

Problemi della valutazione delle opere d'arte

di Carlo L. Ragghianti

Nell'aderire con piacere all'invito rivoltomi dal Centro Studi di Estimo di Firenze e dal collega prof. Ugo Sorbi, in occasione dell'VIII Incontro di studi di estimo, ho premesso che non avrei avuto la possibilità di compiere un esame approfondito della questione a me sottoposta, che esige un'indagine non solo tecnica, cioè giuridica e finanziaria, ma storica e politica; e fissiamo subito che una tale indagine sarebbe, oltreché originale, provvidenziale, sia in sede di ordinamenti amministrativi italiani che comparati, ed è sperabile che qualche valente studioso se ne assuma l'iniziativa e la condotta.

D'accordo col collega prof. Sorbi, in questo intervento mi limiterò ad esporre alcune esperienze personali e i loro risultati, come contributo a uno studio più organico.

Nel 1945 si pubblicava a Roma, per cura dei compianti ed illustri amici Luigi Salvatorelli e Guido De Ruggiero, una rivista che intendeva già dal titolo indicare le esigenze di rinnovamento dopo la liberazione, « La Nuova Europa », ed io vi pubblicai tra altri saggi un articolo dal titolo: *Le arti come problema economico*.

Era la prima volta che si parlava in questi termini definiti brutali o volgari dagli esteti e cultori delle arti, e le reazioni furono disperate, ma più che altro negative. La mia tesi era abbastanza semplice. Anzitutto affermavo — era vero e resta vero — che il patrimonio artistico italiano era uno dei maggiori beni economici posseduti dal Paese. In secondo luogo affermavo che tale patrimonio non solo non era improduttivo, come si credeva generalmente, ma forniva un alto reddito collettivo sotto forma

di entrate turistiche in valuta pregiata (sia pure sospesa allora per gli eventi bellici e postbellici).

A parte quindi il valore culturale e di civiltà, il patrimonio artistico e in generale storico doveva essere oggetto di una politica nuova, non solo passivamente conservativa ma destinata con adeguati programmi a svolgere un permanente servizio di conoscenza, di educazione, di godimento se si voleva (dalle arti alla musica, dallo spettacolo all'artigianato artistico), per un pubblico internazionale già orientato favorevolmente a che l'Italia svolgesse una tale funzione generale; bisogna dire in proposito che erano i tempi della fondazione dell'UNESCO e dei suoi programmi di circolazione e attivazione internazionale della cultura come garante di libertà e di pace.

Nel 1945 la situazione del patrimonio artistico italiano, dalla Sicilia alla Toscana, cioè sul territorio dove era passata la guerra guerreggiata, era notoriamente disastrosa e in molti casi tragica: le perdite per impossibilità d'intervento erano continue e si aggiungevano a quelle crudeli delle vicende belliche; i fabbisogni di nuove sistemazioni e di restauri erano immensi, assolutamente fuori delle risorse di un Paese impoverito e in collasso.

Occorreva quindi che una tale politica considerasse anche la possibilità di interventi straordinari con mezzi straordinari, non esitando a ricorrere allo scopo anche a finanziamenti internazionali, ed altresì non esitando a correggere e ad integrare sia le leggi che l'apparato amministrativo e tecnico eredità del regime fascista, ambedue insufficienti e talora inefficienti, e ne indicavo le linee maestre.

L'enunciato di tale programma appariva tanto più opportuno, se non necessario, in quanto il governo di coalizione, a parte i limiti ai suoi poteri comportati dalla pace punitiva stipulata dalla monarchia, era sopraffatto dai problemi immediati aggravati dall'inflazione ed anche in parte bloccato dalla lotta interna delle parti, e perciò malgrado istanze e richieste non aveva affrontato questioni che apparivano del tutto secondarie, anche se le distruzioni di patrimonio artistico costituivano un pregiudizio permanente e irrecuperabile per la comunità.

Il governo si era limitato, secondo un vecchio costume, a sostituire il direttore generale delle antichità e belle arti, chiamandovi uno specialista appartenente al partito comunista. Il nuovo governo Parri intese provvedere diversamente, creando un sottosegretario autonomo, presso il Ministero per l'Istruzione pubblica, con l'incarico di provvedere alle arti e allo spettacolo con più incisiva azione, e col programma, all'incirca, che avevo formulato nell'articolo *Le arti come problema economico*.

I provvedimenti immediati furono due: censimento dello stato del patrimonio artistico nell'Italia liberata, a breve termine; aumento da L. 50.000.000 (tale era la somma assegnata alla Direzione generale delle antichità e belle arti!) a un miliardo di lire annuo, ciò che si ottenne per l'interessamento diretto di Luigi Einaudi e del ragioniere generale dello Stato Balducci.

Subito dopo furono costituite alcune commissioni per la revisione delle leggi di tutela e per l'urbanistica, con sei mesi di durata, e per le riforme urgenti di funzionalità tecnica e amministrativa. E a questo punto sorsero i problemi che interessano in particolare a questo convegno.

Tramite Max Ascoli, Gaetano Salvemini ed altri amici della Mazzini Society, col sostegno del conte Sforza e l'adesione di De Gasperi, ministro degli Affari esteri, si studiò la possibilità di un prestito straordinario internazionale (in pratica statunitense) da devolvere integralmente ai provvedimenti postbellici per il patrimonio artistico italiano. Debbo aggiungere che anche in Brasile e in Argentina (col concorso di Torcuato di Tella) era possibile trovare partecipazioni. La proposta piaceva per il suo disinteresse e il carattere universalistico, mentre non incontrava polemiche circa la destinazione, non politica, ma culturale.

Inutile inoltrarsi sulla vicenda, della quale si occupò anche Lionello Venturi tornato in America, se non per segnare che l'iniziativa, dopo un principio tanto promettente, fu dal dicembre 1945 completamente abbandonata. Così l'amministrazione delle antichità e belle arti tornò nella precedente *routine*, e non si trovò modo — lo ritengo ancora scandaloso — di spendere nemmeno mezzo del miliardo che era stato assicurato, mentre il nuovo bilancio tornò alla precedente inadempienza.

Il problema dello *status* giuridico-amministrativo delle opere d'arte, sia quelle dette immobili che quelle dette mobili, per natura o per destinazione secondo la classificazione allora in uso, si presentò proprio quando si dovette porre il problema delle *garanzie* al prestito internazionale, garanzie che era ovviamente impossibile trovare fuori del patrimonio artistico stesso, e che perciò costituivano esse stesse un problema delicato, cui i competenti, specialisti e amministratori italiani erano particolarmente sensibili dai tempi dell'editto del cardinale Pacca inteso a proteggere da ogni possibile insidia di emigrazione il patrimonio artistico, dopo l'esempio della preda napoleonica.

Ovviamente si studiava una formula che, con la benevolenza degli alleati che in effetti esisteva, potesse far superare la questione malgrado la palese incapacità del Tesoro. Ma era egualmente, anche per ragioni intrinseche che riguardavano la futura formazione dei bilanci speciali, utile, anzi indispensabile accertare la situazione giuridico-amministrativa dei beni artistici.

Chi voglia compiere una ricerca su questo tema nella letteratura e nella trattatistica (cito per tutti il manuale del Grisolia, anche per l'apparato di giurisprudenza e bibliografico) non trova grandi sussidi. Ed anche 32 anni fa non si aveva in proposito una notizia assodata, probabilmente perché lo Stato non si era trovato nella necessità di fare operazioni sul patrimonio e non aveva quindi indagato in conseguenza.

Personalmente mi ero basato sull'esame — compiuto per una ragione tutta diversa — delle schede dell'inventario artistico che dopo il 1860 due insigni studiosi e conoscitori, Giovanni Battista Cavalcaselle e Giovanni Morelli, avevano compilato nelle regioni liberate delle Marche e dell'Umbria. Tali schede, ancor oggi valide per la parte scientifica, non solo di ogni opera od oggetto forniscono una identificazione e valutazione critica, ma anche il valore finanziario, evidentemente ragguagliato ai prezzi di mercato corrente. Il criterio di unire al referto conoscitivo la stima finanziaria è contenuto anche nella relazione generale dell'Ufficio centrale per le belle arti fatta per il Ministero.

Senza spingere la notizia dei precedenti alle leggi dello Stato

piemontese, quelle dello stato unitario relative all'amministrazione del patrimonio e alla contabilità dello Stato, hanno avuto continuità, e si possono citare nel testo del R. D. 18 novembre 1923, n. 2440 che ne detta le norme generali.

Scrivono l'art. 2: « A cura del ministro delle Finanze deve formarsi l'*inventario dei beni immobili di pertinenza dello Stato*, distinguendo quelli destinati in servizio governativo dagli altri, e indicando gli elementi atti a farne conoscere la consistenza e il valore ».

Il patrimonio artistico dev'essere oggetto di tale inventario, come qualunque altro. Difatti il rendiconto generale dello Stato (art. 78) nella seconda parte relativa al conto generale a valore del patrimonio dello Stato, con le variazioni che ha subito, comprende al comma c) « i materiali militari, i beni destinati ai servizi dello Stato, *il materiale artistico* e le altre attività non disponibili ».

Il Regolamento emanato con R. D. 23 maggio 1924, n. 827, che coi suoi 650 articoli è una delle pesanti croci dell'amministrazione artistica perché le estende criteri e procedure inconciliabili con la sua efficienza e le specifiche esigenze, dà le norme esecutive della legge secondo il testo.

L'art. 7 scrive: « Sono beni immobili per natura, o per destinazione, o per l'oggetto a cui si riferiscono, quelli designati tali dal codice civile. Sono considerati immobili, agli effetti della compilazione degli inventari, anche i musei, le pinacoteche, le biblioteche, gli osservatori ed altri istituti congeneri colle raccolte artistiche e scientifiche che vi si contengono ».

L'art. 11 dispone che « i beni immobili patrimoniali siano descritti in registri di consistenza, presso le intendenze di finanza, contenenti, con le indicazioni di luogo, denominazioni e qualità, di connotati catastali, estimo e rendita imponibile, estensione, reddito, l'uso o servizio speciale a cui sono destinati il Ministero alla cui amministrazione sono affidati, anche « il valore fondiario approssimativo ».

I beni di cui all'art. 7 citato sono considerati anche dall'art. 16, il quale dispone che « le norme per la loro custodia e conservazione sono stabilite con regolamenti speciali da emanarsi

col concerto del ministro delle Finanze, a cura delle amministrazioni dalle quali dipendono gli istituti che conservano il detto materiale. Gli stessi regolamenti dettano anche le norme per la tenuta dei cataloghi e delle altre scritture necessarie ai fini del controllo tecnico ed amministrativo della contabilità patrimoniale dello Stato ».

L'art. 146 ribadisce che « la seconda parte del rendiconto generale comprende la dimostrazione della consistenza del patrimonio dello Stato al principio dell'esercizio, delle variazioni verificatesi nel corso del medesimo, e della consistenza alla fine di esso... per i materiali militari, i beni destinati al servizio dello Stato, *il materiale artistico* e scientifico e le altre attività non disponibili ». È utile aggiungere che le vigenti leggi speciali di tutela ed amministrazione dei beni artistici non modificano queste norme generali.

Le stesse leggi contengono anche altre norme che è opportuno richiamare: l'art. 24 della legge dispone che « la Ragioneria generale dello Stato... riassume le modificazioni che si verificano nella consistenza del patrimonio mobile e immobile dello Stato »; l'art. 33 scrive che « sono materia del conto generale del patrimonio dello Stato, oltre le variazioni che apporta in esso la gestione del bilancio, anche tutte quelle che, per qualsiasi causa, si verificano durante l'esercizio delle attività e passività patrimoniali »; l'art. 15 del Regolamento dispone che « gli aumenti, le diminuzioni e trasformazioni nel valore e nella consistenza dei beni immobili patrimoniali debbono essere registrati nell'inventario generale, nei registri di consistenza, e nelle scritture contabili del Ministero delle Finanze e delle singole amministrazioni consegnatarie dei beni ».

Ho trascritto in particolare questi testi, perché *non* esistono presso il Ministero delle Finanze e presso il Ministero per la Pubblica Istruzione (di conseguenza non esistono nel nuovo Ministero per i Beni Culturali), non esistono presso tutte le Intendenze di finanza e presso tutte le Soprintendenze alle antichità, monumenti, gallerie e miste, tali inventari dei beni patrimoniali artistici né aggiornati, né in generale nemmeno originari, e tali inventari, se esistono come elenchi più o meno elaborati di ma-

teriali artistici, sono privi delle relative indicazioni di valore finanziario.

Ma nemmeno si trovano i riassunti delle modificazioni che si verificano nella consistenza del patrimonio mobile e immobile dello Stato, che dovrebbero essere di competenza della Ragioneria generale dello Stato o delle ragionerie delle amministrazioni centrali (per l'art. 24 della legge).

Non si sa dove si possa leggere il prescritto conto generale a valore comprendente le variazioni, cioè le attività e passività con le perdite, che al termine di ogni anno finanziario, a termini dell'art. 78 della stessa legge, dovrebbe essere compilato da ogni Ministero, quindi anche da quello per i Beni Culturali ed Artistici, oggi, e ieri dal Ministero per l'Istruzione Pubblica.

A questo punto è lecito domandare su quali basi avvenga la redazione del bilancio concernente i beni artistici, di cui sono ignote le attività e le passività, né sono giustificate o motivate le spese di conservazione ordinaria (e per il carattere peculiare delle opere d'arte, costantemente straordinaria e mutevole), di manutenzione, di tutela amministrativa e tecnica, di eventuale investimento in vista di redditi. La formazione del bilancio si fa da parte dell'organo centrale sulla base delle richieste e segnalazioni contingenti degli uffici periferici computate a media o breve scadenza, e non è facile prevedere stanziamenti o disponibilità poliennali sebbene razionale o necessario (come invece praticava per molti anni la Cassa del Mezzogiorno per le regioni meridionali, spesso risultate privilegiate nel finanziamento delle opere, causa la duplice erogazione, statale e dell'ente).

Come notavo nello studio *Patrimonio artistico italiano 1965* (in « Critica d'arte », speciale n. 72, n. s., giugno 1965, pp. 80) la base discrezionale, in sostanza, dell'iscrizione in bilancio presentata al Parlamento aveva per conseguenza, dopo trattative defatiganti, spesso non dignitose e spesso anche furbesche, la concessione di una spesa insufficiente (a parte la spesa fissa per il personale, del resto estremamente modesto per numero e talora per qualità, e per il lavoro burocratico), spesa di competenza erogata senza giustificativi validi per un'assemblea privata di elementi concreti di giudizio, e che d'altronde per tradizione

negativa non riscontrava mai i consuntivi, malgrado il dettato costituzionale.

« Se ogni bilancio per le antichità e le arti — scrivevo — avesse contenuto negli ultimi venti anni e contenesse ogni anno un elenco delle distruzioni, delle perdite irrecuperabili, dei danneggiamenti e deterioramenti di opere d'arte, e ne desse una valutazione finanziaria sia pure, come dice la legge, approssimata, questi dati accertati ci porrebbero in grado almeno di calcolare una previsione di spesa valida ad evitare le perdite ulteriori di capitali, salvaguardando i residui beni anch'essi minacciati. Invece non possediamo questi dati fondamentali, né con esattezza, né con approssimazione. La sola cosa di cui siamo certi, anzi, è che le perdite del patrimonio artistico, che significano un impoverimento della comunità, non vengono nemmeno registrate, quasiché si trattasse di cose trascurabili ».

Era un discorso particolarmente ostico alla classe politica nel suo insieme. I funzionari tecnici in verità facevano in genere ogni sforzo per aver mezzi d'intervento, segnalando al Ministero situazioni gravissime e spesso con inevitabili toni drammatici. Prima il censimento del Sottosegretariato autonomo nel 1945, quindi a dieci anni di distanza il nuovo censimento disposto dalla *Commissione parlamentare mista per la tutela e la valorizzazione del patrimonio artistico italiano* conclusa nel 1957, avevano accertato la situazione catastrofica dei beni artistici e storici, ma la Commissione parlamentare mista — promossa da *seleARTE*, e la prima ed unica che abbia agito in Italia sul modello delle commissioni reali inglesi, munite di poteri legislativi, oltreché indagativi — fu sabotata e alla fine soffocata, non potendo avere alcun risultato.

La classe politica non voleva che si accertasse la sua precisa responsabilità, sebbene potesse allegare indubbie attenuanti, e perciò fondandosi sull'interesse minimo — ben diversamente dalla popolarità ed anzi moda d'oggi — dell'opinione pubblica, ancora una volta non provvide. Il solo effetto fu che la *Nota aggiuntiva* redatta da La Malfa ministro del Bilancio per il 1961-62 accettò come assegnazione per il patrimonio artistico, per il quinquennio 1965-69, la somma di 50 miliardi di lire,

che la Commissione parlamentare aveva chiesto nel 1957 *per i provvedimenti di assoluta urgenza*, oltre al bilancio ordinario da aumentare congruamente.

Perché si abbia una chiara idea dei fatti, è da aggiungere che nel 1955-56 la spesa globale per le antichità e belle arti era di poco più di sei miliardi e mezzo, dei quali poco più di un miliardo per i servizi e le opere: cioè, come calcolai, la spesa destinata al patrimonio artistico era di 1/37 del bilancio del Ministero della P. I., e di 1/199 considerando le sole spese per i provvedimenti tecnici. Mentre il bilancio del Ministero P. I. toccava al 1965 i 903 miliardi, la spesa per l'amministrazione artistica restava complessivamente di 13 miliardi e mezzo.

Oggi la situazione è certamente mutata in meglio, sebbene — a parte la riforma amministrativa e le nuove leggi di tutela che restano da fare, e con l'anticipo di passaggi alle regioni deliberati al di fuori di un quadro generale assodato — il bilancio sia ancora deficiente rispetto ai fabbisogni, ingentissimi.

Muovendosi nella cornice delle leggi e dei regolamenti vigenti e di speciali misure amministrative, dopo decenni di abbandono si è ricostituito un ufficio centrale per il catalogo delle opere d'arte, con corrispondenti uffici periferici, e l'impiego di un personale avventizio e sovente inqualificato per procedere a un controllo del patrimonio artistico e storico mediante schede modulari e documenti segnaletici. Peraltro le norme sul patrimonio e la contabilità dello Stato non sono applicate, non richiedendosi — come del resto era divenuta prassi amministrativa già durante il fascismo — nessuna indicazione o valutazione finanziaria, né a cura dei redattori delle schede, né a cura dei funzionari dirigenti. In un certo numero di anni si disporrà di una centrale romana elettronicamente comandata e organizzata che nella sua memoria conterrà tutte le opere d'arte esistenti nel Paese e di dominio pubblico, con una qualificazione, presuntiva o meno, di natura esclusivamente culturale, sebbene schematica.

Ancora una volta quindi, e con la spesa relevantissima di molte e molte decine di miliardi, si avrà al termine del censimento un elenco della *consistenza* del capitale artistico, ignorando

però ancora il suo *valore*, e quindi imponendo la continuazione empirica, disparata, discrezionale e approssimativa dei bilanci di spesa.

Nell'ambito della Commissione d'indagine per il patrimonio artistico costituita nel 1964, posi ancora una volta la questione di dare una base il più possibile oggettiva di conoscenza e di valutazione per provvedere al fabbisogno dell'amministrazione e promozione del patrimonio artistico.

Mi riferii a un precedente di grande interesse, l'opuscolo dell'ing. Carlo Maurilio Lericì istitutore della Fondazione Lericì per la ricerca archeologica. Il Lericì applicava al patrimonio artistico il parametro d'uso per l'amministrazione e la conservazione di ogni patrimonio immobiliare, cioè prevedeva una spesa pari all'1% del suo valore, oppure al 10% del suo reddito. A un patrimonio presuntivo di 3000 miliardi (ovviamente molto distante dal vero) corrispondeva questa spesa:

patrimonio	3000 miliardi
reddito (turistico)	300 miliardi
deperimento 1% (spesa)	30 miliardi

Il Lericì pubblicò il suo opuscolo, *Il patrimonio artistico italiano verso la sua distruzione*, nel 1963: in quell'anno la spesa totale, personale, servizi e opere, per il patrimonio artistico fu di 5 miliardi e mezzo.

Era un tentativo destinato alla pubblica opinione, all'opinione competente e al Parlamento, e non ebbe alcun effetto, mentre si disinteressarono i soliti esteti individui e associati, per esempio nel sodalizio « Italia nostra » che familiarmente si chiamava *Italia lorum*, cioè degli speculatori e degli ignoranti, stante lo scarso effetto ottenuto.

Costituii così due commissioni di esperti, tra i maggiori italiani, i quali compierono un esame per campione, stabilendo, ai fini della formazione di un bilancio commisurato al valore dei beni oltreché al fabbisogno conservativo e funzionale, una stima patrimoniale della Galleria degli Uffizi (sole opere esposte al pubblico) e del patrimonio monumentale di Firenze compreso nel P. R. G. del 1962.

Le cifre allora raggiunte, commisurate ai valori di mercato del tempo e contenute prudenzialmente entro limiti sempre percentualmente ristretti, dettero un risultato categorico: per la conservazione, i restauri, la valorizzazione a fini turistici e quindi immediatamente economici, lo Stato avrebbe dovuto spendere per il patrimonio urbanistico, ambientale, monumentale, museale, artistico di Firenze almeno 10 miliardi di lire. Le spese d'investimento e servizi per l'intero patrimonio artistico nazionale erano previste soltanto in 3 miliardi e 775 milioni di lire.

Come furono accolti questi risultati, che traducevano in pratica i dettati del diritto amministrativo statale italiano che veniva disatteso, e fornivano basi oggettive (sia pur sempre per difetto) per provvedimenti finanziari tanto adeguati realmente quanto urgenti, evitando anche ulteriori perdite e danni di cui poi su nessuno cadeva la responsabilità?

Esteti che non mancai di chiamare marciapedestri, vestali defloratissime dell'amministrazione e della cultura artistica compierono una campagna organica e orchestrata, su giornali e periodici, per screditare l'indagine ed impedire che avesse alcuna conseguenza, come difatti non ne ebbe alcuna.

Incidentalmente, si giunse al punto che dovetti far condannare in sede giudiziaria calunniatori che anche in seguito mi accusarono di aver fatto eseguire da esperti la valutazione finanziaria degli Uffizi per venderli all'estero, ponendo accanto a ciascuna opera il prezzo base per l'asta. E poiché la Commissione d'indagine citata, non solo non volle registrare i risultati ottenuti, ed inserire tra le sue proposte il criterio e il metodo *legale* della valutazione, visto che anziché concretare un piano di riforme e le nuove leggi, la Commissione stessa intendeva limitarsi ad esprimere dei lagrimevoli desiderata al governo, con considerazioni belle quanto vane, mi dimisi dalla commissione stessa non volendo condividere le buone intenzioni, e tanto più in quanto un nuovo censimento, veramente allucinante, delle distruzioni e dei danni era posto chiaramente in non cale sia dal governo che dalla classe politica che dalla rappresentanza parlamentare.

C'erano ragioni perché si potesse invocare, sia pure a fine

scandalistico e per evitare rese di conti e provvedimenti concreti, il diabolico disegno attribuito alla mia iniziativa di attuazione delle leggi dello Stato?

In effetti alcuni precedenti internazionali di alienazione di opere d'arte appartenenti al patrimonio pubblico si erano verificati: nel 1932 da parte del governo dell'URSS, di grandi capolavori del museo dell'Ermitage a Leningrado, nel 1936 da parte del governo nazista. Ma anche Mussolini e il governo fascista avevano consentito alienazioni, cambi e in ultimo esercitato pressioni politiche per favorire gli acquisti del Goering, spesso in deroga o violazione di norme giuridiche e amministrative.

Si proclamava perciò che tutto senza eccezione il patrimonio artistico dello Stato era inalienabile, un demanio quindi che non aveva alcun bisogno di valutazioni finanziarie, e contava soltanto per il suo inestimabile, incommensurabile valore spirituale; anzi l'arte e la cultura accumulatesi come documenti millenari nel Paese non dovevano nemmeno essere sfiorate dalla menomazione di un interesse economico, dall'onta di stime che le avrebbero fatte discendere al livello di beni materiali.

In queste condizioni di ostilità a una considerazione economica del patrimonio artistico, la problematica reativa non poteva svilupparsi adeguatamente, anche per chiarire meglio concetti e situazioni giuridico-amministrative.

Per esempio, le leggi ammettevano che lo Stato esercitasse il diritto di prelazione, in sede di esportazione delle opere d'arte, pagandole al prezzo denunciato: la forma coattiva non modificava il negozio, né l'equivalenza finanziaria del bene artistico, né l'incremento di capitale ottenuto. Le leggi vigenti consentono anche acquisti di opere d'arte sia antica che moderna, per aumentare le collezioni dei musei. Lasciamo pure che, mancando organi competenti e validi capaci di dare garanzie adeguate, tali acquisti nel periodo di mezzo secolo sono stati generalmente di scarsa giustificazione: resta che di acquisti si tratta, cioè di attribuzione almeno iniziale di un valore finanziario alle opere acquistate sul mercato artistico.

Ovviamente dalla problematica è investita la serie di vincoli che il carattere spiccatamente pubblicistico della legge di tutela

del 1939, in particolar modo, può imporre alle proprietà private di beni artistici, col risultato in genere che l'indisponibilità o la disponibilità parziale e condizionata di monumenti o di opere gravano anche considerevolmente, come il divieto di esportazione o la riduzione del valore commerciale. Questa indicazione peraltro esclude di considerare una vasta casistica amministrativa e giudiziaria assai differente nei criteri e nelle decisioni; la materia dovrebbe essere riordinata e coordinata, e non si sa se allo scopo abbia provveduto una commissione ministeriale insediata nel 1966, e tuttora forse alacramente attiva, in vista di un risultato per l'anno 2000.

In ordine a questa problematica, allego un'altra esperienza personale. Già nel 1945 era stato raggiunto il risultato che il patrimonio artistico aveva per lo Stato, cioè per la collettività, un valore economico, pur nella distinzione tra demanio inalienabile e indisponibile, e patrimonio invece avente uno stato giuridico differente.

Nel 1964 ebbi dal Comune di Firenze l'incarico di studiare, unitamente ad una commissione di esperti, il problema di un « palazzo dell'arte » per esposizioni e manifestazioni, e di suggerire una soluzione. Poiché mi constava che nel 1922 un sodalizio fiorentino aveva consolidato con il concorso del Comune una sede di esposizioni periodiche al Parterre, ne feci accertare la situazione, e risultò che, contrariamente a quanto si credeva, si trattava di patrimonio comunale, e non di demanio. Perciò la destinazione del Parterre a Palazzo di Giustizia contrariava un interesse pubblico, in quanto invece di congelare un valore di grandissima entità, considerata la nuova rilevanza del suolo nello sviluppo della città, si poteva utilizzare il concorso di enti specializzati (INA, Fondiaria, ecc.) per utilizzare quell'area con uno strumento che metteva a disposizione del Comune non solo una soluzione d'interesse pubblico essenziale, ma gli procurava anche stabili e rilevanti redditi. Ho citato il caso, perché il terreno, di molti ettari fabbricati in parte, era vincolato anche dal punto di vista monumentale.

Ho cercato di portare l'attenzione su alcune questioni riguardanti la valutazione economica del patrimonio artistico nazionale,

per mostrare come in materia vi sia tuttora campo per accertamenti di carattere giuridico-amministrativo che per un lungo periodo di tempo, secondo la mia diretta esperienza, non sono stati compiuti. Desidero concludere notando che tale esperienza, nei termini che sommariamente ho ricordato, è stata evidentemente tale da non incoraggiare la prosecuzione e l'approfondimento di un tema, che incontrava indifferenza od ostilità, e nelle condizioni persistenti nell'ultimo trentennio non ha dimostrato di potere incidere per una razionale e responsabile conoscenza del patrimonio artistico come bene economico e conseguentemente per i relativi razionali e adeguati provvedimenti pubblici.