

Da: *Il Museo Sperimentale di Torino. Arte italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna*, a cura di M. Bandini e R. Maggio Serra, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 20 dicembre 1985 - 10 febbraio 1986), Fabbri, Milano 1985, pp. 22-23.

Una testimonianza di Eugenio Battisti

Eugenio Battisti

Anche a venti anni di distanza, la rapida ed entusiastica "costruzione", del Museo di Arte Contemporanea, presso l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova, conserva il sapore dell'avventura e - mi si lasci dire senza modestia trattandosi di un esperimento e addirittura una impresa collettiva - può vantare in tal senso una priorità come modello sia ideologico che organizzativo. Forse precisazioni in tal senso sono utili, anche se i fatti sono tutti ben noti. La cattedra a cui ero arrivato, per incarico provvisorio ed in ogni caso pro tempore in attesa dell'espletamento di un concorso di ruolo già richiesto, era la mia prima esperienza didattica ufficiale, ma non la prima in assoluto: subito dopo la Liberazione, in rapporto sia con l'Unione Culturale di Torino, sia con il movimento olivettiano di Comunità, avevo tenuto dei corsi presso l'Università Popolare così costituita, nel quartiere di San Paolo a Torino, con un folto pubblico di operai ed impiegati, familiari e già amici, anche se diversi nei nomi e nei volti, in quanto con essi si era discusso, viaggiando per ore ed ore, due volte al giorno fra la città bombardata ed i rifugi in campagna, dando voce alle proprie incerte idee politiche e consolidandole nella discussione, imparando a difendersi dalle spie e dai fascisti convinti, e poi ad organizzarsi in gruppi di azione. Una delle conseguenze di questa immersione nel sociale, che noi giovanissimi intellettuali definivamo col termine di proletarizzazione, fu il crescente bisogno di concretezza e nello stesso tempo di semplicità propositiva e concettuale, la scoperta della cultura popolare non come fenomeno letterario o fuga in arcadia, ma come grande eredità in atto, e come corollario un mercato rifiuto per gran parte della cultura accademica, anche se all'Università credevamo come non mai, essendo essa il luogo privilegiato di informazione e di incontro e viceversa, per chi non fosse figlio d'arte, le esperienze delle avanguardie storiche fossero cosa inattuabile allo stesso modo che il marxismo post rivoluzionario: troppo facilmente oggi si dimentica che il fascismo ha esercitato una censura attiva e penetrante, impedendo pubblicazioni di libri ritenuti pericolosi, togliendoli dalle biblioteche, sopprimendoli anche dalle bancherelle. I miei corsi presso l'Università Popolare di San Paolo non avevano tuttavia più un carattere politico attivo, tuttavia riguardavano momenti di grandi mutamenti collettivi che vedevano in atto l'emergere di nuove classi sociali, il rapido modificarsi dei paradigmi di gusto collettivo, e il costituirsi con una rapidità quasi miracolosa di nuove strutture: come durante il passaggio dal romanico al gotico, o dal neoclassicismo al romanticismo. Ovviamente in queste lezioni mi servivo di tutto: delle diapositive che mi prestava dall'Università la professoressa Anna Maria Brizio che aveva iniziato i corsi di arte con memorabili lezioni sull'impressionismo; di testi letterari specialmente relativi alla storia delle idee e del gusto, di musiche registrate: ho ancora gli appunti, che forse un giorno mi deciderò di pubblicare, di una indagine strutturalistica del «Franco cacciatore» di Weber che mirava a sottolinearne gli aspetti intenzionalmente polemici e provocatori. Agivo molto per istinto, ma sono lieto di poter riconoscere, pubblicamente, in questa occasione quanto sia debitore, per la mia formazione, FIN

QUI!! verso nobilissimi personaggi come Francesco Menzio, Albino Galvano e molti altri che mi insegnarono a leggere Joyce, in cambio dell'ascolto nella mia disordinatissima casa d'una rara edizione della «Sagra della Primavera» diretta dallo stesso Strawinsky. Di tutti questi fatti si parlava, con massima spontaneità, nelle classi, continuando le discussioni fatte con gli assai più anziani amici sotto i portici di via Po e negli accoglientissimi locali della Bussola, ed il sabato pomeriggio si usciva dal celebre quartiere operaio per visitare, in quel di via Roma e verso il Po, gli studi dei più affermati artisti contemporanei, incominciando con Casorati, ma includendo anche architetti, come Mollino, riscoprendo antichi futuristi che ancora si vergognavano di ciò che avevano fatto una volta, o imparando dai più inquieti dei giovani quali fossero le ragioni della crescente tendenza all'astrattismo.

Una seconda esperienza che aveva preceduto il mio insegnamento a Genova, in sé banalissima ma entusiasmante per il rapporto attivissimo di comune ricerca così instaurato (fra gli "allievi" c'erano due futuri cattedratici universitari) fu un corso, anzi due di libera docenza tenuti, fra molte opposizioni, all'Università di Roma e riguardanti un soggetto allora scandaloso, l'iconologia. Arrivato a Genova, per una generosa rinuncia a mio favore da parte di Pasquale Rotondi della supplenza ch'egli teneva sulla cattedra della rimpianta Giusta Nicco Fasola, mi trovai subito immerso in un ambiente vivacissimo, ed oggi si direbbe ambizioso di crescere, specialmente per merito di Ezia Gavazza che aveva ereditato non solo il senso di missione culturale della Nicco, ma anche le sue migliori qualità, cioè la decisione di continuare - su tempi lunghi - lo spirito stesso della Resistenza, trasportandone l'ideologia nella lotta culturale e nella didattica, oltre che nell'azione amministrativa e politica. L'idea del Museo è nata pertanto non come scommessa o azzardo, ma per il bisogno di democratizzare gli strumenti del conoscere, di estendere la discussione e la fruizione dell'arte contemporanea, allora limitata per ragioni di strutture espositive e di mercato, a tre - quattro città al massimo o ad occasioni estemporanee. Ma anche la cultura storica poteva e quindi doveva essere svecchiata. Facemmo così delle conferenze scegliendo non tanto il soggetto, ma l'oratore, ed alcune di esse furono veramente memorabili (ricordo soprattutto gli interventi di Argan, Dorfles, Eco); stabilimmo, per non sentirci soli, rapporti di visita di allievi e docenti con le università vicine, cioè con Pavia e con Pisa, e nei nostri programmi si intendeva giungere a stabilire anche dei rapporti internazionali: era infatti assai avanzata la stipula di una specie di contratto con Jacob Hess, per aiutarlo nella edizione critica del Baglione, con in cambio la promessa del lascito del suo piccolo appartamento a Prati, come foresteria per gli studenti di Genova. Era inoltre possibile parlare di contemporaneo a Genova perché esisteva un piccolo fronte di battaglia, rappresentato dai due generosissimi Labò, da un gruppo di dirigenti illuminati presso l'Italsider, la cui immagine grafica era affidata ad Eugenio Carmi che ci fu di moltissimo aiuto, da ingegnosi pittori e coraggiosi galleristi, da almeno un critico intelligente e su un altro fronte dal Piccolo Teatro, il cui appoggio divenne subito sostanziale consentendoci di esporre nel ridotto, con piccoli cataloghi, gruppi di opere man mano che queste venivano acquisite. A Roma, città che non avevo abbandonato come residenza, pur finendo per essere emarginato, ottenni altri appoggi dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti (per opera di De Angelis d'Ossat e Bruno Molajoli) e soprattutto la concessione d'uso del Teatro del Falcone come sede permanente di esposizione, ciò che consentì di chiedere in deposito ed ottenere alcuni prestigiosi dipinti della collezione La Ragione, più tardi passata a Firenze. Fu tutto un gioco oggi si direbbe di scambi di cortesie palesi o occulte (se mi date una borsa di studio annua per i nostri laureati vi faremo mostre e conferenze su Hogarth e sulla grafica delle avanguardie in tutti gli stabilimenti Italsider, ecc.). E questi scambi furono assolutamente fondamentali. Infatti non disponevamo di una lira da parte dell'Università, né potevamo chiederla in quanto, ripeto, la mia posizione era del tutto provvisoria e certo resa più fragile dalla normale e collettiva ostilità accademica contro tutto ciò che sa di contemporaneo.

Questa debolezza, d'altra parte, costituiva anche una forza (e lo è stato anche nel mio insegnamento successivo in altre Università) in quanto tutto era fatto per così dire a titolo personale per impulso e decisione immediata, e dunque non esistevano limiti e rallentamenti, se non di stanchezza fisica, all'immaginazione. Oggi può sembrare assurdo essersi impegnati in un programma che si sapeva che quasi certamente sarebbe stato interrotto dopo pochi mesi, ma ci eravamo abituati durante la guerra a sopravvivere ad una apocalissi non futura, ma presente e continuativa, trovando ciò nonostante l'energia di ribellarci e di pensare ad un altro domani. D'altra parte è antica saggezza sapere che sempre si deve agire oggi per l'oggi, pronti ad acchiappare l'occasione appena questa metta a portata di mano la sua chioma. Si trattava d'altra parte di fare un grosso ed entusiasmante esperimento didattico, anzi un seminario precisamente finalizzato, a cui tutti potevano partecipare tornando da un viaggio in treno con una preziosa tela sotto il braccio. Si agiva, inoltre - e questo è essenziale - ricorrendo all'aiuto e consulenza dei più combattivi o autorevoli critici militanti mettendo in atto qualcosa di simile alla organizzazione di una mostra (fra le clausole iniziali c'era anche la possibilità per gli artisti di mutare l'opera esposta con altra che meglio corrispondesse alle loro ultime ricerche). Vorrei ancora aggiungere che accanto al Museo venne iniziato anche un archivio di cataloghi di mostre, il secondo in Italia dopo quello della Galleria d'Arte Moderna di Roma, archivio che ancora continua presso l'Università e sta ora per essere computerizzato.

Ecco così alla fine di quanto volevo dire. Tuttavia c'è un paradosso, che mi ha trattenuto, per più settimane, dall'inviare questo testo alla stampa. Essendo la precarietà con cui questa raccolta era costituita, la mobilità, il suo doversi consumare in sede didattica, il suo voler testimoniare una cultura figurativa che negava i valori permanenti e non ne aveva nostalgia, mi pare paradossale, anzi fortemente contraddittorio con le intenzioni iniziali, che il Museo sia divenuto da strumento un documento, che invece di essere discusso venga ora in qualche modo celebrato, ed anche che invece di essere considerato un progetto ovvio, e normale, come fu realmente all'origine, possa apparire una esperienza eccezionale. Visto retrospettivamente, può serbare un interesse forse solo per il tempo in cui lo si è tentato, quando per ottenere che gli studenti assistessero agli esami dei loro colleghi dovevo minacciarli di mettere un altoparlante nel corridoio, e solo per simpatia ed affetto accettavano di seguire un corso sulla pittura del primo Cinquecento fatto sostanzialmente da loro stessi, che durante le lezioni dovevano individuare e poi descrivere le opere databili entro il richiesto decennio consultando una monografia - ogni volta diversa - che gli veniva messa sul banco. Più tardi tutte queste cose sarebbero state richieste, ad alta voce, ma ciò fu perché noi che sedevamo dall'altra parte della cattedra, verso il 1968, tentammo di educare bene i nostri figli, ed anche quelli degli altri, specialmente come docenti universitari.

14 settembre 1985