



2010

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE

University of Macerata

eum



Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

rivista annuale

Vol. 1, 2010

ISSN 2039-2362 (online)

ISBN 978-88-6056-261-6

© 2010 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Coordinatore di redazione

Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato di redazione

Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Mauro Saracco, Federico Valacchi

Comitato scientifico - Dipartimento beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Andrea Fantin, Pierluigi Feliciati, Patrizia Dragoni, Claudia Giontella, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Federico Valacchi

Comitato scientifico

Michela Addis, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Stefano Della Torre, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Lutz Klinkhammer, Federico Marazzi, Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Adriano Prospero, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Girolamo Scullo, Simonetta Stopponi, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://www.unimc.it/riviste/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico

Stampa

Tipografia San Giuseppe, Macerata

Finito di stampare nel mese di dicembre 2010

Storia (storie?) dell'arte (delle arti?) e valorizzazione

Pietro Petraroia*

Abstract

La nozione di valorizzazione sembra oggi generare profondo sospetto in chi riconosce le proprie radici ideali nella percezione di un valore delle opere d'arte indipendente da fenomeni extra-artistici che possano determinarne la comprensione e la fruizione. In Italia, in particolare, ha pesato fortemente l'inevitabile confronto con l'idealismo: le radici della storia dell'arte italiana sono in Adolfo Venturi e Pietro Toesca. Ma la nozione di valorizzazione ha un fondamento costituzionale e figura nel Codice dei Beni culturali e del Paesaggio: quale può essere allora l'apporto della storia dell'arte allo sviluppo delle funzioni e delle attività di valorizzazione? Da molti storici dell'arte la valorizzazione è stata concepita come una sorta di male minore, in grado di promuovere il patrimonio, i cui valori di qualità resterebbero però appannaggio di pochi. Nelle politiche culturali di oggi, invece, ci sono due dimensioni ineliminabili: il riconoscimento di valori culturali sovra-soggettivi e l'impegno a rendere largamente disponibile l'esperienza culturale come aspetto del welfare.

* Pietro Petraroia, Direttore generale del Consorzio Villa Reale e Parco di Monza, Viale Mirabellino 2, 20052 Monza, e-mail: pietro.petraroia@gmail.com.

The notion of enhancement seems presently to breed a deep suspect in those who find their ideal roots in the perception of the art value as independent of all the extra-artistic phenomena available for its understanding and use. In Italy, in particular, the Idealism strongly influenced: Italian art history origins are represented by Adolfo Venturi and Pietro Toesca. Anyway the notion of enhancement has a constitutional rationale and is included in the Cultural Heritage and Environment Law: what may be in this framework the contribution of art history to the development of enhancement functions and activities? Many art historians conceived the enhancement as a sort of lesser evil, useful just to promote cultural heritage while its quality remains perceivable by few experts. Today cultural policies are made instead of two necessary aspects: the acceptance of super-subjective cultural values and the commitment to make cultural experience fully available as an element of welfare.

L'accostamento fra storia dell'arte e valorizzazione è incendiario, perché impone di prendere le distanze da ogni schema preconetto, di quelli di moda negli ultimi cinquant'anni. Brandi e Argan già alla fine degli anni Sessanta erano entrambi convinti che l'arte non è riconducibile a comunicazione di messaggi o contenuti dati, mentre a noi sembra impossibile che la valorizzazione del patrimonio artistico non passi attraverso la comunicazione, la socializzazione delle conoscenze. Ma Argan nondimeno punta ad una definizione del valore dell'opera d'arte (e lo stesso sarebbe parlare di paesaggio) come "nodo" in un sistema di relazioni sia artistiche che extra-artistiche, un nodo che diventa, se non segno deterministicamente inteso, almeno "sintomo" di un modo di essere, di produrre, di gerarchizzare le relazioni ed i poteri in un contesto sociale e geoculturale dato.

Non c'è dubbio che l'approccio metodologico arganiano (che qui ho volgarizzato in modo davvero troppo sbrigativo) risenta da un lato – e in simultanea – di forti suggestioni idealiste e marxiste, ma di certo persegue con originalità e grande acutezza una propria via alla ricerca del senso dell'arte nel rapporto con la realtà concreta della produzione artistica, allontanandosi dall'interesse per una definizione "a-priori" dell'arte in quanto tale. In questo, però, non si sottrae al rischio di una sintesi ancor più generalizzante, quella che risulta dalla utilizzazione dell'arte come via più di altre immediata (per la presenza stessa delle "cose d'arte" nel mondo attorno a noi) nell'accesso al senso complessivo di una civiltà o di uno scenario culturale. Di qui a sostenere che nell'architettura e nella città sia individuabile l'ambito privilegiato della critica – per la comprensione "militante", per dir così, del fenomeno artistico come della società nel suo insieme – il passo è davvero breve e, nella effettiva realtà biografica, non può stupire che, al culmine del suo sviluppo di intellettuale e docente, Argan sia stato sindaco e parlamentare.

Nella sua visione lo stesso funzionario di tutela non può (nel senso etico dell'espressione) assolvere alle proprie funzioni in posizione di totale "terzietà", perché deve, almeno, opporsi ad ogni tentativo di mescolare l'arte (e la città?)

con qualsiasi forma di tornaconto economico, in quanto ciò equivarrebbe a privatizzare il godimento di un bene (l'opera d'arte riconosciuta come tale) che è intrinsecamente pubblico, come, appunto, lo è la vita della città.

Non sembrerebbe dunque possibile, ponendosi rigorosamente da un punto di vista brandiano o arganiano (per parlare specificamente dei due protagonisti del cruciale momento politico-istituzionale nel quale videro la luce le leggi di tutela del 1939, particolarmente a me cari per il mio percorso di formazione di storico dell'arte), immaginare un modo di fare storia dell'arte compatibile con la produzione di valore non-artistico attraverso la gestione delle opere d'arte: un valore, cioè, che sia anche economico e perciò non assoluto, non separato dalla vita, eppure intrinsecamente (antropologicamente) parte dell'esperienza dell'arte.

In effetti la nozione stessa di valorizzazione sembra generare oggi profondo sospetto e fastidio in chi riconosca tutte le proprie radici ideali nella percezione di un valore "ab-solutus" delle opere d'arte, indipendente da fenomeni extra-artistici che possano determinarne la comprensione e la fruizione in quanto tali.

Un simile atteggiamento di sospetto rischia poi di essere addirittura inevitabile per chi, alla sequela di Argan, veda nell'indagine sull'arte il metodo privilegiato per una "critica" militante ad ogni potere che determini, con le leve dell'economia, il modo d'essere di quell'insieme di valori extra-artistici – dunque economici, sociali ed antropologici – che connotino l'assetto politico di una data comunità civile in un determinato contesto geo-storico: valori di cui le opere d'arte rinserrano il "sintomo", che il critico-storico dell'arte sa e deve disvelare. Tanto più, che, come persino un buon crociano avrebbe potuto ricordarci, la critica è sempre fenomeno di attualità, che concerne il soggetto nell'oggi del suo determinarsi; e a nulla può valere l'osservazione, fallace, che la storia riguardi il passato: il passato è in fondo inattuabile per noi, ma il giudizio su di esso è atto del presente e per il presente. Brecht insegna.

Potrei propormi di trarre a questo punto una prima conclusione: se nel Codice dei Beni culturali e del Paesaggio (2004-2008) non riconosciamo altro che un'evoluzione più articolata della normativa del 1939 e poi del 1999, la presenza in esso della nozione di valorizzazione genera un'insanabile aporia e ci si dovrebbe comportare come se di essa non vi fosse in realtà alcuna menzione.

Ma visto che non possiamo ignorare la legge – considerando che la nozione di valorizzazione ha un solido, seppure ambiguo, fondamento costituzionale – può allora essere possibile un apporto della storia dell'arte, come disciplina e come prassi, che sostenga e qualifichi lo sviluppo delle funzioni e delle attività di valorizzazione? E ancora: è troppo arduo rileggere la costituzione scritta, per riconoscervi in filigrana un ruolo civile del fare storia dell'arte, che non sia mera sequenza di giudizi tecnico-discrezionali a supporto della tutela ovvero, all'opposto, mero esercizio della libertà di critica politica al potere di ogni tempo?

Penso che sia salutare lasciare aperti i due quesiti (anche se un po' rudimentali), nella loro possibilità di continuare a provocare la riflessione e l'innovazione gestionale del patrimonio culturale, affinché non capiti di cadere in un approccio ideologico e insieme burocratico alle strategie della valorizzazione: ne risulterebbe vincitrice a mani basse la posizione di chi per valorizzazione intende cartolarizzazione, cioè monetizzazione. E in questo – ha davvero ragione Argan – sarebbe la sconfitta secca della “pòlis”, dell'idea stessa di un bene comune, di pubblico interesse.

Nel fluire di questa riflessione, che certo non aspira a porsi come conclusiva, ravviso comunque qualche pista di lavoro sull'argomento.

La prima consiste nel lavorare alla rinuncia “operosa”, per dir così, ad un'idea apodittica di storia dell'arte. Un approccio apodittico è stato reso possibile e, in certo modo, legittimato dalla inevitabilità di un confronto (adesione o scontro) con l'idealismo post-hegeliano, nelle sue molteplici insorgenze, che tanto ha segnato il Novecento italiano. Importanti apporti filosofici, dall'esistenzialismo allo strutturalismo, hanno arricchito direttamente o indirettamente il fare critica d'arte e soprattutto critica letteraria, ma gli storici dell'arte italiana, in fondo, riconoscono le loro radici più profonde in Adolfo Venturi e soprattutto in Pietro Toesca: si tratta di riferimenti alla cui autorevolezza ancor oggi non sapremmo sottrarci e che precedono largamente tanto l'idealismo quanto la critica sociale e l'esistenzialismo marxista dei decenni attorno al secondo conflitto bellico.

Semplificando ancora (troppo), la definizione di quel che concretamente accomuna queste personalità di padri fondatori della storia dell'arte nel secolo XX, al di là delle rimarchevoli differenze, sembra essere in primo luogo il loro assunto di metodo: giudicare sull'esperienza diretta delle opere d'arte e concepire le tecnologie di riproduzione già disponibili (disegno, incisione, fotografia, ecc.) come mero supporto rammemorativo e non artificio sostitutivo dell'esperienza diretta del patrimonio culturale; di qui l'importanza dell'istituzione delle scuole di specializzazione in storia dell'arte per la preparazione ai compiti di tutela del patrimonio culturale nella sua fisicità, con un ricordo della tradizione archeologica neoclassica. È, questa, la rielaborazione di un'eredità ottocentesca, arricchita però anche dalla grande rilevanza data alla dimensione territoriale dei fenomeni d'arte, frutto maturo, a sua volta, della metodologia tardo settecentesca dell'abate Luigi Lanzi. Sembrerebbe dunque che per fare oggi e nel prossimo futuro storia dell'arte (anzi, almeno dagli anni '30 del Novecento dovremmo dire: delle arti) in un modo che possa interagire produttivamente con le funzioni e le attività di valorizzazione occorra ripartire da una fase anteriore a Brandi e Argan.

Forse si dovrebbe ravvisare il “nuovo” del *Codice dei Beni culturali e del Paesaggio* non tanto nella definizione di valorizzazione data all'art. 6 (ancora, a mio avviso, segnata da scarsa esperienza concreta), quanto nell'indicazione (art. 112, comma 4) che proprio la valorizzazione postula un'attenzione tipica e caratterizzante alle relazioni territoriali; occorrerebbe accorgersi che l'intervento pubblico e quello privato nelle azioni di valorizzazione costituiscono distinte

modalità dell'operare, ma non ineriscono l'essenza della funzione, che, infatti, potrebbe esplicarsi attraverso sinergie tra enti pubblici e soggetti privati, perseguendo comunque una finalità generale di pubblico interesse, sulla base di una regolazione condivisa dei rispettivi ruoli.

Molto spesso si è ricordato (per esempio seguendo il pensiero di Oreste Ferrari) che un maestro indiscusso della storia dell'arte italiana come Roberto Longhi ha sottolineato l'importanza dei "valori di relazione" nel giudizio critico, che è come dire dei valori non autoreferenziali dell'opera d'arte. Ma questa suggestiva espressione rischia di rimanere in sospeso e nulla ci autorizza a farne iperstoricamente fondamento nella definizione di un ruolo della storia dell'arte per la valorizzazione. Anzi, se pensiamo, ad esempio, alle posizioni di Bruno Toscano, la valorizzazione sembrerebbe quasi ridursi al ruolo di male minore, nel senso che almeno ad essa si riconosce il ruolo di "promuovere" il patrimonio culturale attraverso l'impulso ad una più estesa sua fruizione e, dunque, indirettamente, alla sua conservazione: obiettivo che invece sarebbe stato meglio perseguire sulla base di un condiviso, largo riconoscimento di una vera "qualità", di fatto mancante a livello sociale, salvo che in alcune élites.

Se questa è la conclusione del ragionamento, senza dubbio va "in calando" e si accetta soltanto in mancanza di meglio: la vera storia dell'arte, capace di riconoscere e far apprezzare la vera qualità, resterebbe patrimonio di pochi eletti, come ai tempi di Berenson. Per tutti gli altri, però, oggi ci sarebbe almeno la valorizzazione.

Confesso che questa conclusione mi lascia del tutto insoddisfatto; non per il suo corrosivo decadentismo (ciò che è godimento di pochi, che siano poco potenti, è destinato a perdersi per sempre e per tutti), ma perché sembra non riuscire a tenere insieme due dimensioni che avverto entrambe importanti ed ineliminabili nelle politiche culturali di oggi: il riconoscimento di valori culturali sovra-soggettivi, da esplicitare con l'azione del critico e dello storico, e l'impegno a rendere largamente disponibile l'esperienza culturale come aspetto irrinunciabile del welfare.

Questa è la vera aporia da sconfiggere, riconoscendola solo apparente: immaginare che la qualità (ad esempio la qualità dell'arte e del patrimonio culturale in genere) possa essere disponibile solo per pochi privilegiati, accorgendosi che se ciò accade è perché non si assume pienamente il dovere di comprendere che la qualità non si riduce all'eccellenza, ma si realizza nella diffusione dell'eccellenza percepita, proprio come il valore è tale soltanto se è valore percepito.

Per la storia dell'arte il compito di concorrere alla valorizzazione, intesa come diffusione dell'eccellenza percepita, non è facile. Anzi, credo sia impossibile se non si prende coscienza che la storia dell'arte è ormai divenuta un complesso insieme di filiere conoscitive ed interpretative dell'esperienza culturale: una via che mi sembra essere oggi senza ritorno, capace di assumere la complessità antropologica con l'umiltà di rendere possibili e produttivamente coesistenti

approcci di studio distinti, non sempre davvero compatibili o complementari. Eppure proprio nella irriducibile diversità di essi – come per certi aspetti avviene nella fisica – si fonda non soltanto la reciproca legittimazione rispetto alla complessità del “reale” (del patrimonio culturale) ma anche la possibilità di apprestare percorsi ermeneutici e di comunicazione disponibili per accessi molteplici, dunque affini ad esigenze conoscitive e di esperienza culturale diversificate: così si raggiunge forse il maggior numero senza rinunciare alla ricerca della qualità (delle qualità?). Così, forse, può essere approcciato il superamento di un élitarismo senza sbocchi, quale oggi trapela spesso nelle posizioni di diffidenza verso i cammini della valorizzazione.

In altre parole, è possibile che l’aspirazione ad una individuazione come “assoluto” del fenomeno artistico, ovvero, all’opposto, la riduzione di esso al ruolo di pre-testo per la critica del potere finiscano entrambi con l’esaltare il ruolo elitario del soggetto conoscente. Se invece si prende sul serio quel forte senso del patrimonio culturale come “bene di interesse pubblico” che è ben espresso dalla nostra Costituzione (in armonia con una certa idea di responsabilità sociale che fa pensare alla Costituzione di Weimar) e che peraltro è stato così caro a Brandi e ad Argan (come a tanti altri responsabili della tutela “storica”) diviene più semplice ammettere che possano esservi tanti modi di fare storia dell’arte e che questa pluralità di metodi costituisca la principale “riserva culturale” per garantire pluralismo e confronto nel rapportarsi al patrimonio culturale, nel rispetto, evidentemente, da parte di ciascuno dell’esigenza di preservare il patrimonio disponibile a tutti gli altri.

Ma un tale pluralismo non è da ridursi a mero “liberalismo metodologico”; è molto di più, se consideriamo che in realtà permette di curare (vorrei dire: mantenere nel tempo) il riconoscimento dei legami tra ogni manufatto (opera d’arte?) ed i contesti geo-storici di riferimento, se ed in quanto li si voglia considerare, se ed in quanto progressivamente si possa conoscerli nel lavoro educativo e di ricerca.

La valorizzazione dovrebbe allora consistere sempre più nell’apprestamento delle condizioni fattuali, operative, che rendano possibile ad un numero sempre più largo di persone di concorrere a “fabbricare” propri atti di riconoscimento di valore attraverso molteplici percorsi rammemorativi e, in genere, di conoscenza e cura della memoria personale e di gruppo.

In questa “factory” del lavoro con e per il patrimonio culturale, il cui orizzonte spaziale è il territorio delle comunità e della loro storia (storie?), finiranno inevitabilmente per incontrarsi percorsi creativi e percorsi di tutela, proprio come negli articoli fondamentali della nostra Costituzione coesistono l’articolo 4 e l’articolo 9. Né questo dovrà scandalizzarci, come se si trattasse di contaminazioni pericolose: ché, anzi, dal continuo lavoro nel presente sulla memoria del passato può dipendere non soltanto il futuro del patrimonio culturale ereditato dal passato, ma anche la capacità di costruire nuovi orizzonti culturali, nuovo patrimonio per il nostro futuro, nuova arte.

JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE

University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Texts by

Carla Barbati, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari,
Stefano Della Torre, Pierluigi Feliciati, Roberto Grassi,
Daniele Manacorda, Massimo Montella, Pietro Petrarola,
Girolamo Scullo, Bruno Toscano, Federico Valacchi

www.unimc.it/riviste/index.php/cap-cult

eum edizioni università di macerata



ISSN 2039-2362

ISBN 978 886056-261-6



9 788860 562616