

Simone Verde

Cultura senza Capitale

Storia e tradimento di un'idea italiana

con un saggio di Andrea Emiliani



i nodi Marsilio

Simone Verde

Cultura senza Capitale

Storia e tradimento di un'idea italiana

con un saggio di Andrea Emiliani

Marsilio

© 2014 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Prima edizione: giugno 2014

ISBN 978-88-317-1832-5

www.marsilioeditori.it

Realizzazione editoriale: Cicero, Venezia

Indice

- 7 L'arte come storia, l'arte come materia
di Andrea Emiliani

CULTURA SENZA CAPITALE

- 23 Introduzione

PRIMA PARTE

La religione laica della cultura

- 33 Washington, 1829
69 Parigi, 1792
103 Firenze e Roma, 1400

SECONDA PARTE

Il tradimento di un'idea italiana

- 131 Italia emulata e poi spogliata
151 Invece del riscatto: i tradimenti della nazione
201 Cultura senza Capitale

TERZA PARTE

Sviluppo della cultura, cultura dello sviluppo

- 231 Modernità
- 255 Ultimi fuochi
- 271 Nozze e fichi secchi

- 285 Breve epilogo

- 293 Note
- 331 Bibliografia
- 345 Indice dei nomi

L'arte come storia, l'arte come materia

Andrea Emiliani

Fin dall'adolescenza seguii con suggestione la pagina giornalistica dell'elzeviro, che tanta forza ha dedicato al paesaggio nel pieno dei problemi della grande trasformazione degli anni 1930-1950, dovuta all'abbandono delle terre da parte dei contadini e dei braccianti. Durante il fascismo, da Emilio Cecchi a Giuseppe Raimondi e a Carlo Emilio Gadda, questo genere letterario ebbe grande diffusione poiché rappresentò una letteratura d'opinione per evitare la censura. Fui avviato alla conoscenza più tardi da uno scritto giovanile di Marcel Proust, che, sgomento per l'emanazione della legge di Aristide Briand sul patrimonio artistico della Chiesa francese, nel 1896 scrisse un capitolo a questo proposito nei *Plaisirs et les Jours*, che acquistai nel 1948 a Ferrara su una bancarella. L'accesso al lavoro scientifico passò dalle paginette delle *Proposte per una critica d'arte* di Roberto Longhi nella rivista «Paragone» del 1950. Per non dire del famoso libro di Sigfried Giedion, *Spazio, tempo e architettura* e di tutta la letteratura della storia dei musei, a cominciare dal *Museo Perduto* di Robert Adams. Poi, il libro di Michael Brawne, *Il museo oggi*, edito nel 1965, a cura del Centro Olivetti e, infine, *Le Temps des Musées* di Germaine Bazin, del 1967.

L'educazione irregolare di quegli anni, dai quali mai ho saputo distaccarmi, mi avrebbe liberato ancor giovane dall'insegnamento, avendo provato a ogni incontro un coraggioso concetto di «unicità» dell'esperienza artistica. Era

una vera e propria officina resa possibile dagli sconvolgimenti della guerra e dello sviluppo che imponeva di superare le tassonomie del passato per guardare nell'identità globale della società e della vita. Nell'estetica, cioè. Mi si presentarono, a quel tempo, idee e accezioni maturate in così sparse letture che finirono per crescere come una presenza antagonista. Dalla docenza, passai alla libera formulazione di un'etica professionale e, nel praticarla, fui guardato come un eretico o, peggio, come un inadempiente. Mi salvò la Costituente, dove il dettato dell'articolo 9 era indirizzato a un'insostituibile parità di diritti. Nel dopoguerra Bologna era cambiata in pochi anni. Lo accertavano gli indici della condizione economica: fuga dei contadini, urbanizzazione, espansione delle periferie, improvviso aumento dei costumi e dei bisogni. Le nuove case, i quartieri e i grandi mercati. Temi incontrati dai giovani intellettuali raccolti attorno alla rivista «Emilia», con l'occhio alzato al progresso internazionale, tra vivere accademico e concreta azione universitaria. Temi che spingevano a superare le gerarchie e le partizioni scolastico-accademiche imposte a una spesso astratta e formalistica storia dell'arte.

Simone Verde mi ha fatto notare l'affiorare frequente, mezzo secolo fa, dei richiami all'*antropologia*. Specie a Bologna era giustificabile, quando si preparava la fondazione della rivista «il Mulino» da parte di giovani come Nicola Matteucci, Antonio Santucci, Federico Mancini ed Ezio Raimondi. Quanto a me, avevo percorso la via francese per scrivere un'introduzione ai *Maîtres de l'Estampe* di Henri Focillon. Ma l'impegnativo congresso dedicato agli «Studi di Antropologia», all'Archiginnasio nel 1948, e l'inizio delle edizioni del Mulino, con le prime opere di Marcel Mauss, di Franz Boas e di Bronisław Malinowski, avevano ribadito l'interesse per la disciplina nell'opera iniziale della nuova casa editrice. Possedevo *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions* (1952) di Alfred Kroeber e Clyde Kluckhohn e lo leggevo, consultando le diverse definizioni che potevano condurre alla comprensione del rapporto tra patrimonio e comunità, fondamentale per penetrare gli sconvolgimenti di quel tempo. In campo urbanistico e architettonico, era

quotidiana la frequentazione di *Architecture without Architects*, di Bernard Rudofsky, che nel 1964 era stata pubblicata dal MOMA, di trasparente cultura antropologica. A Bologna, nel 1958, c'era stato un secondo grande congresso intitolato «L'Antropologia culturale nel quadro delle scienze sociali»: una vera apertura di interesse di livello continentale. Insieme, nell'utilizzo degli strumenti quantitativi e statistici, come nel pensiero di Jacques Le Goff o di Fernand Braudel, nelle mie prime esperienze mescolavo molte discipline, dalla geografia alla linguistica, alla teologia per penetrare il senso di una storia dell'arte che urgeva sempre di più come scienza storica.

Per me, perciò, nelle pagine di questo libro è come riconoscermi nella mia storia. Il libro è vastissimo nei suoi contenuti critici e di conoscenza. È un tipo di ricerca assai rara in Italia, dove spesso l'enfasi dell'*ékphrasis* abbonda e conduce la pagina in una aggettivazione letteraria che s'ispira alla tradizione antica, dilagando verso un formalismo tipico italiano e i suoi contenuti storici. Esso, si può dire, si è dunque inoltrato nella vastità del mondo delle arti con il conforto di una unicità analitica. E di una pluralità degli aspetti creati che – in tempi diversi – si riconducevano a una visione «antropologico-estetica». La stessa che andavamo scoprendo noi per orientarci nel caos del dopoguerra. Il testo ha un andamento articolato e l'autore è di tale complessità morale da muoversi agevolmente dall'Antico al Moderno, dalla manutenzione alla tutela, così da apparire *ohne Zeit*, senza tempo, in un tempo universale. C'è solo realismo nell'opera di questo storico dell'arte e scrittore, capace di un umanesimo di rilevante misura economica e di un'eguale visione antropologica. Credo che egli, perciò, abbia rinnovato quell'esperienza, larga e promettente, della nostra prima stagione. Che torna utile ora, al culmine dello stato di evoluzione del mondo, dopo un'età chiamata di «liberalizzazione» e più ancora di «mondializzazione». Età in cui il nostro universo è cambiato e, per la storia dell'arte si è persa la geografia storica e il rapporto tra *spazio* e *tempo* che, sebbene sconvolto, non è certo scomparso ma che per questo va studiato a fondo, come tentammo noi al tempo e con cui si cimenta qui l'autore.

Il panorama altrettanto stravolto di allora ci sospinse nel rapporto con l'organizzazione sociale e storica del *territorio* e dell'*ambiente*. Ogni argomento era volto a gettare un ponte tra la sedimentazione culturale del paese e la sua struttura. Cosicché il patrimonio artistico, quello laico e della Chiesa, con la sua enorme distribuzione, con la sua capillarità, si rivelarono d'un tratto la prima carta *spazio-temporale* in cui fosse possibile ricostruire un passato vivo e fecondo e progettare un futuro democratico. Dentro al bene artistico-culturale si affacciava, in effetti, un «oltre» in tutta la sua urgente novità: il tema conservativo, cui è premessa solo la diretta constatazione della profonda umanizzazione del paesaggio. Monumenti, opere d'arte e istituzioni a essi legati, cioè, ben «oltre» la loro indiscutibile sacralità di un tempo, crollavano dai piedistalli su cui erano stati issati nell'Ottocento e chiedevano di venire investiti di senso nella capacità di addensare su di sé valori simbolici. Il significato delle arti non era più legato alla religione dello Stato etico, ma andava conquistato di nuovo in un rifondato spazio culturale comune, e a partire dai suoi oggetti. La conservazione è un rito collettivo, e si svelava così al mondo per ricostruire le sorti della cultura italiana. È un'allusione appena, ma grave alla vastità del *mondo morale*.

Ricordo che, messo a fronte per mestiere alle esperienze dell'arte e della figurazione contadina, era risuonata in me l'affermazione di Nietzsche nella sua *Nascita della tragedia*, «la cultura è l'unità dello stile artistico in tutte le manifestazioni della vita di un popolo». Il problema si complicava, ma insieme si scioglieva, nei dibattiti circa la nozione di «cultura», all'incontro con l'iconologia sacra, degli sterminati significati delle arti e della fede. Claude Lévi-Strauss a quel tempo studiava alla Sorbona e frequentava i maestri del pensiero idealistico, come Léon Brunschvicg. E altri, spesso avversi al linguaggio universitario, come Raymond Aron, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty che non si opposero alla filosofia in sé, né cercarono una diversa interpretazione recandosi nella Germania che ospitava Heidegger e Husserl. Più tardi Lévi-Strauss conobbe Durkheim, ma si distaccò dal suo pensiero. E in ogni caso il suo impegno decisivo sarà

l'antropologia culturale, come dichiarò nell'introduzione a *Sociologie et Anthropologie* di Marcel Mauss, aprendo la strada a un'onnicomprendività della cultura che risuonava come uno *Zeitgeist* a centinaia di chilometri di distanza nella mia volontà di leggere un quadro come un paesaggio naturale.

A ben guardarla con quegli occhi, in effetti, la montagna che sovrastava Bologna, l'Appennino, si rivelava come una rappresentazione della storia. Lo si doveva forse, dopo la guerra, a un'intuizione risorgimentale, a una proiezione di passionale storia patria che su per le vallate, tra l'immagine di una geologia di scoscendimenti e frane, si offriva fisicamente rappresentata. Gli anni si riflettevano in un paesaggio aspro di forme medioevali, fitta di torrette, spalti e casali, e di pievi e parrocchiali. La gente scendeva a valle. Case e rustici, stalle e parrocchie erano ancora abitati. Le messe, i rosari, le processioni rogatorie senza campane, donavano a tutti un'idea di superstita conforto offerto a una povera comunità che si disgregava come la pietra. Questa popolazione, che si muoveva lentamente verso gli insediamenti locali più confortevoli, con il suo assentarsi silenzioso rendeva più misterioso il grande vuoto che le cime, i crinali, le strade di alta valle, registravano per noi che salivamo verso quei luoghi.

Il cammino più aspro era di chi studiava quanto rimaneva in piedi della povera sussistenza dei luoghi. E della scuola dell'obbligo, che programmava un'economia possibile di comunicazioni e di rapporti. Ma anche di chi cercava di conoscere dipinti, decorazioni, povere strutture architettoniche della rete parrocchiale diocesana e di una più larga rete del vissuto d'un paesaggio bellissimo ma non ideale o svagatamene estetico. Carico di segni sovrapposti nella quadratura dei residui valori ambientali. Pochi i risultati, talora sorprendenti, ma visibile era già allora lo svuotamento della piccola scena liturgica di quelle chiese, decorate di allarmanti crepe e fenditure. Il concilio Vaticano Secondo aveva cercato di rimettere in marcia uno spirito di Chiesa vicina alla comunità. E insieme aveva anche liquidato il problema conservativo. Le mense d'altare, le carte-glorie, i san Luigi della sagrestia, gli inginocchiatoi e i tabernacoli minori si erano perduti. Era la comunità dei fedeli che era cambiata. Lo storico dell'arte e dei mestieri decorativi,

con l'aiuto del falegname e dell'imbianchino, erano le persone che avevano interesse a conoscere la situazione. Lo storico dell'arte era un pezzo raro di un'università – facoltà di lettere e filosofia – già allora in grande crisi. Aveva tuttavia qualche idea in più che non avvenga oggi.

In questa nozione di valore antropologico che pure schiudeva strumenti di comprensione indisponibili presso le altre discipline, storia dell'arte compresa, c'era chi diceva di non capirci nulla. In quei tempi, l'esperienza di lettura del patrimonio artistico vedeva un orizzonte nel quale le connessioni funzionavano all'interno di una visione di «civiltà» ovvero di costante *civilisation*, anziché *Kultur*. Piuttosto che di bellezza artistica, si andava spesso a rileggere le vecchie carte romantiche di Carlo Cattaneo (rievocate dallo stesso Longhi) e anche quelle di Gian Domenico Romagnosi, mentre riprendeva vita funzionale, insomma, l'antica letteratura odeporica e periegetica del XVIII secolo. Una celebrazione che dal 1919 Benedetto Croce aveva riproposto adottando la *Kunstliteratur* di Julius von Schlosser e sollecitandone una traduzione in lingua italiana, che fu realtà nel 1935. Questo volume, con la strumentazione di un insostituibile manuale, era il risultato della Scuola di Vienna che aveva dominato la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. E faceva crescere dentro la nostra coscienza una norma di metodo che vedeva nell'opera d'arte una parte del tutto. Mentre una nozione moderna di ambiente prendeva il sopravvento e avrebbe voluto imporci di vedere cose separate e solitarie.

Queste convinzioni ne chiamavano a sé anche un'altra che allora era assai più vitale di oggi: il senso crescente della periferia artistica e di nuove deontologie. Intanto, l'Italia diffusa scopriva di possedere la peregrinazione storico-conoscitiva di Giovanni Battista Cavalcaselle. Così, la dinamica della *civilisation* di Marc Bloch e di Lucien Febvre si alleava con l'ubiquità del fenomeno artistico italiano, due Italie grandissime, come Fernand Braudel avrebbe detto e scritto un giorno non lontano. Quanto alle reti dei «comprensori», unità amministrative prospettate allora come forme di autogoverno locale, in essa era dato leggere la

prima intelligente progettazione di struttura e di funzione di scuole, strade, economie particolari, e di urbanistica: allo storico dell'arte si presentava l'occasione per immaginare l'organizzazione in termini di pubblico servizio, a partire dal catalogo dei beni artistici e culturali. La possibilità di una sua consultazione locale, dentro le stanze delle biblioteche pubbliche, ci apparve il completamento di quell'equazione che ormai ci sembrava possibile tra luogo, inteso come patrimonio diffuso, e nozione globale della creatività storica, la sua emersione alla luce dei valori culturali e sociali. Il catalogo dei beni artistici e culturali poteva divenire il risultato di una raccolta sul campo: era quel *field-work* che i nuovi impulsi delle belle arti organizzate in ministero indirizzavano nelle quotidiane pratiche di studio e che, con la direzione di Oreste Ferrari, direttore dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, andavano predicando come e in che modo muoversi verso un ideale risultato di conoscenza. Il sogno di questa totalità si avvicinava agli «Annales» francesi.

La saldatura generale dell'evento artistico in una sola nozione di ambiente «creativo» ha costituito per decenni un grande vantaggio per la storia e l'arte. Un evento che traeva le sue prime origini anche nel mondo crociano dopo l'*Estetica* del 1902, così da consentire la creazione nel 1907 di un vero sistema delle arti. Da questa cultura, evoluta anche sul piano dell'analisi del tempo e dello spazio, prese le sue prime mosse l'interpretazione della storia delle campagne italiane scritta da Emilio Sereni e diffusa negli anni del dopoguerra. Si saldavano forme e contenuti in una moderna nozione di paesaggio. Forte di questi nuovi mezzi di analisi e di conoscenza, città e campagna, insediamenti e territorio divenivano protagonisti d'una storia che credemmo possibile ritornare a studiare e a progettare nella completezza delle sue componenti, tra le quali il mondo della creatività artistica e della volontà proiettiva, del *Kunstwollen* proposto da Aloïs Riegl, potevano occupare il ruolo maggiore e divenire la più importante emergenza visibile.

Non è difficile riconoscere che alla migliore conoscenza e al miglior uso della nozione d'ambiente storico e artistico, nell'area geografica del nostro paese, hanno contribuito perciò

ricerche e dibattiti non solo limitati alla disciplina che alimenta questa materia, e cioè la storia dell'arte. Ma, più di essa, un altro genere di riflessione quale il tentativo di definire antropologicamente quell'idea di cultura, dalla quale discende la nozione di bene culturale. Ora, tutti i massimi contributi sono ravvisabili nella geografia dell'uomo, grazie al suo esplicito rifiuto di conservare l'astratta separazione tra civiltà e la natura. Tanto più, per tornare a me, che avevo conosciuto nei corsi di estetica John Dewey; e soprattutto *Esperienza e natura*, che m'impressionò per il fatto di potervi leggere sia un naturalismo empirico che un empirismo naturale, usando in tal modo la parola «esperienza» dal suo normale uso umanistico. La sua era una filosofia complessa e ricca di umori culturali. Le conferenze, tradotte dall'amico Corrado Maltese ed edite da La Nuova Italia nel 1951, mi sollecitarono per via dell'interesse museografico. Infatti, pur essendo il suo pensiero empirico e pragmatico, spinge ancora più avanti lo spirito di conoscenza. Con l'attenzione rivolta al rapporto reale tra materia e opera d'arte, mi aggirai, perciò, a lungo – e sollecitato da *Eupalinos ou l'architecte* di Paul Valéry («Oh gioia di incidere una pietra dura. . .») – tra le parole e gli scritti di Longhi, ma soprattutto di Alain, di Alfredo Gargiulo o di Luciano Anceschi. Fui sempre più convinto – come scrive Simone Verde – che il ruolo della materia vada oltre al fatto di costituire un supporto all'opera d'arte, ma piuttosto ne incida sensibilmente la volontà formale.

Heinrich Wölfflin dice che il mondo dell'arte è un sistema di correlazioni che va dall'architettura alla pittura, alla scultura e a tutte le altre arti e che i fenomeni del campo devono essere visti in modo parallelo tra di loro. Ci sono dunque delle serie correlate, le quali interagiscono le une sulle altre: ciò vuol dire che Wölfflin applicava già un tipo di prospettiva e di ragionamento che chiameremmo strutturale-correlativo, del tutto alternativo a quello classico che tende a suddividere la materia in chiave formalistica. Avrebbe aggiunto Ezio Raimondi nel 1990: «Agiva nel giovane Wölfflin, ventiquattrenne, il nuovo sviluppo della psicologia moderna. Prendeva delle strutture e le metteva in correlazione. Non più la psicologia di tipo atomistico-statico

del positivismo, ma una prospettiva globale che era quella che gli psicologi avrebbero chiamato la psicologia della forma, la psicologia della *Gestalt*: questo era un termine tedesco molto più ricco del termine “forma” in italiano».

Personalmente ho sempre riflettuto su queste parole che conducevano alla visione globale. Diceva ancora come «la fallita estetica nazionale» fosse l'estetica del Croce, dal momento che la differenza dei materiali e delle forme artistiche non vi conta, mentre per Longhi le forme figurative sono tutt'altra cosa dalle forme letterarie e verbali. Dunque, hanno bisogno di un proprio codice interpretativo esattamente come proponevano da anni proprio Wölfflin e Aloïs Riegl. Essi si erano prefissi non un'estetica generale, ma un'estetica delle forme figurative architettoniche, ricavabile dall'esperienza diretta dei materiali e del loro costituirsi. Quindi un'estetica legata ai materiali specifici e non riconducibili al teorema crociano della liricità come elemento unificatore di tutte le esperienze dell'arte. Un'estetica in cui arte e cultura, opere, paesaggio e società coincidono e implicano, per la tutela e la conservazione, ma anche per la prosperità della cultura, l'azione convinta di una comunità.

Chiamo «quadrante» questo sistema storico che Verde ha indagato, per la prima volta, nella letteratura artistica. Il volume si estende su un codice attento e molto significativo, avanzando fin dall'inizio un interesse inconsueto in Italia per l'attività collezionistica e museografica statunitense. Se lo *scire per leges* della scienza e il *facere per inventiones* dell'arte invocano oggi una vita meno separata, l'operatività della storia dell'arte che è costretta ad assumere nei suoi aspetti di tutela e di conservazione, incrocia strettamente i metodi per far sì che le due culture si uniscano. Una frattura, purtroppo visibile nella duplicità che divide l'amministrazione del ministero culturale, e il patrimonio. Una frattura che ricalca le interpretazioni normalmente date all'opposizione che esiste, in ogni democrazia in crisi, tra paese reale e paese legale. I beni culturali, allora, finiscono per rappresentare il secondo termine e vengono visti quasi si stendessero come in un paesaggio – naturale e complesso – sul quale «è stata sovrapposta una struttura culturale che ne nasconde i tratti originali», secondo

un dualismo che non dovrebbe esistere. Mentre gli editti degli Stati italiani antichi, per una definizione ideologica, aggiungono alla nozione circostanze materiali, mezzo secolo dopo la cultura romantica sembra averne molto diminuita la portata.

Come ogni espressione creativa, che per realizzarsi debba forzatamente affrontare un imponente bagno di realtà e di tecnica, l'arte ha per lunghi anni sostato nell'area concettuale e anche sociale delle arti dette «meccaniche», e per secoli ha tentato di liberarsi di questa condizione per evolvere a quella – apparentemente più libera – delle arti dette «liberali». Tendenza in Italia rimasta velleitaria da una modernità astratta, ideologica e ben poco pragmatica. È importante riconsiderare l'intera politica amministrativa del nostro patrimonio nell'età moderna, perché proprio questa vicenda può illuminarci circa le origini, i modi e i fini di una frattura gigantesca, che mostra di essersi spalancata fra società e nozione di bene culturale. Tentammo di leggere nell'ostinata frattura, che s'è aperta tra arte e tecnica, nel momento in cui essa diveniva componente di quella disciplina che afferma di voler affrontare la comunicazione specifica, la rappresentazione critica del tutto, e cioè la storia dell'arte. Alla fine del decennio, si può considerare chiusa l'età dell'utilizzazione vitale, funzionale del patrimonio artistico: l'età della circolarità espressiva e dell'integrazione tra artigianato e arte, nonché tra committenza e mano d'opera. Cessa la conservazione reale e ha inizio la conservazione legale. La stessa legge di tutela 1909-1939, nella sua definizione dei compiti e dei limiti di tutela, mostra così evoluto il concetto di bene artistico e culturale da non poterlo immaginare disgiunto da un alto concetto dell'operare storico.

Lo snodo di questa separazione ideologica tra paesaggio e natura, tra cultura e società, tra beni culturali e la stessa intelligenza che ne fu creatrice è analizzato in maniera rigorosa in questo libro, come il risultato di una modernità contraddittoria e incerta. È la storia dell'Italia unitaria mai diventata nazione, preda di rapporti feudali non scomparsi in cui ha trionfato un irrisolto moralismo propagandistico del patrimonio. Cosicché quando si allude a un'opera d'arte

affiora netta la sensazione che il caso esaminato sia visto preferibilmente di natura archeologica metaforica della storia oppure di «monumentalismo» che aggrava a dismisura la già sottolineata tendenza del nostro tempo a scindere tra conservazione reale e conservazione legale. Tutti i disegni legislativi, i dibattiti parlamentari e gli stessi scritti specializzati portano ora i segni di una riduzione ausiliaria fra retorica e nazionalistica. Quantità preponderanti di materiali artistici vengono normalmente taciute; così come, in confronto all'editto Pacca e alle antiche leggi, vengono letteralmente dimenticate le dimensioni del demanio chiesastico, già così fiorente nel corso dell'Illuminismo. Questo è il motivo per cui nell'interpretazione che qui ne diamo, ogni ragionamento sul patrimonio non intende volutamente fare distinzione tra l'arte come storia e l'arte come materia.

La storia dell'arte nutre in se stessa peculiarità che nessun'altra disciplina della storia può esibire: il documento, in effetti, ci informa dei fatti e s'identifica con l'oggetto della storia. Materia di questa storia sono le opere dell'arte e in questo si rivela tutta la consustanzialità con l'antropologia. Difficile rifiutarsi a un quotidiano incontro con le opere, poiché esse sollecitano con la loro presenza una verifica costante. La tutela dei beni culturali è un atto della conoscenza, e non una dittatura esteriore della tutela come scienza, poiché indirizza ogni gesto alla sopravvivenza di queste «cose» che sappiamo essere la loro storia. E qui la frattura amministrativa, se non vuole produrre disastri, deve cessare, portando una consapevolezza antropologica seriamente e con giusta insistenza invocata da questo libro. Tanto i più noti lavori della Commissione parlamentare d'indagine già presieduta dal senatore Franceschini, benemeriti per lo scrupolo di documentazione circa il disagio del patrimonio e delle strutture addette, quanto i più recenti tentativi di disegnare una nuova legislazione, rivelano in realtà che oggi nessun problema può essere più risolto nell'ambito delle tradizionali posizioni, ormai statiche e perfino inaridite, vecchie e desuete; e che soltanto grazie a radicali spostamenti di ordine costituzionale e ideologico il problema della tutela

può essere rimosso dalla situazione di stallo in cui da oltre un secolo versa a spese della comunità nazionale. Spostamenti, cioè, di ordine culturale, e quindi sociale e politico.

Si può dire che la storia dell'arte, che ha goduto una grande, progressiva fortuna per più di cento anni, irreparabilmente precipita. Tutto, costumi e disciplina, metodo e conoscenza, sembrano senza ritorno. A ben ricordare, in Europa si curavano all'incirca due tendenze: una cultura come vita delle forme oppure formalismo critico, e indagine iconologica dei contenuti. Si diceva che la forma fosse figlia dei paesi mediterranei e della Scuola di Vienna, mentre l'iconologia dei paesi settentrionali. Nonostante la crisi, la categoria aumenta, entrano a farvi parte altri protagonisti che sono quelli che curano il patrimonio, pianificano le terre, ma stando sulla realtà territoriale, urbanistica, comprensoriale. In una parola, guardano l'unica verità dell'uomo cui ci eravamo rivolti nel primo dopoguerra, in un esercizio purtroppo prematuramente interrotto. Occorre un bagno di realtà e di tecnica, perciò, guardando a quanto fatto in numerose esperienze, spesso ispirate alla lunga tradizione italiana. Ed è importante riconsiderare l'intera vicenda politica del nostro patrimonio nell'età moderna. Tanto più che questa vicenda può illuminarci circa i modi e i fini di una frattura che, nel paese, si è spalancata fra società e beni culturali.

Il tema di un'intersezione spazio-temporale, perciò, deve essere ripreso con sufficiente rigore. È il tema delle aree culturali e delle diverse sedimentazioni che con eccezionale intensità, la cultura e l'arte seppero esprimere e che chiedono di essere rinnovate. È il tema che è stato tentato anche dal dibattito circa la determinazione di un nuovo schema territoriale. Esaminato attraverso indagini di carattere socioeconomico, esso non ha avuto ovunque la fortuna che meritava. Eppure, una lettura delle omogeneità e delle compattezze espressive del nostro paese era il modo migliore per proporre all'unità nazionale un reticolo di azione e di programma non alieni, né lontani dalla cultura e dalla stessa natura dei luoghi. La storia del lavoro, come storia della sopravvivenza diviene traccia ogni giorno più straordinaria per garantire all'uomo il sapere pratico

di cui pensa di non avere bisogno, per poi ripiombare ogni volta nel desiderio di una creatività per altre strade negate. Il patrimonio artistico, nel suo ventaglio più dilatato e vasto, è il grande detentore dell'esperienza creativa locale. Nella sua visione – abbraccio e funzione vitale ancora oggi –, siamo nati e cresciuti. Come pensare di abbandonarne il quotidiano significato, l'impronta creativa, l'insegnamento del geniale e dell'integrato, dell'individuale e del collettivo? Possesso e gestione camminano, infatti, sulla stessa via, sono aspetti, infine, dello stesso problema. Il patrimonio culturale, realizzato nella sua immensa globalità, tanto attraverso i filtri spesso egemoni della nostra cultura, quanto attraverso l'opera quotidiana della stessa sopravvivenza, si è visto così ridotto, corrosivo e degradato dalla violenza di attività speculative, che se da un lato sfuggivano al limitato controllo degli enti locali, dall'altro non potevano trovare controllo in una centralità incapace di emanare una legge e disinteressata a istituire nuove compenetrazioni virtuose di natura e cultura, di strutturare un'amministrazione e perfino di fornire adeguata forza a quelle norme metodologiche generali che l'esercizio di un potere culturale centralizzato presuppone.

Un libro come questo ci propone un'altra strada, però: pianificare per sopravvivere, così come si dovrà *conoscere* per pianificare. Pianificare significa affrontare globalmente il problema dell'equilibrio ecologico e della preservazione ambientale; globalmente il problema della tutela, della conservazione dei beni culturali, paesistici, ambientali, radicandoli nelle esigenze di vita delle popolazioni. L'adempimento costituzionale può essere un dato di buon peso per una visione globale del patrimonio. Nella sua stessa vicenda si avvertiva molto forte l'influenza che l'opinione aveva raggiunto. Il Parlamento allora possedeva ancora forti personalità, anche se la condizione politica conservava dislivelli interni alla manovra dei partiti. La battaglia fu condotta da Italia Nostra. Negli anni settanta la stampa diede un grande contributo alla formazione dell'opinione pubblica e anche la storia divenne lo specchio nel quale i lettori si identificano. Allorché nel 1975 fu presa la decisione di reintegrare il Ministero, tutta la gracilità di governo affiorò con

la simultanea fragilità dell'impianto regionale appena nato. L'Istituto per i beni artistici, culturali e naturali dell'Emilia Romagna da noi fondato (IBC)¹ aveva una struttura ambiziosa e puntava molto sulla partecipazione delle amministrazioni comunali, specie le più periferiche. Quasi un'utopia, bisogna ammetterlo. Ma resta tuttavia il solo tentativo italiano di avviare un'analisi permanente dei problemi e di sorreggerne con studi il cammino. Il fatto principale è che i partiti (tutti) non hanno mai pensato neppure lontanamente di ammettere la potenzialità di un sapere intellettuale e della conoscenza tecnica nella quotidiana gestione delle cose.

Nonostante siano passati molti anni e di crisi, forse per un fenomeno di esasperata attenzione politica e scientifica, le grandi problematiche dell'ambiente, dell'umanizzazione dei quadri ambientali, dell'arte come sedimentazione della presenza creativa e altre realtà restano irrisolte come allora. Il «governo» dunque e prima di tutto: *politique d'abord*. Per ogni problema l'opera di governo delle cose dell'arte e della vita considerate alla stregua di quelle dell'economia e della società. La nostra storia dell'arte era passata dalla considerazione dell'estetica intesa come singolo evento creativo, a una più globale visione di carattere ambientale. Il suo processo di formazione rimandava ai modelli di quello che si chiamerebbe incivilimento. Al problema delle grandi estensioni regionali, a quello delle periferie territoriali, un paese di fitta umanizzazione deve essere ricondotto, come è accaduto, con le pulsioni conoscitive dell'intero Novecento. E così si attende ancora di fare. La storia del patrimonio, come storia del lavoro e della varia complessità delle esperienze, dei materiali e delle loro vocazione espressive, infatti, si interrompe.

Giacquero, da allora, in un silenzio tutelato dalla miseria, tesori spesso malinconici, in abbandono: nelle strade, nei palazzi, nelle chiese e nelle campagne, frammenti ancora della umanizzazione così visibile nel paesaggio agricolo si avviò, insieme al patrimonio artistico, a un degrado che dura ancora oggi. A meno che non si decida di ricominciare dalla presto interrotta sperimentazione di un tempo e di imboccare il prima possibile la strada qui suggerita dall'autore.