

INTRODUZIONE

ANDREA EMILIANI

Le origini della tutela italiana sono italiane e francesi insieme, e propongono un modello di comportamento, di carattere pianificatorio che è utile tornare a verificare sotto il profilo ideologico e filosofico.

Antoine Quatremère de Quincy realista rivoluzionario, amico del David, rinchiuso in carcere nell'ultima fase del Terrore, scrisse in forma di lettere indirizzate al generale Miranda, di origine centroamericana, una sorta di libello indirizzato a Napoleone Bonaparte che stava elaborando minuziosamente non solo l'"esportazione" dei principi rivoluzionari, ma anche il trasferimento delle principali opere d'arte italiane verso Parigi.

L'intento era di consolidare con la più insigne esposizione di capolavori mai vista che assumeva i caratteri di un antico trionfo, la formazione di uno dei primi grandi strumenti del potere.

Quatremère elabora quindi una teoria che costituisce il primo affioramento di una coscienza di bene culturale, di idea di cultura che ancora non aveva avuto l'occasione di esplicitarsi compiutamente. Vi si esprimeva la convinzione che l'asportazione di un'opera d'arte colpisce non solo l'opera che viene sradicata ma il generale contesto storico e culturale.

Si tratta di un concetto centrale per la storia dell'arte, per la museografia e più in generale per il modo stesso di fare storia.

Negli stessi anni Luigi Lanzi elabora una storia pittorica che è interamente assestata su un profilo panoramico e, per così dire paesistico. Abbandona le monografie biografiche ed indaga lo spessore territoriale di cui neppure un frammento può essere toccato.

Per parte sua anche Quatremère allude alla interezza dell'esperienza artistica che si realizza quando si accede all'opera d'arte attraverso i grandi luoghi della città, avvertendone le originarie modalità percettive. Si raggiunge così attraverso una letteratura costituita di guide, di epistolari, una cultura articolata nella conoscenza delle cose e contraddistinta da una sensorialità complessa esplicitamente legata alla percezione visiva.

Papa Pio VII Chiaramonti, pochi anni dopo, nel 1802, ispirato da una cerchia di intellettuali, fra cui lo stesso Luigi Lanzi e i grandi spiriti dell'ultima Roma cesaro-

papista, stende il testo del chirografo in cui disegna i modelli del comportamento artistico, storico, critico e restaurativo italiano. Il Cardinale Camerlengo Pacca poi, lo stesso che appare nel dipinto di David raffigurante proprio l'incoronazione di Napoleone davanti a Pio VII, ne redige pochi anni dopo, nel 1809, il regolamento.

Il chirografo di Pio VII ha un esordio breve, reciso, molto significativo. Vi si afferma che il patrimonio artistico è importante non solo in sé, ma anche per ragioni economiche, e perché costituisce l'archetipo della cultura dell'artigianato e della creazione d'arte, fornendo così una nitida definizione del valore sociale e culturale del patrimonio.

Negli ultimi anni si è parlato spesso di possibilità economiche dei beni artistici e storici.

Se si considera che in Italia fino a dieci anni or sono era diffusa la convinzione che l'economia rappresentasse un atteggiamento eteronomico rispetto alla libertà della creazione artistica appare evidente il processo compiutosi negli ultimi anni.

Recentemente la cultura e il ruolo stesso dei conservatori sono profondamente mutati e non in ragione di interventi statali, come il decentramento regionale che aveva caratterizzato gli anni settanta.

Fallito il decentramento, in presenza di un forte accentramento di potere di tipo partitico, si è creata un'economia degli eventi culturali inserendosi in quel gioco che contribuiva a demolire i bilanci ordinari e a istituire, di converso, dei progetti speciali, quasi una lotta nazionale, che hanno il merito di incentivare nuovi investimenti e occupazione ma che in realtà si configurano come interventi di imprenditoria statale.

Attraverso le grandi concessioni FIO e piani speciali, compresi i Giacimenti culturali, di fatto transitano i modelli dell'industria di Stato. Si è pertanto ribaltato il panorama della gestione artistica. La speranza progettuale del decentramento si è rovesciata in una estraneazione dei modelli di intervento, l'istituto stesso della concessione ha portato con sé la delega del progetto e della sua attuazione.

Così i "manager della cultura" italiani, privi di una specifica formazione, sono entrati nei luoghi dove si fa incentivazione, economia, interpretazione della spesa.

E' stato necessario imparare come l'arte e la sua produttività potesse essere giudicata e praticata come possibile.

L'Italia è di fatto costruita, come sostiene Braudel, a "misura di artista", un sedimento straordinario di opere d'arte, un luogo dove si accalcano città, chiese e parrocchie, una serie di secoli formidabili vi hanno lasciato immagini, luoghi e paesaggi a propria somiglianza. E tutta l'Europa, da questo punto di vista, si pone a livelli di una qualità del vivere del tutto diversa da altri continenti ed emisferi.

Malgrado ciò la riforma, soprattutto quella democratica, è assai lontana, poichè il centralismo è la nega-

zione di ciò che si intende per politica di piano e di programma.

Recuperando gli aspetti storici e le consistenze attuali è bene ricominciare a riconsiderare cos'è il bene culturale, la nozione di bene culturale. Qual'è il significato del patrimonio, quale idea di cultura rappresenta, qual'è il progetto all'interno di questa coabitazione, qual'è il modello possibile.

Se non si riflette sul progetto del vivere e sul modello del vivere i beni culturali, questi ultimi rimangono spaesati, afasici, come i musei, lontani da noi, quando noi li vediamo proprio davanti alle nostre finestre, sul nostro cammino quotidiano.