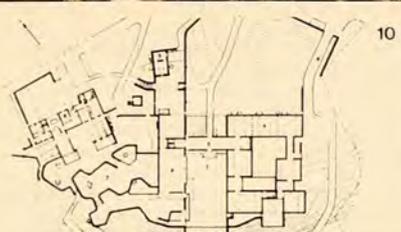
una certa « linea di tendenza », piuttosto che una soluzione formale, e per chiarirla conviene il confronto con un altro Museo progettato da Sert e costruito nel 1964, anch'esso su un declivio mediterraneo, la Fondazione Maeght a Saint-Paul de Vence in Francia. Il Museo di Barcellona rappresenta un'opera in cui si può notare una ricerca insistente di razionalità in pianta e la ripetizione di elementi — o unità compositive — la cui matrice risale forse al progetto di Le Corbusier per l'Ospedale di Venezia: si tratta dell'elemento cellula-lucernario che si presenta qui con grado di definizione alquanto più avanzato che a Saint-Paul de Vence o nelle diverse opere in cui Sert l'ha impiegato ripetutamente con maggiore o minore precisione (Casa Miró a Mallorca, Casa Braque a Vence). E' significativo sottolineare l'insistenza di Sert, e la progressiva depurazione formale, nell'uso di questo elemento compositivo in tutte le opere che hanno per funzione l'esporre o il produrre « pittura ». La disposizione in pianta del Museo di Barcellona è senza dubbio più specificamente « architettonica » di quel-

J. Ll. Sert con L. Lacasa, Padiglione spagnolo all'Esposizione internazionale di Parigi, 1937; 1. pianta del piano terra; 2. pianta del terzo piano; 3. sezione longitudinale; 4. veduta del patio-auditorium; 5. J. Gonzales, Montserrat; 6. veduta laterale sulla rampa;

7. veduta dal patio; 8. A. Calder, Fontana a mercurio e P. Picasso, Guernica; 9.10. J. Ll. Sert con H. Jackson e R. Gourley, Fondazione Maeght, Saint-Paul de Vence, 1964; veduta e pianta. J. Ll. Sert con J. Zaleski e J. Freixa (Sert, Jackson & Ass.), Fondazio-



ARCHITETTURA DI MUSEI E ARCHITETTURA DI PADIGLIONI



ne J. Miró, Barcellona 1975: 11. planivolumetria; 12. prospetti; 13. sala d'esposizione; 14. veduta.

la accortamente «paesaggistica» e organicista della Fondazione Maeght. Fra queste due opere apparentemente simili ci sono profonde differenze, nel senso di una maggiore razionalità conseguita a Barcellona: esprime esemplificativamente queste differenze l'elaborato scalone con cascata d'acqua che risolve, tanto a livello funzionale quanto simbolico, il nesso d'integrazione con la città esistente, il legame del Museo barcellonese con la sua città. Questo avanzamento da Saint-Paul de Vence a Barcellona, nell'ambito di presupposti del tutto analoghi, può mettere in evidenza la ricerca di significati più disciplinari, di un'espressione più interna alla architettura stessa, intenzioni che erano state messe tra parentesi nel fragore della battaglia aperta dal Movimento Moderno su posizioni più di azione che di riflessione, più di linguaggio che di contenuti. Si spiega così il modificarsi dell'atteggiamento di Sert nell'ambito delle proprie posizioni architettoniche, in direzione, per quanto forse inconsciamente, di un ricomposto equilibrio fra architettura e istituzione. Ma resta pur sempre da chiari-

re un'importante questione preliminare: è possibile questa convergenza fra architettura e istituzione oggi, in un quadro che sembra piuttosto congiurare contro l'architettura che postulare la necessità di esprimere una società per mezzo suo? All'altro estremo di questo ragionamento si colloca il Padiglione realizzato da Sert in collaborazione con Luis Lacasa su incarico del Governo repubblicano per l'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937. Non è necessario soffermarsi sulle diverse circostanze che riguardano questo Padiglione — il contesto della guerra civile, l'esposizione di *Guernica* di Picasso, la partecipazione di Calder, ecc. — quanto riferirsi in particolare all'architettura dei padiglioni. Conviene adottare una definizione meno generica di quella applicata da Emil Kaufmann nel suo libro *Da Ledoux a Le Corbusier*, e considerare il sistema a padiglioni come l'architettura specifica dei «padiglioni da giardino», in cui si esprime un codice linguistico completo, cioè un linguaggio architettonico nuovo e alternativo: il padiglione è il tema d'architettura in cui è possibile la trovata compositiva

per cui un complesso si traduce in diverse pagode, *cottages*, grotte, ponti, ecc., fino alla logica evoluzione di questo sistema in direzione di un vero e proprio manifesto rivolto ad esporre un linguaggio nuovo per una sua più ampia diffusione, al pari di ogni altro prodotto destinato a entrare nei cataloghi delle esposizioni. E' del tutto logico che l'architettura, nel momento del distacco dal codice istituzionale che la sorreggeva dall'inizio di questo secolo, necessitasse di nuove forme di diffusione, che non fossero più le scuole il luogo in cui insegnarla né i musei in cui accoglierla ed esporla. Doveva essere piuttosto la piccola consistenza fisica e la grande forza emblematica di un padiglione — pensiamo per esempio al Padiglione di Schinkel nel parco del Castello di Charlottenhof — a consentire il concretizzarsi di una architettura fuoruscita da un contesto istituzionale di cui si era esaurito il significato culturale e quindi architettonico. Allo stesso modo si intende il senso più profondo del Padiglione dell'*Esprit Nouveau* di Le Corbusier, del 1925. D'altra parte, tra gli anni Tren-

ta e gli anni Settanta, in architettura si sono decantate molte posizioni: la lotta per la affermazione e la definizione di un linguaggio non poteva protrarsi indefinitamente, in un modo o nell'altro il «padiglione» doveva lasciar luogo al «museo», tuttavia il grido del Padiglione di Parigi non è stato in grado di tradursi in linguaggio collettivo, il solo che compete all'architettura. Dal confronto fra il Padiglione di Parigi, con i suoi elementi linguistici chiari e intenzionati a un'architettura precisa, in un contesto particolare e insieme drammatico, e il Museo del Montjuich, di connotati architettonici alquanto più composti in cui si esprimono alcune intenzioni urbane che non hanno successiva conferma, emerge una progressione architettonica di grande ambiguità, che riflette un quadro istituzionale generale incapace di sentirsi rappresentato da un'architettura di significato specificamente architettonico.

Ignacio Gallaraga

UDC 727.7 (46.72 / 44.36)

LIBRI: PER STORICIZZARE LA TRIENNALE

Anty Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi & C., Milano 1978.

Il libro

Di 678 pagine, illustrato, è organizzato in tre parti: *Per una storia sociale della Triennale*, *Gli itinerari*, *Appendici*.

La prima parte vuole offrire al lettore una rapida sintesi dei fatti e dei problemi identificabili in una sorta di periodizzazione della istituzione: *Le origini e i precedenti*, *Gli obiettivi primari e il Convegno di Fondazione*, *La gestione e l'organizzazione delle Biennali monzesi: 1923-1927*, *Le Triennali del regime: 1930-1940*, *La Triennale della ricostruzione e la sua "rispondenza" alla realtà*, *Le Triennali del boom economico*, *dalla IX alla XIII edizione*, *Il "grande numero" della Triennale della "contestazione"*, *Il "riflusso" della XV Triennale*, *La consultazione per una Triennale democratica: verso una edizione permanente*. Questa prima rassegna è contenuta in un quinto del volume. Si tratta di brevi scritti nei quali si elencano, in raggruppamenti e successioni soggettive, fatti e vicende sempre "specifici" alle manifestazioni biennali/triennali. Questi raggruppamenti di frammenti di cronache per ambiti cronologici — prima citati — risultano più sintesi delle analisi delle singole manifestazioni, che sono condotte nella seconda parte del libro, che non tentativi di disegni storici o di interpretazioni globali. *Per una storia sociale della Triennale* è il titolo della prima sezione del libro che non trova adeguata espressione nello svolgimento (non si tratta certamente del tentativo di applicare al divenire della istituzione della Triennale le analisi proposte dal « metodo sociologico »). Ogni sezione è arricchita di note bibliografiche, mentre al termine della prima parte una bibliografia generale raccoglie i testi più significativi dove queste manifestazioni sono lette in un contesto più ampio.

La seconda parte (*Gli itinerari*) costituisce, forse non solo quantitativamente, l'insieme della fatica editoriale. Si tratta di quindici sezioni (dalla I Biennale di Monza del 1923 alla XV Triennale di Milano del 1973) così organizzate: a) riproduzione del frontespizio del catalogo della manifestazione, b) organismi di gestione, c) articolazione della manifestazione, d) planimetrie della manifestazione, e) nota introduttiva, f) percorso (e cioè descrizione del sistema delle attività della manifestazione: una ricostruzione analitica di ogni itinerario con brevi commenti-giudizi), g) antologia (ove sono riportati, per ognuna delle quindici manifestazioni, due « recensioni » tratte da vari periodici), h) bibliografia specifica di ogni manifestazione, i) illustrazioni (circa una quindicina per ogni

manifestazione). Questa seconda parte vuole offrire una lettura oggettiva delle quindici rassegne, nell'assemblaggio di una sorta di « cataloghi omogenei », redatti a posteriori, delle manifestazioni, nei quali — ad esempio — è agevolmente verificabile la presenza dei protagonisti e il loro divenire.

La terza parte (*Appendici*) raccoglie: a) i programmi delle Triennali (1923-1973), b) la normativa della Triennale (tutti i testi delle leggi, delle disposizioni e degli statuti nazionali, più il testo della Convenzione di Parigi del 1928 relativa alle Esposizioni internazionali).

Il metodo di indagine

Anty Pansera scrive nella premessa che questo suo libro è una storia che deve essere intesa come saggio, nel senso inglese di *essay* (e cioè quale « prova, saggio, esperimento, sforzo, tentativo »), e che inoltre si tratta della « monografia » di questa « istituzione » (la Triennale). Il campo che esprime questa istituzione è quello dell'area milanese (che sembra poi ristretto nell'angusto ambito di una provinciale successione di « avanguardie figurative »: futurismo, novecento, razionalismo, « aspirazione alla realtà » — e cioè adesione architettonica al neorealismo —, neoliberty, riprese storicistiche, ultimo razionalismo), e in questo campo, scrive l'autrice, si è inoltre consolidato quel fare etichettato americanamente *design*. Basta però scorrere temi e questioni presenti nella catena cronologica delle quindici edizioni per constatare che la Triennale nel suo insieme non è stata (se non in certe sue parti e in certi momenti) la espressione della sola cultura milanese e/o delle sue dimensioni di avanguardia figurativa. La storia della cultura urbanistica e architettonica e della realtà geografica del Milanese devono essere fondamentalmente ricercate fuori dalle manifestazioni delle Triennali, che non sono neppure uno specchio né della storia delle sue idee né di quella dei suoi fatti. Nasce perciò un problema metodologico: quale è lo specifico delle Triennali, attorno al quale può risultare lecito lo scrivere una storia? E la risposta sembra persino ovvia: uno specifico sincronico non esiste. Esiste solo una sorta di continuità cronologica di una istituzione effimera, se non inconsistente, per quanto riguarda temi e contenuti. Perciò sembra possibile pensare a una *Cronaca della Triennale in riferimento alla storia della cultura e dei fatti urbanistici e/o architettonici, e/o relativa alla produzione industriale e al disegno dell'oggetto d'uso, e/o in connessione con la più generale cultura figurativa, ecc.*, ma non certamente a una storia *autonoma* e *autarchica* di un ente che non possiede alcuna *realtà*

se non in relazione al suo contesto.

L'unica utilità, conseguentemente, si può ritrovare nell'indagine critica nel diacronico, e nella identificazione — in questo — dei momenti più significativi, storicamente pregnanti: il che esclude, anche per una raccolta analitica di documenti, una successione di vicende presentate forzatamente come omogenee e similari.

L'unica possibilità, allora, sarà quella di leggere le vicende della Triennale quale parte (con diverse funzioni e significati nel divenire dei cinquanta anni che dividono la prima dalla ultima manifestazione) di una più generale storia, di tipo globale, nella dimensione della antropologia storica, inserita in tutte le interdipendenze (ad esempio, tra storia delle idee e storia dei fatti), che storia economica e sociale, dimensione culturale e figurativa e dimensione produttiva impongono.

La « storia » della Triennale che possiamo oggi leggere sembra invece limitarsi (nel rifiuto del non « specifico »: la autrice infatti così giustifica l'assenza dell'esame dei rapporti, ad esempio, con la Biennale e la Quadriennale; e il non adeguato approfondimento con il mondo delle scuole d'arte e della realtà produttiva) ad una parziale « storia di idee », forzatamente staccata anche dalla più generale storia delle idee per la scadenza imposta biennale e poi triennale, e presentando i pochi rapporti con la realtà (« sociale e politica ») come una capacità, della stessa Triennale, di rispecchiarla *in un clima di consenso e di fronda*. Così, sembra, la storia tautologicamente si descrive ma non spiega nulla.

Qualche esempio di leggibili carenze d'indagine

Il primo esempio: poche pagine sono dedicate alle vicende che hanno generato l'« istituzione ». Dall'insieme delle notizie e dei riferimenti bibliografici (copiosi qui come in tutto il volume) non emerge la visione strutturale della vicenda: che sembra di grande importanza storica, e perciò attuale. Si tratta di una originale e specifica elaborazione della cultura socialista milanese del primo decennio del secolo, radicata nella cultura materiale e nel suo divenire, e fortemente caratterizzata dal vettore propositivo. Realtà sociale ed economica, casa operaia, finanziamenti capaci di promuovere un forte movimento cooperativo, contributo originale a una definizione del significato dell'« oggetto di uso » nel mondo della industrializzazione (nello stretto rapporto produzione/fruizione, che non è pensato come meccanica riproduzione di sperimentazioni straniere, ma come specifica proposta a partire da una concreta realtà produttiva - la Brianza), rifiuto sostanziale delle velleitarie falsificazioni pseudosocialde-

mocratiche per un impegno nella concretezza della realtà (si pensi alla contrapposizione — per il rapporto con la città, per quanto concerne tipologia edilizia e morfologia urbana — tra la vacuità del Milanino e la pregnanza dei quartieri dell'Umanitaria e dei primi IACP); sono le connotazioni fondamentali di quella cultura socialista, e le coordinate di un attendibile proposta progettuale. La cui catena è di per sé eloquente: dalle attività delle prime cooperative ottocentesche alla tardiva (1901) costituzione della Società Umanitaria; dalla *Relazione-progetto per l'istituzione di scuole-laboratorio d'arte applicata all'industria* (che riprendeva l'insegnamento e il programma di Camillo Boito per un rapporto propositivo con il vasto e multiforme mondo produttivo lombardo, nella ipotesi della qualificazione della produzione industriale nella qualificazione degli stessi artefici) alla pubblicazione dello studio di G. Montemartini *La questione delle case operaie a Milano* (Umanitaria, 1904) e alla *Inchiesta statistica sulle abitazioni popolari* condotta (1904) dalla Amministrazione socialista di Milano. Dalla organizzazione dei finanziamenti per l'edilizia popolare (cooperativa o no) alla costruzione del primo Quartiere della Umanitaria (Via Solari, 1905) e dal conseguente *Concorso per l'ammobiliamento della casa operaia* (Umanitaria, 1905), che deve essere storicamente letto come la genesi delle future Triennali proprio per i suoi lucidi contenuti. Dalla indagine (sempre propositiva) sulla *Industria del mobile in Brianza* (Umanitaria, 1904), alla fondazione dello IACP di Milano e ai suoi primi significativi interventi urbanistico-edilizi che hanno quale modello ideale e pratico il quartiere di Via Solari. Dalle più ampie analisi sociali ed economiche (quali quella di A. Schiavone *Il problema della abitazione, e la produttività dei Muratori*, Umanitaria, 1910), alla « proposta-progetto » (riportata nel volume della Pansera) di Guido Marangoni nella lettera aperta al sindaco socialista Caldara nel 1917 per un ente per esposizioni che avrebbe dovuto essere espressione di una fitta rete di nuove scuole d'arte — strettamente connesse alla realtà produttiva — di centri di documentazione e di musei, di biblioteche: e tutto in relazione alla imminente necessità di una ricostruzione del Paese a guerra terminata, nella coscienza che una qualificazione della produzione — economica e culturale — avrebbe aperto grandi possibilità anche alla esportazione e perciò il « mondo dell'oggetto d'uso » avrebbe potuto divenire un positivo fatto nazionale (il che potrebbe presentarsi oggi come un attendibile programma per future manifestazioni accettabili). Dalla Prima esposizione regio-

nale lombarda di arti decorative (Milano, Umanitaria, 1919) alla fondazione, a Monza, dell'Istituto superiore per le industrie artistiche (l'«Università», nei fatti, dei programmi didattici e di ricerca per l'Umanitaria), sino al Convegno di fondazione per le Esposizioni Biennali internazionali, promosso e gestito ancora da Guido Marangoni (maggio 1922).

Tutte queste esperienze, tutto questo potenziale, tutta questa ricchissima specificità della cultura (materiale, fortemente radicata nella realtà del quotidiano) socialista vennero distrutti grazie ad una operazione sofisticata: l'edulcorazione dei temi e dei programmi. Il 3 agosto 1922 i fascisti occupano Palazzo Marino, il governo scioglie il Consiglio Comunale e nomina un commissario; nell'ottobre il fascismo prende il potere a livello nazionale: nel 1923 si inaugura a Monza la Prima mostra internazionale delle arti decorative. L'operazione è conclusa (anche nel conservare all'interno dell'ente, per qualche anno, alcuni dei vecchi protagonisti, e lo stesso Marangoni). L'interesse si sposta più sulle idee e sulla originalità artistica (è già presente il futurista Depero), nella volontà di operare un distacco dalla realtà e dai suoi problemi.

Non esiste, per il nostro Paese, una indagine strutturale ed analitica sul divenire della pratica della politica culturale del fascismo, come per altri paesi è disponibile (si pensi al lavoro di Hildegard Brenner *La politica culturale del nazismo*, ed. it. Laterza, Bari 1965), che potrebbe forse spiegare il succedersi di fatti e vicende. Ma credo sia all'interno di un simile auspicabile lavoro una possibile lettura della decisione di uccidere quella cultura socialista tramite la tecnica dell'edulcorazione. La colpevole connivenza di tecnici ed artisti a questo «progetto» fascista risulterebbe evidente da una lettura sistematica delle vicende e delle posizioni dei vari attori. Il parto ha prodotto la caricatura, e per certi aspetti il contrario stesso, di quanto era stato generato; e questa connotazione impregna tutte le manifestazioni: ove moda e gusto diverranno i traguardi da raggiungere, contro la ipotesi iniziale di intervenire nella realtà per modificarla, per migliorarla. L'«oggetto d'uso» si rattappa in se stesso in un auto-ciclo che proporrà, nel 1928, la pubblicazione contemporanea di due nuovi periodici tesi a catalizzare proprio moda e gusto: *Domus* (di Giò Ponti, che con le sue proposte pratiche di ammodernamento della produzione della Richard Ginori mortificherà gli impegni e le dimensioni produttive e sociali originarie) e *La casa bella* di Guido Marangoni, l'ex deputato socialista e intellettuale impegnato, ormai escluso dalla Triennale,

che si rifugia nella trincea della qualità per pochi. La nascita di queste due riviste (di dimensioni nazionali anzitutto, ma non solo nazionali) condizionerà lo stesso futuro delle Triennali, che a volte diverranno momento espositivo delle stesse tematiche dei periodici: per cui sembra impossibile leggere le successive cronache della Triennale senza indagare nelle interconnessioni con le vicende di queste pubblicazioni (e con quanto esse esprimono).

Il secondo esempio: la presenza del Razionalismo nella Triennale (nella V, del 1933, e, anche, nella VI, del 1936). Dalla edulcorazione all'equivoco strutturale: il «direttorio» della V Triennale è formato da Alberto Alpago Novello, Giò Ponti e Mario Sironi, protagonisti e artefici — in particolare i due architetti — della diffusione a problematica del più consistente movimento del Novecento (milanese e no); ma il Razionalismo è presente. Presente anzitutto nell'enciclopedico sistema di ville per vacanza, di case per aviatori, di case per il sabato degli sposi (o per gli sposi del sabato?, come annotava *Domus*, nel presentare uno dei primi lavori dei giovani razionalisti del gruppo BBPR, che non avevano alcun problema a firmare il loro lavoro con l'«assurdo» Portaluppi). Proprio per questo edificio le riviste ufficiali parlavano di una dimostrazione della capacità del Razionalismo di rispondere alle esigenze del mondo del lusso e dell'eleganza, e non solo a quello delle caserme, delle scuole e delle case popolari. Sembra qui importante rileggere Gramsci: *Questioni di nomi. E' evidente che in architettura «razionalismo» significa semplicemente «moderno»: è anche evidente che «razionale» non è altro che un modo di esprimere il bello secondo il gusto di un certo tempo. E per quel tempo questa interpretazione sembra corretta e stimolante. Anche per capire il rapporto tra la lucidità e il rigore di Persico (costretto a pubblicare i suoi scritti su ogni periodico li accogliesse, invece che sulla sola sua *Casabella*) e — in quegli anni — il «panmodernismo» di Pagano amebico e acritico, e forse colpevole, che accoglieva nelle file dei «moderni» chiunque dimostrasse una semplice buona volontà, anche solo figurativa. Per cui alla *Triennale contro Roma* di Farinacci (quasi che le nuove sale del Palazzo di Muzio fossero occupate dai bolscevichi) si deve accostare il manifesto pubblicato su *Quadrante* (1933) dei giovanissimi razionalisti (Bottoni, Cereghini, Figini, Frette, Griffiths, Lingeri, Pollini, Banfi, Belgioioso, Peressutti, Rogers): esplicita abiura della cultura europea, che tendeva a spacciare la nuova professionalità con nuove connotazioni (*classicismo e mediterraneità*) capaci di possi-*



Università delle Arti Decorative, fondata nel 1923 dalla Società Umanitaria nella Villa Reale di Monza.

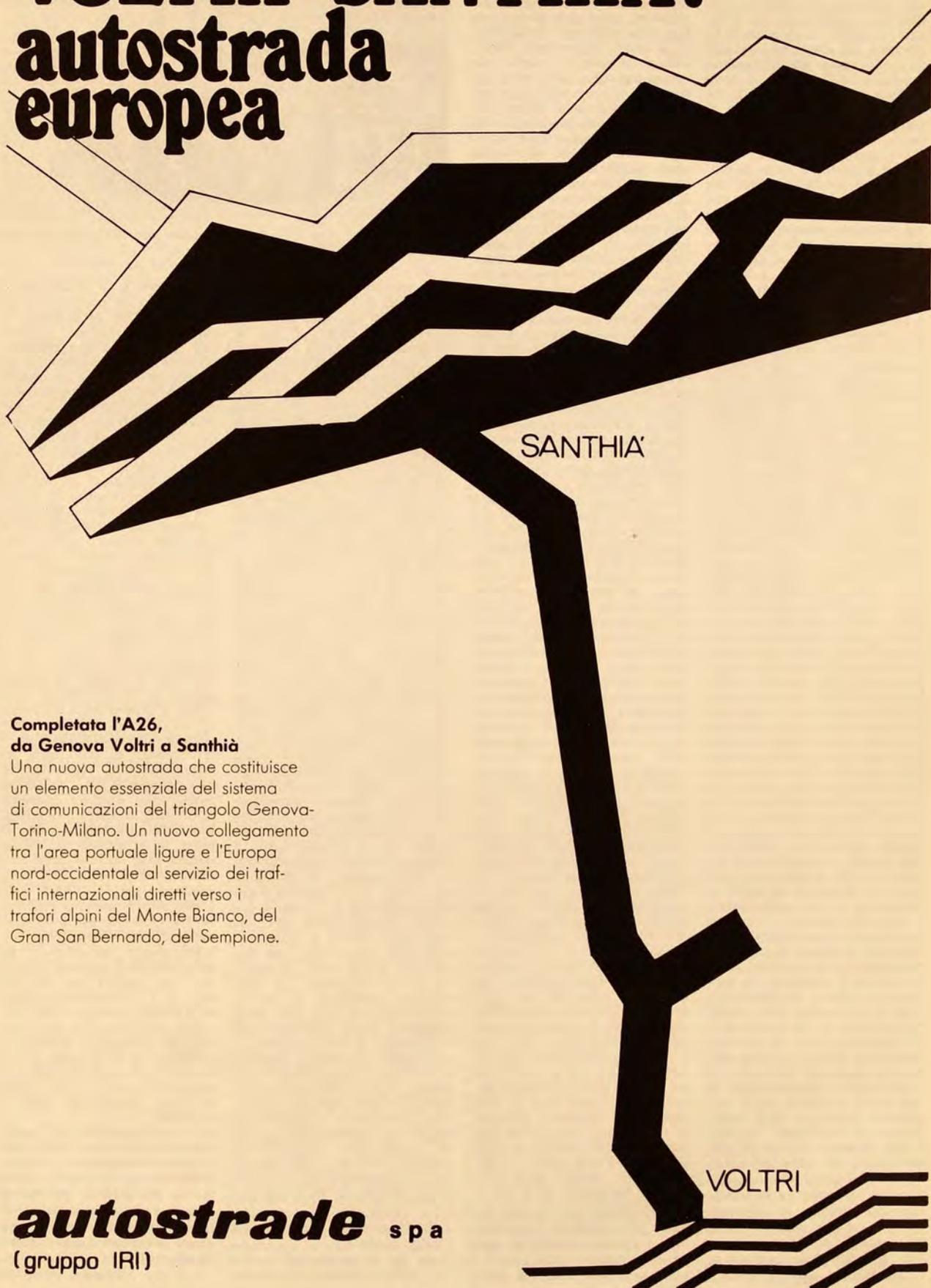
bili e probabili accasamenti nella confusa e chiasosa diatriba culturale del fascismo di allora. E in questo clima, di cui la Triennale fu vetrina indiscutibile, non può ovviamente essere spiegata la mostra dedicata a *L'architettura rurale nel bacino del Mediterraneo* di Pagano e Daniel come il risultato dell'uso (occasionale?) da parte di Pagano della prima macchina fotografica ricevuta in dono (in una mostra ove quelle costruzioni rustiche, prive di facciata venivano riscattate finalmente dal silenzio della storiografia del regime). Quando l'operazione — come documentano cataloghi e scritti del tempo — aveva ben altro significato: nel rapporto con il più reazionario classicismo dell'architettura fascista il movimento razionale si trovava senza storia. Questa operazione sulla architettura rurale è commovente nella sua impotenza: ricreare e presentare a tutti una tradizione della cultura materiale, estranea e a volte contrapposta a quella ufficiale della idealità della architettura colta: nel senso di una storia più ampia e di nuove consistenti radici. Una proposta impraticabile proprio per la sua eleganza e la sua dimensione, in riferimento ad un contesto sordo e incapace anche di comprendere. Il terzo esempio: la questione del mobile e dell'oggetto d'uso nel dopoguerra. E', forse, a posteriori comprensibile una lettura della nascita e della fortuna dello *italian style*: una atomizzata distribuzione produttiva di tipo artigianale, la conseguente possibilità di grande sperimentazione sulla base della estensione anche qualitativa della domanda, il costo modesto — nel quadro europeo e mondiale — della mano d'opera nostrana, la capacità imprenditoriale di trasformare — nel successo contingente — bottega artigiana in industria, rispondenza congeniale dell'architetto-designer (che già vede possibilità di sperimentazioni in altri settori industriali, fuori dal mobile), estensione del fenomeno dalla Brianza al Veneto e all'Italia centrale.

Dalla IX Triennale (1951) alla XV (1973) l'assetto produttivo

del settore si è modificato e trasformato in maniera sostanziale. Da una produzione sostanzialmente riferita al mercato nazionale a una produzione ricca di contraddizioni e assurdità, ma di livello internazionale (6 miliardi di esportazione nel 1961; 1000 miliardi di esportazione nel 1977; 6/7000 miliardi di produzione nel 1977 per il solo mercato nazionale). Da una ricerca che ho condotta per il Centro Duchamp di Bologna (inedita) una verifica di questa realtà è leggibile nella stessa struttura pubblicitaria di una rivista del settore: *Domus*. Nel quinquennio 1946-50 il numero medio di facciate pubblicitarie per fascicolo era di 140; dal 1951 al 1955 il numero saliva a 455, per raggiungere il numero di 545 nel quinquennio successivo. I tre quarti delle pagine del primo quinquennio, inoltre, non si riferivano a prodotti di arredamento. Il consolidamento industriale e commerciale è espresso da questi dati, ma anche dalla volontà imprenditoriale che — arroccandosi su una realtà milanese consistente come la Fiera — proporrà con i Saloni del mobile una struttura adeguata. Il numero di sabato 16 settembre 1978 de *H Sole-24 Ore* riporta, in un servizio da Milano, notizie sulle attività produttive della industria veneta Dal Vera: commesse per 13 miliardi dalla Libia, per 5 miliardi dall'Università di Ryad, per altre decine di miliardi distribuiti in contratti minori. Se questo è oggettivamente il contesto produttivo (per parlare solo del mobile, e in riferimento analogico al «primo esempio» descritto, e per non parlare di architettura e di produzione edilizia, di urbanistica e di gestione del territorio) nel quale si organizzavano le Triennali, cosa appare in loro, rileggendole oggi, di tutto ciò?

La constatazione di una costante presenza dicotomica dalla realtà della «istituzione», verificabile nelle sue cronache, è forse la sua più evidente peculiarità. Questa constatazione, se elaborata criticamente, potrebbe suggerire molto per l'oggi e per il prossimo futuro.

VOLTRI · SANTHIA': autostrada europea



**Completata l'A26,
da Genova Voltri a Santhia**

Una nuova autostrada che costituisce un elemento essenziale del sistema di comunicazioni del triangolo Genova-Torino-Milano. Un nuovo collegamento tra l'area portuale ligure e l'Europa nord-occidentale al servizio dei traffici internazionali diretti verso i trafori alpini del Monte Bianco, del Gran San Bernardo, del Sempione.

autostrade spa
(gruppo IRI)

S.A.C.I.: UNA TECNOLOGIA D'AVANGUARDIA AL SERVIZIO DELL'UOMO E DEL SUO AMBIENTE.

LA S.a.c.i. operá nel campo delle impermeabilizzazioni di edifici civili e industriali ed in quello delle grandi opere idrauliche, contribuendo con la propria tecnologia a risolvere gli antichi problemi dell'uomo per il benessere all'interno della propria casa ed i nuovi problemi ambientali attraverso opere di salvaguardia del territorio.

S.A.C.I. S.p.A. STRADE ASFALTI COSTRUZIONI INDUSTRIALI Via Lago Figoi, 31 - 16153 GENOVA (Italy) tel. 010/445.859 - 440197 - Telex 27060 GE P.P. S.A.C.I. n. 653

CHIESA DI RIOLA (BO)

Progetto Alvar Aalto
Realizzazione dell'intero complesso
Grandi Lavori s.p.a. - Bologna
Copertura in rame con costolature,
realizzazione S.A.C.I. s.p.a. Genova

CANALE DI IRRIGAZIONE

Realizzazione S.A.C.I. s.p.a. Genova,
per conto del Consorzio di Bonifica
del Campidano di Oristano -
Cassa per il Mezzogiorno.



il punto telefono

**Predisporre in tempo
i punti telefono
nei fabbricati significa
risparmio
qualità del servizio
maggiore pregio**

**Il punto telefono
è l'elemento base per
la distribuzione del servizio
telefonico negli interni**

SIP Società Italiana per l'Esercizio Telefonico

IL RUOLO DETERMINANTE DELLA BANCA POSTALE

Per lo sviluppo economico e sociale del Paese

I servizi di Bancoposta, a differenza della quasi totalità dei servizi postali e di telecomunicazione, vengono esercitati in regime non già di monopolio ma di libera concorrenza.

La domanda dei servizi di Bancoposta obbedisce quindi al principio della libera scelta che presiede a tutte le attività economiche non influenzate dalla presenza di fattori di coercizione, quali la esclusività, la situazione di monopolio. Il loro sviluppo resta quindi fortemente legato alle condizioni di offerta ed alla qualità dei servizi, vista questa sotto il duplice profilo del vantaggio economico per l'utenza e della efficienza organizzativa. È fuori dubbio che la struttura organizzativa degli uffici, la loro capillarità, il sistema di interconnessione, costituiscono, nel loro complesso, la più solida condizione di base per un notevole, generale sviluppo di tutti i servizi gestiti dalla Banca Postale.

È però altrettanto indubitabile che tale condizione di vantaggio è in parte frustrata dal rigido inserimento in strutture statali, legate al rispetto di procedure e metodi tipici della P.A. che non consentono flessibilità operativa e tempestività di interventi.

Accade così che laddove sarebbero richiesti elasticità di ma-

senza di guadagni od i rischi delle gestioni in perdita respingono la privata iniziativa dove il territorio diviene impervio e difficilmente accessibile, dove tutti gli altri disertano l'elevato e nobilissimo fine dell'umana solidarietà ivi l'Azienda P.T. è presente a realizzare un contatto non occasionale o precario ma consapevole e permanente.

Ed è qui, in queste zone destinate forse a rimanere dominio intangibile dell'Azienda P.T., che nel rapporto contrattuale fra utenti ed Amministrazione si intrecciano motivi spirituali e psicologici che, umanizzandolo, lo rendono fecondo. Qui la confortante presenza di un punto di riferimento postale, personificata dal ricevitore postale o telegrafico, dal portalettere rurale, ha dato vita alla costruzione di un rapporto fiduciario che ha avuto, tra l'altro, l'effetto di indurre il risparmio ad abbandonare le sterili sacche della tesaurizzazione e ad affluire nei canali del risparmio postale.

Ma all'interno dell'area geografica in cui le attività economiche ed i movimenti finanziari ad esse collegati assumono rilevanza tale da attrarre l'interesse degli istituti di credito, i quali, subiscono una radicale metamorfosi, compaiono in gran numero, sulla scena, Banche, Casse di Risparmio rurali ed artigiane che, in aperta concorrenza fra loro e con la Banca Postale, si contendono l'incetta dei mezzi finanziari e l'erogazione del credito offrendo agli utenti, determinati servizi a condizioni, variabili entro un arco piuttosto ampio secondo criteri discrezionali, in relazione sia alla natura ed all'entità delle operazioni sia alla personalità ed al valore patrimoniale dei clienti. Ma è entro questa area che emergono e si avvertono chiaramente i limiti imposti alla Banca Postale dalla assoluta carenza di un certo grado di flessibilità che consentono di dare risposte immediate e soddisfacenti ai mutamenti di tendenza dei risparmiatori ed alle specifiche esigenze di particolari utenti.

Il superamento di questi limiti, sommando i propri effetti a quelli prodotti dal decentramento, dalla semplificazione delle procedure, dalla introduzione di nuove prestazioni, dalla estensione dei processi automatizzati, consentirà alla Banca Postale di assumere una fisionomia più consona al ruolo che essa è destinata a svolgere nell'economia del Paese e di sviluppare appieno il proprio potenziale. Un rapido sguardo alle innovazioni introdotte nel corso dell'anno 1977 è sufficiente a confermare la irreversibile tendenza ad una profonda trasformazione dei servizi di Bancoposta nel senso di una funzionale modernità.

Il graduale estendersi del decentramento degli Organi periferici dei compiti di gestione inerenti l'esercizio fa sì che la Direzione Centrale acquisti sempre più marcatamente i caratteri tipici di Organo preposto alla propulsione, al coordinamento, all'attività promozionale, allo sviluppo dei servizi, funzioni queste che assumono un rilievo tutto particolare nella fase - che non è azzardato definire storica - dal passaggio da sistemi e procedure di tipo burocratico ad una organizzazione orientata verso l'impiego generalizzato delle tecniche proprie dell'automazione.

Chi giudica dall'esterno può non aver colto - in assenza di eventi clamorosi ed appariscenti - i sintomi del processo di evoluzione in atto, che è ancora rivolto prevalentemente verso l'adeguamento delle strutture organizzative e solo parzialmente si è tradotto in provvedimenti di notevole rilevanza esterna. Può anzi aver addirittura notato, nella fase di transizione, certi inconvenienti che possono aver indotto taluno a

MINISTERO DELLE POSTE E DELLE TELECOMUNICAZIONI

Direzione Centrale Servizi Bancoposta

MOVIMENTO FONDI (importi in miliardi)

Mov. finanz. presso le Casse Prov. P.T. durante gli esercizi 1973/1977

1973	entrata	74.263	147.982
	uscita	73.719	
1974	entrata	93.600	184.386
	uscita	90.786	
1975	entrata	138.947	274.617
	uscita	135.670	
1976	entrata	156.330	312.810
	uscita	156.480	
1977	entrata	177.861	351.228
	uscita	173.367	

novra, autonomia decisionale ed ampi margini di iniziativa capaci di imprimere carattere manageriale alla gestione dei servizi, si rinvengono invece le complesse procedure ed i rigidi controlli propri degli atti amministrativi, i vincoli ed i condizionamenti imposti dal sistema burocratico, onde l'immenso potenziale insito in quello che può considerarsi il più completo e capillare sistema di organizzazione aziendale viene fortemente compresso e solo parzialmente utilizzato. Per avere un'idea delle dimensioni e delle caratteristiche strutturali dell'Azienda P.T. si consideri che non vi è comunità per quanto esigua e sperduta, che non venga raggiunta dai mezzi e dagli agenti operanti nei settori postali e di telecomunicazioni.

La rete di tali collegamenti si estende ben al di là dei limiti - autentiche frontiere dell'utilitarismo - entro i quali le aziende bancarie, le imprese di trasporto e le concessionarie di servizi operano all'insegna del profitto. Oltre queste frontiere, dove l'as-

rimpiangere il «passato».

Ma, a ben riflettere, non avrà difficoltà a riconoscere in essi i sintomi classici di un processo di rapida ed impetuosa crescita, i segni dell'impatto con una realtà nuova, in fase di dinamica evoluzione.

Questo vasto processo di rinnovamento è essenzialmente finalizzato al conseguimento del più ambizioso obiettivo che la Banca Postale si è imposta: quello di rendere ai propri utenti la più vasta gamma di servizi all'insegna della efficienza e della rapidità, ridurre i tempi di attesa avvicinare sempre di più i servizi di Bancoposta agli utenti, estendere la circolarità di tutti i titoli postali, ampliare la sfera dei servizi in relazione ai mutamenti qualitativi e quantitativi della domanda: sono questi impegni prioritari dell'Amministrazione P.T., al cui conseguimento offrono il loro insostituibile supporto i Servizi Postali e di Telecomunicazione.

I primi attraverso la fitta e capillare rete di collegamenti terrestri, aerei, navali ed avvalendosi delle più avanzate tecnologie in materia di meccanizzazione, i secondi mediante i più sofisticati sistemi di comunicazione radio-telefoniche, rappresentano il tessuto connettivo che lega tra loro, e gli utenti dei 18.000 sportelli della Banca Postale. Ma questo che è il più complesso ed integrato sistema di comunicazioni interne ed internazionali può dispiegare appieno i suoi effetti solo a condizione che ad esso si innesti l'essenziale componente della

rivalidazione o rinnovazione di titoli scaduti, smarriti, sottratti, deteriorati, o per cambi di intestazioni, per pratiche di successione, per richiesta di titoli in visione per la verifica della autenticità della quietanza o della regolarità formale.

L'analisi dei dati relativi alla quantità ed all'ammontare delle operazioni, raffrontata al numero delle unità applicate, evidenzia un indice di produttività che è fra i più elevati in campo nazionale: testimonia di ciò il tasso di incidenza del costo dei servizi di risparmio svolto per conto della Cassa DD.PP. che raggiunge appena l'uno per cento della massa dei depositi, percentuale che appare irrilevante rispetto a quella che figura nei bilanci degli istituti operanti nel settore del risparmio e del credito.

La produttività del lavoro, che altrove costituisce ancora materia di polemiche e controversie, nella Banca Postale è una realtà operante e quindi pegno del sicuro conseguimento di obiettivi da cui può dipendere anche un più elevato tasso di sviluppo della economia del Paese, un più rapido accrescimento del reddito nazionale e quindi l'ulteriore sviluppo della intera collettività.

In vista di questa finalità sarebbe quanto mai auspicabile che, attraverso i vari organi di informazione, si diffondesse nei più vasti strati della popolazione la consapevolezza che tutto il denaro che fluisce nella fitta rete di canali della Banca Postale non può in alcun modo essere distolto dagli impieghi sociali cui esso è istituzionalmente destinato e che trovano la loro più

MOVIMENTO ANNUALE DEI SERVIZI DI BANCOPOSTA

NUMERO OPERAZIONI (CIFRE INTERE) IMPORTI IN MILIARDI DI LIRE

servizi	1973		1974		1975		1976		1977	
	N. operaz.	importi								
VAGLIA										
emessi	18.630.799	1.416	18.706.857	2.136	18.405.035	1.999	18.021.802	2.822	18.634.579	4.092
pagati	20.717.615	1.716	20.758.593	2.356	20.484.632	2.236	20.230.631	3.140	21.117.255	4.600
C/C										
versamenti	222.960.504	22.228	276.124.478	27.390	280.701.391	33.886	299.312.370	47.938	298.057.318	51.907
ass. addeb.	51.839.578	21.951	46.367.578	27.138	39.985.569	33.794	42.242.449	46.477	40.685.294	49.871
RISPARMI										
depositi	14.975.000	2.964	13.103.000	2.846	14.780.000	3.826	15.771.000	4.426	15.148.000	4.730
rimborsi	9.490.000	1.757	12.393.000	2.690	10.538.000	2.429	10.818.000	2.900	11.580.000	3.539
TOTALE										
entrate	256.566.303	26.608	307.934.335	32.372	313.886.426	39.711	333.105.172	55.186	331.839.897	60.729
uscite	82.047.193	25.424	79.519.171	32.184	71.008.201	38.459	73.291.080	52.517	73.382.549	58.010
totali	338.613.496	52.032	387.453.506	64.556	384.894.627	78.170	406.396.252	107.703	405.222.446	118.739

AVERE DEI DEPOSITANTI AL 31 DICEMBRE (in miliardi)

RISPARMI	9.190	9.794	11.851	14.083	16.521
C/C	1.886	2.157	2.247	3.664	5.527
TOTALE	11.076	11.951	14.098	17.747	22.048

collaborazione degli utenti: se questa viene a mancare, si determinano inevitabilmente sfasature, ritardi, slittamenti di tempi nell'attuazione dei progetti di ammodernamento.

La riluttanza dell'utenza ad uniformarsi alle prescrizioni in materia di formati, di standardizzazione della modulistica, è di ostacolo alla celerità delle lavorazioni e quindi alla effettuazione di un servizio all'altezza delle aspettative. D'altro canto è inevitabile che l'attività di quella che insigni studiosi hanno definito «la più grande Banca Italiana» registri qualche disfunzione, che peraltro sarebbe profondamente errato assumere come emblematica, se si tiene conto dell'ingente massa di operazioni svolte dalla Banca Postale. Trentamila operatori eseguono giornalmente 1.500.000 operazioni con un movimento di denaro pari a 991 miliardi di lire al giorno.

E ciò, mentre al tempo stesso, essi si applicano al disbrigo di pratiche amministrative, originate da richieste degli utenti per

significativa estrinsecazione nel finanziamento di opere pubbliche poste dalla legge a carico degli Enti locali.

Il processo di ammodernamento in atto non è quindi avulso dalla realtà sociale, nella quale esso si inserisce invece come fattore di possente stimolo e di civile crescita. Sotto questo profilo, l'espansione della sfera operativa della Banca Postale sarà l'espressione più tangibile, la testimonianza più autentica, la conferma più inequivocabile del rinnovato, consapevole rapporto di fiducia dei cittadini verso la gestione pubblica dei servizi di Bancoposta, capace di svolgere, tra l'altro, un'importante funzione regolatrice e condizionante nel vasto settore della raccolta del risparmio e dell'erogazione del credito. Assecondare questo processo significa rendere più partecipe la presenza e più incisivo il ruolo della Banca Postale nel contesto economico-sociale del Paese; significa in definitiva, cooperare al generale progresso di tutto il Paese.

**E' vero che l'energia non si distrugge.
Ma si disperde.**

**La ghisa e le tecnologie Neca
diffondono più a lungo il calore.
Risparmiando energia.**

Palladio



Il radiatore a piastra con rendimento ottimale.

Palladio non a caso è diverso dai comuni radiatori: il suo design è stato progettato in funzione di un perfetto bilanciamento tra la superficie interna ed esterna.

Si ottiene così uno scambio termico totale che, sfruttando a fondo i fenomeni di convezione e irraggiamento, cede calore in quantità ottimale.

Un design funzionale quindi, che personalizza elegantemente Palladio.

I vantaggi del nipple da 1" e 1/4.

L'applicazione di attacchi da 1" e 1/4, oltre a facilitare la circolazione del fluido con conseguente scambio termico maggiore, permette di ottenere una serie di notevoli vantaggi: possibilità di inserimento di distributori applicati alle valvole termostatiche; installazione anche su impianti senza pompa; facilità di assemblaggio.

Il disegno.

Un altro aspetto interessante di Palladio è costituito dal disegno della parte superiore dell'elemento, che convoglia il flusso d'aria calda verso il centro del locale anziché lungo la parete di sostegno, consentendo la diffusione uniforme del calore e una maggiore pulizia delle pareti.



Perché la ghisa nei corpi scaldanti.

La ghisa garantisce una lunga durata d'esercizio.

Offre una buona conduzione termica e permette di realizzare le forme più idonee per un rendimento ottimale.

Ne deriva un sensibile risparmio di energia.

NECA

dalla ghisa, calore ad alto rendimento.

necchi & campiglio

Idrosanitari, caldaie e radiatori in ghisa

Divisione Fonderie della Società Italiana Smeriglio S.I.S. - S.p.A.
Pavia (Italia) - P.za Dante 1 - Tel. (0382) 26.231

Desidero ricevere, senza alcun impegno,
materiale tecnico-informativo
sui radiatori Neca.

Nome

Cognome

Via

Città CAP