



STUDIA UNIVERSITATIS
BABEŞ-BOLYAI



HISTORIA ARTIUM

1/2015

CONSERVARE IL TEMPO, COSTRUIRE LO SPAZIO. L'ARTE, IL PATRIMONIO CULTURALE E LE DIMENSIONI DELLA CONTEMPORANEITÀ

ANDREA RAGUSA*

REZUMAT. *A conserva timpul, a construi spațiul. Artă, patrimoniul cultural și dimensiunile contemporaneității.* Odată cu sfârșitul secolului al XIX-lea tema conservării și a tutelei patrimoniului cultural – sau a valorilor care până la sfârșitul anilor cincizeci ai secolului XX – se vor fi numit “belle arti” reprezintă una dintre liniile cele mai relevante și de mare interes ale dezbaterii politice și culturale la nivel european și internațional. Conștientizarea evoluției introduse de capitalismul industrial determină burghezia secolului al XIX-lea să considere că apărarea frumosului și a trecutului este unul dintre obiectivele cele mai importante ale propriei acțiuni de guvernare, atât la nivel național cât și local. Primul Război Mondial – ruptură epocală în istoria contemporană – reprezintă sfârșitul unui echilibru și dovada evidentă a teribilului potențial distructiv pe care modernitatea a oferit-o omului. Din acest moment conștientizarea problemei apărării trecutului și a conservării frumosului are o importanță tot mai mare ținând cont de intervenția din partea organismelor internaționale care se ocupă cu protecția, precum și a codificărilor normative tot mai atente și specifice mai cu seamă față de daunele din perioada de conflict armat, și a creșterii ulterioare a atenției din partea guvernelor naționale. Studiul de față propune o reflecție asupra raportului dintre politicile de gestiune a patrimoniului cultural și ambiental și a evoluției modernității localizând în această temă terenul pentru dezvoltarea unei tendințe pe termen lung, care permite o interpretare a modernității și a secolului XX în sens nou. Cu o periodizare care începând cu Primul Război Mondial merge până la sfârșitul echilibrului bipolar marcat de contrastul dintre capitalism și socialism, studiul oferă un cadru complex al dezvoltării politicilor de gestiune ale patrimoniului ca și aspect central al guvernării societății contemporane. Abordând mai cu seamă modul diferit da a pune problema politicilor de protecție în cele două zone ale Europei - cea occidentală, condusă de guverne democratice în cadrul unui sistem economic propriu unui capitalism avansat și cea orientală, marcată de afirmarea, după 1945, a unor regimuri autoritare socialiste – studiul își propune să reflecteze asupra evoluției finale din secolul XX și asupra rolului pe care patrimoniul cultural sedimentat în teritoriu poate să-l aibă în noile scenarii ale lumii globalizate și ale post-modernității.

Cuvinte cheie: Bunuri culturale, Europa, Primul Război Mondial, Modernitate

* *Direttore Centro Interuniversitario per la Storia del Cambiamento Sociale e dell'Innovazione, Siena, andrea.ragusa@unisi.it*

I.

Nel 1922 Thomas Stearn Eliot dette alle stampe, dopo una lunga gestazione, il proprio capolavoro, *The Waste Land*, dolente affresco di un mondo sepolto sotto le macerie della guerra. In questo immenso deposito di immagini e sensazioni, l'Europa e l'Occidente poterono contemplare la memoria scomposta del proprio passato. Proprio come in uno specchio in frantumi, l'intera storia occidentale giaceva di fronte al lettore, dispersa nei versi del grande poeta americano. Vi si intravedevano i miti eterni dell'antica Grecia, scaturiti dall'abissale fantasia omerica. Vi si leggeva la creazione immaginifica del lessico concettuale contemporaneo. Vi si scorgeva la forza di Roma, radice universale del mondo moderno su cui si era innestata la forza disarmante della novella cristiana, zattera del naufrago nel disfacimento buio del Medioevo. L'orizzonte razionale delle città, squassato dal tuono del 1914, era adesso la linea fumante delle rovine tra le quali si aggirava l'uomo occidentale, disperso nell'angosciosa solitudine della propria colpa e nel vortice di terrore delle proprie immense possibilità distruttive. Come accade ad un individuo ancora acerbo ed intatto dopo la fine del primo amore, l'Europa aveva perduto la propria "età dell'innocenza". Tutto ciò che era stato prima non era più. Nulla, di ciò che sarebbe stato in futuro, sarebbe stato immune da quella colpa, pulito dal sangue di quella ferita.

Il poema eliotiano, come l'*Ulysses* di James Joyce, pure uscito nella prima edizione nel 1922; come *Der Untergang des Abendlandes*, che dal 1918, anno di pubblicazione del primo volume, avrebbe dato grande notorietà ad un anonimo dilettante, seppure "molto ingegnoso e colto"; come *Die letzten Tage der Menschheit*, la tragedia in cinque atti che dava voce alle inquietudini della borghesia ebraica viennese; rappresenta la testimonianza di quella sensibilità ferita, nella sua accezione probabilmente più cupa e più inesorabile. Come è stato osservato soprattutto dalla storiografia più recente, queste opere contemplavano, ciascuna nel proprio stile e nella propria forma allucinata, l'avvenuta fine del mondo, identificato con la modernità trionfante, e la distruzione della visione della storia propria dell'uomo moderno, come totalità razionale del divenire umano, culminante nel primato della civiltà europea e nella sua egemonia universale¹.

Dove era nata quella fiducia ottimistica nel domani? Quando si era affermata l'attesa promettente di un futuro ogni giorno migliore? Gli uomini dell'Ottocento ne avevano visto l'espressione più alta nell'Illuminismo che aveva segnato l'apogeo della ragione nel secolo precedente: innalzando gli alberi della giustizia rivoluzionaria, definendo diritti e doveri di un uomo che da suddito era divenuto cittadino, relativizzando i costumi ed entificando i valori, conferendo al proprio Robinson una missione civilizzatrice nei confronti di ogni Venerdì. Ed il Quarantotto, "primavera dei popoli" che aveva spaventato

¹ E. Gentile, *L'apocalisse della modernità: la grande guerra per l'uomo nuovo*, Mondadori, Milano 2008, p. 265.

i Sovrani restaurati, agli occhi dei quali essa avrebbe celato, sotto la rivendicazione del costituzionalismo e della democrazia, i germi del sorgente socialismo, ne aveva suggellato il trionfo. Quell'anno cruciale – che subito aveva visto ristretto nei ceppi umilianti della reazione l'afflato libertario dell'Europa – aveva anche riaperto la diga al fiume del movimento nazionale, che tornava adesso a scorrere sempre più impetuoso. Così, se la scienza giuridica aveva definito le libertà formali del cittadino ed insieme il diritto sovrano di ogni nazione; se la filosofia oscillava tra il positivismo costruttivo ed industrialista e la teoresi universalistica dell'idealismo; anche l'arte appariva sospesa tra i due estremi del pendolo: la razionalità classicista di David ed il titanismo di Goethe; il Satana carducciano, “forza vindice della ragione”, e le pulsioni esistenziali del Foscolo dei *Sonetti*; o il poderoso recupero della tradizione popolare, portata alle vette dell'armonia musicale nelle ballate di Chopin o nella maestosa sinfonia che Bedrich Smetana intitolava, tra il 1874 ed il 1879, a *Ma Vlast (La mia patria)*.

Su questa fiducia ottimistica la guerra aveva calato la propria scure, seppure le avvisaglie della crisi fossero apparse già chiare ben prima. Così per quanto riguardava la linearità della concezione del tempo: quel vettore sempre avanzante, frutto della rottura operata da Lutero nella circolare attesa della fine del mondo che aveva accompagnato la fede medievale, si era deformato nelle scoperte della relatività di Einstein. Ed il rapporto con un tempo che non appariva più gestibile, esterno al sé ed oggettivo, avrebbe dato luogo alla ricerca proustiana sviluppata nel corso di ben tredici anni (non a caso dal 1909 al 1922) di maniacale attività condotta tra gli spasmi dell'asma di un uomo che rincorreva il proprio tempo ed i continui ritorni di una “mano che scriveva”. O, dieci anni dopo, alla visione inquietante – proposta da Salvador Dalí - di una memoria che “persisteva” nel liquefarsi di una serie di orologi. Così per quanto riguardava la linearità dello spazio, che relativizzava Euclide nella ricerca di Riemann. Così, soprattutto, nell'interiorizzazione di un tempo e di uno spazio che si raggomitavano nelle nevrosi private indotte dall'alienazione della società industriale: non più l'invocazione della natura contro il dominio della macchina, o il richiamo alla Grecia classica contro l'abbruttimento estetico della modernità; ma piuttosto la soffocante invasività dello spazio e del tempo che non si riesce a vivere, capace di renderti inetto come lo Zeno del romanzo sveviano, insetto addirittura come nell'allucinazione kafkiana, o piuttosto burattino nell'ingranaggio dei *Tempi moderni* di Charlie Chaplin, proiettato ormai nel 1936².

Ma la guerra aveva portato in superficie tutti questi segnali dando loro concretezza brutale: nell'apoteosi della morte industrializzata e di massa, nella carneficina che la tecnologia moderna aveva reso possibile ben oltre i limiti dell'umana previsione, nell'abbruttimento e nella regressione in cui aveva sprofondato l'individuo, sradicato

² Cfr. su questo tema S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna 1988.

dalla *routine* del proprio lavoro e dei propri affetti, e gettato in una nuova e spaventosa *routine* di fango e di sporcizia, di pidocchi e malattie, di paura mostruosa della morte ed altrettanto mostruosa noia dell'attesa di quella stessa morte. Ed alla fine, lasciando sui campi di battaglia nove milioni di giovani uomini strappati alla vita, aveva consegnato all'Europa la certezza della fine di un mondo che era stato e che non era più: sospesa tra l'affermazione formidabile di una scienza – la chimica – che mostrava le immense possibilità ma anche i tremendi rischi di un futuro ancorato al progresso tecnologico; e l'inabissamento, appena avviato ma irreversibile, di una scienza – la storia – che aveva perduto ormai il proprio senso e le proprie ragioni.

II

Se la Prima Guerra Mondiale può essere considerata, come l'ultima stagione della storiografia evidenzia in maniera condivisa, la fine del mondo borghese ottocentesco, con le sue certezze inattaccabili e la sua fiducia incrollabile nel domani, resta il problema di capire come possa e debba leggersi il periodo successivo. Stabilendo nel quadriennio 1914-'18 il termine *a quo* della storia contemporanea – come si tende a fare nelle interpretazioni più recenti e soprattutto nella più recente manualistica non solo italiana – la domanda che immediatamente si pone allo studioso è quella relativa ad una possibile caratterizzazione del nuovo secolo. E' forse essa da rinvenire in una sorta di "lunga eclissi della modernità", come tende a ritenere una visione pessimistica che schiaccia su quell'evento lo snodarsi degli eventi che ne sono seguiti³? O piuttosto un tentativo di recupero dei valori civili e morali che la guerra aveva distrutto, come si potrebbe dedurre da letture meno deterministiche e soprattutto meno cupe⁴? La questione appare oggi storiograficamente attuale in ragione della tendenza, invalsa in una certa generazione di studiosi, a tentare letture complessive e generali della nostra epoca postulando, anche di questa, una fine⁵. La pubblicazione del memorabile volume di Eric J. Hobsbawm – *The Age of Extremes* – nel 1995, sembra infatti aver dato la stura ad un coro di voci le quali tutte – seppur in forme e dimensioni diverse – esprimono l'esigenza di dire una parola chiara, e soprattutto definitiva, sul complicato e tragico percorso del Novecento. Forse non manca una qualche tentazione emulativa, evidente in particolare – ci sembra – nello

³ M. Mazower, *Le ombre dell'Europa. Democrazie e totalitarismi nel XX secolo*, Garzanti, Milano 2005.

⁴ T. Judt, *Dopoguerra. Come è cambiata l'Europa dal 1945 a oggi*, Mondadori, Milano 2005.

⁵ Si veda in proposito il bilancio proposto da M. Salvati, *Il Novecento. Interpretazioni e bilanci*, Laterza, Bari-Roma 2001.

sforzo di operare sintesi lineari che rendano accessibile al più vasto pubblico la comprensione di eventi di straordinaria complessità. L'utilizzo di un linguaggio che, nel rincorrere il mito della "democratizzazione del sapere storico" e la virtù antica dello "scrivere bene" diventa spesso ultimativo, e talvolta non privo di didascalismo, conferma questa impressione. Ma vi è soprattutto, nelle diverse definizioni che di questo Novecento sono state offerte in questi vent'anni, l'esigenza di quella generazione di storici di dar senso ad una esperienza di cui almeno in parte essi stessi sono stati protagonisti. Nella nuova cesura che il mondo sta attraversando, quella esperienza e quel mondo appaiono infatti ormai distanti, e come tali passibili di una prima storicizzazione. E d'altra parte, proprio l'incapacità di delineare i contorni di questo nuovo mondo che si va affermando e che si intravede da innumerevoli segnali, sembra voler essere surrogata dallo sforzo di dare senso e capire il "mondo di ieri".

Non ci arroghiamo la pretesa e la presunzione di poter proporre una nuova interpretazione del Novecento, convinti come siamo non solo della necessità che la distanza dagli eventi sia sufficiente ma anche e soprattutto che altri siano gli strumenti e la maturità necessari. D'altra parte, se è vero che la storia è tutta fatta a balzi, è difficile sintetizzare in pochi elementi le caratteristiche di un'età. Ma immaginando come un ipotetico studioso che riflettesse sul nostro tempo tra alcune centinaia di anni potrebbe leggere quella che noi consideriamo la nostra età contemporanea, non possiamo esimerci dall'osservare come essa si porti addosso i tratti marcati di una divaricazione che proprio la Prima Guerra Mondiale sembra aver aperto. Da una parte vi è la folle rincorsa verso il futuro, che insegue il progresso come strumento salvifico capace di liberare l'uomo dalle paure che lo hanno accompagnato per secoli. Dall'altra vi è la paura del futuro ed il bisogno di conservare il passato e la sua memoria come mondo idilliaco di quiete e di buoni sentimenti. Da una parte vi è il progetto, dall'altra la memoria: l'uno rivolto alla costruzione del domani, alla razionalizzazione del vivere organizzato; l'altra rivolta alla contemplazione di un ieri di cui si cercano continuamente le tracce per difenderle da quel futuro che si teme; da una parte la forza di una ragione che sprigiona una creatività incessante, dall'altra la bellezza dell'intuizione poetica che coltiva il ricordo e la nostalgia; da una parte *Lete*, dall'altra *Mnemosine*; da una parte la razionalità apollinea, dall'altra l'intuizione dionisiaca.

Lungo il crinale del rapporto con il tempo, l'uomo contemporaneo sembra affetto da uno strabismo che lo porta a raccontare il proprio passato per mantenerlo in vita, nello stesso momento in cui costruisce il proprio futuro scrutandone i segni e le avvisaglie. Non è un caso che – proprio dopo il conflitto del 1914-'18 – la scienza storica abbia testimoniato la propria esigenza di riacquisizione di senso dando il via ad una stagione di studi che sarebbe stata la più intensa e la più ricca di tentativi di definizione dei propri paradigmi epistemologici, dei propri apparati organizzativi, del

proprio ruolo istituzionale. Ma che – per altro verso – il mondo si sia avviato nello stesso tempo ad una intensissima stagione di sviluppo economico e di trasformazione sociale. Fermare il tempo mentre lo si addomesticava ed organizzava, è stato l'obiettivo alla base di alcune delle straordinarie innovazioni che nel campo della tecnica hanno segnato il secolo appena trascorso: si pensi alla fotografia o al cinema, per fare solo due esempi.

Questo contrasto tra sviluppo e conservazione - che rappresenta se non una delle dinamiche dominanti della storia certamente una delle chiavi interpretative più funzionali alla loro comprensione – appare segnato nel Novecento da una improvvisa accelerazione che spiega il bisogno di recuperare il passato conservandolo. E l'arte, espressione più alta dell'intuizione umana, ha rappresentato il terreno più fertile e per molti aspetti più delicato sul quale questo tentativo si è sperimentato. Come sistema di comunicazione simbolica, come espressione delle tendenze profonde della società, essa ha costituito lo strumento più idoneo per dare senso all'esistenza⁶. Come risultato di quella ricerca di senso, essa è diventata patrimonio da difendere e conservare per ancorare l'esistenza a radici solide. Come patrimonio protetto e conservato, essa si è offerta come strumento fondamentale di organizzazione del vivere sociale: funzionale alle esigenze di gestione e rappresentazione del potere, ma anche profondamente immersa nei meccanismi dell'azione economica.

Nello stesso tempo, però, anche l'arte è stata a sua volta oggetto ed espressione delle trasformazioni profonde che hanno investito la società contemporanea. L'esplosione delle avanguardie dopo la prima guerra mondiale non è stata in questo senso che l'inizio di una deformazione dei canoni estetici che ha portato fino alle più recenti avveniristiche sperimentazioni, legate esse pure all'utilizzo della tecnologia. Le riproduzioni seriali di Andy Warhol, che destarono scalpore negli anni Sessanta, appaiono oggi largamente superate ad esempio dall'utilizzo di elaborazioni particolarmente sofisticate dell'immagine fotografica o addirittura della tecnologia digitale. E lo stesso – è appena il caso di ricordarlo – potrebbe dirsi a proposito delle trasformazioni intervenute nella musica con l'introduzione dell'elettronica, o nel cinema con l'utilizzo ad esempio del montaggio analogico o della tridimensionalità. Un discorso a parte merita poi il problema della scomposizione del rapporto tra pubblico, committenza, artista, ove il mercato – uno degli elementi caratterizzanti la società di massa contemporanea – ha raggiunto oggi dimensioni di tale complessità da apparire anch'esso difficilmente definibile nei suoi tratti essenziali. A chi si indirizza, ad esempio, e come viene commercializzata, la produzione

⁶ Punti di riferimento rimangono, in questa direzione d'analisi, le opere di A. Gerbrands, *Kunst als cultuur-element, in het bijzonder in Niger-Afrika*, Gravenhage 1956 (trad. ingl. *Art as an element of culture, especially in Nigro-Africa*, Leiden 1957), e E. Panofsky, *Studies in iconology*, New York 1939 (trad. it. *Studi di iconologia*, Torino 1975).

fotografica digitale che invade di miliardi di immagini la rete? O la diffusione su nuovi supporti della produzione musicale, che accompagna quotidianamente la nostra vita? E che tipo di pubblico e di mercato possono avere, ad esempio, le nuove forme d'arte – i graffiti su tutti – legittimate negli ultimi decenni dai critici come espressione del dissenso metropolitano e che ridisegnano, occupandoli, spazi ed ambienti del paesaggio urbano?

Il mondo moderno sepolto nel fango delle trincee ha così lasciato un orizzonte di tracce sulle quali la contemporaneità ha stratificato, nel corso di questi cento anni, una miriade infinita di altre tracce che ne indicano le due direzioni visive: lo sviluppo verso il futuro, la conservazione del passato. Tuttavia, proprio la frattura che si è aperta negli ultimi anni e che sembra trascinare con sé anche l'insieme di conquiste che si erano compiute dopo la fine del secondo conflitto mondiale, propone un problema assai simile a quello sul quale poggiava la riflessione eliotiana: quale sia, cioè, il senso della conservazione del passato in un'epoca schiacciata sul presente, e quali ne siano gli strumenti più idonei. Se l'antico Museo ottocentesco è oggi divenuto anche un nuovo museo digitale e virtuale che immette il passato dentro il presente e verso il futuro; se sempre maggiori sono i problemi legati alla costruzione di depositi di conservazione del patrimonio legati all'utilizzo della tecnologia (basti pensare soltanto al gigantesco problema delle biblioteche digitali); se in fondo qualunque traccia del passato viene resa accessibile al più vasto pubblico mentre d'altra parte sempre maggiori sono i problemi nella manutenzione e nella fruibilità di quelle che una volta erano considerate le sole testimonianze degne di protezione e valorizzazione (e basti pensare ai problemi di gestione che investono grandi complessi monumentali nel nostro paese e non solo); ci sentiremmo di dire che il rapporto tra passato e presente, tra progresso e conservazione, quella frattura tra la proiezione verso il futuro razionale e l'ovattata conservazione della memoria, aperta dalla Prima Guerra Mondiale sembra arrivato oggi ad un termine di irreversibile collasso. Ed in questo senso la storia del Novecento, la storia del nostro mondo contemporaneo, sembrerebbe davvero essere arrivata ad una possibile fine.

Lo studioso che si avvicini oggi ad un tema come quello delineato – il Novecento ed il suo carattere di epoca storica definita – trova pertanto di fronte a sé una smisurata quantità di possibili tracce del passato. La selezione di queste “testimonianze e prove di veridicità storica” rappresenta non a caso oggi uno dei problemi metodologici più rilevanti e delicati. Che la scelta di valutare il secolo appena trascorso dal punto di vista delle testimonianze artistiche sia scientificamente legittima e fondata, lo conferma del resto una tradizione di storia dell'arte che a partire dal proprio primo sorgere si è progressivamente affermata come strumento di comprensione del mondo e dei complessi intrecci tra la struttura sociale, l'espressione culturale, e gli indirizzi politici di ciascun consorzio umano. A chi guardi oggi il problema dal punto di arrivo di una

società che si va liquefacendo e trasformando in qualcosa di profondamente differente, gli studi che nel cuore del Novecento evidenziarono i nessi tra arte, cultura, e struttura sociale, appaiono ancora degli attualissimi e validi strumenti di comprensione del mondo⁷. Tuttavia, proprio per la caratterizzazione di “fine” che il tempo in cui questa riflessione viene svolta dà al Novecento, l’attenzione sarà portata al doppio rapporto tra sviluppo dell’arte come espressione delle trasformazioni che lo hanno caratterizzato e conservazione dell’arte come tentativo di organizzare in senso razionale e già storicistico il discorso sul Novecento. Non è casuale, ci sembra, che l’attuale dibattito politico, ma non meno l’indagine storica e la riflessione filosofica, appuntino la propria attenzione sul problema dell’arte come “testimonianza storica”, ed in questo quadro sul ruolo ed in fondo anche sul destino del patrimonio culturale accumulatosi. Vi si legge in trasparenza, ci pare, proprio il bisogno di dar senso a quel passato riflettendo e dando ordine alle testimonianze che ha lasciato. E’ lo sforzo, che ci accingiamo a compiere in queste pagine, di leggere in controluce, nella riflessione intorno al passato ed alle sue testimonianze, ed al bisogno problematico di gestirle, i caratteri dell’età che abbiamo attraversato, e di intravedere i segni del tempo nuovo che si stanno profilando all’orizzonte.

III

Nella notte tra il 14 ed il 15 aprile 1912, il Titanic, l’enorme transatlantico della lunghezza di 269 m progettato dall’irlandese Thomas Andrews, affondò in seguito all’impatto con un iceberg durante la traversata inaugurale. L’impressione fu enorme su tutta l’opinione pubblica mondiale: l’inabissamento dell’“inaffondabile” segnava la fine del sogno progressista della *Belle Epoque*. Guardato dalla confusa ed incerta situazione in cui appare precipitato oggi, il Novecento sembra in qualche modo ricordare l’immagine di una nave lanciata verso il futuro ed andata a spiaggiarsi in maniera inattesa ed impreveduta. Come allora si cercò di recuperare una qualche fiducia nel domani, ed insieme la memoria di quello che era stato, così oggi l’uomo contemporaneo appare sospeso tra il tentativo di cercare nuove strade per il proprio futuro, ed il bisogno di recuperare e salvare le testimonianze del proprio passato. Le avanguardie artistiche che

⁷ In particolare ci riferiamo alla polemica storiografico-sociologica apertasi negli anni immediatamente successivi alla fine del secondo conflitto mondiale intorno alle opere di F.D. Kingender, *Art and the industrial revolution*, London 1947 (trad. it. *Arte e rivoluzione industriale*, Torino 1972); F. Antal, *Florentine painting and its social background*, London 1948 (trad. it. *La pittura fiorentina ed il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino 1960); A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1951 (trad. it. *Storia sociale dell’arte*, 2 voll., Torino 1955-1956); ed agli studi proposti da Pierre Bourdieu negli anni Settanta.

si diffusero proprio nel primo decennio del secolo, e che esplosero dopo la carneficina del 1914-'18, anticiparono la rottura del tempo oggettivo: decomposto, ritagliato, smontato e rimontato, attraversato dall'esperienza personale e psichica, ripercorso nei *collages* testuali. Visto dal punto d'arrivo, il Novecento appare un secolo di categorie "velocizzate", condizionate dal mercato e dalla trasformazione dei sistemi produttivi che giungono, in anni a noi vicini, a moltiplicare ed estendere fino al virtuale le possibilità di fruizione⁸. Nello stesso tempo il problema di conservare la memoria si è esso stesso diluito e disarticolato in una serie di estensioni che ne hanno allargato a dismisura l'oggetto e ne hanno trasformato in maniera impressionante gli strumenti e le modalità. Alla trasformazione dell'arte – nei suoi contenuti, nei suoi metodi, nelle sue funzioni – ha corso parallelo il ridefinirsi continuo del problema della conservazione dell'arte, e con essa del passato. L'arte ha espresso le trasformazioni e le inquietudini novecentesche mutando continuamente sembianza e vestendo spesso abiti plurimi. Al tempo stesso essa si è fatta oggetto di una riflessione sul problema della propria collocazione nella storia che ha mutato progressivamente ambiti e contenuti. Ed insieme, è stata oggetto di un dibattito sul problema della conservazione del passato che ha investito pressoché tutti i campi della conoscenza e del sapere.

Quando i primi artisti che sarebbero stati considerati appartenenti a movimenti di avanguardia cominciarono a produrre ed a raccogliersi in gruppi e circoli esibendo le proprie intenzioni in programmi e manifesti dai toni spesso roboanti e velleitari, l'arte era già stata conquistata dal mercato di massa. A ciò si aggiungeva la dirompente novità dello sviluppo tecnologico ed industriale. Contro la prima, ma attenti e sensibili a comprendere il secondo, gli artisti d'avanguardia aprirono la strada ad alcune delle tecniche e degli strumenti comunicativi contemporanei. Nel 1892, il genio di Toulouse-Lautrec, già minato dall'alcoolismo e dalla sifilide, rappresentò l'allegria disperata dei quartieri *bohémien* di Parigi pubblicizzando l'artista Aristide Bruant. Gli anni che seguirono furono quelli durante i quali più violentemente le diverse correnti d'avanguardia si scagliarono contro l'accademia, l'arte ed in definitiva la società borghese, ove prevaleva il mercato. Anche se è vero, come è stato opportunamente osservato, che questi stessi giovani ed inferociti artisti finirono poi tutti per essere assorbiti essi stessi dal mercato, dal collezionismo che ne sanciva la grandezza, dal circuito delle gallerie e delle mostre che ne garantiva le possibilità di mantenimento, e spesso di sperpero economico⁹.

Per altro verso, la rivolta generazionale che questi artisti incarnarono si proiettò verso la rincorsa del moderno, inteso come rottura degli schemi classici dell'estetica. In questa direzione andò il *Manifesto del Futurismo* che, pubblicato il 20 febbraio 1909 su "Le Figaro", dette notorietà internazionale a Marinetti ed ai suoi sodali. In esso, l'ansioso

⁸ N. Lorenzini, *Poesia del Novecento italiano*, Carocci, Roma 2002, vol. I, p. 12.

⁹ Cfr. Sul tema M. Degl'Innocenti, *L'epoca giovane. Generazioni, fascismo, antifascismo*, Lacaita, Manduria-Bari-Roma 2002.

ribellismo si univa alla fascinazione quasi mitica della luce, della velocità, delle nuove forze della tecnologia. Nello stesso senso si mossero gli artisti, come David Bomberg, che in Inghilterra seguirono le indicazioni del manifesto di Wyndham Lewis; o i tedeschi uniti nelle parole d'ordine del manifesto surrealista del 1924, in cerca di una incarnazione pittorica della psiche umana. L'ungherese Lazlo Moholy-Nagi si conquistò un posto di diritto nel "Bauhaus" weimeriano, impressionando Walter Gropius con le sue applicazioni fotografiche e cinematografiche.

Ma l'avanguardia fu anche e soprattutto politica, e la rottura della prima guerra mondiale si esprime in maniera assai incisiva nell'equazione tra arte e propaganda postulata in nome del socialismo e della rivoluzione da Wladimir Majakovskij. La seconda ondata delle avanguardie, ormai successiva alla fine del secondo conflitto, fu largamente debitrice alla nuova ideologia che l'industrializzazione ed il costruttivismo innestato sui valori del razionalismo illuministico avevano generato. Basti pensare al gruppo Forma1 in Italia, o al Gruppo 47 in Germania, alla rivista "Tel Quel" in Francia, per non fare che pochi esempi.

Scaturita dall'intreccio di tensioni originate dalla trasformazione industriale del mondo contemporaneo, questa ondata generazionale rappresentò in definitiva il sogno e l'attesa del "mondo nuovo", contro quello "vecchio" che la guerra aveva seppellito. Ed in esso la perdita di senso che l'intellettuale stava vivendo: sradicato dalla propria tradizionale committenza e dal pubblico conosciuto; svuotato della propria funzione di critico universale; protagonista – vittima e complice allo stesso modo – del mondo dei consumi e della massificazione. La seconda ondata di avanguardie cercò non a caso di "conquistare" assai più che di "contestare" i nuovi mezzi di comunicazione – il cinema, la radio, la televisione soprattutto – che ne erano i simboli e gli strumenti. Esaurito l'ideale dell'intellettuale universale di origine illuministica, l'intellettuale specialista si proiettava verso il futuro quasi nella rincorsa spasmodica alla cancellazione del passato, in ciò dando la stura ad un fiume di imprese artistiche che trovavano nell'ideologia la propria nuova collocazione: progressiva, come nel caso del socialismo; reazionaria, pur sotto l'illusione innovativa, come nel caso del fascismo o ancor più del nazismo. Dalla società letteraria alla società tecnologica, l'arte visse così il sogno di poter addomesticare e ricostruire il tempo e lo spazio del mondo all'insegna di una razionalità nuova. L'ingegneria sociale, che si sviluppò nelle mostruosità dei totalitarismi, ne raccolse gli elementi fondamentali, e scienza e tecnologia divennero – nella forma della "tecnica artistica" già matura nel movimento britannico di "Arts and Crafts" – funzionali a questa nuova visione. Mentre per altro verso le pulsioni modernistiche delle avanguardie finirono per rifluire nella reazione cupa dei fascismi europei. E dopo l'esplosione atomica dell'agosto 1945, in un nuova forma di organizzazione del consenso che nello stretto connubio tra razionalità tecnologica sempre più avanzata, sviluppo economico, e terrore, avrebbe garantito la stabile pace ed il benessere apparentemente illimitato del "trentennio glorioso".

IV

Se l'arte si mosse lungo il vettore dello sviluppo e della sperimentazione, inseguendo il tempo nuovo ed il mondo di domani, il discorso sull'arte e sulla sua conservazione si declinò al contrario, per una lunghissima fase, in senso conservatore e persino, potrebbe dirsi, passatista. Della trasformazione intervenuta nella concezione del tempo a cavallo tra i due secoli, il problema della conservazione della bellezza rappresentò così l'aspetto esattamente opposto a quello della produzione: contro la visione del domani la memoria di un ieri perduto; contro la pulsione tecnologica la difesa del passato letterario; il passato contro il futuro.

Se ne leggono assai chiare le sembianze, di questa biforcazione, ove si consideri la definizione che dei beni, o delle cose, da conservare, si dette sin dal periodo in cui il problema cominciò ad emergere. Come risultato della storicizzazione del passato operata sulla linea della concezione progressiva del tempo, anche il problema della conservazione e della tutela del passato artistico fu il prodotto dell'Illuminismo e della Rivoluzione Francese. Dopo la presa della Bastiglia, così, i governi che si misero all'opera per costruire il nuovo Stato ebbero chiara l'importanza di difendere il patrimonio lasciato dalla storia che la Rivoluzione aveva voluto distruggere. Ciò fu particolarmente rilevante per quanto riguardava il patrimonio ecclesiastico, che in ragione del Concordato con la Santa Sede venne reso acquistabile dallo Stato senza che la Chiesa ne rivendicasse la proprietà. Ma il risultato più rilevante scaturito dalla radice illuminista sottesa alla concettualizzazione del bello come traccia del passato da conservare, fu senza dubbio il fatto che esso acquisisse, nell'esperienza francese, un tratto di universalismo. Come è stato osservato, la Francia non si accontentò di riflettere sull'universalità della Ragione e dei Lumi, né di proclamarli valori rivoluzionari; essa inventò anche una "filosofia del Bello Ideale". Il primato della Francia risiedette in questo senso nel fatto di concepire non solo l'arte neo-classica, erede dell'arte antica, come bellezza ideale; ma di rappresentare e promuovere l'arte francese, nella sua interezza, come una sorta di "classicismo" nel quadro dell'arte mondiale¹⁰. All'opposto, il Romanticismo tedesco considerò la bellezza anch'essa frutto della storia e delle condizioni particolari in cui la storia di un popolo si era sviluppata. All'idea illuminista e cosmopolita, dunque, si contrappose il recupero romantico della radice nazionale della bellezza; alla decontestualizzazione storico-sociologica del bello, la piena e profonda contestualizzazione storicistica; da un lato il bello come concetto universale e quindi immediatamente fruibile in quanto tale dall'universalità del pubblico; dall'altro il bello come concetto storico e quindi fruibile da chi partecipasse, o perlomeno conoscesse, quella determinata storia.

¹⁰ J.M. Leniaud, *Les fondaments et l'évolution de l'approche française de la protection du patrimoine culturel, in La libre circulation des collections d'objets d'art*, Schulther Polygraphischer, Zürich 1993, p. 61.

L'elemento storico, che pure fu presente nella legislazione francese postrivoluzionaria, fu però inteso in senso esattamente inverso: il passato non era infatti più inteso come autorità in quanto trasmesso come tradizione; bensì piuttosto come un passato che prese ad esistere in virtù di un atto organizzativo razionale che lo conformava alle sembianze ideologiche, politiche ed istituzionali del nuovo Stato. La prima legge organica promulgata in Francia, alla data del 30 marzo 1887, recava così il titolo di *Legge relativa alla conservazione dei monumenti ed oggetti d'arte aventi un interesse storico ed artistico*. Il criterio della classificazione, che diveniva un atto amministrativo con il quale l'oggetto mobile o immobile era sottoposto ad un regime di protezione stabilito con legge ed applicato dall'amministrazione, era vincolato alla condizione dell'esistenza, in capo all'oggetto considerato, di un interesse nazionale d'arte o di storia¹¹. La successiva legge, emanata il 31 dicembre 1913 e destinata a rimanere a lungo il quadro normativo di riferimento, si spingeva anche più avanti: la classificazione rendeva i beni, mobili o immobili, su cui ricadesse, "monumenti storici", in riferimento al fatto che essi facessero, appunto, "ricordare". Scompareva invece il riferimento all'arte, che implicava un giudizio di valore estetico: il monumento era rilevante in quanto testimonianza della storia nazionale, e per questo "scelto" e classificato, ed al limite per la storia dell'arte, ovvero per una storicizzazione razionale dello stesso giudizio estetico¹².

La "decontestualizzazione" del bene nella Francia postrivoluzionaria fu talmente profonda ed estesa che portò a concentrare l'attenzione dei conservatori e del legislatore soltanto sugli oggetti, mobili o immobili che fossero, che potessero essere immediatamente concepiti come opere d'arte - una Chiesa, un quadro, una scultura, un edificio monumentale - o, soprattutto, dal 1913, come testimonianze della storia nazionale. Tale perimetro, però, non toccò mai, almeno fino al secondo dopoguerra quando il concetto di bene culturale cominciò a subire anch'esso una trasformazione profonda, il terreno del paesaggio e dell'ambiente. Anche l'edificio monumentale fu considerato di per sé e come oggetto "decontestualizzato" dal proprio ambiente e dalla propria storia. Al contrario, la radice nazionale e storicista della definizione tedesca, fece sì che in Germania il problema della conservazione e della protezione del patrimonio di bellezza storica della nazione si concentrasse proprio sul paesaggio e sull'ambiente. Fu cioè l'*Heimat* - il suolo patrio o territorio nazionale - a divenire il perno dell'intera impostazione delle politiche di gestione del patrimonio culturale tedesco. La prima legge organica approvata nel territorio tedesco - quella del Granducato di Assia-Darmstadt del 1902 - metteva così sotto tutela non soltanto gli edifici che rivestissero particolare importanza sotto il profilo della storia ed in particolare della storia dell'arte, ma anche gli "ambienti", ovvero "le formazioni naturali della superficie del suolo quali corsi

¹¹ F. Lafarge, *La protezione giuridica del patrimonio culturale in Francia dalla metà del XIX secolo alla legge del 1913*, in M.L. Catoni (a cura di), *Il patrimonio culturale in Francia*, Electa, Milano 2007, p. 71.

¹² *Ivi*, p. 82.

d'acqua, rocce, alberi ed altri, la conservazione dei quali (costituisse) un interesse pubblico per rispetto della storia, della storia della natura e della bellezza o peculiarità del paesaggio". L'interesse pubblico veniva inoltre rilevato anche ai fini della storia locale, e quindi della tutela dell'*Heimat* come "piccola patria", ricadendo quindi anche sulle amministrazioni locali e sulle associazioni. La tutela era infine estesa all'ambiente circostante i monumenti e poteva prevedere divieto di installazioni pubblicitarie.

Se la diversa concettualizzazione del patrimonio da tutelare corrispose, in Francia ed in Germania, a due diverse e per molti aspetti opposte visioni del tempo e del passato – miseria e grandezza, venerazione ed iconoclastia, peso del passato da arginare, forza del passato di cui nutrirsi – vero è però che in entrambi i casi essa operava una rottura definitiva verso la modernità. In entrambi i casi, il monumento cessava di vestire i panni totemici, e di avere il significato magico-simbolico che ad esso era stato assegnato dall'antichità e sino a quel momento. Esso diveniva oggetto di una nuova liturgia rituale che tuttavia lo ancorava profondamente, e definitivamente, alla concretezza storica dello Stato nazionale. Di esso esplicitava la pedagogia patriottica, l'educazione civile, secondo la distinzione operata da Saint-Etienne nel 1792: l'istruzione pubblica ad illuminare ed esercitare lo spirito, l'educazione nazionale a formare il cuore¹³. Collocato nella propria dimensione storica, il monumento era al tempo stesso testimonianza del passato ed oggetto di immersione continua nel passato: dapprima legato ad utilizzi contingenti e spesso anche a riutilizzo a scopo edificativo, adesso era collocato in una dimensione spazio-temporale al tempo stesso interna alla storia dello Stato ma esterna ad esso. Sul confine spazio-temporale che segnava l'inizio della storia dello stato nazionale, esso rappresentava tutto quanto era stato prima ed aveva portato alla creazione della nuova realtà istituzionale; ma al tempo stesso ne era concettualmente escluso: da un lato memoria da conservare per ricordare, dall'altro passato da allontanare per non più tornarvi. Nella Francia post-rivoluzionaria, però, questo passato e questa storicizzazione trovavano le proprie radici nell'universalità dei diritti che la Rivoluzione aveva consacrato; nella Germania guglielmina ed imperiale piuttosto nella grandezza della storia che proprio alla Francia aveva sottratto nel 1870-'71 il primato in Europa.

V

La protezione della bellezza proveniente dal passato fu dunque uno degli aspetti di quel più vasto processo di *nation building* che si verificò tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento e che contemplò l'"invenzione di una tradizione nazionale".

¹³ D. Poulot, *La nascita dell'idea di "patrimoine" in Francia tra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, in M.L. Catoni (a cura di), *Il patrimonio culturale...*, op. cit., p. 34.

I monumenti ed i luoghi di rilevante interesse storico ed artistico – posti sul confine spazio-temporale del nuovo Stato – ne definirono anche i confini storici e territoriali. Su questa “soglia” tra la fine di una determinata realtà istituzionale e l’emergere di una nuova, il patrimonio culturale acquisì rilievo sul piano politico. Pressoché tutte le legislazioni nazionali ottocentesche posero infatti attenzione al problema di definire appartenenze ed esclusioni, elementi fondativi della propria identità, e quindi di acquisire allo Stato il patrimonio. Furono di questo periodo le prime leggi organiche di tutela: dalla Spagna all’Italia, dalla Danimarca al Belgio, alla Grecia; per non dire della diffusione di provvedimenti analoghi al di fuori dell’Europa. Senza indulgere ad eccessive generalizzazioni, e nella consapevolezza dell’irriducibilità di ogni vicenda nazionale ad un’altra, tuttavia appare indiscutibile una certa omogeneità nell’emergere di questa sensibilità in aree così diverse del mondo in uno stesso momento storico. Nel 1844 fu istituita in Spagna una Commissione centrale – da cui dipendevano Commissioni provinciali – abrogata dalla legge Moyano del 1857, e poi dalla legge che all’inizio del secolo creava un Ministero per l’Educazione al cui interno veniva costituita una Direzione Generale per le Belle Arti. In Italia - dopo la notevole esperienza degli Stati preunitari, che avevano prodotto modelli importanti di tutela, di indirizzo maggiormente repressivo, come nella Roma del Cardinale Pacca, o più liberale, come nella Venezia di Antonio Zanetti – il primo quarantennio unitario, ed in particolare i primi anni del nuovo secolo, furono forieri di un dibattito assai vasto e di concreti ed importanti risultati sul piano legislativo. La legge per la tutela della pineta di Ravenna, del 1905, e soprattutto la legge generale del 1909 *Per le antichità e le belle arti*, nota come legge Rosadi-Rava dai nomi dei due promotori, lo confermano. Sin dalla sua indipendenza la Grecia si preoccupò di mettere sotto tutela il proprio patrimonio, fondamentalmente costituito da beni archeologici. La prima legge fu del 1834, relativa alle antichità classiche, e prevedeva la loro appartenenza allo Stato ed il diritto esclusivo dello Stato a condurre scavi. Con la legge del 1902 tale potestà venne allargata a tutti i luoghi storici e con le due leggi del 1914 e del 1921 si misero sotto tutela i beni del periodo bizantino e medievale, imponendo ai proprietari ed ai mercanti d’arte l’obbligo di denunciarne il possesso.

In taluni casi la costruzione dell’identità nazionale passò attraverso un processo di “traslazione selettiva del passato nel presente”: la storia dello Stato venne ridisegnata scegliendo di accendere i riflettori su specifici momenti e figure e di far cadere il buio su altre. Le une tornarono o entrarono a far parte del presente sotto forma di memoria, sulle altre scese l’oblio. In tutti questi casi, tuttavia, il criterio prevalente fu sempre quello della rilevanza storica nazionale, insieme ed assai più che quello del valore estetico. Un esempio di questo processo fu la legge del 1905 con la quale il governo italiano mise sotto tutela la pineta di Ravenna. Il complesso ambientale fu considerato degno di protezione non in ragione della sua bellezza naturalistica, ma proprio in quanto

luogo della memoria dantesca, e quindi spazio di un riferimento simbolico della nazione. Progressivamente il quadro dei monumenti tutelati si allargò per ricomprendere momenti e figure che segnavano il tempo nuovo della storia nazionale. Con legge del 5 dicembre 1909, per fare solo un esempio, fu dichiarato monumento nazionale lo scoglio di Quarto, da dove era partita la spedizione dei Mille al comando di Giuseppe Garibaldi. Proprio la battaglia talvolta aspra che si combattè nella costruzione di un pantheon delle glorie italiane e dei padri fondatori dello Stato, come nella difficoltosa gestione della rinnovata toponomastica cittadina, dimostra del resto quanto politicamente rilevante fosse improvvisamente divenuto il problema del rapporto con il passato.

Un percorso analogo avvenne in Francia, dove più che in ogni altro paese la Restaurazione post-napoleonica fu epoca di trionfo della storia universale, come coscienza collettiva e nel suo statuto pubblico. Nel 1855, pubblicando il proprio corso dedicato a *Les origines du gouvernement représentatif*, François Guizot lo affermò perentoriamente, sottolineando come l'utilità della storia non fosse più un semplice dogma letterario, praticato dagli eruditi, ma piuttosto una necessità per il cittadino che volesse partecipare agli affari del proprio stato o semplicemente avere gli strumenti per giudicare. Di questo apogeo anche la politica di gestione dei monumenti storici fu parte decisiva, a partire dalla costituzione, nel 1837, della Commissione per il monumenti storici presieduta da Prosper Mérimée. La lista pubblicata nel 1840 si limitava a monumenti di epoca medievale: tra questi la Cattedrale di Beauvais, la Basilica di Vézelay, e soprattutto la Cattedrale di Notre-Dame di Reims, luogo dell'incoronazione di tutti i Re di Francia a partire da Ugo Capeto nel 987. Si aggiungeva il complesso megalitico di Carnac come unica eccezione. La legge del 1913 introdusse edifici posteriori al Medioevo: il Palazzo del Lussemburgo, la Reggia di Versailles, il Castello di Maisons-Laffitte, il Palazzo del Louvre. Negli anni Venti, poi, l'apertura avrebbe toccato il Rinascimento e l'arte classica: nel 1920 sarebbe stato riconosciuto come monumento storico il Pantheon di Parigi.

Questa opera di "traslazione" toccò ben presto anche la storia più recente, se è vero che con provvedimento del 26 marzo 1914 il governo belga mise sotto tutela - vietando l'impianto di alberi, l'edificazione di strutture o altri interventi che avessero carattere invasivo - il campo di battaglia di Waterloo. Più frequentemente essa investì il recupero di una radice originaria della storia nazionale, come dimostrano i diversi ed interessantissimi casi di intervento attuati proprio in questi anni nel vastissimo continente sudamericano dai paesi che, ottenuta l'indipendenza, si affacciavano finalmente sul palcoscenico della storia. Lo sforzo di costruzione di una identità nazionale e sudamericana, verso il quale furono impegnate soprattutto le *élites* intellettuali delle grandi città - coerentemente, del resto, alla natura prevalentemente urbana delle *leadership* rivoluzionarie - fu sotteso da due principali obiettivi. L'uno fu quello di affrancare l'identità dei rispettivi paesi dall'antica sudditanza nei confronti del dominio

spagnolo, e da tutti quegli elementi – che ne erano diretta o indiretta eredità – legati all’arretratezza economica, sociale e culturale: il servaggio ed addirittura la schiavitù, il gravoso persistere del radicamento del clero, il dilagante ed endemico fenomeno del *caudillismo*. L’altro fu la distinzione rispetto al pericolo della nuova colonizzazione esercitata dal mercato americano, rispetto al quale si intese disegnare un Sudamerica fresco protagonista di una vicenda nuova, ricco di energie nobili e spesso persino ingenuie, di purezza di sentimenti e di ideali. In questo contesto – sospeso tra civilizzazione urbana e “mito precolombiano” nascente – si collocano alcune importanti leggi emanate già nel primo periodo dell’indipendenza, o addirittura a lotta ancora in corso. In appena dieci anni, tra il 1822 ed il 1832, la Colombia approvò ad esempio ben quattro decreti che istituivano regole per la gestione di un museo nazionale a Bogotá, fondato nel 1823 in una struttura conformata al modello benthamiano del *panoptico*. La legge n° 34 promulgata il 29 maggio 1881 stabiliva che il Museo di Bogotá avrebbe raccolto testimonianze della ricchezza del territorio colombiano e tutte quelle testimonianze che potessero “esaltare la memoria storica della patria”. Nella stessa direzione andarono le leggi con cui nel 1870 la Repubblica Dominicana dichiarò monumenti nazionali l’Alcazar de Colon, prima costruzione eretta nel Nuovo Mondo che portava addosso i segni dell’incuria e del tempo, oltre che degli assalti di Francis Drake, e la Colonna Chata, situata sulla Costa di San Diego. O, ancora, quelli con cui, tra il 1845 ed il 1892, furono dichiarati monumenti nazionali i reperti maya della valle del Copàn in Honduras. Dello stesso periodo fu l’istituzione di un Archivio Nazionale in Costa Rica (1881) ed in Nicaragua (1896), ove pure si costituì un Museo Nazionale industriale, commerciale e scientifico a Managua (1897), e della Biblioteca Nazionale di San Salvador (1870).

L’attenzione al recupero del passato precolombiano si accentuò ulteriormente negli anni precedenti la prima guerra mondiale, come dimostra la legge boliviana del 1906 che dichiarava “proprietà della nazione” il complesso monumentale di Tihuanaco, collocato sulla sponda sud-orientale del lago Titicaca e non distante dalla capitale La Paz, e ricco di testimonianze di una civiltà addirittura precedente a quella Inca: in particolare la monumentale Porta della Luna, e l’altrettanto impressionante Porta del Sole, quest’ultima quasi uno strumento di osservazione astronomica sulla cui metà esatta sorge il sole nella stagione primaverile. Dello stesso tenore fu la legge dominicana del 1903, che dichiarava proprietà nazionale gli “oggetti archeologici” rinvenuti sul territorio della Repubblica, intesi come quelli relativi alle popolazioni aborigene al tempo della scoperta dell’isola da parte di Colombo, o ai periodi immediatamente successivi, e che si trovassero “sulla superficie o nel seno” della terra. Alle popolazioni aborigene ci si riferiva con l’aggettivo “nostre” a significare il legame storico di continuità che si intendeva strutturare.

VI

L'affermazione dello Stato nazionale, e la definizione dei suoi confini territoriali e simbolici, passò in altri casi attraverso un'opera di distruzione di culture precedentemente dominanti. In questi casi il processo di iconoclastia si accompagnò all'invenzione ed all'imposizione di una tradizione nuova. All'opposto di quanto avveniva in Sudamerica, la costruzione degli Stati Uniti vide attuarsi una procedura sistematica di rimozione della cultura dei nativi. Le raccolte di oggetti e testimonianze della cultura indiana, che cominciarono a farsi sin dalla fine del secolo XIX, e di cui quella di George Gustav Heye fu la più nota ed importante, furono al tempo stesso il frutto della curiosità etno-antropologica crescente in questo momento e destinata a legittimarsi in futuro sul piano scientifico, e la testimonianza di quella marginalizzazione. In questo senso la costruzione della nazione americana fu un tipico caso di conquista legittimata dalla imposizione di una nuova narrazione storica proveniente dall'esterno. Non a caso le politiche del governo americano si indirizzarono sin dal 1862 a mettere sotto tutela cimiteri e parchi di guerra. La prima legge organica, l'*Antiquities Act* promulgato nel 1906, metteva sotto controllo paesaggi storici, oggetti e testimonianze di valore storico o preistorico, sul territorio "posseduto" o "controllato" dal Governo dell'Unione, con un esplicito riferimento al nesso tra affermazione della sovranità e costruzione del patrimonio nazionale. La Heye Foundation, creata nel 1916, divenne così piuttosto uno dei luoghi nei quali fu delineato il confine tra il riconoscimento dell'eguaglianza del popolo americano in nome dell'appartenenza alla nazione americana, e la definizione dell' "altro" sul piano razziale, linguistico e culturale. Fu, in altri termini, uno dei luoghi ove si diffuse la contrapposizione tra nazione come unità riconosciuta tra dimensione politica e dimensione nazionale, ovvero come congruenza tra dimensione etnica e dimensione statuale; ed etnia come gruppo privo di una dimensione statale riconosciuta. Nello stesso tempo l'avvio di una pacificazione nel nome della comune appartenenza alla nazione americana ebbe nella gestione del patrimonio uno degli strumenti più significativi. Sin dal 1864 l'Associazione per il Memoriale della Battaglia di Gettysburg, con il contributo successivo di altre associazioni di veterani, acquistò il terreno ove appena un anno prima si era consumato il decisivo scontro, per costruirvi un memoriale. Nel 1893 si avviò l'acquisto dello spazio monumentale da parte del governo federale ed il Parco Nazionale Militare di Gettysburg fu infine inaugurato nel 1895. A suggellare l'immagine del "Nuovo mondo" come terra vergine di purezza naturale, fu infine avviato un processo di riconoscimento dei luoghi naturalisticamente interessanti. Nel 1872 fu creato il Parco Nazionale di Yellowstone, il primo di un sistema che nel 1916 sarebbe stato messo sotto l'attenta ed efficiente amministrazione del National Park Service.

In taluni altri casi sul patrimonio culturale si sviluppò uno scontro legato a motivi etnici ma soprattutto religiosi. Un caso particolare fu in questo senso quello della Bulgaria, terreno di una pulizia etnica che corrispose anche ad una pulizia culturale ai tempi della guerra russo-turca del 1877-'78. Le truppe russe, con il consenso dei Bulgari, abbatterono, devastarono e saccheggiarono per intero il patrimonio lasciato dalla precedente dominazione musulmana, dopo la resa di Osman Pascià. La distruzione di moschee, minareti, edifici, addirittura abitazioni, rappresentò un fenomeno di devastazione culturale gravissimo e peraltro durevole nel tempo, ove si consideri che, in particolare all'inizio del secolo XX°, i Bulgari – che detenevano ormai il controllo del governo e delle istituzioni, che rappresentavano ormai la maggioranza della popolazione anche se i turchi e musulmani rimanevano ancora oltre il 20% della popolazione, che controllavano la scuola ed il sistema formativo – perseguirono in maniera sistematica la distruzione del patrimonio arabo, proprio in ragione del fatto che esso incarnasse un passato di cui si intendeva cancellare ogni traccia, nell'intento di costruire una identità bulgara. Tale processo seguì due direttrici fondamentali: la negazione del comune passato con le popolazioni turche e musulmane – circa quattro secoli di storia comune – in nome del recupero della tradizione dei principi medievali di Bulgaria, ed il desiderio di "occidentalizzarsi". Così ad esempio fu distrutto il mercato turco (il *bedesten*), le terme turche; a Jambol la moschea di Sofular, costruita nel 1481; vennero invece eretti edifici in architettura bizantina, come nel caso delle nuove terme di Sofia, o nell'interpretazione russa di quella stessa architettura bizantina (la cattedrale Aleksandr Nevski a Sofia); o ancora venne demolito il *khan* di Plovdiv (i magazzini turchi). Proprio la ricerca di identità, però, spiega il perché la Bulgaria fosse uno dei primi paesi, nell'area dell'Est europeo, ad occuparsi del problema della tutela, promulgando, dopo la fine del primo conflitto mondiale, una legge generale di notevole efficacia ed assai avanzata.

Negli stessi anni delle demolizioni bulgare, in Croazia si assistette ad una edificazione ricca di riferimenti occidentali come di riferimenti arabi. Dopo la fine della prima guerra mondiale, tuttavia, anche la Jugoslavia mostrò un sostanziale disinteresse ed anche una forte ostilità per i monumenti arabi. Nel 1922, per fare solo un esempio, la moschea di Ali-Hodxha fu distrutta da un incendio a Mostar e nessuno si preoccupò di difenderla, ricostruirla o recuperarla. In generale il passato arabo fu considerato con ostilità perché la questione araba, e la presenza dell'Islam, si collegava alla questione albanese del Kosovo e della Macedonia, mentre in uno stato serbocentrico erano considerati nemici pericolosi i musulmani albanesi come gli slavi musulmani di Bosnia e di Serbia. Proprio la piccola Albania, al contrario, si offriva come esempio di peculiare affermazione di una identità etnico-linguistica che superava largamente il conflitto religioso. Già prima della costituzione in Stato, nel 1912, la cultura albanese – presente in patria come nelle comunità e nei gruppi intellettuali insediatisi all'estero: dalla Romania alla Grecia, dall'Italia fino agli Stati Uniti – aveva promosso un movimento importante

per la propria affermazione. Naim Frasheri, forse il maggiore intellettuale albanese ottocentesco, si era così prodigato ad un'opera di avvio e diffusione di riviste in lingua albanese, parallelamente all'apertura di scuole di lingua albanese. "Drita" (luce) e "Dituria" (conoscenza) ne furono gli esempi più significativi. Ma non meno importante fu l'opera svolta da Dora d'Istria, la duchessa di origini arumene dedita alla raccolta ed alla difesa e popolarizzazione delle tradizioni e del folklore albanese.

Un percorso ancora diverso seguì infine il Giappone, ove l'emergere di una attenzione alla tutela dei monumenti fu uno degli aspetti più significativi della modernizzazione politica, istituzionale ed amministrativa che segnò il periodo della dinastia Meiji. Dopo la comparsa, per la prima volta nel 1872, del concetto di "tesoro nazionale", la ristrutturazione operata dalla classe dirigente che aveva distrutto lo shogunato percorse infatti due strade complementari: da un lato la separazione del buddismo dallo shintoismo, con l'elevazione di quest'ultimo a religione di stato; dall'altro la ricerca e la costruzione di identità nazionale imperniata sui due principi "paese ricco, esercito forte" e "civiltà e illuminazione". L'uno produsse un periodo di violenza iconoclasta durante il quale gravissimi e numerosi furono gli atti di distruzione e soppressione di complessi templari, edifici religiosi e grandi opere monumentali di età antica ma anche medievale e più recente. La ricerca di identità nazionale a sostegno del processo di accentramento e modernizzazione statale che aveva distrutto il secolare assetto feudale portò per altro verso, dopo alcuni esperimenti di ricognizione compiuti da missioni delle quali furono partecipi anche molti artisti e cultori d'arte italiani, alla *Legge di Tutela dei Templi e Santuari Antichi*, emanata nel 1897, che rappresentò, fino al 1950, il quadro normativo di riferimento dell'intera materia. Con essa lo Stato giapponese si assumeva finalmente la responsabilità istituzionale, legale e finanziaria per la tutela dei monumenti, che venivano ricondotti alla categoria generale di "tesori nazionali", indicando tra questi le opere di eccezionale significato storico o artistico che dovevano essere considerati come "modelli artistici" ed in questo senso messi a disposizione nei Musei di Tokyo e di Kyoto. Il rilievo storico-artistico ne faceva degli esemplari unici, e quindi meritevoli di tutela, ma al tempo stesso ne prospettava un utilizzo ai fini del futuro sviluppo dell'arte e dell'industria, in un originalissimo legame tra secolare passato e prossimo futuro.

VII

Il complesso disegno di tutela che si era andato disegnando tra la fine del XIX° e l'inizio del XX° secolo – e di cui si è rapidamente tracciato un quadro nelle pagine precedenti – subì anch'esso gli effetti del conflitto mondiale. Anche nel settore della tutela del patrimonio storico-artistico la guerra intervenne in modo dirompente, determinando alcune conseguenze che si inserirono nel più ampio quadro delle trasformazioni che ne furono l'eredità. La prima, e forse più importante, fu l'apertura

e lo spostamento del problema della tutela alla prospettiva internazionale. Essa si legò essenzialmente al drammatico rilievo dei danneggiamenti che il conflitto aveva prodotto, ed ai durissimi colpi che erano stati inferti proprio ai beni storico-artistici nel quadro della distruzione di intere porzioni del tessuto urbano europeo. Poggiante sull'equilibrio tra necessità militare e rispetto del diritto di guerra, la normativa internazionale atta alla tutela dei beni culturali aveva le proprie radici addirittura nell'avvento stesso del diritto internazionale. Essa si inseriva quindi nel quadro di una cultura – quella dominata dal giusnaturalismo – che riconosceva l'esistenza di diritti naturali inviolabili, tra i quali il godimento della bellezza era implicitamente ma chiaramente individuato. La normativa internazionale in materia di conflitto armato aveva in questo senso avuto le proprie prime sperimentazioni addirittura nell'opera di Alberico Gentili o di Ugo Grozio, sia sul piano teorico che sul piano delle soluzioni pratiche. A metà del Settecento, era stato Emmer De Vetter (1758) a riconoscere l'inutilità di distruzioni che colpissero oggetti e beni recanti "onore" al genere umano (tombe, monumenti, chiese, pubblici edifici, edifici di notevole bellezza). Poi, negli anni della Guerra Civile, la redazione del cosiddetto *Lieber Code* (1863) negli Stati Uniti aveva ulteriormente precisato il concetto di necessità militare prevedendo l'obbligo per i belligeranti di non arrecare danni ad opere d'arte, collezioni scientifiche, librerie ed ospedali. La Dichiarazione di San Pietroburgo (1868), la Dichiarazione di Bruxelles (1874) ed il Manuale di Oxford (1880), avevano infine delimitato la guerra entro i confini di necessità che dovevano essere bilanciate con esigenze e diritti riconosciuti da tutta l'umanità. Era stata tuttavia la II^a Convenzione sulle leggi e gli usi della guerra terrestre stipulata a L'Aja nel 1899, ed otto anni dopo la IV^a avente lo stesso oggetto, a definire in maniera precisa i limiti alla necessità militare affermando per la prima volta il principio giuridico, valido sul piano internazionale, della tutela dei beni culturali nei conflitti armati. L'articolo 27 della Convenzione del 1899, in particolare, stabiliva che:

in sieges and bombardments all necessary steps should be taken to spare as far as possible edifices devoted to religion, art, science and charity, hospitals and places where the sick and wounded are collected, provided they are not used at the same time for military purposes.

L'articolo 27 del Regolamento allegato alla Convenzione del 1907 confermava questi principi inserendo, tra i luoghi da preservare da danneggiamento, anche i monumenti storici. Non prive di contraddizioni e lacune – la previsione della tutela limitata all'assenza di un utilizzo a scopi militari; il mancato riconoscimento della responsabilità individuale e l'applicazione ai soli Stati aderenti; l'applicazione nei soli casi di guerra dichiarata – le due Convenzioni costituirono comunque, per tutto il periodo a cavallo della Prima Guerra mondiale, le fondamentali normative di riferimento sul piano internazionale.

La guerra apportò a questo quadro alcune ulteriori novità di rilievo ed una accelerazione non trascurabile sul piano dello studio di soluzioni pratiche. I danni subiti da città come Ravenna o Venezia, ad esempio, il bombardamento della cattedrale di Reims, i guasti subiti da città come Lovanio, Ypres, Arras, spiegano il fatto che già nell'aprile del 1918, a guerra non ancora conclusa, la Società olandese di archeologia fosse incaricata dal governo olandese di redigere un rapporto – basato su di un questionario – che formulasse adeguate proposte per la tutela. Oltre a sollecitare la preparazione della difesa dei beni e dei siti monumentali in tempo di guerra, tale rapporto chiedeva l'istituzione di un Ufficio intergovernativo che redigesse un inventario dei siti e dei beni da tutelare, e proponeva l'inviolabilità e la smilitarizzazione di interi centri urbani in ragione del loro valore storico-monumentale: Bruges, Firenze, Norimberga, la *Cité* di Parigi, Roma, Venezia, Rothemburg.

Soprattutto alla guerra aerea ed alle nuove straordinarie possibilità di distruzione che essa aveva evidenziato – e che ancor più avrebbe evidenziato durante il secondo conflitto mondiale – si ricondussero poi due tentativi, dall'esito differente, compiuti tra il 1922-'23 ed il 1935. Il primo fu la redazione di *Regole per il controllo della radiotelegrafia in tempo di guerra e sulla guerra aerea* fatta all'Aja nel dicembre 1922, per essere applicata a partire dall'inizio dell'anno successivo. Tali regole prevedevano in particolare il riconoscimento della possibilità di attacco aereo esclusivamente su obiettivi militari, superando la precedente distinzione tra città difese e città non difese. Specificando rispetto alla genericità delle indicazioni delle due Convenzioni del 1899 e del 1907, evidenziava inoltre il rilievo della difesa dei monumenti “di grande valore storico”, prevedendo, per la loro sicurezza, una serie di “regole speciali”.

Il secondo fu il cosiddetto *Patto Roerich*, stipulato a Washington il 15 aprile 1935 e redatto dal Presidente Onorario del Roerich Museum di New York Nicholas Roerich, che a differenza delle *Regole* dell'Aja del 1922 ebbe valore cogente per gli Stati aderenti. In particolare esso riconobbe come condizione per la protezione dei beni culturali – monumenti storici, musei, istituzioni di scienze, arti, educazione e cultura presenti sul territorio dello Stato membro – la loro *neutralità*, prevedendo una serie di misure operative atte a garantirla, pur ribadendo all'articolo 5 il venir meno di questo principio nel caso di utilizzo del sito a scopi militari.

Nella stessa direzione – già dopo lo scoppio della guerra di Spagna – andò infine il progetto di Convenzione che l'“Office International des Musées”, redasse su sollecitazione della Società delle Nazioni. Basato sul principio di perseguire la tutela del patrimonio in ragione dell'assenza di ogni rilevante interesse alla distruzione, il progetto prevedeva che, senza riferimenti precisi agli obblighi dello Stato nemico, ciascun paese dovesse approntare già in tempo di pace misure per la difesa dei propri monumenti. Tra questi l'isolamento dei siti considerati di rilevante interesse, e la notifica dei beni sottoposti a tutela. Si prevedeva altresì la stipula di accordi bilaterali e l'istituzione di Commissioni Internazionali di inchiesta per la verifica dello stato del patrimonio.

A guerra ormai scoppiata, fu infine l'Associazione internazionale per la protezione delle persone civili e dei monumenti storici in tempo di conflitti armati "Lieux de Genève" a redigere un ulteriore progetto nel quale impegnava lo Stato a non utilizzare i monumenti storici tutelati a fini militari, e lo Stato nemico a collaborare nel rispetto di tali siti. Si prevedeva nuovamente la notifica, la previsione di segni distintivi per le aree protette, l'istituzione di Commissioni di controllo. Sviluppando alcuni principi già presenti *in nuce* nelle Convenzioni dell'Aja, prevedeva l'introduzione della nozione di "città aperta", cui riservare una inviolabilità assoluta attraverso smilitarizzazione: nozione che peraltro fu applicata raramente in ragione delle contestazioni opposte nei singoli casi da Stati nemici.

VIII

Accanto alla maggiore attenzione sul piano internazionale, la guerra produsse anche il risultato esattamente opposto di una accentuazione ulteriore del ruolo dello Stato nazionale e di una sua trasformazione nel senso dell'allargamento delle competenze. Furono gli Stati nazionali, infatti, ad attuare quel poderoso sforzo di recupero della memoria e dell'identità che ebbe tra le due guerre il proprio apogeo, ed alla base del quale vi era il bisogno di ricomporre il passato che la guerra aveva distrutto. Si pensi, in questo senso, all'apertura di una istituzione come l'Imperial War Museum britannico, le cui collezioni si erano cominciate ad accumulare già nel corso del conflitto con lo scopo di tramandare agli inglesi la memoria dello sforzo e del sacrificio compiuto. Il museo ebbe inizialmente la sua sede presso il Crystal Palace a Sidenham Hill, per poi spostarsi quattro anni dopo negli spazi dell'Imperial Institute a South Kensington ed infine, nel 1936, a Southwark, nell'edificio dell'ex Bethlem Royal Hospital. Il provvedimento del 2 luglio 1920 lo mise sotto il controllo di un Board of Trustees, concepito come un organo autonomo (*corporate*) con compiti di controllo e di gestione. Con analogo provvedimento, e con analogo organizzazione, nel 1934 fu istituito a Greenwich il National Maritime Museum, il maggiore museo inglese per la storia marittima, nato dalle generose donazioni di James Card ed inaugurato nel 1937 da Giorgio VI. O si pensi ad analoghe istituzioni nate negli altri paesi: la collezione della famiglia Leblanc destinata a costituire il nucleo centrale della futura "Bibliothèque de documentation internationale contemporaine", il Museo della guerra australiano, la Biblioteca della guerra tedesca a Stoccarda, le collezioni della Public Library di New York. Di grande rilievo fu poi la battaglia che si ingaggiò intorno alla costruzione dei monumenti ai caduti, ai cimiteri ed ai parchi di guerra, e non meno alle statue che furono erette immediatamente a celebrare il lutto, e che spesso modificarono in maniera significativa lo stesso asse orientativo delle città. In Italia, a dare centralità

geografica e simbolica alla Grande Guerra nella storia nazionale fu la traslazione della salma del milite ignoto al Vittoriano nel 1921. Un caso di grande interesse è quello legato al monumento che celebra la battaglia di Verdun, di cui si cominciò a discutere nel Consiglio municipale della cittadina francese già nel 1917, la cui prima pietra fu posta nel 1920, e che fu infine inaugurato alla presenza del Presidente della Repubblica francese il 23 giugno 1929.

Il compito che lo Stato nazionale si assunse - sanare la ferita aperta dalla guerra e veicolare una adeguata elaborazione del lutto - trovò nelle forme estetiche più tradizionali il proprio terreno d'elezione. Come è stato osservato, alla "lama tagliente dell'ironia" brandita dalle avanguardie per denunciare la disperazione indotta dalla guerra, rispose un'arte molto tradizionale, forse più superficiale ma assai più capace di attivare una forma di ricordo che consentiva a chi avesse subito una perdita di convivervi¹⁴. Il rapporto con la frattura del quadriennio 1914-'18 si declinò appunto lungo la forma della proiezione avveniristica, o piuttosto verso il recupero malinconico del passato. Da una parte l'allucinazione del moderno, che penetrò le avanguardie artistiche; dall'altro la tristezza del mondo perduto, coltivata nei grandi "depositi della memoria": collezioni, musei, parchi e memoriali, gallerie. La nuova ondata di provvedimenti con i quali i diversi governi intervennero sulla materia del patrimonio culturale ne sono la conferma, come dimostrano ad esempio i ben tredici atti normativi emanati dal 1920 al 1939 dal governo di Sua Maestà britannica. Il principale di questi - l'*Ancient Monuments Act* dell'11 giugno 1931 - aggiornava la precedente normativa del 1909 e costituiva un quadro di riferimento complessivo di lunga durata. Quasi antecedente di questo atto, un provvedimento analogo anche nel titolo - *Ancient Monuments Act* - era stato promulgato l'anno precedente in Irlanda. Ma nella stessa direzione andava ad esempio la legge austriaca del 26 giugno 1928 che assegnava al Governo la cura di biblioteche ed archivi di carattere scientifico e tecnico; la tutela e la gestione di collezioni e servizi relativi all'attività artistica e scientifica; la tutela del paesaggio. O le due leggi promulgate nel 1939 dal governo italiano, così come la legge greca del 1926, che dichiarava proprietà dello Stato qualunque ritrovamento di interesse storico, o la legge maltese del 1925.

Per altro verso, però, l'accentuazione del ruolo dello Stato nazionale determinata dalla guerra, intersecò ed accelerò la sua trasformazione. Il complesso dibattito che attraversò la dottrina giuridica europea tra le due guerre ne segnalò il rilievo perimetrandone i confini. L'industrializzazione aveva già aperto la riflessione verso le nuove competenze che allo Stato avrebbero potuto e dovuto essere riconosciute, nel governo di una società che diveniva di giorno in giorno più complessa. La guerra aveva saldato il legame tra direzione politica e governo economico, allargandola ulteriormente

¹⁴ J. Winter, *Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea*, Il Mulino, Bologna 1998, pp. 156-157.

verso la definizione di uno Stato che nell'assumere nuovi compiti riconosceva il proprio carattere di *welfare State*, secondo una definizione destinata ad entrare nel linguaggio comune all'indomani del secondo conflitto mondiale. Ma di questi compiti, anche la tutela della bellezza ed il riconoscimento di un diritto pubblico al suo godimento furono elementi formativi. Non è un caso che le Costituzioni che cominciarono ad essere approvate tra le due guerre, e poi quelle successive al 1945, inserissero tutte almeno un riferimento anche remoto al problema del governo del patrimonio culturale, o perlomeno del territorio e del paesaggio. Tale riconoscimento ebbe il proprio modello nella Costituzione dell'11 agosto 1919 che delineava l'assetto della neo-costituita Repubblica di Weimar. L'articolo 150, in particolare, precisava che i monumenti storici, le opere d'arte, le bellezze della natura, ed il paesaggio dovessero essere protetti e curati dal Reich, e che rientrasse nella competenza del Reich evitare l'esportazione all'estero del patrimonio artistico. Di questo principio che – come ebbe ad osservare già Costantino Mortati nel 1946 – sanciva la prevalenza del “sociale” sull’ “individuale”, diverse furono le applicazioni, ed in particolare la Costituzione della Repubblica Spagnola del 1931 che poneva sotto la salvaguardia dello Stato, dichiarandola “tesoro culturale della Nazione”, tutta la ricchezza artistica e storica del paese. In taluni casi si riconobbe anche l'esproprio per pubblica utilità, e tra le fattispecie considerate rilevanti ai fini del possibile intervento statale, anche la tutela di intere porzioni di territorio, o ancor più di risorse naturali, come avveniva nella Costituzione irlandese del 1937, in quella polacca del 1921, in quella estone del 1937. Ma ad esempio la Costituzione approvata nel 1930 in Austria riconosceva la competenza al governo federale anche per servizi scientifici e tecnici degli Archivi e delle Biblioteche, per collezioni ed impianti artistici e scientifici, per questioni relative al Teatro federale. La Costituzione romana del 1938, prevedeva all'articolo 16 l'esproprio, inserendo, tra le fattispecie di pubblica utilità, anche l'interesse culturale. Nel 1948, analoga competenza in materia di tutela delle bellezze storico-artistiche nazionali sarebbe stata riconosciuta all'articolo 9 dalla Costituzione della Repubblica Italiana.

IX

Dopo il 1945, questo intreccio tra dimensione nazionale ed internazionale andò ulteriormente accentuandosi. Da un lato lo Stato nazionale sviluppò al massimo i nessi tra governo politico e direzione economica sull'onda della nuova fase espansiva che l'economia visse fino agli anni Settanta. Lo “Stato del benessere” o *Welfare State*, come fu definito in contrapposizione allo “Stato di guerra” o *Warfare State*, allargò così in maniera sempre più consistente le proprie competenze. E nell'impalcatura dei nuovi diritti che vennero progressivamente riconosciuti, anche quello al godimento della

bellezza, dell'arte, del paesaggio e della natura rappresentò elemento decisivo. Dall'altro lato il problema della tutela della bellezza sedimentata – ovvero del patrimonio culturale ed ambientale – fu al centro del tentativo di riorganizzazione dell'ordine mondiale che si avviò sin dalle ultime fasi della guerra. L'istituzione dell'“United Nations Educational Scientific and Cultural Organization” (UNESCO), nel novembre del 1945, pochi giorni dopo la creazione dell'Organizzazione delle Nazioni Unite (ONU), ne fu il risultato più evidente. Esso testimoniava non solo l'acquisita consapevolezza dell'importanza che il problema della cultura e del suo sviluppo aveva per l'umanità, ma anche di quanto essa dovesse diventare strumento di pace e di dialogo tra i popoli nella ricostruzione del mondo dopo la catastrofe bellica. Questo intreccio ebbe peraltro sullo sfondo un terzo decisivo elemento, che rappresentò le quinte e lo scenario reali della storia dal 1945 in avanti: l'affermarsi, cioè, di un equilibrio politico che nella contrapposizione tra Est ed Ovest, ed ancor più e soprattutto tra il sogno della pace ed il terrore di una nuova devastante e definitiva guerra nucleare, trovò l'elemento effettivo della propria legittimazione.

Osservato da un presente in cui quell'equilibrio è venuto meno, e nel quale anche il ruolo dello Stato nazionale è messo profondamente in discussione, questo periodo tutto sommato assai breve – appena 44 anni – appare in definitiva come il passaggio finale dell'epoca che si era aperta con la prima guerra mondiale. Fu durante questo quarantennio che alcune delle tendenze caratterizzanti la contemporaneità giunsero all'apice della loro forza: basti pensare anche soltanto all'industrializzazione ed al progresso tecnologico, ma non meno alla pervasiva presenza dell'economia nella vita degli Stati e dei cittadini. La stessa percezione del tempo e dello spazio continuarono a deformarsi: l'uno sempre meno controllabile, l'altro sempre più addomesticato, fino agli abissi dello spazio o ai segreti del sottosuolo o degli spazi sottomarini. Fu durante questo periodo, soprattutto, che giunse alle sue estreme conseguenze quel rapporto tra rincorsa del futuro e conservazione del passato che la prima guerra mondiale aveva anticipato. L'arte, da un lato, esprime in maniera sempre più accentuata la prima tendenza: rincorrendo lo sperimentalismo più parossistico o facendosi strumento dei nuovi metodi di organizzazione del consenso per i progetti di ingegneria sociale che si tentarono in alcune parti del mondo. La diffusione e lo sviluppo del realismo socialista ne fu la prova più evidente. La riflessione intorno alla conservazione dell'arte, e più in generale della bellezza, incarnò la seconda, ed il tentativo estremo di adeguarla al mondo nuovo che si delineava all'orizzonte.

La prima conseguenza fondamentale di questo delicato intreccio di elementi fu l'incidenza che la riflessione internazionale ebbe nel dare rilievo al problema e non meno nel trasformare, ampliandolo, il concetto stesso di cultura e di patrimonio culturale. Già la Convenzione dell'Aja del 1954, a lungo documento di riferimento per tutte le legislazioni nazionali in materia, pur riferendosi ancora alla condizione soggettiva del

bene – ovvero alla proprietà culturale (*cultural property*) – indicava al suo interno un ventaglio di beni assai più ampio rispetto alla tradizionale definizione delle “bellezze storico-artistiche”: monumenti di architettura, arte o storia; siti archeologici; complessi di edifici di interesse storico o artistico; manoscritti, libri o altri oggetti di interesse storico, artistico o archeologico; collezioni scientifiche; musei, biblioteche, archivi; ma anche centri monumentali. La Convenzione di Parigi del 1972, introduceva infine l’espressione *cultural heritage* facendo riferimento all’aspetto oggettivo, ovvero all’elemento dell’eredità, del lascito, e del passaggio generazionale. E comprendeva in esso tanto i monumenti, quanto i complessi di edifici di interesse storico ed artistico, quanto infine i “siti” intesi come complessi o aree di interesse storico, archeologico, o estetico, di carattere naturale o frutto del lavoro umano. L’intervento antropico diveniva in questo senso centrale a definire il paesaggio.

Come risultato di questo ampliamento, e del rilievo internazionale che il problema del patrimonio culturale ed ambientale aveva acquisito, pressoché tutti gli Stati del mondo attuarono provvedimenti, settoriali o generali, di tutela, che seguivano gli indirizzi delle Convenzioni, non cogenti sul piano giuridico ma certamente su quello politico e morale. Un censimento anche rapido del database costruito dall’UNESCO nel 2003 lo conferma: anche a non voler considerare le leggi speciali adottate in Italia per le città monumentali (Venezia ed Assisi negli anni Cinquanta), basti considerare le diverse leggi che negli anni Sessanta furono promulgate dal governo danese su singoli aspetti del patrimonio, la legge tedesca del 1955 contro l’esportazione ed il traffico illecito di oggetti d’arte, il nuovo *Monument Act* irlandese del 1954, anche a voler considerare solo alcuni dei paesi europei. In taluni casi fu significativa la trasversalità delle tematiche e dei problemi affrontati: il problema della salvaguardia dei centri storici e del rapporto tra antico e moderno nello sviluppo urbano fu centrale nel dibattito politico e culturale italiano degli anni Sessanta, ma ad esempio fu al centro di alcuni provvedimenti adottati dal governo austriaco prima per la salvaguardia del centro monumentale della città di Salisburgo, poi per la gestione razionale dello sviluppo urbano di Vienna. Ed altrettanto significativamente, tra il 1961 ed il 1962 il governo albanese adottò alcuni provvedimenti per la tutela delle città monumentali ed in particolare della città di Berat.

Certamente divaricati ed assai diversi furono gli indirizzi che questa gestione assunse nelle due aree del mondo, che rispecchiarono in pieno il diverso assetto determinato dall’aprirsi della contrapposizione tra blocco occidentale e blocco sovietico. Nei paesi dell’Europa centro-occidentale, il percorso della tutela continuò a seguire, semmai approfondendole, alcune delle linee già adottate prima della guerra. Semmai si può dire che l’accentuato ruolo dello Stato condusse ad una espansione notevole delle burocrazie: fino a vere e proprie opere di centralizzazione che misero la materia sotto la direzione di un autonomo ministero, come avvenne in Francia nel 1959 ed in

Italia nel 1974-'75. Nei paesi ove era penetrata l'Armata Rossa e che quindi si erano conformati al modello politico, economico ed istituzionale dell'Unione Sovietica, la gestione del patrimonio culturale fu legata essenzialmente ad un modello verticistico, autocratico ed autoritario che rimetteva nelle mani dello Stato ogni tipo di intervento e di controllo. Questa scelta era del resto legittimata dall'acquisizione, nel lessico politico di questi paesi, del concetto di proprietà sociale, che negava pienamente la proprietà privata assoggettando ogni bene al controllo dello Stato. Il patrimonio tutelato era legato, nella sua determinazione, all'idea dell'evidenza del valore culturale, come dimostra il fatto che la legge di riferimento per tutti questi paesi – ovvero la legge polacca del 15 febbraio 1962 – parlasse di “monumenti della cultura” e non di beni culturali. D'altra parte è pure vero che la distanza tra la legge scritta e la sua effettiva applicazione fu sempre molto ampia in considerazione da un lato della debolezza del sistema di controllo affidato ad un personale scarso e poco preparato tecnicamente in quanto di nomina politica; dall'altro al fatto che ogni singolo governo scegliesse un proprio indirizzo concreto di gestione esso pure legato ad obiettivi di carattere politico: la battaglia contro il patrimonio religioso e soprattutto gli edifici di culto – addirittura brutale nel caso della Romania – ne costituisce un esempio tipico.

Il ruolo dello Stato nella protezione del patrimonio fu infine sottoposto ad una ulteriore prova dal fatto che il ventaglio dei beni da tutelare si allargasse, a partire dagli anni Settanta, anche a quello che venne definito come patrimonio culturale intangibile; e che al compito della tutela si affiancasse, per progressivamente sostituirlo, quello della valorizzazione. Sotto il primo rispetto, è utile osservare come il concetto di patrimonio culturale intangibile – ovvero quel patrimonio che si considera costituito di tutte quelle manifestazioni appartenenti alla cultura di un popolo che vivono nel momento in cui vengano praticate (dalla musica al ballo, al folklore) – riflettesse, nel suo affermarsi, anche un mutamento negli indirizzi complessivi della geopolitica mondiale. Fu infatti dall'originario movimento delle Conferenze panamericane degli anni Cinquanta, e poi dalla richiesta inoltrata all'UNESCO dal governo boliviano nel 1973, che prese le mosse una definizione giunta oggi al riconoscimento anche della lingua come patrimonio culturale meritevole di tutela. Fu pertanto anche in relazione al vasto movimento di decolonizzazione apertosi negli anni Cinquanta, e più in generale all'affermazione di nuovi soggetti nazionali sul palcoscenico della storia, di nuove aree del mondo nella geopolitica planetaria, che prese consistenza questa concettualizzazione nuova. Insieme a questo, poi, non va dimenticato come al concetto di patrimonio culturale intangibile si sia profondamente legato anche lo sviluppo del movimento internazionale per la tutela dei diritti umani, fino a ricongiungerlo in una problematica che può essere considerata – e viene oggi considerata – unitaria.

D'altra parte è pure opportuno chiedersi se questo dilatarsi non abbia rappresentato in fondo anche la progressiva rottura di quei limiti concettuali e di quei principi filosofici che la modernità aveva introdotto e che questa così breve età contemporanea ha tentato di salvare e di conservare. Quanto ad esempio l'apertura sempre maggiore del concetto di bene culturale denunci anche lo smarrimento dell'antica idea di bellezza che aveva legittimato la ricerca storico-artistica dall'Illuminismo in avanti. E quanto la ricerca di nuove forme e di nuovi luoghi di conservazione non confermi questa tendenza nel tentativo – oggi almeno certamente vano – di adeguare un concetto come quello di bellezza al pervasivo potere della tecnologia, che sta cancellando così rapidamente la presenza stessa della cultura letteraria e storica. Né meno si dovrebbe forse riflettere sul declino dello Stato come soggetto deputato all'organizzazione del vivere sociale, e quindi anche alla gestione di questo peculiare e significativo aspetto di esso. Quale ruolo può avere – in questo senso – la salvaguardia del patrimonio e la sua valorizzazione a fini economici nel “villaggio globale” dell'informatica e della finanza? E quale in un mondo che tende a superare i confini ed il ruolo delle culture nazionali verso dimensioni sovra-nazionali o ancor peggio verso una informe amalgama dove tutto appare in fondo uguale a tutto? Se lo si guarda da un minuscolo angolo della terra, il mondo attuale sembra davvero assumere le forme di una landa “desolata” nella quale i segnali del futuro cercano faticosamente di emergere insediandosi nei paesaggi urbani, nelle reti di comunicazione, nei suoni e nelle luci di un tempo schiacciato su di un eterno presente. Ed i segnali del passato, i grandi “depositi” nei quali si cerca di conservare la memoria che il Novecento ci ha lasciato, appaiono sedimenti ogni giorno più periferici, più lontani dalla comprensione e dalla realtà della vita, quasi oggetti abbandonati sulla strada del mondo. Forse, ad un eventuale studioso che vi si accosterà tra due o trecento anni, il Novecento apparirà come una delle tante flessioni e decadenze che la storia presenta a cicli continui. Allo storico che lo vive come contemporaneità, il problema si pone oggi come interrogativo forse innanzitutto esistenziale: capire cosa resti di un passato che sembra inabissarsi e cosa stia emergendo sulla superficie di questa “terra desolata”. Capire se sotto il gelo attuale si nascondano i germogli di una nuova primavera o se questa terra “desolata” sia anche, ormai, irrimediabilmente “guasta”.