

# IL CICERONE

I VANDALI IN CASA

## IL MAUSOLEO SOPRAELEVATO

DI ANTONIO CEDERNA

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

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

Questo fatto, che consideriamo esemplare della situazione italiana, sta avvenendo al settimo chilometro, a Casal Rotondo. Casal Rotondo si chiama il sepolcro più grande della via Appia Antica. E' formato da un cilindro di calcestruzzo, in parte ancora rivestito di travertino e di pietra alba, che poggia su un basamento quadrangolare di 35 metri per lato: un monumento famoso e superbo nella campagna, della fine della repubblica o dei primi tempi dell'Impero, di cui la vecchia guida di Leoni e Staderini dice: «ha quasi impunemente sfidato i secoli e la barbarie, e desta l'ammirazione di tutti per la sua grandezza e per la sua solennità». Non scherziamo davvero, se diciamo che esso è stato bellamente sopraelevato di due piani: in cima ad esso sta infatti per essere ultimata la costruzione di una casaccia a due piani, una specie di superattico panoramico-archeologico-sepolcrale per la delizia dei suoi proprietari, appartenenti alla più ricca aristocrazia romana.

Non creda il lettore che questo sfregio incredibile sia il frutto di qualche improvviso e violento sopruso: esso al contrario è il frutto di meditazioni, di adeguati ragionamenti.

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

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

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

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

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

fato nei particolari): queste le belle operazioni eseguite. Da qualunque parte lo guardiamo, il monumento, persa ogni imponenza e significato, appare schiacciato sotto la nuova informe scatola, che ora risulta doppia della precedente casa colonica: questa è una caricatura di Appia Antica, è il peggiore affronto che essa abbia mai subito, tanto più immorale e pernicioso, quanto più furbescamente concepito nella pretesa di adattarsi all'antico. Pensiamo infine alle conseguenze del rovesciamento della situazione, da casa colonica a superattico panoramico: ci par di vedere la nuova terrazza, le piantagioni strane, le ringhiere, gli ombrelloni, le fontanine: e in basso lo spazio conveniente per le giravolte delle fuoriserie. Ralleghiamo col buon gusto di questi privilegiati patrizi e con la competente Soprintendenza.

Un caso come questo significa molte e tristi cose. Significa che la battaglia per l'Appia era perduta prima che cominciasse se oggi, mentre il piano paesistico sta andando o è già andato a rotoli, non si riesce nemmeno a conservare un monumento singolo, se ancora non si è riusciti a espropriare un sepolcro che sorge a tre metri dalla Via; significa che il rispetto elementare per il monumento antico è morto, proprio anche il rispetto minimo, quello di origine scolastica; significa che quando ci si lascia mettere sotto ai piedi dagli speculatori, non lo si fa perchè gli speculatori sono più forti, ma perchè nell'animo dei titolari è già spenta ogni intelligenza dell'antico, dell'arte, della natura; significa che è del tutto inutile scervellarsi per stendere nuove leggi di tutela del nostro patrimonio artistico, quando le vecchie, che parlano chiaro, sono lettera morta per chi dovrebbe farle rispettare; significa finalmente che i monumenti antichi non sono un bene pubblico, ma una proprietà privata, e che chiunque può farne quello che vuole, completarli, costruirli, sottrarli al pubblico godimento. Un caso come questo significa infine che i nostri funzionari non hanno un'idea coerente, ma fanno e dis fanno indifferentemente: mentre da una parte raschiano una chiesa per mettere a nudo le forme originarie e inesistenti, dall'altra permettono che le esistenti forme originarie di un sepolcro scompaiano sotto nuove grottesche abitazioni. A che serve, concedere nuovi fondi agli amministratori?

Torniamo alla vecchia guida. Dall'alto di Casal Rotondo «l'agro romano si stende tutto sotto lo sguardo meravigliato; a quell'altezza un'aria dolce accarezza i sensi, come un sussurro di voci dei mille defunti, che dalle diroccate tombe sospirano ancora sulla rovina sacrilega delle ultime loro dimore». I nuovi abitanti dell'Appia, che si comportano da guastatori analfabeti, ridono volentieri di queste parole.

ANTONIO CEDERNA



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

GALLERIE

## IL PARADOSSO DELLA CRITICA D'ARTE

DI ALFREDO MEZIO

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

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

alla quale ogni epoca porta il suo contributo.

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

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

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

ALFREDO MEZIO

★

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