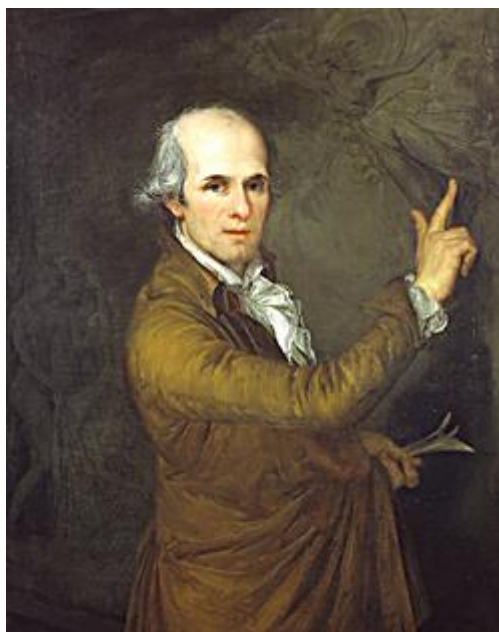


Le radici romane della tutela del patrimonio culturale

di Salvatore Settis

Un afflato universalistico pervade gli articoli 99-104 della Costituzione apostolica *Pastor bonus* con la quale Giovanni Paolo II istituiva la Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa - di cui oggi celebriamo il ventennale - dando a essa "il compito di presiedere alla tutela del patrimonio storico ed artistico di tutta Chiesa", intendendo per tale "tutte le opere di qualsiasi arte del passato, che dovranno essere custodite e conservate con la massima diligenza", ma anche il patrimonio storico, "tutti i documenti e strumenti giuridici che riguardano ed attestano la vita e la cura pastorale". Questi alti principi non furono intesi come specifici né dello Stato della Città del Vaticano (che ha una propria legge di tutela dei beni culturali emanata nel 2001) né di un qualsivoglia territorio delimitato da confini politici o geografici, bensì come propri della Chiesa di Roma con la sua vocazione e presenza universale. *Officium curae patrimonii historiae et artis totius Ecclesiae praesesse*, questa la funzione della Commissione, che opera nell'ambito della Santa Sede: funzione senza precedenti nella propria estensione, che non va intesa in senso territoriale, bensì culturale e religioso. Perciò la Commissione *auditorium praebet* alle Chiese particolari, ai vescovi e ai loro organismi. Ad essa spetta infine, ed è dichiarazione di grande momento, "impegnarsi perché



il Popolo di Dio diventi sempre più consapevole dell'importanza e della necessità di conservare il patrimonio storico e artistico della Chiesa".

Patrimonium, cura (cioè tutela), *custodiri et conservari, competentibus curatoribus committere*: queste alcune delle parole chiave che ricorrono nel testo della Costituzione apostolica, e che hanno ispirato e ispirano l'azione della Commissione. È questo, riconoscibilmente, il linguaggio, civile e giuridico, di quella che può ben chiamarsi la cultura della tutela, quale è lentamente emersa negli ultimi secoli della nostra storia, gradualmente estendendosi e imponendosi in quasi tutto il mondo.

In questo linguaggio, anzi nell'idea stessa che alla conservazione del patrimonio culturale si debba provvedere mediante norme e istituzioni apposite, non c'è nulla di ovvio. Il fatto che la maggior parte degli Stati ne sia oggi in qualche misura dotato non deve trarre in inganno; dobbiamo anzi ricordarci che, all'indomani della seconda guerra mondiale, meno di metà degli Stati allora esistenti (e

dei rispettivi territori e colonie) aveva elaborato una qualsivoglia normativa di tutela. Oggi la situazione si è rovesciata, e ben pochi sono gli Stati nei quali una qualche normativa di tutela del patrimonio, sia pur tenue e talvolta inefficace, non sia stata in qualche modo introdotta. Abbiamo dunque assistito, e proprio negli ultimi decenni, a un processo di presa di coscienza del patrimonio culturale che interessa oggi quasi tutti i Paesi del mondo: è questo un processo che è storicamente partito dagli antichi Stati italiani, estendendosi dapprima a tutta l'Europa continentale, e poi anche altrove. In taluni casi, il principio della tutela ha conquistato il rango di una norma costituzionale; nella Costituzione italiana, in particolare, esso fu per la prima volta posto fra i principi fondamentali dello Stato (art. 9).

L'universale estensione delle competenze della Pontificia Commissione rispecchia dunque un notevolissimo processo storico, che ha interessato tutto il mondo, di presa di coscienza della natura del patrimonio culturale e della sua funzione nelle comunità umane; ma segna al tempo stesso una profonda svolta, in quanto de-territorializza l'idea e le procedure della tutela, e le connette

strettamente alla missione della Chiesa nel mondo. In tal senso, la Commissione ha assorbito e superato altri organismi, come la Pontificia Commissione Centrale per l'Arte sacra in Italia fondata da Pio XI nel 1924, o la Pontificia Commissione per gli Archivi ecclesiastici d'Italia, istituita da Pio XII nel 1955; mentre la parte che fa riferimento a problemi specificamente italiani è stata collocata nell'ambito della Conferenza episcopale italiana (Cei).

L'impetuosa crescita della cultura del patrimonio negli ultimi decenni, anche nei Paesi di recente indipendenza, impone, io credo, di meglio intenderne la natura ricercandone le radici storiche. Tali radici, come subito vedremo, sono in primo luogo italiane anzi romane; e in esse ebbero un ruolo centralissimo norme e provvidenze dei Papi, che si dispongono nel lungo corso dei secoli. Fra gli Stati pontifici anteriori al 1870 e lo Stato della Città del Vaticano non c'è continuità giuridico-istituzionale, e se possibile ancor più autonoma dalla tradizione fu l'istituzione della Pontificia Commissione per i Beni Culturali ed è fino ad oggi la sua attività; eppure fra gli antichi editti e il tempo presente corre, non solo per l'identità dei luoghi ma anche per le affinità di cultura e di orizzonte, un riconoscibile *fil rouge* di continuità.

Il concetto di patrimonio culturale, per come oggi lo intendiamo, si è di fatto venuto formando nel corso dell'Ottocento a partire dall'idea di *patrimoine*, o *patrimoine national*, elaborata in Francia tra Rivoluzione e Restaurazione. Quest'idea, a sua volta, si ispirava a due fonti complementari: da un lato, la rinnovata consapevolezza della centralità del patrimonio per definire la cultura nazionale, e dall'altro la discussione appassionata che si era svolta dopo che le armate francesi, invadendo l'Europa, avevano prelevato migliaia di opere d'arte da Roma e da altre città per trasportarle a Parigi.

Nei Paesi depredati, questo gigantesco spoglio venne vissuto come una violenza e una ferita, ma la reazione più dura, lucida e coerente venne dalla Francia stessa. Antoine Quatremère de Quincy, nelle sue *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* (pubblicate anonime nel 1796) sostenne con vigore che rimuovere le opere d'arte dal loro contesto originario non solo ne diminuisce drasticamente il valore, ma è un delitto contro la memoria storica. Più tardi, nelle sue *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* (1815), egli argomentò che lo spostamento delle opere d'arte dal loro contesto d'origine comporta la distruzione della loro funzione storica e sociale, che è quella di incarnare l'essenza e le necessità di una determinata cultura. La tradizione specificamente romana e pontificia della tutela, sotto la pressione del traumatico spostamento di tanti capolavori a Parigi, innescava in tal modo un vasto dibattito culturale e politico in tutta Europa, generando come un'"onda lunga", i cui effetti sono giunti fino a oggi.

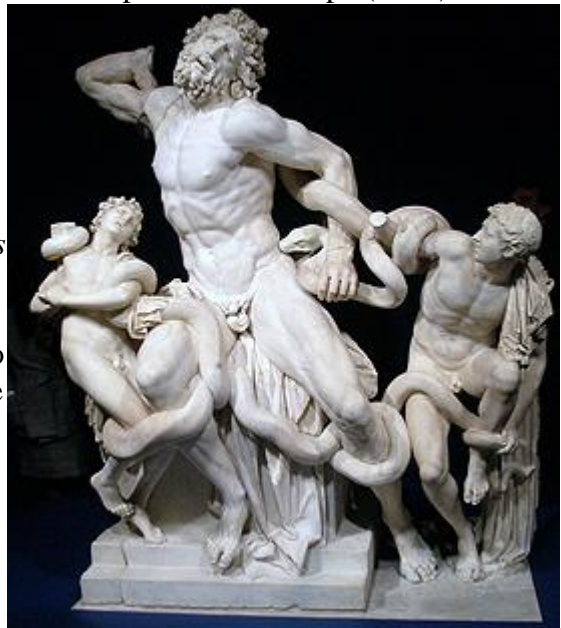
Il primato di Roma nelle preoccupazioni per la conservazione del patrimonio è la conseguenza (potremmo dire: il rovescio della medaglia) del collezionismo di antichità che, nato in Roma nel Quattrocento (specialmente dopo il ritorno dei Papi da Avignone), diventò dal Cinquecento in poi un rituale e un obbligo culturale di ogni sovrano, aristocratico, erudito d'Europa. Per arrestare il flusso di antichità che da Roma si irradiava verso Parigi, Londra, Monaco, Madrid (cioè per contrastare le forze cieche del mercato), assai precocemente i Papi presero a emanare, di solito attraverso il cardinale Camerlengo, norme e bandi tesi a limitare l'esportazione di opere d'arte. Si va così dai pontificati di Eugenio IV (1437), e specialmente di Pio II (1462), fino agli editti Aldobrandini (1624), Sforza (1646), Altieri (1686), Spinola (1704, 1717). Ma lo stesso reiterarsi della "proibizione sopra l'estrazione [esportazione] di statue, figure, antichità e simili" mostra quanto poco essa fosse efficace; quanto, invece, continuasse l'emorragia di sculture, monete, quadri.

A fronte di tali norme, precoci, è vero, ma tese meramente a limitare le esportazioni di opere d'arte specialmente antiche, un netto salto di qualità, con la formulazione di specifici principii giuridici, si produsse fra Settecento e Ottocento, in particolare in relazione a due momenti di crisi, a cui la cultura antiquaria e giuridica della città e della corte pontificia seppero reagire in modo assai creativo. Il primo di questi due "nodi" sul quale vorrei spendere qualche parola è la questione della vendita in blocco di collezioni di antichità specialmente pregevoli. Il tema venne alla ribalta nel

1728, quando il cardinale Alessandro Albani, nipote di Papa Clemente XI, vendette al re di Polonia Augusto il trentasei statue fra le migliori della sua collezione. Grande fu il rammarico di molti romani in quell'occasione, ma il governo pontificio non fece nulla per bloccare la vendita, forse anche perché il cardinale Camerlengo era allora Annibale Albani, fratello maggiore di Alessandro (le statue sono oggi a Dresda). Pochi anni dopo (1733) il cardinale Alessandro Albani tenta di ripetere l'operazione, ed entra in trattative con collezionisti inglesi per vendere la sua seconda collezione di prestigiose antichità, ma stavolta la situazione si ribalta. L'esportazione viene impedita da un editto del Camerlengo (che è ancora Annibale Albani), e la collezione viene acquistata in blocco dal Pontefice, che ne fa il nucleo del Museo Capitolino, primo museo pubblico d'Europa (1734).

Non si tratta solo di un episodio o di un aneddoto, meno che mai di un caso. L'editto Albani del 1733 è di grande importanza non solo perché bloccò quella vendita, ma perché fra i motivi di protezione del patrimonio artistico indicava per la prima volta, oltre al "pubblico decoro di quest'alma città di Roma", anche "il gran vantaggio del pubblico, e del privato bene", e cioè la nozione di *utilitas publica*, che come vedremo proviene dal diritto romano. Il successivo editto del camerlengo Valenti (1750) riprende, amplifica e precisa gli stessi principi e lo stesso linguaggio, ricordando ancora che la conservazione delle opere d'arte "porge incitamento a' Forastieri di portarsi alla medesima Città per vederle, ed ammirarle".

La svolta del 1733-1734 presuppone una nuova cultura della tutela contestuale, che Papa Clemente XII (il fiorentino Lorenzo Corsini) adottò in quegli anni come propria. Il cardinale Neri Corsini, nipote del Papa e



ispiratore di quei suoi provvedimenti, aveva promosso pochi anni prima il *Museum Florentinum*, ed ebbe un ruolo determinante nella stipula della "convenzione di famiglia" Medici-Lorena (1737) che legò per sempre le collezioni granducali a Firenze. Al Clemente XII e al cardinale Corsini si deve, nel giro di pochi anni, un completo rovesciamento di prospettiva: nel 1733 il cardinale Annibale Albani, in quanto Camerlengo, vietò al fratello Alessandro di vendere le sue antichità, come nel 1728 non aveva fatto. Il timore della dispersione di raccolte sentite come essenziali genera, dunque, forti "anticorpi": a Firenze, prima l'impresa del *Museum Florentinum*, poi la "convenzione di famiglia"; a Roma l'editto del 1733 e la fondazione del Museo Capitolino, subito accompagnata dai lavori per un catalogo a stampa (tre volumi, 1741-1755). L'istituzione di un Museo pubblico era tutt'altro che ovvia a quella data, e le grandi collezioni dei sovrani d'Europa (comprese quelle del Papa in Vaticano) erano accessibili a pochi, e di rado. Intanto, le norme pontificie facevano scuola: per citare un solo esempio, le famose Prammatiche emanate dal re di Napoli Carlo di Borbone dopo l'inizio degli scavi di Ercolano e Pompei (1755) riprendono tutti i concetti fondamentali dall'editto del cardinale Camerlengo Valenti (1750), che a sua volta riprende e precisa l'editto Albani del 1733. Il secondo dei due nodi di cui intendo far menzione risale al primo Ottocento. Una svolta di straordinaria importanza, per organicità e coerenza, fu segnata dal Chirografo di Pio VII del 1802, emanato con editto del Camerlengo, il cardinale Giuseppe Doria Pamphilj. Ispiratore di quel testo fu in realtà l'eruditissimo Carlo Fea, dal 1800 Commissario pontificio delle antichità, non senza l'influsso di Antonio Canova, a cui forse si deve l'idea che il patrimonio si deve conservare anche perché "alimento delle arti". A Fea risale anche (in una memoria del 1806) l'idea di richiamare la lunga tradizione di norme papali su monumenti e antichità: perciò nel Chirografo di Pio VII si citavano provvedimenti di Pio II, Sisto IV, Leone X. Gli stessi principi del Chirografo vennero poi sviluppati e resi ancor più dettagliati e organici, sotto lo stesso Papa, con gli editti del cardinal Camerlengo Bartolomeo Pacca nel 1819-20. Si impone una riflessione sulle date: il Chirografo del 1802 segue di pochi anni la spoliatura di opere d'arte che Roma aveva subito dai Francesi; gli

editti Pacca vengono pochi anni dopo che, sconfitto l'impero di Napoleone, la Francia fu obbligata dalle potenze vincitrici a restituire le opere d'arte depredate (inviato del Papa a Parigi fu allora il Canova). In altri termini, il doppio trauma della cessione e della restituzione dei maggiori capolavori di Roma funzionò (nel 1802 e nel 1819) come uno stimolo alla focalizzazione e alla presa di coscienza, e indusse a dare maggior coerenza alla tradizione di tutela.

Da un editto all'altro (in particolare, dal 1733 al 1819), i principi ispiratori vengono ribaditi con sempre maggior chiarezza: "Gli antichi monumenti - così l'editto Pacca - hanno reso e renderanno sempre illustre, ammirabile, ed unica quest'alma città di Roma, attraggono gli Stranieri ad ammirarla (...) ed infiammano la nobile emulazione di tanti Artisti, che d'ogni parte d'Europa qui concorrono". I Papi, aggiunge, furono sempre, e sempre più vogliono essere, "sommi protettori e vindici degli antichi monumenti", sempre curandone la "conservazione e riparazione", sempre vigili a trasferire in proprietà pubblica (del Comune o del Pontefice) ogni bene che fosse in pericolo o che fosse di valore eminente. Quelle leggi erano state più volte obliterate, dice il Camerlengo, ma avevano una tradizione antichissima, poiché i "necessarij riguardi ed ordinazioni" che il Papa vuol richiamare ora in vita sono nella sostanza gli stessi "che tante Leggi Pontificie, e degli antichi Imperatori, aveano in ogni tempo decretato e stabilito". In questi editti torna in modo sempre più consapevole e coerente la nozione della *pubblica utilità* del patrimonio culturale. Essa giustifica la vigilanza su tutti i monumenti e gli oggetti d'arte degli Stati del Papa, tanto quelli in proprietà pubblica che privata, inclusi quelli appartenenti ai cardinali.

La straordinaria importanza delle norme degli Stati pontifici è attestata dal fatto che esse ne ispirarono di simili in tutti gli altri Stati in cui era allora divisa l'Italia. Chiediamoci dunque: come mai gli antichi Stati italiani agirono tutti, come fossero in concerto fra loro, in una stessa direzione? Nessun trattato inter-statale li obbligava a emanare leggi di tutela, e men che mai a emularsi l'un l'altro nel formularle (mentre nell'Europa di oggi, nonostante l'intensa attività diplomatica e l'esistenza di un Parlamento e di mille norme comuni, trovare un punto d'accordo e di mediazione sulla nozione di tutela del patrimonio è stato finora impossibile); eppure, essi lo fecero, e con leggi certo diversificate nella forma, ma di spirito assai simile.

La risposta a questa domanda, io credo, va cercata non solo nell'autorità della sede pontificia, che certo ebbe un ruolo nel rendere "modellizzabili" altrove le norme emanate a Roma, ma anche nei tempi lunghi della storia, e in particolare in due punti fra loro correlati: da un lato il concetto di "pubblica utilità", dall'altro l'idea di cittadinanza elaborata nelle città italiane dal secolo XII in poi, di cui fecero parte i monumenti delle singole città, come elemento di orgoglio, principio di identità civica, punto focale di un'identificazione emotiva che coincideva con l'idea stessa di far parte di una comunità ben governata.

A partire dal già citato editto Albani (1733), le norme pontificie fecero infatti costante, insistente riferimento alla nozione di *utilitas publica*, legandola strettamente allo statuto intrinseco dei monumenti d'arte e di storia. Quelle norme, pur così limitative della proprietà privata, furono ritenute non solo possibili, ma giuste ed eque in nome di un interesse superiore, poiché si ritenne che le cose d'arte e di storia di proprietà privata acquistino un valore pubblico determinato dalla loro valenza estetica, storica, culturale. La *publica utilitas*, a sua volta, si fonda su un principio del diritto romano: il *legatum ad patriam* o *dicatio ad patriam*, cioè il principio giuridico secondo cui quanto venga posto, anche da un privato, in luogo pubblico (per esempio la facciata di un edificio) ricade almeno in parte nella condizione giuridica di *res populi romani*, e comporta la costituzione di una sorta di servitù di uso pubblico.

Secondo questa tradizione giuridica e istituzionale, nel patrimonio culturale convivono due distinte componenti "patrimoniali": una si riferisce alla proprietà giuridica del singolo bene, che può essere privata o pubblica; l'altra ai valori storici e culturali, sempre e comunque di pertinenza pubblica. In questa prospettiva, la stessa espressione "patrimonio culturale" assume un significato particolare, che è l'opposto di ogni individualismo proprietario, e si rifà invece a valori collettivi. È in questo senso che il patrimonio culturale, sulla scia di una storia plurisecolare, ha assunto una notevolissima funzione civile.



Nella *longue durée* di questa storia Roma e i governi pontifici, lo ripeto, ebbero una funzione essenziale, anzi propriamente incipitaria, innescando un processo secolare che si è poi diffuso in Italia e in Europa, e ha progressivamente interessato quasi ogni angolo del pianeta. Ma sin qui abbiamo parlato del Papa in quanto sovrano, e dei suoi provvedimenti in quanto legati al suo territorio. Altra è la natura della Pontificia Commissione di cui oggi celebriamo il Ventennale: essa è stata istituita dal Pontefice non come sovrano di uno Stato territoriale per quanto più piccolo, e istituzionalmente diverso, da quello anteriore al 1870; ma piuttosto, si direbbe, dal Papa in quanto, appunto, *Pastor bonus* di una vastissima comunità di fedeli. Il lavoro della Commissione estende le proprie cure a tutte le comunità che facciano capo alla Chiesa romana. Questa radicale diversità di "perimetro" comporta una profonda novità nella definizione di ciò che va inteso come patrimonio culturale della Chiesa; comporta alcune domande di fondo sulla natura della tutela che ad esso va riservata;

comporta infine, e soprattutto, una riflessione sulla natura e sulla funzione del patrimonio culturale nella vita della Chiesa e, come dice la *Pastor bonus*, nell'esperienza del Popolo di Dio.

Prima di tentare, dal mio punto di vista necessariamente laico, qualche possibile risposta a tali interrogazioni, vorrei tuttavia proporre un'altra, che risulta dalla storia settecentesca e ottocentesca che ho troppo velocemente ripercorso. L'introduzione e il ripensamento della filosofia della tutela, come abbiamo visto, sono storicamente legati (specialmente a Roma) a momenti di crisi. È dunque lecito chiedersi se la nuova impostazione della tutela, che l'istituzione di questa Pontificia Commissione implica, non possa essere anch'essa l'esito di una qualche crisi, più o meno espressamente percepita come tale, nello statuto del patrimonio culturale, e in particolare di quello della Chiesa. È una domanda alla quale non mi bastano le forze per rispondere, tante ne sono le implicazioni sul versante non solo culturale e giuridico, ma più propriamente religioso.

Un ripensamento, datato 1989, del ruolo e della funzione del patrimonio culturale della Chiesa, appare a me storicamente quanto mai opportuno non solo perché, come è implicito in quanto ho detto, la nuova estensione dell'oggetto della tutela corrisponde alla diffusione planetaria dell'idea stessa di patrimonio culturale. Non è, insomma, una sorta di "aggiornamento" della Chiesa alle logiche della globalizzazione.

Molto più centrale e importante mi appare un'altra implicazione della *Pastor bonus*: la riaffermazione dei valori storici e spirituali del patrimonio rispetto alla logica mercantile che negli ultimi anni in molti Paesi (specialmente, duole dirlo, in Italia) ha via via invaso il linguaggio, l'operare e la cultura non solo dei mercanti, degli antiquari e di alcuni politici, ma perfino di molti addetti ai lavori; quasi che la tutela del patrimonio artistico o archivistico vada fatta solo per causa e in proporzione del suo valore venale.

Se bene intendo, la Costituzione apostolica, e l'attività della Commissione che ne è nata, presuppongono al contrario la centralità della funzione del patrimonio culturale della Chiesa non come una sorta di forziere di oggetti di valore, anzi nemmeno come passivo deposito di memorie storiche, ma come vivo alimento del presente. In tal senso intenderei la raccomandazione che le opere "di cui sia venuto meno l'uso specifico siano convenientemente esposte in visione nei musei della Chiesa o in altri luoghi", in tal senso leggerei con massimo risalto l'art. 103, dove si raccomanda di *adlaborare ut Populus Dei magis magisque conscius fiat momenti et necessitatis patrimonium historiae et artis Ecclesiae conservandi*. Creare consapevolezza del patrimonio culturale della Chiesa attraverso l'opera pastorale, coinvolgere i fedeli nella necessaria vigilanza diffusa che è il solo terreno sul quale la conservazione del patrimonio può fiorire. È dunque - provo ad azzardare - una crisi generale di valori, o meglio ancora delle gerarchie dei valori, l'orizzonte

entro il quale il nuovo statuto dei beni culturali della Chiesa ha preso forma e viene definendosi sempre meglio attraverso i lavori della Commissione: una crisi di valori rispetto alla quale la ridefinizione della funzione, eminentemente culturale e spirituale, del patrimonio, non è oggi meno urgente di quanto lo fosse venti anni or sono.

Prima di chiudere, vorrei ora tentare una risposta alle altre due domande che avevo proposto alla vostra attenzione. In qual modo può e deve articolarsi l'azione di salvaguardia e di tutela del patrimonio artistico e culturale della Chiesa? La straordinaria estensione concettuale e geografica dell'oggetto della tutela ha implicazioni di grande momento. Provo a indicarne due: innanzitutto, tale patrimonio è per definizione collocato in territori di molti Stati, e pertanto deve misurarsi con le rispettive norme e strutture della tutela. In tal senso, ritengo vitale che il necessario confronto avvenga, nel mutuo rispetto delle sfere di competenza, individuando il meglio possibile linee di pensiero e di azione comuni, e facendo in modo che l'operato della Chiesa e delle sue strutture locali per la tutela venga non tanto a correggere quel che le istituzioni di ciascun luogo intendano fare, quanto ad aggiungersi alla loro azione per condurla su un livello più alto e più garantito, proprio perché basato sulla ferma indicazione e, se possibile, condivisione di valori culturali e spirituali; ma anche perché alla Chiesa deve importare non solo la passiva conservazione dei beni di sua pertinenza, bensì primariamente la loro finalità rispetto alla liturgia e alle pratiche della devozione e della pietà.

In secondo luogo, la Chiesa di Roma, a causa della sua straordinaria presenza nel mondo e della tradizione culturale che, anche nel campo della tutela del patrimonio artistico, essa rappresenta, è in una posizione assolutamente unica per confrontare fra loro concezioni, pratiche, strutture della tutela nei vari Paesi. Questa sorta di "missione aggiuntiva" è per qualche verso analoga a quella dell'Unesco, ma con una ben diversa missione, incentrata sull'esperienza religiosa. È una missione, io spero, che potrebbe accrescere l'importanza della Commissione e incrementarne lo spessore offrendo, anche al di fuori del perimetro dei beni di pertinenza ecclesiastica, l'occasione e lo spunto per una più generale riflessione di metodo sulle strategie della tutela. Infine: quale è (o può essere) la definizione del patrimonio culturale della Chiesa secondo le linee della *Pastor bonus*? Come abbiamo visto, l'idea di patrimonio culturale, e della tutela che lo tramandi di generazione in generazione, nasce storicamente come la proiezione di un sistema di valori spirituali (che si materializzano in monumenti, quadri, statue, libri, epigrafi, documenti, medaglie); ma anche come un incrocio di concetti giuridici (come quello di *publica utilitas*), di movimenti identitari (dall'orgoglio civico alla formazione delle nazioni), di istanze istituzionali e di competenze professionali. Alcune di queste dimensioni (ad esempio, le specifiche competenze dei curatori o dei restauratori) possono esser trasferite senza scosse anche all'ambito del patrimonio culturale della Chiesa. Ne resta tuttavia fuori, o meglio richiede una radicale riformulazione, un elemento essenziale, quello identitario.

L'angolo visuale proposto dalla *Pastor bonus* e messo in pratica dalla Pontificia Commissione certo non nega il valore civile del patrimonio, anche di chiese e opere d'arte a destinazione religiosa; ma di esso sottolinea e privilegia una dimensione che non è in alcun modo aggiuntiva, anzi è primaria in quanto si lega alla funzione spirituale e religiosa senza la quale la più gran parte delle opere d'arte di tradizione occidentale non sarebbero mai sorte. Le implicazioni emotive e affettive delle opere d'arte figurativa non furono mai estranee alla preoccupazione della Chiesa, che anzi sempre le intese come parti organiche di un unico sistema di valori, il proprio. Come è chiaro, dimensione culturale-estetica e liturgico-culturale formano in questo senso una superiore unità. Si raggiunge in tal modo un livello più profondo che non sia quello della *publica utilitas*, e il bene culturale ecclesiastico diventa per sua natura (cito da una riflessione di monsignor Carlo Chenis) "un *bonum commune*, ovvero congruo alla vita della comunità ecclesiale e pertanto confacente alle finalità che la comunità si prefigge; per questo la tutela dev'essere integrale (contesto, materia, contenuto, agente, fine, etc.)".

La lunga storia dell'arte religiosa, nell'Oriente come nell'Occidente d'Europa, sempre mescolò in uno due ordini di valori che la cultura contemporanea tende a dividere, o addirittura a considerare

l'uno all'altro estranei, anzi nemici: l'ordine intellettuale ed estetico da un lato, quello spirituale e religioso dall'altro. Da laico, ho sempre pensato che l'intima penetrazione storica ed estetica delle opere d'arte religiosa, che è il cuore del mio mestiere di storico, non può farsi senza saper ricongiungere dentro di sé queste due dimensioni, facendone una sola. Da laico, esprimo l'augurio che la riaffermazione dei valori religiosi e spirituali nel mondo contemporaneo che è la principale linea d'azione della Pontificia Commissione valga non solo come una sorta di rievocazione o reinscenamento di quel che la Chiesa fu nel passato, quanto piuttosto come una viva testimonianza della funzione espressiva, liturgica, spirituale del patrimonio culturale della Chiesa nella cultura contemporanea. Creare e alimentare nei fedeli la piena consapevolezza - *ut populus Dei (...)* *consciis fiat* - della molteplice dimensione dell'arte e del patrimonio storico deve voler dire farlo presente, renderlo a noi contemporaneo, accrescere dunque lo spessore dell'esperienza, allargare l'orizzonte non solo degli eruditi o dei chierici, ma dei fedeli, anzi di tutti i cittadini, anche di altra fede od osservanza. Lo stretto nesso fra questa Commissione e la Congregazione del Clero va inteso, credo, in questo senso, poiché senza un coinvolgimento capillare del clero quella diffusione di consapevolezza non potrebbe mai avvenire.

Come ha scritto Giovanni Gentile nel 1940, "il vero antico, ossia l'antico che ha un valore e che l'uomo ha perciò interesse di conservare e tutelare, è moderno, presente, vivo". Questo discorso sapientemente laico non è poi così lontano, nelle sue radici culturali e nel suo spirito, dalle alte parole del Papa Benedetto XVI che ho avuto il privilegio di ascoltare all'udienza a conclusione del Convegno per il v centenario delle Collezioni Vaticane (15 dicembre 2006): "La Chiesa da sempre sostiene e promuove il mondo dell'arte considerandone il linguaggio un privilegiato veicolo di progresso umano e spirituale. (...) In definitiva si potrebbe dire che i Musei Vaticani possono rappresentare una straordinaria opportunità di evangelizzazione perché, attraverso le varie opere esposte, offrono ai visitatori una testimonianza eloquente dell'intreccio continuo che esiste tra il divino e l'umano nella vita e nella storia dei popoli".

Nella sua storia millenaria, la Chiesa ha saputo costantemente rinnovare dal proprio interno le linee di pensiero che hanno guidato il pennello del pittore o lo scalpello dello scultore. Ha saputo tramandare da una generazione all'altra gesti, idee, valori dell'arte. Ha saputo, col rendere viva e presente la memoria del passato, imprimere sul presente (su ogni presente) la propria orma riconoscibile. Ha saputo ripensare arte e liturgia l'una in funzione dell'altra, come nella costituzione *Sacrosanctum concilium* del Vaticano II. Ha saputo ispirare, conservare e tramandare opere essenziali per la costituzione dell'orizzonte di pensiero e di vita della modernità. Ha saputo (cito da una lettera del cardinale Gasparri, 1923) "imprimere nel suo corredo materiale come un riflesso della propria bellezza spirituale", e deve saper consegnare questo messaggio non ai dotti, non agli specialisti, ma alla turba dei fedeli: ad essi trasmettendo un'idea dell'arte che recuperi non solo la memoria storica, ma l'esperienza viva della persona umana nella sua integrità. È una missione alta e forte, e non riguarda tanto la tutela del passato quanto la costruzione del futuro, la necessaria cura delle generazioni che verranno.