

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 59 (2008)

Heft: 1: Territorien der Kunst - Denkmaltopographien in Europa = Territoires de l'art - Topographies artistiques en Europe = Territori dell'arte - Topografie artistiche in Europe

Artikel: Il patrimonio artistico tra scienza e politica : Europa e Italia

Autor: Settis, Salvatore

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394387>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Il patrimonio artistico tra scienza e politica: Europa e Italia

Si discute oggi molto su quale debba essere il ruolo del patrimonio culturale nella società del futuro. Questa discussione è in atto in molti Paesi e a vari livelli (accademico, politico, giornalistico), dunque nell'ambito di tradizioni, linguaggi, istituzioni assai diversi di luogo in luogo. Essa è pertanto difficile da afferrare nel suo insieme, ma è necessario provare a farlo se vogliamo capire quali siano davvero le poste in gioco.

In Italia, questo tema è particolarmente presente nell'agenda culturale e politica anche a causa dell'aspra lotta, svoltasi negli anni del governo Berlusconi, intorno alla privatizzazione del patrimonio culturale pubblico. In questa e in altre occasioni, quella che possiamo chiamare *la questione del patrimonio* ha raggiunto più di una volta le prime pagine dei giornali italiani, ma anche la stampa europea, specialmente in Germania. Non posso dunque nascondere che il mio angolo di osservazione influenzerà quanto ora proverò a dire, ma devo aggiungere che l'osservatorio italiano, su questo tema, è importante per due ragioni: *primo*, per la grandissima densità del patrimonio culturale italiano e per la sua diffusione capillare sul territorio; *secondo*, perché fu in Italia (negli antichi Stati che precedettero l'unificazione politica del Paese) che nacquerò le più antiche norme di tutela.

Comincerò con l'indicare, in forma meramente elencativa, alcune domande relative al patrimonio culturale che si pongono in tutto il mondo, e le raggrupperò in cinque categorie: definizione, importanza, uso (o usi), proprietà, costi.

Definizione: che cosa si può definire "patrimonio culturale"? Esso include solo varie forme di "arte" o comprende anche oggetti rappresentativi della storia, della religione, della tecnologia, della produzione artigianale, dell'organizzazione sociale, agricola o industriale, dalla Colonna Traiana alla ciminiera di una fabbrica abbandonata?

Importanza: qual è (o quale dovrebbe essere) il significato del patrimonio culturale in una società contemporanea dominata

dalla retorica della globalizzazione? Dobbiamo definirlo secondo *standards* differenziati di Paese in Paese (a seconda delle diverse tradizioni culturali) o cercare invece una definizione unica, valida dappertutto? Il patrimonio culturale di un Paese è solo quello che è stato prodotto in quel Paese (l'arte svizzera in Svizzera, quella italiana in Italia) o dobbiamo cercarne una definizione più onnicomprensiva? In che misura i criteri adottati in un singolo Paese devono esser tenuti in conto su una scala, invece, planetaria?

Uso / usi: a che cosa serve il patrimonio culturale? È un deposito di memoria storica e/o di identità culturale? È costitutivo della nozione di identità nazionale o di sub-identità locali, o appartiene all'umanità intera? Dobbiamo conservarlo per sempre, e dunque distinguere chiaramente fra ciò che è patrimonio culturale e ciò che non lo è? Quanto a quello che decidiamo di conservare: lo facciamo per il nostro piacere estetico o in quanto informazione storica, "archivistica"? O, secondo il congresso di Vienna del 1815, per educare le generazioni future?

Proprietà: a chi spetta la proprietà del patrimonio culturale, comunque lo si voglia definire? Appartiene alla sfera pubblica, a quella privata o a entrambe? Per esempio: il proprietario di una dimora storica o di un importante dipinto ha il diritto di distruggerli, se lo crede? I poteri pubblici (che sia lo Stato, il Cantone o un'amministrazione locale) devono o non devono avere il potere di limitare il diritto dei proprietari privati in nome di un principio più elevato del diritto di proprietà? E come formulare un tal principio, come dargli sostanza giuridica?

Costi: tutelare e preservare il patrimonio culturale può essere assai costoso. Se decidiamo di conservare, in quanto parte del patrimonio culturale, un edificio che non ha più alcun uso pratico (come il Colosseo), chi deve coprire i costi? Gli eventuali visitatori paganti? E se questi introiti non bastano (come accade quasi sempre), dobbiamo ritenere che quell'edificio non sia più patrimonio culturale? O dobbiamo coprire i costi del mantenimento a spese pubbliche? E se sì, perché? Non sarebbe più giusto, per ridurre i costi, conservare molto poco e lasciare il resto al proprio destino, fosse anche la distruzione immediata? O dovremmo forse mettere

all'asta i monumenti più costosi da conservare, sperando che se ne incarichi qualche privato onde trarne rinomanza o profitto? Più in generale, la gestione privata del patrimonio culturale non sarà più efficiente di quella pubblica? Non eviterà un eccesso di spesa sui pubblici bilanci?

Domande come queste sono spesso affrontate da politici ed economisti con esclusivo riferimento all'orizzonte del presente: a esigenze di bilancio, ai problemi della spesa pubblica, ai temi della competitività e del libero mercato. Credo sia necessario tenere conto di questi approcci e indicazioni, ma non è meno importante rivendicare la parte della storia: essa può mostrare, credo, che il patrimonio culturale non è un peso inutile che ci siamo trascinati per secoli perché non sapevamo abbastanza di economia o di politica, ma al contrario è stata la costruzione consapevole di una strategia sociale mirata a formare e a rinsaldare l'identità culturale, i legami di solidarietà e il senso di appartenenza, presupposti di ogni società strutturata e, come gli economisti riconoscono sempre più chiaramente, anche fattori importanti di produttività.

Contro ogni banale *présentisme* dobbiamo dunque rivendicare le ragioni della scienza, cioè della storia delle idee, delle istituzioni, delle normative di tutela; ma anche richiamare le conseguenze che le strategie di conservazione del patrimonio ebbero nella formazione degli Stati nazionali e nel loro consolidarsi, nei sistemi educativi, nella ricerca, nel tessuto socio-culturale e nell'economia. È questo un compito non facile, in quanto richiede la convergenza di molte competenze disciplinari: quelle dello storico e dello storico dell'arte o dell'archeologo, ma anche dello storico delle istituzioni e del diritto, dell'economista, del sociologo, dell'antropologo. Nessuno raccoglie in sé tante competenze: eppure, se nessuno osasse tentare un discorso onnicomprensivo, le sorti della conservazione del patrimonio culturale finirebbero con l'essere decise (per il peggio) da brutali considerazioni di cortissimo respiro. Bisogna dunque tentare, io credo, di intendere storicamente le ragioni del patrimonio, e di misurare la storia secolare della conservazione sullo sfondo dei problemi del presente e del futuro.

Il concetto europeo di patrimonio culturale, per come oggi lo intendiamo, si è di fatto venuto formando nel corso dell'Ottocento a partire dall'idea di *patrimoine*, o *patrimoine national*, elaborata in Francia tra Rivoluzione e Restaurazione. Quest'idea, a sua volta, si ispirava a due fonti complementari: da un lato, la rinnovata consapevolezza della centralità del patrimonio per definire la cultura nazionale; dall'altro, la discussione appassionata svoltasi dopo che le armate francesi, invadendo l'Europa, avevano prelevato migliaia di opere d'arte da numerose città per trasportarle a Parigi. Quel gigantesco bottino aveva un precedente remoto, gli analoghi trasporti in massa di opere d'arte a Roma dalle province via via conquistate dell'Impero; ma in Francia veniva giustificato piuttosto con l'idea (ispirata da Winckelmann) che le arti si svilup-

pino solo in regime di libertà. Si pretese allora che la Francia, divenuta dopo la rivoluzione l'antesignana di una nuova era della storia umana dominata da *Liberté, Égalité, Fraternité*, fosse diventata di diritto la patria dell'arte: la sua capitale doveva perciò racchiuderne le vette come in uno scrigno prezioso, in un Museo centrale d'Europa. Nei Paesi depredati, questo gigantesco spoglio venne vissuto come una violenza e una ferita, ma la reazione più dura e coerente venne dalla Francia stessa. Antoine Quatremère de Quincy, nelle sue *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* (pubblicate anonime nel 1796), sostiene con vigore che rimuovere le opere d'arte dal loro contesto originario non solo ne diminuisce drasticamente il valore, ma è un delitto contro la memoria storica. Più tardi, egli criticò anche il progetto di Alexandre Lenoir di raccogliere le opere d'arte delle chiese francesi in un centrale *Musée des Monuments Français*, e nelle sue *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* (1815) argomentò che lo spostamento delle opere d'arte dal loro contesto d'origine comporta la distruzione della loro funzione storica e sociale, che è quella di incarnare l'essenza e le necessità di una determinata cultura.

Il punto focale dell'appassionato discorso di Quatremère era Roma; ed era quindi naturale che egli menzionasse, nel suo contesto, la lunga serie di leggi e norme pontificie volte ad arginare l'esportazione di opere d'arte da quella città. La tradizione italiana di tutela, sotto la pressione del traumatico spostamento di tanti capolavori a Parigi, innescava in tal modo un vasto dibattito culturale e politico in tutta Europa.

Proviamo a ripercorrere, per via d'esempi, alcuni momenti di questa "pre-istoria" del concetto di patrimonio culturale, cominciando dal Regno di Napoli. Qui l'idea della conservazione contestuale degli oggetti d'arte nel loro luogo d'origine può essere simboleggiata da un aneddoto storico: il re Carlo VII di Borbone (poi Carlo III di Spagna), che aveva iniziato gli scavi di Ercolano e di Pompei, usava portare al dito un antico anello romano emerso dagli scavi durante una sua visita a Pompei. Al momento di lasciare Napoli per assumere la corona di Spagna (1759), mentre davanti ai ministri e alla corte consegnava il Regno di Napoli nelle mani del figlio Ferdinando, Carlo III si tolse dal dito l'anello e lo dette al nuovo re di Napoli. Questo anello, ecco il senso di quel gesto, appartiene al re di Napoli, non al re di Spagna (un bel libro di Paola D'Alconzo sulla legislazione per la tutela nel Regno di Napoli è significativamente intitolato *L'anello del re*). L'anello in questione si trova ancora oggi a Napoli, al Museo nazionale archeologico.

La legislazione napoletana fu tesa all'inizio a vietare la rimozione dal Regno degli oggetti d'arte e d'archeologia. In un bando emanato il 25 settembre 1755 si ricordava che «le Province, onde questo Regno di Napoli è composto, hanno in ogni tempo somministrato in grandissima copia de' rari monumenti d'antichità». Si lamentava quindi che «niuna cura e diligenza è stata per l'addie-

tro usata in raccogliere e custodire» tali monumenti, onde «tutto ciò che di più pregevole è stato dissotterrato, s'è dal Regno estratto»; si rendeva noto ai sudditi «il profondo rammarico del Re» per questa situazione e il suo ordine perentorio di vietare in ogni modo l'esportazione e la vendita delle antichità. Il bando fu rinnovato da Ferdinando IV nel 1766 e nel 1769; lo stesso re (col nome di Ferdinando I Re delle Due Sicilie) emanò poi nel 1822 alcuni decreti più articolati, che confermavano e chiarivano i precedenti divieti, vi aggiungevano quello di demolire gli edifici «di nobile architettura» e nominavano una «Commissione di Antichità e Belle Arti» incaricata di vigilare.

Queste norme e decreti non nascevano dal nulla. Tant'è vero che in tutti gli antichi Stati italiani si ebbero norme assai simili per spirito. Affini a quelle del Regno meridionale furono per esempio le norme emanate a Lucca nel 1819 dalla duchessa Maria Luisa di Borbone. Esse aggiungevano però un punto importante, comandavano cioè, ai fini della protezione del patrimonio, che ne fosse fatto «un esatto inventario» a cura della pubblica amministrazione, e che nulla potesse essere rimosso né passare di proprietà fino a quando quel catalogo non fosse stato completato. Non era un'idea nuova: a Venezia già nel 1773, al fine di arginare l'emigrazione delle opere d'arte, il Consiglio dei Dieci aveva ordinato la redazione di «un catalogo di tutti quei quadri che sono opere di celebri e rinomati autori», e che fosse «tratta dal medesimo una nota a luogo per luogo di dette pitture». Si vede così come la nozione stessa di inventario del patrimonio nasca negli antichi Stati italiani in stretta connessione con l'idea di tutela *in situ* e al fine di arginare le esportazioni.

Spiccano per coerenza e preveggenza, fra le leggi degli antichi Stati d'Italia anteriori all'unità nazionale, le norme dello Stato pontificio. Roma era stata da secoli la fonte principale di ogni collezionismo di antichità, e perciò, a cominciare dai pontificati di Eugenio IV (1437) e specialmente di Pio II (1462), vi si moltiplicarono le norme tese a limitare l'esportazione di opere d'arte. Nella serie degli editti dei Cardinali Camerlenghi, che cominciano nel 1624, emergono due momenti di particolarissimo interesse. Il primo è segnato dall'editto del cardinale Annibale Albani (1733), che fra i motivi di protezione del patrimonio artistico indica per la prima volta, oltre al «pubblico decoro di quest'alma città di Roma», anche «il gran vantaggio del pubblico, e del privato bene», cioè la nozione di *utilitas publica*, che come vedremo proviene dal diritto romano. La data, 1733, è significativa. Papa era allora Clemente XII, il fiorentino Lorenzo Corsini: la questione della vendita di antichità era attuale a Roma, dato che pochi anni prima (nel 1728) il cardinale Alessandro Albani, fratello minore del cardinale Annibale Albani, aveva venduto trenta statue fra le migliori della sua collezione al re di Polonia Augusto II, ed era ora in trattative per vendere il resto a collezionisti inglesi. L'editto del 1733,

firmato appunto dal cardinale Annibale Albani, bloccò questa vendita: il Papa acquistò subito l'intera collezione e ne fece il nucleo del Museo Capitolino, primo museo pubblico d'Europa (1734). Le misure di tutela si legano qui strettamente alla fondazione di un museo.

Il secondo momento di rilievo nella storia della tutela della Roma papale corrisponde agli editti dei cardinali Giuseppe Doria Pamphilj e Bartolomeo Pacca. Il primo (di fatto scritto dall'eruditissimo Carlo Fea, ma non senza l'influsso di Antonio Canova, cui forse si deve l'idea che il patrimonio si deve conservare anche perché «alimento delle arti») fu emanato nel 1802, qualche anno dopo la spoliazione di opere d'arte che Roma aveva subito dai Francesi; gli editti del cardinale Pacca sono del 1819, pochi anni dopo che, sconfitto l'impero di Napoleone, la Francia era stata obbligata dalle potenze vincitrici (Inghilterra, Prussia, Austria e Russia) a restituire le opere d'arte depredate. Grazie ad Antonio Canova, inviato del Papa, tornò a Roma quasi tutto ciò che era andato a Parigi. In altri termini, il trauma della cessione e della restituzione dei maggiori capolavori di Roma funzionò (nel 1802 e nel 1819) come uno stimolo alla focalizzazione e alla presa di coscienza, e indusse a dare maggior coerenza alla tradizione di tutela. In tutti questi testi torna in modo sempre più consapevole e coerente la nozione di *pubblica utilità* del patrimonio culturale. Essa giustifica «un'assoluta giurisdizione, e vigilanza, e presidenza» su tutti i monumenti e gli oggetti d'arte degli Stati del Papa, tanto quelli in proprietà pubblica che privata, inclusi quelli appartenenti ai cardinali, e impone la redazione di «una esattissima, e distinta Nota» di tutti gli oggetti d'arte, onde impedirne vendita ed esportazione.

La svolta del 1733-34 (editto Albani e Museo Capitolino) è ancor più significativa se collocata nel contesto interstatale italiano. Ispiratore di quei provvedimenti fu (come sostiene Elizabeth Kieven²) il cardinal nepote Neri Corsini, che portò alla corte pontificia le preoccupazioni e i timori dei fiorentini per la fine imminente della dinastia medicea. Cosimo III assisteva impotente alle manovre delle corti europee, che dapprima assegnarono la Toscana a Carlo di Borbone: nel timore che questi portasse via da Firenze le grandiose collezioni medicee, Neri Corsini promosse la grande impresa del *Museo Fiorentino*, diretto da Filippo Buonarroti: un'opera in più volumi che doveva illustrare le ricche collezioni fiorentine anche in vista della probabile dispersione. Di fatto, come si sa, dopo la guerra di successione polacca la Toscana fu assegnata a Francesco Stefano di Lorena; e l'ultima dei Medici, Anna Maria Luisa («l'elettrice palatina») stipulò con lui a Vienna il 31 ottobre 1737 la «convenzione di famiglia», secondo la quale la nuova dinastia lorenesse si impegnava a «conservare sempre nella città capitale di Firenze e nello Stato le suppellettili più preziose raccolte dai passati sovrani (...) per ornamento dello Stato, per utilità del pubblico e per attirare la curiosità dei forestieri»³.

“Patto di famiglia” Medici-Lorena, fondazione dei Musei Capitolini e norme pontificie contro l’esportazione di opere d’arte sono dunque, dal 1733 al 1737, momenti convergenti di una stessa storia, alla quale appartengono anche le norme di tutela del Regno di Napoli promanate a partire dal 1755 da quello stesso Carlo III che per qualche anno era stato l’erede presunto della corona granducale toscana, e che iniziò nel 1738 gli scavi di Ercolano. A monte di questa linea, che fra Roma, Firenze e Napoli fonda l’idea stessa della tutela in Europa, dobbiamo riconoscere la coscienza di un’unità culturale italiana che s’incarna nelle testimonianze delle arti e delle lettere ed è ben rappresentata da Ludovico Antonio Muratori e dal suo progetto di una “Repubblica Letteraria” italiana (1704), che con la raccolta e la pubblicazione di documenti e antichità, lo studio delle istituzioni e l’intensificazione degli scambi fra i dotti promuovesse «il pubblico bene, l’onore proprio e la gloria dell’Italia». In quell’idea di un’unità culturale degli Stati della penisola nasceva allora il seme di quello che sarebbe stato il Risorgimento: il Muratori, anzi, vide che l’arrivo di principi stranieri era per l’Italia una «disavventura inesplicabile», da combattersi con le armi della cultura.

Simili esempi potrei offrire dagli altri Stati dell’Italia pre-unitaria; ma senza insistere su questo punto, vorrei mettere sul tappeto una semplice domanda: come mai i vari Stati italiani pre-unitari agirono tutti, come fossero in concerto fra loro, in una stessa direzione? Nessun trattato inter-statale li obbligava a emanare leggi di tutela (mentre nell’Europa di oggi, nonostante l’intensa attività diplomatica e l’esistenza di un Parlamento e di mille norme comuni, trovare un punto d’accordo e di mediazione sulla nozione di tutela del patrimonio è stato finora impossibile); eppure, essi lo fecero, e con leggi certo diversificate nella forma, ma di spirito assai simile. Per dare ancor più rilievo a questa domanda, va ricordato che Carlo III, dopo essere passato dal trono di Napoli a quello di Spagna, non vi legiferò sulla tutela: il «profondo rammarico» che egli provava per la scarsa protezione delle opere d’arte a Napoli si era dunque delegato a Madrid? No: nell’un caso e nell’altro, il sovrano non scrive personalmente le leggi, ma governa e rappresenta organismi, ministri e istituzioni che sono espressione della cultura civile e giuridica del luogo. A Napoli, la cultura italiana (innescata dall’esempio di Roma e di Firenze di vent’anni prima) induceva a quel rammarico e a quelle leggi; a Madrid, no.

La nozione di *utilità pubblica* del patrimonio culturale ha un ruolo centrale nella storia che sto provando a delineare per sommi capi, e si fonda su un principio del diritto romano: il *legatum ad patriam* o *dicatio ad patriam*, cioè il principio giuridico secondo cui quanto venga posto, anche da un privato, in luogo pubblico (per esempio la facciata di un edificio) ricade *ipso facto* nella condizione giuridica di *res populi romani*. Secondo questa tradizione giuridica e istituzionale, nel patrimonio culturale convivono due distinte

componenti “patrimoniali”: una si riferisce alla proprietà giuridica del singolo bene, che può essere privata o pubblica; l’altra ai valori storici e culturali, sempre e comunque di pertinenza pubblica. La stessa parola “patrimonio culturale” ha dunque un significato particolare, che è l’opposto di ogni individualismo proprietario e si rifà invece a valori collettivi, a quei legami e responsabilità sociali che proprio e solo mediante il riferimento a un comune patrimonio di cultura e di memoria prendono la forma del patto di cittadinanza, rendono possibile la *pubblica utilità*, e dunque lo Stato. Come è chiaro, il principio di *pubblica utilità* ha preso nuovo vigore in Italia (come in Francia e altrove) dalla nuova concezione della sovranità, di cui è titolare non più il re o il principe, ma il popolo, l’insieme dei cittadini. Ereditata dalle antiche dinastie e repubbliche, questa sovranità popolare si esercita anche sul patrimonio culturale e comporta da un lato la sua massima accessibilità a tutti, dall’altro la responsabilità, da tutti condivisa, di preservarlo per le generazioni future. I cittadini sono gli eredi e i proprietari del patrimonio culturale, tanto nel suo valore monetario che nel suo valore simbolico e metaforico, come incarnazione dello Stato e della sua memoria storica, come segno di appartenenza, come figura della cittadinanza e dell’identità del Paese. Ed è in questo senso che il patrimonio culturale assume una notevolissima *funzione civile*. Tanto è vero che in Paesi di storia molto più recente si è avuta, compressa in pochi decenni, una storia in sostanza simile: la formazione delle grandi collezioni private degli Stati Uniti, spesso poi trasformate o confluite in musei pubblici, nasce proprio come potente espressione simbolica del progresso nazionale, in gara con l’Europa.

Vorrei ora tornare all’Italia del Novecento, per poi concludere allargando lo sguardo. Dopo l’unificazione del Paese fra 1860 e 1870, apparve logico che le norme di tutela degli stati pre-unitari fossero coordinate in una legge nazionale; tuttavia, per ragioni su cui qui non mi soffermo, questo processo fu assai lento. La prima (blanda) legge nazionale di tutela fu del 1902, seguita da una assai migliore nel 1909 e poi dalle ottime leggi del 1939, sostanzialmente incorporate dal Codice dei Beni Culturali del 2004. Vorrei ora attirare l’attenzione su una peculiarità istituzionale italiana, collegata alla storia che vengo ripercorrendo: l’Italia è uno dei pochissimi Paesi al mondo che abbiano posto la tutela del patrimonio nella propria Costituzione, anzi fra i principi fondamentali dello Stato. Così infatti recita l’art. 9, che costituisce il punto d’approdo di un percorso secolare che ha fatto della tutela del patrimonio un principio costitutivo della storia e dell’identità italiana: «La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione».

Che i principi della tutela prendano posto nella Carta Costituzionale di un Paese moderno non è per nulla ovvio. Il solo precedente a me noto è l’art. 45 della Costituzione repubblicana della

Spagna (1931)⁴, peraltro di cortissima vita, che è stato poi ripreso nell'art. 46 della Costituzione spagnola del 1978⁵. Più recentemente, altri Paesi hanno adottato principi di tutela nelle rispettive Costituzioni: è il caso, in Europa, di quella di Malta (1964), i cui art. 8 e 9 ripetono alla lettera l'art. 9 della Costituzione italiana, e del Portogallo (1989), dove il tema ricorre, rifacendosi ancora una volta all'art. 9, fra le «responsabilità fondamentali dello Stato» («proteggere e valorizzare il patrimonio culturale del popolo portoghese, difendere la natura e l'ambiente, conservare le risorse naturali e garantire una corretta gestione del territorio»). È il caso delle Carte Costituzionali di vari Paesi dell'America Latina: Costa Rica (1949), Bolivia (1967), Uruguay (1967), Perù (1979), Salvador (1983), Ecuador (1984), Guatemala (1985), Honduras (1982), Nicaragua (1987), Brasile (1988), Paraguay (1992), Cuba (1992). Come si vede, ben pochi Paesi (rispetto ai quasi duecento membri dell'ONU) hanno inserito nella propria Costituzione un principio di tutela; l'Italia, il Portogallo e Malta sembrano essere i soli ad averlo collocato fra i principi fondamentali della Carta.

Questo sguardo dalla prospettiva del diritto costituzionale non restituisce che una minima parte del processo di presa di coscienza del patrimonio culturale a livello mondiale: partito dagli antichi Stati italiani ed estesosi poi a tutta l'Europa continentale, questo processo interessa oggi quasi tutti i Paesi del mondo, anche se raramente ha conquistato al principio della tutela il rango di una norma costituzionale e, più di rado ancora, un posto tra i principi fondamentali delle Costituzioni. Eppure, dobbiamo rilevare un evidente paradosso: mentre cresce il numero dei Paesi "emergenti" che si dotano di leggi di tutela, alcuni Paesi che in questo campo hanno una tradizione assai antica come l'Italia mostrano la tendenza ad "alleggerire" le proprie norme. Si può argomentare che questi due processi sono complementari, poiché hanno una radice comune: le pressioni del mercato. Le leggi di tutela in Paesi come il Guatemala o l'Ecuador sono la conseguenza della fortuna sempre crescente delle arti precolombiane, che ha condotto a un gigantesco saccheggio e alla creazione di enormi collezioni negli Stati Uniti e in Europa. La loro situazione, in altri termini, è simile a quella degli Stati pontifici o del Regno di Napoli nel Settecento: le leggi di tutela sono volte ad arginare le pressioni di mercanti e collezionisti. Nei paesi europei, dove a partire da norme di identico scopo si è evoluta nei secoli una cultura della conservazione complessa e sofisticata, il successo (anche se relativo) di quell'opera di contenimento genera oggi meccanismi di rigetto, che mirano a una indiscriminata *deregulation* e si sforzano così di indebolire o negare ogni norma di tutela (proprio come avvenne in Italia negli anni immediatamente dopo l'Unità).

Nell'Italia di oggi, le ragioni della politica hanno spinto molti governi (e non solo quelli della destra) a vendere monumenti del patrimonio culturale pubblico, a cedere musei e monumenti in gestione a ditte private e a indebolire il sistema pubblico della tute-

la. Questa tendenza a considerare il patrimonio culturale come una risorsa economica da sfruttare, che si esprime oggi in vari Paesi europei – dalla Spagna all'Austria all'Italia –, non è solo il frutto della tendenza "globalizzante" a privilegiare l'economia e il denaro su ogni altro valore civile, culturale e sociale, ma probabilmente è anche un sintomo dell'incerto e oscillante *status* del patrimonio culturale nel mondo di oggi, *status* sul quale, come ho detto all'inizio, è necessario riflettere. Questa riflessione non può limitarsi alle lamentele di rito sulla difficoltà di concludere l'inventario generale di tutti i beni del patrimonio culturale. Come abbiamo visto, questo tema ha cittadinanza in Italia almeno dal 1773, il che rende ancor più evidente come l'inventario generale dei beni sia per sua natura indeterminato, come non sia possibile portarlo mai a piena conclusione. Esso serve, nel mutare delle situazioni, delle prospettive culturali e dei gusti, a monitorare l'evolversi del patrimonio, a frenarne il degrado, a costruirne le coordinate: non a proteggerlo una volta per tutte da ogni pericolo e da ogni aggressione. "Chiudere" una volta per tutte l'inventario in un Paese ricco di patrimonio culturale come l'Italia è impossibile non solo per il numero enorme dei materiali da catalogare, ma soprattutto perché ogni inventario "chiuso" consegnerebbe implicitamente tutto il resto alla possibile vendita o distruzione.

Ma a questo punto è necessaria una riflessione più generale. Essa è compito non solo di giuristi e politici, ma in primo luogo degli storici dell'arte e di chi lavora nei musei: ad essi (a noi) spetta la responsabilità di intendere i processi in atto e di correggerli mediante le conoscenze che ci derivano dai nostri studi, e che dobbiamo saper finalizzare anche a questo. La crisi del museo, mascherata dalla continua proliferazione di nuovi istituti museali, peraltro sempre più condizionati dall'involucro (le architetture) o dalle attività effimere e secondarie (le mostre), è un altro elemento di questo processo, su cui gli storici dell'arte si soffermano troppo poco. Anche qui, assistiamo a un curioso paradosso: da un lato, crescono l'uso effimero delle opere d'arte attraverso le mostre e le dislocazioni e le "filiali" dei musei a Las Vegas o a Abu Dhabi; dall'altro, continua e si radica quella che possiamo chiamare l'*istituzionalizzazione* del patrimonio culturale, la sua separazione dallo spazio della vita civile e politica, il suo esilio in un ambito chiuso e autoreferenziale. Sempre più spesso, oggetti d'arte che per secoli sono stati nelle piazze e nelle chiese vengono spostati nei musei (basti ricordare a Roma il *Marco Aurelio* del Campidoglio, a Firenze il *Perseo* tolto dalla Loggia dei Lanzi o la *Porta del Paradiso* estirpata dal Battistero). Si tocca qui con mano uno dei paradossi della tutela: dislocazioni come queste (e mille altre) sono motivate da ragioni di conservazione (talvolta inconfutabili), ma al tempo stesso implicano un gesto distruttivo, che incide profondamente sul contesto storico di un monumento o di una piazza; né la sostituzione con copie è un rimedio pienamente efficace. Dello stesso segno è la musealizzazione di interi edifici, come la

Cappella degli Scrovegni a Padova, che dopo un eccellente restauro è ora visitabile solo a numero chiuso, con un tempo massimo di permanenza (15 minuti) men che insufficiente a dare anche solo uno sguardo sommario allo straordinario ciclo di Giotto. Di fatto, per tutelare meglio la Cappella si è finito col renderla invisibile: il solo modo per visitarla in santa pace è di recarsi al museo Otsuka, nell'isola giapponese di Shikoku, dove ne esiste una bella replica in scala 1:1.

Al tempo stesso, accade che palazzi o chiese in funzione vengano descritti come "musei" («Emozioni da museo» è lo slogan del Comune di Firenze per gli affreschi di Masaccio nella chiesa di Santa Maria del Carmine). Intere città (per esempio Venezia) vengono presentate come "città museo", e si è persino parlato di un *Museo Italia* (è il titolo di un libro di Antonio Paolucci⁶). Nonostante le ottime intenzioni con cui queste definizioni vengono introdotte e usate, c'è da chiedersi se il loro effetto non sia quello di accreditare una più o meno totale separazione del "mondo dell'arte" (destinato a essere confinato nei musei, o in un limitato numero di città o quartieri considerati "equivalenti" al museo) dal mondo "reale", nel quale debbano vigere tutt'altre regole. Le conseguenze sono negative sui due versanti: da un lato, il museo diventa "cimitero delle arti"; dall'altro, la città resta disponibile a qualsiasi distruzione o speculazione, salvo i quartieri-museo o pochi monumenti da museificare in vario modo, estirpandoli dal loro contesto. Se ne deve concludere, per esempio, che le "città museo" devono essere tutelate mentre altre città con un tessuto monumentale meno forte e pregnante possono essere rase al suolo consegnandone i terreni alle imprese edilizie? Nessuno avanza esplicitamente un'idea come questa: ma sarebbe meglio se, anziché assimilare la città a un museo, ci ricordassimo che è vero il contrario. E cioè che la città (anche se densissima di edifici monumentali) non è un museo, ma la casa dei cittadini; che le chiese servono al culto, i palazzi ad abitarvi. Che Giotto concepì i suoi affreschi per un'osservazione *prolungata*, non per un rituale turistico. Che i musei non sono spazi separati, bensì proiezioni delle rispettive città, e che dal tessuto urbano, e non da un'astratta idea di "museo", essi traggono legittimazione, senso e forza.

Ma il museo come spazio privilegiato e *specializzato* della conservazione, come *enclave* nella città o nel territorio, viene intanto assoggettato a un continuo processo di erosione. I musei si evolvono verso altre forme, che talvolta somigliano a uno *shopping center* o a luoghi di attrazioni e di intrattenimento, anche per l'incerto rapporto fra collezioni permanenti e pulsione a una frenetica girandola di mostre effimere. Altri elementi di questa profonda modificazione dello *status* del museo nella società contemporanea sono: la drammatica crescita del numero dei musei in tutto il mondo e dei loro visitatori; la crescente professionalizzazione degli addetti ai lavori; la tendenza a utilizzare strumentalmente i musei (e più in generale il patrimonio culturale) per operazioni d'immagine (aziendale o politica); infine, lo stesso estender-

si dei musei da varie forme d'arte (comunque la si voglia definire) a qualsiasi altra cosa, dall'industria agli oggetti d'uso. Molti di questi sviluppi sono non solo inarrestabili, ma positivi: essi hanno tuttavia un effetto cumulativo, che sommandosi ad altri fattori, per esempio le retoriche del mercato come principio salvifico universale, o le realtà della politica locale, può condurre in tempi brevi a una crisi assai più profonda di quella che oggi cominciamo a vedere. Insomma, il museo sempre di più si rivela per quello che è: una costruzione storica di origini assai recenti, un oggetto culturale fragile, che può perdere vitalità tanto più quanto più venga staccato dal tessuto vitale della città e della vita civile.

È questa una ragione in più, io credo, per riflettere sui modelli storici di conservazione del patrimonio e sul loro destino nel futuro. Per ridare all'antico e consolidato modello della conservazione contestuale del patrimonio culturale lo smalto e lo slancio richiesto dalle circostanze e dalla nostra responsabilità verso le nuove generazioni è necessario misurarsi con nuove domande e nuove tensioni. Perché abbia ancora senso la conservazione del patrimonio, perché il museo abbia un futuro nelle città, io credo sia assolutamente necessario saper innescare due processi culturali: il primo, del quale ho parlato, è la piena consapevolezza storico-istituzionale della funzione civile e sociale del patrimonio nella storia europea. Il secondo, al quale ho potuto qui solo accennare, è la piena reintegrazione del patrimonio culturale sulla frontiera dei grandi sviluppi culturali del nostro tempo: il museo, per non morire, deve *conversare con la città* e col mondo che lo circonda, *ri-posizionare* le proprie collezioni mediante meccanismi di conoscenza adatti ai tempi, e mirati anche alla conoscenza reciproca fra le culture. Il museo dev'essere un *nodo urbano* essenziale che s'innesta sul tessuto patrimoniale, civile e sociale della città: deve essere la proiezione della città, la distillazione e la vetrina della sedimentazione storica e della memoria collettiva, e non un *hortus conclusus* che facilmente si trasformerebbe in ghetto, "cimitero delle arti", e subito dopo in deposito bancario di valori (in senso pecuniario) disponibili alla vendita, a cessioni più o meno dichiarate o mascherate.

Il futuro della conservazione del patrimonio si gioca, io credo, più nella città, nella difesa del paesaggio e dell'ambiente, nella consapevolezza dei valori civili e sociali che vi sono associati, e meno nel chiuso del museo. La scelta, infatti, è questa: o il nostro patrimonio culturale nel suo insieme, nel tessuto vivo delle città e del territorio, torna a essere luogo di autocoscienza del cittadino e centro generatore di energia per la *polis*, o esso è destinato a perire. La responsabilità etica e professionale dello storico è anche d'intendere questo grave pericolo, e di contribuire a sconfiggerlo⁷.

Résumé

Dans la discussion concernant l'avenir du patrimoine culturel et son rôle en Europe, il est capital de prendre en compte l'histoire des institutions et des civilisations et de les confronter aux problèmes politiques et économiques qui sous-tendent aujourd'hui la «question du patrimoine». Le cas de l'Italie est des plus intéressants à cet égard, non seulement en raison de la densité particulière et de la capillarité de la diffusion du patrimoine culturel sur son territoire, mais aussi de l'extrême précocité des normes de sauvegarde dans les anciens États italiens: une situation qui, confrontée aux dangers qui menacent chaque jour son paysage et son patrimoine culturel, induit à des réflexions d'une portée exemplaire par rapport aux autres pays européens.

Si l'on veut que la conservation du patrimoine ait un sens, que les musées aient un avenir dans nos villes, il faut que nous soyons pleinement conscients, d'un point de vue historique et institutionnel, de la fonction civile et sociale du patrimoine dans l'histoire européenne. Mais il est aussi nécessaire de réintégrer complètement ce patrimoine en marge des grands développements culturels de notre époque. Face au radicalisme avec lequel se pose aujourd'hui la «question du patrimoine», il faut choisir: soit notre patrimoine culturel dans son ensemble, inscrit dans le tissu vivant de la ville et du territoire, va devenir un lieu d'autoréflexion pour le citoyen et le centre générateur d'énergies en faveur de la *polis*, soit il sera condamné à disparaître. La responsabilité éthique et professionnelle de l'historien est aussi de prendre conscience de ce grave danger et de contribuer à le juguler.

Zusammenfassung

In der Diskussion über die Zukunft des Kulturerbes und seine Rolle in Europa ist von vitaler Bedeutung, die Geschichte der Institutionen mit der Kulturgeschichte zu verknüpfen und diese den politischen und wirtschaftlichen Problemen gegenüber zu stellen, die heute die Grundlage bei der «Frage des Kulturerbes» bilden. Italien gehört zu den interessantesten Fällen nicht nur aufgrund der hohen Dichte des Kulturerbes und dessen Verbreitung bis in die hintersten Winkel des Landes, sondern auch wegen der bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt bestehenden Schutzbestimmungen in den alten italienischen Staaten: eine Situation, die, konfrontiert mit den Gefahren, denen Kulturlandschaft und Kulturerbe heute täglich ausgesetzt sind, zu Überlegungen von exemplarischer Tragweite im Hinblick auf andere europäische Länder führt.

Damit die Erhaltung von Kulturerbe Sinn macht und um den Museen in den Städten eine Zukunft zu garantieren, ist ein umfassendes historisch-institutionelles Bewusstsein der zivilen und gesellschaftlichen Funktion des Kulturerbes in der europäischen Geschichte erforderlich. Aber ebenso nötig ist es, das Kulturerbe vollständig in die grundlegenden kulturellen Entwicklungen der heutigen Zeit zu reintegrieren. Angesichts der Radikalität, mit der sich die Frage des Kulturerbes gegenwärtig stellt, stehen folgende Optionen zur Wahl: Entweder wird unser Kulturerbe in seiner Gesamtheit, im lebendigen Orga-

nismus der Städte und des Territoriums, wieder zum Ort des Selbstbewusstseins der Bürgerinnen und Bürger und zum Energiezentrum für die *polis* oder es ist zum Untergang verurteilt. Die ethische und professionelle Verantwortung des Historikers/der Historikerin besteht auch darin, diese drohende grosse Gefahr zu erkennen und einen Beitrag zu ihrer Abwendung zu leisten.

NOTE

1 Paola D'Alconzo, *L'anello del re. Tutela del patrimonio storico-artistico nel Regno di Napoli (1734-1824)*, Firenze 1999.

2 Elizabeth Kieven «Trattandosi illustrar la patria». Neri Corsini, il «Museo Fiorentino» e la fondazione dei Musei Capitolini», in *Rivista storica del Lazio*, VI, 1998, nr. 9. p. 135-144.

3 Marcello Verga, «Strategie dinastiche e mito cittadino: l'Eletrrice Palatina e Firenze», in *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Eletrrice Palatina*, Livorno 2006, p. 24-29.

4 «Tutto il patrimonio artistico e storico del paese, chiunque ne sia il proprietario, costituisce tesoro culturale della Nazione e sarà sotto la salvaguardia dello Stato, che potrà proibire l'esportazione e l'alienazione e decretare le espropriazioni legali che riterrà opportune per la sua difesa. Lo Stato organizzerà un registro del patrimonio artistico e storico, assicurerà la sua scrupolosa custodia e curerà la sua perfetta conservazione. Lo Stato proteggerà anche i luoghi notevoli per bellezza naturale o per riconosciuto valore artistico o storico». L'articolo fa parte del titolo III («Diritti e doveri degli Spagnoli»).

5 «I poteri pubblici garantiranno la conservazione e promuoveranno l'incremento del patrimonio storico, culturale e artistico dei popoli di Spagna e dei beni che lo costituiscono, quale che sia il loro regime giuridico o la loro proprietà. La legge penale punirà gli attentati contro tale patrimonio». L'articolo fa parte del titolo III («Principi ispiratori della politica sociale ed economica»).

6 Antonio Paolucci, *Museo Italia: diario di un soprintendente-ministro*, Livorno 1996.

7 Al momento di consegnare questo testo per la stampa, posso aggiungere che un libro recentissimo di Jean Clair (*Malaise dans les musées*, Parigi 2007) sviluppa in modo specialmente efficace ed incisivo, con riferimento alla Francia ma non solo, riflessioni assai simili a queste. Mi sia lecito rimandare infine a due miei libri su questi temi: *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino 2002; e *Battaglie senza eroi. I beni culturali tra istituzioni e profitto*, Milano 2005.

INDIRIZZO DELL'AUTORE

Prof. Salvatore Settis, Direttore della scuola normale superiore, Palazzo della Carovana, Piazza dei Cavalieri, I-56126 Pisa, s.settis@sns.it