

# regioni e ragioni nel nuovo codice dei beni culturali e del paesaggio



**atti del convegno**

*Bologna, 28 maggio 2004*

a cura di

**Valeria  
Cicala**

**Maria Pia  
Guermanti**

**Istituto per i beni artistici  
culturali e naturali della  
Regione Emilia-Romagna**

**IBC**

# **regioni e ragioni** **nel nuovo codice dei beni** **culturali e del paesaggio**

***atti del convegno***  
*Bologna, 28 maggio 2004*

*a cura di*

***Valeria  
Cicala***

***Maria Pia  
Guermanti***

# **regioni e ragioni** **nel nuovo codice dei beni culturali** **e del paesaggio**

*Atti del convegno*

*Bologna, 28 maggio 2004*

**coordinamento scientifico ed editoriale:**

Valeria Cicala, Maria Pia Guermandi

**redazione:**

Valeria Cicala, Maria Pia Guermandi, Maria Elena Tosi

**segreteria del convegno:**

Maria Elena Barbieri

**stampa:**

*Stamperia della Regione Emilia-Romagna*

**editore:**

*Istituto per i beni artistici culturali e naturali  
della Regione Emilia-Romagna - IBC*

**versione elettronica:**

[www.ibc.regione.emilia-romagna.it/regioni-ragioni/](http://www.ibc.regione.emilia-romagna.it/regioni-ragioni/)

## La fine del “sistema delle arti”?

Andrea Emiliani

*Accademico dei Lincei*

*Accademia Clementina*

*via Belle Arti, 56*

*40126 - Bologna*

Il mio contributo è focalizzato innanzitutto, dalla parte, ormai ridotta al silenzio, della storia e della critica dell'arte e cioè della disciplina che ritengo centrale al sistema delle arti largamente tali, la vicenda estetica che dall'Ottocento ad oggi è cresciuta addirittura a coscienza nazionale. Essa è stata infatti anche impulso storico costituzionale, tutela e salvaguardia del patrimonio. Come pure "arra" - si diceva, appunto, nel Risorgimento - dovere pubblico e debito collettivo di fedeltà nazionale.

Giungeva a noi, in cerca di libertà, dal folto dei secoli che quel patrimonio avevano progressivamente, orgogliosamente creato e tutelato, illuminato e paragonato all'Europa.

Tutte le nazioni civili avevano celebrato la bellezza totale italiana, congiunta alla natura e al paesaggio. L'educazione dei grandi intellettuali aveva voluto praticare da vicino la sua conoscenza in uno studio diretto e in una ammirata esperienza di vita.

Il Grand Tour aveva elevato questa educazione al centro d'ogni progresso della bellezza. La conoscenza diretta di un patrimonio non solo ereditato, ma vivente e pulsante, era il metro più vero della bellezza e della qualità.

In quegli anni, la nozione che guidò nella cultura italiana l'idea dell'arte, prese forma politica e sottrasse l'arte stessa alle speculazioni di un estetismo mercantile e antiquariale. L'immagine permanente e opportuna di una intelligenza molto italiana si convertì in una collaborazione intensa, tesa tra storicismo e idealismo, a rinsaldare la coscienza del passato, nonché le prospettive del presente: tanto da sottrarre dalle mani di un mercantilismo dilagante l'ormai avviata corruzione dell'immagine e dell'identità italiana. La prima decade della società culturale del Novecento, segnata da un idealismo moderno quale fu quello dominato dal Croce de *L'Estetica* nel 1902, pur tra molte incertezze offrì alla borghesia il paragone d'uno sviluppo europeo. Tra il 1907 e il 1909 nacque concretamente il primo definito e meditato “sistema delle arti” sulla base degli avanzamenti di Adolfo Venturi e dei suoi giovani allievi, e dello stesso Corrado Ricci salito sollecitamente ad un ormai rimarchevole livello dirigenziale tecnico e scientifico. Fu questa la Direzione

Generale alle Antichità e Belle Arti, con i suoi laboratori periferici aggiunti.

### **Genesi e fondazione del "sistema delle arti"**

Il "sistema" si presentava ormai forte d'una ragione generale marcatamente suddivisa - anche per ragioni strumentali - tra le grandi discipline, dall'arte all'archeologia, dall'architettura all'archivistica e alla bibliologia entro cui spartire in centri di ricerca e di tutela un solo destino di comunità e di ricerca.

La multipolarità e polidisciplinarietà mediavano tra loro vantaggi di conoscenza come insieme di reciprocità di pubblico servizio. Da allora, pur tra tentativi generosi, a cominciare dallo sforzo richiesto dal Ministero Spadolini (1974), e alla legge sul paesaggio disegnata da Giuseppe Galasso (1985), non abbiamo avvertito altro che i segni d'un declino strutturale e culturale, connesso di recente ad un generale indebolimento di società e anche di economia. E anche al tentativo di risolvere il problema della evidente crisi della tutela e dell'organizzazione museografica come più genericamente d'arte e di servizi culturali, senza mai ricorrere alla consultazione delle forze di lavoro: che a differenza di altri ambiti di attività non sono costituite da normali, banali impiegati, bensì da operatori del settore di marcata capacità tecnico-scientifica, e anche di altra specifica progettualità. Il veloce ricorso ad una risoluzione qualsiasi, costruito per lo più con brani di ingegneria imprenditoriale delle aree centrali e dirigenziali, non poteva far altro che aggravare l'avvicinarsi d'una crisi dei valori basilari del settore.

Oggi siamo giunti (come si vedrà chiaro tra qualche mese) alla dissoluzione del rapporto che univa ricerca scientifica, conoscenza reale, indagine critica e quotidiana scoperta delle incalcolabili sedimentazioni creative del progresso dell'incivilimento italiano. Il raccolto delle Soprintendenze non viene più né apprezzato né mietuto.

C'è chi pensa, in nitida trasparenza, che accendere ai vertici ministerialistici una serie di relazioni e anche di connivenze, tagliando alla base ogni e qualsiasi continuità del *field-work*, del lavoro sul campo e della sua quotidianità, possa risolvere molti problemi: naturalmente, togliendo di mezzo ogni specificità dei problemi stessi, tramutati in inopportunità e limitazioni indisponenti piuttosto che in discussione e dibattito.

### **Pubblico e privato, una volta ancora**

Non è diversa la nostra attuale situazione. Molti pensano che le condizioni del "sistema" non siano mai mutate. Non è vero, gli stati

preunitari e i cessati governi, a cominciare da quello pontificio, avevano fortemente collaborato allora ad una idea pubblica e politica dell'arte.

Un'idea strumentale dell'arte, permeata anzi di un materialismo mediocre come quello che ispira l'intera e appena divulgata legge di governo, e il suo contrasto tra interesse pubblico e utile privato ormai precipitato a termini giuridici e etici molto bassi. Il seme di un Codice come quello che trae nome dal ministro Urbani (2004, 1° maggio), avrebbe allora incontrato una furibonda reazione. E a pensarci bene l'incontrò, se non sempre in sede istituzionale e governativa, certo invocandoli presso le pagine e gli avvertimenti degli intellettuali e le grandi ideologie della società e della storia, chiamandoli con il loro nome ad assistere gli storici e i dilettanti della storia dell'arte. Da Romagnosi a Cattaneo, da Mazzini a Cavalcaselle, da Roberto D'Azeglio a Giovanni Morelli e ad Adolfo Venturi: e da questi via via fino a Benedetto Croce, ad Argan, a Gnudi, a Bianchi Bandinelli, a Brandi e ai numerosi altri della generazione della Resistenza e del dopoguerra.

L'arte italiana, la sua sostanza estetico-storica, gli stessi suoi materiali, sono diventati indubbiamente negli anni un riconoscibile (e succoso?) punto di interesse comune, e gradualmente un obiettivo verso il quale sono affluite molte discipline, numerosissime pulsioni tanto di ricerca storica che di inchiesta di attualità. La finalità è stata sempre alta, e i risultati di collaborazioni multiple sono stati certo apprezzati (anche se non tutti apprezzabili). Il corpo fresco e creativo delle arti ha chiamato sulla sua epidermide odorosa quantità improvvise e numerose di interessati cultori. Il paradigma a tanti lati offerto dall'arte è stato assaltato da studi e da interessi intinti in molte ideologie e rivolti a molte finalità e di genesi talora un poco dubbie, di quelle che or non è molto si definivano eteronomiche e discoste rispetto alla inevitabile purezza dell'arte come creazione.

E tuttavia ci sembra più necessario, di questi tempi, difendere soprattutto il senso specifico dell'arte, che troppe volte - a fin di bene, ma con argomenti lontani dalla conoscenza critica e storica, e piuttosto esaltati da superficialità strumentali - è stato traversato, sventrato, modificato e talora imprigionato ad opera di eteronomie, da forze aliene e anche diversamente ispirate.

Ricordiamo tutti l'eccedente voga sociologica che pure illumina l'età della conoscenza del museo postbellico, *l'amour de l'art* alla Bourdieu che, trattenuto entro i confini della realtà, ha portato vantaggi indubbi all'arte e al suo rapporto con la comunità locale e internazionale. Ma soprattutto negli anni '80, grazie alla violenza di una interpretazione finanziaria che si servì troppo spesso del corpo della bellezza italiana per versare denaro nelle tasche di crisi industriali macroscopiche, do-

venmo conoscere anche i confronti non sempre eloquenti, e la loro strategia, tra costi e benefici: e assoggettare la sorte dell'arte stessa a considerazioni di aliena finalità e mentalità.

Il potere di questa politica, talvolta anche positiva -del resto- fu tale da poter parlare della stessa storia dell'arte come di un accumulo individuale di doti autoreferenziate. Il che dimostra come l'opera di Longhi e di Toesca, di Arcangeli e di Zeri, sia stata già piegata a strumentalizzazioni banali e bugiarde. Nata e cresciuta nell'ultimo secolo, la disciplina storico-artistica ha invece ereditato una lunga storia ed ha avuto il vantaggio di assorbirne l'insito valore di democrazia. Infatti, la sedimentazione costante e ammirevole del patrimonio culturale e d'arte, che nei decenni ha continuato ad accumularsi possiede caratteri e dati genetici eminentemente pubblici, dovuti alla fantasia delle comunità, saldati alle possibilità reali del mondo da economie e da società, iniziative di cultura e valori di bellezza, che ne fanno un blocco forte e unico con quella che si definisce volontà creativa.

In Italia, infatti, non è possibile fare politica del territorio, e neanche della città, del centro come delle periferie, delle province profonde o delle grandi aree metropolitane, se si rimane privi della conoscenza ideale e pratica, di pensiero e di azione, di alcune migliaia di anni di *Kunstwollen*, e cioè di volontà comunitaria, come si può ritenere intendesse affermare un grande studioso austriaco, Alois Riegl: una volontà creativa, e senza collocarsi -scienziati e operatori- dentro la enorme, esigente, affascinante posterità di quest'arte. Che è la nostra vita. Si direbbe che il patrimonio abbia in questo senso sostituito il senso dell'Antico, guida costante del passato italiano.

In queste affermazioni e nelle precedenti, che possono sembrare retoriche a chi non conosce la forza della critica storica, si racchiudono anche i caratteri che hanno condotto alla creazione dello stesso Istituto dei Beni Culturali.

### **La figura morale della Legge artistica tradizionale**

Molti tra i critici attenuano la brutalità del dettato del Codice Urbani, oggi, tenendosi piuttosto alle dichiarazioni orali del Ministro stesso, che vede le affermazioni nate dalla sua realtà consolidarsi sperimentalmente nell'attesa di almeno un paio di anni. "*Questo è un codice che può essere corretto*" ha detto più d'una volta. Non siamo d'accordo, il corpo propositivo del Codice ha addirittura stravolto in profondità la figura morale della legge, l'immagine garantista e fedele della tutela del patrimonio artistico italiano - dove tutto era inalienabile, salvo rari casi - nella sua opposta e contraria immagine - ove tutto è vendibile salvo poche eccezioni.



Di fronte a tanta distruzione, nella quale crollano i precedenti del diritto pubblico di oltre duemila anni di storia, mi auguro che anche il passo sempre gagliardo dei nostri amici e compagni di strada (gli economisti, i sociologi, i legislatori) trovi il tempo e il modo d'una riflessione. Dobbiamo ripensare al problema e studiare una strada comune. Lo specifico della critica d'arte deve ritrovare la sua voce autentica. Affermazioni come *"possediamo tanta roba"* ed il suo seguito *"dobbiamo di conseguenza fare cassa"* rivelano una mancata conoscenza perfino statistica di ciò che intendiamo essere il patrimonio.

Solo negli anni della filosofia idealistica più recente e moderna - da Morpurgo Tagliabue a Luciano Anceschi - ogni creazione d'arte era autonoma, e questa sua innegabile purezza doveva essere difesa dall'eventuale assalto d'ogni invadente eteronomia che ne turbasse la figura.

Spremere il patrimonio, ad esempio, con l'intenzione di ricavarne denaro è una violenza fatta alla comunità ed un danno interpretativo, soprattutto quando si pensi che già oggi il valore indotto generato dal dinamismo intelligente, informato, del turismo ci aiuta di fronte alla crisi del bilancio generale dell'economia. Ed è la sola entrata reale di questo paese in crisi come si è visto bene tra primavera ed estate 2004. Domani ci potrà aiutare ancor di più di quanto - e fu molto - è accaduto negli anni del dopoguerra. Come di consueto, l'obbligo è quello di non disperdere irrazionalmente la nostra preziosa materia prima.

### **Autonomia ed eteronomia dell'arte**

Un'ultima precisazione. Dal profondo di un'estetica tanto tradizionale quanto fedele alle forme idealistiche che il nostro Novecento ci ha consegnato, noi abbiamo sempre coltivato una convinzione quasi religiosa che ci ha consentito di credere a lungo nell'autonomia dell'arte come di avere fiducia similmente nella sua libertà. L'autonomia investe, oltre all'atto artistico, gli esiti stessi della sua creazione, quella lunga e possente scia di sedimenti di forme paesaggistiche e di bellezze architettoniche; di valori d'arte e di poesia, che sono appunto le tracce indelebili dell'incivilimento di cui parlava Carlo Cattaneo. E che si collocano nel quadro della nostra posterità culturale. Chiunque manometta o infranga questa autonomia e questa bellezza ereditate da un passato altissimo, si macchia di un volgare tradimento dell'arte stessa.

L'autonomia nasce dall'indipendenza espressa dalla volontà e dalla sua capacità di determinarsi grazie alla ragione. Affermava Kant che, per questa libertà, *"ogni essere ragionevole deve considerarsi come fosse il fondatore d'una legislazione universale"*: l'arte pone in se stessa la sua propria validità e dichiara ogni regola necessaria alla sua

azione. Contro di lei agisce l'eteronomia, che è il fallimento e anche il solo condizionamento della libertà che viene assalita e condizionata da altre suggestioni e da altri, alieni desideri.

Al solo riflettere, il museo nacque proprio come conservatorio, e dunque luogo di 'conservazione' e di salvezza in modo analogo ai 'conservatori' femminili. Il museo ha sempre cercato di tenere lontane e discoste le occasioni particolari, i desideri esteriori, le seduzioni della piacevolezza esteriore dell'evento artistico, l'esibizionismo eccessivo, le bellezze superficiali ed effimere, le false comunicazioni della moda ecc.

Oggi queste eteronomie effimere e anche superficiali si sono alleate con altri interessi che strisciano attorno al monumento dell'autonomia artistica, e che sono alimentati dal mondo della speculazione economicistica, dall'eccesso di interesse sociologico e perfino dal succoso pasto che il mondo ardimentoso delle consulenze giuridiche, dei suggerimenti amministrativi, delle risoluzioni burocratiche, ideologiche e politiche mettono davanti al cammino dei professionisti della storia e della conoscenza in ovvia difficoltà di percorso.

Pochi lavorano per l'arte, quasi tutti adattano la sua libertà a esigenze lontane dalla sua autonomia e dalla specificità estetica.

Una onesta riforma del tragitto reazionario e capitalistico che è stato recentemente imposto all'arte e alla sua eredità si impone ora esattamente come anche una riabilitazione ideologica e morale del pensiero destinato al "sistema delle Arti". Il compito della critica d'arte riprende ora anche questo rinnovato sforzo e risponde alle accuse e alle deviazioni con una rinnovata volontà di libertà.