

Arte, legge, restauro

L'Europa e le prime prassi per la protezione del patrimonio

a cura di Chiara Mannoni

Qualche riflessione: ieri come oggi?

Orietta Rossi Pinelli

Università La Sapienza di Roma, Italia

I saggi raccolti in questo volume sono densi di sollecitazioni e costruiti, ciascuno, con particolare attenzione a individuare le connessioni tra arte, storia del diritto, restauro e anche museologia, nel lungo processo che ha accompagnato la definizione dei singoli statuti disciplinari. Connessioni che coinvolgono anche le nozioni di patrimonio, di antichità, di monumento, e il variare del loro significato nel corso del tempo e nelle differenti aree geografiche.

L'aspetto che immediatamente coinvolge il lettore è la pluralità di situazioni territoriali prese in considerazione dagli autori nel proporre un'analisi comparata tra alcuni Stati europei, in un arco di tempo che va dal XV al XVIII secolo. Si è guardato alla Svezia, alla Danimarca, alla Spagna, al Regno di Napoli, a quello prussiano, al Portogallo, alla Grecia, fino naturalmente allo Stato della Chiesa, in relazione alle eterogenee cronologie con cui ciascun popolo ha recuperato la memoria del proprio passato in chiave identitaria e quindi politica. Ne è emerso un quadro polifonico entro cui si delineano, in stretta correlazione le une con le altre, le ragioni che hanno provocato e accompagnato - nel tempo - le scelte verso forme di tutela sempre più consapevoli. Gli orientamenti storico-artistici, archeologici ed estetici si misurano sistematicamente, in queste pagine, con i procedimenti museografici come con gli indirizzi di restauro. Parti-

colare attenzione viene assegnata anche alle vicende legislative che hanno accompagnato la crescente attenzione di alcuni apparati statali nel salvaguardare il patrimonio storico dall'assalto del collezionismo privato straniero o, viceversa, dall'abbandono e dalla rovina. Un impegno legislativo che, in occidente, ha accompagnato l'ingresso nella modernità e, a volte, è stato sollecitato anche da uno spirito emulativo. Si pensi, solo come esempio, a quanto il Chirografo Doria-Pamphili del 1802 e poi l'Editto Pacca del 1820, emanati nello Stato Pontificio, abbiano contribuito alla messa a punto anche di altre legislazioni europee. Fece scuola, in particolare, l'articolazione degli ordinamenti contenuti dalle disposizioni pontificie e il rigore con cui si arrivava a chiarire il concetto di patrimonio pubblico. Una nozione, quest'ultima, che venne definendosi in chiave moderna anche in virtù delle argomentazioni messe a fuoco già dalla cultura illuminista.

La densità di congiunture e connessioni presenti in questo volume mi ha portato a riflettere su quanti profondi cambiamenti, anche in questi ultimi settanta/ottanta anni, si siano verificati sul piano delle metodologie di ricerca, sugli obbiettivi della tutela, sulle procedure di restauro, nella museografia, sul concetto stesso di patrimonio.

Mi sono chiesta se una scelta storiografica come quella che ha ispirato i testi qui raccolti avrebbe potuto trovare interpreti quando sono entrata nella Facoltà di Lettere, nei primi anni Sessanta. La risposta che mi sono data è decisamente negativa. Nonostante fossero presenti, sul piano internazionale, gli scritti di storici dai forti connotati innovativi come quelli di Gombrich, di Wittkower, di Pevsner, di Panofsky, di Antal, la critica e la storiografia artistica emergente, almeno fino a gran parte degli anni Sessanta, era ancora molto concentrata sulla valutazione del valore estetico delle opere, arrivando a fissare ben definite gerarchie di capolavori e opere 'minori'. L'analisi dei dipinti, come delle altre tipologie artistiche, era essenzialmente formale. Gli studi si concentravano soprattutto sui grandi artisti di tutti i tempi, sulla autenticità e unicità irripetibile delle loro opere. Vennero naturalmente 'riscoperti' non pochi pittori dimenticati da precedenti mutazioni di gusto. Le mostre d'arte antiche, la tutela, il restauro, l'esposizione nelle sale di un museo seguivano criteri affini. Alle opere considerate di qualità modesta, spettavano i depositi e raramente l'onore di attrarre l'attenzione degli studiosi. I giudizi erano espressi in termini selettivi, non senza incorrere in furibonde polemiche. I curatori dei musei cosiddetti 'della ricostruzione', i tanti musei restaurati o ricostruiti dopo i bombardamenti da celebri architetti italiani, sfoctivano le sale espositive, candide, elegantissime nella loro esibita modernità e sapientemente illuminate. Venivano esposti solo capolavori ben distanziati gli uni dagli altri, per consentire ad un pubblico colto e benestante un godimento assoluto e privo di interferenze. Per i restauri, l'Istituto Centrale romano diretto da Brandi fino al 1960, rapidamente impostosi per l'eccellen-

za delle metodologie, della ricerca e della diagnostica, si occupava soprattutto di opere eccellenti di cui si studiava l'effettivo stato di conservazione, le manomissioni, si definivano le parti autentiche da quelle rielaborate, si decidevano i procedimenti da seguire. La mia generazione, in questo settore, ha vissuto una parabola culturale che definirei gigantesca.

Prima della conclusione e pubblicazione degli atti della Commissione Franceschini (1967) sulla «tutela e valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio», anche l'attività delle soprintendenze si concentrava essenzialmente su opere di particolare rilevanza estetica o storica. Dalla Commissione emerse un concetto molto ampio di patrimonio che comprendeva tutte le forme di manufatti, che azzerava le gerarchie tra opere di serie A e di serie B, che prevedeva una più ampia partecipazione del pubblico ai fatti della cultura e tante altre aperture che trasformarono profondamente il concetto di patrimonio e delle attività connesse. Trasformazioni che, con gli anni Settanta e Ottanta, trovarono condizioni istituzionali e culturali favorevoli all'inclusione di sempre più diversificate prospettive di ricerca. La storiografia artistica si andava trasformando, incalzata dal fascino della scuola delle *Annales*, ma anche dagli stimoli dei sempre più diffusi testi di quegli studiosi tedeschi legati al Warburg Institute e alle più prestigiose cattedre nordamericane, a cui si è fatto cenno più sopra. Con gli anni, divennero discipline vere e proprie l'iconologia, la storia sociale, la geografia artistica, la storia dei committenti, del mercato artistico, delle accademie, delle tecniche, della museologia, del restauro, della legislazione artistica. Non che prima non ci si occupasse di aspetti di questa natura, ma venivano affrontati quasi esclusivamente da studiosi di scuola positivista, con un orientamento ideologico fortemente limitativo.

La memoria in prima persona di quanto avvenne in seguito, nella nostra disciplina, è condivisa da un gran numero di addetti ai lavori, oggi in prima linea. Questo volume non solo fa pienamente parte dell'indirizzo a mio parere più promettente uscito dai fermenti culturali di quegli anni, ma costituisce anche un ulteriore ampliamento di prospettiva. Un riferimento di partenza lo collocherei nella generazione degli allievi degli esuli di cui sopra, come Baxandall o Francis Haskell, e al contempo quella di Castelnuovo, Chastel, Romano, Toscano. La diversificazione dei percorsi storiografici ha trovato interpreti molto stimolanti. Un libro fondativo in questa direzione, è stato proprio *Rediscoveries in Art* di Francis Haskell (1976). Un'opera sulla relatività del gusto estetico, imprescindibile per gli studi successivi. Lo storico inglese rilevava nelle corrispondenze, nella pubblicistica periodica, nella casistica dei concorsi, nelle indagini di mercato, quanto le stesse opere d'arte potessero venire apprezzate come capolavori in un certo periodo e, viceversa, manufatti di minima o nessuna rilevanza anche solo a distanza di poche generazioni. Una verifica

inoppugnabile che testimoniava la necessità di penetrare nei singoli contesti storico-culturali per poter giungere alla comprensione realistica di un pur piccolo segmento di accadimenti. Un bagaglio metodologico che ormai appartiene a molti storici dell'arte, compresi coloro che hanno contribuito al convegno veneziano. Ma in questi atti c'è di più: l'attenzione a coinvolgere nella ricerca quello che Enrico Castelnuovo, traendo impulso da Pierre Bourdieu (*Champ intellectuel et projet créateur*, 1966), aveva definito il 'campo artistico'. Una sorta di campo di forze, di spazio variabile, un teatro di contrasti, di accordi e di conflitti dove i vari agenti, dai produttori dell'opera ai produttori e del suo valore simbolico si affiancavano, si collegavano, si scontravano. L'elaborazione e il tentativo di sintesi di un così variegato fluire di voci ha consentito agli studiosi, qui coinvolti, di avvicinarsi al reale andamento dei fatti artistici nella loro naturale complessità.

L'aspetto che arricchisce ulteriormente questo volume, oltre alla raffinatezza metodologica degli autori, è la dimensione europea del 'campo' preso in considerazione. Un'analisi comparata che tiene conto di quello che era il mondo reale di allora come di oggi, dove le frontiere sono sempre state permeabili, gli individui viaggiavano, e viaggiavano le notizie, le idee, le opere, i libri, e poi - nel XVIII secolo - ormai anche la stampa periodica. I protagonisti producevano consensi, dibattiti, emulazioni, disaffezioni, riflessioni proficue. Così, ieri come oggi, l'organizzazione dei musei, la legislazione artistica, le teorie e le metodologie del restauro, la nozione di patrimonio, spesso si differenziano ma a volte si completano nella circolazione dei saperi da paese a paese.