

Alberto Grimoldi

I MUSEI DI ARTI APPLICATE E DUE CRISI *FIN DE SIÈCLE*. DOCUMENTAZIONE, “DIDATTICA DEGLI OGGETTI” E RUOLO DEI MUSEI

La recente riscoperta amministrativa dei Musei statali non ha coinciso con un ridisegno dei loro compiti e delle loro potenzialità. Nei grandi musei di “Belle Arti”, un’endiadi antiquata e vieta oggi tristemente riproposta negli appellativi ufficiali, l’attitudine dei visitatori - consumatori si presuppone passiva e conta il loro numero. A scala territoriale, le illustri istituzioni, così concepite, aggravano gli squilibri che stanno rendendo invivibili le maggiori “città d’arte” e generano un’economia parassita, che non si ricollega ad alcun modello di sviluppo. Anche l’informazione è scaduta di qualità, mediata dallo *storytelling* di gente di spettacolo, nella parte di “critici” o “esperti”. Finiscono in ombra le potenzialità formative, si annulla ogni ruolo didattico connotato all’idea stessa di Museo. Oggi questa funzione nel suo duplice effetto, di stimolo alla coesione sociale e di *Weiterbildung*, di *rimovata* formazione che reinserisce nelle attività e nelle nicchie di una società dell’informazione è viceversa essenziale. Lo *storytelling* di rado va oltre una spesso azzardata e grossolana analisi stilistica, o, peggio, oltre interpretazioni sociologiche e psicologiche di sconcertante volgarità. Le tecniche non rientrano in questa prospettiva: si trascura quindi una dimensione essenziale che può avvicinare il pubblico, trasformare gli spettatori in attori, innescare un’effettiva partecipazione, attraverso l’esperienza attiva, che estende e sostanzia la conoscenza.

In questa chiave è attuale rivedere la storia stessa dei Musei nel loro ampio spettro e il problematico rapporto fra arti “grandi” e minori, fra arte *tout court* e *art decoratif*, fra *Kunst* e *Angewandte Kunst*. Ritornare al periodo decisivo per la formazione dei musei pubblici, che dal tardo Settecento si prolunga per più di un secolo, può servire a chiarire i concetti. Il Museo nei più alti livelli, le grandi collezioni dinastiche o, formatesi più tardi con le soppressioni degli ordini religiosi, aperte al servizio dell’alta formazione, in particolare artistica – era lo strumento di una didattica impartita attraverso gli oggetti: ancora ai primi del Novecento, Riegl svolgeva i suoi corsi commentando direttamente le opere nelle sale del *Kunsthistorisches Museum*. Mentre la fotografia ampliava a dismisura il ruolo dell’immagine e i libri illustrati aumentavano rapidamente la loro diffusione a costi sempre più bassi, l’esperienza diretta, il contatto con la materia, restava un momento insostituibile della didattica, ripristinava un equilibrio. Gli strumenti odierni di riproduzione e di visualizzazione, tanto più veloci e pervasivi, richiedono probabilmente anch’essi adeguati contrappesi.

Se le gallerie principesche e le maggiori collezioni delle Accademie, dedicate alle arti figurative, vedevano prevalere le funzioni di esposizione e di conservazione, il Museo più di frequente si configurava come o un’istituzione educativa che apriva le sue raccolte nate per la didattica anche a un pubblico più vasto, o quanto oggi si direbbe un centro di documentazione o un centro studi, struttura di servizio ma anche archivio, e non di rado queste diverse funzioni coesistevano. In questo senso, il termine Museo si applicava a temi, a dimensioni, ma soprattutto a istituzioni molto diverse. Il Museo di Istruzione e di Educazione – fondato nel 1876¹ – per esempio - aveva il compito di raccogliere ogni documento utile all’amministrazione nei suoi diversi gradi e agli insegnanti per

Nel 1980 Gian Carlo Boiani aveva avviato – come tessera di un ben più vasto e sistematico mosaico di attività – un’iniziativa coerente con il ruolo che egli attribuiva del Museo Internazionale della Ceramica, grande archivio del sapere su un fondamentale settore della produzione. La contemporaneità, l’attività artistica e il mondo dell’industria, dovevano ordinarvi anche i loro documenti, in una sorta di infinito deposito di possibilità, di valenze ancora libere.

Si trattava – nella fattispecie - di una serie di conferenze su un argomento ancora poco investigato, la storia del disegno dei prodotti industriali, a partire dalle trasformazioni della produzione nella seconda metà dell’Ottocento.

Quasi quarant’anni dopo, ancora a quel momento appare utile ritornare per meglio comprendere quelle scelte, quei più generali obiettivi individuati per il Museo, e anzi ribadirne l’attualità.

migliorare sotto ogni aspetto la scuola, comprendeva pubblicazioni ma anche i supporti didattici, dalle carte geografiche ai modelli, agli oggetti che avrebbero poi, insieme a materiali locali a formare i “musei” scolastici, e contava ovviamente numerosi paralleli in tutta Europa.

Nel settore delle scienze applicate², più in generale della produzione manifatturiera, dove raccolta e didattica erano più strettamente legati, il Conservatoire des Arts et des Métiers era stato il punto di partenza condiviso, e se nei fatti aveva privilegiato le tecniche, non aveva mai rinnegato l'eventualità di un insegnamento di arti applicate. Il South Kensington Museum³, fino alla fine dell'Ottocento, accanto al settore dedicato alle arti decorative - poi Victoria and Albert Museum⁴ - era integrato da una congerie eclettica di raccolte tecnico-scientifiche, fra le quali era compresa la costruzione⁵. L'articolato modello londinese aveva ispirato, in diretta connessione con l'Esposizione universale del 1862, il Museo Industriale di Torino, con le sue collezioni di macchine e di prodotti, destinato a formare *i maestri per gli istituti tecnici... gli ingegneri per le industrie, i direttori delle intraprese*⁶. Di fatto, organizzava i corsi per la formazione degli ingegneri industriali a complemento della Scuola di applicazione degli Ingegneri. Con essa si fonderà nel 1907 dando luogo al Politecnico⁷, e ponendo fine a una collaborazione che dal 1869, quando il suo assetto si era consolidato⁸ non era stata senza tensioni. Come lamentava il primo Direttore, Giovanni Codazza⁹, ingegnere dedito soprattutto alla fisica applicata e alla geometria descrittiva, essa finiva per condizionare le attività di documentazione e di consulenza¹⁰. Inoltre, dal 1870 era stata attribuito al Museo il compito di conservazione dei marchi, dei brevetti, delle privative e dei relativi modelli, su modello del Conservatoire des Arts et Métiers¹¹, ma nel 1884 il compito fu riassegnato al Ministero d'Agricoltura, Industria e Commercio¹².

La separazione fra i diversi settori industriali, e fra questi e le arti applicate, fra la produzione di lusso e quella dei beni di consumo di massa si concreta lentamente: nell'Italia dell'Ottocento i grandi numeri vengono dall'artigianato locale, da una sorta di autoconsumo - per la produzione delle stoviglie, per esempio, sono attive oltre mille fornaci, contro le settemila che producono laterizi¹³ - mentre la meglio organizzata produzione cittadina, i laboratori, le “fabbriche”, servono i diversi livelli - culturali e di spesa - di un non numeroso pubblico. Nel 1873, all'Esposizione Universale di Vienna, nelle relazioni dei giurati figurano solo i “Musei Industriali” e l'autore del rapporto è sempre Codazza, il direttore del Museo di Torino, che lo ha presentato in quel prestigioso contesto internazionale anche con una breve monografia¹⁴. Si tratta di una illustrazione ordinata, in 120 pagine, di collezioni, attività, insegnanti e loro pubblicazioni, inclusi i decreti che ne definiscono il quadro istituzionale. Con quello italiano, a Vienna figurano altri undici Musei in prevalenza però di “Arte e Industria”, e uno solo fra essi è italiano, quello di Murano, costituito nel 1861 su iniziativa locale.

Ben consapevole dell'anomalia - gli insegnamenti pertinenti all' “arte industriale” si riducono a due, disegno di ornamentazione industriale tenuto da Pietro Giusti e plastica ornamentale -

¹ Un testimone diretto del primo quarto di secolo, il più significativo, di attività è TAURO 2003. Un quadro complessivo recente fornisce SANZO, 2012a e Id., 2012b.

² *Conservatoire* 1852.

³ ROBERTSON, 2004.

⁴ Una storia complessiva dell'istituzione in BURTON, 1999.

⁵ Del *Catalogue of the Collection illustrating construction and building material in the South Kensington Museum*, si contano ben tre edizioni, di crescente dimensione, nel 1859, 1860, 1861, 1862, e una ulteriore nel 1876, questa Londra, George E. Eyre and William Spottiswoode.

⁶ R.D.30 Dicembre 1866 Sul riordinamento del museo industriale italiano, art. 2.

⁷ PAGELLA, 2009; GIACOMELLI, 2010.

⁸ Secondo le disposizioni del R.D. n. 5326 del 31.10.1869, pubbl. in G.U. 27.11.1869 n.324 p.1, inclusa la relazione del

Codazza, per non tradire la natura del suo Museo e dato che a Torino “non abbondano, come in altre città d’Italia, splendidi tipi di lavori artistici e di ornamentazioni industriali delle migliori epoche prima del 1700” propone di potenziare sia gli acquisti di riproduzioni fotografiche e galvanoplastiche, sia di favorire prestiti temporanei, dai privati e dalla stessa Casa Reale, per riprodurli con le macchine fotografiche e i “buoni apparecchi per la galvanoplastica” a disposizione nei laboratori¹⁵, un modo intelligente di fare di necessità virtù, e di evitare la costituzione di una collezione stabile di originali per la quale non vi era ragionevole speranza di ottenere i mezzi, né dallo Stato né dalla munificenza privata.

Non meraviglia quindi che in Italia un Museo nazionale “delle Arti Industriali” non venisse mai istituito¹⁶, dopo la bocciatura, nel 1879, della proposta di legge del Ministro di agricoltura industria e commercio Majorana Calatabiano di trasformare in tal senso il Museo Artistico Industriale di Roma¹⁷, fondato nel 1874. Quest’ultimo a sua volta ebbe tanto scarso successo che le sue raccolte furono smembrate negli Anni Cinquanta¹⁸, nel pieno di un’attardata e spesso corriva stagione neoidealista, in cui l’opera d’arte era essenzialmente immagine, figura e forse favola.

L’unica iniziativa a livello nazionale fu la rivista di Camillo Boito, l’Arte Italiana Decorativa e Industriale (1890-1911), finanziata anch’essa dal Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio¹⁹. Si metteva così finalmente a frutto il grande successo del “Borgo Medioevale” all’esposizione torinese del 1884, di cui era stato regista Alfredo d’Andrade, che Boito dichiarava suo “fratello siamese”²⁰, di cui è, date le premesse, più evidente l’obiettivo di colmare, sul fronte delle arti applicate, il deficit del Museo Industriale. Non a caso l’istituzione della Commissione “incaricata di prendere in esame il tema della istruzione artistica industriale”²¹ di diciotto membri, per ruolo istituzionale (i direttori delle Scuole esistenti) o per interesse e competenza in argomento fu istituita circa un mese prima dell’inaugurazione (26 aprile 1884) L’organismo più stabile²² che ne seguì sei mesi dopo (23 ottobre 1884) di sei membri nominati con decreto regio per quattro anni, ma rinnovabili per la metà ogni due, il capodivisione dell’industria e del commercio e i due ispettori per l’insegnamento industriale “ma con voto consultivo”, in realtà vide, per tutta la sua più che ventennale durata, l’influenza stabile delle stesse autorevoli figure. Svolgeva funzioni del Museo che non si era riusciti ad istituire, cioè “la formazione e la distribuzione alle scuole a) di collezioni complete di modelli in gesso dei vari tipi dell’ornato italiano b) di collezioni speciali per le applicazioni ad ogni ramo dell’arte industriale c) di un’opera originale dell’ornato italiano”, sintesi che non riuscì. La rivista diretta dal Boito doveva da un lato ovviare alla mancanza, dall’altro porre le premesse per la sua realizzazione. Il decreto insisteva sulle “varie epoche e regioni d’Italia” sulla dimensione regionale delle arti applicate, che con tanto successo si era sperimentata nel torinese Borgo Medioevale - delle Scuole e dei Musei, cui corrisponderà poi – i personaggi sono i medesimi – una dimensione regionale della tutela. Il ciclo si concluderà con i padiglioni regionali dell’Esposizione

Ministro di agricoltura, Industria e Commercio, Marco Minghetti.

⁹ FEROLA, 1982.

¹⁰ *Relazioni IX Gruppo XXII 1873* soprattutto il riepilogo pp.66-72.

¹¹ *Relazioni IX Gruppo XXII 1873* p.63, in forza del R.D. n.5351 del 16.11.1869 pubbl. in G.U. 27.11.1869 n.324 p.1.

¹² R.D. n.2730 del 23.10.1884 pubbl. in G.U. 8.11.1884 n.278 pp.5801-5802.

¹³ *Relazioni VIII Gruppo I*, p. 72.

¹⁴ CODAZZA, 1873.

¹⁵ *Relazioni IX 1873*, p. 69.

¹⁶ Un quadro complessivo sui Musei di tale indirizzo in Italia nella voce “Musei industriali” in *L’Arte* 1993.

¹⁷ AMARI, 2001, p. 36.

¹⁸ Sul M.A.I. il Museo Artistico industriale di Roma e il suo smembramento soprattutto BORGHINI, 2005; BORGHI-

Nazionale di Roma del 1911. Questo estremo rigurgito dello storicismo ottocentesco era lontano dal regionalismo quale si era affermato nell'Europa Centrale e anche in Francia²³ nei decenni precedenti, dove invece il rapporto con l'architettura e la produzione locale era servito ad estendere il concetto di "patrimonio culturale", oltre l'etnografia, aveva messo in luce la razionalità della produzione e della costruzione, e segnato un passo significativo verso l'aggiornamento, la modernità. Il Museo di Roma doveva fornire un supporto alla Commissione nella riproduzione dei "modelli in gesso", e il suo Direttore, Raffaele Erculei, tentò un'attività quale l'aveva proposta quindici anni prima il Codazza, cioè esposizioni - dei merletti, nel 1887²⁴, e dell'arte ceramica e vetraria (1889)²⁵, che attraverso i prestiti e le riproduzioni fotografiche o tridimensionali avrebbero dovuto assicurare modelli di alta qualità da diffondere fra le scuole. L'avvio della rivista esaurì questo filone, e dà una misura complessiva delle risorse anche umane disponibili. Nondimeno, i suoi numeri in folio, sia nella qualità editoriale sia nel rigore documentario - in cui il tardo positivismo si esprime ai suoi massimi livelli - sono ancor oggi insostituibili, attendibilissime testimonianze di oggetti e di interni scomparsi, dell'epoca e in molto maggior misura delle epoche precedenti.

Era il massimo della capacità di "fare sistema" che l'Italietta potesse offrire, raccolta intorno a un Museo già virtuale, periodico, che si avviava con quasi trent'anni di ritardo, rispetto alle grandi capitali europee. Non è che fossero mancate le iniziative, i collezionisti illuminati: basti pensare alla casa Cavassa donata alla sua Saluzzo da Emanuele d'Azeglio, al Castello di Issogne e al Palazzo Silva a Domodossola, cioè al mecenatismo dell'avvocato Vittorio Avondo, per limitarsi agli esempi più vicini a Boito e D'Andrade, o al museo Poldi Pezzoli, diretto dopo la morte del collezionista fondatore, dallo stesso Boito. Non è che i Musei civici - basti quello di Torino, legato di nuovo ad Emanuele d'Azeglio - non avessero orientate le loro raccolte o sottovalutato il coordinamento con le scuole. Anche le iniziative dei primi del secolo - e il Museo internazionale della Ceramica di Faenza è fra questi, fondato nel 1908 - richiedono favorevoli circostanze locali in una delle "cento città". Prevalevano comunque i "buoni" modelli, era molto spesso "arte retrospettiva" ricostruzione accurata e fedele di un passato comunque depurato, certo non disprezzato dai potenziali committenti. Ma alle soglie del Novecento era ormai profonda la crisi del rapporto fra storia e contemporaneità, fra modelli del passato e produzione contemporanea che aveva orientato - ma cinquant'anni prima - i programmi dei grandi musei di arti industriali prima e decorative poi. Concepite al servizio della produzione, come strumento didattico a molteplici livelli, per i "designers" ma anche per gli artigiani, per i giovani e per l'aggiornamento di operatori già sperimentati, per elevare il gusto del pubblico, i Musei offrivano la documentazione delle migliori tecniche, del passato e del presente, servivano alla salvaguardia della qualità della produzione e al suo costante miglioramento. Le collezioni erano integrate dalle biblioteche e dalle scuole, alla didattica si affiancavano le pubblicazioni ad alto livello e un'attività espositiva vivace, ma non estemporanea. I musei erano al centro di una rete territoriale, cui erogavano servizi (prestiti, collaborazioni didattiche, sostegno a singole iniziative...) e ritraevano, dai modelli e dagli oggetti in cui

NI, 2011 (documenti).

¹⁹ PESANDO, 2009 cap. 6 *La circolazione dei saperi: il periodico l'arte italiana decorativa e industriale, testamento della Commissione Centrale* (1890 -1911) pp.237-258.

²⁰ Lo stretto ma poco noto rapporto sia personale sia scientifico fra Boito e d'Andrade, il suo interesse per le arti applicate e il coinvolgimento nella Commissione centrale in CUNHA FERREIRA, 2015, pp. 142-145.

²¹ R.D.16.3.1884, (s.n.) in G.U. 7.4.1884 n. p.1522.

²² R.D.23.10.1884 n.2731 in G.U.10.11.1884 n. p.

²³ Un quadro europeo è tracciato in *Le régionalisme*, 2001; sulla Francia in particolare VIGATO, 1994.

²⁴ *Museo artistico* 1887.

²⁵ *Museo artistico* 1889.

²⁶ WURZBACH, 1876, La collezione è illustrata in SCHÖNFELD, 1810.

le singole istituzioni locali eccellevano, un più diretto contatto con la realtà produttiva. In questo quadro il variegato panorama dei musei e delle collezioni locali, spesso fortemente orientate alla formazione, poteva offrire migliori sinergie.

Più che il lontano e ammiratissimo South Kensington Museum, una parte almeno fra i più influenti membri della Commissione istituita nel 1884 avevano in mente una realtà molto più vicina, con la quale i vecchi legami rimanevano – pur in tutta la possibile discrezione – saldi. Nelle sue contraddizioni, lo sviluppo economico dei domini asburgici, soprattutto l’Alta e Bassa Austria, la Boemia e la Moravia aveva dato luogo a soluzioni originali, che la scomparsa dello stato che li aveva costruiti ha respinto nell’ombra.

Un editore praghese, Ferdinand von Schönfeld, fondò moduli precompilati introdotti allora nell’amministrazione statale, ala pubblicistica devozionale, i periodici, gli consentirono di acquistare alle aste in cui fu disperso il patrimonio degli enti religiosi soppressi, e fra quanto usciva dai magazzini di Corte, i resti, pare, delle collezioni rudolfine. Non mancava la pittura, ma il nocciolo è un singolare “*technologisches Museum*”, una raccolta di modelli – in gran parte di arte applicata - per arti e manifatture. La collezione completava un’immagine imprenditoriale, ma testimoniava anche un evolversi della mentalità, l’idea di una sorta di cultura della produzione e dei prodotti. Quando nel 1798 Schönfeld si trasferì a Vienna la raccolta lo seguì e fu poi venduta dagli eredi cinquant’anni dopo. In parallelo, nel 1806 si costituisce il K.K.National-Fabriksprodukten Kabinett²⁷, inglobato poi del neonato Politecnico (1815). L’istituzione ha il compito di formare i progettisti delle opere pubbliche ma anche i tecnici e i dirigenti delle industrie in formazione. Le sale della sua sede, illuminata e scaldata a gas, sono in gran parte dedicate all’esposizione di materiali, di prodotti, di macchine e di modelli di macchine, perché i futuri dirigenti d’impresa e i funzionari che dovranno promuoverne l’attività prendano confidenza con le realtà che li aspettano.

La fondazione del Museum für Kunst und Industrie, l’attuale MAK, a Vienna nel 1864 riflette l’influsso delle esposizioni universali, che seguono quella londinese del 1851, ma indica soprattutto la consapevolezza dei radicali mutamenti in corso nel mondo produttivo, nelle tecniche e nelle quantità in gioco: l’industria, con le sue nuove dimensioni e le sue macchine, si è separata dall’artigianato, che sopravvive comunque trasformato per la committenza più ricca, grazie a una manualità sofisticata e alla raffinatezza del disegno, al valore aggiunto del progetto. A questo spazio economico, che negli Anni Sessanta è ancora rilevante rispetto alla produzione di massa, servono un supporto e una formazione specialistica, che assicurano il Museo e l’annessa Scuola. D’altro canto è maturato un sistema di concetti che articolano un programma, il sistema di Gottfried Semper, questo rimasto estraneo ai contemporanei italiani. Il manoscritto *Ideales Museum für Metalltechnik ausgearbeitet im Auftrag von Sir Henry Cole zu London im Jahre 1852* che egli invia al Museo nel 1867-68 è subito inteso come riferimento prezioso²⁸. Museo e Scuola sono il centro di una fitta rete estesa a tutti i “Paesi della Corona”²⁹. E stimolano ulteriori iniziative. A Praga, la prima esposizione industriale e la collezione di prototipi e prodotti intraprese da vulcanico fautore

²⁷ LACKNER, 1995 e LACKNER-MIKOLETZKY, 1995.

²⁸ FRANZ, 2000 soprattutto pp. 46-49.

²⁹ Sulla fondazione del Museo; POKORY NAGEL, 2000, REYNOLDS, 2000 b; su Riegl e il Museo, anche NOEVER, 2010; REYNOLDS, 2010.

³⁰ VILÍMKOVÁ, 1957.

³¹ KOENIGSMARKOVA, 2000.

³² Non ho ancora potuto consultare il testo più recente MINKELS, 2018.

³³ Il quadro d’insieme tracciato da MUNDT, 1974 è ancora utilissimo, con l’estesissima bibliografia ottocentesca.

³⁴ MUNDT, 1974, pp.40-42.

dell'identità ceca, Adalbert Fingerhut o, in ceco, Voitja Naprstek³⁰ non raggiunse un livello stabile di organizzazione, mentre, forte del sostegno viennese, il Museo delle arti applicate si consolidò prima nelle sale e nelle gallerie del Rudolphinum e poi nella proprio, retrostante sede, ultimata nel 1900³¹. Non a caso, forse, l'architetto del Rudolphinum, Josef Zitek, stabilì, come corrispondente del Museum für Kunst und Industrie, i contatti tanto significativi con Semper.

La fondazione nel 1867 del Kunstgewerbe Museum di Berlino conferma la competizione – ma anche una cultura e una sensibilità diverse - fra le due grandi capitali dello spazio di lingua tedesca. Anche qui, non era mancata l'iniziativa privata, la raccolta di Alexander Freiherr von Minutoli, un alto funzionario prussiano dal cognome italiano ma di origine ginevrina, in parte acquistata dallo Stato³², ma anche le composite raccolte dinastiche della Germania dei piccoli Stati, in cui gli oggetti avevano grande rilevanza costituiva un retroterra molto ampio³³. Il museo berlinese - nonostante il lento avvio, conclusosi di fatto solo nel 1881 con l'apertura di un'autonoma sede³⁴ - l'edificio che dal nome dell'architetto è oggi chiamato "Martin Gropius Bau" - trovò numerosi paralleli negli altri stati tedeschi per la trasformazione di altre analoghe collezioni già esistenti, per la loro successiva fondazione, e soprattutto per il loro coordinamento con le scuole, per offrire un supporto alla produzione. Tuttavia, se quantitativamente l'Impero Germanico poteva sostenere la competizione con il mondo inglese, che gli serviva da riferimento, la vecchia Austria giocava sulla qualità delle persone. Certo, Julius Lessing era il primo laureato - con Anton Springer - in Storia dell'arte, dice il suo biografo, ma a Vienna la "scuola viennese di Storia dell'arte" ricoprì un ruolo chiave nell'istituzione fino alla fine del secolo, dal primo Direttore, Rudolf Eitelberger von Edelberg, a Jacob von Falke, che gli succede, a Wickoff e a Riegl suo successore come conservatore della sezione dei tessuti. Egli dedicò ad oggetti delle collezioni del Museo alcuni fra i suoi scritti più noti - la *Spätromische Kunstindustrie*³⁵ - o meno letti, gli *Ältere orientalische Teppiche*³⁶ che ricostituiscono i legami fra arte orientale ed arte classica. Anche *Volkskunst, Hausfleiß, und Hausindustrie*³⁷ rilegge la produzione locale, rurale, un tempo di autoconsumo, come interpretazione semplificata della tradizione figurativa più colta, e non come riserva vitale per la sua rigenerazione. Come spesso succedeva a Vienna - l'Azione Parallela del romanzo di Musil è la sublimazione letteraria di uno stato d'animo diffuso - era sicuramente evidente ai contemporanei il bersaglio centrato con le due pubblicazioni³⁸, le vecchie tesi di Julius Lessing³⁹ e di un certo conservatorismo tedesco, ben sintetizzato dall'endiadi di Wilhlem Riehl, "Land und Leute"⁴⁰. Riegl inoltre prende posizione contro le forme di irrazionalismo diffuse all'epoca, dai connotati non di rado nazionalisti quando non razzisti, e chiarisce come il prodotto del folklore, inserito nei circuiti commerciali ed estraniato dal suo contesto sociale perda la sua aura, e veda sostanzialmente ridimensionate le sue qualità materiche ed esecutive. Un terzo e ancor meno noto saggio, *über Renaissance der Kunst*⁴¹, stampato nel 1895, traccia, al momento in cui si apre la successione a Falke, una nuova direzione per il Museo. Si tratta di abbandonare l'orientamento perseguito fino allora dall'arte ufficiale, di riproporre un revival neorinascimentale come nuovo stile, di accettare il fallimento dello storicismo, di concentrare i propri compiti sull'attività scientifica, rinunciando alla pretesa di costruire e poi guidare un gusto. Semmai, come i due precedenti saggi dimostrano, lo storico può e deve sfatare, con il suo

³⁵ RIEGL, 1901.

³⁶ RIEGL, 1892.

³⁷ RIEGL, 1894.

³⁸ VASOLD, 2004 ha ricostruito acutamente e dettagliatamente il contesto.

³⁹ Esposte in LESSING, 1867 cit. in MUNDT, 1974, p. 88.

⁴⁰ Un quadro complessivo della fortuna dell'"arte popolare" nella produzione degli oggetti domestici nella seconda metà dell'Ottocento in WÖRNER, 1999, Cap. 5 *Frische und lebendige Aesserung des Kunstgefühles Hausgewerbe und Volkskunst*, pp. 191-236.

⁴¹ RIEGL, 1895.

lavoro, pericolose, quando non sinistre illusioni. La recente riscoperta del saggio è stata favorita all'uso che Riegl fa di un vocabolario che era stato del primo Nietzsche⁴², ai cui scritti si era sicuramente avvicinato nei primi anni dell'Università⁴³. In realtà il vocabolario riegliano è a tal punto eclettico da risultare talvolta quasi imbarazzante, come nel non felice discorso dedicato dieci anni più tardi al barocco di Salisburgo⁴⁴. Ma è solo terminologia, forse per questo Riegl non cita mai le sue supposte fonti. Si sono tuttavia moltiplicate le più dotte – e alla fine lievemente comiche – chiose che lo avvicinano a contemporanei che quasi sicuramente non ha neppure incontrato, a partire da Sigmund Freud⁴⁵.

L'orientamento neorinascimentale, perseguito da Eitelberger e dal suo successore Jacob von Falke, era, alla fine del secolo, ormai superato, e i tentativi di resistenza si rivelarono vani. Riegl i cui scritti delineavano un nuovo ruolo del Museo, deluso lo lasciò per l'Università. Anche una direzione aperta al nuovo, come quella di Arthur von Scala non riuscì ad evitare la separazione del Museo dalla Scuola, dove trionfava la Sezession, prevaleva una dimensione meramente espressiva. Le critiche di Loos, che, come è ben noto, si era riconosciuto nelle prime iniziative di von Scala, mostrano come una cultura degli oggetti, più direttamente legata alla loro costruzione e al loro uso, non trovò spazio. In questa prospettiva il Museo avrebbe mantenuto una ben riconoscibile funzione, deposito di un saper fare razionale e ragionevole, da sviluppare, non da riprodurre.

In Germania anche Julius Lessing stava cambiando registro, e la sua conferenza del 1898 sulla modernità nell'arte apriva all'Art Nouveau⁴⁶. La quasi contemporanea reazione, la rivalutazione del Klassizismus dei primi dell'Ottocento, di cui Loos diede un'interpretazione progressiva, ammetteva anche una prospettiva conservatrice, in cui collocare una produzione d'élite, ben rappresentata nei *Kulturarbeiten* di Paul Schultze Naumburg⁴⁷, o, per ricorrere a un nome meno inquietante, nell'*Um 1800* di Paul Mebes⁴⁸. Riegl aveva colto anche questa tendenza, nel suo saggio dedicato ai mobili Impero⁴⁹.

Dalle stesse radici – lo chiarisce la controversa vicenda di Peter Behrens - prendeva le mosse una cultura della grande industria, che avrebbe conquistato rapidamente la sua autonomia, superando i le sue radici. A livello europeo, queste trasformazioni si manifestarono in forme molto diverse, e sui ritardi accumulati dalla cultura e dalla società italiane molto si è scritto. Non meno radicalmente si trasformarono i rapporti fra progetto ed esecuzione, e mutarono spesso sostanzialmente le stesse figure che vi si dedicavano. Alla crisi del Museum für Kunst und Industrie, corrispose la trasformazione del South Kensington Museum nel Victoria and Albert. Forse nel 1908, il libro di Julius von Schlosser sulle raccolte del tardo Rinascimento⁵⁰, undicesimo titolo di una collana "Monographien des Kunstgewerbes" conclusasi nel 1923, indica l'ottica secondo la quale i Musei di arti applicate avrebbero trovato un nuovo spazio nella cultura del Ventesimo Secolo, nel segno di una insuperabile distanza fra passato e presente. Questa prospettiva si accompagnava ad una ricerca che, forse più autonoma, diveniva più facilmente precisa e sofisticata, ma determinava anche una distanza fra studiosi, altamente specializzati, e pubblico, evocava e quasi consacrava la frattura fra vita quotidiana e piccolo mondo dei privilegiati. Questi effetti erano sovente imprevi-

⁴² REYNOLDS, 2000a.

⁴³ Le prudenti osservazioni di Diana Reynolds – che documenta l'effettiva conoscenza, da parte di Riegl dei primi scritti di Nietzsche non hanno impedito a Wilfried Lipp di dedicare un saggio a e, siccome il testo della Reynolds gli è sfuggito, vi si dedica quantunque "ob Riegl von Nietzsche Kenntniss hatte...ist nicht bekannt" (p. 242).

⁴⁴ RIEGL, 1904.

⁴⁵ Un assoluto capolavoro del genere è l'*avant propos* di Françoise Choay alla traduzione di D. Wicczorek del *Moderne Denkmalkultus*.

⁴⁶ LESSING, 1898.

⁴⁷ Soprattutto i primi sei volumi, più dei testi degli Anni Venti, che sviluppano in senso più retrivo gli argomenti dell'an-

sti, quando non indesiderati, ma si inserivano in uno spirito del tempo non immune da perverse deviazioni.

Iniziato un nuovo secolo, la trabordante “realtà virtuale” può trovare un utile contrappeso nel ritorno agli oggetti e alla formazione attraverso di essi. Leggerli come prodotto del lavoro può rendere più attivo il rapporto con chi li studia, o comunque li avvicina, pur nel pieno rispetto della loro irriducibile storicità, del loro posto nel tempo. I Musei “dell’arte e dell’industria” si configurano allora come un archivio della cultura materiale e del sapere che la controlla, dove la produzione contemporanea si aggiunge a quella del passato ed eventuali specializzazioni sono al massimo funzionali, non concettuali. *Questo Museo non è neppur lontanamente concepito perché ci si entri semplicemente per vedere, ci si entra invece per lavorare*, aveva detto Rudolf Eitelberger von Edelberg del suo Museo: a questa frase, a questo programma sarebbe urgente dare contenuti contemporanei.

teguerra.

⁴⁸ MEBES, 1908.

⁴⁹ RIEGL, 1896.

⁵⁰ SCHLOSSER, 1908.