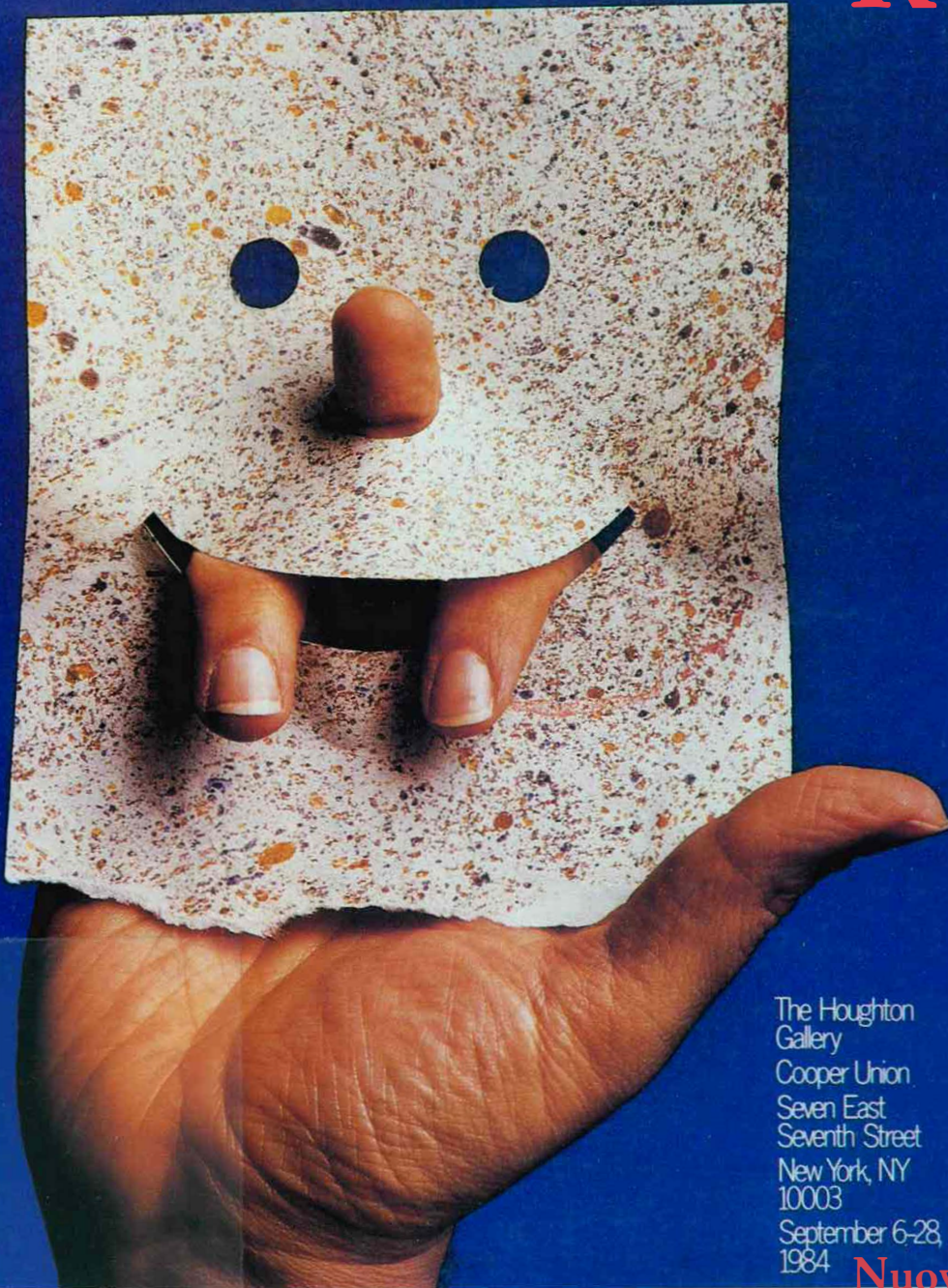


AN ALUMNI EXHIBITION CELEBRATING COOPER UNION'S 125th ANNIVERSARY

Milton Glaser

Arte Progetto Restauro



The Houghton
Gallery
Cooper Union
Seven East
Seventh Street
New York, NY
10003
September 6-28,
1984

Nuova Alfa Editoriale

CULTURALI

CA

Una caduta delle barriere troppo accelerata rischia di compromettere l'identità del patrimonio italiano

Le preoccupazioni per una corretta tutela protettiva del nostro patrimonio artistico nacquero assai presto, in Italia, e a causa di molti motivi, spesso ideali ma a ben guardare anche molto concreti. Ad esempio, nella Toscana granducale dei Medici, già nel 1602 proprio un certo libertinaggio doganale veniva messo sotto accusa. Una legge dovrà frenare, da quel momento in avanti, l'emorragia dei dipinti di mano degli artisti che contano. Si creò così un vincolo che proteggeva l'opera di Raffaello e di Andrea del Sarto, di Michelangelo e del Bronzino e di un gruppetto, insomma, di ben diciotto pittori, nelle cui mani il legislatore aveva alla fine visto disegnarsi il profilo insopprimibile della storia dell'arte fiorentina e italiana.

La limitazione doganale (allora si diceva di extraregnazione) era intesa dichiaratamente a tutelare le opere d'arte, e nello stesso tempo a salvare il patrimonio di una città che già allora, dopo aver alimentato il «potere dell'arte» con le grandi biografie artistiche di Giorgio Vasari, aveva deciso di elevare il primo vero disegno di una strategia culturale in Europa. Una strategia che oggi chiameremmo di immagine e che allora, nelle mani del Vasari, fu il più moderno contributo che si potesse consegnare all'intelligenza di uno dei primi intelligenti governanti italiani, e cioè Cosimo I de' Medici.

Che l'arte entrasse allora proprio come materia prima nella definizione di trattati politici ed economici, è cosa più che nota. Il Granducato di Urbino resistè per decenni di fronte al suo tramonto, fornendo a tutti i potentati d'Europa strumenti di precisione, orologi, ceramiche ma soprattutto amministrando con cautela l'opera stupenda, lentissima e millimetrica di un pittore come Federico Barocci. Disputato tra Filippo II di Spagna e la corte d'Asburgo, litigato tra segretari di Stato e ambasciatori, il peso economico di un dipinto del Barocci sul piano dei rapporti politici è di un valore enorme.

Ma la struttura più solida che si viene formando prima per cause ideologiche e poi per crescenti ragioni di investimento economico è sempre quella dello Stato della Chiesa. In questo senso, già una famosa lettera di Raffaello — distesa nel 1515 probabilmente con l'aiuto di Baldasar Castiglione — e indirizzata a Leone X, pontefice regnante, è la somma di convinzioni che uniscono l'eredità artistica greca e romana a quella del medioevo e del Rinascimento. La Roma dei pagani si salda così alla Roma dei cristiani, ed è proprio l'arte a costituire, con la sua vivente concreta testimonianza, la prova assoluta di quella identità.

Tutti gli antichi Stati italiani diedero il loro contributo, in realtà, alla formazione di una possibile idea di protezione dell'arte di un passato che già nel Seicento e soprattutto nel Settecento, aveva assunto caratteristiche che noi, oggi, chiameremmo di generale coscienza. Noi si deve dimenticare, per giunta, che questa coscienza della tutela è il fenomeno prioritario dell'unità nazionale; l'arte è infatti linguaggio comune e riconosciuto ben prima della difficile, in fondo mai raggiunta unità linguistica. Ma poi, soprattutto, l'arte riempie di sé le pagine delle lettere, delle narrazioni di viaggio, delle guide e delle

memorie dei numerosissimi viaggiatori che percorrono, metro su metro, la bella Italia; occupa lo spazio gigantesco della cultura neoclassica e romantica, dilaga attraverso i nuovi strumenti della cultura, e cioè i musei, gli archivi e le biblioteche; diviene arma di fede nelle mani dei patrioti del Risorgimento italiano.

Non si può davvero parlare di unità europea se non si ripercorre adeguatamente la trama capillare, minuziosa e intransigente del realismo che ha guidato la prima cultura universalistica settecentesca, forte anche di un dinamismo fisico (il tour del conoscitore, il travel del curioso) che allaccia le aree culturali di un'Europa che peraltro, in quel grande secolo, non conosce ancora il vincolo del passaporto. In questo enorme cantiere della conoscenza che è tutto il secolo dei lumi, è l'occhio a trionfare sulle cose, iniziando a enumerare e a classificare i capolavori, le chiese, le strade e i paesaggi. L'immagine della realtà italiana dilaga grazie alla virtù dei suoi artisti e alla bellezza del suo paesaggio: un paesaggio che si riconosce proprio allora come «creato» e voluto dai suoi abitanti, sottilmente disegnato dalle coltivazioni delle campagne, dagli uliveti ombrosi, dalle vigne cariche di frutti.

Quasi improvvisamente, alla fine del '700, l'esplosione rivoluzionaria porterà a maturazione la temperie ideologica e politica che si era sedimentata per decenni e decenni. Da un lato, il patrimonio dell'arte sarà chiamato a dominare la scena della rivoluzione stessa, sia come «proprietà» del cittadino democratico, sia come protagonista dei rinnovati trionfi guerreschi. In effetti, la «passeggiata del cittadino» nei corridoi di un museo è l'acquisizione di un senso di proprietà collettiva che ora s'impone, alle soglie della società di massa moderna. Ma, dall'altro lato, avanza anche una scienza attenta ai problemi dei costumi e delle tradizioni; ed è proprio in questa cultura antropologica molto attuale che matura di colpo anche la reazione più dura nei confronti delle avventure napoleoniche e dei «déracinements» delle opere d'arte.

Risorge così proprio il realismo che aveva nutrito la cultura itineraria, sperimentale e pragmatica del Settecento. L'arte è un insieme complesso e globale, ogni opera d'arte è dunque legata ad un ambiente storico che l'ha vista nascere e che ne costituisce il generale paesaggio circostante, e che forma anche l'alimento di una vicenda storica che segue l'opera d'arte, che la circonda con altre opere e che lentamente fa crescere un'idea di patrimonio inteso come sedimento, spessore e strato della cultura italiana. Storico dell'arte ed archeologico insigne, il francese Honoré Quatremère de Quincy ha vissuto in Italia, l'ha conosciuta lungamente insieme a David subito prima del suo famoso «Serment des Horaces» che è dell'84. Impegnatosi nella rivoluzione nella scomoda condizione di deputato realista, si trova in carcere negli ultimi mesi del Terrore, cercando con ciò di sfuggire alle Madelonnettes, ciò che gli sarebbe potuto capitare nelle strade di Parigi. Da quelle segrete, Quatremère getta sull'immagine del giovane Napoleone Bonaparte, che sta preparando la Campagna d'Italia, il suo interdetto.

Edito nel 1796, il libello di Quatremère (recentemente ristampato sia in Francia che in Italia) è una sbalorditiva, fulminea incursione nei territori della scienza storica e dei suoi metodi, allo stesso modo che un atto politico ammirevole.

Esso ebbe anche qualche notorietà, giungendo a infastidire lo stesso Napoleone che di Quatremère si ricorderà negli anni della fortuna, condannandolo infatti ad una distanza di sicurezza dalla sua persona. Ma soprattutto il libello raggiunse le mani degli intellettuali italiani e romani che, attorno a Pio VII Chiaramonti, elevato al soglio nel 1800, stavano elaborando una legge di tutela conseguente al mutamento dei tempi. Carlo Fea sostenne il maggior peso di questa tempestosa stagione, che condusse anche il Canova, il Borghesi e altri studiosi a collaborare con quel «chirografo» papale del 1802 nel quale si riassume la più moderna immagine così scientifica che giuridica dello statuto di una conservazione.

C'è un ponte che unisce l'invettiva di Quatremère, con il suo sapiente metodo antropologico, al documento italiano del 1802, e questo ponte si può chiamare oggi «contestualità». Ogni oggetto d'arte ed ogni evento di cultura vive legato e connesso ad uno spazio definito un luogo di nascita o di esistenza, lungo la coordinata che ne precisa il tempo. L'oggetto, l'opera, l'evento fisicamente costituito è anzi l'intersezione precisa delle due dimensioni, temporale e spaziale. Ogni oggetto che si distacca da questa preziosa, insostituibile intersezione, è destinato a perdere memoria e qualità, informazione e peso: come, nello stesso modo, è costretto a danneggiare vistosamente il paesaggio circostante con la propria assenza.

L'immagine della bella Italia è stata creata proprio dall'Europa intera, per lo più nel Settecento cosmopolita. Viaggiatori e studiosi, turisti e scrittori hanno per primi saldato in questa immagine la qualità delle opere d'arte e le più generali ragioni del paesaggio. Il patrimonio italiano è parte viva e integrante di questo paesaggio, vive entro questa «contestualità» in modo inscindibile, assoluto, italiano e solo italiano. La qualità della vita che si esprime in Italia è di questa complessa e globale natura.

Trasferimenti, accentramenti, sradicamenti sono, per queste ragioni, atti distruttivi che offendono la realtà dell'arte: perfino il museo, in questo *habitat* mirabile che è specialmente italiano, ha rischiato talvolta di sembrare un campo di concentramento forzato.

Gli storici affermano che guardando oggi realisticamente alla costituzione del paesaggio artistico in Italia, è suicida prelevarne opere d'arte e di cultura. Gli economisti ci dicono che il danno inflitto alla contestualità è addirittura superiore al suicidio di cui sopra. La mancanza di un catalogo, e cioè di un'anagrafe descrittiva del patrimonio pubblico italiano, ci avverte che qualunque oggetto — un dipinto, un candeliere, una ceramica — allontanatosi di trenta metri dal palazzo ovvero dalla chiesa di origine, non è più in condizione di essere riconoscibile, identificabile, restituibile. È un anonimo, un'identità destituita, un valore perduto: un paesaggio ucciso. Ciò si afferma nella prospettiva della caduta delle barriere doganali al 1° gennaio 1993. L'Europa non può desiderare e accettare nel suo seno un'Italia priva di identità, dimezzata e involgarita; e naturalmente, questo pericolo riguarda in modo diverso tutte le altre nazioni. Per questo, la storia dell'arte e l'economia della cultura chiedono di non affrettare questo difficile momento e di attendere la necessaria catalogazione dei beni artistici pubblici italiani.

Questa dichiarazione è stata pubblicata sulla rivista della Comunità Europea nella primavera del 1991. Da quel momento a oggi ben pochi passi avanti sono stati compiuti verso la realizzazione del catalogo generale del patrimonio artistico italiano e specie di quello «mobile» che si conserva in luoghi spesso incustoditi o decentrati.

L'Accademia Clementina di Bologna nel riprendere lo scottante problema, riacquista oggi una funzione di orientamento pubblico, riproponendo l'urgenza di provvedimenti che in condizioni diverse — e con ben diversa moralità — la videro contrastare le prime interpretazioni napoleoniche nel 1797, a riguardo degli spostamenti delle opere d'arte.

a. e.