

# IL CICERONE



Roma, 11 maggio 1892. Inaugurazione del Museo Etrusco di Valle Giulia.

## I VANDALI IN CASA

# CLINICA ETRUSCA

DI ANTONIO CEDERNA

**I**L VECCHIO e degno museo etrusco di Villa Giulia, creato da Felice Barnabei verso la fine del secolo scorso, ai tempi eroici dell'archeologia italica, e decorosamente ampliato una trentina di anni fa, è stato recentemente messo a soqquadro: un saggio della sua «nuova sistemazione» ci è oggi offerto dall'ala settentrionale, solennemente inaugurata in aprile. Se il «nuovo riordinamento» presentasse deficienze marginali e riparabili, non sarebbe il caso di parlarne: ma poiché esso ci appare come il rovesciamento di ogni buona norma museografica, tale da coinvolgere in una comune responsabilità tutti coloro che sono preposti alla tutela del nostro patrimonio artistico, la loro preparazione, il loro gusto e il loro livello culturale, cosa disonestà ci sembrerebbe il tacere.

Superiamo in fretta il vestibolo con brutte imitazioni di carte geografiche in legno e vetri colorati, e fotografie in trasparente (il soffitto è a capanna color dentifricio), ed entriamo nella prima sala, dove sono esposte le sculture di Vulci; tutte in pietra, grige grevi corpose, esigevano una presentazione raccolta seria composta, e invece sono disposte in modo frivolo e capriccioso, come le belle statue: a sinistra cavallo obliquo girato verso il muro, al muro figura panneggiata di pieno prospetto, quindi sfinge obliqua verso il

centro della sala, quindi mostro marino obliquo verso la finestra: negli angoli, quasi sgabelli o ingnocchiatoi, are e capitelli, mentre al centro campeggia ridicolo un capitello figurato sospeso nel vuoto, cioè su alta base di materia plastica trasparente. Della stessa ambigua sostanza, con lo stesso stridulo contrasto con il peso e la qualità artistica delle materie antiche, son fatti, qui e più avanti (in forma di cilindro o di striminzito tubetto), i supporti di alcune sculture, che appaiono ancora più frammentarie, monche, instabili, vaganti assurdamente nell'aria. Una sorte affatto contraria è capitata invece a dodici infelici frammenti, pure in pietra (teste, torsi, sarcofagi, ecc.), che i riordinatori hanno pensato bene di incassare in una parete di legno traforata, mezzo dentro e mezzo fuori, nell'identica maniera e con lo stesso rispetto per l'antico con cui suore, diplomatici, attrici e principi romani, abitanti sull'Appia Antica, usano incastrare nei muri delle loro ville-canili i pezzi scolpiti che sono riusciti a trafugare sull'ex-regina viarium. Come se ciò non bastasse, su quella parete di legno, tra un frammento e l'altro è appiccicata (Dio sa per quale recondita ragione) certa materia plastica ondulata, viscida opaca bianchiccia, adatta semmai per la pubblicità della menta gelata o per simulare il ghiaccio in una fossa da orsi bianchi: il tutto coronato artisticamente, in alto, da un frontoncino antico.

Il catalogo ci assicura che l'arredamento è stato studiato «in funzione della miglior presentazione degli oggetti», eppure in questa sala ci appaiono subito alcuni dei principali e costanti risultati negativi di tutta la nuova sistemazione: annullamento di qualsiasi prestigio degli oggetti antichi, degradati a elementi decorativo-riempitivi di un vano qualunque; incomprendimento delle varie opere e quindi mancanza totale di gusto nell'esporre, accozzando senza finezze *plexiglas* pietra terracotta e bronzo; stravagante disprezzo dei rapporti statici tra oggetto, base e sostegno.

Altra intenzione dei «riordinatori» è stata quella di «eliminare ogni elemento di disturbo e di distrazione nell'osservazione delle opere». Guardiamo, in tutte le sale seguenti, nelle vetrine (tutte vacillanti su esili zampe di cristallo).

Per eliminare gli elementi di disturbo ecc., i riordinatori hanno creduto necessario eliminare semplicemente la visibilità dei supporti, ricorrendo con fede cieca, come a un toccasana, al vetro e alla materia plastica trasparente. Invisibili e trasparenti sono le lastre inclinate su cui, come farfalle infilate, stanno sospesi indifferentemente ori, bronzi, avori, ambre; invisibili e trasparenti sono i ripiani delle vetrine su cui appoggiano, indifferentemente al loro peso e ai loro diversi connotati, oggetti in ferro, vasi d'impasto, armi di bronzo e teste in terracotta; invisibili e trasparenti sono le piccole basi degli oggetti minori, siano essi statue, monili, utensili o strumenti; invisibili (e sostanzialmente trasparenti, perchè mimetizzati col colore del linoleum dei pavimenti) sono i ripiani inferiori delle vetrine; invisibili e trasparenti (questo è il colmo) sono le targhette-cartellino dove, strabuzzando penosamente gli occhi, è dato talvolta intravedere il nome di una provenienza.

**T**UTTO è lustro, tutto brilla, tutto specchia e riflette: e tutto anega nel verde acquario dei cristalli adoperati. Nelle grosse vetrine a stella, quasi ingombranti porte girevoli, macchinose e irrazionali (e affastellate di materiale come nessuna vetrina del vecchio museo) il gioco dei riflessi e delle trasparenze si complica straordinariamente (sala di Tarquinia, sala nona ecc.): dietro il vetro e gli oggetti di ogni braccio traspaiono i vetri e gli oggetti deformati dei bracci retrostanti, che si riflettono e specchiano in ogni lastra verticale, orizzontale o inclinata, nelle quali a loro volta si riflettano e specchiano, opportunamente moltiplicate (direttamente o di rimbalzo), le varie finestre di destra e di sinistra, tapparelle, cielo, erbe e fiori del giardino (chi riesce a vedere, per esempio, la magnifica coppa attica, firmata da Olto, nella vetrinona di Tarquinia?). Aggiungiamo i colori sfacciatati degli intonaci, verdini, rosini, giallini, bianchi accecanti; aggiungiamo la violenza ovunque uniforme della luce penetrante dalle troppe nuove finestrazze, e ci rendiamo conto (se appena abbiamo un poco di curiosità) che nulla spicca, nulla attira, nulla è al suo posto preciso, ma tutto vaga, oscilla e si sovrappone come in una sovrapposizione cinematografica. In pieno contrasto con le intenzioni

dichiarate nel catalogo, in tutto il nuovo museo viene conseguita la massima distrazione e la massima dispersione indifferenziata delle opere esposte.

Acutissimi si fanno i dolori nella sala di Veio. Se c'erano due statue da esporre l'una di fronte all'altra lungo una delle pareti maggiori (e a ragionevole altezza), in modo da valorizzarne soprattutto la veduta laterale più importante, queste erano i famosi Ercole e Apollo: invece la fissazione di fare il vuoto intorno alle opere, ha spinto i riordinatori a collocare le due sculture presso i due angoli del lato breve della sala, divise dal passaggio alla sala seguente, in modo che esse non si impongono allo sguardo nè nella loro veduta principale nè nell'insieme del loro gruppo, ma il visitatore le osserva passandoci in mezzo e oltre: nello stesso tempo due finestre illuminano ugualmente il davanti e il didietro delle due statue (ma più il didietro), livellando masse e rilievi, mentre il color crema del linoleum del pavimento ne smorza e sbatte il colore. A questo punto, essendo occupati due angoli della sala, tanto valeva occupare anche gli altri due, come nel gioco dei quattro cantoni: nel terzo angolo è così stata collocata la statua femminile col bambino in braccio (inducendo erroneamente il visitatore a crederla appartenente al gruppo dell'Apollo e dell'Ercole), mentre nel quarto angolo, in mancanza di statue da usare come pendant, si è elevata a rango di statua un'antefissa con testa di Gorgone, trasformata in grosso animale a quattro zampe, grazie ai soliti supporti cilindrici in materia plastica trasparente. Soh queste le trovate adatte a «armonizzare il rapporto spazio-uomo-oggetto»? Lasciamo da parte (poiché la statua è stata da qualche giorno rimossa) l'obbrobrioso completamento dell'Ercole «secondo i più moderni criteri di restauro», cioè con pancia e cosce in *perspex* (chissà cosa ne pensa Maria Santangelo, scopritrice del torso dell'Ercole, e che a Veio ha scavato con tanta bravura): lamentiamo piuttosto che, per il deplorabile principio di sfoltire le raccolte archeologiche, sia assente una quantità di sculture, di pezzi architettonici e decorativi, che delle antichità di Veio davano un quadro assai comprensivo e istruttivo, e quindi veramente «didattico».

Peggio di tutto la presentazione del magnifico sarcofago degli Sposi, proveniente da Cerveteri. Se c'era una scultura da esporre con misura e pudore, per la tenuità del modellato e per l'estrema delicatezza del gesto e della espressione, questa era il sarcofago di Cerveteri. Eccolo invece piazzato crudamente in fondo a un pozzo luminoso, cioè al centro di una sala ottagonale a due piani (linoleum crema, pareti verdine), sollevato da terra su basamento ottagonale circondato da basso parapetto vitreo, quasi trofeo culinario su vassoio d'argento, mentre tutt'intorno in alto gira il ballatoio del piano superiore-



a e della musica all'Opera. cette Darsonval.

re, e dagli spicchi del lucernario piove una luce siderale. Ciò è stato fatto, spiega il catalogo, per «permettere il completo godimento dell'opera»: al contrario, in fondo a quello spazio sproporzionato, la scultura si appiattisce e perde sostanza, i valori delle superfici scompaiono, e i due busti che già stupendamente si levavano dal letto. Si rattappiscono, isolatamente. Lustrato, spellato, penosamente. Lustrato, spellato, penosamente (e completato con dita di gomma), strappato alla penombra che gli si confaceva, il sarcofago rimpiange non solo la scatola di legno e vetro in cui prima era esposto, ma il magazzino dove in cento pezzi giaceva quando venne trovato, nonché la tomba in cui nel sesto secolo prima di Cristo venne deposto.

Anche nella sistemazione del «piano superiore», i riordinatori hanno dato prova della loro scarsa esperienza museografica: questo piano superiore altro non è che uno stretto ballatoio sospeso a mezz'aria, con parapetti di vetro trasparente, sotto un lungo implacabile lucernario, con ampie vedute sui muri laterali delle sale, sulle finestre e sul pianterreno. Le vetrine, quando non sono al centro del ballatoio, sono teche sospese nel vuoto, cioè fissate mediante tubi al soffitto e ai parapetti trasparenti. Nelle vetrinette, sempre sospesi nel vuoto, su piani di cristallo e su basi di materia plastica comunque invisibili, stanno meschinelli i vari oggetti, bronzi e terrecotte, troppi e troppo pochi, in un'atmosfera rarefatta e sterilizzata, aggruppata, per pretesa «didattica», secondo funzioni e tipi, con gran rimescolio di provenienze e smembramento di collezioni, contrariamente al principio topografico, unico serio, e quindi didattico. Altri svantaggi presenta la pensile passeggiata, pavimentata, chissà perché, di rosso: qui bisogna anche stare attenti dove si mettono i piedi, perché attraverso i parapetti trasparenti la attenzione del visitatore è insistentemente attratta verso il pianterreno, dove si può avere il «completo godimento» del colore e della forma dei divani in gommapiuma, dell'interno dei vasi esposti nelle vetrine e della radice dei capelli dei visitatori. Son questi i «percorsi chiari scorrevoli completi», è questa «l'atmosfera serena accogliente» di cui ci si vanta nel catalogo? All'estremo del ballatoio si entra (crediamo attraverso quella che fu un'antica finestra) nell'ala semicircolare della villa cinquecentesca vera e propria, in via di «riordinamento»; le vecchie piastrelle sono il primo elemento rassicurante che nel triste rinnovato itinerario ci è dato incontrare.

**IL PROVINCIALISMO**, lo sperimentalismo, l'incomprensione artistica, il falso scopo didattico ecc., molti e fondamentali sono i rilievi fatti da Bianchi Bandinelli in un suo duro e preciso articolo, unica voce di protesta tra le lodi degli ignari: noi vorremmo rilevare come nella nuova sistemazione del museo di Villa Giulia sia dato ritrovare l'esatto equivalente (non poteva essere altrimenti) dei retrogradi principisti artistici, architettonici e urbanistici che da decenni sono la rovina delle nostre città antiche.

Degradazione dell'antico a decorazione del falso moderno. Come ruderi, monumenti o palazzetti non son più che resti anacronistici in attesa di sgombero o di distruzione, oppure, come i vasi cinesi e i mobili di pregio vengono disposti nelle sale degli industriali milanesi o nei saloni dell'Appia, così a Villa Giulia gli oggetti (siano essi sotto vetro, semiincastriati in un muro o appoggiati per terra) appaiono decorazioni superflue e provvisorie, schiacciati come sono dalla strafottente vanità con cui gli ambienti sono stati ordinati e arredati. Sarcofagi, dolii, vasi e sculture varie stanno negli angoli a riempire i vuoti, come fermaporte o portaombrelli: e memorabile rimane il pianerottolo del ballatoio, dove vediamo ammassati a terra, in pittoresco disordine e alternati a piante verdi, candelabri e vasi di bronzo.

Isolamento dei monumenti e distruzione del loro «ambiente». Intorno agli oggetti vien fatto il vuoto, in ogni senso. Il vetro e le materie plastiche trasparenti li fissano in uno spazio astratto e arbitrario, per cui il casuale stato frammentario di una scultura o di un vaso acquista un assurdo carattere di assolutezza, secondo un vecchio e decadente compiacimento frammentistico: d'altra parte i vari complessi di scavo e i corredi funerari vengono rarefatti col generico criterio della «larga scelta», ossia con la eliminazione degli oggetti minori, che invece formano il contorno necessario e l'«ambiente» dei maggiori, oltre ad essere indispensabile strumento di comprensione storica. Intorno al Sarcofago degli Sposi noi possiamo ballare la tarantella, come intorno all'Augusteo barbaramente isolato o intorno al Pantheon, nei progetti di Armando Brasini. Solo chi vuole scioccamente estetizzare può trovarci gusto.



Roma. Lo studio del pittore Muccini a Via Margutta.

Semplicistica modernizzazione dell'antico. «Una città non deve essere un museo», dicono da decenni gli sventratori, che di città antiche e di musei non sanno che fare; stupidi e retori, essi vogliono «ridurre le distanze» tra antico e moderno: ecco quindi il bastardo miscuglio tra l'uno e l'altro in Via dell'Impero, in Via del Mare, in Via della Conciliazione, sulla Via Appia Antica, eccetera. Ora è la volta dei musei. Ma un museo è un museo: esso deve mantenere quel tanto di distaccato, di severo e, diciamo pure, di solenne, che faccia da necessario diaframma con il mondo quotidiano degli uomini: solo nell'ambito di quella «zona di rispetto» tra opera e osservatore può avvenire un incontro positivo, e insieme prodursi quella reazione fantastica che permetta di tentare, al di sopra delle sparse reliquie conservate, la reintegrazione di una fase di civiltà, nella sua unità, nella sua continuità, nel suo tono. Esposizione temporanea, clinica di lusso, gabinetto dentistico: l'intenzione di «portare il visitatore il più possibile a contatto con le opere», nei termini in cui è stata realizzata a Villa Giulia, si rivela dannosa e fallace; e si risolve in un contatto fisico e brutale, che accarezza ancora una volta i sogni del pigro e, peggio, spaccia per comprensione dell'antico una familiarità illusoria, riduttiva e qualunquistica.

Per queste ragioni il nuovo museo etrusco piace al pubblico, per queste ragioni piace ai romanisti, agli esteti e, da ultimo, agli avanguardisti del *plexiglas*, tutta gente che di arte etrusca aveva finora soltanto sentito parlare. Il vizio fondamentale della nuova sistemazione è naturalmente di ordine morale: i suoi riordinatori, archeologi funzionari architetti, hanno dimostrato sostanzialmente di non credere nella funzione culturale di un museo: le loro posizioni son pressappoco le stesse dei futuristi, quarant'anni fa.

Quanti milioni sono stati spesi? Circa settanta, sembra, almeno fino ad oggi. Soldi buttati al vento. Lo studio della civiltà etrusca non progredisce di un palmo, coi musei messi a soqquadro. Con settanta milioni si restaurano e si consolidano i monumenti in rovina, si pubblicano degnamente le opere inedite, si istituiscono borse di studio; con settanta milioni si creano biblioteche apposite, si porta avanti l'esecuzione della Carta Archeologica, si fanno rilievi aerei delle zone interessanti; con settanta milioni si scavano venti necropoli etrusche dell'Italia centrale, abbandonate da decenni ai clandestini (i pochi che scavano metodicamente antichità etrusche), o almeno si acquistano dai clandestini i corredi delle migliaia di tombe che un giorno dopo l'altro essi aprono, invece di lasciarli disperdere sul mercato antiquario. Fa proprio una penosa impressione vedere esposto, proveniente dalle zone più care ai predatori, qualche raro cimelio recuperato, anzi misericordiosamente «donato».

ANTONIO CEDERNA

ARIA DI PROVINCIA

# LA PENITENZA E LA GRAZIA

**S**EDUTO dietro il banco, le maniche della camicia colorata rimboccate, Antonio Morra si asciugava il sudore strisciando sul petto, il collo, sotto le ascelle, un fazzolettone a scacchi; poi lo posava e riprendeva a calcare la matita rossa sulla scritta «non si fa più credito» del cartello che aveva deciso di inchiodare alla parete, alle sue spalle. Accompagnava questi gesti con respiri brevi e profondi che rimescolavano il pulviscolo; stropicciava i piedi, in una impazienza però non molesta, nei momenti che la voce della moglie Cesira, affacciata al balcone, a cinquanta metri di distanza, si levava di tono con scoppi di riso che pareva sul punto di tramutarsi in pianto o, all'inverso, di pianto che si rompeva in riso.

La via, di là, doveva essere piena di gente rannocchiata nell'ombra, silenziosa ma attenta al racconto della donna; a meno che, stanca di sentirla da un'ora annunciare che sentirla dopo dieci anni, ella era incinta, non si fosse già rinchiusa nelle case, perplessa al pari di lui. Nessuno, magari col pretesto di comprare qualcosa della roba che riempiva gli scaffali, dalle stringhe ai pennini, dalla pe-

ce ai lumini, dall'inchiostro al sapone, era entrato in bottega: certo per un istintivo e tuttavia preciso disegno che questo toccava, per prima, alla seconda donna, Palmira, alla quale, in definitiva, era diretta la pubblicità di tale impensata gravidanza. Di ciò era pure lui persuaso e aspettava.

E infatti Palmira, a piedi nudi, si stava avvicinando, rasente i muri per tenere in ombra il bambino di pochi mesi stretto in braccio; dietro, scalza, la bambina di quattro anni, vestita di una sottanina sfilacciata, i capelli castani disordinati sul viso arrossato dall'afa.

Insieme tacque laggiù la voce della moglie e si interruppe la luce dall'ingresso. Antonio fu investito da un'ondata di caldo, come se, con l'uscio ostruito, le mura vaporassero calore: alzò il cartello quasi per indifferenza al lavoro cui era inteso per mostrare il suo compiacimento suscitato da Cesira, poi tirò il cassetto alla sua sinistra e gettò delle caramelle alla bambina. La quale si chinò a raccogliercle scuitando; la sottanina ritirandosi sulla schiena, la scoprì ignuda sotto.

Antonio sperò di pigliare il sopravvento: «Così la trascuri: senza niente sotto, è vergogna per una bambina».



Roma. Portoghesi a una partita di p...