

FRANCO PURINI

VERTICALE E ORIZZONTALE

Con la premessa che in questa breve nota non è possibile distinguere tra i vari tipi di risorse culturali costituenti il lascito del passato e la produzione del presente, si può senz'altro affermare che l'idea di patrimonio storico / artistico / architettonico / ambientale ha subito negli ultimi venti anni una trasformazione radicale. Prima di questa evoluzione il bene artistico era oggetto di una contemplazione di natura sostanzialmente letteraria, che faceva leva sui concetti di *esclusività*, di *unicità*, di *rarietà*. Chi si avvicinava all'arte partecipava di una élite dedita a culti specialistici, esercitati in un ambito protetto, segnato da procedure dal tono esoterico. Si perveniva alla capacità di afferrare il senso di un'opera solo dopo un percorso disseminato di difficoltà, di false partenze, di diversioni. L'esperienza estetica si poneva sotto il segno di una attenzione rarefatta, selettiva, intensa. L'opera contemplata veniva considerata come proveniente da una sfera superiore, in qualche modo inaccessibile, descrivibile solo nei suoi effetti attraverso metafore capaci di *adattarle* alla comprensione. A questo modello interpretativo di matrice umanistica, e di tipo *verticalizzante*, si è sostituito una modalità *orizzontale* di stampo scientifico, tesa a stabilire connessioni tra opere simili, siano esse coeve o prodotte in tempi diversi, siano esse omogenee o appartenenti a generi differenti. Il manufatto artistico, ma anche un paesaggio celebre o un intorno territoriale particolarmente significativo sul piano ambientale, sono considerati testi che possono essere letti da tutti attraverso specifici processi che li disarticolano nei vari piani di significato, liberando i contenuti che essi propongono in *strati* autonomamente decodificati.

Il passaggio di cui è detto finora sembra tradursi in una

democratizzazione del bene artistico. In realtà tale *democratizzazione* è solo apparente. Il testo produce una pluralità di altri testi che nel loro sommarsi creano un'ampia sfera di risonanze semantiche. Questa rivelazione è così forte da non facilitare in alcun modo come ci si aspetterebbe la comprensione del testo iniziale, che finisce al contrario per essere *allontanato* e *nascosto*. Un fitto pulviscolo di valori dettati dall'icona primaria avvolge infatti l'opera nascondendola alla vista e sostituendo ad essa un suo ridondante fantasma. Si determina così una curiosa contraddizione tra una intenzione diffusiva e semplificatrice e il risultato di una maggiore ermeticità dell'oggetto artistico, negato di fatto dalla disseminazione senza fine delle sue immagini parallele.

Nel momento in cui il significato di un'opera passa da una circolazione di élite alla fruizione di massa esso cambia radicalmente. Il valore estetico subisce un'eclisse mentre emerge il *valore d'uso*, vale a dire l'attitudine del manufatto a stabilire estesi rituali sociali. Il *contesto dell'opera*, ovvero ciò che potrebbe essere inteso come il suo *paratesto*, diviene il protagonista di un'operazione che non è più un'*interpretazione*, che è qualcosa di creativo, ma una *spiegazione*, e cioè una divulgazione *didattica* delle motivazioni che sono dietro all'opera e delle circostanze che hanno contribuito alla sua realizzazione.

Il modello orizzontale dell'avvicinamento scientifico all'oggetto artistico si svolge all'interno di quella condizione oggi generalizzata che vede il rapporto tra originale e copia invertito a favore di quest'ultima. Il *simulacro* prevale sull'autentico perché più libero di assorbire risonanze contemporanee e associazioni con altre regioni semantiche. Il simulacro mette in sintonia l'opera con lo statuto di oggetto seriale che contraddistingue tutti i manufatti che popolano il mondo attuale nel momento stesso in cui, determinando una *differenza* rispetto all'originale, apre verso prospettive di lettura totalmente svincolate dall'oggetto di partenza. Il luogo centrale dell'inversione tra originale e copia è l'*antico*, oggi messo alla prova dalla cultura mediatica, che lo ha reinventato come un repertorio *accessibile*, laddove prima della trasformazione di cui si sta trattando esso si poneva come l'ambito di una relazio-

ne misteriosa con il mito, come lo spazio di una rivelazione costantemente rinviata, come un sistema di valori capaci di rigenerarsi costantemente conservando intatta la sua carica enigmatica.

Il quadro appena descritto si iscrive in una situazione di notevole ambiguità. Per un verso, come si è detto, il patrimonio storico / artistico / architettonico / ambientale ha perduto la sua *aura*, scendendo sul terreno di un consumo mediatico di massa, facendosi per questo *inclusivo, molteplice, diffuso*; per l'altro l'arte sta assumendo in tutto il mondo occidentale un ruolo totalmente nuovo, nel quale essa si configura come l'unica attività umana che può porre nello stesso tempo se stessa e mutevoli criteri per la sua riconoscibilità in una relazione metamorfica nella quale tutto è in movimento. In questo modo l'arte delega i suoi destinatari a una impervia pratica di attribuzione della natura di arte alle sue manifestazioni, una attribuzione che precede gli stessi valori di cui è portatrice, e dai quali può anche prescindere. Risulta da questa ambiguità una divaricazione drammatica. Da una parte un'arte che si *laicizza*, che diventa una forma estrema e sublimata del *mercato*; dall'altra un'arte che dà luogo a un'accelerazione così spinta da provocare una vertigine concettuale pressoché insostituibile, provocata dalla distinzione di ogni codice convenzionale e dall'ibridazione dei più distanti lessici. La città è il teatro naturale di questa separazione e in essa il museo ne accoglie il vertice acuminato. Nel museo il modello orizzontale si velocizza e si fa contenuto stesso delle opere, rese testimonianze e sintomi più che eventi. Sempre più aggressivi e pervasivi gli edifici museali si contrappongono all'intero organismo urbano tendendo ad assumere lo statuto di nuovo *edificio sacro*, di monumento riassuntivo.

In Italia negli ultimi anni, il patrimonio storico/artistico/architettonico/ambientale è stato, per così dire, integralmente *tradotto*, come se si avesse a che fare con uno scritto da trasferire in un'altra lingua. Chiese e palazzi sono stati *schiariti*, così come quadri e affreschi, come se la maggiore luminosità di interni, facciate, superfici dipinte fosse l'emblema di una loro più agevole comprensione. La rimozione della patina ha cercato di ritrovare l'immagine che queste opere avevano quando erano *nuove*, ma questo

tentativo – l'adeguamento dell'opera all'occhio mediatico – ha prodotto un altro risultato, quello di avvicinare l'autentico a una sua replica idealizzata. Si tratta di un processo ancora in atto, non del tutto decifrabile nei suoi obbiettivi, i cui esiti si propongono come impegnativi e irreversibili, per più di un verso discutibili, anche se densi di suggestive potenzialità. Questa *traduzione* sollecita il problema del *restauro* nel suo punto più critico, e cioè nella *visibilità* stessa dell'opera, sopraffatta dal suo contesto. Il monumento, o più semplicemente l'edificio/documento, partecipa della condizione di un *esistente* che per *continuare a esistere* deve essere spostato, come si è già detto, in una regione *altra* del significato. Si tratta di un'operazione radicale, per più di un aspetto anche violenta, perché altera definitivamente il nucleo *resistente* dell'opera, un'operazione che interesserà nei prossimi decenni tutto il territorio italiano. Sulle difficoltà di questo impegno il recente risultato del concorso per gli Uffizi ha già detto cose di una certa importanza. Cose che sembrano preoccupare più che rassicurare.