

Cosmopolitismo e diversità culturale. Le insidie di un'economia del pittoresco

Michele Dantini

23 Maggio 2012

La discussione sulle economie della cultura ha sinora rischiato di produrre una rigida contrapposizione tra “statalisti” e “mercatisti”, sostenitori del pubblico o del privato, storici dell’arte e economisti (semplifico in maniera sbrigativa). A un’analisi più attenta di posizioni e poste in gioco questa contrapposizione non giova o si rivela addirittura fallace. L’alternativa sembra essere un’altra: c’è chi ritiene che la competizione per la cultura debba essere condotta sui mercati globali - sia dunque da interpretarsi in termini di formazione, ricerca, editoria e non sia in linea di principio dissimile da quella dei settori ad alta tecnologia - e chi invece, con riferimento al caso italiano, è interessato a incrementare il turismo in entrata, dunque a migliorare l’offerta sul territorio. La divergenza di punti di vista, così formulata, non appare insanabile. Tuttavia, solo se adottiamo il primo punto di vista siamo indotti a porre forte enfasi sull’innovazione sociale e culturale, dunque sulla riattivazione di quello che chiamiamo “patrimonio”.

Dissipiamo subito equivoci. “Se questo globo ha un ombelico”, scrive enfaticamente Andrea Carandini in un editoriale apparso nel numero di febbraio 2012 del *Giornale dell’Arte*, “[questo ombelico] è l’Italia”. La posizione espressa dall’ex Presidente del Consiglio superiore dei beni culturali è al tempo stesso presuntuosa e inefficace. Dovrebbe essere chiaro a tutti che in un mondo molteplice e plurale a nessuno è lecito dirsi sensatamente ombelico di qualcun altro. Perché, sotto quali punti di vista, a quali condizioni: troppe domande destinate a non ricevere risposta. Un sistema-paese desta interesse, nella prospettiva di una competizione globale tra economie della cultura e della conoscenza, se università, musei, gallerie, cinema, design, musica, letteratura etc. riescono a situarsi con abilità nel contesto di un’offerta disparata: se si accetta il confronto, in altre parole, non se ci si tira fuori rivendicando un’unicità indimostrabile, da declinare peraltro interamente al passato. Non intendiamo

negare una specificità storica e culturale italiana. Dovremo però interrogarci più a fondo nel tentativo di definirla, senza cadere in un nostalgico idealismo: una migliore conoscenza del passato è utile per elaborare strategie volte al futuro.

Vorrei prendere le mosse da una provocazione apparente: considerare cioè il “patrimonio” italiano a partire dal contemporaneo, non dall’Antico, per richiamare l’attenzione su distorsioni o impedimenti interpretativi, su stereotipi e *cliché* correnti a livello internazionale. Che cosa significa “Italia”? Assistiamo a un vigoroso ritorno di interesse per l’arte italiana postbellica, in particolare spazialismo, monocromo e Arte povera. All’attuale fortuna di mercato non corrisponde però una migliore conoscenza di opere, artisti e soprattutto scenari storici o sociali, al contrario: appare chiaro che nell’arte contemporanea italiana si cercano, spesso del tutto impropriamente, dimensioni neofolkloriche e vestigia “pittoresche” di un remoto passato preindustriale. Quali le nostre responsabilità nel sostenere l’equivoco di un’inimitabilità relitta, tale non da destare emulazione ma da prefigurare isolamento?



Contestiamo le metafore impiegate nel discorso corrente. Il “patrimonio” non “giace” a mo’ di “giacimento” di terre rare, minerali auriferi o “petrolio”. Il patrimonio piuttosto attende l’esecuzione come una partitura musicale. Non amiamo Monteverdi per gli spartiti autografi, ma perché ottimi interpreti hanno restituito e restituiscono la sua musica. E così le fondamenta di un tempio, un torso mutilo, un quadro di Alessandro Magnasco, l’intera storia dell’arte: attendono interpreti. Vogliamo porre in altro modo la questione? Perché, nel discutere di “eredità culturale”, parliamo sempre di “industrie creative” o di “indotto”, mai di ricerca? Non è chiaro che l’“eredità culturale”, intesa a mo’ di

insieme di documenti, rischia di restare muta se non è sostenuta da un adeguato esercizio critico e storiografico? La rinuncia a politiche formative adeguate all'“eccellenza” ricevuta in sorte non dovrebbe apparirci per più versi suicida? Adottiamo ancora per un attimo dizionari e piani argomentativi che non sono nostri, e domandiamoci: qual è l'“indotto” di Roberto Longhi, o di Federico Zeri? E quale quello di PPP neo-manierista? Difficile sottovalutare l'importanza diplomatica, per il nostro paese, di storici e scrittori di grande prestigio internazionale. Gli studi di Longhi hanno restituito notorietà a opere e artisti trascurati, avviando feconde stagioni di riscoperta. Non solo: nel consacrare tradizioni locali, “officine” e territori hanno modificato in senso policentrico e “antropologico” la prospettiva dell'indagine stessa e trasformato l'inchiesta attorno a una tradizione culturale in *case study* di rilievo sovranazionale. Mobilitazione civile e scrupolo filologico si sono intrecciati intimamente in Zeri: attribuzioni e “schede”, per quanto specialistici, hanno sempre inteso partecipare alla ricostruzione di una vicenda collettiva (un'“epopea”, direbbe Emilio Villa) dispersa o depredata. Nel film *La Ricotta* (1963) Pasolini rende omaggio al Pontormo della *Deposizione*: nessun dubbio che, così facendo, contribuisca in misura formidabile alla fortuna internazionale della pala o più in generale di un'ampia parte di storia dell'arte italiana. Chi parla di politiche della cultura dovrebbe sapere che oggi in Italia esiste un'emergenza. Dal 2009 gli investimenti pubblici nel settore “cultura” sono caduti del 17%. Le restrizioni (i detestabili “tagli lineari” tremontiani) non hanno colpito tutti in modo uguale, ma le posizioni *early career* in modo particolare: vale a dire artisti, attori e ricercatori giovani, innovativi, posti al di fuori di reti affiliative o familiari opache e vincolanti.

In *Provincializing Europe* (2000) Dipresh Chakrabarty teorizzava una contemporaneità fratta e parziale, esito di costante negoziato tra culture locali e processi globali: modelli sociali e culturali acquisiscono attrattività se situati nel punto di intersezione tra “nativo” e “cosmopolita”, “locale” e globale”. Non tutti abitiamo gli stessi modelli di comportamento sempre e in qualsiasi circostanza, gli stessi codici sociali: il banchiere indiano, affermava Chakrabarty, può praticare il culto degli antenati subito prima o subito dopo avere parlato al cellulare con il suo agente alla Borsa di Londra o Hong Kong, entrando e uscendo, per così dire, dalla contemporaneità neutra, fluida e trasparente del capitale finanziario.

Esiste oggi, a livello globale, una formidabile domanda di diversità storica. Esistono anche sufficienti garanzie che il “patrimonio” italiano sia conosciuto nelle

sue peculiarità e amministrato in modo responsabile nell'ambito delle retoriche correnti sulla "valorizzazione"? Le specificità culturali, antropologiche e sociali italiane sono maturate attraverso una storia plurimillenaria scandita da interruzioni e cesure sanguinose, vicissitudini militari, contese civili, nascite e disfacimenti di imperi, mutamenti di costituzione e ordinamenti dello stato, assoggettamenti e ribellioni, estinzione repentina di culture politiche e dizionari, processi di modernizzazione (per considerare il solo Novecento) impetuosi e scarsamente regolati, rovesci economici e climax improvvisi, cruenti conflitti sociali. A discontinuità di ogni ordine e tipo corrispondono un'acuita fragilità identitaria e un'eredità culturale illustre e quasi ininterrotta, che giunge fino all'oggi e richiede strategie ricognitive e storiografiche adeguate. L'unicità che cerchiamo è forse da rintracciare proprio nell'estrema commistione di paradigmi, lingue e culture, nella frammentarietà e dispersione di voci o documenti; nei caratteri come di palinsesto di un'eredità culturale che appare doversi riscrivere generazione dopo generazione per effetto di eventi storici di formidabile intensità e portata, e che ha equivalenti nelle tradizioni diasporiche piuttosto che in quelle di stati nazionali.

Lasciato a se stesso e amministrato burocraticamente come 'bene culturale', in assenza di valida ricerca storico-artistica e reinterpretazioni o riattivazioni costanti, il 'patrimonio' non solo non ci aiuta a farci meglio conoscere e apprezzare, ma finisce per consolidare fraintendimenti 'etnografici' anche nell'ambito che più potrebbe guadagnare al paese crediti di innovazione sociale e culturale, quello contemporaneo. Vale in generale questo: la grande filologia storico-artistica è sempre una filologia comparata, che lo si affermi o meno. Avvicina e interpreta le opere in una prospettiva ampia e cosmopolita, fosse pure per negarla, come momenti di faglia, ambiti di negoziato (amoroso o conflittuale) tra tradizioni e ambiti linguistici diversi, per cogliere magari e tratteggiare più acutamente l'elemento differenziale. L'interpretazione storico-artistica toglie (nel senso che redime) le vestigia del passato dalla mortificante separatezza cui sono altrimenti destinate. La prospettiva del "bene culturale" è invece antistorica: repertoriazione e conservazione materiale della singola opera o frammento di opera acquistano priorità sul ripristino delle connessioni storiche. Le vestigia restano vestigia.

Possiamo scegliere tra opposti futuri comunitari. Ai sostenitori del turismo come prima industria nazionale obiettiamo che non è chiaro quali professionalità, quale

“innovazione”, quale crescita economica e civile sia ragionevole attendersi da un’attività domestica, una rendita. Dovremmo evitare in ogni modo di chiuderci da soli nella riserva etnografica dell’“indotto”: il tema della sovranità linguistica, culturale e storiografica si intreccia a elementari diritti di cittadinanza planetaria di cui potremmo a breve risultare sprovvisti.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

