

Beni culturali

Le opere richieste a Milano in occasione dell'Expo ripropongono un tema che già allarmava Goethe. Difficile tracciare una linea assoluta, però occorre tener presenti alcuni principi

L'arte in prestito: non sempre, non tutta

di **VINCENZO TRIONE**

Pro o contro? Siete favorevoli o contrari al viaggio delle opere d'arte in giro per il mondo? Si tratta di un tema di cui si sta ampiamente discutendo in queste settimane: la querelle sul trasferimento dei Bronzi di Riace a Milano, per l'Expo; le polemiche sull'ipotesi di trasferta delle *Sette opere della misericordia* di Caravaggio da Napoli a Milano; il prestito da parte del Louvre di tre capolavori di Leonardo — la *Belle Ferronnière*, il *San Giovanni Battista* e l'*Annunciazione* — per la grande mostra leonardesca prevista per il prossimo aprile (al Palazzo Reale di Milano). Inoltre, si ricordi l'inchiesta della Procura di Firenze, in cui sono stati coinvolti la soprintendente dei musei fiorentini, Cristina Acidini, e il direttore dei Musei Vaticani, Antonio Paolucci, accusati di non aver bandito regolari bandi di gara per l'assicurazione di alcuni dipinti da inviare all'estero.

Dietro questi episodi recenti si nasconde una lunga e avventurosa vicenda, che è stata ricostruita con finezza da Francis Haskell in *La nascita delle mostre* (Skira). Dal Seicento al secolo successivo, dal regime nazista agli scenari contemporanei. Nel nostro tempo, secondo Haskell, i direttori dei musei non possono più dedicarsi solo al «benessere delle opere» e allo studio, ma devono essere dotati di buone relazioni politiche; avere estro e fiuto per il marketing; e soprattutto talento nel reperire prestiti. «Sopra le nostre teste, gli aerei sfrecciano carichi di quadri di Tiziano e Poussin, Van Dyck e Goya. Sotto, (...) i curatori di musei e gallerie d'Europa e Stati Uniti si occupano di trasferire dipinti abitualmente custoditi nelle sale».

Pro o contro, allora? In quale partito vi iscrivereste? In quello dei liberisti o in quello degli statalisti?

Ogni volta che un *curator* chiede a un museo un'opera, compie un gesto iconoclasta e, insieme, iconofilo. Nei casi migliori, sottrae quella specifica opera al suo contesto di appartenenza, per immetterla in un altro racconto visivo. Mira a riunire in uno spazio unico creazioni ospitate in luoghi diversi. Attraverso calcolate «rimozioni», sfida ortodossie interpretative: legge l'itinerario di un artista, illuminandone angoli talvolta oscuri e segmenti ancora poco frequentati. In tal modo, può far conoscere a un pubblico più ampio le tante variazioni di uno stile; e può anche favorire ulteriori approfondimenti nell'ambito della ricerca storico-critica. «Riunire, da collezioni pubbliche e private di tutto il mondo, un gran numero di opere dipinte da un artista nel corso della sua carriera ci permette di esaminare il suo sviluppo (...) con un'accuratezza che né lui né i

suoi mecenati potevano permettersi», scrive ancora Haskell. Che precisa: «Opportunità di questo genere sono offerte, come l'abito da ballo di Cenerentola, solo a condizione che esistano per un periodo limitato».

Troppo spesso, invece, i curatori vogliono quel quadro perché è il più riconosciuto a livello popolare. Quel quadro, per loro, è solo un simulacro: un logo, da adoperare nelle campagne pubblicitarie, per alimentare un effimero dibattito mediatico.

Si pensi a quel che avviene in Italia. Diversamente da ciò che succede altrove — dove le mostre vengono programmate con anni di anticipo — da noi si sta sempre più affermando la filosofia dello show. Tra i primi ad aver colto questa possibile deriva era stato Roberto Longhi, il quale, nel 1959, elogiò le piccole rassegne di carattere monografico, mentre pronunciò giudizi severi sulle esposizioni ammalianti e mal organizzate.

Con forza crescente, oggi si sta imponendo la strategia dell'evento: «Non so quando finirà questa orgia di eventi spettacolari, con cui si cerca invano di far amare la pittura a un pubblico che non la ama», ha osservato Pietro Citati. Dappertutto si pratica un sistematico e spietato «espianto» di opere. Che, sovente, vengono prese in prestito in cambio di soldi. E una consuetudine drammaticamente diffusa a livello internazionale. Ad esempio, le Fondazioni Picasso e Dalí, la Galerie Belvedere di Vienna e l'Hermitage di San Pietroburgo hanno fissato un prezzario per concedere i loro gioielli. Questa cattiva abitudine è lo specchio di un'epoca nella quale l'arte viene spesso trattata come un prodotto: una merce che può essere alienata, scambiata e, talvolta, addirittura venduta.

In tale orizzonte si collocano le mostre *blockbuster*, basate su sontuosi allestimenti, simili a macchine sceniche barocche. Quelle dove i quadri sono usati solo per impreziosire padiglioni o fiere. E quelle in cui si presenta un dipinto singolo, come se fosse una preziosa reliquia, senza svelarne le fasi preparatorie, senza descrivere il **clima** in cui è stato realizzato, e senza indagare sui modelli ai quali il suo autore si è ispirato. Queste situazioni sono il contrario della cultura autentica. Ci appaiono un po' come ostensioni

ILLUSTRAZIONE
DI FRANCESCA
CAPELLINI

di «meraviglie», espressione della necessità da parte dei curatori di adeguarsi ai riti della società dello spettacolo, impegnata a imporre icone destinate ad alimentare curiosità momentanee e a essere subito sostituite da altre icone. Per reagire a questa sorta di imbarbarimento, occorre muoversi con maggiore serietà, sottraendosi a due rischi opposti: la chiusura pregiudiziale e l'apertura senza freni.

Innanzitutto, bisognerebbe sburocraziz-

zare le procedure per concedere i prestiti, sull'esempio di quel che accade in Francia, dove il ministero competente interviene solo su alcuni casi straordinari, mentre sul resto i funzionari locali agiscono in maniera snella, senza passare attraverso estenuanti pareri di colleghi.

Non auspichiamo affatto una *deregulation*. Alcune cautele appaiono indispensabili. In primo luogo, bisogna valutare lo stato di conservazione delle opere. Invece, i rischi dei possibili danni arrecati a quadri e sculture durante le tournée internazionali — che avevano suscitato, già agli inizi dell'Ottocento, l'ansia di Goethe («Cosa ci resta...? Il danno») — oggi non vengono sempre presi in considerazione. Altrettanto decisivi sono il prestigio della sede in cui un determinato quadro verrà esposto; e l'analisi del progetto critico-scientifico elaborato dal curatore. Perché le mostre non devono mai limitarsi ad assecondare un esteso e pervasivo desiderio di intrattenimento, ma devono rimanere irripetibili momenti di ricerca. Ed è forse questa la ragione per cui i musei europei e statunitensi tendono a concedere i dipinti soprattutto alle rassegne monografiche, esito di anni di lavoro condiviso, mentre sono diffidenti nei confronti di quelle tematiche.

Infine, c'è l'inalienabilità delle opere che oramai connotano l'identità di alcuni musei: come la *Dama con l'ermellino* di Leonardo (al Czartoryski di Cracovia); *Les Femmes d'Alger* di Picasso (al Moma di New York); *Guernica* di Picasso (al Reina Sofia di Madrid); *la Crocifissione* di Dalí (al Kelvingrove Art Gallery and Museum di Glasgow); il *Grande vetro* di Duchamp (al Museum of Modern Art di Philadelphia). La speranza è che quei quadri restino lì dove sono, circondati da un'aura inviolabile, accentuata proprio dal loro essere intrasportabili. E che non vengano mai noleggiati per denaro.

Non dovremmo mai dimenticare che non tutte le opere d'arte possono viaggiare: e proprio in questa impossibilità abita una misteriosa bellezza. Per essere scoperti e ammirati, alcuni capolavori esigono impegno, dedizione. Non si danno a noi sul piccolo schermo di un televisore o di un pc. Forse, non li troveremo mai neanche nei musei della nostra città. Ci chiedono di spostarci: di andarli a incontrare nelle sale di una pinacoteca o di una cattedrale.

Nessuna mostra potrà sostituire il piacere che ci accompagna quando entriamo nella chiesa di San Luigi dei Francesi a Roma, per stare davanti alla *Vocazione di San Matteo* di Caravaggio; quando ci facciamo sovrastare dal Cristo in croce di Dalí nel Kelvingrove di Glasgow; o quando proviamo a decodificare i simboli sottesi a *Guernica* di Picasso, in una sala del Reina Sofia di Madrid.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Precauzioni

Occorre sburocratizzare le regole per le trasferte dei lavori e al tempo stesso evitare che vengano impiegati per mostre show

Eccezioni

Integrità e conservazione dei manufatti vanno tutelate. E certi capolavori che connotano i loro musei non devono essere spostati

i**Il dibattito**

Delle opere d'arte in viaggio si sta ampiamente discutendo nelle ultime settimane in Italia. Alcuni episodi recenti: il dibattito sul trasferimento dei Bronzi di Riace a Milano, per l'Expo; le polemiche sull'ipotesi di trasferta delle *Sette opere della misericordia* di Caravaggio da Napoli a Milano (sempre per l'Expo, nel padiglione della Caritas, curato dal Vaticano e dalla Curia); il prestito da parte del Louvre di tre capolavori di Leonardo da Vinci — la *Belle Ferronière*, il *San Giovanni Battista* e l'*Annunciazione* — per la mostra dedicata prevista per il prossimo aprile al Palazzo Reale di Milano

Il caso giudiziario

Pochi giorni fa la Procura di Firenze ha coinvolto in un'inchiesta la soprintendente dei musei fiorentini, Cristina Acidini, e il direttore dei Musei Vaticani, Antonio Paolucci, accusati di non aver bandito regolari bandi di gara per l'assicurazione di alcuni dipinti da inviare all'estero

Il testo

Sulla storia dei prestiti delle opere d'arte, un piccolo classico è il libro scritto da uno tra i maggiori storici dell'arte del secondo Novecento, a lungo professore presso l'Università di Oxford, Francis Haskell, *La nascita delle mostre*, pubblicato da Yale University Press nel 2000 e tradotto in italiano nel 2008 da Skira (pp. 222, € 25).

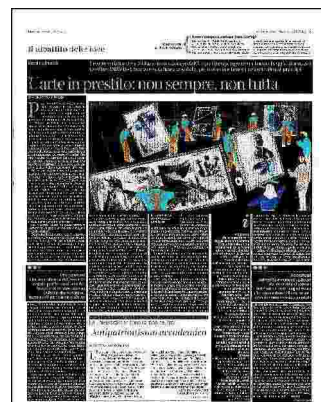




ILLUSTRAZIONE
DI FRANCESCA
CAPELLINI