

fronte di una resistenza quotidiana, davano voce all'«altra New York», a smentire, ribaltare, attaccare le immagini correnti di una metropoli luccicante, ricca e soddisfatta capitale del mondo.

Che Battisti si occupasse dell'iniziativa era ovvio, e non solo come commesso viaggiatore. Ricordo la sera in cui compimmo il primo sopralluogo nello stabile di via Morigi, che, in quanto «casa occupata» con una storia gloriosa alle spalle, sembrava offrire l'ambiente ideale per quel tipo di mostra. Ma la sala era — disse subito Battisti — «troppo pulita». Per evitare di fare della mostra un piacevole e raffinato oggetto estetico privo di valore sociale e culturale e per rendere appieno la realtà degradata del Lower East Side da cui nascevano i materiali esposti, si sarebbe dovuto rovesciare, sotto le bianche pareti imbiancate di recente dagli occupanti, qualche sacco d'immondizia. E se alla fine all'immondizia non si ricorse, fu perché, tutto sommato, i materiali offrivano una documentazione già abbastanza eloquente sulla faccia nascosta della realtà newyorkese. Ignoro quanto, di quella mostra, si sia davvero sedimentato in una Milano che stava già diventando insopportabilmente gretta, tronfia e arrogante. Certo, per chi vi lavorò, essa costituì un momento importante. La comunanza d'interessi e orientamenti che mi avvicinava a Battisti (e che si rinnovò, anni dopo, con la mostra dedicata al *Luogo del lavoro* e allestita alla Triennale) ricevette nuovo alimento, specie per quanto riguarda il carattere di la-

boratorio multi-etnico del Lower East Side, in cui l'incontro/scontro fra America e immigrati non ha cessato di forgiare tanta parte della moderna cultura, di massa e no: nel cinema (si pensi a David W. Griffith e agli albori del cinematografo, oltre che a tanta cinematografia indipendente, da Jim Jarmush a Susan Seidelman), nella pittura (dalla Ash Can School all'espressionismo astratto), nel teatro (da quello *yiddish* e italiano degli inizi del secolo alla *stand-up comedy* di oggi), nel romanzo (in particolare quello ebraico-americano), nel movimento sindacale (le grandi lotte nel settore dell'industria dell'abbigliamento, ieri come oggi). Pur con le ambiguità, le contraddizioni, e i limiti inevitabili nell'isolamento politico americano e internazionale, fu proprio l'aspetto «altro» di questa realtà a colpire e affascinare Battisti, quella qualità di resistenza al limite, di «sopravvivenza minima», quella caparbia guerriglia condotta per strappare pochi metri quadrati di spazio fisico e mentale all'avanzata del capitale finanziario in agguato a poca distanza.

Rileggendo oggi il testo che Battisti scrisse allora per il sottile catalogo della mostra, si possono cogliere proprio le sue tipiche intuizioni, autentiche «epifanie» che in un lampo gli permettevano di afferrare e trasmettere il segno, la direzione, il senso di un'esperienza culturale — nel caso specifico, le grandi energie creative coinvolte nella sopravvivenza di Loisaida, ma anche il rischio di una sua interpretazione facile, romantica o decadente, e i pericoli impliciti nello scar-

to geo-culturale tra Stati Uniti ed Europa. Come risulta tipicamente battistiano quel proiettarsi generoso in una prospettiva di fecondo interscambio (cosa che ad esempio stimolò il Circolo Pickwick di Genova a rispondere con una mostra dedicata all'«altra Genova» e allestita l'anno seguente nel centro culturale portoricano El Bohio di Loisaida). Scriveva infatti Battisti in quel testo: «Ecco quindi anche l'utilità di scambi già a livello informativo. Ogni rapporto stabilito è, sempre, un raddoppio di energie e di possibilità. Che poi ci si senta tutti impotenti, è segno dei tempi. O peggio, di quel processo di controllo esercitato dal sistema che sarebbe ingenuo identificare, solo, con le violenze esplicite del potere o con le dittature». E terminava con un invito diretto a «non rassegnarsi». Che voleva dire continuare ostinatamente a parlare e a dar voce alla sotterraneità viva e presente, nonostante tutti gli sforzi per metterla a tacere.

Si comprende allora perché, a un americanista come me, attratto dall'«altra America», Eugenio Battisti, con la sua carica trasgressiva e iconoclasta, con la sua inesauribile curiosità, con il suo rifiuto dell'omologazione e della riconciliazione, con il suo «cuore sincero», sia apparso allora (e rimanga oggi, nel ricordo) una sorta di novello Huckleberry Finn, sempre pronto — quando la *civilization* si faceva troppo soffocante — a partire per nuovi territori.

Università degli Studi
di Milano

Il progetto di Museo Italiano della Tecnica e del Lavoro Industriale dedicato ad Eugenio Battisti

PIER PAOLO POGGIO

Scopo della «Casa di Salomone» è la conoscenza delle cause, dei movimenti, delle intime e profonde leggi e virtù della natura per estendere quanto più è lontano possibile i confini dell'umano dominio su di lei (F. Bacon, *La nuova Atlantide*)

Sottoposto a critiche feroci, considerato un'inutile anticaglia, il museo si è preso la sua rivincita. Negli ultimi anni in tutto il mondo si sono aperti una miriade di musei. Conviene sottolineare due elementi per fornire un minimo di spiegazione.

L'affermarsi di un universo di immagini, in cui le riproduzioni tecniche delle opere d'arte, come di ogni

altro oggetto, circolano in ogni luogo, ha finito con il riautenticare gli originali, che solo i musei possono mettere a disposizione, dando la possibilità di compiere un'esperienza altrimenti impossibile. Questa ricerca di autenticità e originalità, che non può esserci data né dalla vita né dall'arte, viene cercata nel contatto diretto, a volte interattivo, con le opere e gli oggetti raccolti nel museo.

Il secondo elemento attiene anch'esso ad una tipica esperienza della modernità: quella di essere immersi in un «villaggio telematico» che cancella le dimensioni di spazio e tempo. Anche in questo caso, e siamo sempre sul piano di una crescente smateria-

lizzazione dei nostri referenti, contrariamente alle previsioni di integrazione culturale, si è sviluppata una forte controtendenza volta a privilegiare le radici e l'identità. I musei della tecnica possono raccogliere le sollecitazioni provenienti dal bisogno di sperimentare un rapporto diretto con le macchine e le opere nella loro fisicità e materialità, soddisfacendo a quella che MacLuhan chiamava «tendenza sensoriale» della cultura; nello stesso tempo, proiettandosi nel territorio, consentono di valorizzare le identità e vocazioni locali, in una chiave non puramente nostalgica ma almeno potenzialmente critico-conoscitiva.

Se il museo si pone come frontiera la «scoperta del futuro», allora i musei dell'industria e del lavoro, della scienza e della tecnica debbono tradurre nei fatti quell'indicazione, appropriarsi del passato per conoscere il futuro, «fornire un anello di congiunzione tra il passato e un presente che è già futuro» (T. Maldonado).

Proprio l'intensità con cui il moderno applica a se stesso il principio secondo cui «tutto ciò che è solido svanisce nell'aria» (K. Marx e M. Berman), impone la costruzione di «luo-

ghi della memoria', con finalità culturali che travalicano nella terapia sociale. Ed è ancora questa marcia inarrestabile che sollecita l'archeologia industriale a trovare un solido punto di appoggio nei musei della tecnica e del lavoro. È attraverso di essi che si può pienamente recuperare il rapporto con l'ambiente e sfruttare le potenzialità cognitive delle nuove tecnologie.

Utilizzando i *computer* si possono immettere nelle macchine non solo le informazioni ricavabili dagli archivi tradizionali ma anche le immagini e i suoni; l'utente può sfruttare nel modo più completo le informazioni multimediali ed elaborare i suoi percorsi, le sue reti di relazioni. Si pensi alle potenzialità cognitive, didattiche o ludiche, ricavabili dall'immissione in una 'memoria creativa' di un archivio come quello della nostra Fondazione o di strutture documentarie analoghe, collegate in rete.

Un museo dell'industria che sorga alla chiusura del ciclo storico dell'industrializzazione, mentre è già in atto il passaggio ad una civiltà che in mancanza di meglio si chiama post-industriale, dove porsi il problema della sua collocazione rispetto all'assetto scientifico-tecnologico della società. In tal senso ci pare condivisibile una posizione moderata e attenta ai dati empirici: non esiste un determinismo tecnologico, un destino fatale di progresso o regressione, esiste invece un problema di scelte, di impiego delle risorse economiche e intellettuali su una linea di ricerca o su un'altra, privilegiando uno stile di vita o un altro, incrementando certe tecnologie oppure no, individuando determinate frontiere e obiettivi per la scienza piuttosto che altri.

Qui il problema del ruolo possibile e auspicabile del museo dell'industria e della tecnica si deve confrontare con gli strumenti in cui oggi si esprime e si diffonde la cultura di massa. Una tesi abbastanza diffusa afferma che il museo ha perso il ruolo che poteva avere in passato perché la televisione lo ha soppiantato data la sua enorme capacità di divulgare informazione, anche di taglio storico o tecnico-scientifico, su tutte le fasce di età.

Nel caso del nostro Paese avverrebbe così che i musei dedicati alla civiltà industriale, ancor prima di essere nati, sarebbero superflui, messi fuori gioco proprio dallo sviluppo tecnologico, ma piuttosto che cercare di vincere una gara impossibile, bisogna capire che i *media* e tutti gli strumenti dell'*high tech* possono essere utilizzati per fare dello stesso museo un mezzo di comunicazione.

In definitiva proprio i *media* sono l'asso nella manica dei musei di oggi e di domani, il loro utilizzo consente una combinazione inedita tra presentazioni di 'oggetti veri' e produzione di immagini, simulazioni, modelli, piuttosto un gioco tra realtà e iperrealità che non la loro contrapposizione.

Proiettato sul futuro, immerso in un ambiente ad alta tecnologia, capace di giocare con la sostanza immateriale dell'universo delle immagini, il museo è pur sempre uno strumento per rappresentare il passato, per costruire la 'storia' e renderla visibile con gli strumenti di oggi ad un pubblico più vasto di quello degli specialisti. L'ambizione del museo è di concorrere alla costruzione della memoria collettiva utilizzando le sue 'collezioni' come strumenti selettivi. Si capisce allora come possa funzionare anche come una potente macchina ideologica, al servizio del potere politico o di altre forze organizzate che intendono autocelebrarsi.

Questi problemi continuano a sollevare intensi dibattiti; si può citare in tal senso la discussione sviluppata attorno al progetto del 'Museo Nazionale di Storia Tedesca'. Un analogo conflitto ha segnato l'origine e le scelte dei musei dedicati alla storia dell'industria moderna. In questo caso il problema è costituito principalmente dalla rappresentazione dell'industrializzazione in chiave apologetica, neutrale o conflittuale.

Nel nostro caso il passaggio dalla fase di proposta a quella di progetto dovrà affrontare due questioni che qui è possibile solo richiamare. La prima è quella del rapporto tra il museo e il 'suo' territorio, vale a dire dell'identità che il museo deve avere, senza che questa diventi una gabbia ideologica, e una contraddizione nei termini rispetto ai processi reali che ci si propone di ricostruire e illustrare.

Il secondo fondamentale nodo tematico concerne il rapporto tra storia della tecnologia e storia sociale, tra industria e lavoro in età contemporanea. Di sicuro non bisogna presentare delle macchine o dei manufatti separati dagli esseri umani, senza gli uomini e le donne, senza il lavoro in tutte le sue articolazioni e figure sociali. Un passato 'inumano' è un incubo che getta una luce inquietante sul presente e il futuro.

Tra le diverse opportunità che un museo dell'industria e del lavoro può offrire c'è anche quella di cominciare a studiare, con gli attrezzi dello storico, un tema che tutti sappiamo essere al centro della nostra società e della nostra vita, ma che continua a restare una 'scatola nera' inesplorata. Siamo arrivati ad un punto del nostro sviluppo sostenuto principalmente dalle attività manifatturiere di trasformazione che richiede la diffusione di una cultura industriale ben più ampia, articolata e ricca di quella che può dare la scuola, il sistema dell'informazione o l'esperienza diretta.

Mi riferisco al drastico mutamento del nostro paesaggio industriale, su cui non agisce un solo fattore individuato come dominante: lo sviluppo della ricerca scientifica e tecnologica, infatti, la stratificazione storica, reagendo sull'innovazione, ne determinano gli esiti. Ciò non significa sottova-

lutare l'impatto della rivoluzione elettronica, semmai il contrario, perché se ne deve cogliere la straordinaria capacità di penetrazione e diffusione annullando le distanze spaziotemporali. In questo senso il problema e la funzione di un centro di ricerca storica e di un'agenzia didattica — e non ne concepiamo una migliore del museo — sono quelli di raccordare i tempi del ciclo di innovazione più recente con i cicli precedenti e calare i processi in uno spazio determinato.

La rivoluzione post-industriale penetra nelle diverse realtà del mondo industriale disegnando un nuovo paesaggio, che rapidamente diventa lo scenario quotidiano della vita di tutti, nel lavoro e fuori del lavoro; la velocità e la radicalità profonda, anche se fisicamente poco tangibile, di questa trasformazione richiedono un 'appaesamento' culturale, ed è in questo snodo che intendiamo collocare la nostra iniziativa.

L'analisi del retroterra storico ci può servire per cogliere e rappresentare una caratteristica fortemente discussa nella sua portata, ma innegabile, vale a dire il passaggio dalla produzione accentrata alla produzione flessibile, dal megastabilimento alla fabbrica diffusa, la quale a sua volta non è altro che la forma fisica di un sistema produttivo basato sulla diffusione istantanea di informazione. L'universo post-fordista non può essere descritto a senso unico, ma è certo che i distretti industriali, facenti perno sulla piccola e media impresa, hanno dimostrato insospettite capacità di adattamento all'innovazione tecnologica nel momento del passaggio dalla produzione di massa alla produzione personalizzata.

Quel che ci può dare in più il Museo dell'industria e del lavoro rispetto alla normale circolazione e fruizione dei prodotti della ricerca specialistica, in questo caso storiografica, è 'solo' un cambiamento di scala, ma chi si occupa di organizzazione industriale sa bene che un tale cambiamento ha sempre una portata strategica.

Di qui derivano la difficoltà ma anche le potenzialità della conoscenza del nostro modello di industrializzazione, frutto dell'incontro fra processi, metodologie e tecniche d'ordine generale, con tradizioni, attitudini, risorse umane o naturali, proprie di contesti storici e ambientali precisi, dotati di una loro spiccata identità, che non è stata azzerata dalla marcia dello sviluppo, dai processi di razionalizzazione, ma che è diventata, a sua volta, una risorsa, un serbatoio di energie.

Ma se la ricchezza, diversità, stratificazione e complessità della nostra storia, lungi dall'essere di ostacolo paralizzante per il conseguimento di alti livelli di sviluppo economico, è ormai da riconoscere come il principale supporto di quello stesso sviluppo e la matrice che ne ha modellato la fisionomia, allora non è possibile trascurare o ignorare il rapporto sto-

ria-industria. Si tratta non solo di sfruttare quella che si è rivelata una grande risorsa ma di rinnovarla, attivando un fronte di ricerche capaci di coniugare storia ed economia, sociologia ed antropologia.

Dato che dobbiamo convivere con la tecnica, la scienza e l'industria, l'unico modo per farlo intelligentemente è quello di conoscerle. In fondo, la novità positiva della crisi ecologica è che questo tipo di conoscenza non può essere totalmente delegato; è assurdo, per un animale culturale qual è l'uomo, pensare di vivere in un ambiente che non conosce: alla lunga, o anche prima, soccomberà.

In effetti però noi stiamo vivendo questo paradosso, abitiamo in un ambiente artificiale, sappiamo che non potremo più farne a meno, ma conosciamo ben poco del come questo ambiente è stato costruito, di come funziona, di quali modificazioni ha indotto nella vita sociale e nel rapporto tra artificiale e naturale. Con ciò voglio dire che la proposta del Museo dell'industria e del lavoro non nasce solo dalle pur giuste ed encomiabili ragioni degli storici dell'industria e degli archeologi industriali, ma si rivolge ad un pubblico più ampio, a tutti coloro che, abitando in questo tempo, vogliono conoscerlo in ciò che ha di assolutamente peculiare e storicamente inedito.

Molte cause hanno concorso a far sì che in Italia non si siano realizzati musei dell'industria, proviamo però ad inserire il problema in una teoria generale dei musei e delle collezioni.

È stato detto che un museo è un «insieme di oggetti naturali o artificiali, mantenuti temporaneamente o definitivamente fuori dal circuito di attività economiche» (K. Pomian), soggetti a speciali misure di protezione ed esposti allo sguardo del pubblico. In definitiva gli oggetti del museo hanno un significato ma non hanno un'utilità. Ne consegue che l'universo degli oggetti si può dividere in tre classi: quelli che hanno valore perché sono utili, quelli che hanno valore perché hanno un significato, quelli che non hanno né utilità né significato.

Pomian illustra la sua tesi principale, ovvero della finalità non utilitaria, con degli esempi che si prestano al nostro caso: «Le locomotive e i vagoni riuniti in un museo ferroviario non trasportano né viaggiatori né merci. Gli utensili, gli attrezzi raccolti in una collezione non partecipano alle opere e ai giorni delle popolazioni contadine o urbane. Anche se nella loro vita precedente avevano un uso determinato, i pezzi da museo o da collezione non ne hanno più. Si assimilano così a opere d'arte che non hanno una finalità utilitaria». Per altro la loro funzione non è meno importante: essi ci mettono in comunicazione con il passato, con ciò che per noi, nella nostra esperienza, è invisibile, e ancor più lo sarà per le generazioni future.

Possiamo democraticamente attribuire questo alto valore culturale alle collezioni più diverse, nondimeno esiste una gerarchia di valori economici che vede ai primi posti gli oggetti unici o rarissimi e ai livelli più bassi le macchine della nostra civiltà, il cui prezzo al termine della loro funzionalità produttiva è determinato unicamente dalla materia prima utilizzata. In misura accelerata esse entrano addirittura a far parte di quell'ingombrante e inquietante universo di rifiuti che è l'altra faccia, sempre più difficile da nascondere, della realtà del nostro tempo.

Nella società contemporanea, in primo luogo per effetto della stessa innovazione tecnologica, le macchine, nell'accezione più ampia, pur contenendo un capitale cognitivo sempre più grande, sono praticamente considerate prive di valore appena cessano di funzionare. Ne consegue che, utilizzando un metro di valutazione mercantile, gli oggetti usati per produrre ricchezza sono considerati privi di valore non appena vengono decontestualizzati, in pratica venendo meno il rapporto con il lavoro 'vivo'.

Se pensiamo al ruolo che la tecnologia ha avuto ed ha nel forgiare le società moderne, risulta inaccettabile la difficoltà che si incontra da noi nello stabilire una comunicazione culturale criticamente consapevole con il mondo della tecnica e del lavoro industriale. Tanto più che i musei sorti in questi ultimi anni sulla spinta dell'interesse per l'archeologia industriale, un po' in tutti i Paesi, soddisfano sia l'interesse per la riscoperta delle origini del paesaggio industriale 'storico' che la curiosità e il fascino per i nuovi sviluppi tecnologici, cosicché sempre più i musei diventano 'macchine del tempo' che consentono ai visitatori esperienze aperte, proiezioni nel futuro *high tech* e immersioni, più o meno genuine, nel passato, nella storia che il museo si incarica di rappresentare, di rendere visibile e accessibile al grande pubblico. Il museo in definitiva funziona come una metafora della società. Ed è a questo livello, nel rapporto museo-società, che si collocano a nostro avviso le resistenze ed una rappresentazione e storicizzazione del processo di sviluppo industriale nel nostro Paese. Schematicamente questi sono gli atteggiamenti dominanti, che possono essere così sintetizzati:

a) permanere di una cultura imprenditoriale che in genere nega valore ad 'oggetti' che non abbiano un'utilità;

b) egemonia di lungo periodo all'interno del movimento operaio di posizioni iperpolitiche;

c) diffusione recente di un anti-industrialismo che tende a convivere inconsciamente con gli esiti ultimi della rivoluzione industriale.

Sono posizioni solo apparentemente solide, ma non possiamo sottovalutarne il peso che si fa sentire molto in una città in crisi di identità

come Brescia in questi primi anni Novanta. La nostra tesi è: la città e il territorio bresciano si prestano in modo ottimale per localizzarvi una struttura capace di visualizzare il modello italiano di industrializzazione. Ma Brescia è esemplare anche per l'atteggiamento culturale nei confronti dell'industria. La cultura è una cosa, l'industria un'altra, anzi il suo opposto, il suo negativo. Anche chi non partecipa ai riti del circuito culturale condivide questa idea di cultura; la marginalizzazione viene sublimata in senso elitario.

Lo scarto da questa posizione a quella specularmente opposta, che inneggia all'industrializzazione integrale della cultura sotto il segno dell'impresa, è solo apparente. In effetti dobbiamo fare i conti con queste due posizioni politico-culturali: i portatori diretti e indiretti di una concezione aulica della cultura, che si sentono rilegittimati da un clima genericamente anti-industrialista; i pragmatici all'assalto di una roccaforte da espugnare, azzerando la separazione tra politica e affari, la sapiente ma arrugginita mediazione tra città e industria gestita dalla tradizionale egemonia cattolica. Lo sforzo che stiamo facendo consiste nel far circolare liberamente l'energia intellettuale da un campo all'altro, senza causare corti circuiti. Anche in questo siamo stati molto aiutati da Eugenio Battisti.

In definitiva noi pensiamo che l'approccio al museo in termini di archeologia industriale sia la spia di una sensibilità riflessiva e critica nei confronti del dispiegarsi del moderno; in questo senso la frontiera dell'ambiente segna un limite rispetto a cui non è possibile riproporre all'infinito l'aumento quantitativo di crescita e consumo. Ciò si deve tradurre anche a livello progettuale nell'area dove abbiamo proposto di collocare il museo, recuperando una del tutto sepolta memoria pre-industriale, al di là di una vicenda produttiva a lungo dominata dall'industria bellica e per questo censurata dalla memoria e dalla storia della città. Lo stesso vale a maggior ragione per certe aree del territorio, come la valle delle cartiere del Garda, dove è in atto un processo spontaneo di 'rinaturalizzazione'.

Ma la problematica del riuso, del risparmio energetico, della qualità ecologica di merci e processi, in definitiva di una tecnologia capace di rinnovarsi intrecciando la ricerca scientifica più avanzata con il recupero di saperi e professionalità artigiane, apre uno spazio affascinante per il museo: partendo dal concorso di idee sino al lavoro di esecuzione del progetto, esso diventa il campo di attuazione di una ragionevole utopia.

Fondazione Luigi Micheletti,
Brescia