

Dante Cosi

Diritto dei beni e delle attività culturali



Copyright © MMVIII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 A/B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-1724-1

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: aprile 2008

Indice

0. Beni storico–artistici e bellezze paesaggistiche	9
0.1. Dalle collezioni al museo moderno,	11
0.2. Paesaggio e ambiente	27
0.3. Patrimonio culturale e tradizione civile delle città italiane	30
1. Origine ed evoluzione della legislazione dei beni culturali in Italia	35
1.1. La legislazione italiana sulle “antichità e belle arti”, dall’Unità alla Seconda Guerra Mondiale,	35
1.2. Cultura e patrimonio storico e artistico nella Costituzione	43
1.3. Dalla legislazione sui “beni culturali e ambientali” alla legislazione su “beni e attività culturali”	45
1.4. Il Codice dei beni culturali e del paesaggio e la riorganizzazione del Ministero per i beni e le attività cultu- rali	55
2. Regolamentazione dei beni culturali	69
2.1. Ripartizione delle competenze dello Stato, delle Regioni e degli Enti Locali, in materia di beni culturali e ambientali e di interventi nelle attività culturali	69
2.2. I beni culturali in ambito internazionale	93
2.3. Cultura e beni culturali in Europa e nell’ordinamento co- munitario	103

3. I soggetti	111
3.1. <i>Il Ministero per i beni e le attività culturali: funzioni, vertice politico, staff; organi consultivi; strutture centrali; organi periferici; strutture autonome</i>	111
3.2. <i>Gli enti e gli organismi pubblici e a partecipazione pubblica del settore dei beni e delle attività culturali</i>	133
3.3. <i>Le istituzioni culturali private</i>	145
4. I beni culturali	155
4.1 <i>Tipologia dei beni culturali</i>	155
4.2. <i>Procedimenti di individuazione dei beni culturali</i>	168
4.3. <i>Categorie dei beni culturali</i>	179
4.4 <i>Circolazione dei beni culturali di proprietà pubblica</i>	185
5. Le funzioni di amministrazione dei beni culturali	193
5.1. <i>Tutela dei beni culturali: vigilanza e ispezione, protezione, conservazione</i>	193
5.2. <i>Circolazione dei beni culturali</i>	206
5.3. <i>Fruizione e valorizzazione dei beni culturali</i>	214
5.4. <i>Regime fiscale e sponsorizzazioni dei beni culturali</i> ...	222
6. Le attività culturali	
6.1 <i>Attività culturali e funzione pubblica di promozione</i> ..	231
6.2. <i>Le leggi di finanziamento e riorganizzazione dei settori culturali</i>	234

7. Gestione dei beni culturali di proprietà pubblica

7.1. Pluralità dei modelli di gestione dei beni culturali 237

7.2. Gestione dei beni culturali statali 242

7.3. Gestione dei beni culturali delle autonomie locali 252

Indicazioni bibliografiche essenziali e risorse web 261

Indice analitico 263

0. Beni storico–artistici e bellezze paesaggistiche

0.1. Dalle collezioni al museo moderno

0.1.1. “Pezzi” da collezione e da museo

È stato osservato che, tendenzialmente, ogni *tipo* d’oggetto naturale e ogni artefatto, per quanto fantasioso, figura da qualche parte del mondo, in un *museo* o in una *collezione*, pubblica o privata. Questo universo degli oggetti in collezione è composto da elementi numerosi ed eteroclitici, che hanno in comune l’unica funzione di offrirsi allo *sguardo*. Anche se, nella loro vita precedente, avevano un uso determinato, i *pezzi da museo o da collezione* non ne hanno più.

Si assimilano così alle *opere d’arte*, che non hanno (o hanno in misura ridotta) una finalità utilitaria, ma *estetica*; e che sono prodotte per ornare le persone, i palazzi, i templi, gli appartamenti, i giardini, le vie, le piazze. Tuttavia, non si può dire che i pezzi da collezione o da museo (artistici o non), siano raccolti per ornare: sembrano accumulati per *testimoniare*, esemplarmente, l’esistenza del genere di cose cui ciascun pezzo appartiene, ovvero la loro individua *unicità* e rarità.

Il carattere prezioso dei pezzi da collezione o da museo (circondati da cure ambientali, restaurati, protetti dai visitatori) si manifesta nell’esistenza di un *mercato* in cui essi circolano, raggiungendo a volte prezzi quasi astronomici. Accanto a questo mercato ufficiale, ne esiste anche un altro, clandestino e alimentato da oggetti rubati.

Questi “tesori”, a differenza di quelli che riposano nelle casaforti, sono però *visibili*; e spesso, anche dai privati, non sono stati accumulati con scopo chiaramente speculativo.

Il mondo delle *collezioni private* e quello dei *musei* hanno in comune l'elemento del *mantenimento degli oggetti naturali o artificiali, in raccolta fuori del circuito di attività economiche*, soggetti ad una protezione speciale in un luogo sistemato a tale scopo, ma *esposti allo sguardo del pubblico* (o di un gruppo). Queste condizioni sono soddisfatte non solo dai musei e dalle collezioni private, ma anche dalla maggior parte delle *biblioteche* e dagli *archivi* che preservano *documenti* (quasi mai unici) d'interesse storico (distinti dagli archivi-deposito d'atti correnti, inseriti nel circuito d'attività economiche o amministrative).

Da una parte, quindi, i *pezzi da collezione* sono mantenuti, temporaneamente o definitivamente, fuori del circuito delle attività economiche; dall'altra, essi sono sottoposti ad una protezione speciale, sono cioè considerati oggetti preziosi: *hanno un valore di scambio senza avere* (o non avere più) *un valore d'uso* (dal momento che si comprano non per servirsene, ma per esporli allo sguardo).

Anche le opere d'arte, entrando a far parte di una collezione o di un museo, perdono il loro valore d'uso decorativo, restando fonte di *piacere estetico* e di *conoscenza storica o scientifica*.

0.1.2. Collezioni sacre e profane, nell'antichità.

Ma se, nell'epoca contemporanea, le collezioni di cose d'arte, di oggetti naturali e di prodotti artigianali o industriali, di pubblicazioni e di documenti traggono la loro preziosità dall'interesse storico, scientifico od estetico che è loro associato o intrinseco, non è possibile generalizzare tale spiegazione del valore alle *collezioni d'altri tempi e d'altre civiltà*.

Possono essere viste come prime collezioni, nella storia dell'uomo, le *suppellettili funerarie*, che accompagnavano i defunti inumati, sin dal Neolitico.

Numerose civiltà hanno lasciato, nelle sepolture, esemplari svariati di attrezzi, armi, oggetti da toeletta, gioielli e ornamenti,

tappezzerie, strumenti musicali, opere d'arte, ecc.; avevano (quasi sempre senza successo) preso misure per proteggere le tombe contro il saccheggio, cioè contro una riutilizzazione terrena di ciò che è destinato a restare per sempre con i morti, nell'aldilà.

Altre *collezioni sacre* (con oggetti dedicati e tolti dal commercio) erano costituite dalle *offerte*, ammassate, inventariate ed esposte nei *templi* e nei *santuari* (spesso in appositi edifici, detti "tesori"). La dedica agli dei li rendeva sacri in perpetuo, perciò non dovevano rientrare in circolazione; per meglio garantirli contro ogni uso profano, spesso venivano rotti. Accadeva tuttavia che i doni, preziosi o di grande pregio artistico, ammassati nei templi sotto forma di offerte ritornassero nel circuito delle attività economiche, quando, in tempo di guerra, fossero stati oggetto di saccheggio da parte dei nemici o, fittiziamente, fossero stati "prestati" alla città ospitante.

I pellegrini, che erano nello stesso tempo dei turisti, venivano nei templi non solo per pregare, ma anche per ammirarvi gli oggetti, spesso esemplari artistici notevoli.

I *musei* attuali debbono il loro nome (ripreso nel Rinascimento italiano) agli antichi templi delle Muse [le nove figlie di Zeus e di Mnemosine, dea della *memoria*] e, in particolare, al più famoso fra questi: il Museo d'Alessandria [sorto nel III sec. a.c. e distrutto da un incendio nel III sec. d.c.], caratterizzato non tanto da una particolare collezione d'oggetti, quanto dalla biblioteca, dal giardino botanico e zoologica, e dall'équipe di dotti che vi vivevano in comunità.

Ma collezioni di oggetti artistici, di pietre preziose o rare, di stoffe (*doni ricevuti o bottino*) erano costituite e mantenute dai monarchi orientali dell'antichità; esse erano esibite soltanto in occasioni che richiedessero uno sfoggio di fasto.

Anche nella Roma repubblicana i generali mostravano, nei "trionfi", il bottino preso al nemico, di cui solo una parte era offerta nei templi. Le prime importazioni di opere d'arte come trofei di guerra (bronzi, in specie) avvennero con la conquista dell'Etruria meridionale. Il bottino delle guerre nella Magna

Grecia (presa di Siracusa) e in Oriente, fu all'origine delle collezioni private a Roma, costituite prima di perle e gemme; e, poi, di, statue, vasi e quadri. La politica di conquista di Roma determinò, così, la formazione di un diffuso collezionismo d'arte e di un ampio mercato artistico di opere per lo più di fattura greca. Nacque anche l'esaltazione delle opere d'arte "antiche"; Plinio il vecchio (*Naturalis historia*, XXXV, 50) osserva: "Tutte le cose migliori si ebbero allora, quando si usavano meno materiali preziosi".

Si deve, peraltro, alla civiltà romana l'affermazione di un principio importantissimo: Marco Agrippa, lamentando l'esilio di tante opere d'arte che i privati trasferivano nelle proprie ville di campagna, sostenne l'opportunità di rendere di pubblica utilità tutti i quadri e le statue, di far partecipare tutti al godimento visivo di una collezione come patrimonio culturale. La giurisprudenza romana afferma, poi, il principio che le statue esposte alla pubblica vista sono inamovibili. Ed ancor prima a Caio Giulio Cesare risalivano importanti leggi edilizie volte ad assicurare il decoro delle piazze, delle strade e dei monumenti (il paesaggio urbano, secondo la moderna terminologia).

0.1.3. I tesori della Cristianità medievale.

Le *reliquie*, oggetti che si credeva fossero stati in contatto con un dio, un eroe, oppure fossero vestigia di qualche grande avvenimento del passato, erano conosciute sia in Grecia sia a Roma.

Fu il cristianesimo, con il *culto dei santi e dei martiri*, a portare al suo apogeo quello delle reliquie (includendo nel termine sia il corpo sia gli oggetti utilizzati da un uomo venerabile).

Le reliquie santificavano i luoghi in cui erano collocate; erano esposte durante le cerimonie religiose, per risanare i fedeli malati e proteggere le città; esse erano ritenute, nel Medioevo, con gli oggetti di culto, i "tesori" più preziosi, ed erano scambiate come dono tra i potenti (e, naturalmente, in certi casi, commerciate o rubate). E ciò proprio quando, con la vittoria del Cri-

stianesimo, gli imperatori Teodosio e Valentiniano III, ordinano la sconsecrazione e “la purificazione, per mezzo dei simboli della santa religione cristiana, di tutte le cappelle, templi e santuari rimasti intatti sino ad oggi” (Gregorovius, Storia della città di Roma nel Medioevo, I). E quando “tutti i templi di Roma sono coperti dalla polvere e dalle ragnatele... ed il popolo passando oltre i templi semidistrutti, corre verso le tombe dei martiri” (S. Gerolamo, Adversus Jovinianum, II). Tutti i beni ecclesiastici pagani (ed i fondi che avevano coperto le spese del culto) furono (nel 408 d.c.) incamerati dal fisco imperiale e, in tal modo, sottratti, in quanto edifici pubblici, alla distruzione e alla spoliatura.

Il Cristianesimo occupa, od ottiene dagli imperatori, i Templi in disarmo (come il Pantheon a Roma) e li trasforma (reimpiego) in Chiese, introducendovi soprattutto dipinti (di Cristo, degli Apostoli e dei Santi) funzionali alla *catechesi* dei fedeli.

I tesori delle cattedrali e delle abbazie medievali sono raccolte eterogenee (reliquie, vasi sacri, croci d'oro, avori, ecc.) la cui coerenza interna è di tipo soprattutto *simbolico*.

Manca radicalmente, nel Cristianesimo delle origini e nel cristianesimo del Medioevo, ogni interessamento protettivo dei resti e delle opere d'arte dell'antichità greco-romana. I monumenti dell'antichità romana divengono, per secoli, oggetto di sistematica *spoliazione* degli elementi decorativi e di demolizione per riutilizzo di materiali per nuove costruzione.

Le “rovine” di Roma divengono, però, con Dante Alighieri (Convivio, IV, V), venerabili non solo per la “santità” dei martiri, ma per la *memoria* dell’“impero”: “Certo di ferma sono opinione che le pietre che nelle mura sue stanno siano degne di reverenzia, e lo suolo dov'ella siede sia degno ...”

0.1.4. Umanesimo e collezionismo delle Corti

La coscienza di tutela delle opere d'arte dell'Antichità si afferma con il Rinascimento, sotto il profilo storico e dal punto di vista estetico, e non più da quello ideologico di esaltazione del

Sacro Romano Impero. Nelle antiche opere letterarie, nei monumenti architettonici e nei manufatti artistici si cercano le leggi del *bello*, si vuole ricostruire filologicamente la struttura e la forma dell'opera, e l'evoluzione reale degli eventi storici.

Con l'Umanesimo — che assume come *canone* assoluto le opere letterarie e artistiche dell'antichità — alle collezioni ecclesiastiche (di reliquie e oggetti di culto) e alle tesaurizzazioni dei nobili, si aggiungono le *collezioni di manoscritti* (peraltro iniziate dalle grandi abbazie medievali) e di *diverse altre vestigia dell'antichità, di curiosità esotiche e naturali, opere d'arte, strumenti scientifici*; oggetti tutti che permettono alle nuove classi sociali l'elaborazione delle conoscenze o il tirocinio delle abilità.

Nel Quattrocento i Papi sanciscono, per Roma, il divieto di procedere a demolizioni e spoliazioni di ruderi (1462, Pio II Piccolomini); proibiscono l'alienazione delle opere d'arte custodite nelle chiese ed erigono la Biblioteca Vaticana (1474, Sisto IV).

Può essere assunto come portavoce dell'ideologia classicheggiante, ad un tempo conservativa e rinnovativa, lo stesso Raffaello Sanzio che, nominato sovrintendente delle antichità romane da papa Leone X dei Medici, gli scrive: “Non debbe adunque, padre Santo, esser tra gli ultimi pensieri di Vostra Santità lo haver cura che quello poco che resta di questa antica madre della gloria e nome Italiano ... non sia estirpato in tutto, e guasto dalli maligni et ignorantanti ... ma più presto cerchi Vostra Santità, *lassando vivo el paragone de li Antichi, eguagliarli e superarli come ben fa con magni edifici*”

Le collezioni dei papi, dei re, dei principi, dei mercanti sono segno della loro superiorità (o della loro ascesa sociale) nonché *strumenti di formazione e sviluppo culturale*, che permettono loro di esercitare un *dominio* (politico) sugli artisti e sugli scienziati. Nasce, nel XVI secolo, un mercato di opere d'arte, antichità, curiosità diverse.

È soprattutto in Italia che ci si approvvigiona d'opere d'arte moderna e d'antichità, provenienti sia dalla dispersione delle vecchie collezioni e dalla produzione artistica corrente sia da

scavi archeologici, che si praticano sempre più a partire dal XVII secolo.

0.1.5. *Rivoluzione scientifica e “meraviglie” naturali o artificiali*

Nel Seicento l'interesse del collezionismo esorbita dalla produzione culturale (libri e cose d'arte) e si volge ai fenomeni naturali: nascono i gabinetti della scienza, le stanze di *meraviglie* a carattere zoologico, biologico, geografico, alchemico, astronomico, ecc. Si tratta, spesso, di favolosi ambienti ricavati nelle residenze regie o ecclesiastiche nelle quali, per gusto collezionistico, scientifico o pseudoscientifico, viene accumulato ogni genere di curiosità, naturali o artificiali, in una sorta di microcosmo fantastico che ricostruisce le meraviglie del mondo, per come sono e per come le si immagina.

Poiché talune categorie di oggetti da collezione, in primo luogo quadri e opere d'arte antica, si rivelano fuori della portata di tutti coloro che non dispongono di grandi mezzi finanziari, il collezionismo si volge anche ad oggetti di minor valore: monete, stampe, disegni, curiosità esotiche, esemplari di storia naturale, documenti, libri.

L'evoluzione della conoscenza storica e della scienza, privilegia ora l'una ora l'altra categoria d'oggetti; e forma discipline nuove che elaborano le tecniche di *classificazione* e di ricerca.

La stragrande maggioranza della popolazione è tagliata fuori da ciò che si accumula nelle collezioni private, essendo queste aperte solo a chi i proprietari, vogliono lasciar entrare. Le sole collezioni che restano accessibili a tutti sono quelle delle chiese.

0.1.6. *Musei e biblioteche, strumenti di divulgazione della cultura*

La pressione sociale degli studiosi e degli acculturati, normalmente esclusi dall'accesso alle grandi collezioni private, determina, a partire dall'inizio del XVII secolo, la fondazione,

da parte di principi, di ecclesiastici e di privati, di *biblioteche pubbliche* prima (Manzoni, nei Promessi Sposi, XXII, ricorda l'istituzione da parte del cardinal Borromeo della Biblioteca Ambrosiana, con annesso collegio di dottori, collegio d'alunni e galleria di quadri) e poi anche di *musei*. Nel 1743 Anna Maria Luisa dei Medici offre allo Stato di Toscana le collezioni accumulate, nel corso di tre secoli dalla sua famiglia, con l'espressa riserva della loro *inalienabilità* e dell'*accessibilità al pubblico*. Nel 1753, il Parlamento britannico crea il British Museum a partire da collezioni acquistate da Hans Soane. In Francia, Luigi XV offre, per due giorni a settimana, l'accesso ad una galleria del palazzo di Louxemboug di Parigi, nucleo originario del Louvre. A Roma, il papato, nell'intento di arginare le dispersioni provocate da un attivissimo mercato antiquario, affianca i primi atti di legislazione di tutela con l'apertura di musei (1734, Museo Capitolino, con l'aggiunta nel 1750 della Pinacoteca; 1773-87, Museo Pio Clementino in Vaticano).

La storia del "museo", lungamente incubato nel "collezionismo" aristocratico ed ecclesiastico, inizia quando grandi raccolte, artistiche o scientifiche, già stratificate dal tempo, vengono destinate, dalla cultura illuminista, all'educazione e al godimento pubblico, all'interno di edifici a ciò permanentemente deputati.

0.1.7. Il Settecento: archeologia e Grand Tour

Nel Settecento l'Italia, con le sue città d'arte, le collezioni di antichità greche e romane e le grandi aree archeologiche appena portate alla luce (Pompei), diviene meta ideale e ambitissima per i viaggi formativi di aristocratici, intellettuali ed artisti (il *Grand Tour* a Roma, Venezia, Firenze e Napoli). La circolazione dei viaggiatori incrementa sensibilmente il *mercato* delle opere d'arte e l'esportazione di frammenti antichi, dipinti e ogni genere di ricordi di viaggi; ma genera anche un dissennato saccheggio delle opere d'arte, nonché scavi archeologici finalizzati alla mera incetta di reperti da esportare.

La *dispersione* del patrimonio artistico italiano si aggrava con la vendita a stranieri di molte collezioni d'arte delle dinastie principesche rinascimentali estinte e delle casate aristocratiche decadute.

La vendita a stranieri di reperti archeologici pre-italici e romani e di opere dell'arte italiana, sacra e profana, viene motivata (soprattutto dai ricchi viaggiatori britannici) con l'accusa sommaria, rivolta agli italiani, di non essere più all'altezza del loro passato – per la decadenza politica, la modestia del loro presente e il loro provincialismo — e, quindi, di non essere più degni di conservare quanto posseggono.

In realtà le classi dirigenti italiane, pur spesso lontane dalla grande cultura europea, apprezzano ancora le antichità, le opere d'arte e le storie patrie, ma difettano dei mezzi per una conservazione e una valorizzazione adeguate all'ampiezza e all'importanza del patrimonio stesso che resta pur tuttavia cospicuo. Il gusto dell'antichità, anzi, diviene moda sociale oggetto di satira. Goldoni, ne *La famiglia dell'antiquario*, tratteggia la figura di un aristocratico che “senz'alcuna conoscenza, va raccattando copie per originali, futilità per preziosi cimeli”, e dilapida il patrimonio della casata scimmiettando “quelli che dottamente si occupano dello studio dell'antichità”.

Nello Stato pontificio al suo tramonto, peraltro, lo studio dell'arte antica permane al massimo livello: Winckelmann, l'iniziatore del *neo-classicismo* e dell'esaltazione della Grecia antica, è nominato, nel 1763, sovrintendente delle Antichità Romane (ufficio già di Raffaello e, poi, nel primo Ottocento, di Antonio Canova).

0.1.8. I musei della Nazione

Alla fine del XVIII secolo, in Francia, la rivoluzione inizia una nuova fase, con l'apertura al Louvre del Musée Français (1793), museo della Nazione, destinato a evolvere rapidamente nel Musée Central des Arts, primo grande museo dell'arte europea.

Nell'ideologia repubblicana, le funzioni del museo, frutto della formazione del *patrimonio artistico nazionale*, sono strettamente integrate: il museo concepito come "scuola" per tutti i cittadini, serve all'educazione degli artisti e alla formazione del gusto del pubblico; esso inoltre accoglie le opere provenienti dai patrimoni degli ordini religiosi soppressi; infine, si presenta come immagine simbolica, autorappresentativa della *Nazione*. Quest'ultimo aspetto viene grandemente amplificato nella Francia napoleonica, quando le requisizioni di opere d'arte dai paesi sconfitti fanno del Louvre il più grande museo del mondo, simbolo dell'universalità dell'arte e della cultura.

Via via i musei pubblici di cose artistiche e archeologiche si diffondono in altri paesi europei ed extraeuropei, attraverso non solo donazioni regie, ma anche mediante acquisto di collezioni private, nazionalizzazione delle ex proprietà reali, nobiliari o ecclesiastiche o della creazione (come negli Stati Uniti) di una fondazione senza scopo di lucro.

I musei si aggiungono alle chiese in quanto luoghi dove tutti i membri di una società possono comunicare nella celebrazione di uno stesso culto o di una stessa *memoria*.

Nel museo pubblico una *nazione* celebra il proprio passato in tutti i suoi aspetti, riconoscendo l'apporto dei vari gruppi sociali, territoriali e professionali che la compongono ed esaltando i grandi uomini nati nel suo seno; anche gli oggetti che vengono dalle altre società o dalla natura illustrano la nazione che li ha raccolti in quanto, per il tramite dei suoi dei suoi dotti e dei suoi esploratori, ha saputo riconoscerne il valore e magari fare dei sacrifici per acquistarli. Il museo diviene il deposito di tutto ciò che è collegato alla *storia nazionale*.

Lungo l'Ottocento l'istituzione museale conosce ovunque uno sviluppo imponente, articolandosi — sostituendo al museo «universale» il *museo «specializzato»* — in settori differenziati per i diversi rami del sapere (scienza, tecnologia, storia, arte), all'interno dei quali è interessante notare l'emergere dei musei di arti decorative e applicate.

All'organizzazione in tutta Europa dei grandi musei nazionali realizzati ex novo fa riscontro, in Italia, per le sue particolari condizioni storiche — spiccato policentrismo, tarda realizzazione dell'unità nazionale — la creazione di una fitta *rete di musei* locali (civici) ospitati (o mantenuti) in edifici di rilievo storico e monumentale.

0.1.9. Crisi del museo “tempio della memoria”

Agli inizi del Novecento, per lo sviluppo dei movimenti artistici d'avanguardia (che rivoluzionano i parametri estetici e rifiutano i canoni dell'arte antica), per la perdita progressiva di prestigio delle accademie rispetto allo sviluppo dell'arte che toglie ai musei il valore di scuola e di raccolta di modelli esemplari, per l'affermarsi di nuovi canali nel rapporto tra arte e pubblico (esposizioni periodiche, gallerie private), e anche per la scarsa attenzione che i gestori dei musei pubblici dedicano agli artisti innovatori, il museo tende ad essere visto (anche) dall'opinione pubblica come luogo di *passiva conservazione* e di reativa esaltazione del passato e degli artisti accademici.

L'arte moderna rifiuta il museo come luogo dell'alleanza tra antico e moderno, e promuove la creazione di musei per l'*arte contemporanea*.

Deve, del pari, essere sottolineato che il fenomeno del “collezionismo” — dal cui tronco aristocratico e regio, nell'età dei Lumi, era nato il moderno “museo” — lungi dall'essicarsi, si è ulteriormente sviluppato nel Novecento, proprio in diretto collegamento con l'affermazione e la diffusione sociale dell'arte contemporanea.

Il collezionismo d'arte antica e contemporanea, di elaborati artigianali, di cimeli, di oggetti esotici e degli stessi prodotti dell'industria, di libri e di supporti di immagini, diviene normale retaggio di molti artisti, intellettuali, finanziari, imprenditori, cittadini di ogni ceto.

Gabriele D'Annunzio, nell'atto di donazione del complesso del Vittoriale, rigurgitante di oggetti, così spiega l'intimo signi-

ficato di tale passione inestinguibile: “Non soltanto ogni mia casa da me arredata ... non soltanto ogni oggetto da me scelto e raccolto nelle diverse età della mia vita fu sempre per me un modo di espressione, fu sempre per me un modo di rivelazione spirituale, come uno dei miei poemi, come un qualunque atto politico o militare...”.

0.1.10. *Il centro polifunzionale, nuova forma del museo contemporaneo*

Dopo la seconda guerra mondiale il museo conosce una profonda revisione delle sue tradizionali funzioni “educative” o testimoniali della memoria. Il museo si sintonizza con la modernità estendendo le tipologie di oggetti da raccogliere, attribuendo maggiore importanza al pubblico e modificando le modalità espositive e le stesse forme architettoniche dell’edificio museale.

Con l’avvento della *cultura di massa*, l’aumento del pubblico, l’incremento del *turismo* internazionale, l’emergere di nuovi bisogni culturali, le sollecitazioni portate dalla società dello spettacolo e dai mezzi di comunicazione di massa, il museo si trasforma da luogo di conservazione e contemplazione estetica a luogo d’attiva elaborazione culturale, a centro polivalente di attività culturali.

Muovendo dall’esempio degli Stati Uniti a Parigi è creato, negli anni Settanta, il Centre Pompidou, vera “fabbrica di cultura”, con carattere polifunzionale e con totale flessibilità degli spazi interni. Su quest’esempio, in tutto il mondo, sono rinnovate molte istituzioni museali, allargando l’interesse conservativo ed espositivo a particolari aspetti della produzione (folclore, civiltà contadina, cultura materiale, archeologia industriale, ecc.).

Viene, nel contempo, esteso il concetto di tutela sul territorio, con la creazione di *parchi archeologici* o architettonici e di *musei all’aperto*.

A tali nuovi programmi si somma l’attrazione per le *tecnologie* più avanzate, informatica compresa, che determina la nascita

di veri e propri *musei laboratorio*, aperti ad ogni forma di sperimentazione *multimediale*.

Ma l'evoluzione del museo in centro polifunzionale e in museo laboratorio non risulta possibile, anche e soprattutto per ragioni finanziarie, a tutti i musei esistenti, che hanno forme e dimensioni diverse e perseguono missioni differenti. Il compito principale dei musei di conservare, curare, interpretare ed esporre le collezioni è un compito costoso, che nella maggior parte dei casi richiede, ad un tempo, il sussidio delle amministrazioni pubbliche e il supporto privato. Se non, quindi, la trasformazione e lo sviluppo — non sempre possibili — molti musei (anche piccoli) tentano oggi di gestire le offerte esistenti in modo da mantenere il livello di attrattiva, di raggiungere altri gruppi di visitatori, di sviluppare una propria immagine ed identità; in una parola di applicare un *approccio economico alla gestione dei beni culturali*.

0.1.11. Riproducibilità delle opere d'arte e museo virtuale

La creazione artistica è, modernamente, concepita come manifestazione della genialità dell'artefice e, conseguentemente, l'opera d'arte che si concretizza in una cosa materiale (pittura, scultura, architettura, ecc.) assume valore di *unicità e irripetibilità*, in quanto frutto di uno stile e di una tecnica personali. La valorizzazione del *prototipo* rispetto alle opere da esso derivabili fa sì che al concetto di copia siano associate intrinseche connotazioni limitative, se non altro dal punto di vista dei critici, dei collezionisti e dei mercanti d'arte.

Fin dall'antichità le opere d'arte figurativa sono state copiate, imitate, riprodotte: o derivando da un *originale* (matrice) uno o più duplicati (*duplicazione*, mediante calco, conio, ecc.); o riproducendo un originale, cercando di emularne le caratteristiche stilistiche e tecniche (*copia*); o descrivendo un originale (riduzione ad immagine di superficie), mediante mezzi e supporti diversi da quelli che lo costituiscono (*riproduzione*, mediante incisione, fotografia, ecc.).

L'introduzione della documentazione fotografica delle opere d'arte figurativa segna una svolta epocale nella *cultura visiva*, rendendo disponibili, per un vasto pubblico, riproduzioni in bianco e nero, e poi a colori di opere d'arte o di loro particolari. Nella civiltà di massa la riproduzione fotografica e i suoi derivati tipografici e merceologici (dalle dispense ai rotocalchi, dai poster agli oggetti con riproduzione in vendita nei musei) determina una pervasiva circolazione mediatica delle immagini delle arti visive, facendo perdere all'opera d'arte originale, "l'aura" ossia il carattere d'autenticità legato ad un "qui e ora", non trasportabile e non riducibile.

Con l'avvento dei cosiddetti "nuovi media" a partire dagli anni Novanta e con l'uso delle *tecniche digitali* di ripresa e riproduzione, che trasformano in codice binario l'immagine dell'originale, si assiste ad un'ulteriore ridefinizione del concetto di riproducibilità. L'aspetto riconoscibile di un originale, ovvero la sua immagine, non è che l'*output* percettibile di un pacchetto d'informazioni numeriche, le quali possono essere manipolate e modificate. In analogia con quanto avviene in biologia con la clonazione e gli organismi geneticamente modificati, la riproduzione digitale di un'opera è manipolabile, scomponibile nei suoi elementi, indefinitamente duplicabile, trasmissibile alla velocità della luce, assemblabile con altre immagini, suoni, filmati in un nuovo organismo multimediale esplorabile attraverso link in molteplici direzioni non lineari. L'*immagine digitale* è un sistema complesso che, mentre riproduce l'aspetto di un originale, lo codifica secondo parametri del tutto estranei alla materia dell'originale stesso e stabiliti dal mezzo di riproduzione.

Non più semplice "superficie" da collezionare, la riproduzione digitale consente di visualizzare la struttura di un'opera; nel caso di un originale plastico, la riproduzione digitale può restituire il carattere tridimensionale, mentre nel caso d'*opere* architettoniche può permettere esplorazioni a tutto campo dall'interno; analogamente essa rende possibile interagire con l'immagine, per esempio, all'interno di *musei virtuali*, a scopo esplorativo, d'indagine o d'intrattenimento.

0.1.12. *Le funzioni del museo, oggi*

Le funzioni degli odierni *musei* comprendono, dal punto di vista organizzativo, sia lo studio, la catalogazione scientifica e la conservazione ordinata delle collezioni, sia i servizi al pubblico.

Con riguardo al ruolo del museo nel sistema culturale e in quello sociale è possibile prefigurare vari modelli o paradigmi cui, in varia misura, fanno riferimento i musei contemporanei:

- *museo-tempio* (più pertinente alle raccolte d'arte che alle collezioni scientifiche, tecniche o del folklore): il visitatore (d'élite) si trova in una condizione di rispetto, ammirazione, timore reverenziale, culto semi-sacrale, nei riguardi delle opere del museo. Viene privilegiata l'alta cultura, la dimensione estetica (e simbolica) rispetto a quella conoscitiva;
- *museo-scuola*: esalta le finalità didattiche ed accosta il sistema museale al sistema scolastico, subordina gli aspetti sensoriali ed emotivi a quelli razionali. Una sottospecie del museo-scuola è il museo-laboratorio;
- *museo-intrattenimento*: modello di massa emerso negli ultimi anni, cui si associano le stesse forme di consumo accessorio (negozi, caffetterie, ristoranti) che accompagnano tutte le strutture dedicate al tempo libero. Rispetto al museo-scuola che si propone la massima divulgazione, il museo-intrattenimento può divenire (in senso negativo) un aspetto dell'iperconsumo, anche se (in senso positivo) è incontestabile il recupero della dimensione del "dilettevole" rispetto al mero profilo "utilitaristico". La forma architettonica del museo intrattenimento privilegia l'atrio, gli spazi di accoglienza ed i servizi accessori.

L'evoluzione recente del museo è, comunque, caratterizzata da una sempre maggiore apertura all'esterno; e, in Italia, dal prospettarsi del museo (per lo più ospitato in edifici storici) come componente del patrimonio culturale complessivo, in rappor-

to continuativo con l'insieme dei beni culturali situati nei loro contesti di origine.

0.1.13. Mostre–evento

Le *mostre* di opere d'arte antica (pitture, sculture, vetri, monete, gioielli e altri beni culturali mobili) nacquero per cooperare allo scopo scientifico della migliore conoscenza della storia dell'arte. Sicché il raggruppamento estemporaneo di opere sparpagliate in musei (o depositi di musei) di vari Paesi o nascoste presso collezionisti privati si giustificava ai fini della miglior conservazione delle stesse, sotto il profilo della *rivalutazione nel gusto* attuale di autori o interi periodi storici negletti. Lo scopo era (o doveva essere) quello dell'inserzione nella cultura del nostro tempo.

Ma le mostre di opere d'arte antica, di per sé irriproducibili e insostituibili, assoggettate a trasferte pericolose per la loro conservazione fisica (e per il rischio di perimento o danneggiamento) sono ben presto entrate nel costume attuale di tutto il mondo come *strumenti di propaganda (culturale)* nazionale, regionale o municipale o come strumenti di *richiamo turistico*. Sono divenute *mostre–evento*, in qualche modo alternative e concorrenziali con le “collezioni” stanziali nei musei. È evidente che la funzione “divulgativa” delle mostre–evento — che con minor spesa ed efficacia può essere soddisfatta con l'editoria di massa e con i siti web storico–artistici — si accoppia ad un'attività di promozione turistica e, più in generale, a *mode* (in senso lato) *culturali*, patrocinate non solo da municipi e sponsor industriali, ma anche da interessati mercanti d'arte.

0.1.14. Beni culturali materiali e produzione culturale

I beni culturali, nella prima legislazione di settore, erano configurati come una specie particolare di beni pubblici, retaggio sovrano e strumento della politica culturale dei governanti. Unica effettiva “regolazione” dei beni artistici ed archeologici in

proprietà privata (non demaniali e non ecclesiastici) era il divieto di esportazione e l'obbligo di corretta conservazione.

La legislazione contemporanea (e la concreta amministrazione pubblica dei beni e delle attività culturali) hanno optato per la "regolazione" e per la "promozione" dei beni culturali materiali (estesi ormai a ogni cosa "testimonianza di civiltà"), nonché dei beni culturali immateriali opera dell'ingegno (non come pezzi unici, ma come matrici riproducibili).

I beni culturali da "preziosi simboli della identità nazionale e dell'uomo", vengono sempre più in considerazione come collezioni di reperti del passato o come prodotti del settore economico culturale, idonei alla valorizzazione di eventi o alla funzione di indicatori o richiami turistici. Essi sono sempre meno beni materiali "belli", "rari" o "sacri", sottratti alla circolazione e all'uso e destinati all'esposizione, quali strumenti dell'istruzione pubblica, della formazione estetica, della esaltazione della identità nazionale o locale. I beni culturali vanno perdendo il carattere di oggetti messi fuori mercato e di manufatti espressione di valori estetici o identitari di una comunità.

Contemporaneamente, tendono a dissolversi nella gestione "esternalizzata", le aziende pubbliche dei beni culturali (musei, biblioteche, archivi), tutti originariamente "tesori" aristocratici o religiosi; e, poi, complessi culturali assimilabili alle scuole.

L'attuale disciplina legislativa dei beni culturali ha mantenuto la precedente nozione storico-artistica (sia pure ridimensionata con il crescente affidamento dei musei alla gestione privata e con il continuo prestito di opere d'arte per mostre-evento) ma, soprattutto, tende ad allineare i beni artistici ed archeologici (unici e di eccellenza) con le "tracce" materiali delle comunità e con tutti gli altri prodotti (materiali ed immateriali) dell'industria culturale destinati al mercato e alla riproduzione.

La legislazione sui beni culturali tende alla "desacralizzazione" dei paradigmi estetici, alla minimizzazione delle memorie simboliche ed irrazionali di un popolo o di una comunità e alla pura e semplice "banalizzazione del bello"; e, conseguentemente ad una equiordinazione di ogni "bene-memoria".

La nozione di bene culturale come “testimonianza materiale di civiltà” — che può riconnettersi all’antico adagio “tantum scimus quantum memoria tenemus” (tradotto dal Da Ponte nel verso “d’ogni nostro saper memoria è sede”) — ha, però, funzione meno selettiva della formulazione estetica. Rischia, infatti, di moltiplicare esponenzialmente l’insieme dei beni–memoria, avvicinandoli al “tutto” indistinto (e, di nuovo, soccorre l’antico detto, ripreso da Plinio: “non multa, sed multum”; non di tutto, ma più approfonditamente e significativamente).

L’impostazione economicistica che, oggi, sta caratterizzando, sempre più, i beni culturali si verifica, soprattutto, su questi versanti:

- il patrimonio culturale pubblico, inteso come “giacimento culturale”, si dice debba essere “coltivato”, messo a profitto, gestito aziendalmente, esternalizzato; e se ciò non basta a renderlo adeguatamente profittevole, può (o deve) essere alienato ai privati;
- i beni culturali non sono più beni unici, rari e irripetibili, quelli “creati” da artisti geniali o quelli collegati, per un dato popolo, a momenti storici rilevanti o ad uomini eminenti, ma sono oggetti, anche usuali (artigianali, industriali, ecc.) che riflettono percorsi e situazioni comuni; l’offerta dei beni culturali diviene quantitativamente maggiore.

Declinano, quindi, per i beni culturali, le aggettivazioni del “pubblico” e del “bello” e avanzano le aggettivazioni dell’utile e del ludico. L’impresa e il mercato trascinano nel (bene culturale) pubblico e l’impresario della mostra–evento, l’appaltatore dei servizi museali ed il mercante d’arte prevalgono sul conservatore del museo e sul sovrintendente. L’homo oeconomicus sta conquistando il sacrario dei beni storico–artistici, per far viaggiare di più e con crescente meraviglia i visitatori–turisti; e per girandolare nelle fiere culturali globali il bottino raccolto (in comodato d’uso) nei demani statali, ecclesiastici e municipali.

D'altro canto alla deriva economicistica che subisce la conservazione delle cose storico artistiche (sempre più “valorizzate” in mostre–evento, a tutto scapito delle collezioni permanenti) fa riscontro il modesto impegno del potere pubblico nei confronti della *produzione culturale*. Il modello ludico della conservazione per il consumo, prevalentemente volta alla fruizione generica dei visitatori e dei turisti, ha ridotto l'attenzione ed il pubblico sostegno alla “ideazione” nonchè alla “catena di produzione” dei *beni d'arte* (che restano tali anche se, nell'età contemporanea, tecnologicamente fabbricati in grande serie o in formato virtuale).

Alle radici di questa preferenza per la statica fruizione collettiva di prodotti culturali (spesso mescolati a reperti–testimonianze assunti per la valenza antropologica) sembra esserci l'incomprensione del ruolo che, nei confronti dell'istruzione pubblica e delle *ricerca artistica e scientifica*, svolgono, dinamicamente, i modelli e le idee del passato, che la produzione culturale contemporanea dovrebbe eguagliare, rielaborare e superare.

0.2. Paesaggio e ambiente

0.2.1. Paesaggio, in senso geografico

La configurazione di un *territorio* è, in ogni periodo storico, la risultante di un processo di modificazioni determinate dagli abitanti, dai loro aggregati, dalla rete delle comunicazioni che s'intersecano. Il trapasso da uno stato meramente geografico–fisico ad un ordinamento spaziale–antropico (progettato o comunque voluto), può essere immaginato ricostruendo, dall'età delle caverne a quella delle metropoli contemporanee, le zone edificate, “piene”, e le aree naturali o agricole, più o meno “desertiche”.

L'evoluzione dell'ambiente territoriale può essere analizzata da numerosi punti di vista: morfologico e orografico, geologico, topografico, economico–produttivo, politico, demografico, so-

ciologico, linguistico, etnografico, astronomico, geomantico e urbanistico architettonico.

La distinzione tra i concetti di *territorio*, *paesaggio* e *ambiente* è empirica; sono termini polisemici, che rispondono ad una congerie di significati, ad interpretazioni plurime spesso indebite.

Si parla di “ambiente” con riguardo sia all’*ambiente– biosfera*, sia all’*ambiente– territorio*.

Intendendo per *paesaggio*, dal punto di vista geografico, la *conformazione visuale del territorio*, ovverosia la *forma del paese* che è la risultante del simultaneo concorso di agenti naturali e di opera dell’uomo, si adotta una nozione di ambiente–territorio come *traccia lasciata sulla terra dall’evoluzione naturale e dalla storia umana*.

In questo senso l’ambiente–paesaggio diviene (come le singole cose di interesse artistico storico) oggetto di *testimonianza storica*.

Ai fini della Convenzione europea del paesaggio, stipulata a Firenze il 20 ottobre 2000 (ratificata e resa esecutiva con legge 9 gennaio 2006 n. 14) “*paesaggio* designa una determinata parte di territorio, così come è percepito dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall’azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni” (art. 1). Nella stessa Convenzione si distinguono (art. 2) “sia i paesaggi che possono essere considerati eccezionali, sia i paesaggi della vita quotidiani, sia i paesaggi degradati”.

0.2.2. Bellezze paesistiche

Ma il termine paesaggio può essere concepito anche soltanto come *bellezza paesistica (naturale e/o artificiale)*.

Sotto questo riguardo, e ancor più restrittivamente, si prospetta la questione del *bello di natura*, che non concerne il semplice amore per il verde e la campagna, ma il *godimento estetico dagli oggetti naturali, come uno spettacolo fantastico, contemplato con occhio d’artista*.

Continuando su questo percorso si scoprono allora i “punti di vista” additati dagli artisti: il paesaggio (naturale o modificato dalla storia dell’uomo) si confonde con l’*arte*. E più specificamente con l’arte pittorica nella quale si usa distinguere: la pittura di paesaggio (genere nato nel Cinquecento) e il vedutismo (che ha per oggetto la veduta realistica di un’intera città o di un luogo particolare, come una piazza, una strada, uno scorcio o singoli monumenti).

La prospettiva “estetica” diviene, nell’Ottocento, momento educativo del cittadino. Antonio Stoppani, *Il bel paese — Conversazioni sulle bellezze naturali*, VIII, Milano, 1889 (ad uso delle scuole) “percorre da un capo all’altro «il bel paese ch’Appenini parte, e il mar circonda e l’Alpe», descrivendone le naturali bellezze” per “eccitare il sentimento del bello e del bene” per insegnare agli italiani “ad apprezzare un pò meglio se stessi e le bellezze e i favori d’ogni genere di cui la natura ... non fu avara alle diverse province d’Italia”.

0.2.3. *Il paesaggio e la sua inclusione nel concetto di ambiente*

Il giustapporsi, in questi anni, delle politiche d’intervento nell’ambiente biosfera (a tutela delle risorse naturali e della salute) e nell’ambiente territorio (per finalità, vuoi urbanistiche e di sviluppo economico, vuoi di vera e propria tutela delle bellezze ambientali, naturali o artificiali) determina insuperabili difficoltà nella formulazione di una macro-categoria comune tra le cose d’interesse storico-artistico (beni mobili o monumenti architettonici) e l’insieme territoriale sussunto sotto il termine di paesaggio.

In altri termini — mentre il moderno sviluppo della digitalizzazione dei dati e delle immagini, nonché delle reti informatiche, contribuisce ad avvicinare tanto le *cose d’arte*, di per sé uniche, che le *cose d’interesse storico* concretate su documenti o monumenti (ormai ambedue riproducibili quasi senza distinzione rispetto all’originale), alle *opere d’arte immateriali* (letterarie o multimediali, ma sempre multiriprodotte su supporti fisici indivi-

dui) — le *bellezze ambientali d'insieme* vedono attenuata la loro relazione con i “beni culturali” e tendono ad essere incluse in sistemi di tutela ambientale, urbanistica ed ecologica più vasti. L'art. 135 del “Codice dei beni culturali e del paesaggio” approvato con d.lgs. 22 gennaio 2004 n. 41 così come modificato con d.lgs. 24 marzo 2006 n. 157, stabilisce che le regioni, anche in collaborazione con lo Stato, sottopongono a *regole d'uso* il territorio, approvando *piani paesaggistici* con specifica considerazione dei valori del paesaggio, in base alle caratteristiche naturali e storiche. I *piani paesaggistici* devono individuare “*ambiti definiti* in relazione alla tipologia, rilevanza e integrità dei valori paesaggistici”. In altri termini devono definire “le trasformazioni compatibili con i valori paesaggistici” [ossia fissare i *vincoli* di prospettiva paesaggistica] nonché gli interventi di valorizzazione del paesaggio, anche in relazione alle prospettive di sviluppo sostenibile [e cioè all'interno del quadro generale ecologico-ambientale].

0.3. Patrimonio culturale e tradizione civile delle città italiane

0.3.1. Città d'arte, contesto dei beni culturali italiani

L'immagine dell'Italia come terra straordinariamente ricca di patrimonio culturale non è un luogo comune, uno slogan politico o un'invenzione pubblicitaria delle agenzie di viaggio.

Corrisponde alla realtà storica e geografica delle “cento città d'arte” e dei “paesaggi” incomparabili; deriva da una storia nazionale caratterizzata dal ritardo dell'unificazione nazionale, dall'assenza di fratture così drammatiche come l'iconoclastia protestante dei Paesi del Nord Europa o la rivoluzione francese, dalla relativa stagnazione economica di larghe porzioni del Paese in certe fasi storiche, dal conservatorismo inerziale della Chiesa e delle classi più alte.

Paradossalmente questo pregresso rallentamento storico, questa *sedimentazione* dell'antico nelle città, nei borghi e sinanco

nelle campagne, questo *costume* di vita che ha conservato intatti monumenti dell'antichità romana, del Medioevo, del Rinascimento e dell'età barocca, e che ha reso familiari e quotidiane agli abitanti d'ogni ceto i rapporti, le viste, l'utilizzo collettivo delle antichità e delle cose d'arte e di culto, ha subito, quasi all'improvviso, con l'industrializzazione massiccia della ricostruzione post-bellica e la globalizzazione della fine del secolo XX, improvvisi e gravi attacchi, negli anni recentissimi.

L'Italia odierna (pur ancora assediata dalla speculazione edilizia e dalla manomissione dell'Antico e del territorio) non è, però, vista in positivo, solo la somma dei suoi monumenti, musei, bellezze naturali, ma anche e soprattutto il loro comporsi in un tutto unico, il cui legante è la «tradizione nazionale» o «identità nazionale», e cioè la *consapevolezza* del proprio patrimonio artistico, della sua unicità, della necessità di conservarlo *in situ*.

L'Italia non è, come osservava Burckhardt, un semplice magazzino di opere d'arte. Non corrisponde ad un unico ottocentesco museo imbalsamato o a un ricco museo nordamericano: è un patrimonio culturale tuttora funzionalmente sparso nel territorio, fruito comunemente dagli abitanti nella loro vita quotidiana.

L'identità nazionale italiana è anche, quindi, la *molteplicità* e varietà delle collezioni artistiche e dei siti archeologici, la *rete* di manufatti belli di varie epoche storiche, che avvolge la popolazione; sono le *piazze* che si riempiono nei giorni di lavoro e nelle molte feste, le case e i *palazzi storici* in cui ancora abitano od operano gli italiani, le *chiese* in cui entrano, le coste e le montagne che sono frequentate nel tempo libero.

0.3.2. *Il patrimonio culturale come elemento della qualità della vita*

Il bene culturale italiano più prezioso appare essere il contesto, il *continuum* fra i monumenti, le città e i cittadini; e la *comune coscienza* che le antichità e cose d'arte sono un insieme

vincolato alle collettività, da difendere mantenendone il legame al territorio. Difesa che, del resto, corrisponde ad una precoce legislazione di tutela e conservazione, antecedente all'unificazione politica.

La densità del patrimonio culturale italiano è elevata anche perché si è elaborata nel tempo una cultura (e una legislazione) della *conservazione*, molto attenta e sofisticata, che ha valorizzato i singoli monumenti e le singole collezioni come parte di un insieme incardinato nella vita delle collettività territoriali e nel rispettivo territorio. La cultura della conservazione è, al pari della lingua, uno dei principali *significati identitari e fili di continuità* della storia d'Italia.

Peculiare caratteristica italiana è dunque la diffusione capillare e la sedimentazione storica del patrimonio culturale, il suo stretto e perdurante legame con le collettività locali, la sua *fruizione generalizzata per costume di vita*, la precocità ed organicità della legislazione di tutela.

Il narratore inglese D.H. Lawrence, nella sua opera *Paesi etruschi* (1932), così avverte questa peculiarità:

Se solo ci convincessimo e non strappassimo più gli oggetti dal loro contesto d'origine! I musei sono sempre un errore. Ma se è proprio necessario che ci siano, allora che siano piccoli e soprattutto a carattere locale. Per quanto sia splendido il museo etrusco di Firenze, come si sta meglio al museo di Tarquinia! Qui gli oggetti esposti sono tutti tarquiniesi e hanno un nesso gli uni con gli altri, formando una specie di tutto organico.

Il patrimonio culturale, compreso quello archeologico più lontano nel tempo, dovrebbe essere tutelato non come superfluo ornamento (o, meglio, come valore ideale), destinatario di interventi ostentatori ed occasionali, ma come concreto perdurante elemento della qualità della vita e dell'identità di una collettività, fruibile immediatamente dalla stessa e generatore di ricadute economiche "indotte".

0.3.3. Turismo culturale sostenibile

Il legame che unisce i musei e i monumenti e i monumenti al territorio in cui essi sono inseriti è carattere peculiare dell'Italia, dove la *cultura della conservazione* è precocemente nata e, oggi — nonostante i molti guasti del paesaggio (soprattutto marino) — resta radicata nelle *città d'arte*, nei centri storici delle altre aggregazioni urbane, nei piccoli borghi dell'interno.

L'imprenditorialità turistica utilizza ormai la risorsa culturale come elemento del prodotto turistico: la componente d'arte e di cultura cresce nelle motivazioni dei viaggiatori, se non a livello principale almeno a livello di contorno. Pur non esistendo, quindi, un turista culturale puro, è possibile identificare un visitatore-tipo dei luoghi di interesse turistico e classificarlo turista di livello medio-alto, se non più studioso d'élite.

Il movimento turistico con rilevanti (ancorché non prevalenti) motivazioni di divulgazione e di intrattenimento culturali raggiunge, oggi, un significativo peso nel volume della spesa turistica, sicché il turista-consumatore (magari incidentale) dei musei e delle città d'arte finisce per essere un importante fruitore dei beni culturali italiani.

Il turismo culturale è divenuto un decisivo strumento di valorizzazione per i beni culturali (che, sotto questo riguardo, diventano risorse immediatamente sfruttate dall'imprenditorialità culturale); ma, al tempo stesso, può comprimere l'utilizzazione sociale dei beni culturali da parte delle popolazioni residenti e la fruizione conoscitiva della ricerca e della scuola.

Il conflitto tra visitatori culturali (richiamati dall'interesse e dalla capacità degli imprenditori turistici) e fruitori locali, dimidiati dell'utilizzo sociale corrente dei "propri" beni culturali, pone il problema del *turismo sociale sostenibile*, ossia dell'esperienza turistica che non danneggi i valori ambientali e sociali delle città d'arte e degli altri siti della cultura. Sotto questo profilo la misurazione e la valutazione degli *impatti*

del turismo deve essere spostata dal breve al lungo termine e deve tener conto dell'assoluta priorità di preservare l'integrità delle risorse culturali e, pertanto, di effettuare una utilizzazione discreta. Esiste, infatti, un limite della *capacità di carico turistico* di una città d'arte (o di un centro storico o di un sito archeologico) che non è solo fisico ambientale (per evitare la saturazione e il degrado della risorsa primaria) ma anche sociale ed economico (per impedire la morte degli insediamenti e delle attività non interessate al flusso turistico).

In altri termini, ai maggiori flussi turistici e al conseguente maggior apporto economico del turismo nelle città d'arte possono contrapporsi effetti negativi: l'espulsione di attività diverse dal turismo; il costo occulto per servizi a carico dell'intera comunità e a vantaggio dei soli interessati all'industria turistica; i danni materiali per un uso fuori misura del patrimonio culturale oggetto di visita turistica, legati alla congestione determinata dall'affollamento incontrollato dei visitatori.

L'eccessiva pressione turistica sulle maggiori città d'arte e sui musei più famosi e grandi deprime, inoltre, inevitabilmente i centri minori ed i percorsi turistici alternativi; e non sfrutta la peculiarità tutta italiana della rete diffusa dei beni culturali (dentro e fuori dei siti espositivi). Il *turismo culturale sostenibile* richiede, per l'Italia, una capillare distribuzione della pressione del turismo d'arte su tutto il reticolo delle città e dei centri storici, mediante una promozione ed organizzazione dell'offerta della massima possibile latitudine, assistita da campagne informative adeguatamente calibrate e da strumenti tecnico-finanziari (quali le "card" regionali e nazionali) volti all'integrazione di servizi e alla equa distribuzione territoriale dell'offerta.

Sul piano normativo — per evitare che il turismo come grande risorsa economica diventi elemento di alterazione e degrado del patrimonio culturale — occorre apprestare strumenti di regolazione dell'attività turistica nelle grandi città d'arte e di indirizzamento ed incentivazione dei flussi turistici verso i sistemi museali regionali e minori.