



# I BENI CULTURALI E AMBIENTALI

a cura di G. Nifosì ed E. Tommasi

1. Patrimonio culturale e Beni culturali
2. La tutela del patrimonio culturale
3. Il restauro
4. Il museo
5. Le aree archeologiche
6. Territorio, ambiente e paesaggio
7. Il mercato dell'arte



# PATRIMONIO CULTURALE E BENI CULTURALI

## 1.1 CHE COS'È IL PATRIMONIO CULTURALE

Oggi si parla molto di patrimonio culturale di una nazione, di un popolo, ma è un compito sempre complesso cercare di definire un concetto che tanto si è evoluto nel tempo arrivando ad abbracciare molti ambiti e colorandosi di molte sfumature.

I significati che gli vengono dalla sua etimologia non tradiscono l'uso che ne facciamo oggi: in latino il termine *patrimonium* nasce dall'unione di *pater*, 'padre', con il suffisso *-monium* riconducibile ad *alimonium*, 'nutrimento' (*àlere*, 'nutrire'), ed era usato per indicare l'insieme delle cose possedute dal *pater familias* (il 'padre di famiglia') destinate a diventare poi nutrimento, in senso lato, per i suoi eredi. Dunque il passato che si conserva per essere trasmesso ai figli, alle generazioni future. La parola cultura è anch'essa di origine latina e va ricondotta al verbo *còlere*, 'coltivare', da cui deriva il vocabolo *cultus* che tra i suoi significati annovera, sì, la 'coltivazione dei campi' da una parte e il 'culto' in senso religioso dall'altro, ma anche il 'modo di vivere', la 'civiltà'.

Quindi, associando i termini, il patrimonio culturale è l'eredità di un popolo, è la memoria tangibile e intangibile di ciò che l'uomo ha creato e trasmesso (e continua a creare e trasmettere) ai posteri. Solo ciò che viene dal passato diventa patrimonio culturale di una civiltà, perché è ciò che gli uomini hanno, pezzo dopo pezzo, costruito, elaborato, scoperto, teorizzato, per poi passare il testimone alle generazioni successive, creando una ramificazione di contributi, che trovano nella continuità e nei loro intrinseci e imprescindibili legami il loro più profondo significato e la loro ragion d'essere.

## 1.2 COSA SONO E QUALI SONO I BENI CULTURALI

Un patrimonio è sempre costituito da "beni" e il patrimonio culturale non fa eccezione. Esso infatti comprende un insieme di "cose" molto eterogeneo: oggetti, edifici, documenti, che per il loro valore artistico, storico o documentario e persino naturalistico, costituiscono quella fondamentale testimonianza della cultura e della tradizione di quei popoli o di quelle civiltà che questi beni hanno prodotto.

Dunque, si può legittimamente affermare che il patrimonio culturale è l'insieme dei **beni culturali** di un paese. Stabilire che cosa rappresenti un bene culturale non è operazione agevole né banale e nemmeno univoca, dal momento che spesso le diverse epoche storiche hanno sviluppato sensibilità molto differenti: in altre parole, è facile che oggi sia considerato un bene culturale ciò che un tempo non lo era.

L'elenco dei beni culturali è, in sé stesso, molto lungo: esso infatti comprende una grande quantità di "oggetti", come quadri, statue, manoscritti, ma anche di edifici e persino centri urbani o aree archeologiche. In Italia, per esempio, un primo elenco è stato stilato, nel 1963, su incarico del Parlamento da un'apposita commissione, la cosiddetta **Commissione Franceschini** [► 2.1]. In tale circostanza fu coniata la definizione di bene culturale quale «testimonianza materiale avente valore di civiltà», definizione che è rimasta alla base di tutta la seguente legislazione italiana. I beni culturali, secondo la legislazione, sono insomma tutte quelle «testimonianze materiali», pubbliche e private, che posseggono un valore comune imprescindibile per la collettività di oggi, e questo a causa del loro valore artistico, storico, documentario.

La Commissione Franceschini individuò ben nove categorie di beni culturali, distinguendo tra **beni mobili**, cioè beni trasportabili (come quadri, sculture, oggetti

di arredo), e **beni immobili**, ossia non trasportabili (come edifici, monumenti, archivi, biblioteche), ed elaborò le seguenti definizioni:

#### I beni artistici e storici

«Sono beni culturali d'interesse artistico o storico le cose mobili o immobili di singolare pregio, rarità o rappresentatività, aventi relazione con la storia culturale dell'umanità». Quella dei beni artistici e storici costituisce la categoria più rilevante dell'intero patrimonio culturale. Essa comprende dipinti, affreschi, sculture, statue, disegni, incisioni, gioielli, argenti, vetri, vasi, porcellane, arredi e arazzi la cui esecuzione risalga ad almeno cinquant'anni fa. Si tratta di opere rilevanti per la loro importanza artistica oppure che si propongono come preziose testimonianze documentarie di usi, costumi e tradizioni.

#### I beni architettonici

Appartengono invece alla categoria dei beni architettonici quegli edifici monumentali, come chiese, palazzi, ville, regge, che si distinguono o per la loro qualità artistica, o per le particolari tecniche costruttive adottate, o per la loro funzione o anche per le loro decorazioni. Fanno parte di tale categoria anche insiemi di edifici, e dunque i centri storici o intere città antiche. I beni architettonici richiedono una particolare tutela: infatti, a differenza dei beni artistici e storici, sono più facilmente soggetti a interventi di ristrutturazione che ne possono modificare l'aspetto e la natura per adeguarli a mutate esigenze abitative, sociali, funzionali, istituzionali, ecc.

#### I beni archeologici

Appartengono alla categoria dei beni archeologici «le cose immobili e mobili costituenti testimonianza storica di epoche, di civiltà, di centri od insediamenti la cui conoscenza si attua preminentemente attraverso scavi e rinvenimenti». In altre parole, sono beni archeologici tutti gli edifici, i ruderi, le opere d'arte (statue, sarcofagi) e gli oggetti, preziosi o d'uso, provenienti da un passato molto remoto e che sono stati ritrovati grazie a scavi, sia sul territorio sia sotto la superficie del mare. Sono beni archeologici anche le cosiddette «aree archeologiche» [► 5.4] ossia quei siti che presentano tracce di insediamenti umani, più o meno estese, e che risalgono alla preistoria o al mondo antico: per esempio, resti di una città o di un santuario o di un grande palazzo o di una reggia. Non sempre tali siti rivestono un interesse di tipo artistico, soprattutto se i ruderi consentono appena di riconoscere l'edificio o gli edifici originali; tuttavia, essi mantengono una grandissima importanza di tipo documentario e consentono agli studiosi di ricavarne importantissime informazioni di carattere storico.

#### I beni ambientali e paesaggistici

Appartengono alla categoria dei beni ambientali e paesaggistici aree naturali o trasformate dall'uomo considerate di particolare bellezza oppure zone di territorio molto interessanti dal punto di vista geologico, che per tali motivi sono parte integrante del patrimonio naturale di un paese e, secondo la Commissione Franceschini, «devono essere conservate al godimento della collettività». Sono dunque beni ambientali e paesaggistici coste, baie, grotte, foreste, gole ma anche parchi, ville, giardini e persino strutture insediative, sia pure piccole o isolate, purché suggestivamente integrate con l'ambiente naturale.

#### I beni librari e le biblioteche

I beni librari sono identificabili perlopiù nei libri, ovviamente rari e di pregio o rilegati con particolare maestria, ma soprattutto nei volumi manoscritti importanti per la loro antichità o il valore storico, letterario, scientifico, artistico. Sono tuttavia considerati beni librari anche i documenti relativi alla produzione letteraria dei grandi autori (autografi, carteggi, inediti, lavori preparatori), le incisioni, le carte geografiche, i manifesti, il materiale filatelico, persino le fotografie. Sono considerati a tutti gli effetti beni culturali anche le biblioteche (sia pubbliche che private), giacché si tratta di istituzioni culturali permanenti che raccolgono e conservano i beni librari e li mettono a disposizione del pubblico, promuovendo in tal modo la lettura e lo studio.

#### I beni archivistici

La categoria dei beni archivistici comprende sia gli atti e i documenti cartacei originali sia gli edifici che li conservano, ossia gli archivi, dove tali documenti sono raccolti e inventariati, in modo tale da consentire al pubblico, e agli studiosi in particolare, di consultarli.

#### I musei

I musei sono quelle strutture permanenti destinate a ospitare, catalogare ed esporre al pubblico una serie di beni mobili. La loro importanza è fondamentale, giacché garantiscono la conservazione della memoria storica di un paese o di un'intera civiltà consentendo ai cittadini di accostarsi a tale memoria e di arricchirsi culturalmente.

#### I beni etnoantropologici, materiali e immateriali

I cosiddetti beni etnoantropologici non hanno particolare rilievo artistico ma sono di grande importanza per comprendere le tradizioni culturali di un popolo, di cui costituiscono una preziosa testimonianza. Fanno dunque parte di questa categoria oggetti legati alla vita quotidiana o ai mestieri o a particolari attività, per esempio arnesi, attrezzi, stoviglie, suppellettili, vestiti, giocatto-

li, prodotti di artigianato. Tali beni sono materiali, giacché si tratta di oggetti concreti. Esistono però anche beni immateriali, ugualmente esplicativi della cultura di un popolo, come per esempio canzoni, fiabe, proverbi, filastrocche, spesso trasmessi soltanto da fonti orali.

#### Le categorie speciali

Vi sono infine beni che non appartengono ad alcuna di queste precedenti categorie e che genericamente sono

ricondotti alla nozione di “categorie speciali”. L’elenco di tali categorie non è definitivo e anzi va ampliandosi con il tempo. Si possono citare come esempi le navi, le auto d’epoca e i mezzi di trasporto che abbiano più di settantacinque anni; strumenti scientifici che abbiano più di cinquant’anni; lapidi, iscrizioni, tabernacoli, anche non esposti alla pubblica vista; persino opere di architettura contemporanea ma di particolare valore artistico.



# LA TUTELA DEL PATRIMONIO CULTURALE

## 2.1 LA LEGISLAZIONE ITALIANA DEI BENI CULTURALI E LE ISTITUZIONI PREPOSTE ALLA LORO TUTELA

Fin dall'antichità furono i Greci e dopo di loro i Romani i primi a credere nell'importanza della tutela dei monumenti e a considerare le opere artistiche e architettoniche, di cui Atene, Roma e le altre città dell'Impero romano erano particolarmente ricche, come proprietà pubblica.

Fu però solo a partire dal XVI secolo che si avviarono i primi veri e propri interventi per la salvaguardia del patrimonio artistico e archeologico, principalmente grazie all'azione del governo pontificio, che promulgò diverse ordinanze in merito. I piccoli Stati in cui era suddivisa l'Italia dell'epoca manifestarono a loro volta una salda coscienza del proprio patrimonio storico artistico attraverso iniziative disgiunte ma comunque utili alla salvaguardia delle opere.

In effetti, fu l'editto del cardinale Bartolomeo Pacca (1756-1844), promulgato a Roma il 7 aprile del 1820, il primo vero ufficiale provvedimento tutelare "Sopra le antichità e gli scavi". Tre erano le direttive fondamentali indicate nel documento, molto importanti perché antesignane della normativa attuale. Innanzitutto la necessità di inventariare e quindi catalogare tutto il patrimonio artistico esistente nello Stato della Chiesa; il divieto di esportare i beni antichi che sarebbero dovuti rimanere nel luogo d'origine, a parte casi eccezionali sui quali comunque avrebbe deciso l'autorità competente; infine, l'indiscutibile appartenenza allo Stato di tutto ciò che fosse stato ritrovato nel sottosuolo, indipendentemente dalla proprietà (pubblica o privata) della corrispondente area urbana o rurale.

Quasi un secolo più tardi, nel 1909, lo Stato unitario promulgò la legge 364/1909 (detta "legge Rosadi-Rava") che ripropose i provvedimenti di tutela delle opere

di interesse storico-artistico-architettonico già decretati nell'editto Pacca. Fu questa legge a definire per prima la nozione di «cose mobili o immobili di interesse storico, archeologico o artistico» e a ribadire che il patrimonio storico-artistico-archeologico non può essere alienato, quindi non può essere né venduto né ceduto. Un altro principio fondamentale decretato dalla legge Rosadi-Rava stabilisce che lo Stato ha la facoltà di intervenire nella tutela e nella gestione di tutte le opere d'arte, anche quelle di proprietà privata, e di avviare la loro eventuale espropriazione<sup>1</sup>, in virtù di un indiscusso diritto di prelazione<sup>2</sup>, che la pubblica amministrazione è autorizzata a esercitare su di esse. Inoltre fu in questo periodo che nacque l'amministrazione centrale e periferica deputata alla conservazione dei beni culturali.

Risalgono invece al 1939 le due leggi promulgate dal regime fascista che hanno costituito fino al 1999 (anno di pubblicazione del Testo Unico) il fondamento della giurisprudenza italiana in materia di salvaguardia del patrimonio artistico e paesaggistico. La legge 1089/1939, chiamata "legge Bottai" dal nome dell'allora ministro della cultura Giuseppe Bottai (1895-1959) che ne fu promotore, riguarda «la tutela delle cose di interesse artistico e storico», mentre la legge 1497/1939 si concentra sulla «protezione delle bellezze naturali». La legge Bottai, stilata con la consulenza di due grandi storici dell'arte, Roberto Longhi (1890-1970) e Giulio Carlo Argan (1909-1992), precisa cosa debba intendersi per bene culturale, offrendo per la prima volta un'interpretazione più ampia del termine, utilizzato fino a quel momento solo in riferimento ai grandi capolavori dell'arte, e ne

1. L'espropriazione per pubblica utilità è un istituto giuridico che attribuisce alla pubblica amministrazione il potere di acquisire o far acquisire ad un altro soggetto, per esigenze di interesse pubblico, la proprietà di un bene, indipendentemente dalla volontà del suo proprietario, previo pagamento di un indennizzo.
2. Il diritto di prelazione consiste nel diritto di priorità sull'acquisto di un bene.

afferma il principio di “pubblica godibilità”, nei termini di ammissione alla visita da parte del pubblico. La legge stabilisce che qualsiasi intervento effettuato su un bene culturale debba soggiacere a precisi vincoli di autorizzazione e impone anche ai privati l’obbligo di “conservare” ciò che possa ritenersi di interesse culturale; regola i prestiti, le importazioni, le esportazioni i ritrovamenti e le scoperte di beni culturali e prevede sanzioni in caso di inosservanza delle norme.

Innovativo risultò essere il fatto che, per la prima volta, nelle due leggi del 1939 i beni storico-artistico-archeologici propriamente detti fossero tutelati insieme alle «bellezze naturali», agli Archivi di Stato e alle «attività culturali», elementi tutti considerati parte integrante del patrimonio culturale nazionale di cui il governo doveva curare la protezione.

Il 1 gennaio del 1948 entrò in vigore la **Costituzione** della Repubblica Italiana nel cui testo trova spazio l’**articolo 9**, dedicato alla tutela del patrimonio culturale e ambientale da parte della pubblica amministrazione. Ai commi 1 e 2 si legge che «la Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione». Lo Stato, dunque, annovera tra i suoi compiti fondamentali, dandogli dignità costituzionale, quello di sostenere, promuovere e tutelare il patrimonio storico, artistico e ambientale della nazione.

Nel maggio del 1954, in seguito alla riflessione sulle distruzioni causate dai bombardamenti della seconda guerra mondiale, si svolse a **L’Aja** la prima **Convenzione** europea per la protezione di tutti i beni culturali dai rischi di un nuovo conflitto armato. Le parti contraenti, constatando che moltissimi beni culturali avevano subito gravi danni nel corso dei due conflitti mondiali e che, in conseguenza dello sviluppo della tecnica della guerra, essi erano continuamente minacciati di distruzione, si impegnarono ad adottare tutte le disposizioni possibili per proteggerli. In tale contesto, si stilò la prima, e probabilmente la più chiara, definizione giuridica e sistematica della categoria dei beni culturali. L’importanza di tale convenzione fu dunque straordinaria, essendo essa, storicamente, il primo trattato internazionale dedicato a questa materia: alcuni concetti basilari sanciti dalla Convenzione dell’Aja, infatti, sarebbero divenuti principi generali validi per tutte le successive convenzioni. Tra le sue norme che impegnavano gli Stati a salvaguardare i beni culturali, una in particolare risultava significativa: quella prevista all’art. 25 (Diffusione della Convenzione), che richiedeva agli Stati di creare una “cultura” di rispetto dei beni culturali.

Risalgono al 1963, in Italia, i già citati lavori della **Commissione Franceschini** ► 1.2], che introdusse questo importante concetto: «Appartengono al patrimonio culturale della Nazione tutti i beni aventi come riferimento alla storia della civiltà. Sono assoggettati al-

la legge i beni di interesse archeologico, storico, artistico, ambientale e paesistico, archivistico e librario e ogni altro bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà».

Nel 1974 il governo italiano istituì il **ministero per i Beni culturali e ambientali** (d.P.R. 805/1975) su iniziativa del senatore Giovanni Spadolini (1925-1994), che ne fu anche il primo ministro. Il nuovo ministero riunì sotto la propria competenza alcune funzioni prima divise fra il ministero della Pubblica Istruzione (Direzione delle Antichità e Belle Arti, accademie e biblioteche), il ministero degli Interni (archivi di Stato) e la Presidenza del Consiglio dei ministri (Discoteca di Stato, editoria libraria e diffusione della cultura). Più di venti anni dopo, il decreto legislativo 368/1998 ha istituito il nuovo **ministero per i Beni e le Attività culturali** ampliandone l’ambito di competenza alla promozione dello sport e dello spettacolo in tutte le sue manifestazioni, cinema, teatro, musica, danza e spettacoli itineranti.

Nel 1999, con il **Testo Unico** (d.lg. 490/1999), è stata riunita in 166 articoli tutta la legislazione in materia di beni culturali e ambientali, comprese le leggi del 1939 che automaticamente sono decadute. Il Testo Unico, diviso in due capitoli fondamentali (il primo dedicato ai beni culturali e il secondo a quelli ambientali e paesaggistici) ha costituito in Italia una vera e propria novità dal punto di vista legislativo, già a partire dalla sua denominazione. Esso infatti ha offerto per la prima volta un quadro ampio, chiaro e coerente che razionalizza provvedimenti disomogenei e talvolta persino contraddittori. Inoltre, esso ha dedicato una particolare attenzione ai temi dell’arte contemporanea, della conservazione e del restauro e ha individuato con chiarezza i ruoli e le competenze che Stato, enti locali e privati devono dividersi per la salvaguardia, la valorizzazione e la conoscenza dei beni culturali.

L’ultimo aggiornamento legislativo in materia di patrimonio culturale risale al 2004, quando è stato introdotto il **Codice dei Beni culturali e del paesaggio** (d.lg. 42/2004) che ha proposto un ulteriore riordino degli interventi legislativi. Il Codice, infatti, ha sostanzialmente ricalcato la struttura del Testo Unico, pur introducendo alcuni elementi di novità, come quello di unificare le nozioni di beni culturali e di beni paesaggistici che per la prima volta sono stati posti in un quadro legislativo unitario.

Composto di 184 articoli, nelle Disposizioni generali (parte prima, art. 2, comma 1 e 2) il nuovo codice precisa che «il patrimonio culturale è costituito dai beni culturali e dai beni paesaggistici» e che «sono beni culturali le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico [...], quali testimonianze aventi valore di civiltà», concetto, quest’ultimo, eredi-

tato dalla preesistente normativa. Nell'articolo 10, più avanti nel testo, l'attenzione è posta sulla tutela dei beni e si afferma che «sono beni culturali le cose immobili e mobili appartenenti allo Stato, alle regioni, agli altri enti pubblici territoriali, nonché ad ogni altro ente ed istituto pubblico e a persone giuridiche private senza fine di lucro, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico» e, proseguendo, che sono inoltre da considerarsi beni culturali «le raccolte di musei, pinacoteche, gallerie e altri luoghi espositivi dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente ed istituto pubblico; gli archivi e i singoli documenti dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente ed istituto pubblico; le raccolte librerie delle biblioteche dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente ed istituto pubblico; le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico particolarmente importante [...]; gli archivi, i singoli documenti, le raccolte librerie, appartenenti a privati, di eccezionale interesse culturale; le cose immobili e mobili, a chiunque appartenenti, che rivestono un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose; le collezioni o serie di oggetti, a chiunque appartenenti, che, per tradizione, fama e particolari caratteristiche ambientali, rivestono come complesso un eccezionale interesse artistico o storico».

Viene, inoltre, sottolineato che sono da includersi nell'elenco le cose che interessano la paleontologia, la preistoria, le civiltà primitive, gli oggetti di interesse numismatico, i manoscritti, gli autografi, i carteggi, gli incunaboli, i libri, le stampe e le incisioni, con relative matrici, così come le carte geografiche e gli spartiti musicali, le fotografie, le pellicole cinematografiche e i supporti audiovisivi in genere, tutto ciò che abbia carattere di rarità e di pregio. E poi a seguire, le ville, i parchi e i giardini, le pubbliche piazze, vie, strade e altri spazi aperti urbani di interesse artistico o storico; i siti minerari di interesse storico o etnoantropologico; le navi e i galleggianti, le tipologie di architettura rurale in quanto testimonianze dell'economia rurale tradizionale.

Un elenco dunque estremamente vasto che colpisce perché svela come in una moderna accezione dell'espressione "beni culturali" vengano a essere compresi elementi anche molto differenti il cui fondamentale e necessario denominatore comune è l'essere testimonianza dell'evoluzione storica e culturale di un popolo e di una nazione.

Uno dei più recenti atti del governo italiano in mate-

ria di beni culturali risale al 2007, quando è stato approvato un **nuovo Regolamento di Organizzazione del ministero per i Beni e le Attività culturali** (d.P.R. 233/2007) e degli uffici chiamati a collaborare con esso, allo scopo di migliorare e ottimizzare l'azione di tutela del patrimonio culturale e paesaggistico della nazione. A tal fine sono state istituite la Direzione generale per la valorizzazione del patrimonio culturale e la Direzione generale per il paesaggio, le belle arti, l'architettura e l'arte contemporanea.

## 2.2 IL MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI: COMPITI E ORGANIZZAZIONE

Come ribadito nel Codice dei Beni culturali e del paesaggio, il ministero per i Beni e le Attività culturali (Mi-bac) svolge il compito di tutelare e valorizzare il patrimonio culturale del paese, preservando «la memoria della comunità nazionale e del suo territorio» e promuovendo «lo sviluppo della cultura» (art. 1, comma 2). La tutela, di cui parla la legge, «consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette, sulla base di un'adeguata attività conoscitiva, ad individuare i beni costituenti il patrimonio culturale e a garantirne la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione» (art. 3, comma 1).

La **tutela** è dunque il primo, indiscusso obiettivo che il ministero deve porsi, preceduto però da un'opera di **catalogazione**, perché la conoscenza e la consapevolezza del patrimonio presente sul territorio nazionale è condizione necessaria per una sua opportuna salvaguardia. Catalogare significa registrare, descrivere e classificare i beni culturali, storico-artistici, architettonici, demoetnoantropologici. Redigere e gestire il catalogo nazionale dei beni culturali è compito dell'Iccd, l'Istituto centrale per il Catalogo e la Documentazione.

Altra funzione svolta dal ministero è la **conservazione** del patrimonio culturale che, come precisato nel Codice, «è assicurata mediante una coerente, coordinata e programmata attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro» (art. 29, comma 1). Il testo della legge specifica che «per **prevenzione** s'intende il complesso delle attività idonee a limitare le situazioni di rischio connesse al bene culturale nel suo contesto; per **manutenzione** s'intende il complesso delle attività e degli interventi destinati al controllo delle condizioni del bene culturale e al mantenimento dell'integrità, dell'efficienza funzionale e dell'identità del bene e delle sue parti; per **restauro** s'intende l'intervento diretto sul bene attraverso un complesso di operazioni finalizzate all'integrità materiale ed al recupero del bene medesimo, alla protezione e alla trasmissione dei suoi valori culturali» (art. 29, commi 2, 3 e 4).

Ciascuna di queste attività è finalizzata oltre che alla

tutela anche alla **valorizzazione** dei beni culturali e paesaggistici intesa come esercizio delle funzioni e disciplina delle «attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso, anche da parte delle persone diversamente abili, al fine di promuovere lo sviluppo della cultura. Essa comprende anche la promozione ed il sostegno degli interventi di conservazione del patrimonio culturale».

Oggi il ministero per i Beni e le Attività culturali ha una struttura abbastanza complessa, organizzata attorno a un **Segretariato generale** che lavora come *trait d'union* tra le nove **Direzioni generali** che gli fanno capo e che esso coordina:

- la Direzione generale per l'organizzazione, l'innovazione, la formazione, la qualificazione professionale e le relazioni sindacali
- la Direzione generale per il bilancio e la programmazione economica, la promozione, la qualità e la standardizzazione delle procedure
- la Direzione generale per i beni archeologici
- la Direzione generale per la qualità e la tutela del paesaggio, l'architettura e l'arte contemporanea
- la Direzione generale per i beni architettonici, storici-artistici ed etnoantropologici
- la Direzione generale per gli archivi
- la Direzione generale per le biblioteche, gli istituti culturali e il diritto d'autore
- la Direzione generale per il cinema
- la Direzione generale per lo spettacolo dal vivo.

Direttamente collegato alle Direzioni, e chiamato a esprimere opinioni sul loro operato dietro specifica richiesta del direttore generale centrale competente, è il **Consiglio superiore per i Beni culturali e paesaggistici** formato da sette **Comitati tecnico-scientifici** di settore:

- il Comitato tecnico-scientifico per i beni archeologici
- il Comitato tecnico-scientifico per i beni architettonici e paesaggistici
- il Comitato tecnico-scientifico per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico
- il Comitato tecnico-scientifico per gli archivi
- il Comitato tecnico-scientifico per i beni librari e gli istituti culturali
- il Comitato tecnico-scientifico per la qualità architettonica e urbana e per l'arte contemporanea
- il Comitato tecnico-scientifico per l'economia della cultura.

Completano la struttura del ministero sette **Istituti centrali**, undici **Istituti dotati di autonomia speciale** e quattro **Istituti nazionali** con finalità particolari. Gli

Istituti centrali portano avanti finalità di ricerca, indirizzo e coordinamento tecnico nei settori della inventariazione, catalogazione, conservazione e restauro. Gli Istituti centrali sono:

- l'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione
- l'Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le indicazioni bibliografiche
- l'Opificio delle pietre dure
- l'Istituto centrale per la demotnoantropologia
- l'Istituto centrale per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario
- l'Istituto centrale per gli archivi
- l'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi.

Sono Istituti dotati di autonomia speciale:

- la Soprintendenza speciale per i beni archeologici di Napoli e Pompei
- la Soprintendenza speciale per i beni archeologici di Roma
- la Soprintendenza speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il polo museale della città di Venezia e dei comuni della Gronda lagunare
- la Soprintendenza speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il polo museale della città di Napoli
- la Soprintendenza speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il polo museale della città di Roma
- la Soprintendenza speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il polo museale della città di Firenze
- l'Istituto superiore per la conservazione e il restauro
- la Biblioteca nazionale centrale di Roma
- la Biblioteca nazionale centrale di Firenze
- il Centro per il libro e la lettura
- l'Archivio centrale dello Stato.

Gli Istituti nazionali sono:

- la Soprintendenza al Museo nazionale preistorico ed etnografico
- il Museo nazionale d'arte orientale
- la Soprintendenza alla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea
- l'Istituto nazionale per la grafica.

Sono invece da considerarsi organi periferici del ministero le **Direzioni regionali per i beni culturali e paesaggistici**, le **Soprintendenze archivistiche**, gli **Archivi di Stato**, le **Biblioteche statali**, i **Musei** e soprattutto le **Soprintendenze**. Queste ultime sono dirette da un Soprintendente e sono suddivise in Soprintendenze per i beni archeologici, Soprintendenze per i beni e archit-



tonici e paesaggistici, Soprintendenze per i beni storici, artistici ed etnoantropologici.

### 2.3 ALTRI ENTI PREPOSTI ALLA CURA E ALLA TUTELA DEL PATRIMONIO

Secondo la Costituzione italiana (art. 117), anche le **regioni** possono emanare norme in materia di «valorizzazione dei beni culturali e ambientali e promozione e organizzazione di attività culturali», purché tali norme non entrino in contrasto o addirittura in conflitto con quelle dello Stato. In realtà, solo nel 1972 (d.P.R. 3/1972), e successivamente nel 1977 (d.P.R. 616/1977), in Italia tale ordinamento costituzionale si concretizzò in una prima azione legislativa. Nel 1997-98, la legge Bassanini (L. 59/1997 recante delega al governo per il conferimento di funzioni e compiti alle regioni ed enti locali, per la riforma della Pubblica Amministrazione e per la semplificazione amministrativa e D.lg. 112/1998) ha formulato una nuova definizione delle competenze dello Stato e delle regioni per quanto riguarda la salvaguardia del patrimonio. Lo Stato deve occuparsi della tutela, della conservazione e della protezione dei beni culturali; le regioni e gli enti locali possono invece occuparsi della loro fruibilità e conoscenza. Un ulteriore passo in avanti è stato compiuto con la legge costituzionale n. 3 del 18 ottobre 2001, la quale affida alle regioni anche il potere di legiferare in merito alla valorizzazione dei beni culturali e ambientali e di occuparsi della promozione e organizzazione delle attività culturali.

Alle **province** spetta invece il compito di mediare tra regioni ed enti locali, mentre i **comuni**, che con lo Stato e la Chiesa sono i maggiori proprietari del patrimonio artistico italiano, attraverso gli Assessorati alla Cultura devono occuparsi della valorizzazione del patrimonio culturale, organizzando mostre e altre iniziative al fine di promuovere e valorizzare le ricchezze del territorio.

### 2.4 I BENI CULTURALI DI PROPRIETÀ DELLA CHIESA E LA LORO TUTELA

Una particolare categoria di beni culturali, numericamente piuttosto rilevante, è quella dei beni di proprietà della Chiesa (**beni ecclesiastici**), che comprendono non solo i luoghi e gli edifici dedicati al culto, come chiese, cappelle, monasteri, palazzi vescovili, ecc., e le opere d'arte che vi sono custodite, ma anche tutti quegli oggetti di pregio legati alle funzioni liturgiche. La funzione della tutela di questi beni è oggi suddivisa fra Chiesa e Stato italiano.

Con l'accordo del 18 febbraio 1984 (L. 121/1985, art. 12), lo Stato italiano e la Chiesa cattolica hanno stabilito che mentre la Santa Sede è competente per la conservazione e la consultazione degli archivi e delle biblioteche degli enti ecclesiastici, lo Stato italiano ha il compito di emanare opportune disposizioni per la salvaguardia, la valorizzazione e il godimento dei beni culturali d'interesse religioso che appartengono a tali enti.

Il 13 settembre 1996, la Conferenza episcopale italiana e il ministero per i Beni culturali e ambientali hanno stabilito che per l'attuazione di tale collaborazione sono coinvolti: in ambito centrale il ministro dei Beni culturali e il presidente della Cei; in sede locale, i sovrintendenti e i vescovi diocesani. Sono previste riunioni finalizzate allo scambio di informazioni sulle iniziative da intraprendere, alla definizione dei programmi e delle proposte annuali o pluriennali circa gli interventi a favore dei beni culturali in questione, alla stesura dei piani di spesa. Il finanziamento di tali interventi è demandato sia allo Stato sia agli enti ecclesiastici interessati sia, eventualmente, a privati. Tutte le richieste di intervento finalizzato al restauro e alla conservazione di beni appartenenti ad associazioni religiose sono presentate dai vescovi ai sovrintendenti locali. L'intesa del 1996 ha infine previsto la costituzione di un Osservatorio centrale per i beni culturali di proprietà ecclesiastica, composto da rappresentanti del ministero e della Cei che si riuniscono con cadenza semestrale.

Infine, nel 2004, il decreto legislativo n. 42 ha posto sotto la tutela dello Stato italiano tutti i beni mobili e immobili che hanno interesse artistico, storico e archeologico di proprietà degli **enti ecclesiastici**.

### 2.5 LA TUTELA DEL PATRIMONIO MONDIALE E L'UNESCO

Vi è un patrimonio culturale il cui valore trascende i confini nazionali, che insomma è talmente importante e prezioso da appartenere non a un singolo paese ma al mondo intero: si tratta del patrimonio mondiale. Parliamo di ambienti di rara bellezza, di città d'arte meravigliose, di edifici e di opere d'arte considerati grandi e ineguagliabili capolavori. Di tale patrimonio si occupa, oltre che il singolo paese di pertinenza, anche l'Organizzazione per la protezione del patrimonio mondiale, detta Unesco, nata all'interno delle Nazioni Unite come organismo di cooperazione internazionale per l'educazione, la scienza e la cultura.

L'**Unesco** (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, ossia Organizzazione delle Nazioni Unite per l'Educazione, la Scienza e la Cultura) è stata fondata a Londra il 16 novembre 1945 con l'obiettivo di «contribuire alla pace e alla sicurezza promuovendo la collaborazione tra le Nazioni attraverso l'educazione, la scienza e la cultura onde garantire il ri-

spetto universale della giustizia, della legge, dei diritti dell'uomo e delle libertà fondamentali che la Carta delle Nazioni Unite riconosce a tutti i popoli, senza distinzione di razza, sesso, lingua o religione». 193 governi ne hanno sottoscritto lo Statuto dichiarando di credere nel «completo ed eguale accesso all'educazione per tutti, nel libero perseguimento della verità oggettiva e nel libero scambio di idee e conoscenze» perché «le guerre nascono nell'animo degli uomini ed è l'animo degli uomini che deve essere educato alla difesa della pace» e solo in questo senso si può agire perseguendo l'obiettivo di una pace duratura.

Il 16 novembre del 1972 più di 140 Stati, tra cui l'Italia, hanno sottoscritto una **Convenzione internazionale sulla protezione del Patrimonio mondiale culturale e naturale**, stipulata dall'Unesco. Alcune premesse introducono il testo del documento vero e proprio sottolineando che «la degradazione o la sparizione di un bene del patrimonio culturale e naturale è un appoverimento nefasto del patrimonio di tutti i popoli del mondo, che la protezione di questo patrimonio su scala nazionale rimane spesso incompleta per l'ampiezza dei mezzi necessari a tal fine»; che «certi beni del patrimonio culturale naturale offrono un interesse eccezionale che esige la loro preservazione come elementi del patrimonio mondiale dell'umanità» e che «dinanzi all'ampiezza e alla gravità dei nuovi pericoli spetta alla collettività internazionale di partecipare alla protezione del patrimonio culturale e naturale di valore universale eccezionale mediante un'assistenza collettiva».

La Convenzione punta, poi, la massima attenzione su due ambiti ben precisi, i siti culturali e quelli naturali, considerandoli entrambi elementi portanti del patrimonio mondiale dell'umanità, in continua interazione tra di loro.

All'articolo 1 vengono fornite varie definizioni di «patrimonio culturale e naturale» e si precisa che devono essere univocamente concepiti come **patrimonio culturale**:

- «*i monumenti*: opere architettoniche, plastiche o pittoriche monumentali, elementi o strutture di carattere archeologico, iscrizioni, grotte e gruppi di elementi di valore universale eccezionale dall'aspetto storico, artistico o scientifico;

- *gli agglomerati*: gruppi di costruzioni isolate o riunite che, per la loro architettura, unità o integrazione nel paesaggio hanno valore universale eccezionale dall'aspetto storico, artistico o scientifico;

- *i siti*: opere dell'uomo o opere coniugate dell'uomo e della natura, come anche le zone, compresi i siti archeologici, di valore universale eccezionale dall'aspetto storico ed estetico, etnologico o antropologico».

All'articolo 2 si afferma che debbano essere considerati **patrimonio naturale**:

- «*i monumenti naturali* costituiti da formazioni fisiche e biologiche o da gruppi di tali formazioni di valore universale eccezionale dall'aspetto estetico o scientifico;

- *le formazioni geologiche e fisiografiche* e le zone strettamente delimitate costituenti l'habitat di specie animali e vegetali minacciate, di valore universale eccezionale dall'aspetto scientifico o conservativo;

- *i siti naturali o le zone naturali* strettamente delimitate di valore universale eccezionale dall'aspetto scientifico, conservativo o estetico naturale.»

Il patrimonio culturale e naturale mondiale viene così a essere ufficialmente riconosciuto e tutelato. Gli Stati firmatari della Convenzione hanno espresso formalmente l'impegno a salvaguardarlo e a tal fine hanno stilato un elenco aperto di siti che si ritiene debbano essere considerati patrimonio per l'umanità. Perché un sito, un insediamento o un monumento possa farne parte è necessario che possieda determinati requisiti che le modalità d'iscrizione specificano al fine di attuare una ragionata preselezione. Uno Stato firmatario che abbia siti iscritti nella **lista del Patrimonio mondiale** gode del vantaggio di poter accedere al Fondo per il patrimonio mondiale (alimentato dalle contribuzioni obbligatorie degli stessi Stati membri) e può ricevere aiuti di emergenza nel caso in cui gravi danni causati da disastri naturali o dovuti all'azione dell'uomo richiedano rapidi e consistenti interventi sul loro territorio nazionale. Inoltre, accanto alla lista principale, trova spazio una lista dei beni in pericolo, sui quali è necessario intervenire con la massima urgenza.

Tutto ciò accade, però, secondo regole molto precise: la Convenzione stabilisce, infatti, che venga costituito presso l'Organizzazione delle Nazioni Unite un Comitato del Patrimonio mondiale che deve compilare un «registro internazionale dei beni culturali sotto protezione speciale», da aggiornare annualmente, sulla base delle indicazioni degli Stati firmatari. Il finanziamento degli interventi d'eccezione è regolato da rigide norme che, tra le altre cose, prevedono che lo Stato che ha chiesto l'iscrizione possa dimostrare di aver già effettuato autonomamente azioni di conservazione e restauro sul sito segnalato. Una volta approvato l'aiuto, l'assistenza internazionale prevede l'invio di personale specializzato, attrezzature e, ovviamente, opportuni progetti di intervento.

Il patrimonio storico e culturale di un paese è insostituibile, ineguagliabile e inestimabile. Conoscerlo è la condizione necessaria per la sua salvaguardia e per questo motivo deve essere identificato secondo regole precise e individuato a livello mondiale con chiarezza. Grazie ai criteri di identificazione utilizzati dalla Convenzione sul Patrimonio dell'Umanità, per esempio, l'Italia risulta essere il paese che detiene il maggior patrimonio culturale al mondo.

## 2.6 I PROFESSIONISTI PREPOSTI ALLA TUTELA DEL PATRIMONIO CULTURALE

Tra le principali figure di professionisti che si occupano della conservazione, della salvaguardia e della valorizzazione dei beni culturali possiamo ricordare lo storico, lo storico dell'arte e/o dell'architettura, l'archeologo, l'operatore dei beni culturali e il restauratore dei beni culturali. Il percorso formativo di chi intende intraprendere una di queste professioni è di tipo universitario: le lauree richieste sono quelle in Storia dell'Arte, Architettura, Conservazione dei Beni culturali, Lettere classiche o moderne, Archeologia, nonché il diploma di restauratore conseguito presso una scuola statale o privata. Ovviamente è spesso utile o addirittura opportuno conseguire anche uno specifico dottorato di ricerca.

Compito dello **storico**, dello **storico dell'arte** o dell'**architettura**, dell'**archeologo** è quello di occuparsi della ricerca, dello studio e della promozione del patrimonio artistico, architettonico e archeologico. Allo storico sono richieste competenze di grande responsabilità: deve essere in grado di giudicare la rilevanza storica, documentaria, estetica dei beni di interesse storico-artistico, di riconoscerne l'autenticità e di individuare la provenienza o di ricostruirne la storia. Vi sono storici dell'arte specializzati nella valutazione di beni mobili, di cui poi curano la documentazione e la catalogazione; gli storici dell'architettura si occupano invece dei beni immobili e ad essi è riservato il delicato compito di curarne il restauro, il consolidamento e l'adattamento, attraverso le diverse fasi della progettazione, della direzione dei lavori e del collaudo. Gli archeo-

logi, invece, programmano e seguono gli scavi delle aree archeologiche, il rilievo degli edifici o dei resti di edifici ritrovati, la catalogazione dei reperti.

A tutti questi studiosi è demandato il compito di organizzare e coordinare manifestazioni culturali (come convegni, congressi) ed esposizioni temporanee e non, di redigere gli atti o i cataloghi e in generale di curare pubblicazioni didattico-scientifiche di interesse collettivo. Sono queste le figure professionali che generalmente assumono la direzione dei musei pubblici e privati, dirigono le soprintendenze e forniscono le consulenze necessarie per enti pubblici.

L'**operatore dei beni culturali** può lavorare presso le istituzioni pubbliche e private e si occupa comunemente della gestione dei beni artistici: è infatti specializzato nella loro catalogazione, conservazione come nel loro restauro. Se invece è attivo nel settore dell'editoria, ha il compito di promuovere e valorizzare la conoscenza del patrimonio storico, artistico e culturale.

Il **restauratore** si occupa materialmente del restauro dei beni culturali. Deve dunque possedere una profonda cultura in ambito storico-letterario e avere specifiche conoscenze di metodologia e tecnica della conservazione e del restauro, padroneggiare la legislazione regionale, nazionale e internazionale nel campo della tutela e della difesa dei beni culturali. Può avere un ruolo di coordinamento di altre figure professionali analoghe alla sua che operano nel settore e che costituiscono una *équipe* di restauro; in tal caso deve occuparsi dell'organizzazione degli interventi, affidare l'incarico ai restauratori coinvolti, supervisionare i lavori in corso e svolgere la verifica finale.



# IL RESTAURO

## 3.1 L'EVOLUZIONE DEL CONCETTO E DELLA PRATICA DEL RESTAURO FINO ALLE SOGLIE DEL XIX SECOLO

I beni culturali, come tutti gli oggetti materiali, subiscono nel tempo un processo di deterioramento più o meno marcato, legato alle normali condizioni ambientali o all'intervento di circostanze straordinarie, che richiedono l'intervento di restauratori. Quadri, affreschi, sculture, membrature architettoniche, libri e tessuti sono stati e sono quotidianamente oggetto di aggressione da parte di muffe, polveri, umidità, inquinamento, a tacere di eventi, come incendi, crolli, alluvioni, che in un passato più o meno recente possono averne compromesso la leggibilità o addirittura la stessa integrità. Per questo, essi hanno talvolta bisogno di essere "restaurati". Il termine deriva dal latino *restaurare*, ossia 'ricostruire'. L'etimologia della parola rimanda quindi a un significato molto simile a quello che oggi noi le attribuiamo riferendoci da un lato alla conservazione dell'integrità dell'opera artistica e dall'altro alla reintegrazione di una sua possibile alterazione o mutilazione.

Nel mondo greco-romano, l'idea del restauro era ben diversa da quella attuale. Si interveniva sull'opera d'arte non tanto per proteggere e salvaguardare quello specifico oggetto d'arte, ossia l'originale, frutto del lavoro e della creatività di un artista, quanto piuttosto la sua immagine, quello che tale oggetto intendeva rappresentare, soprattutto se questo messaggio era di natura religiosa o politica. E non è certamente un caso che i Romani usassero produrre con tanta disinvoltura delle copie degli originali greci. È quindi evidente che nell'antichità non si conosceva il significato della tutela del patrimonio culturale storico e artistico, e il restauro, quando praticato, aveva il solo fine di restituire a opere rovinate dal tempo la capacità di veicolare un messaggio.

Nel Medioevo, la visione teocratica dell'universo fece dell'arte uno dei più efficaci strumenti di evangelizzazione, e pertanto non fu manifestato alcun interesse per la conservazione o il restauro di opere appartenenti al mondo classico, legate alla invisibile cultura pagana. L'unica attenzione fu rivolta alla "conservazione" di dipinti di soggetto religioso che, nei casi di opere particolarmente venerate, venivano "rinfrescati" con nuove mani di pittura e adattamenti più o meno consistenti per compiacere il gusto artistico del momento.

Nel corso del Rinascimento, il conclamato amore per il mondo classico portò alcuni artisti a voler restaurare molte opere dell'antichità, in particolare quelle scultoree, ripristinando le parti deterioratesi o mancanti. Un documento importante di questa epoca risale al 1512: si tratta di un memoriale scritto da Raffaello Sanzio (1483-1520) in forma di lettera al pontefice Leone X (1475-1521), in cui l'artista e architetto urbinato, «preso dalla pietà per le distruzioni di monumenti causate dal tempo e dagli uomini», stese un sofferto resoconto sullo stato di abbandono dei monumenti della Roma antica. Nel 1515 fu nominato "Presidente di tutti i marmi e di tutte le pietre che si scaveranno in Roma", ricevendo così l'incarico di occuparsi dei reperti archeologici della città papale. Raffaello affrontò il compito ricostruendo una pianta di Roma antica a partire dall'osservazione delle rovine sotto i suoi occhi, schedando e documentando ogni monumento con metodo scientifico e ponendo così per primo le basi della moderna scienza archeologica e del restauro.

Nel XVII secolo si intensificarono lo scambio e la compravendita delle opere d'arte antiche e questo diede nuovo stimolo anche alla ricerca e alla diffusione di nuove e migliori tecniche di restauro. Veri e propri specialisti furono chiamati a mettere mano soprattutto ai dipinti per restituire alle tele la perfezione del tratto e dei colori originali.

Alla fine del secolo successivo, in Francia, durante la

rivoluzione del 1789, la consapevolezza del valore delle opere d'arte fece sì che molte di queste fossero trasferite in luoghi sicuri per salvarle dalla distruzione dei tumulti; poi, conclusasi la stagione rivoluzionaria, ci si adoperò per il loro restauro nonché per il ripristino dei monumenti danneggiati.

## 3.2 LA TEORIA DEL RESTAURO DALL'OTTOCENTO A OGGI

Nel corso dell'Ottocento il restauro, soprattutto quello architettonico, fu oggetto di grande interesse tanto da far nascere un vero e proprio dibattito intorno alla teoria del restauro e alle diverse pratiche possibili. Il secolo del Romanticismo rivalutò il Medioevo in quanto ritenuto il momento storico in cui poter ritrovare le radici delle identità nazionali e anche a livello artistico si vollero recuperare opere, architetture e stili medievali identificati come puri e originali.

L'architetto francese **Viollet-le-Duc** (1814-1879) fu molto attivo nel campo del restauro architettonico; analizzando razionalmente la sintassi costruttiva del Gotico, egli elaborò un metodo per ricostruire le forme degli edifici medievali, il cosiddetto **restauro stilistico**. Secondo Viollet-le-Duc, un architetto moderno poteva recuperare le motivazioni tecniche e gli ideali che avevano sostenuto gli architetti gotici, e non solo per amore della verità ma per ridefinire l'architettura del presente. I grandi monumenti medievali, una volta restaurati, potevano servire da modello agli architetti moderni.

Nel Regno Unito, invece, si diffuse una **corrente di pensiero anti-restaurativa**, guidata dallo scrittore, poeta e critico d'arte **John Ruskin** (1819-1900). Nella sua opera più famosa, *The seven lamps of architecture* ('Le sette lampade dell'architettura'), pubblicata nel 1849, Ruskin delinea il suo pensiero a proposito del restauro che egli reputa «la più totale distruzione che un edificio possa subire», un puro inganno, una menzogna insomma. Secondo lo studioso e tutti i suoi seguaci, l'unica operazione che l'uomo può mettere in atto per opporsi al tempo è la **conservazione**: «Prendetevi cura solerte dei vostri monumenti e non avrete alcun bisogno di restaurarli. [...] fatelo amorevolmente, con reverenza e continuità, e più di una generazione potrà ancora nascere e morire all'ombra di quell'edificio. [...] la nostra decisione di conservare o no gli edifici delle epoche passate non è questione di opportunità o di sentimento; il fatto è che non abbiamo alcun diritto di toccarli. Non sono nostri. Essi appartengono in parte a coloro che li costruirono, e in parte a tutte le generazioni di uomini che dovranno venire dopo di noi».

Di grande importanza fu la figura di **Camillo Boito** (1836-1914), noto architetto e scrittore, diventato nel corso del XIX secolo anche un importante teorico del restauro a livello internazionale. Boito rifiutò il restauro sti-

listico propugnato da Viollet-le-Duc, considerandolo come un inganno o ancor peggio come una falsificazione, soprattutto se l'intervento non consentiva di distinguere le parti originali dagli interventi moderni. Gli edifici, secondo lo studioso, «devono venire piuttosto consolidati che riparati, piuttosto riparati che restaurati». Al suo nome è legato il cosiddetto restauro filologico, che tenta un'intermediazione fra il restauro stilistico del modello francese e le teorie anti-restaurative del modello inglese. Soprattutto, e per la prima volta, Boito riconobbe il valore dei segni lasciati dal tempo sull'edificio, ossia la patina che lui stesso definì lo «splendido sudiciume del tempo». Nel 1883 Boito fu promotore, durante il IV Congresso degli ingegneri e architetti tenutosi a Roma, della I Carta italiana del Restauro, la prima a segnare con chiarezza una via italiana al restauro dei monumenti.

Nei primi decenni del XX secolo, **Gustavo Giovannoni** (1874-1947), ingegnere civile, storico dell'architettura, urbanista, docente di Restauro dei monumenti presso la facoltà di Architettura di Roma, teorizzò e sostenne l'importanza del **restauro scientifico**. Questo modello di intervento, legato all'idea del monumento inteso come documento storico-artistico, vuole essere il frutto della collaborazione e del lavoro in *équipe* di uno *staff* di professionisti – architetti, storici dell'arte, ingegneri, chimici, geologi – ognuno dei quali deve mettere a disposizione del gruppo le proprie conoscenze per approntare tecniche di intervento rispettose dell'opera d'arte nel suo insieme e capaci di giungere a un risultato soddisfacente sotto tutti gli aspetti.

Giovannoni, inoltre, individuò differenti tipologie di intervento, classificandole per obiettivi e procedure:

- *restauro di consolidamento*, necessario per ripristinare la stabilità strutturale del monumento e garantire la sua sicurezza statica;
- *restauro di ricomposizione*, da attuarsi su una costruzione parzialmente danneggiata ma di cui sono state recuperate le membrature architettoniche originarie;
- *restauro di liberazione*, che consiste nel rimuovere interventi architettonici successivi alla realizzazione del monumento e che sono ritenuti di scarso o nullo valore artistico;
- *restauro di completamento*, necessario per integrare delle parti mancanti un monumento rimasto incompiuto, ricostruendole secondo l'arbitrio del restauratore in armonia con l'insieme architettonico ma sempre e comunque facendo sì che le parti non originali siano facilmente riconoscibili;
- *restauro di innovazione*, quando il monumento viene riadattato a seguito di un cambio della sua funzione e integrato con nuove parti "moderne" necessarie per il suo riuso.

Negli stessi anni, **Ambrogio Annoni** (1882-1954), architetto e teorico del restauro, si oppose all'adozione di

metodi standardizzati ed elaborò la cosiddetta **teoria del caso per caso**: ogni monumento deve essere considerato come opera a sé stante e va studiato rifuggendo teorizzazioni astratte a favore di un'analisi attenta dei documenti storici. Come scrive in una delle sue principali pubblicazioni, *Scienza e arte del restauro architettonico* (1946), «oggi si pensa che il restauro non deve essere solamente arte, né solamente scienza, ma l'una e l'altra cosa assieme; per le quali occorre un grande senso di equilibrio, di cultura, di amore. Per restauro non si intenderà più né ricomposizione stilistica, né ricostruzione storica; ma conservazione, sistemazione, avvaloramento dell'edificio».

Nel 1931, la cosiddetta **Carta di Atene** (Carta europea per il Restauro) portò il problema del restauro all'attenzione della comunità internazionale. La Carta fu infatti redatta da un centinaio di rappresentanti di circa venti paesi europei con l'intento di fare il punto sulla cultura del restauro moderno e di fornire agli specialisti indicazioni operative comuni. A questa carta fecero seguito molti altri documenti che i singoli paesi stesero considerando le proprie specifiche realtà. In Italia, Giovannoni si fece promotore della **Carta italiana per il Restauro**, approvata dalla Direzione generale delle antichità e belle arti ed entrata in vigore nel 1932. Come la Carta di Atene, anche la Carta italiana insiste sul valore storico dei monumenti e stabilisce che la principale finalità del restauro è quella di conservare i monumenti senza alterarli, rispettando la loro condizione di preziosi documenti di arte e storia.

Nel secondo dopoguerra, con gli urgenti problemi legati alla ricostruzione, si affermò il concetto del cosiddetto **restauro critico**, sostenuto dal pugliese **Roberto Pane** (1897-1987) e soprattutto dal toscano **Cesare Brandi** (1906-1988), entrambi storici dell'arte e dell'architettura di fama internazionale. Brandi, per anni (1939-59) direttore del Regio Istituto centrale del Restauro (oggi Istituto superiore per la Conservazione e il Restauro), pubblicò nel 1963 un saggio fondamentale, intitolato *Teoria del Restauro*. In questa agile opera, una raccolta delle sue lezioni e dei suoi scritti di quegli anni, lo studioso fissò per la prima volta alcuni principi fondamentali per la conservazione e il restauro delle opere d'arte e dei monumenti e disquisì sull'atteggiamento che il restauratore deve assumere di fronte all'opera d'arte. Già nelle prime pagine viene enunciato un principio fondamentale della concezione di Brandi: «il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro». Secondo i principi del restauro critico, ogni intervento costituisce un caso a sé, non inquadrabile in categorie, e non può rispondere né a regole prefissate né a dogmi di qualsiasi tipo. È sempre l'opera stessa, preventivamente analiz-

zata con competenze tecniche e studiata in un ampio quadro storico-artistico, a suggerire al restauratore qual è la via più corretta da intraprendere.

Sulla scorta dei principi enunciati da Brandi, nel 1972 il ministero della Pubblica Istruzione, nell'intento di pervenire a criteri uniformi nella specifica attività dell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti nel campo della conservazione del patrimonio artistico, elaborò alcune norme sul restauro dei monumenti architettonici. Tali norme presero il nome di **Carta di Restauro 1972**. La successiva **Carta della conservazione e del restauro degli oggetti d'arte e di cultura** (1987) rinnovò, integrò e sostanzialmente sostituì il precedente documento normativo del '72 estendendo l'ambito di operatività a tutti gli oggetti di ogni epoca e area geografica che rivestissero un significativo interesse artistico, storico e culturale in genere. Dunque oggetti, sculture, dipinti realizzati su qualsiasi supporto (murario, cartaceo, tessile, ligneo, lapideo, metallico, ceramico, vitreo), architetture, ambienti urbani e naturali di particolare interesse, ambienti "costruiti" come parchi, giardini e paesaggi agrari, strumenti tecnici, scientifici e di lavoro e ancora libri, documenti, testimonianze di usi e costumi. Nella Carta dell'87 si afferma chiaramente che i provvedimenti di conservazione non debbano riguardare soltanto la salvaguardia dell'oggetto singolo e dell'insieme degli oggetti considerati significativi, ma anche le condizioni del contesto ambientale, intervenendo direttamente sull'opera ai fini di arrestare per quanto possibile danni e degrado rispettando la fisionomia dell'oggetto. «Conservazione e restauro possono non essere uniti e simultanei, ma essi sono complementari e in ogni caso un programma di restauro non può prescindere da un adeguato programma di salvaguardia, di manutenzione e prevenzione».

A livello internazionale, da più di cinquant'anni ormai, fornisce delle linee guida in questo settore l'**Iccrom** (Centro internazionale di Studi per la Conservazione e il Restauro dei Beni culturali), un'organizzazione intergovernativa istituita nel 1959 su decisione dell'Unesco. Nata per servire la comunità internazionale rappresentata dai suoi Stati membri (attualmente 127), è l'unica istituzione del suo genere, con il mandato di tutto il mondo a promuovere la conservazione di tutti i tipi di beni culturali, sia mobili che immobili, a migliorare la qualità della conservazione pratica e delle tecniche di restauro, e a sensibilizzare circa l'importanza di preservare il patrimonio culturale.

### 3.3 LA PRATICA DEL RESTAURO

Tutte le opere d'arte, come abbiamo detto, sono destinate a corrompersi, a deteriorarsi o addirittura a degradarsi o a distruggersi. Molte sono le cause di questo inevitabile processo, che certamente dipende in primo luogo dalla natura dell'oggetto artistico e dal materia-

le con cui esso è stato realizzato. Esistono infatti materie molto più resistenti e durature di altre: l'esperienza insegna che la pietra, tanto per citare un esempio, è molto più resistente della terracotta. A questi fattori se ne aggiungono altri, legati alla collocazione del manufatto, il quale può essere sottoposto al logorio dei fattori atmosferici (vento, pioggia, gelo, escursioni termiche), all'attacco dei microrganismi (come alghe e licheni, soprattutto nel caso di fontane) e, nelle grandi città, alla corruzione<sup>1</sup> dello smog. Ciò vale soprattutto per le sculture esposte all'aperto e, più in generale, per tutte le architetture. Fra le cause di degrado, oltre a incidenti e calamità naturali, come terremoti, incendi o alluvioni, dobbiamo citare anche l'opera dell'uomo, che spesso interviene sulle opere d'arte o per adattarle a nuove esigenze, o per sottoporle a errati interventi di pulitura o di restauro; ma si verificano talvolta anche casi di vandalismo in cui alcuni capolavori divengono oggetto di aggressione da parte di squilibrati.

Le opere d'arte, insomma, devono essere costantemente monitorate e vanno sottoposte, periodicamente, ad analisi anche sofisticate, mirate a verificarne lo "stato di salute". Molti capolavori sono oggetto di particolari indagini chimiche e radiologiche. Nei casi migliori, ossia quando l'opera non presenta danneggiamenti particolari, viene messa in atto una **terapia conservativa**, che consiste in una semplice pulitura e in un intervento sull'ambiente circostante finalizzato a creare le condizioni climatiche e ambientali ideali per la sua conservazione. Talvolta sculture collocate all'aperto vengono trasferite all'interno dei musei (e sostituite da copie nel sito originario); talvolta ambienti che ospitano affreschi o dipinti particolarmente delicati vengono dotati di macchinari che garantiscono l'aspirazione delle polveri o il mantenimento di una temperatura e di una umidità costanti. Non di rado, le opere d'arte devono essere tutelate impedendo ai visitatori di stazionare troppo a lungo o in gruppi troppo numerosi nella stanza che le ospita o addirittura vietando l'accesso ai luoghi che le ospitano. Questi sono casi di **conservazione indiretta**, ossia interventi che mirano a tutelare un'opera d'arte agendo sull'ambiente che la circonda: riducendo gli effetti negativi del contesto, per esempio assicurando una pulizia regolare del luogo, impedendo a polvere e smog di entrare, controllando il tasso di umidità, monitorando temperatura e luce, si migliora lo "stato di salute" dell'opera d'arte e se ne prolunga la vita.

Gli interventi di restauro più radicali, come quelli di consolidamento o di integrazione, si rendono necessari quando l'opera ha subito un trauma, mentre puliture particolarmente efficaci sono richieste quando strati di sporco consistenti o di vernici che nel tempo di so-

no scurite (nel caso dei dipinti) compromettono la leggibilità del manufatto o addirittura la stessa integrità fisica. A questo riguardo, nel corso del Novecento si sono affermate due scuole di pensiero. Alcuni studiosi, infatti, ritengono che ogni evento, anche il più drammatico per l'opera d'arte, faccia parte della sua storia e che vada dunque rispettato. Ciò vale anche per gli interventi di epoca successiva, come le ridipinture nel caso di affreschi e quadri, che anzi, sempre secondo questo pensiero, costituiscono una fonte documentaria e vanno dunque mantenuti. I sostenitori di questa scuola inoltre mettono in guardia gli operatori del settore dal pericolo di asportare assieme allo sporco e alle vernici anche strati di colore originari o, nel caso di affreschi, ritocchi a secco previsti dall'autore, per cui paradossalmente chi si incarica di "salvare" l'opera d'arte potrebbe danneggiarla e comprometterla irrimediabilmente.

La pensano diversamente i fautori di interventi di restauro più radicali, certi che gli strumenti a disposizione dei moderni professionisti tutelino dal pericolo di un intervento "errato" e che l'asportazione di tutto ciò che non è stato previsto in origine dall'autore sia un atto dovuto per ripristinare l'originale così come creato dall'artista.

Uno dei più famosi restauri del Novecento è stato quello della Cappella Sistina, conclusosi nel 1999 dopo anni di lavoro e un cospicuo investimento economico. Prima del restauro, il capolavoro michelangiolesco presentava una pellicola scura, che spegneva i colori facendo apparire l'opera quasi monocroma. Questo effetto era stato probabilmente provocato già durante il Sacco di Roma del 1527, quando i Lanzichenecchi avevano acceso alcuni fuochi nella cappella privata del pontefice creando una spessa coltre di fumo denso. Quando questo strato di sporcizia è stato completamente rimosso grazie all'intervento di restauro, sono riemerse le cromie squillanti originarie di cui si era persa memoria, consegnando alla storia dell'arte un Michelangelo inedito. In quella occasione, un gruppo di studiosi, soprattutto americani, ha gridato allo scandalo, accusando i restauratori italiani di aver drammaticamente rovinato gli affreschi. Non disposti ad accettare un così drastico cambiamento, hanno sostenuto che Michelangelo aveva creato dei forti chiaroscuri lavorando a secco, cioè sull'intonaco già asciutto, ritocchi che la pulitura troppo invasiva aveva asportato con la fuliggine. Un'analogha polemica è poi scoppiata in tempi più recenti a conclusione del restauro degli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova, ultimato nel 2002, laddove l'opera giottesca è stata giudicata da alcuni storici troppo "impallidita" da un intervento evidentemente ritenuto troppo radicale.

A partire dagli anni settanta del Novecento, si è affermata la cosiddetta **teoria dell'integrazione**. Essa rifiuta

1. Per "corruzione" qui si intende quel processo di alterazione che fa subire modificazioni a un elemento con aggiunte di elementi spuri. Sinonimo di inquinamento.

qualunque tipo di integrazione stilistica, anche semplificata, e sostiene la necessità di integrare l'esistente (recuperato, consolidato, ripulito) con aggiunte dichiaratamente moderne, magari effettuate con materiali del tutto diversi. Anche i restauratori meno radicali, in verità, hanno accettato l'idea che l'integrità di un'opera d'arte compromessa da un evento traumatico non possa essere ripristinata con un intervento troppo mimetico: in altre parole, se un dipinto perde una parte della sua superficie pittorica o una scultura o un edificio vengono mutilati e se la parte asportata è irrimediabilmente persa, l'opera non può essere restaurata "sostituendo" le parti mancanti con altre che le riproducano alla perfezione. L'evento traumatico fa parte della storia dell'opera e non può essere ignorato. Certo è necessario intervenire sull'opera con un'efficace azione di consolidamento, per garantire che il processo di degrado venga interrotto: ma se il restauratore sostituisse le parti originali perdute con altre uguali, falsificherebbe il quadro o la statua, che non sarebbe più tutta di mano dell'artista. Gli interventi devono quindi risultare sempre immediatamente riconoscibili ed essere asportati con facilità, qualora lo si reputasse necessario.

È giusto qui ricordare, sia pure per sommi capi, anche il cosiddetto **restauro virtuale**. Grazie alla computer-grafica è oggi possibile effettuare ricostruzioni di singole opere o di interi complessi monumentali attraverso elaborazioni digitali, bidimensionali o tridimensionali, che consentono di realizzare un vero e proprio restauro virtuale. Gli esiti sono di altissimo impatto visivo ed emozionale dal momento che grazie a questa metodologia digitale è possibile, per esempio, ripristinare virtualmente edifici storici interamente o parzialmente distrutti o degradati così come comporre parti mai costruite al momento della loro originaria realizzazione.

Questo tipo di restauro può essere di grande aiuto al restauro tradizionale, in quanto costituisce uno strumento di studio, di analisi e di valutazione, altamente sofisticato, oltre che in continuo aggiornamento. Uno strumento che, oltretutto, permette la massima libertà di formulare modelli di intervento e ipotizzare tecniche di restauro per edifici, dipinti, affreschi, statue, fotografie, e di comporre una virtuale ma preziosa anteprima dei futuri risultati.

### 3.4 I SISTEMI DI RILEVAMENTO DIAGNOSTICO E LE FASI DEL RESTAURO

Nessun restauro può prescindere dalla struttura materiale del manufatto su cui si deve operare. È quindi indispensabile che qualunque intervento sia preceduto da un accurato **studio preliminare**, finalizzato a un'approfondita conoscenza dell'oggetto, che comprenda

un'adeguata raccolta di notizie storiche, un'ampia documentazione grafica e fotografica e un'indagine di carattere scientifico, necessaria a impostare in maniera corretta tutte le operazioni successive. A tal fine, va stilata una **scheda conservativa** che raccolga tutte le informazioni, visive, materiche e storiche. La scheda, una volta compilata, deve riportare: autore dell'opera (se conosciuto), epoca, provenienza, tecnica di esecuzione, misure, eventuali interventi precedenti e/o ritocchi, documentazione fotografica, piano di lavoro; durante le varie fasi del restauro, deve essere poi aggiornata, con relazioni, commenti, schemi che illustrino le diverse operazioni svolte.

L'indagine compiuta sull'oggetto d'arte si avvale oggi di molti e sofisticati **sistemi di rilevamento**, che hanno a disposizione tecnologie sempre più avanzate e che per ogni opera consentono di ricavare informazioni accuratissime sui materiali impiegati e sulle tecniche di esecuzione. Le più comuni sono:

- la **macrofotografia**, che attraverso ingrandimenti di particolari anche minutissimi consente di studiare la tecnica esecutiva dell'artista e gli eventuali ritocchi;
- l'analisi alla **luce radente**, una particolare illuminazione laterale dell'opera prodotta da una lampada a vapori di sodio, che rende visibili tutte le eventuali imperfezioni e, nel caso di dipinti, anche i più piccoli sollevamenti di colore o gli allentamenti della tela;
- l'analisi al **microscopio** ottico e al microscopio elettronico, che consente di analizzare piccolissimi campioni di materiale organico e inorganico prelevati dall'opera;
- la **colorimetria**, che studia i colori dell'opera confrontandoli con dei modelli di riferimento;
- l'analisi ai **raggi ultravioletti**, che consente di individuare alcuni particolari dello stato di conservazione e di identificare la presenza di microrganismi. Infatti i raggi ultravioletti, invisibili all'occhio umano, quando colpiscono un oggetto sono assorbiti o riflessi in modo diverso a seconda delle sostanze o dei materiali che lo costituiscono provocando fenomeni di fluorescenza (in particolare negli elementi più antichi di un'opera) che vengono poi interpretati;
- l'analisi ai **raggi infrarossi**, che consente di individuare particolari invisibili a occhio nudo e che si trovano spesso sotto la superficie dell'opera. Infatti, i raggi infrarossi possono attraversare vari strati di materia ed essere riflessi da ciò che si trova nella parte più interna del manufatto; in tal modo, essi permettono di scoprire l'esistenza di resti originali di vernici, di pitture precedenti, di vecchi strati di doratura, e di verificare il loro stato di conservazione;
- la **stratigrafia**, con la quale si analizzano i diversi strati dell'opera d'arte per ricostruirne la datazione;
- la **cromatografia**, una tecnica che consente di separare i componenti di una miscela, come quella degli in-



chiostri o delle pitture, in modo da analizzarli, identificarli, purificarli e quantificarli.

- la **termografia**, adottata per il restauro dei materiali lapidei e del bronzo, che consente attraverso un macchinario detto termocamera, di individuare certe patologie della pietra e i fenomeni di corrosione del metallo;

- l'analisi con gli **ultrasuoni**, con la quale si misura la quantità del suono emessa da un corpo, in genere lapideo, percosso da un particolare martello, per rilevare eventuali danneggiamenti.

Eseguite le opportune analisi, il restauratore procede con il restauro vero e proprio del manufatto; innanzi tutto procede con **interventi conservativi** che hanno il compito di consolidare la struttura fisica dell'oggetto e i materiali che lo costituiscono; segue la **pulitura** dalla sporcizia accumulata nei secoli, inclusa quella provocata dagli agenti atmosferici, dalle muffe, dai restauri precedenti. È questa una fase molto delicata, perché la pulitura non deve essere radicale, dovendo risparmiare eventuali ritocchi a secco (nel caso di un affresco) realizzati dall'artista o (nel caso di un dipinto) salvaguardare la **pàtina**, che è una velatura che si forma sulla superficie degli oggetti, dovuta al tempo e agli agenti atmosferici, e che si considera far parte a tutti gli effetti dell'opera d'arte.

Nei dipinti e nelle sculture che presentano delle lacune si procede con una **stuccatura**, realizzata con particolari miscele di colle e gesso, finalizzata al ripristino della superficie originaria dell'opera. Per il **ripristino delle lacune**, poi, il restauratore oggi non procede più al recupero del colore perduto, riproponendo una copia dei brani pittorici perduti. Infatti, il suo intervento non deve in alcun modo essere mimetico e confondersi con l'originale; al contrario, se da un lato è giusto ripristinare l'immagine globale del manufatto, dall'altro si deve fare in modo che, avvicinandosi, l'osservatore possa immediatamente capire dov'è intervenuto il restauratore. Due sono, a tale proposito, le tecniche adottate: la prima, chiamata **astrazione cromatica** (ma più comunemente "rigatino") consiste nel colmare le lacune stuccate con un tratteggio colorato, composto da tante fitte pennellate i cui colori riprendono quelli presenti nelle zone circostanti del dipinto e il cui andamento non segue quello delle pennellate originali; la seconda è quella dell'**abbassamento cromatico**, consistente in una stesura di colore compatto ma di tono inferiore a quello delle parti circostanti.

Il restauro si conclude con la stesura di una **vernice di protezione**, che a differenza di quelle antiche (realizzate con componenti organiche che si alterano diventando scure) è inalterabile.



# IL MUSEO

## 4.1 ETIMOLOGIA DELLA PAROLA E BREVE STORIA

La parola “museo” deriva dal greco *museion*, letteralmente ‘sacrario delle Muse’. Nella mitologia greca, le Muse erano le figlie di Zeus, padre supremo degli dèi, e di Mnemosine, dea della memoria: le due divinità si erano amate per nove notti e da questa unione erano nate, ai piedi del monte Olimpo, le nove Muse, che il mito considera protettrici e ispiratrici delle arti e delle scienze. A loro i Greci dedicarono la costruzione dei *museion*, veri e propri templi all’interno dei quali avevano luogo competizioni artistiche di vario genere – musicali, poetiche e letterarie – veri e propri “cenacoli” intellettuali dove il sapere trovava la sua consacrazione. Quindi già nell’antichità il museo era un luogo dove le conquiste del pensiero umano aspiravano alla longevità, cercando formule di imperitura memoria, in una nobile e lodevole lotta contro l’inevitabile scorrere del tempo.

Fu, però, ad Alessandria d’Egitto che, nel III sec. a.C., sorse il più celebre *museion* del mondo antico, voluto da Tolomeo II Filadelfo per dare un nuovo e significativo impulso alla cultura, alle lettere e alle scienze. Il *museion*, racchiudeva al suo interno la celebre biblioteca, poi andata interamente distrutta, ambienti destinati a ospitare filosofi e scienziati, aule, laboratori, un osservatorio astronomico, un giardino botanico e uno zoo. Era una sorta di museo della scienza e della tecnica *ante litteram*, la cui modernità risiedeva nel fatto di essere, già allora, un’istituzione pubblica, aperta ai cittadini e a tutti coloro che desiderassero accostarsi al sapere, ai libri e alla conoscenza in senso lato.

I Romani non edificarono strutture *ad hoc*: i loro *musea* erano cavità naturali (*speluncae*) nelle quali venivano collocate pregevoli opere marmoree, dipinti o mosaici a solo scopo decorativo. Ma come già Atene, anche Roma era di fatto un grande “museo” all’aperto,

dove architettura e scultura trovavano continui spazi e occasioni di espressione, consentendo ai cittadini di fruirne quotidianamente.

Con il Medioevo, furono le chiese a svolgere, da un punto di vista artistico, la funzione di “contenitori” di opere d’arte (tassativamente d’argomento religioso) in parte commissionate dal clero, in parte donate dai fedeli più abbienti. A realizzarle dovevano, quindi, essere autori contemporanei, perché le opere d’arte originali provenienti dal mondo antico, per quanto apprezzate dagli artisti, erano in qualche modo portavoce di quella cultura pagana tanto avversata dalle gerarchie religiose. Non dimentichiamo, inoltre, che in quest’epoca l’arte svolse un’importante e continua azione di evangelizzazione: attraverso le immagini la massa dei fedeli, per lo più analfabeta, poteva seguire le liturgie, conoscere le storie sacre e comprendere i dogmi della religione cristiana.

In epoca umanistica molti Signori, spesso facoltosi mecenati, fecero realizzare nelle proprie dimore i cosiddetti *musarum studia*, studioli così chiamati perché in essi veniva ancora ad essere celebrato il tema delle Muse attraverso le opere pittoriche esposte sulle pareti. Originariamente destinati ad attività di studio, divennero poi con il tempo luoghi deputati anche alla conservazione e alla custodia di oggetti d’arte. Famosi studioli rinascimentali furono lo Studiolo di Federico da Montefeltro nel Palazzo Ducale di Urbino, quello fiorentino di Lorenzo il Magnifico a Palazzo Medici, che si contraddistinse per la ricchezza delle opere raccolte, e infine lo Studiolo di Francesco I dei Medici a Palazzo Vecchio, altro capolavoro fiorentino e opera di Giorgio Vasari.

Tra i secoli XVI e il XVIII si diffuse in Europa, principalmente nei paesi di lingua tedesca, il fenomeno delle collezioni private volte a raccogliere e conservare opere d’arte di vario pregio e di diversa natura. Si tratta di raccolte composite che includono dipinti, scultu-

re ma anche pietre preziose, monete, libri, nonché singoli esemplari di oggetti di origine naturale (zanne, code e denti di animali, parti di corpi umani, feti, semi di piante rare, ecc.). Spinti dal gusto di possedere “rarità”, i Signori conservavano senza seguire precisi metodi scientifici di catalogazione, *artificialia*, ossia creazioni dell’ingegno umano, e *naturalia*, oggetti presenti in natura, non di rado curiosità difficilmente reperibili, veri e propri *mirabilia* capaci di suscitare stupore e ammirazione e tanto più preziosi quanto più esotico e lontano era il loro paese di provenienza.

Molte cose cambiarono verso la fine del XVIII secolo, quando iniziò a prefigurarsi l’idea del museo come vera e propria istituzione culturale, luogo deputato a svolgere una funzione educativa di interesse pubblico. Le raccolte d’arte, che erano da sempre appannaggio della nobiltà e delle case regnanti, furono trasferite in ambienti appositi che divennero veri e propri depositi di collezioni di grande prestigio, incrementate successivamente da ulteriori acquisizioni o donazioni. Si delineò, così, per gradi il museo modernamente inteso. Nel 1753 nacque il primo museo pubblico a spese dello Stato, il British Museum di Londra e nel 1793, a Parigi, furono nazionalizzati i beni della Corona e aperta al pubblico una delle dimore reali, il Louvre, che divenne il Musée National.

Nel secolo XIX furono fondati i principali musei europei, oggi tra le più importanti istituzioni d’arte al mondo. In Spagna, a Madrid, nacque il Museo Nacional del Prado (1819), con il duplice intento di esporre le collezioni reali e di dimostrare all’Europa intera l’esistenza di una scuola pittorica e scultorea spagnola artisticamente valida. A Londra, in Trafalgar Square, la National Gallery (1824) aprì al pubblico per decisione del governo britannico a seguito della morte di un ricco mercante d’arte russo, possidente di una preziosa collezione di quadri che si temeva potesse essere svenduta ad acquirenti stranieri. La collezione, inizialmente allestita all’interno della stessa residenza privata del mercante, si arricchì poi di altre importanti donazioni e fu quindi decisa la costruzione dell’immobile che ancora oggi la ospita. In Germania, a Berlino, fu allestito l’Altes Museum (1830), in un edificio che può senza dubbio essere considerato una delle opere più rappresentative del Neoclassicismo, nell’area oggi denominata “Isola dei musei” e tutelata dall’Unesco; a Monaco di Baviera, l’Alte Pinakothek (1836) aprì i battenti mostrando al pubblico una collezione strettamente legata alla famiglia reale della Baviera, che per secoli aveva voluto fare di Monaco un importante centro artistico e culturale di livello europeo. Nello stesso periodo furono anche allestiti i primi musei dedicati alla scienza: ne sono testimonianza il Science Museum di Londra (1857) e il Museo Politecnico a Mosca (1872-77).

Nei primi decenni del Novecento, alcune correnti artistiche definite Avanguardie si schierarono con inappellabile fermezza contro il museo come era stato concepito fino ad allora, tacciato di essere un’istituzione distante dalla società e dai suoi fermenti, immobile e priva di iniziative, vetrina di uno sterile e superato accademismo. Nel *Manifesto del Futurismo*, Filippo Tommaso Marinetti arrivò a scrivere «noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie di ogni specie».

Dopo il secondo conflitto mondiale si verificò un vero e proprio *boom* di aperture di nuove istituzioni museali: buona parte dei musei odierni sono nati proprio in questo periodo con l’intento di valorizzare e promuovere principalmente a scopo turistico i patrimoni nazionali. In Italia, per esempio, si diffusero abbastanza rapidamente musei locali di dimensioni medio-piccole che ancora oggi arricchiscono gli itinerari nelle città d’arte più visitate ma anche di quelle meno presate dai flussi turistici.

Negli ultimi decenni il museo si è trasformato beneficiando delle conquiste della tecnologia, rivelandosi appieno figlio del suo tempo. Ancora una volta, definendo e ridefinendo il suo ruolo e i suoi obiettivi, ha dimostrato di sapere essere un luogo dinamico, in continuo divenire. Specchio e custode della storia, il museo è qualcosa di molto più articolato di un semplice contenitore di oggetti, è un fascinoso complesso di attività e funzioni in costante contatto con la società e con il territorio che lo accoglie.

## 4.2 IL MUSEO OGGI

Cosa indichi oggi la parola museo lo precisa con puntualità e competenza l’Icom (International Council of Museums), l’associazione internazionale cui fanno capo i musei di tutto il mondo e i professionisti a essi legati. Il museo è «un’istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo. È aperto al pubblico e compie ricerche che riguardano le testimonianze materiali e immateriali dell’umanità e del suo ambiente; le acquisisce, le conserva, le comunica e, soprattutto, le espone a fini di studio, educazione e diletto». Una definizione che contiene alcune parole chiave sulle quali vale la pena soffermarsi.

Con la dicitura «istituzione permanente» si vuole significare che il museo propriamente detto è una struttura deputata a “contenere” stabilmente un’esposizione di opere di vario tipo. Le collezioni sono di proprietà del museo e quindi vengono permanentemente proposte al pubblico dei visitatori. Ciò non toglie che un museo possa, al contempo, ospitare raccolte che vengono esposte temporaneamente, quindi secondo un calendario preciso, in un allestimento del tutto provvisorio e non di rado nell’ambito di progetti espositivi tematici.

«Senza scopo di lucro» indica che l'esposizione e gli eventi a essa correlati non hanno come obiettivo l'arricchimento dell'istituzione museale, che ha indubbiamente bisogno di fondi per poter sopravvivere e operare nel tempo, ma che non opera per realizzare profitti. Gli utili, infatti, vengono reinvestiti nell'attività stessa che ha come dichiarato scopo primario quello di divulgare e arricchire la cultura di un paese.

«Aperto al pubblico»: non c'è museo senza collezione ma neppure senza pubblico. Il pubblico è la *condicio sine qua non*<sup>1</sup> per l'esistenza stessa del museo, è parte fondamentale della sua ragion d'essere. Sono, infatti, i visitatori a dare un senso al museo, siano essi scolaresche in gita d'istruzione, persone di passaggio o studiosi. Il pubblico fruisce del museo, ma il museo esiste perché c'è un pubblico che va a visitarlo. Se così non fosse ci troveremmo di fronte a fenomeni di collezionismo privato con caratteristiche decisamente differenti.

«Effettua ricerche sulle testimonianze materiali e immateriali dell'uomo e del suo ambiente [...] le acquisisce, le conserva, le comunica»: il museo è veicolo privilegiato delle testimonianze che l'uomo ha lasciato di sé, del suo passato e del suo presente. Un quadro, una scultura, un libro, un oggetto di interesse scientifico possono essere avvicinati con i sensi, sono cose concrete che hanno caratteristiche fisiche precise. Ma dietro ciascuno di questi oggetti c'è la memoria di un tempo, di un'epoca, di un sentimento, di una tradizione, di un pensiero, di un talento, e tutto questo non è tangibile, non è "materiale", seppure altrettanto importante e imprescindibile dal valore delle raccolte esposte. Il museo testimonia e celebra entrambi gli aspetti, da un lato mostrando oggetti concreti, dall'altro raccontando attraverso di essi la storia dell'umanità.

Queste opere vengono «acquisite», cioè il museo le fa proprie per esempio comprandole da privati cittadini, dai mercanti d'arte, in occasione di aste pubbliche, oppure ricevendole in dono da collezionisti, artisti, da eredi di celebri autori, da associazioni o aziende che in vari modi sostengono e supportano le attività del museo, ecc. Il museo, divenutone legalmente proprietario, deve quindi occuparsene in maniera completa e provvedere alla loro catalogazione, documentazione, custodia, conservazione, restauro, seguendo anche precise politiche e modalità di allestimento e di esposizione, ma anche di «comunicazione», intesa come promozione, pubblicità, proposta di offerte, sviluppando vere e proprie strategie di *marketing* necessarie alla vita della realtà museale nella nostra epoca.

1. Frase latina (letteralmente, 'condizione senza la quale non [si può verificare un evento]'), che vuole indicare un vincolo considerato irrinunciabile.

### 4.3 I MUSEI IN ITALIA: DIVERSE TIPOLOGIE

Dal secondo dopoguerra a oggi sono stati aperti in Italia molti musei e non solo d'arte o di scienze. Il concetto di museo si è evoluto e ampliato nel tempo venendo a comprendere realtà anche molto differenti tra loro, tanto che, secondo stime approssimative, risultano censibili sul nostro territorio nazionale oltre tremila strutture museali. Queste sono classificabili a seconda della tipologia di opere o reperti che conservano. Quindi, sommariamente possiamo dire che avremo i **musei archeologici**, i **musei a carattere scientifico** (ossia dedicati alle scienze naturali, alla demo-antropologia o alla tecnica), i **musei storici** (circoscritti a un periodo della storia dell'uomo), i **musei di arti minori o applicate**, e, infine, i **musei storico-artistici**, ossia i musei d'arte, quelli cui fa più facilmente riferimento l'immaginario collettivo quando si pronuncia la parola "museo". Questi ultimi sono spesso specializzati per periodi storici (arte antica, medievale, moderna, contemporanea) o per forme d'arte; in questo secondo caso subiscono una ulteriore classificazione:

- la **galleria** è un edificio che raccoglie prevalentemente opere di pittura e di scultura;
- la **pinacoteca** (dal greco *pinaks*, 'quadro', e *tèke*, 'deposito') espone soltanto quadri;
- la **gipsoteca** (dal greco *gyposos*, 'gesso') ospita opere in gesso, perlopiù calchi di opere antiche;
- la **gliptoteca** (dal greco, *glyptós*, 'scolpito, inciso') conserva collezioni di pietre dure o altre materie intagliate o scolpite;
- il **gabinetto** ospita raccolte di opere specialistiche, come per esempio disegni, stampe, monete antiche, gemme e pietre preziose;
- l'**accademia** indica un edificio nato originariamente come scuola d'arte e successivamente trasformato in un museo;
- il palazzo o **casa-museo** indica una raccolta d'arte conservata all'interno di un palazzo o di una casa, nata inizialmente come collezione privata e successivamente esposta al pubblico assieme all'edificio che la ospita;
- l'**antiquarium** è una raccolta di opere a carattere antiquariale generalmente di epoca greco-romana, come epigrafi, cippi e altri reperti;
- il **museo-atelier** è lo studio o l'atelier di un artista trasformato in un piccolo museo monografico.

Fra i musei di "ultima generazione", meritano un approfondimento a parte gli ecomusei e i musei aziendali, in quanto molto recenti e indicativi del nostro tempo attuale.

Gli ecomusei non si concentrano in un edificio, ma comprendono aree territoriali più o meno vaste, di cui

vogliono essere uno strumento di rivalutazione e conservazione, caratterizzate da un insieme inscindibile di un determinato patrimonio naturalistico e urbano unito alla storia, alle tradizioni e ai costumi di una particolare comunità. Questa nuova forma di museo è stata teorizzata negli anni Settanta del Novecento da due noti studiosi francesi, Hugues De Varine (1935) e George Henry Rivière (1897-1985), e dopo le prime pionieristiche sperimentazioni in Francia ha avuto un vasto seguito, tanto che oggi, solo in Italia, se ne possono contare poco meno di un centinaio.

Organizzazioni museali di tutt'altra tipologia sono i **musei aziendali** o musei d'impresa. Il loro patrimonio è strettamente legato all'attività specifica di un'impresa e spesso nascono dalla volontà dell'imprenditore titolare di presentare e celebrare la storia e lo sviluppo nel tempo della propria azienda, solitamente proprietà di famiglia da più generazioni. Vengono esposti prodotti, confezioni, etichette, materiali pubblicitari, macchinari, documentazioni fotografiche, loghi, documenti societari, carteggi, progetti, a testimonianza del percorso storico-produttivo compiuto a partire dal momento della fondazione dell'attività. Sono dunque organizzazioni museali in costante aggiornamento che destano l'interesse di studiosi, operatori del settore ma anche delle persone comuni, spinte dalla familiarità con il marchio o da semplice curiosità.

Le attività museali di questo tipo, seppur diverse dai musei tradizionali, hanno con questi alcuni elementi in comune. Per esempio un pubblico che, secondo orari prestabiliti, fruisce delle collezioni esposte; uno scopo dichiarato preciso, che in questo caso, sarà promuovere ulteriormente l'attività dell'azienda; la ricerca di fondi che rendano possibile sostenere i costi di gestione; personale preposto al controllo e all'organizzazione degli spazi espositivi; spazi fisici adeguati a ospitare tutto il materiale raccolto, di cui si dovranno curare gli allestimenti; un'ideale comunicazione all'esterno delle proprie attività.

#### 4.4 LA PROPRIETÀ DEI MUSEI

L'Italia è uno dei paesi europei maggiormente dotati di strutture museali: statistiche emergenti da recenti censimenti hanno confermato che più di un comune italiano su quattro possiede un museo o una struttura espositiva simile. Differente, però, può essere la natura della proprietà dell'istituzione museo. Come per i beni che espongono, anche per i musei la **proprietà** può essere principalmente di tre tipi: pubblica, ecclesiastica, privata.

I musei di **proprietà pubblica** possono essere nazionali e dunque gestiti dallo Stato italiano (come per esempio la Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma), oppure degli enti locali e quindi amministrati e

coordinati da regioni, province, comuni. Dalle regioni dipende un esiguo numero di realtà museali, così come poche sono quelle facenti capo alle province. Moltissime sono, al contrario, le istituzioni museali di pertinenza dei singoli comuni, abbastanza omogeneamente dislocate su tutto il territorio nazionale.

I musei di **proprietà ecclesiastica** comprendono tutti quei musei di proprietà della Chiesa (cattolica o di altre confessioni religiose). Per quanto riguarda quelli della Chiesa cattolica, vanno considerati sia i musei che insistono direttamente sul territorio del Vaticano sia i musei delle diocesi (circostrizioni amministrativo/territoriali della Chiesa). In Italia, i musei ecclesiastici, e soprattutto quelli diocesani, sono decisamente numerosi. Secondo recenti stime, infatti, il 75% del patrimonio artistico nazionale appartiene alla Chiesa cattolica: oggetti di grandissimo valore storico-artistico sono, infatti, custoditi all'interno di basiliche, conventi e altre istituzioni religiose. Bisogna però sottolineare che i musei genericamente definiti religiosi sono quelli che ospitano opere riguardanti la religione, qualunque essa sia, e possono essere di proprietà pubblica o privata.

I musei di **proprietà privata** possono appartenere a singoli privati, o a fondazioni o a enti morali e svolgono importanti attività di raccolta, conservazione ed esposizione, promuovendo e valorizzando il patrimonio artistico, nonostante il loro scopo primario sia solitamente quello della promozione del prestigio sociale, nonché del ritorno economico. L'apparente somiglianza tra museo pubblico e museo privato si ferma alla struttura, una sede espositiva idonea, e alle funzioni principali di raccolta, conservazione e tutela, valorizzazione ed esposizione al pubblico delle raccolte di oggetti.

I musei privati differiscono dai musei pubblici proprio per la loro natura giuridica e, conseguentemente, per il regime che li regola, anche se sono comunque sottoposti ai criteri e alle condizioni imposte dall'Icom. Ci sono però forme di ibridazione che testimoniano una sorta di commistione di fatto tra pubblico e privato. Esistono, per esempio, musei pubblici in cui è stata concessa a privati la gestione dei servizi museali aggiuntivi (riproduzione a stampa delle opere esposte, vendita di cataloghi e materiale fotografico, di materiale informativo, servizi di caffetteria, ristorazione, guardaroba), o di tutta la gestione delle collezioni, o ancora musei pubblici che custodiscono, senza mutare natura, opere di proprietà privata e musei privati che custodiscono oggetti appartenenti a raccolte pubbliche. Resta però il fatto inconfutabile che il museo pubblico offre un servizio senza scopo di lucro, che deve unicamente soddisfare le esigenze della salvaguardia del patrimonio e della fruizione da parte del pubblico.

## 4.5 MUSEOGRAFIA, MUSEOLOGIA E MUSEOTECNICA

Le discipline che hanno come oggetto di studio il museo sono la museografia, la museologia e la museotecnica. Volendo definire i precisi ambiti di competenza, la **museografia** studia il museo come struttura architettonica, le relazioni tra lo *spazio architettonico* e le collezioni, quindi le soluzioni e le tecniche espositive. La **museologia**, invece, studia la storia del museo, la struttura museale e il suo funzionamento, nonché il ruolo che essa riveste in seno alla società. Con il termine **museotecnica**, invece, si indica l'insieme degli aspetti della vita di un museo che riguardano le soluzioni tecniche legate ai problemi espositivi: la progettazione dei supporti e dei percorsi, l'illuminazione, la climatizzazione delle sale, l'individuazione dei percorsi di visita ecc.

Il museo, però, va ricordato, è innanzitutto una struttura che deve comunicare i valori del patrimonio artistico-culturale che custodisce, conserva ed espone. Per questo motivo l'edificio in sé, gli ambienti, gli spazi espositivi, gli allestimenti, le collezioni, le soluzioni tecniche devono sempre interagire per instaurare un dialogo costruttivo tra loro e con il pubblico dei visitatori.

## 4.6 I MESTIERI ALL'INTERNO DI UN MUSEO

Un museo è una struttura abbastanza complessa che per funzionare bene necessita della presenza di numerosi professionisti incaricati di svolgere al suo interno specifiche attività.

Prima figura professionale fra tutte è quella del responsabile della direzione di un museo ossia il **Direttore di Museo**, un funzionario incaricato di occuparsi almeno indirettamente della conservazione, del restauro e dell'esposizione delle opere, di gestire la struttura, redigere i bilanci, instaurare e mantenere relazioni esterne con enti pubblici e di ricerca, con le istituzioni e i *mass-media*, verificare il funzionamento degli spazi accessori (biblioteca, sala delle conferenze, *book shop*, punti di ristoro), coordinare e gestire il personale impiegato all'interno del museo.

Anche il ruolo del **conservatore** è fondamentale: progetta l'inventariazione, la catalogazione, la manutenzione, la conservazione e il restauro delle opere raccolte nel museo. Al fianco del direttore cura l'immagine del museo, la definizione dei suoi obiettivi, l'allestimento e la promozione delle collezioni, la pianificazione di tutti gli eventi culturali e la relativa promozione.

Il **catalogatore** si occupa operativamente della inventariazione e della catalogazione delle opere, compilando e aggiornando schede dedicate, studiando sistemi di archiviazione e catalogazione efficaci, il tutto avvalen-

dosi di tecnologie informatiche e telematiche ormai indispensabili.

Al **restauratore** è, invece, affidato il delicato compito di occuparsi del restauro delle opere d'arte esposte. Le aree di specializzazione sono numerose, quindi all'interno di un museo operano diversi restauratori, a seconda che si tratti della conservazione di opere pittoriche, scultoree, cartacee, musive, tessili, lignee, ceramiche, ecc. A loro va l'arduo ma nobile compito di restituire alle opere l'integrità compromessa nel rispetto dell'artista che le creò e del suo tempo.

C'è poi lo *staff* di coloro che lavorano in prima linea, ossia a diretto contatto con il pubblico e che per primi danno all'utenza un'immagine del museo e della sua capacità di accoglienza. Sono, per esempio, le persone incaricate delle biglietterie, della sorveglianza, i custodi, gli operatori didattici, senza i quali l'accesso quotidiano al museo e la visita delle sue sale sarebbe impossibile.

Molti altri professionisti lavorano dietro le quinte e svolgono compiti preziosi basti pensare agli uffici commerciali nelle cui mani è la gestione di molteplici attività tra cui la vitale ricerca di *sponsor* e finanziamenti necessari all'esistenza del museo.

## 4.7 IL MUSEO COME EDIFICIO

Fin dalla seconda metà dell'Ottocento molte nazioni europee avvertirono l'esigenza di costruire nelle capitali grandi musei dedicati all'arte, alla storia e alla cultura del proprio paese. Si trattava di "contenitori" pensati *ad hoc*, allo scopo cioè di diventare autorevoli sedi di prestigiose esposizioni d'arte permanenti. In realtà i musei hanno da un punto di vista architettonico identità e storie differenti, cosicché è possibile individuarne diverse tipologie.

Ci sono, appunto, edifici pensati e progettati, in diverse epoche storiche, con l'apposito compito di accogliere un museo e che, non di rado, hanno finito per diventare essi stessi delle forti attrazioni turistiche. Un esempio contemporaneo di questo tipo è il Museo Guggenheim di Bilbao, in Spagna, spettacolare edificio realizzato in titanio, pietra e cristallo dall'architetto Frank O' Gehry e aperto al pubblico nel 1997, la cui imponenza e originalità hanno rinnovato l'intero volto della città spagnola che lo accoglie. Nato dall'accordo tra gli enti amministrativi locali e una grande istituzione artistica privata di livello mondiale, la Solomon R. Guggenheim Foundation di New York, questo museo coniuga l'attività espositiva e una vasta gamma di attività e servizi legati all'arte moderna e contemporanea, con la spettacolarità delle forme architettoniche esteriori, presentandosi al mondo sì come un grande museo di arte moderna e contemporanea ma anche come un'attrattiva turistica in sé, un edificio-contenitore che

richiama certamente, anche secondo gli esperti d'arte, più attenzione del suo contenuto.

Alcuni edifici museali moderni non sempre hanno il fascino degli edifici storici. Questi ultimi hanno però, per contro, limiti oggettivi per quanto concerne l'adeguamento degli ambienti interni alle severe normative che regolano gli spazi museali: non sempre è possibile o agevole predisporre vie di fuga per i casi di emergenza, installare gli impianti per il controllo del microclima o quelli antincendio, o ancora disporre gli elementi utili agli allestimenti, come pannelli, luci, video, ecc.

Altra tipologia sono gli edifici museali riadattati, strutture cioè che nascono con una funzione diversa e che vengono poi scelte per ospitare in forma permanente, previo idoneo adattamento, un museo. Ne è un calzante esempio il Musée d'Orsay a Parigi. Questo museo, infatti, è stato allestito all'interno della *Gare d'Orsay*, una stazione ferroviaria costruita in occasione dell'Esposizione Universale del 1900. Presto dismessa, l'ex stazione fu adibita negli anni successivi a diversi usi, finché, scampata alla demolizione, venne riconosciuta come monumento nazionale e poi trasformata in museo, fra il 1980 e il 1986, dall'architetto italiano Gae Aulenti.

Un parametro essenziale oggi nella progettazione di un museo, che sia nuovo o riadattato, è la necessaria fruibilità da parte di tutti della struttura e dei suoi contenuti, quindi l'obbligo di eliminare qualsiasi tipo di barriera possibile, prime fra tutte le barriere di tipo architettonico<sup>2</sup>. Di questo devono essere coscienti coloro che progettano e gestiscono un museo, tenendo sempre presente quei bisogni "particolari" manifestati sia dai disabili di tipo motorio sia da quelli di tipo psichico o sensoriale che hanno comunque il diritto di visitare un museo. Quest'ultimo deve pertanto risultare accessibile, visitabile e adattabile, cioè capace di dotarsi di particolari accorgimenti per il supporto ai disabili.

Genericamente, le barriere possono essere di due tipi: quelle architettoniche e quelle legate alla comunica-

zione dei contenuti museali. Nel caso delle barriere architettoniche è necessario dotare gli edifici di dispositivi strutturali o tecnici che aiutino il disabile a muoversi autonomamente, come la costruzione di scivoli nei pressi delle scale o l'installazione di servo scala e ascensore per l'accesso ai piani superiori. Per superare le barriere legate alla comunicazione, invece, il museo deve prestare un occhio di riguardo ai disabili sensoriali o psichici, dotandosi di strumenti utili e di adeguati sussidi, prevedendo dunque percorsi alternativi in cui l'approccio alle opere e ai contenuti della struttura sia ugualmente appagante.

## 4.8 I MUSEI ONLINE

Molti musei offrono oggi all'utenza la possibilità di essere esplorati, integralmente o in parte, *online*, offrendo, attraverso percorsi virtuali, una raccolta di informazioni digitali facilmente accessibili. I visitatori in rete non solo trovano le informazioni generali sul museo, come la sua storia, gli orari di visita, i costi e la scontistica applicata a talune categorie di visitatori, il calendario degli allestimenti temporanei o degli eventi culturali e così via, ma hanno sempre più facilmente a "portata di mouse" anche la collezione esposta, con schede dedicate a ciascuna opera o alle opere più rilevanti.

Nel momento in cui un museo approda in rete vive un processo di deterritorializzazione, smette di appartenere a questa o quella nazione, smette di occupare uno spazio fisico preciso ed entra nel *web* per diventare museo del mondo e comunicare con un pubblico molto più vasto. I significativi passi avanti compiuti in ambito tecnologico consentono oggi di godere di immagini di opere d'arte ad altissima definizione e sempre più spesso è offerta anche la possibilità di aggirarsi virtualmente tra le sale dei musei avendo una suggestiva visione tridimensionale degli ambienti e delle collezioni esposte. Questo è il valore della tecnologia e dell'informatica applicate ai beni culturali in genere, ossia quello di proporre soluzioni innovative, offrire strumenti di indagine e interazione tali da coinvolgere appieno il visitatore virtuale, consentendogli di attingere a un serbatoio di informazioni quanto più ricco ed esaustivo possibile.

2. Si definiscono "barriere architettoniche" tutti quegli ostacoli presenti nell'edilizia che impediscono un comodo accesso agli ambienti e il loro relativo utilizzo alle persone diversamente abili o a coloro che soffrono di disabilità motorie occasionali, come gli anziani, le donne incinta, le persone momentaneamente impedito nella deambulazione per infortunio o simili.



# LE AREE ARCHEOLOGICHE

## 5.1 BREVE STORIA DELL'ARCHEOLOGIA

La parola **archeologia** deriva dal greco *archaiologia*, fusione di due termini, *archaios* che significa 'antico' e *logos*, 'discorso'. Già gli antichi utilizzarono questo termine volendo significare 'discorso intorno al passato' e lo storico ateniese Tucidide (460-dopo il 404 a.C.) intitolò proprio così la prima parte della sua opera *La guerra del Peloponneso*, in cui rivisitò le fasi dello sviluppo della civiltà greca dalla preistoria fino alle guerre persiane (500-448 a.C.). Oggi utilizziamo questo termine per indicare una particolare scienza che utilizza un metodo d'indagine basato sulla raccolta e sulla decifrazione di testimonianze materiali (manufatti, resti umani o biologici, architetture) lasciate da civiltà e culture del passato, per studiarne la storia e approfondirne le relazioni che queste hanno intessuto con l'ambiente circostante, per esempio edificando templi e monumenti, o semplicemente costruendo dimore e oggetti d'uso comune.

Nel Rinascimento furono gli umanisti i primi a manifestare interesse per il ritrovamento di oggetti antichi, nell'ambito di quella riscoperta del mondo classico greco e latino tipica di quest'epoca. Agli inizi del Quattrocento, due artisti fiorentini, Filippo Brunelleschi e Donatello, senza essere guidati da una vera e propria metodologia, avviarono per primi una serie di scavi archeologici tra le rovine di Roma, ricostruirono planimetrie e tracciarono rilievi di statue cercando un contatto diretto con il mondo classico che andasse al di là dei trattati nozionistici.

Il XVIII secolo segnò un momento importante per l'archeologia: da un lato scavi effettuati nei pressi del Vesuvio diedero alla luce i resti delle città di Pompei ed Ercolano, sepolte dalle ceneri e dai lapilli dell'eruzione del 79 d.C.; dall'altro, durante questo secolo visse e operò Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), stu-

dioso tedesco appassionato di arte e antichità classiche, unanimemente considerato il padre fondatore della moderna archeologia. Ancora nel 1798 fu portata a termine la spedizione di Napoleone Bonaparte in Egitto e il ritrovamento della cosiddetta Stele di Rosetta (una lastra di diorite con inciso un testo in tre grafie, oggi custodita al British Museum di Londra), scoperta che ebbe incredibili ripercussioni in ambito archeologico rendendo per la prima volta possibile la decifrazione dei geroglifici.

Nel secolo successivo, visse e operò un'altra figura importante per la storia di questa disciplina, Heinrich Schliemann (1822-1890), un ricco mercante appassionato di archeologia che, tramite uno studio approfondito del testo omerico dell'*Iliade*, riuscì a localizzare il punto esatto in cui effettuare gli scavi che portarono alla luce i resti della mitica città di Troia e il presunto tesoro del suo re Priamo.

Il Novecento presenta altre date significative: all'inizio del secolo l'archeologo inglese Sir Arthur Evans (1851-1941) effettuò scavi a Creta e trovò il leggendario Palazzo di Cnosso; nel 1914 l'archeologo e orientalista Leonard Wolley (1880-1960) scoprì l'antica città mesopotamica di Ur e con essa preziose testimonianze della civiltà sumerica e babilonese; nel 1922, dopo anni di scavi, l'egittologo e collezionista d'arte Lord Carnarvon (1866-1923) e l'archeologo Howard Carter (1874-1939) scoprirono nella Valle dei Re, in Egitto, la Tomba del faraone Tutankhamon con intatto il suo corredo funerario. Le ricerche archeologiche hanno continuato a susseguirsi nel corso degli ultimi cento anni e la tecnologia, il progresso scientifico hanno via via affinato le tecniche analitiche utilizzate sui reperti e nei siti archeologici.

Nel passato recente è nato un nuovo settore della ricerca archeologica, l'**archeologia industriale**, che negli anni Settanta è stato istituzionalizzato attraverso la creazione dell'International Committee for the Conser-



vation of the Industrial Archeology, un'organizzazione internazionale che ha per scopo lo studio, la conservazione e la valorizzazione del patrimonio industriale. L'archeologia industriale studia l'impatto che la rivoluzione industriale ha avuto (e continua ad avere) sul territorio e sulla società attraverso il recupero di beni immobili, come edifici dismessi, aree industriali in abbandono, e beni mobili, per esempio macchinari, impianti, strumentazioni, prodotti industriali, materiale grafico, fotografico e documenti inerenti l'attività manifatturiera e industriale. In Italia le strutture industriali dismesse sono molte: a volte hanno grande valore i macchinari e le attrezzature produttive, altre volte sono gli stabilimenti a essere recuperati e valorizzati con nuove destinazioni d'uso. Un esempio eclatante è il caso del Lingotto di Torino, uno dei principali stabilimenti di produzione della Fiat oggi trasformato in un grande centro polifunzionale con una pinacoteca, un centro congressi, un *auditorium*, alberghi e ristoranti, ecc.

## 5.2 IL MESTIERE DELL'ARCHEOLOGO

L'**archeologo** moderno è uno studioso che ha conseguito una laurea specialistica in discipline archeologiche, filologiche o storiche. La sua attività ha come obiettivo quello di ricostruire la storia dell'uomo e della civiltà del passato attraverso lo studio dei reperti delle diverse attività umane conservatisi nel sottosuolo o sul fondo del mare. Si svolge solitamente in tre fasi: una ricerca preliminare destinata a individuare l'area di intervento, lo scavo vero e proprio e la successiva catalogazione e analisi dei reperti ritrovati.

I compiti dell'archeologo sono quindi molti: programmare il lavoro sul campo attraverso uno studio approfondito dell'epoca in esame e delle sue fonti storiche, stabilire in quali luoghi effettuare le ricerche; valutare quanti uomini e quali mezzi sono necessari allo svolgimento dei lavori; organizzare lo scavo, la ricerca, il recupero, la pulizia e l'identificazione dei reperti; occuparsi della documentazione fotografica dei reperti; disegnare mappe e schemi degli oggetti rinvenuti; descrivere i metodi e i risultati delle ricerche effettuate; catalogare e conservare i manufatti come i siti archeologici.

## 5.3 LA SCOPERTA ARCHEOLOGICA

Il ritrovamento dei reperti archeologici nel sottosuolo può avvenire in vari modi. A volte il reperimento di taluni oggetti antichi avviene in modo del tutto casuale, per esempio a seguito di frane, durante normali lavori agricoli o in fase di allestimento di cantieri edili o stradali ma, ovviamente, l'archeologia è una scienza e, per-

seguendo uno scopo scientifico, applica metodi di ricerca definiti. Lo **scavo** è uno di questi. Stabilito in quale luogo debbano aver inizio i lavori, si procede allo scavo seguendo un **criterio stratigrafico**, cioè asportando uno strato di terreno alla volta, partendo da quello su cui l'archeologo posa i suoi piedi, dunque quello più superficiale quindi anche più attuale. Questa metodologia permette di individuare in uno stesso territorio le diverse epoche che vi si sono succedute; datando anche un solo manufatto rinvenuto in ciascuno strato si consente la datazione e l'attribuzione allo stesso insediamento e alla stessa cultura anche degli altri reperti presenti nel medesimo livello stratigrafico. È come sfogliare un libro a ritroso, partendo dall'ultima pagina per arrivare via via all'inizio della storia. Infatti, gli strati superiori del terreno si posano su quelli inferiori che sono i più antichi: l'insieme di questi strati prende il nome di "sequenza stratigrafica".

Lo scavo è di per sé un atto distruttivo perché va a spezzare in modo irreversibile un equilibrio di conservazione, un assetto mantenuto intatto forse per secoli; per questo motivo le diverse fasi del lavoro vanno opportunamente fotografate, rilevate e disegnate perché ne resti una precisa documentazione quando, procedendo nei lavori, si passerà all'unità stratigrafica successiva.

Va precisato che il ritrovamento di manufatti e opere d'arte non si verifica, e non si è verificato anche in passato, necessariamente soltanto nel sottosuolo: sul fondo di mari, laghi, fiumi, sono stati ritrovati infatti documenti di grande valore che hanno dato vita a una branca dell'archeologia definita **archeologia subacquea**. Oggi, in particolare, sofisticate strumentazioni rendono possibile esplorare i fondali e rilevare la presenza di materiali di vario tipo. Attraverso lo studio dei relitti recuperati dalle acque è possibile raccogliere importanti informazioni, come per esempio la tecnologia e l'architettura navale, le rotte marine e le merci trasportate, e quindi ricostruire la storia dei commerci e degli scambi culturali fra diversi popoli.

Un importante sussidio per le scoperte archeologiche è la **fotografia aerea** che consente di avere una visione globale del territorio che si vorrà andare a esplorare. In particolari condizioni di luce, per esempio all'alba o al tramonto, è possibile individuare particolari del paesaggio che l'occhio, a livello del terreno, non sarebbe in grado di mettere a fuoco, come il fatto che i colori del suolo possono assumere tonalità diverse, più scure o più chiare, a seconda di cosa è custodito nel sottosuolo. In tempi recenti alle fotografie aeree si sono aggiunte anche le **immagini satellitari** che riescono ad inquadrare una porzione di territorio ancora più estesa.

Lo **studio del terreno**, effettuato attraverso carte geografiche e topografiche nonché documenti e fonti letterarie dell'epoca, è un altro strumento di individuazio-

ne di siti archeologici cui vengono in aiuto, non di rado, le **prospezioni geochimiche e geofisiche**, ossia le analisi della composizione chimica e delle proprietà fisiche del terreno e delle acque sotterranee, che possono fornire informazioni molto utili all'individuazione di siti anche di età preistorica.

## 5.4 I BENI, LE AREE E I PARCHI ARCHEOLOGICI

Il frutto dei ritrovamenti costituisce il patrimonio dei **beni archeologici** che possiamo ritrovare non solo all'interno delle strutture museali ma anche in aree o parchi archeologici che hanno le caratteristiche di musei *en plein air*. Ovviamente, anche l'intera area archeologica può essere considerata un bene.

È la Direzione generale per i Beni Archeologici a svolgere funzioni istituzionali di governo in materia di tutela, conservazione e valorizzazione dei beni e delle aree archeologiche e delle strutture museali attraverso l'operato delle Soprintendenze di settore competenti sul territorio nazionale. La Direzione fornisce, a tale scopo, le direttive e le risorse necessarie e i vari compiti vengono realizzati mediante specifiche procedure amministrative; a livello internazionale, inoltre, la Direzione promuove, sviluppa e incrementa progetti finalizzati alla conoscenza, documentazione, valorizzazione e fruizione dei beni.

Si definisce **area archeologica** «un sito caratterizzato dalla presenza di resti di natura fossile o di manufatti o

strutture preistorici o di età antica» (Codice dei Beni culturali e del paesaggio, art. 101). Qui l'archeologo ha la possibilità di acquisire conoscenze storiche di tipo ambientale, urbanistico, sociale, economico, ecc. che gli permettono di ricostruire il passato dell'uomo.

Il termine **parco archeologico** indica, invece, un'area caratterizzata da un'alta concentrazione di siti e materiali archeologici in un contesto ambientale di particolare pregio (per esempio, il Parco delle incisioni rupestri di Capo di Ponte in Lombardia, o il Parco di Sutri nel Lazio), attrezzata come un museo all'aperto e resa fruibile attraverso itinerari ragionati e sussidi didattici.

L'Italia è ricca di aree archeologiche dove sono stati rinvenuti monumenti e altri reperti che hanno consentito di documentare la storia del nostro territorio. Partendo dal Sud possiamo citare, in Sicilia, Agrigento, Castelvetro, Villa Romana del Casale e Siracusa; in Sardegna, Arzachena, dalle origini antichissime; in Puglia, Brindisi, Fasano e Taranto; in Calabria, due siti archeologici importanti sono Capo Colonna e Reggio Calabria; in Basilicata, l'area archeologica di Metaponto; nel Molise, il grande complesso archeologico di Pietrabbondante; in Campania, i famosi scavi di Ascea nel cuore del Cilento e poi Ercolano, Napoli e Pompei; nel Lazio, i siti archeologici di Albano, Bolsena, Civita Castellana, Roma e Ostia; in Toscana, Ansedonia, Chiusi, Fiesole, Piombino con le necropoli di San Cerbone, della Porcareccia, del Debbio, del Conchino e del Casone; poi la Liguria, dove reperti archeologici di grande valore sono custoditi ad Albenga, Ortonovo e Ventimiglia.



# TERRITORIO, AMBIENTE E PAESAGGIO

## 6.1 COSA SI INTENDE PER BENI PAESAGGISTICI

La difesa del patrimonio paesaggistico, oggi tanto e giustamente sostenuta, si lega all'evoluzione dei concetti di territorio, paesaggio e ambiente che a partire dalla metà del Novecento sono stati ridefiniti, reinterpretati, ampliati e arricchiti sia in ambito nazionale sia in ambito europeo.

Possiamo definire **territorio** quell'area geografica che presenta non solo caratteri distintivi ma anche una certa omogeneità, sia per quanto riguarda il clima o l'ambito naturale, sia per quanto riguarda le caratteristiche degli insediamenti umani. Per **paesaggio** si intende, invece, un contesto territoriale più complesso, dove componenti di tipo naturalistico si fondono ad altre di tipo più strettamente culturale e antropico, ossia legate all'intervento dell'uomo. Ne consegue che il paesaggio è un prodotto sociale e un bene dinamico. In ecologia si definisce **ambiente** l'insieme dei fattori esterni a un organismo che ne influenzano la vita. In una definizione ancora più ampia, l'ambiente è invece il complesso degli elementi naturali (la flora, la fauna, il paesaggio) e di tutto quanto riguarda la vita degli esseri umani; è, insomma, un complesso attivo di elementi che si muovono in un contesto comune e che si influenzano reciprocamente. D'altro canto, il termine italiano "ambiente" deriva dal latino *ambiens, -entis*, participio presente del verbo *ambire*, che significa 'andare intorno, circondare'.

Oggi il paesaggio e l'ambiente sono considerati dei beni culturali a tutti gli effetti e come tali beni da salvaguardare. La base della legislazione odierna in materia di beni paesaggistici è la **legge n. 1497 del 29 giugno 1939** [► 2.1], che è stata integrata nel tempo, tanto che l'elenco dei siti oggi considerati beni paesaggistici è andato via via ampliandosi, rimanendo però sostanzialmente identico a questo testo almeno nella prima parte.

Nel 1985 entrò in vigore, la legge 431, denominata **legge Galasso** (dal nome del parlamentare Giuseppe Galasso, sottosegretario al ministero dei Beni culturali, che se ne fece promotore). In materia di tutela dei beni naturalistici e ambientali, questa normativa è senz'altro una delle più importanti in quanto, oltre a classificare le bellezze naturalistiche in base alle loro caratteristiche peculiari, tende a proteggere il territorio nella sua globalità affrontando ogni argomento che lo riguarda (dall'inquinamento idrico, all'azione di tutela contro gli abusi edilizi). Un altro aspetto rilevante della legge Galasso è l'istituzione del **Piano paesaggistico**, un piano che le regioni vengono obbligate a redazionare e che deve individuare le aree di totale inedificabilità (sottoposte alla giurisdizione demaniale<sup>1</sup>), come solo per fare due esempi le fasce costiere entro una distanza di 300 metri dalla riva del mare o le aree di interesse archeologico.

A livello sopranazionale, oltre alla Convenzione del 1972 [► 2.5] che definisce cosa debba intendersi per patrimonio naturale e istituisce anche la Lista dei beni del Patrimonio mondiale, di grande importanza è la **Convenzione europea del paesaggio**, un documento adottato dal Comitato dei ministri della Cultura e dell'Ambiente del Consiglio d'Europa il 19 luglio 2000 e ufficialmente sottoscritto a Firenze nell'ottobre dello stesso anno. Tale convenzione ha elaborato una definizione univoca e condivisa di paesaggio e ha disposto tutti i provvedimenti necessari alla tutela del paesaggio stesso, che gli Stati membri si sono impegnati ad applicare riconoscendo nel patrimonio paesaggistico europeo un elemento fondamentale della sua cultura.

Il **Codice dei Beni culturali e del paesaggio**, approvato in Italia nel 2004 [► 2.1], precisa a sua volta cosa deb-

1. Il demanio è, in senso generico, l'insieme di tutti i beni che appartengono a uno Stato; quindi per giurisdizione demaniale si intende il controllo che lo Stato attua su quelle aree che sono per legge di sua proprietà.

ba intendersi per “paesaggio” e per “beni paesaggistici” (artt. 131, 132, 133, 134, 135) nonché in quali termini debba attuarsi una loro idonea tutela e valorizzazione nell’ambito del patrimonio culturale nazionale. «Per paesaggio s’intende il territorio espressivo di identità, il cui carattere deriva dall’azione di fattori naturali, umani e dalle loro interrelazioni»; il Codice «tutela il paesaggio relativamente a quegli aspetti e caratteri che costituiscono rappresentazione materiale e visibile dell’identità nazionale, in quanto espressione di valori culturali». La tutela del paesaggio ha come obiettivo primario quello di individuare, salvaguardare e recuperare «i valori culturali che esso esprime» così come la sua valorizzazione deve «concorrere a promuovere lo sviluppo della cultura».

Integrando la precedente legislazione (compresa la legge Galasso), il Codice dichiara che nel nostro paese devono considerarsi beni paesaggistici:

- le cose immobili che hanno cospicui caratteri di bellezza naturale o di singolarità geologica;
- le ville, i giardini e i parchi che si distinguono per la loro non comune bellezza;
- i complessi di cose immobili che compongono un caratteristico aspetto avente valore estetico e tradizionale, ivi comprese le zone di interesse archeologico;
- le bellezze panoramiche considerate come quadri e così pure quei punti di vista o di belvedere, accessibili al pubblico, dai quali si goda lo spettacolo di quelle bellezze;
- i territori costieri compresi in una fascia della profondità di 300 metri dalla linea di battigia, anche per i terreni elevati sul mare;
- i territori contermini ai laghi compresi in una fascia della profondità di 300 metri dalla linea di battigia, anche per i territori elevati sui laghi;
- i fiumi, i torrenti, i corsi d’acqua iscritti negli elenchi previsti dal Testo Unico delle disposizioni di legge sulle acque e impianti elettrici, approvato con regio decreto 11 dicembre 1933, n. 1775, e le relative sponde o piedi degli argini per una fascia di 150 metri ciascuna;
- le montagne per la parte eccedente 1.600 metri sul livello del mare per la catena alpina e 1.200 metri sul livello del mare per la catena appenninica e per le isole;
- i ghiacciai e i circhi glaciali;
- i parchi e le riserve nazionali o regionali, nonché i territori di protezione esterna dei parchi;
- i territori coperti da foreste e da boschi, ancorché percorsi o danneggiati dal fuoco, e quelli sottoposti a vincolo di rimboschimento;
- le aree assegnate alle università agrarie e le zone gravate da usi civici;
- le zone umide;
- i vulcani;
- le zone di interesse archeologico.

## 6.2 TUTELA E VALORIZZAZIONE DEL PAESAGGIO

Per quanto riguarda la difesa, la conservazione e la valorizzazione del patrimonio paesaggistico, esistono oggi professionalità preparate a operare in questo settore e corsi di laurea specialistici deputati a formarle. Questo è il risultato di un lungo processo che ha portato il paesaggio a essere una realtà coscientemente percepita, e per tale motivo più amata, rispettata e visitata di un tempo, non solo dai turisti ma anche da chi abitualmente la abita e ne è parte integrante. È, infatti, ormai divenuto un concetto largamente riconosciuto, che uno sviluppo sostenibile del territorio, da un punto di vista economico, sociale e ambientale, e un suo equilibrato utilizzo da parte dell’uomo possono costituire punti di partenza fondamentali per la crescita fiorente e consapevole di una comunità.

Essenziale a tal proposito è stata l’equiparazione a livello giuridico nazionale e internazionale dei beni ambientali e paesaggistici con quelli culturali, categorie entrambe contemplate a pieno titolo nell’elenco dei beni del Patrimonio mondiale dell’umanità. Nella Lista, infatti, accanto a monumenti che esprimono la grandezza della creatività dell’uomo (per esempio Castel del Monte in Puglia), troviamo le grandi meraviglie create dalla natura nel corso dei secoli (come l’Arcipelago delle Galápagos nel Pacifico meridionale), o ancora luoghi in cui l’interazione tra uomo e ambiente ha creato risultati talmente straordinari da essere considerati degni di salvaguardia. A quest’ultima tipologia appartengono molti dei numerosi siti italiani entrati a far parte dell’elenco dell’Unesco: centri storici in cui le capacità tecniche e creative dell’uomo hanno creato capolavori di ingegneria adattandosi alle difficili condizioni ambientali (come Venezia e la sua Laguna o i cosiddetti Sassi di Matera in Basilicata, o ancora i Trulli di Alberobello in Puglia), ma anche intere aree geografiche che, comprendendo paesaggi peculiari e insediamenti umani, costituiscono un ambiente unico e irripetibile (ne sono un esempio il territorio di Portovenere e delle Cinque Terre in Liguria, o la Costiera Amalfitana in Campania).

A livello nazionale poi, uno strumento fondamentale per la tutela e la valorizzazione del paesaggio è quello del piano istituito dalla legge Galasso e ripreso dal Codice del 2004 con il nome di Piano paesaggistico territoriale regionale. Il fine ultimo del piano regionale, infatti, se da un lato è senz’altro quello di vincolare alcune aree del territorio ed evitare il loro depauperamento indiscriminato, dall’altro comprende anche quello di creare un forte stimolo per le comunità locali affinché comprendendo e conoscendo meglio i luoghi che esse stesse abitano, le rendano un velleo patrimonio su cui fondare uno sviluppo sostenibile dal punto di vista (oltre che urbano e territoriale) anche sociale, economico e culturale.



# IL MERCATO DELL'ARTE

## 7.1 ARTISTI, COMMITTENTI E COLLEZIONISTI: COME NASCE IL MERCATO DELL'ARTE

Quando pensiamo a un'opera d'arte, nel nostro immaginario trova spazio l'idea che ciò che è frutto del talento artistico, della genialità espressiva dell'uomo, non possa essere valutato in denaro. Invece, dacché l'artista, nel corso dei secoli, ha trovato fonti di ispirazione e motivazioni per dar vita a opere di vario pregio, esiste una natura monetizzabile dell'arte.

La storia della circolazione dell'arte è molto antica, basti citare il fiorentino commercio di opere d'arte ai tempi dell'antica Roma, quando centinaia di sculture (copie e originali) furono portate in Italia dalla Grecia; oppure al vivacissimo mercato di opere d'arte, in particolare antiche, alimentato sin dal Rinascimento da collezionisti sempre più ansiosi di arricchire le proprie raccolte. Ma in realtà, fino all'incirca alle soglie del XVII secolo, l'arte è stata prodotta dietro richiesta di una committenza quasi sempre legata al mondo clericale o nobiliare, e anche le opere create appositamente per essere trasportate (miniature o piccole statue o quadri votivi) non erano pensate per un mercato vero e proprio, ma solo per una circolazione di tipo privato: esse erano di chi le aveva commissionate, potevano tutt'al più essere donate, ereditate, scambiate, portate in dote, difficilmente erano vendute.

Le prime forme di mercato d'arte, così come oggi lo intendiamo, sono invece legate alla nascita della classe borghese, che preferiva possedere quadri, o comunque opere trasportabili, piuttosto che commissionare affreschi o grandi decorazioni permanenti, e che investì l'opera d'arte di un valore economico, equiparandola a tutti gli altri beni oggetto di scambio.

Nel corso dei secoli successivi, gli artisti si slegarono sempre di più dalla committenza, creando arte libera-

mente, fino ad arrivare alla piccola rivoluzione prodotta nella seconda metà del XIX secolo, in particolare in Francia, dal sodalizio fra alcuni artisti e pochi galleristi e mercanti illuminati, che li appoggiarono anche economicamente: insieme, essi osarono cambiare le regole del mercato, dominato per tutto l'Ottocento dalle opinioni vincolanti delle accademie ufficiali, riuscendo in tal modo ad affermare la piena autonomia dell'artista e del suo produrre arte.

Dunque se è vero che i frutti della creatività artistica sono da sempre stati oggetto di una qualsivoglia forma di scambio e che le motivazioni che hanno spinto a richiedere arte sono rimaste pressoché immutate (ragioni religiose o estetiche, ragioni economiche come investimento, o ancora sociali come *status symbol*), è pur vero che nel tempo sono cambiate le logiche del mercato dell'arte, che si presenta oggi come un settore economico non sempre facile da prevedere, in cui le variabili in gioco travalicano la "semplice" valutazione critica dell'opera, per comprendere anche variabili diverse, lontane dal mondo dell'arte e della cultura (come, per esempio, possibili crisi economiche di vasta portata o fattori legati alle politiche fiscali di alcuni paesi).

Ma chi sono gli acquirenti-tipo di opere d'arte? Ci sono i professionisti del settore che legano l'acquisto a logiche di mestiere ben precise: le case d'asta, che devono ampliare con continuità i loro cataloghi e ripristinare la disponibilità di lotti che via via vengono battuti all'asta; i galleristi, che hanno necessità di rinnovare e alimentare di continuo le proprie esposizioni e acquistano oggetti d'arte allo scopo di rivenderli; i responsabili dei musei, che allargano il panorama delle opere custodite ed esposte al pubblico arricchendo il valore dell'istituzione che rappresentano e ponendo le premesse per un potenziale incremento del flusso dei visitatori.

Sono acquirenti di tutto rispetto anche i privati. Da un lato i collezionisti veri e propri, neofiti o esperti, che sono mossi dal desiderio di circondarsi di opere d'arte, non

per rivenderle ma per comporre raccolte più o meno ricche, e guidati dal gusto e la sensibilità personali; dall'altro gli appassionati d'arte, che potremmo definire acquirenti occasionali o meno, che comprano opere d'arte a scopo di investimento, per rafforzare il proprio prestigio sociale o semplicemente per piacere personale, quando ne hanno l'occasione e la capacità economica.

## 7.2 I GALLERISTI: GLI INIZIATORI DEL MODERNO MERCATO DELL'ARTE

Risalgono al XIX secolo le prime gallerie d'arte, aperte, organizzate e curate da galleristi che non di rado hanno contribuito alla fortuna e al successo di tanti pittori e scultori. I galleristi, infatti, promuovono il talento degli artisti e svolgono il ruolo di intermediari nella vendita delle loro opere, organizzando mostre, personali o collettive, partecipando alle fiere d'arte nazionali e internazionali, curando la loro presenza in riviste di settore. Il gallerista può trovarsi a gestire con l'artista un rapporto in esclusiva, ossia essere l'unico professionista di questo tipo a occuparsi di appoggiare e sostenere l'inserimento dell'artista nel mercato dell'arte, oppure l'artista può scegliere di affidare a più galleristi contemporaneamente le sue opere e raggiungere così porzioni di mercato differenti.

Il mestiere del gallerista è complesso: la sua figura si pone a metà strada tra artisti e pubblico, cercando di "fare" ma anche di "vendere" arte, utilizzando intelligenza, intuito, capacità interpretative, strategie commerciali, conoscenza del mercato, senso critico e anche coraggio e audacia.

Molti galleristi hanno contribuito in larga misura a decretare la fortuna di artisti e movimenti artistici nei secoli scorsi, soprattutto nel XIX e nel XX secolo. Per quello che riguarda Parigi, capitale dell'arte per tutto l'Ottocento, potremmo citare Paul Durand-Ruel (1831-1922), munifico mecenate di pittori impressionisti del calibro di Monet, Renoir, Degas, Pissarro, Sisley, di cui comprò le firme in esclusiva; oppure Ambroise Vollard (1866-1939), organizzatore della prima mostra personale di Paul Cézanne, promotore del genio artistico di Picasso e di Matisse, di cui curò mostre e acquistò numerosi dipinti, nonché grande sostenitore dei movimenti d'Avanguardia del primo Novecento. Altri nomi si possono fare per il mercato dell'arte al termine della seconda guerra mondiale, quando New York vide al lavoro alcuni tra i più grandi galleristi d'arte al mondo. Basti citare la collezionista statunitense Peggy Guggenheim (1898-1979), eccentrica ma geniale ereditiera del finanziere Solomon R. Guggenheim, che si accostò all'arte quasi per caso, per poi diventare un importante punto di riferimento per le Avanguardie artistiche

newyorkesi ed europee e svolgere un ruolo determinante nella storia dell'arte del Novecento.

## 7.3 LE ASTE E LE CASE D'ASTA

Le aste generiche, un metodo di compravendita di oggetti di diversa natura a cui si partecipa mediante offerte e che si conclude con la vendita al migliore offerente, sono un fenomeno antico. Sembra che le aste più antiche risalgano al 500 a.C., in Babilonia, dove, come racconta lo scrittore greco Erodoto (484-425 a.C.), le donne mesopotamiche in età da marito erano vendute all'asta al mercato annuale. I Romani, invece, erano soliti organizzare vendite pubbliche dei loro bottini di guerra, che comprendevano anche i nemici fatti prigionieri, i cosiddetti *captivi*. Questi erano destinati alla vendita *sub corona*, poiché sulla loro testa veniva posata una corona che li indicava ai possibili acquirenti come prigionieri di guerra, mentre gli oggetti erano destinati alla vendita *sub hasta* ('sotto la lancia') perché veniva conficcata nel terreno una lancia a simboleggiare l'interesse dello Stato nella vendita pubblica. Sempre nell'antica Roma, *sub hasta* avvenivano anche le vendite dei beni di quei cittadini debitori delle casse dello Stato. Le aste, però, venivano anche bandite per beni di proprietà di quei privati che volevano ottenere un ricavo con la vendita di oggetti di pregio storico o artistico, per esempio mobili o suppellettili.

Dopo l'Impero romano, le aste furono sospese per quasi un millennio, mentre nel Medioevo si ha qualche notizia di aste per il commercio di schiavi. Nel XVI secolo, invece, la pratica di vendere all'asta ebbe nuova fortuna. In Francia, per esempio, la corona conferì a un ristretto gruppo di persone il diritto esclusivo di vendere le proprietà dei defunti.

All'inizio del Seicento fu fondata a Londra l'East India Company, la grande compagnia di navigazione inglese delle Indie Orientali, e, grazie all'arrivo sul mercato inglese dei molti oggetti provenienti dall'Asia, divennero molto popolari le cosiddette "aste a candela". Si accendeva una candela vergine alta un pollice (2,54 cm ca.) e chi riusciva a fare l'offerta maggiore, prima che la fiamma si spegnesse, si aggiudicava l'oggetto in questione. Se per la durata di tre candele non si arrivava a nessuna vendita, l'asta si considerava chiusa.

Nei Paesi Bassi, invece, il sistema di vendita, chiamato appunto "asta olandese", prevedeva un prezzo di partenza, generalmente elevato, prefissato dal banditore, seguito da un veloce gioco al ribasso fino a che qualcuno non si aggiudicava il pezzo e gli altri partecipanti si ritiravano.

Nel XVIII secolo nacquero due delle maggiori case d'asta mai esistite. Nel 1744 fu fondata Sotheby's, inizialmente specializzata in collezioni di libri antichi (ne ospitò anche una appartenuta a Napoleone Bonaparte).

te), poi allargata anche ad altre forme di collezionismo a partire dalla prima metà del XX secolo; aperta a Londra, si diffuse presto a livello internazionale con sedi distaccate in tutto il mondo. Nel 2000, Sotheby's è stata la prima casa d'asta a effettuare vendite *online* su Internet e, tra quelle effettuate, una delle più sensazionali è stata quella della prima edizione della *Dichiarazione di Indipendenza americana* battuta elettronicamente all'asta per oltre 8 milioni di dollari. Oggi Sotheby's organizza ogni anno più di 350 aste, la maggior parte delle quali si svolge nelle sedi di Londra e New York.

Nel 1766 Londra vide la nascita di Christie's, un'altra casa d'asta tutt'oggi molto famosa e fiorente, fondata da James Christie. Inizialmente furono opere d'arte, gioielli e vini a essere proposti alla clientela, ma nel tempo anche Christie's ha ampliato notevolmente l'offerta arrivando a curare oltre 80 categorie di vendita.

## 7.4 LE FIERE D'ARTE: IL MERCATO DELL'ARTE NEL MONDO CONTEMPORANEO

Una delle ultimissime forme di mercato d'arte, in particolare di arte contemporanea, sono le fiere. Nate nella seconda metà del secolo scorso sotto l'impulso, da un lato, della necessità di creare a livello internazionale dei punti d'incontro per i mercanti e gli acquirenti d'arte e, dall'altro, del progressivo affermarsi dell'idea

che l'arte sia un investimento proficuo, le fiere sono diventate oggi un fenomeno particolarmente diffuso: si contano pochi grandi appuntamenti annuali di livello internazionale, localizzati nelle grandi città produttrici di arte contemporanea (come Berlino, Londra, Colonia, ecc.), affiancati da alcune fiere rinomate a livello nazionale e ancora da un moltiplicarsi di fiere di livello più locale.

Le fiere d'arte, frequentate da galleristi, artisti, collezionisti, appassionati d'arte, editori, critici e chiunque abbia a che vedere con il mondo dell'arte o si interessi a esso, presentano un numero variabile di stand e di padiglioni in cui i galleristi e i mercanti d'arte espongono le opere al fine di venderle, ma anche di presentare nuovi artisti o di cercare di imporre nuovi trend al mercato. Le fiere più importanti, poi, contemplano anche uno o più padiglioni espressamente dedicati a esposizioni temporanee senza fini di lucro.

La somiglianza con altri eventi di natura prettamente commerciale ha attirato, e attira sempre, molte critiche a questi eventi, paragonati a mercati fieristici che possono svilire il reale valore delle opere d'arte, trattate alla stessa stregua di altre merci. Questo non vuole necessariamente significare che le fiere d'arte debbano essere demonizzate: oltre a essere un rilevante osservatorio delle ultime tendenze, esse rappresentano comunque un importante momento di incontro e di confronto (non solo commerciale) che aiuta gli artisti a crescere e il pubblico a meglio comprendere il mondo dell'arte.