

Università degli Studi di Roma Tre

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dipartimento di Arte, Musica e Spettacolo

**Dottorato: “Il cinema nelle sue interrelazioni con il
teatro e le altre arti”**

Tesi dottorale

**Il patrimonio culturale ed il Digital Heritage: i nuovi
media nella divulgazione, interpretazione e
conservazione del patrimonio edilizio e paesaggistico**

Dottorando:

Ruggero Lancia

Relatore:

Prof.ssa Veronica Pravadelli

1 INDICE

- 1. Introduzione: Il Digital Heritage, uno strumento complementare per la tutela del patrimonio immobiliare ed un ambito disciplinare indipendente**
- 2. Il patrimonio edilizio tra la storia del collezionismo e quella del restauro**
 - 2.1. La collezione del patrimonio edilizio**
 - 2.2. La tutela del patrimonio edilizio e paesaggistico**
 - 2.3. Le pratiche sopranazionali di tutela del patrimonio**
- 3. La divulgazione scientifica e quella pedagogica del patrimonio edilizio in quanto pratiche di tutela**
 - 3.1. La divulgazione ottica del patrimonio culturale ed il collezionismo borghese**
 - 3.2. Le pratiche popolari di educazione ottica al patrimonio monumentale**
 - 3.3. Il turismo culturale**
 - 3.4. La divulgazione scientifica del patrimonio attraverso gli strumenti ottici**
- 4. I media digitali nella tutela del patrimonio edilizio e paesaggistico**
 - 4.1. Lo stato dell'arte della letteratura specialistica**
 - 4.2. Una tassonomia pragmatica per le applicazioni digitali dedicate al patrimonio culturale**
 - 4.3. La divulgazione pedagogica del patrimonio culturale attraverso il *Digital Heritage***
 - 4.4. Le pratiche specialistiche di tutela del patrimonio culturale riformate dal *Digital Heritage***
- 5. Conclusione: La tutela del Patrimonio Digitale**

Appendice: Bibliografia delle pubblicazioni coinvolte nel dibattito sulle relazioni tra Cinema ed Architettura

2 Introduzione: Il *Digital Heritage*, uno strumento complementare per la tutela del patrimonio immobiliare ed un ambito disciplinare indipendente

Le evoluzioni che hanno riguardato il patrimonio culturale in quest'ultimo decennio rappresentano un importante oggetto di riflessione scientifica e culturale specialmente per la comunità dei ricercatori in campo storico-artistico; si vanno infatti delineando, sotto la spinta della *rivoluzione digitale*¹ nel contesto dei beni culturali, importanti cambiamenti che partendo dalla trasformazione degli oggetti di studio, prima ancora che degli strumenti di analisi e divulgazione, si allargano alle questioni delle pratiche accademiche, o scientifiche, e di quelle politiche.

Se negli anni Novanta del Novecento la digitalizzazione del patrimonio culturale veniva motivata con la necessità di garantire *conservazione, accessibilità e autenticità* dei documenti storico-artistici in vista di un passaggio storicamente obbligato al supporto digitale, oggi questa prospettiva utilitaria appare inattuale e poco credibile anche quando esplicitamente dichiarata in contesti istituzionali: il patrimonio culturale che si vuole preservare, rendere accessibile e di cui si vuole preservare l'autorevolezza, nel contesto del supporto digitale è oggi infatti lo stesso documento digitale al di fuori delle sue specifiche finalità nei riguardi del *patrimonio fisico*.

E' così che la regolamentazione proposta dalla risoluzione dell'UNESCO dell'ottobre 2003 ha denominato *Digital Heritage (DH)* una produzione allora in rapidissima crescita da oltre un decennio e che per altro era già dal 2001 oggetto di attività e dibattiti rivolti alla sua conservazione, (appunto nell'alveo, per non dire la disciplina, della *Digital Preservation*²).

Nelle prime esperienze di tutela tale repertorio di prodotti informatici, quello detto più tardi il *patrimonio digitale* appunto, comprendeva ogni materiale amministrativo ed analitico che fosse originariamente un prodotto informatico realizzato in un contesto istituzionale e la cui conservazione garantisse quindi la trasmissione di una fonte storica

¹ Per rivoluzione digitale si intende comunemente la convergenza di tecnologie e modelli economici che ha avuto larga diffusione attorno agli anni Novanta del Novecento, è però una definizione imprecisa che non ha valore per la periodizzazione della storia delle tecnologie informatiche.

² Nel 2001 è stato fondato la *Digital Preservation Coalition* come struttura per la coordinazione delle operazioni di conservazione delle risorse digitali in Inghilterra, mentre tra 2002 e 2003 la *Digital Library Federation* ha iniziato un progetto simile di unificazione delle iniziative ma a livello internazionale, si vedano al riguardo <http://www.dpconline.org/graphics/index.html> e <http://diglib.org/preserve.htm>.

autorevole come pure il perdurare dei benefici determinati dagli investimenti spesi nella sua realizzazione. Tra questi prodotti informatici comparivano anche documenti dedicati alla gestione conservativa e all'analisi del patrimonio culturale, ed in particolare di quello edilizio, quali immagini analogiche acquisite digitalmente e rilievi architettonici realizzati in formati CAD (*computer aided design*), documentazioni degli interventi di conservazione e schede catastali; la loro presenza però non sembrava instaurare un legame *metonimico* con gli oggetti cui queste applicazioni erano dedicate, (al punto di poter parlare di patrimonio anche rivolgendosi a queste applicazioni per intendersi), nonostante la ricerca sulla loro conservazione avesse aperto un ambito di intervento accademico detto *Digital Archaeology*³, che seppur suggestivo nelle assonanze con le discipline storiche era, ed è, interamente rivolto allo studio delle procedure per il perpetuo utilizzo dei formati informatici obsoleti.

Come verrà spiegato in questa sezione, la legislazione internazionale di questo primo decennio del secolo ha invece colmato il passo tra applicazioni informatiche e retorica del documento storico-artistico ampliando i confini del repertorio digitale oggetto di tutela ad ogni fenomeno culturale umano che abbia lasciato di sé una traccia digitale; in questo modo tali prodotti non hanno ricevuto semplicemente una protezione più ampia ed organica ma sono assurti ai processi di *riconoscimento* del patrimonio culturale quali sono la ricerca storica ed il restauro⁴.

Detto ciò, continuando a restringere il repertorio del *DH* alle sole applicazioni dedicate sotto ogni forma al Patrimonio Edilizio appare evidente come la relazione tra questi due patrimoni necessiti di una chiarificazione, (cui per altro la letteratura specialistica, come verrà mostrato più avanti, è finora sfuggita), che vada oltre il dato cumulativo della legislazione: in particolare sembra necessario interrogarsi sui fenomeni di continuità dall'uno all'altro, e sulla peculiare evoluzione storica di entrambi, come pure sulle influenze che movimenti teorici provenienti da altri ambiti disciplinari abbiano esercitato sul loro stato attuale.

³ Si legga per una descrizione di questo ambito di ricerca il resoconto del Digital Archiving Working Group presentato nel 1999 al Management Committee of the National Preservation Office nel quadro delle attività del British Library Research and Innovation Centre, si veda .

⁴ Si veda il capitolo "Il concetto di restauro" di .

Come emergerà da questo approfondimento, l'ambito, ormai disciplinare⁵, del *DH* costituisce una sintesi interdisciplinare molto ampia di alcuni dei fenomeni filosofici e culturali più dibattuti coinvolgendo l'Epistemologia, l'Estetica, l'Ermeneutica, la Linguistica, gli studi culturali sui *Media*, la teoria dell'Architettura e del Restauro Architettonico, la *Museologia* e la *Museografia*⁶, gli studi di *Humanities Computing*, la Pedagogia, la Sociologia, la Psicologia, l'Antropologia e le teorie del *Post-moderno*.

Tale caratteristica accomuna evidentemente la ricerca sul *DH* a quella sull'Audiovisivo e sull'Architettura ben oltre il loro sincronico aggiornamento culturale, come ha dimostrato anche il lungo dibattito sulle loro reciproche relazioni, e questo è ancora più significativo qualora si considerino le applicazioni informatiche al patrimonio come delle forme audiovisive di raccolta, analisi e divulgazione dell'informazione. Del resto l'impiego degli strumenti cinematografici in Architettura si è dimostrato profondamente influente sulle modalità analitiche, divulgative e didattiche di questa disciplina fin dal primo decennio del Novecento attestandosi tra le pratiche metalinguistiche più diffuse sul costruito dopo il disegno, cui ultimamente si sono però molto accostati⁷, sia in campo scientifico che in quello produttivo dimostrando infondo una marcata esattezza persino nelle pratiche narrative industriali del Cinema, cui del resto molti studiosi hanno fatto riferimento per analizzare i caratteri espressivi dell'Architettura, la sua peculiare semantica ed i suoi aspetti storico-documentari⁸.

L'impiego scientifico degli strumenti cinematografici è facilmente rintracciabile lungo tutta la storia del loro sviluppo come dimostrano bene le applicazioni in campo etnografico e biologico che sono invalse fin dalle loro forme sperimentali, come nel caso degli studi etno-fisiologici di Félix Regnault del 1895, (che come allievo di Marey ne sperimentava la *cronofotografia* in campo etnografico e fisiologico), o quelli etnografici di Alfred C. Haddon (1888–1889 a Strait Torres), di Walter Baldwin Spencer (1901 e

⁵ Il trattamento digitale del patrimonio culturale viene affrontato come tema di ricerca in molte discipline senza una coordinazione interdisciplinare, si hanno così laboratori dedicati a queste applicazioni nei dipartimenti di Archeologia o di Architettura, ma il caso più interessante è senz'altro quello dei dipartimenti di *Humanities Computing* nati in seno agli studi filologici e ad oggi in rapida espansione nel mondo universitario: se ne trovano in Olanda, presso l'Università di Groningen, in Inghilterra, presso le Università di Londra, Oxford e Glasgow, in Canada, presso l'Università di Alberta, e in molti altri istituti, per una breve descrizione dell'ambito disciplinare si veda l'introduzione di , e quella di .

⁶ "Muséographie: ensemble de techniques répondant à l'exercice des fonctions muséales (...). Muséologie: discipline philosophique chargée d'élaborer la théorie du muséal et de commander les pratiques muséographiques" da .

⁷ Sono ad esempio molto popolari le rappresentazioni sintetiche dei progetti architettonici come quelle realizzate dal gruppo londinese *Squint Opera* che è stato il primo gruppo ad occuparsi esclusivamente di questo aspetto della comunicazione dell'architettura; un ampio repertorio dei loro prodotti è disponibile in linea presso il sito <http://www.squintopera.com> (visitato l'ultima volta nel Gennaio 2007).

⁸ Per il dibattito sulle relazioni tra Cinema ed Architettura si rimanda in appendice alla bibliografia dedicata a questo argomento.

1912 nel Nord dell'Australia) e di Rudolph Pöch (1904 in Nuova Guinea), o come negli studi realizzati con obiettivi museografici dai curatori del Museo di Zoologia, Antropologia ed Etnologia di Dresda, A. B. Mayer (1890-1891 nelle Filippine), e di quello Etnografico di Amburgo, Hans Tischner (1908-1910 "Hamburg Südsee Expedition")⁹. La predisposizione *documentaristica*¹⁰ delle tecniche audiovisive, riconosciuta tanto in ambito etnografico che antropologico, quindi ne ha determinato anche un impiego *archivistico* a scopo analitico e divulgativo, come per esempio nel caso del *Institut für den Wissenschaftlichen Film* che dal 1959 cataloga la propria raccolta di filmati a seconda delle *finalità* della loro produzione, distinguendo così tra audiovisivi analitici, audiovisivi di divulgazione accademica ed audiovisivi didattici, oppure in quello dell'incompiuto progetto etnografico degli enciclopedici *Archives de la Planète* di Albert Kahn e Jean Bruhnes (1909-1931 in 50 paesi)¹¹, o ancora in quello dei dieci anni di attività (1927-1937) dell'*International Educational Cinematographic Institute* fondato a Roma per iniziativa del Comitato Internazionale per la Collaborazione Intellettuale che videro l'istituto impegnato nella raccolta di materiali didattici audiovisivi e la redazione di studi comparati dedicati ai modelli di catalogazione dei filmati e alle legislazioni regolanti la circolazione di questi prodotti¹². Similmente in ambito storiografico si è ricorsi con abbondanza alla creazione di archivi audiovisivi specializzati dove però la documentazione e la conservazione sono prevalse sulle finalità analitiche almeno fino allo sviluppo degli strumenti dell'*archivio audiovisivo digitale*, e si considerino per esempio ai due poli l'*Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico*, fondato nel 1985¹³, e l'*Archivio Digitale dell'Istituto Luce*, che è stato creato nel 2003¹⁴.

Alla *predisposizione* scientifica dell'impiego degli strumenti audiovisivi, come già si accennava, è pure da aggiungere quella più propriamente pedagogica che ha segnato le pratiche educative occidentali, dal livello elementare alla formazione universitaria, fin dal primo decennio del Novecento, e che ha determinato la nascita di un mercato specifico

⁹ Per un'ampia trattazione storica del Cinema Etnografico si veda l'omonimo capitolo di .

¹⁰ Non si vuole qui dare per scontato la questione ontologica della natura mimetica del mezzo audiovisivo tanto importante nella teoria del Cinema ma si fa piuttosto riferimento alla celebre espressione di Margaret Mead sugli archivi visuali come banche dati e rivitalizzatori culturali; si veda .

¹¹ Si veda al riguardo i capitoli "Linee di Sviluppo" e "La Teoria" di .

¹² A proposito di questo istituto si vedrà meglio in questo capitolo, per ora si faccia riferimento a .

¹³ Si veda al riguardo .

¹⁴ Per avere maggiori informazioni sulle politiche culturali dell'Archivio si possono consultare queste pagine web: <http://ricerca.archivioluca.com/h3/h3.exe/a1> ; <http://www.archivioluca.com/help/chisiamo.asp> ; <http://www.archivioluca.com/contenuti.asp> .

come di strutture ed organizzazioni pubbliche e private dedicate alla conservazione e alla promozione di materiali didattici audiovisivi¹⁵.

Gli architetti come si diceva si sono accostati allo strumento cinematografico, specie nel contesto del dibattito intorno al Movimento Moderno, spiegandone l'originalissima capacità analitica e divulgativa dello Spazio Costruito e delle sue pratiche produttive: per esempio Bruno Taut in *Künstlerisches Filmprogramm*¹⁶ proponeva, secondo lo specifico progetto economico del *Werkbund*, un genere filmico documentaristico di sostegno all'educazione architettonica di produttori e fruitori strutturato dalla coincidenza tra scale di progetto e articolazione dei piani, (dal totale urbanistico al dettaglio di design); a riprova della continuità di tale interesse dell'Architettura nei confronti del Cinema a scopo divulgativo, Bruno Zevi trent'anni più tardi in *Architettura per il cinema e cinema per l'architettura*¹⁷ aggiungeva una prospettiva pedagogica *costruttivista*¹⁸ al criterio della pertinenza della dinamicità cinematografica nella rappresentazione dell'architettura, sottolineando l'utilità formativa di una presentazione lineare delle fasi costruttive degli Spazi e dell'impiego di forme specificamente narrative.

Da questi pochi cenni appare chiaro che il dibattito intorno alle relazioni tra Cinema ed Architettura rappresenti oltre ad un campo di comune approfondimento teorico tra ambiti disciplinari distinti anche una ricerca sulle influenze dell'audiovisivo nelle pratiche accademiche, una questione che se da una parte si palesa nei termini della appropriatezza della espressione filmica alla rappresentazione dello Spazio viene poi sempre seguita da proposte per un suo impiego analitico o divulgativo quando non didattico.

¹⁵ Per una bibliografia sulla storia dell'impiego degli strumenti cinematografici in ambito pedagogico si veda . L'autrice tratta questo tema per dimostrare le successive fasi di emancipazione, nel contesto Statunitense, del prodotto cinematografico da una concezione puramente spettacolare fino al suo riconoscimento come opera d'arte e quindi come materiale degno di sistemazione museografica. Nonostante questo serva a descrivere la specifica esperienza dell'archivio audiovisivo del MOMA di New York mi sembra interessante riportare un brano da *The Art of Moving Pictures* di Vachel Lindsay del 1915: "The motion pictures will be in the public school to stay. Textbooks in geography, history, zoology, botany, phisycology, and other sciences will be illustrated by standardized films. Along with these changes, there will be available at certain centers collections of films equivalent to the Standard Dictionary and the Encyclopedia Britannica...Photoplay libraries are inevitable, as active if not as multitudinous as the book-circulating libraries" p. 49-50 di . Se fosse di interesse per questa ricerca la ricostruzione di una genealogia dei prodotti multimediali in ambito scientifico queste frasi sarebbero sicuramente un buono spunto da ricollegare alle trattazioni di Lev Manovich sulla continuità culturale dei media - specialmente - in questo caso sembra utile invece sottolineare come questa descrizione anticipi i tratti costitutivi degli attuali archivi digitali quali *standardizzazione*, *multimedialità* ed *accessibilità*.

¹⁶ .
¹⁷ ; nello stesso numero monografico di Bianco e Nero, Argan - - registrava nella produzione documentaristica statunitense sull'opera d'arte un atteggiamento pedagogico centrato sul processo tecnico delle forme artistiche, compresa l'architettura mostrata nella sua realizzazione.

¹⁸ Si veda per una trattazione del movimento Costruttivista in pedagogia e degli argomenti critici che ha catalizzato nei suoi confronti si veda .

L'investigazione sulla riforma delle pratiche accademiche occupa d'altra parte un posto centrale anche nella discussione sul *DH* tanto che, come si accennava, negli studi umanistici si è costituita come specifico ambito disciplinare, quello appunto del *Humanities Computing*, mentre in altri settori, specialmente nelle diverse branche dell'archeologia, si è affermata in sistemi di procedure di trattamento dei dati sempre più diffusi e sostanzialmente coincidenti nella costituzione di contesti di collaborazione tra specialisti.

Le somiglianze tra il dibattito sulle relazioni tra Cinema ed Architettura e quello raccolto attorno al *DH* sono quindi illuminanti non tanto per il riconoscimento di un legame genealogico tra i due quanto per la loro concreta integrazione: l'Audiovisivo è infatti all'interno delle applicazioni informatiche dedicate al *Patrimonio Costruito*¹⁹ una modalità comunicativa che attraversa le interfacce e le informazioni innescando nuovamente la questione dell'adeguatezza del suo utilizzo rispetto allo Spazio e rispetto alle finalità delle applicazioni stesse, mentre il supporto digitale costringe a numerose riflessioni sull'accessibilità e l'operabilità dei materiali, che si vedrà sono i temi principali della ristrutturazione delle pratiche accademiche in un contesto digitale.

Le applicazioni dedicate al Patrimonio Edilizio, o più generalmente al patrimonio Costruito, sono quindi da considerarsi un contesto privilegiato per uno studio sul *DH*, in quanto non solo rappresentano le forme più avanzate delle applicazioni al Patrimonio, se non le più diffuse, ma perché riannodano le problematiche dell'Audiovisivo all'ambito della ricerca scientifica al di là delle consuete finalità documentarie.

Per tali ragioni si è scelto di concentrare questa ricerca sulle applicazioni di *Information and Communication Technology (ICT)* dedicate al Patrimonio Edilizio e Paesaggistico nell'ultimo e non ancora conclusosi decennio con l'obiettivo di rispondere alla questione sull'adeguatezza dell'impiego di tali strumenti per la rappresentazione dello Spazio in un contesto scientifico e a quella sulle influenze di questi stessi strumenti nella ridefinizione delle pratiche accademiche.

Tra queste applicazioni sono da enumerare le rappresentazioni dei manufatti in *Virtual Reality Modeling Language (VRML)*, le loro forme di divulgazione sinestetiche come nel caso dell'*Augmented Reality (AR)* o della navigazione basata sull'impiego di personaggi simulativi dell'utente (*Avatar*), e la loro collocazione in un sistema informativo geograficamente referenziato (*Geographical Information System – GIS*) insieme a documenti testuali e multimediali dedicati ai medesimi manufatti, e così sono pure da

¹⁹ Questo termine traduce l'espressione inglese *Built Heritage* usata largamente nell'ambito degli studi rivolti al Patrimonio Edilizio e Paesaggistico.

includere i documenti in *HTML* (le pagine web per esempio) contenenti a vario titolo informazioni sui manufatti storici, quali panorami in *QTVR* (*Quick Time Virtual Reality*), filmati e animazioni, testi ed immagini.

In questa prima parte verrà approfondita la definizione di *DH* mettendola in relazione quindi con la letteratura specialistica dedicata alle applicazioni informatiche sul Patrimonio Costruito.

Il nuovo ente rappresentato dal *DH* nonostante le novità di cui è veicolo, non deve essere considerato come un antagonista del concetto di Patrimonio Storico così come è stato sviluppato nel contesto europeo occidentale, ma ne andrebbe piuttosto inteso il carattere sussidiario sempre all'interno di quella tradizione. Come verrà spiegato infatti, questo nuovo fenomeno non oblitera completamente il dibattito storico occidentale sul valore e l'identificazione del patrimonio, né quelle tendenze di lunga durata che nella cultura occidentale ne hanno determinato i temi e le regolazioni; ma accoglie da una parte le rivendicazioni e le istanze identitarie di quelle comunità che rivendicano la loro estraneità alla cultura europea occidentale per averne subito la colonizzazione, e dall'altra l'influenza del pensiero filosofico e dei fenomeni critici specialistici che vengono comunemente raccolti sotto le etichette di post-strutturalismo e post-moderno, quali, tra gli ultimi, il dibattito storiografico contemporaneo, la museologia *post-museale*, la pedagogia costruttivista, la sociologia della comunicazione dei mezzi informatici e più generalmente i *Media Studies*.

Inoltre, la concorrenza di entrambi questi modelli di identificazione del Patrimonio attrae al suo interno, specialmente nel caso di quello Edilizio e Paesaggistico, un ambito di tutela che non era stato precedentemente regolato, ovvero quello delle azioni performative, rituali e quotidiane, artigiane ed artistiche, che abbiano luogo in una determinata comunità sebbene in contesti senza specifiche qualità storiche, naturali od artistiche, appunto quello dell'*Intangible Heritage* (*IH*).

Però *DH* e *IH*, pur essendo stati definiti nella medesima risoluzione dell'UNESCO non devono la loro coincidenza ad una esplicita dichiarazione contenuta nel testo normativo ma piuttosto alle pratiche, specialmente quelle non istituzionalizzate, che riguardano il *DH*. Il legislatore sopranazionale dimostra infatti tanto lungimiranza quanto miopia nel definire le finalità del suo intervento e le urgenze cui rimediare in questi casi, eppure questo non sembra incompatibile con la sua specifica costituzione in quanto la taciuta

urgenza cui risponde è piuttosto quella di un *apparato tecnologico globale* la cui regolamentazione non può ricadere sulle singole istituzioni nazionali.

Per chiarire quindi le relazioni che legano le forme tradizionali di tutela degli spazi monumentali con le pratiche digitali di selezione ed interpretazione del Patrimonio si cercherà qui di considerare prima l'evoluzione dei concetti di individuazione e conservazione del Patrimonio Edilizio, nella Cultura materiale occidentale, per poi confrontarli con il fenomeno legale e culturale del *Digital Heritage*.

3 Il patrimonio edilizio tra la storia del collezionismo e quella del restauro

“The museum, instead of being circumscribed in a geometric location, is now everywhere, like a dimension of itself” Jean Baudrillard, *Simulations*¹

L'evoluzione della definizione di Patrimonio Culturale nel mondo occidentale, specialmente se ci si riferisce a quello Edilizio e Paesaggistico, può essere tentata lungo tutti i percorsi disciplinari sviluppati nella nostra cultura umanistica, dalla filologia letteraria alla storia figurativa, ma senza restringere la propria ricerca al campo delle culture materiali difficilmente si potrebbero analizzare tutti quei fenomeni performativi che realizzano il concetto stesso di Patrimonio operativamente e che di fatto ne influenzano la stessa esistenza materiale e culturale, ovvero la sua persistenza. Tali fenomeni sono rintracciabili per esempio attraverso la storia delle pratiche religiose, delle legislazioni nazionali ed internazionali, dei regolamenti locali - come gli attuali piani regolatori - o ancora, seguendo le pratiche artistiche ed edilizie che necessariamente si siano confrontate con manufatti storici o con spazi urbani e naturali.

Le vicende del Patrimonio Culturale così intese rientrano inevitabilmente negli ambiti della storia e della teoria del Collezionismo quanto del Restauro Architettonico, nonostante certo l'espressione materiale delle collezioni costituisca una pratica molto più antica dell'altra, che è invece prerogativa dell'età moderna, alimentando quindi tutto l'alveo delle culture materiali con forme che potrebbero dirsi strutturali o generali. Appunto alla storiografia e alla Pragmatica linguistica ci si riferisce qui considerando entrambi questi fenomeni come pratiche testuali e quindi come tali analizzabili e confrontabili specialmente nelle loro connotazioni contestuali, quali ad esempio le semantiche veicolate dalle azioni sul Patrimonio nei diversi momenti storici; in questo modo il Collezionismo, in generale, e la Tutela del Patrimonio Edilizio e Paesaggistico, in particolare, dimostreranno, come appunto diceva già Brandi rifacendosi alla teoria estetica pragmatica di Dewey², che tutte le operazioni sul Patrimonio rappresentano dei fenomeni di *selezione* ed *interpretazione* del Passato storico ed artistico condotti

¹ Citato in .

² Si veda .

attraverso la complessa lente dell'ideologia, ovvero attraverso i singoli sistemi culturali che si sono diacronicamente succeduti in questi compiti³.

Le pratiche d'identificazione del Patrimonio, ovvero le operazioni che ne definiscono il ruolo culturale, verranno così studiate in questo capitolo fino ai fenomeni più recenti per chiarire l'evoluzione dei fenomeni di conservazione, ovvero il loro continuo aggiornamento dialettico, arrivando così a definire il ruolo del Patrimonio Culturale e Naturale nella Cultura Occidentale, le sue specificazioni formali e le sue prerogative performative.

3.1 La collezione del patrimonio edilizio

Nel suo saggio sulla storia, l'interpretazione e le forme del collezionismo nel contesto europeo, Susan Pearce ha raccolto un ampissimo spettro di studi dedicati alla gestione della cultura materiale, dagli studi antropologici ed etnografici a quelli sociologici ed economici, dall'archeologia alla storia dell'arte contemporanea, dalla linguistica alla semiotica, dimostrando come il fenomeno del collezionismo occidentale sia ampiamente considerabile, specie nei suoi caratteri strutturali, una pratica sociale molto anteriore alle sue espressioni *museografiche* e riguardante ogni fenomeno materiale sociale⁴. Prendendo in prestito il concetto di fenomeno storico di lunga durata coniato da Marc Bloch⁵, l'autrice si spinge infatti tra studi etimologici e di paleo-etnografia spiegando come la pratica del dono rituale alle divinità sia l'indice di un paradigma che riguarda più generalmente la circolazione dei beni e che si rispecchia nella tipica strutturazione europea delle parentele: lo scambio, il deposito e l'accumulazione di beni come modalità principale alla base delle relazioni sociali e di quelle con il divino è rappresentato bene dal dono rituale, (individuabile nella radice germanica *maipm*), che si porrebbe infatti a metà strada tra la ricompensa divina (*laun*) e quella secolare (*mizdo*) rappresentando una pratica di *ridistribuzione* delle plusvalenze della comunità attraverso la loro sottrazione al consumo privato. Questo processo di regolazione del successo economico di una comunità sarebbe a sua volta riverberato nelle norme esogamiche europee per la regolazione della parentela che di fatto evitano le concentrazioni di beni all'interno di un gruppo familiare *verticale*, cioè caratterizzato da legami ridondanti tra un numero esiguo di

³ A proposito della attività interpretativa delle pratiche storiografiche - tra cui qui si includono tutte le pratiche sul Patrimonio - come sistema di scelte estetiche, epistemologiche ed etiche, si veda .

⁴ Il testo in cui questa tesi viene difesa con maggiore approfondimento, e cui si fa qui di seguito riferimento, è , ma si vedano anche ; e .

⁵ Si veda .

gruppi familiari. Sulla scorta degli studi di Thomas Markey⁶, l'autrice riconduce questi fenomeni ad una struttura fondante della civiltà europea rappresentata dal binomio *giuramento/cimento*, (cioè giuramento di fedeltà alle norme ed offerta di una prova individuale, testimoniata dalla comunità, per verificare l'appoggio divino ad un'iniziativa), definito in contrapposizione a quello più diffuso mondialmente di *totem/tabù*: dove il primo infatti implicherebbe le nozioni di responsabilità individuale, di successione temporale diacronica degli eventi, (non sarebbe casuale in questo senso il sistema dei tempi verbali nelle lingue indoeuropee), e di contrapposizione tra uomo e mondo materiale, mentre il secondo rappresenterebbe un sistema olistico che coordina isomorficamente tutte le parti in un'unità cosmologica temporalmente sincronica che nega l'emergere dell'individuo sul gruppo o sull'ambiente. E' in particolare il concetto di *sacro* a determinare questi paradigmi perché dove il secondo considera la sacralità come un carattere diffuso e non esclusivo, il primo invece distinguerebbe tra *sacer*, ciò che è investito della presenza del divino, e *sanctus*, ciò che è separato dalla mondanità. Il sistema *giuramento/cimento* starebbe così anche all'origine del giudizio di *autenticità*, ovvero della distinzione tra verità e falsità, dove, come la tradizione cristiana dimostra chiaramente, l'una è attributo del sacro mentre l'altra della sua negazione. L'offerta rituale starebbe così anche all'origine di un sistema espressivo basato sulla selezione e l'accostamento di materiali per la ricostruzione di una genealogia che motivi simbolicamente l'esistenza storica della comunità⁷: il riconoscimento dell'adeguatezza di un materiale per la selezione dipenderebbe quindi dalla sua *autenticità*, metonomicamente intesa rispetto al valore trascendente cui la si consacra, ovvero in un primo momento storico dall'evidenza del suo legame con la produzione di plusvalenza attribuita all'appoggio divino, (e si vedano ad esempio i simili depositi di metalli preziosi risalenti all'età del Piombo in Germania lungo gli argini dei fiumi), ma in seguito da una prossimità interamente simbolica con l'Altro, (come nel caso delle reliquie), fino si potrebbe dire al consumo contemporaneo dei soli segni associati ai prodotti nell'ottica sociologica di Baudrillard⁸.

Come nel processo di aggiornamento della *langue* sotto la spinta della *parole* nella prospettiva saussuriana, così anche in questa selezione i materiali estromessi dalla circolazione mondana (*sancti*) per essere coniugati al sacro non permarrebbero però illimitatamente nella collezione, infatti come spiega Krzysztof Pomian, nel mondo greco

⁶ L'autrice cita .

⁷ Al riguardo l'autrice fa riferimento a .

⁸ Si veda .

classico un decreto popolare espresso su richiesta del sacerdote custode permetteva la riconversione dei materiali di valore in nuove offerte e la distruzione di oggetti di cui non fosse possibile recuperarne la materia, fenomeno quest'ultimo che spiega l'abbondanza di ammassi di terrecotte e bronzi seppelliti in prossimità di santuari come Olimpia, Tegea e Cnide⁹. Nonostante l'evoluzione dei criteri di selezione dei materiali e l'aggiornamento della rappresentazione che una comunità propone di sé non sarebbe quindi l'interesse dell'oggetto, cioè un'unità inscindibile di forma e sostanza, ad essere partecipe della sacralità una volta dedicato al divino, ma sarebbe piuttosto la sola materialità dei manufatti ad essere esclusa definitivamente dalla circolazione mondana; eppure come in età classica così nell'alto medioevo alcuni oggetti venivano tutelati integralmente, opere d'arte e reliquie per esempio, ma solo qualora se ne riconoscesse *l'integrale* valore simbolico: da una parte si prenda ad esempio la permanenza ancora nel Secondo secolo dopo Cristo della statua crisoelefantina di Giove, del trono di Arimnesto e dei cavalli bronzei di Kyniksa nel recinto del tempio ad Olimpia, come testimonia Pausania¹⁰, dall'altra si considerino i casi in cui la traslazione negli ossari comuni di reliquie la cui autenticità fosse confutata non ne obliterava il culto, (tali reperti venivano infatti acquistati solitamente con grandi sacrifici economici, per cui al venire meno del loro valore testimoniale mantenevano comunque il significato votivo della comunità che se ne era fatto carico, e alla deposizione negli ossari il loro valore simbolico poteva essere risarcito dal normale culto dei morti senza quindi la scomparsa dei fenomeni di devozione)¹¹.

La cura con cui i materiali ed alcuni oggetti delle collezioni sacre sono conservati al di fuori della circolazione dei beni non è però una caratteristica del collezionismo laico e privato che invece sembra concentrato, almeno fin dalla sua nascita in età classica, in un processo di selezione determinato dal continuo aggiornamento di valori di mercato e valori semantici attribuiti ai manufatti; in tale processo, come spiega ancora la Pearce, gli oggetti sarebbero scelti per la conservazione e l'esposizione attraverso la valutazione della oscillazione dei loro caratteri tra autenticità e non autenticità, e quindi tra la loro collocazione tra gli artefatti o le opere d'arte¹² nel caso del collezionismo artistico, o più

⁹ Si legga il capitolo "Entre l'invisible et le visible: la collection" di .

¹⁰ Si legga .

¹¹ Oltre ai casi più comuni riportati nel "Exuviae Constantinopolitanae" dal Conte di Riant o nelle pubblicazioni del Mgr. Barbier de Montault riguardo a Roma – si veda - si possono considerare anche quelli che costituivano veri e propri casi diplomatici come la traslazione delle spoglie di san Ronan da Locronan a Quimper, attorno al 1030 in Bretagna, che nella chiesa di origine era considerata una dismissione causata dai dubbi sull'identità del santo ma che localmente venne considerata come un tentativo autoritario della Chiesa di Roma tanto da costringere probabilmente ad un ripensamento – si veda .

¹² Si veda .

generalmente tra prodotti scarsamente disponibili e prodotti facilmente reperibili. Questo processo elabora chiaramente la tipologia del collezionismo delle offerte religiose cercandone la variazione e l'adeguamento alle necessità rappresentative di un individuo, ripetendo quindi la dinamica linguistica dell'aggiornamento delle collezioni religiose ma sostituendone la *langue* con il vocabolario desunto dalle esperienze di collezionismo diffuse nel proprio contesto sociale, siano esse sacre o private, e identificandone la *parole* con l'espressione delle singole collezioni. Moltissimi esempi possono essere offerti di questo tipo di collezionismo quasi esclusivamente artistico, uno fra tutti quello dello studiolo di Piero de' Medici, figlio di Cosimo il Vecchio, che Filarete descrive come una raccolta di gioielli e pietre preziose, monete romane e statue bronzee di imperatori, cammei e effigi marmoree, ma soprattutto libri¹³; oppure per avere un esempio precedente si pensi alla collezione di Lausus, ciambellano capo della corte bizantina all'inizio del Quinto secolo dopo Cristo, che comprendeva il già citato Giove di Fidia insieme ad opere di Lisippo e Prassitele, come la Venere Cnidia¹⁴: in entrambi i casi beni acquisibili con grande sforzo economico e di grande valore simbolico per i loro collezionisti. La partecipazione del mercato nell'esperienza del collezionismo privato determinerebbe quindi anche un ciclo di vita dei manufatti raccolti, in quanto gli oggetti transiterebbero da una categoria all'altra, tra il valore materiale e simbolico per intendersi, fino alla loro dispersione nel mercato prima di una loro nuova immobilizzazione.

Nonostante gli esempi presentati fin ora siano ascrivibili ad un periodo che va dalla Preistoria fino al Rinascimento la storia del collezionismo europeo ripresenta continuamente i paradigmi del collezionismo privato e di quello religioso, (o nazionale a partire dal Diciottesimo secolo), in una sempre più radicale integrazione tra questi e le forme espositive del Museo; ciononostante non si deve pensare che questi fenomeni culturali di lunghissima durata della cultura europea non riguardino anche manufatti non trasportabili o prodotti culturali intangibili e quindi più generalmente la definizione contemporanea di patrimonio.

Come nota Peter van Mensch¹⁵, la relazione tra essere umano e quella parte dell'ambiente fisico che definiamo patrimonio si esplica attraverso le attività coordinate della *salvaguardia*, (quindi la collezione, la conservazione, il restauro e la documentazione), della *ricerca* e della *comunicazione*, tali operazioni non distinguono però univocamente quale varietà di repertorio debba essere oggetto di attenzioni; se infatti

¹³ Si leggano sulla collezione medicea, e .

¹⁴ Si veda .

¹⁵ Si veda .

si considera la definizione data da Deetz di *cultura materiale* come quel settore dell'ambiente fisico che viene modificato da comportamenti culturalmente determinati occorre allora comprendere nel repertorio del patrimonio ogni manufatto, mobile o immobile, il territorio campestre e quello cittadino, ma anche i corpi con la loro azioni quotidiane, artistiche e rituali¹⁶, e le lingue, ("words after all, are air masses shaped by the speech apparatus according to culturally acquired rules"¹⁷).

Seppure l'attività di salvaguardia sul patrimonio intangibile sia un fenomeno molto recente, discipline come la filologia e la storiografia si sono affermate fin dall'antichità classica dimostrando nei confronti dei loro materiali di studio le medesime attenzioni che regolano il rapporto con il patrimonio; in particolare, come afferma Fuller, si potrebbe aggiungere che la tendenza classica a formulare giudizi epistemologici nei termini del mero possesso di conoscenze abbia inserito la conoscenza stessa tra gli oggetti collezionabili e che con questi essa condivida caratteri e valori¹⁸. Le collezioni disciplinari di patrimonio intangibile dimostrerebbero infatti una particolare coincidenza tra il modello sacro e privato, (insisto nel non dire *profano* perché a ben vedere sarebbe semmai l'altro a dover essere detto *pubblico*), utilizzando una selezione esclusivamente dipendente dallo specifico dibattito culturale del collezionista, il suo mercato culturale appunto, ma allo stesso tempo trattenendo stabilmente i propri oggetti nonostante l'avvicendamento nelle fortune dei prodotti.

Il patrimonio costruito è invece rientrato in casi particolari tra i *musealia*, ovvero tra quegli oggetti estratti dal loro contesto per documentare la realtà cui sono stati separati, per dirlo con Stransky¹⁹, come per esempio nel caso dell'altare di Pergamo ricomposto presso il Pergamon-Museum di Berlino, o in quello dell'Ara Pacis Augustae ricostruita e posta in una teca trasparente a centinaia di metri dalla sua collocazione originaria²⁰, venendo quindi regolato dal medesimo processo di *selezione/sottrazione* e conservazione integrale delle grandi collezioni *sacre/nazionali* moderne; ma più generalmente è anche quello che è stato più esposto alla distruzione.

Il contesto urbano, specialmente nelle culture mediterranee, sembra essersi costituito fin dall'Venticinquesimo secolo avanti Cristo come un contesto espositivo per le conquiste economiche ed artistiche delle comunità che lo abitavano e come tale godeva, si

¹⁶ Si veda .

¹⁷ Si veda ancora , dove viene citato .

¹⁸ Si veda , dove viene citato .

¹⁹ Si cita in .

²⁰ Si legga al proposito , e .

può dire fino al Diciannovesimo secolo dopo Cristo²¹, di tutele e aggiornamenti che tendevano a consolidare il *vincolo* tra luoghi e funzioni oppure l'*identità* piuttosto dell'*integrità* degli spazi, ovvero la stratificazione storica degli interventi costruttivi sulla loro esclusiva originalità. Questi atteggiamenti appaiono a metà strada tra il modello della conservazione materica e quello della tutela simbolica discussi prima, tanto che si potrebbe identificarli come operazioni di conservazione di *materiali topologici simbolici* o come tutele *simboliche parziali*: si considerino quindi tra i numerosissimi esempi del primo la ricostruzione dell'Acropoli di Atene in età periclea che sostituiva le rovine dei monumenti religiosi del Sesto secolo avanti Cristo, o il vincolo funzionale imposto stabilmente all'area del Foro Romano fin dal Settimo secolo avanti Cristo²², oppure la costruzione della Basilica di San Pietro tra il 1452 ed il 1626 sul recinto della Basilica costantiniana²³; mentre per il secondo si pensi alla successione degli interventi nelle cattedrali e nelle più importanti basiliche europee come nel caso di Santa Maria del Fiore a Firenze che, seppur sorga su un luogo di culto molto antico occupato da un cimitero e altre due chiese prima di questa e quindi rimandi al paradigma precedente, con grande continuità è stata costruita ed integrata tra il 1296 ed il 1558 per poi essere completata tra 1871 e 1887, oppure nell'edilizia civica come nel caso di Palazzo Vecchio ancora a Firenze che dal 1299 al 1596 è stato in più fasi ampliato ma dove adeguamenti degli spazi vengono compiuti ancora oggi a causa della sua funzione di municipio²⁴. L'impiego di materiali architettonici di recupero in alcuni fenomeni di edilizia storica, quando in particolare motivati ideologicamente, rappresenta invece una retorizzazione tanto marcata della materia dell'Architettura da ricondurre il discorso al caso dei *musealia*, infatti la medesima operazione metonimica starebbe alla base delle esperienze decorative dell'epoca di Papa Pasquale I, (come nel Sacello di San Zenone in Santa Prassede o in Santa Maria in Domnica) e della collezione di partiti architettonici del Victoria and Albert Museum²⁵.

Dagli esempi che si stanno proponendo però alle modalità di relazione sociale con il patrimonio e a quelle più generalmente riguardanti un'antropologia del collezionismo appare evidente il limite di un sincronismo che non specifica i termini di questa analisi; infatti, se possono essere rintracciati dei paradigmi tanto generali nei fenomeni storici questi non chiariscono le ragioni culturali diacroniche alla base dell'evoluzione per

²¹ si veda per esempio il primo capitolo di , e l'introduzione di , che hanno affrontato direttamente la questione del confronto tra architettura storica e contemporanea in termini storiografici.

²² Si veda , e .

²³ Si veda almeno .

²⁴ Si veda , e .

²⁵ Si legga il capitolo V "Rinnovamento e rinascita: l'età carolingia" di , e .

esempio del concetto di Patrimonio Edilizio che si sta studiando e che ha un'importanza fondamentale per capire il ruolo che assume nel campo del *DH*.

3.2 La tutela del patrimonio edilizio e paesaggistico

Termini e concetti, per dirlo con Carnap²⁶, sono pur sempre dei modi di rappresentarsi la pratica e così la definizione di Patrimonio Edilizio, Paesistico e Monumentale è in particolare una definizione *procedurale*, storicamente *operativa*, che è stata interpretata fin dalle prime esperienze rinascimentali in rapporto alle azioni di restauro, o per meglio dire in relazione alle iniziative costruttive che venivano intraprese sulle fabbriche storiche. Nell'arco di cinque secoli questo vincolo si è specificato anche attraverso strumenti normativi sempre più elaborati che hanno stabilito la coincidenza tra il riconoscimento del bene edilizio e le operazioni di tutela da dedicargli. Lo stesso campo del restauro non è infatti da isolare sbrigativamente come una disciplina indipendente da quella dell'Architettura visto che la sua specificità rappresenta piuttosto una contingenza storica determinata dal dibattito, culminato nel terzo quarto del Novecento, intorno proprio alle procedure normative da applicare in tutela del patrimonio.

I termini della museologia fin'ora utilizzati non rientrano d'altro canto nel vocabolario storico della disciplina del restauro, salvo forse nella sua coniugazione più attuale come nel caso di Francesco La Regina che, nel suo *Come un ferro rovente*, parla di "imbalsamazione museografica"²⁷ delle strutture storiche per argomentare la comune tendenza del Movimento Moderno e degli storicismi accademici nel primo trentennio del Novecento nei confronti del passato; per tanto difficilmente si troverà un'esplicita somiglianza tra i risultati di questi ambiti disciplinari nonostante condividano sostanzialmente il medesimo oggetto di studio.

I termini strutturali che stiamo cercando di evitare sono però evidenti anche nella storiografia del restauro come nel caso proprio del testo di La Regina che riassume interamente le tendenze degli ultimi due secoli nella dialettica tra una concezione del passato inteso come "realtà viva e produttiva" ed una che lo considera una "espressione densa di spoglie inerti"²⁸; nonostante questa semplificazione consideri i termini operativi del progetto architettonico come i suoi principali referenti e ne accantoni i caratteri storicamente connotativi, le dinamiche di questo altalenare procedurale sono rintracciabili

²⁶ Si veda .

²⁷ Si veda .

²⁸ Si veda.

parallelamente anche in altre storiografie redatte a partire dagli anni Sessanta del Novecento. Così infatti Renato Bonelli distingue nella cultura del restauro la contrapposizione tra *processi critici* e *processi creativi* legati rispettivamente alla prevalenza di idealismi estetici o di storicismi artistici²⁹; mentre Liliana Grassi distingue tra *atteggiamenti filologici*, motivati da una esigenza di verità storica, ed *attualità operativa* come atteggiamenti avvicendatisi sulla scena architettonica³⁰. O ancora Pietro Sampaolesi, che riconduce il confronto con l'antico alla categoria della significatività dell'oggetto e quindi ai procedimenti di *conservazione* o di *ricomposizione*³¹; oppure si consideri la periodizzazione dei fenomeni di restauro offerta da Carlo Ceschi che distingue, seppur linearmente, tra *restauro empirico* e *restauro dottrinale*, (il primo e più lungo consumatosi con l'avvicendamento in Francia di Mérimée a Vitet alla carica di ispettore generale dei monumenti storici verso la fine della prima metà dell'Ottocento, il secondo conclusosi invece nel periodo della ricostruzione succeduta al Secondo Conflitto Mondiale)³², salvo considerarli entrambi superati dalla caratteristica sintesi dialettica del periodo attuale, definita, sulla scorta del celebre testo di Roberto Pane, come del *restauro critico*³³.

Coordinando questi contributi e mettendoli in relazione con le vicende storiche che comunque sono impegnati a ricostruire, nonostante la dichiarata generalità delle loro affermazioni, si nota che ogni dicotomia distingue, seppure non nettamente, tra *l'operabilità del patrimonio storico* e la sua *conservazione materiale*: così da una parte l'attenzione filologica, i presupposti dottrinali ed il riconoscimento della completa estraneità del passato storico hanno motivato, in particolare con l'affermazione del Movimento Moderno³⁴, la nascita di forme di tutela sempre più radicali ed il cui margine operativo è stato sostanzialmente ristretto alle applicazioni tecnologiche; dall'altra il confronto con l'attualità dell'operazione di restauro, la sua concezione empirica e sperimentale, e quindi la possibilità di un dialogo attivo o di una relazione analogica con il patrimonio si sono spesso tradotti in azioni sulle fabbriche storiche di tipo integrativo e selettivo. L'espressione diacronica di tale paradigma non conosce esattamente grandi

²⁹ Si veda .

³⁰ Si veda .

³¹ Si veda.

³² Si veda .

³³ Si veda , ripubblicato con il titolo "Il restauro dei monumenti e la chiesa di S. Chiara in Napoli" nel volume *Architettura e arti figurative*, Venezia, 1948, p. 7-20; ma si veda per il concetto di restauro critico anche , e la voce *Restauro* (il restauro architettonico) in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. IX, Venezia-Roma, 1963.

³⁴ Si veda l'interessante raffronto di La Regina tra le due Carte di Atene, quella del 1931 redatta dai restauratori e quella del 1933 del CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), si veda il capitolo "Tabula rasa" di .

scaglionamenti come nella classificazione di Ceschi ma piuttosto si compone negli specifici dibattiti culturali attorno alla relazione con il passato che hanno avuto corso dal Rinascimento ai giorni nostri, dimostrando la sua massima pregnanza solo però a partire dall'Ottocento.

Le prime operazioni rivolte al ripristino statico, funzionale ed estetico delle fabbriche storiche come pure i primi regolamenti di tutela che si affermarono a partire dalla metà del Quattrocento dimostrano da subito una marcata ambivalenza tra la ricerca della conservazione e la necessità dell'interpretazione e selezione del patrimonio storico: si considerino ad esempio gli isolamenti del Pantheon e dell'Arco di Tito a Roma ordinati rispettivamente da Papa Eugenio VIII (1431-1437) e da Papa Sisto IV (1471-1484) che miravano alla rimozione delle strutture medioevali dai monumenti della classicità, mentre gli interventi promossi da Papa Nicola V (1447-1455) su un monumento della tarda antichità come Santo Stefano Rotondo venivano realizzati dal Rossellino operando con disinvolta demolizioni ed aggiornamenti stilistici.

Insieme a queste esperienze si andarono precisando anche i primi strumenti legislativi riguardanti il patrimonio storico, come nel caso della bolla di Pio II del 1462, la *Cum aliam nostram urbem*, dedicata alla tutela dei monumenti storici, che sanciva il divieto di estrazione dei materiali da costruzione dalle fabbriche antiche; quindi quella di Sisto IV del 1474, la *Quum Provida*, che si opponeva ai danneggiamenti degli edifici ecclesiastici, (tra i quali erano molti edifici classici); e quella di Paolo III che nel 1538 sanciva anche il dovere alla conservazione dei beni storici.

E' solo con il Settecento che viene però delineato il concetto di bene culturale nella sua accezione contemporanea sulla scorta insieme della nascita della archeologia come disciplina, che vedrà le sue prime applicazioni sistematiche negli scavi di Ercolano e di Pompei (il primo scoperto nel 1711, il secondo nel 1748) ed in quelli del Palatino a Roma (nel 1720) e di Villa Adriana a Tivoli (tra 1724 e 1722), e dell'influenza nel dibattito artistico del Neoclassicismo a partire dal testo programmatico di Winckelmann *Pensieri sull'imitazione dei Greci nelle opere di scultura e pittura*: è infatti del 1704 l'editto del Cardinale Spinola che per motivare la tutela di *memorie* ed *ornamenti* adduceva il prestigio che conferiva la loro divulgazione e la loro esposizione, come sarebbe stato specificato ulteriormente anche nel successivo editto del Cardinale Albani, nel 1733, che ai vantaggi della divulgazione presso il pubblico più largo aggiungeva anche quelli dell'attenzione degli studiosi.

Sotto la spinta del Neoclassicismo, conservazione e intervento interpretativo venivano coniugati in una forma che anticipava in parte il fenomeno chiamato dal Ceschi del *restauro dottrinale* e che allo stesso tempo si raccordava alle consuetudini operative dei secoli precedenti; infatti l'idealità del bello veniva storicizzata nell'arte antica ma non nella sua autenticità documentaria, piuttosto nella sua sola morfologia, visto che lo stesso processo artistico appariva come oggettivo e *trascendentale* e nel quale la partecipazione soggettiva non aveva ruolo come pure la singola opera non rappresentava un *unicum*: in questo senso la facciata di San Giovanni in Laterano, rinnovata da Alessandro Galilei tra 1732 e 1735, interpretava una classicità più michelangiolesca e palladiana che romana ma *emendava* la facciata in laterizio del Dodicesimo secolo voluta da Alessandro III così come accadeva nella facciata della basilica di Santa Maria Maggiore dove Ferdinando Fuga inglobava i mosaici di Rusuti del Tredicesimo secolo inquadrandoli in una *classica* loggia a tre arcate.

Nel primo quarto dell'Ottocento, sotto il pontificato di Pio VII (1800-1823), con gli architetti Valadier, Camuccini, Camporese e Canina, il dibattito sulla relazione tra costruzione attuale e storica si arricchisce di numerosi esempi che marcarono una più chiara deferenza nei confronti del monumento attraverso un vocabolario architettonico che rimarrà a tutt'oggi utilizzato, come l'impiego di elementi distinguibili per differenza materiale o morfologica nelle integrazioni. I cantieri del Colosseo e dell'Arco di Tito sono i più rappresentativi di questo momento storico, infatti nel primo attorno al 1807 si provvide alla costruzione per opera dello Stern e del Camporese di uno sperone all'estremità orientale dell'ultima cerchia di pareti come una parete di mattoni senza alcuna decorazione che attraversava le parti più deboli della struttura tamponandone le aperture, mentre nell'altro il Valadier a partire dal 1819, consolidava e ricomponeva l'arco operando per anastilosi ed integrazioni realizzate senza partiti decorativi ed in travertino piuttosto che in marmo. Sempre sotto lo stesso pontificato per rafforzare il controllo sul patrimonio monumentale venne ripristinata accanto all'ufficio del Commissario per le Antichità la carica di Ispettore generale delle Belle Arti, che Leone X aveva conferito originariamente a Raffaello con il compito specifico di occuparsi della fabbrica di San Pietro, una carica quindi che aveva una marcata missione operativa e che fu conferita inizialmente ad Antonio Canova. Il pontefice, tra 1802 e 1821, si impegnò anche nella redazione di una nuova legislazione dei beni monumentali accompagnando con proprio chirografo l'editto del cardinale Doria Pamphili che rappresentava lo strumento più completo fino ad allora concepito in Europa per la tutela del patrimonio

storico e che diciotto anni dopo sarebbe stato aggiornato da quello del cardinale Pacca che per la prima volta veniva completato anche da regolamenti per aumentarne l'efficacia.

Nonostante le profonde innovazioni tendenti alla conservazione integrale dei monumenti classici, la stessa tutela continuava a non venire riservata ai reperti delle epoche storiche più distanti dal linguaggio del classico; è infatti in questo contesto che, da poco morto Pio VII ed insediatosi Leone XII, la Basilica paleocristiana di San Paolo fuori le Mura veniva devastata dalle fiamme e per almeno due anni nei progetti del Valadier se ne pianificava la ricostruzione con soluzioni interamente nuove finché il Papa non si pronunciò per la sua ricostruzione filologica. L'ordine papale non fu rispettato però dal suo successore, Gregorio XVI, sotto il quale ebbero inizio i lavori, con la direzione di Pasquale Belli, e che di fatto approvò soluzioni di compromesso tra la forme della basilica paleocristiana e una espressione classicista e accademica.

I *principi romani* di restauro e le legislazioni vaticane furono comunque tanto influenti sulle altre nazioni europee da determinare la nascita di simili procedure e provvedimenti in Francia, in Inghilterra, negli stati tedeschi ed in Grecia fino a tutta la seconda metà del secolo³⁵; in particolare cominciò in questo modo ad affermarsi un concetto condiviso di restauro basato sul riconoscimento del valore ideologico ed estetico delle opere nella loro stessa costituzione materica, cui ne corrispondeva quindi anche la necessità della trasmissione ai posteri nella loro interezza: il grado di tale completezza determinava l'autenticità del messaggio storico ed identitario da trasmettere alle future cittadinanze e dunque ne confermava il valore pedagogico per la formazione delle identità nazionali³⁶.

Senza approfondire qui dettagliatamente tutti i fenomeni politici ed artistici che affiancano queste vicende possiamo individuare, dal secondo quarto dell'Ottocento fino alla sua fine, l'affermazione e la larga influenza di fenomeni pratici e teorici che si contrapposero apparentemente in modo radicale proprio nei termini dell'interpretazione attiva del patrimonio attraverso il ricorso ad integrazioni in stile, ma non necessariamente

³⁵ In Francia ad esempio la definizione data da Quatremère de Quincy di restauro nel suo *Dictionnaire* (1832) cita esplicitamente le modalità di intervento sull'Arco di Tito, e così si intervenne in modo simile sull'Anfiteatro di Nîmes e sull'Arco Trionfale di Orange tra il 1807 ed il 1824; in Prussia Karl Friedrich Schinkel, come Ober-Bau-Direktor, presentò nel 1815 delle direttive sulla conservazione dei monumenti antichi che rispecchiavano in parte la medesima attitudine nei confronti dei materiali storici come pure fecero le legislazioni che furono promulgate dal 1823 al 1844; il neonato stato Greco già nel 1834 si dotava di una legge che su influenza tedesca riprendeva ancora le esperienze romane del primo quarto dell'Ottocento; in Inghilterra John Carter si faceva interprete del movimento contrario alle rinnovazioni dei monumenti storici pubblicando per un ventennio, fino al 1817, la rubrica del "Gentleman's Magazine" *Pursuits of Architectural Innovation* dove venivano criticate le esperienze anglosassoni di restauro. Si veda per un resoconto dettagliato di queste esperienze .

³⁶ Johan Wolfgang Von Goethe nel 1770 anticipò il tema dell'identità nazionale promossa dai monumenti storici in *Von deutscher Baukunst* dove ispirato dalla cattedrale di Strasburgo riconosceva nell'architettura gotica la più alta espressione del nazionalismo tedesco; si veda .

filologiche, e dall'altra della più completa tutela dell'autenticità delle materie e dei tessuti urbani e paesaggistici: semplificando notevolmente si possono riconoscere in Eugène Viollet-le-Duc e in John Ruskin i principali animatori di questi movimenti, l'uno da una posizione professionale privilegiata, e l'altro attraverso l'autorevolezza della sua produzione letteraria³⁷.

Nel suo *Dictionnaire*, Viollet-le-Duc, spiegava il restauro come un processo analitico e creativo motivato dalla profonda aderenza all'oggetto storico ma che si concretizzava nel risarcimento dell'opera della sua unità stilistica e strutturale anche attraverso la completa innovazione di caratteri per esempio mai completamente realizzati nella sua stratificazione: il restauro *in stile* avrà un enorme successo in tutta Europa anche grazie all'avvento del movimento romantico che con la sua preferenza per i manufatti costruiti tra il Dodicesimo ed il Quindicesimo secolo vedrà la possibilità di una produzione edilizia integrata tra fabbriche antiche e moderne al punto che Viollet-le-Duc entrerà a far parte anche della commissione giudicatrice del concorso per il completamento della facciata di Santa Maria del Fiore a Firenze nel 1864.

John Ruskin invece, da una posizione sempre individuale e indipendente da condizionamenti istituzionali, spingerà la sensibilità romantica verso una commistione di simbolismo estetico e filologia predicando il primato della autenticità dell'opera d'arte monumentale nelle scelte conservative e sostenendo una poetica della rovina e della patinatura dei materiali; nelle *Seven lamps of Architecture* arrivava ad opporre infatti bellezza e conservazione proponendo il ricorso a minutissimi interventi di consolidamento che sostanzialmente non dovevano modificare lo stato delle fabbriche antiche che in misura del loro tendere alla rovina offrivano insieme una documentazione storica, un indizio ontologico sulle opere dell'uomo ed un sincero piacere estetico guidato dalla categoria del pittoresco. Del resto la posizione di Ruskin era profondamente integrata nel dibattito architettonico a lui contemporaneo, e in questo senso sono da intendere le sue raccomandazioni sullo stile delle nuove costruzioni, (che lo fanno anche uno dei maggiori sostenitori del revival neo-gotico), eppure dalla sua difesa delle forme basso medioevali del costruito in *The Stones of Venice* (1851) prese avvio una corrente che si oppose radicalmente alle procedure di demolizione e ricostruzione dei tessuti

³⁷ E' interessante notare che il dibattito che questi due capeggiano echeggiava nell'isolazionista ambito anglosassone, rimasto quasi del tutto impermeabile alle esperienze europee continentali, la contrapposizione tra il restauratore James Wyatt ed il critico John Carter che tra il 1775 ed il primo quarto dell'Ottocento era sfociata nell'aperta contrapposizione tra le scelte istituzionali dell'ordine degli architetti inglesi ed un movimento intellettuale caratterizzato da un marcato gusto antiquario che prendeva voce soprattutto attraverso la pubblicazione di ampie monografie storiche dedicate ai monumenti inglesi; si veda al riguardo ancora .

storici che si erano diffuse in Europa dopo il 1848 e che venne esemplarmente rappresentata dal discorso tenuto da William Morris nel 1881 a Londra, *The Prospects of Architecture in Civilization*³⁸, dove il termine di patrimonio storico venne utilizzato anche per i quartieri storici cittadini e per il paesaggio antropico.

Nell'ultimo quarto dell'Ottocento, sotto l'influenza di entrambe queste tendenze, è però la figura di Camillo Boito, architetto e storico dell'architettura, a risultare determinante per la nascita della scuola moderna del restauro e quindi delle pratiche che ancora oggi determinano l'individuazione del patrimonio edilizio. Il Boito infatti accoglieva il primato della verità storica dei materiali ma rifiutava il fatalismo dell'abbandono del patrimonio alla sua consunzione opponendogli una pratica filologica di intervento che tra 1879 e 1883 si espresse nella redazione di una prima *Carta del Restauro*³⁹, in realtà una lista di mozioni pronunciate durante alcune conferenze specialistiche, dove veniva riconosciuto il valore documentario di tutte le stratificazioni dei monumenti, la necessità di agire in modo non invasivo e solo straordinariamente sui reperti storici, e quindi l'obbligo di documentare con foto e disegni le diverse fasi delle opere e di rendere sempre palese l'intervento rispetto alle preesistenze. La pubblicazione dei suoi scritti nel 1893, nella raccolta intitolata *Questioni pratiche di Belle Arti*, (di cui i primi due capitoli trattavano specificamente del restauro architettonico), aiutò a confermare l'affermazione del suo pensiero e ne aumentò probabilmente la già notevole influenza politica⁴⁰ tanto che nel 1902 venne approvata secondo le sue indicazioni la nuova legge per *la conservazione dei monumenti e degli oggetti d'antichità e d'arte*, che aggiornata poi da quella n. 364 del 1909, fu la prima mondialmente a contemplare anche la tutela ambientale.

Nella raccolta dei suoi scritti il Boito aggiungeva inoltre ai principi della sua Carta quello della divulgazione pedagogica e specialistico-amministrativa delle fasi del restauro attraverso degli allestimenti museali destinati alla raccolta dei materiali rimossi dagli edifici e degli altri materiali grafici documentanti l'andamento dei lavori: la divulgazione, documentaria e museografica, coordinata alle tecnologie visive appariva così per la prima volta accanto al riconoscimento operativo del patrimonio.

Nella prima metà del Novecento ebbe luogo però anche una divaricazione tra l'individuazione normativa e teorica sempre più ampia e precisa del patrimonio storico e

³⁸ Si veda .

³⁹ I due Congressi degli Ingegneri e Architetti del 1879 e del 1883, si veda .

⁴⁰ Infatti la sua relazione nel 1879 presso la Conferenza degli Ingegneri e Architetti ebbe una ripercussione sul Ministero della Pubblica Istruzione che ne travasò le norme in alcune circolari ai Prefetti che andavano a sostituire quelle della circolare ministeriale del 1872 di impronta prettamente francese; si veda .

le pratiche selettive nella conservazione e valorizzazione dei reperti storici. Concentrandoci ancora sul caso italiano, che continua a raccogliere le esperienze più avanzate per tutto il secolo, può essere considerata al proposito l'evoluzione della tutela sugli ambienti storici, monumentali ma anche naturali e paesistici, negli strumenti normativi disposti in quel periodo: le leggi del 1902, del 1909 e del 1912, come pure le norme per il restauro dei monumenti stabilite nel 1931 dal Consiglio Superiore per le antichità e le belle arti, prevedevano prescrizioni che riguardassero le nuove costruzioni per evitare il danneggiamento delle condizioni luminose, delle prospettive degli edifici monumentali e nell'ultima dei loro caratteri ambientali, fornendo quindi degli strumenti per estendere la tutela dai monumenti anche ai loro contesti. Nonostante la legge 11 giugno 1922 n. 778 avesse per prima considerato come oggetti di salvaguardia anche quei luoghi che pur svincolati dalla presenza monumentale presentassero “un notevole interesse pubblico a causa della loro bellezza naturale e della loro particolare relazione con la storia civile e letteraria”⁴¹, e il Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti avesse, in occasione dell'approvazione nel 1931 del nuovo piano regolatore di Roma, riconosciuto la necessità di considerare una città storica come un oggetto su cui esercitare una tutela omogenea dei suoi caratteri topografici e paesistici, fino alle Istruzioni del Ministero della Pubblica Istruzione del 1938 non si trova un riferimento normativo alla tutela ambientale dei tessuti urbani storici.

Tale peculiare ritardo nella redazione di strumenti per la tutela dei tessuti urbani storici si presenta ad esempio anche nell'incoerenza tra le istanze di conservazione del patrimonio monumentale e le necessità operative del piano urbanistico promosso da Gustavo Giovannoni, che mentre nel 1913 sosteneva sulla *Nuova Antologia* il diradamento urbanistico contro la pratica dei grandi sventramenti, invece tra 1915 e 1918 si trovava ad appoggiare apertamente la creazione di grandi viali nel cuore del quartiere storico del Rinascimento a Roma; eppure proprio a Roma fin dal 1890, cioè dalla pubblicazione dell'influente opera di Joseph Hermann Stübben *Der Städtebau*⁴², il dibattito sull'*Architettura minore* era stata al centro delle iniziative di studio dell'influente *Associazione artistica fra i cultori di Architettura*. Analogamente, le Istruzioni del Ministero venivano inesorabilmente tradite da molte operazioni di isolamento dei

⁴¹ Si veda .

⁴² L'opera di Stübben seguiva di un anno quella altrettanto importante di Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, ed insieme a questa interpretava in modo prescrittivo le istanze del movimento critico che si era sviluppato in risposta alle demolizioni *hausmanniste* del quarantennio precedente: entrambi i lavori fornivano indirizzi progettuali legati al principio di analogia con la città storica in senso topologico e decorativo promuovendo insieme un'estetica del pittoresco ed un romantico idealismo nazionalista. Si veda il capitolo “Le esperienze urbanistiche dal 1890 al 1914” di .

monumenti e di devastazione di ambienti storici che ricevevano invece il caldo appoggio del regime fascista, come la “liberazione” della Mole Augustea (1936-1938), la creazione della via dei Fori Imperiali (inaugurata nel 1932 aveva interamente cancellato il quartiere alessandrino) e le prime fasi della demolizione della Spina di Borgo (iniziate nel 1931). Su queste contraddizioni si sarebbe installata anche la legge del 29 giugno 1939 n. 1497 che ricapitolava ed ampliava gli strumenti precedenti individuando come soggetti di tutela gli ambienti naturali singolari per bellezza o per conformazione geologica, le ville, i giardini ed i parchi che pur non contemplati fra i beni storici si distinguessero esteticamente, i complessi “di cose immobili” che componessero un caratteristico aspetto avente valore estetico e tradizionale, e infine le bellezze panoramiche⁴³.

Come spiega La Regina⁴⁴, il Giovannoni, membro quasi permanente del Consiglio Superiore delle Belle Arti per quasi trenta anni e massimo rappresentante della cultura del restauro italiano del periodo, pur essendo tra i più attivi artefici e sostenitori di questi regolamenti non sembrava del tutto consapevole che gli scopi del restauro, e quindi della *definizione operativa* del patrimonio storico, che venivano delineati per via legislativa, tendessero verso “la salvaguardia integrale dell’opera nella sua consistenza fisica” mentre al contrario il suo senso pratico nell’affrontare le operazioni sulle fabbriche storiche lo conduceva inesorabilmente ad una “*impasse* superabile soltanto a prezzo di compromessi e regressioni ‘rigenerative’, espressioni tutte di un orientamento metodologico sostanzialmente inquadrabile nello sperimentalismo eclettico di evidente impostazione storicistica”⁴⁵. Già i regolamenti del 1931 avevano infatti negato la licenza di ogni operazione reintegrativa o selettiva sulla stratificazione dei monumenti eppure nel 1937 l’Arco di Augusto a Rimini veniva isolato dalla cinta muraria del Tredicesimo secolo e sistemato in un programma urbanistico celebrativo dell’impero fascista proprio grazie ad una consulenza richiesta al Giovannoni.

3.3 Le pratiche sopranazionali di tutela del patrimonio

Ancora Gustavo Giovannoni sarà sempre in questo periodo anche uno dei più attivi animatori del nascente movimento internazionale di tutela dei monumenti: dopo avere tra il 1925 e 1929 raccolto e pubblicato le esperienze di salvaguardia europee, partecipò infatti attivamente alla stesura della prima carta internazionale del restauro durante la

⁴³ Si veda .

⁴⁴ Si veda il capitolo VII La “liberazione del passato” di .

⁴⁵ Si veda in particolare .

Conferenza di Atene del 1931 dove oltre a confermare la tendenza a promuovere una tutela integrata, tra materia e funzioni, dei monumenti⁴⁶ si posero le basi del panorama attuale della cooperazione internazionale per la difesa del patrimonio⁴⁷.

La Carta di Atene era infatti il primo documento normativo dedicato ai monumenti storici che conferisse incarichi di tutela, anche se riconducibili concretamente ad una funzione esclusivamente consultiva, ad alcune delle istituzioni sopranazionali che erano nate dopo il primo conflitto mondiale in seno alla Lega delle Nazioni; l'istituzione della Commissione Internazionale per la Cooperazione Intellettuale, che nella Carta ricopriva il ruolo di organismo sovrano nelle decisioni, in particolare era stata confermata ufficialmente solo lo stesso anno dopo più di un decennio di attività visto che, a causa della proliferazione delle sue attività, si era stati costretti a valutarne l'operato e definirne più chiaramente la missione istituzionale conferendogli sinteticamente il ruolo di *servizio* per le attività intellettuali internazionali⁴⁸. Questa istituzione, chiamata originariamente a rappresentare il versante culturale delle iniziative della Lega delle Nazioni, venendo chiaramente differenziata da una sorta di super-ministero e specificata in termini operativi, doveva apparire sicuramente meno minacciosa nei confronti dell'autonomia politica dei paesi cooperanti, eppure l'adozione nella Carta del termine *civiltà* così come veniva interpretato dalla sua missione istituzionale costituiva un primo importante riconoscimento del concetto di Patrimonio Mondiale e quindi di proprietà universale di questo: si legge infatti nel primo articolo del documento di Atene che "i gruppi qualificati", appunto gli istituti internazionali, "possono manifestare il loro interessamento per la salvaguardia dei capolavori in cui la civiltà ha trovato la sua più alta espressione e che appaiano minacciati"⁴⁹. In questo stesso senso potrebbe essere intesa anche l'istituzione di un sistema centralizzato per la raccolta della documentazione specialistica dedicata alle azioni sul patrimonio cui la Carta metteva a capo l'Ufficio Internazionale dei Musei; venivano infatti delegate a questo organismo tecnico le raccolte degli elenchi comparati delle legislazioni vigenti nei diversi stati e delle esperienze di

⁴⁶ In particolare questa tendenza era esplicitata negli articoli 2, 4, 6 e 7, rispettivamente dedicati a raccomandazioni sulla manutenzione regolare dei monumenti, sul mantenimento della loro consistenza materiale originaria, sulle rimozioni dai contesti storici delle opere e sulla conservazione delle fisionomie delle città storiche; si veda il testo integrale in appendice di .

⁴⁷ Il concetto di Patrimonio Universale si stava già sviluppando tra Diciottesimo e Diciannovesimo secolo, si veda per esempio la pubblicazione del giurista svizzero Emmerich de Vattel, *Les Droits des gens* (1758), che toccava il tema delle opere d'arte come patrimonio dell'umanità, e lo studio del giurista americano Francis Lieber nella seconda metà dell'Ottocento che raccomandava di salvaguardare il patrimonio edilizio dalle distruzioni belliche e di considerarne l'amministrazione secondo le regole dell'usufrutto; si legga al proposito .

⁴⁸ Si legga il primo capitolo di .

⁴⁹ Si veda in appendice di .

intervento sul patrimonio, specie in campo interdisciplinare⁵⁰. D'altro canto al compito della documentazione veniva aggiunto dalla Carta anche quello della divulgazione dei dati e della valutazione dei loro processi di disseminazione secondo una concezione della comunicazione dell'intervento sui monumenti molto prossima a quella espressa dalle mozioni proposte dal Boito: le informazioni dovevano essere infatti adoperate a scopo analitico ma anche pedagogico, e nonostante nel documento di Atene si facesse riferimento in modo piuttosto generico agli obiettivi educativi delle operazioni sul patrimonio, è evidente dalle altre iniziative della Commissione Internazionale per la Cooperazione Intellettuale che la diversificazione della comunicazione dovesse essere intesa lì come rivolta a tutti i livelli di insegnamento e dovesse prevedere anche l'impiego di diversi media.

L'Istituto per la Cooperazione intellettuale, fin dal 1926, aveva infatti posto anche il Cinema nel suo programma come uno strumento per l'insegnamento universitario e la ricerca scientifica, ed aveva per questa ragione assegnato alla federazione degli studenti svizzeri il compito di costituire l' *International Commission for the University Teaching of Cinematography* che avrebbe avuto il compito di redigere un catalogo della produzione mondiale di film scientifici. Dopo il congresso di Parigi dello stesso anno si decise però di rinunciare alla commissione per creare un istituto che sarebbe stato fondato l'anno successivo a Roma, l'*International Educational Cinematographic Institute*, cui si era accennato in precedenza, sotto la direzione di Alfredo Rocco; i compiti di questo ente consistevano nella promozione e divulgazione tra gli stati confederati di film educativi di vario ambito disciplinare attraverso la realizzazione di un archivio filmico specializzato in questo repertorio e la pubblicazione periodica di rapporti comparati sulle legislazioni e le tecnologie riguardanti la produzione cinematografica⁵¹.

Nel secondo dopo guerra la divaricazione tra restauro e normative venne enormemente complicata dalle eccezionali distruzioni belliche, molto più gravi anche di quelle riportate durante il primo conflitto mondiale in Francia, Belgio e Germania che pure avevano determinato delle prime linee guida per le operazioni di ricostruzioni, come si vede nell'esempio della piazza rinascimentale di Arras in Francia o della Biblioteca Universitaria di Louvain in Belgio⁵², e che avevano influito molto anche sulla redazione

⁵⁰ Si vedano in particolare rispettivamente gli art 3 e 4 pubblicati in appendice in .

⁵¹ Nei dieci anni di attività di questo ente furono pubblicate due riviste, la prima dal 1927 al 1934, intitolata *International Review of Educational Cinematography* e l'altra dal 1934 al 1935, intitolata *Intercine*; si veda , ed il capitolo "An Awkward and Dangerous Task: the Film Library Takes Shape" di , dove viene trattato in modo approfondito la nascita degli archivi cinematografici.

⁵² Si veda il capitolo "International Concern in Cultural Heritage" di .

della Carta di Atene. Nel mutato contesto europeo i principi della prima carta internazionale del restauro apparivano difficilmente applicabili e così pure le legislazioni nazionali da quella ispirate, prima fra tutte quella italiana; ciononostante dove possibile, ma in sostanza quasi esclusivamente nel nostro paese⁵³, si cercò di ristrutturare le opere per anastilosi degli elementi originari, come nel caso Ponte Pietra a Verona dove il Soprintendente Pietro Gazzola ricompose le tre arcate perdute del ponte con un complicato lavoro di ricomposizione dei conci dragati dal letto dell'Adige⁵⁴. Il rifiuto dei rinnovamenti in stile ed il principio della conservazione materiale dei monumenti dovettero così necessariamente essere rielaborati nei primi anni dopo il conflitto mondiale per ritornare a costituire dei criteri operativi concretamente applicabili: in questo senso vanno perciò intese la comunicazione alla conferenza di Perugia di Guglielmo De Angelis d'Ossat, Professore di Restauro all'Università di Roma, dove si proponeva di integrare i monumenti con elementi contemporanei allo scopo di conservarne gli elementi superstiti e non di completarne le forme perdute, o ancora la ripubblicazione dell'articolo di Roberto Pane sul restauro della chiesa di S. Chiara a Napoli, dove si aggiungeva alle medesime raccomandazioni la possibilità di operare *criticamente* una selezione sulle stratificazioni delle opere per valorizzare la significatività dei monumenti⁵⁵. Il concetto di restauro critico così introdotto ripresentava però, in maniera non troppo velata, proprio all'interno della tradizione filologica e conservativa, le esperienze ottocentesche di *aggiornamento* della forma dei monumenti e per questo in molti tra i suoi fautori cominciarono a giustificare culturalmente i principi attraverso il riferimento alla teoria estetica crociana e alle idee di Carlo Giulio Argan visto che su entrambe si reggeva anche la fondazione dell'Istituto Centrale del Restauro: così Roberto Bonelli, entrando in polemica con Pane, che lo accusava di operare da una prospettiva anti-storica, proponeva nel 1959 di considerare il monumento nella propria *unità artistica*, cioè nella completa significatività e rappresentatività delle proprie parti, e quindi di realizzare il restauro come un atto creativo che avesse lo scopo di aumentare il valore simbolico del monumento attraverso la sua interpretazione materiale attuale⁵⁶.

⁵³ Negli altri paesi europei, tralasciando la complessità del caso tedesco, la ricostruzione veniva condotta tenendo di massimo conto l'urgenza con la quale i lavori dovevano restituire l'aspetto, non l'originalità, degli spazi urbani storici; si veda per degli esempi il capitolo "Towards International Guidelines" di .

⁵⁴ Si veda il capitolo "Esperienze di guerra e problematiche della ricostruzione" di .

⁵⁵ Si vedano le pagine dalla 414 alla 417 di .

⁵⁶ Infatti per Bonelli la valutazione testimoniale dell'edificio storico costituiva la logica premessa per il desiderio di partecipare della ricreazione della sua forma considerando entrambe come prospettive storiche sui prodotti storici tra di loro interrelate e dipendenti; si veda al riguardo il capitolo "Principi e metodi nel restauro dei monumenti" di .

Numerosi restauri che avevano preceduto la pubblicazione di Bonelli avevano del resto dimostrato un'attitudine operativa nei confronti dei manufatti storici del tutto simile, come per esempio il restauro della chiesa di S. Chiara a Napoli, terminato nel 1953, nel quale si era ripristinato l'aspetto romanico dell'opera; oppure quello dell'Ospedale Maggiore di Filerete a Milano, condotto tra 1947 e 1949 con la consulenza del Prof. Annoni e poi tra 1949 e 1958 da Liliana Grassi, dove furono fatti *emergere* numerosi caratteri costruttivi cancellando parte della stratificazione storica del monumento; o ancora quello della Chiesa Madre di Taormina, riportata alla sua originaria architettura gotico-normanna nel 1948 e che significativamente veniva presentata dalla pubblicazione di Armando Dillon intitolata *Interpretazione di Taormina*⁵⁷.

Se le operazioni sui manufatti storici interpretavano i principi filologici della carta di Atene in termini estetici e critici, dall'altra parte gli strumenti normativi, nazionali ed internazionali, e le istituzioni internazionali si dirigevano già in quegli anni verso una ancora più dettagliata e ampia identificazione degli elementi storici da tutelare sostenuta anche attraverso la creazione di nuovi enti.

Così nel 1946, specialmente su iniziativa della *Conference of Allied Ministers of Education*, (CAME), il vecchio Istituto per la Cooperazione Intellettuale venne sostituita dalla *United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organisation*, (UNESCO), lo stesso anno veniva quindi rinnovato anche l'Ufficio internazionale dei Musei rifondandolo come *International Council of Museums*, (ICOM), nel 1951 veniva approvato lo statuto dell'*International Committee of Monuments* (il futuro ICOMOS), mentre nel 1956 veniva fondato l'*International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property*, (ICCROM).

Queste ultime due organizzazioni specializzavano in particolare il meccanismo di centralizzazione delle informazioni sul patrimonio mondiale che era stato già iniziato in seno ai vecchi istituti, promuovendo la pubblicazione di metodi operativi unificati e l'intervento diretto delle organizzazioni internazionali nei contesti nazionali; in particolare queste nuove organizzazioni avevano anche il compito di ampliare il bacino di utenza dei servizi internazionali per il patrimonio ai paesi non europei: è infatti del 1951 la prima missione dell'UNESCO in Perù per fornire assistenza nella ricostruzione della città di Cuzco, mentre è del 1959 l'inizio dell'interessamento per la salvaguardia dei monumenti della Nubia messi in pericolo dalla costruzione della diga di Aswan.

⁵⁷ Si veda .

Il prevalere delle esperienze e delle necessità europee nella redazione di norme e regolamenti internazionali di tutela del patrimonio è però manifesta ancora nel 1964 con la famosa Carta di Venezia, promulgata durante il Congresso Internazionale di Architetti e Tecnici dei Monumenti Storici; queste raccomandazioni vennero infatti desunte, su invito di Piero Gazzola e Roberto Pane, dalla Carta Italiana del Restauro del 1932, in particolare per il principio della tutela della stratificazione storica, e dovevano rappresentare nelle intenzioni degli altri relatori della conferenza il culmine della storia occidentale del concetto di patrimonio⁵⁸.

Questo documento ampliava così gli oggetti da tutelare radicalizzando i principi delle normative precedenti fino a ricoprire gli ambienti urbani e paesistici di interesse storico e culturale anche in assenza di eccellenze monumentali, e specificava i principi della conservazione secondo le istanze del movimento dei fautori del rispetto dell'autenticità integrale degli spazi stabilendo quindi anche delle pratiche non sempre rispettose dell'obiettivo della perpetuazione del patrimonio come l'inseparabilità delle decorazioni dal proprio ambiente che sembrava alludere ad una poetica ruskiniana della ruderizzazione del patrimonio. Ciononostante i fermenti contemporanei nell'ambito del restauro non venivano ignorati e la stessa definizione di monumento storico veniva infatti interpretata tra i poli della testimonianza storica e del fenomeno artistico e quindi storicizzabile; le raccomandazioni smussavano però le conseguenze di questo riconoscimento negando uno scopo estetico dell'attività del restauro come pure l'individualità artistica del restauratore, quasi riverberando dal dibattito tra Pane e Sampaolesi.

La stessa Carta di Venezia non era però uno strumento normativo tanto rigido ed *eurocentrico* se nella propria introduzione sottolineava la necessità di un'interpretazione culturalmente locale dei principi di cui la carta si faceva latrice: sarà infatti a partire da questa precisazione che negli anni successivi l'ICOM si rivolgerà alle proprie organizzazioni locali per specificare delle raccomandazioni per la tutela del patrimonio che fossero in linea con i documenti internazionali ma che interpretassero le culture nazionali o macronazionali, come nell'esempio della Carta di Quito del 1967, dedicata al patrimonio culturale del continente americano, o della Carta di Lahore del 1980, sulla conservazione dell'Architettura Islamica, o ancora della Dichiarazione di San Antonio del

1996⁵⁹ che specificava il concetto di autenticità del patrimonio ancora nel continente americano.

Il principio regolatore fondamentale delle raccomandazioni della Carta di Venezia era infatti il riconoscimento dell'universalità del valore del patrimonio culturale, e quindi la sua appartenenza all'intero genere umano, ma insieme anche dell'innegabile sovranità delle nazioni sui propri prodotti culturali; quello che sembrava però solo una prudente norma di rispetto degli accordi sul diritto internazionale fondava in realtà un approccio culturale all'ambito del Patrimonio che avrebbe teso ad astrarre i criteri di tutela per applicarli anche a fenomeni immateriali - come le pratiche tradizionali - e allo stesso tempo a renderli molto più aderenti ai singoli contesti locali. Lungo questo percorso di specializzazione dei contenuti della Carta di Venezia il concetto che venne maggiormente dibattuto fu senza dubbio quello dell'*autenticità* dei monumenti e della loro documentazione come principio di riconoscimento operativo del patrimonio storico, tanto che nel 1994 fu tenuta nella città giapponese di Nara una conferenza organizzata da UNESCO, ICCROM e ICOM con l'obiettivo di redigere un documento dedicato alla tutela della diversità culturale e della specificità territoriale del patrimonio. In questo documento, infatti, l'autenticità del patrimonio coincide con l'*autentica* necessità della sua conservazione, ovvero con il riconoscimento che una comunità decide di operare sul proprio patrimonio culturale manifestandone il valore attuale e vitale, ed è in questo senso che *autentici* debbono essere tutte le fonti che i conservatori devono affrontare per interpretare il valore di un prodotto storico, quali le pratiche quotidiane, gli usi e le funzioni, le tecniche di costruzione e di riparazione, i caratteri estetici e storici positivi ma anche gli aspetti simbolici attuali dell'oggetto della valutazione⁶⁰. Il diritto delle comunità locali alla propria peculiare identità anche patrimoniale, che questo documento sosteneva specificando i contenuti della Carta di Venezia, venne cinque anni più tardi ratificato anche da un documento dell'ICOM deliberato in occasione del cinquantesimo anniversario della Dichiarazione Universale dei Diritti Umani: vi si leggeva infatti che costituiva un diritto umano inderogabile *l'espressione autentica* del proprio patrimonio

⁵⁹ Tra le raccomandazioni deliberate dalle organizzazioni locali e specialistiche si possono ricordare, oltre alle succitate, la Carta di Burra, composta nel 1981 ma ripresa ancora nel 1988 e nel 1999, dedicata al patrimonio australiano, la Dichiarazione di Tlaxcala del 1982 dedicata al patrimonio sudamericano, la Carta per la Preservazione del Patrimonio del Quebec del 1982 e la Carta di Appleton dell'anno seguente prodotta in rappresentanza del Canada di lingua inglese, o ancora la Carta della Nuova Zelanda sui luoghi di valore culturale del 1992. Per avere una panoramica su regolamenti e raccomandazioni internazionali si veda il quadro sinottico pubblicato su www.epreservation.net (consultato l'ultima volta il 21-10-2007) con collegamenti ai documenti originali.

⁶⁰ Si veda il documento originale all'URL: http://www.international.icomos.org/naradoc_eng.htm.

culturale e la scelta delle pratiche da intraprendere per la sua conservazione, il suo sfruttamento e la sua divulgazione⁶¹.

L'interpretazione dell'autenticità del patrimonio tutelato raffrontata all'invito alla conservazione più ampia della materialità dei manufatti storici costituiva quindi un chiasmo apparentemente irrisolvibile del documento veneziano la cui influenza è però apparsa evidente nell'evoluzione del concetto di patrimonio costruito che è stata delineata nel primo decennio di questo secolo dopo la sua decennale elaborazione novecentesca cui abbiamo accennato.

La caratteristica longevità del documento veneziano lo porta così, proprio come intendevano i suoi redattori, a rappresentare ad oggi anche l'ultima manifestazione della cultura europea del restauro e quindi la sintesi della lunga evoluzione dell'idea di Patrimonio nel mondo occidentale che qui si è solo brevemente accennata e selezionata nelle sue esperienze per potergli coniugare in fine le osservazioni strutturali proposte in seno alla storia del collezionismo.

Come si è visto infatti, l'evoluzione del concetto di patrimonio edilizio e paesistico nella cultura occidentale, lungo tutto lo sviluppo dell'era moderna, si è palesemente espressa nelle particolari specificazioni del concetto di autenticità dei manufatti storici alle quali ci si è rifatti per realizzare le pratiche del loro riconoscimento in modo analogo a quanto, si è visto, è stato considerato il funzionamento generale delle pratiche selettive nel collezionismo occidentale. Restauro e normative si sono in questo modo articolate, ripetendo la dialettica delle pratiche genealogiche del collezionismo, tra relazioni metonimiche ed analogiche con il patrimonio storico, innescando un processo cumulativo di aggiornamento delle caratteristiche di autenticità dei manufatti e quindi dei tipi di manufatti stessi coperti dalla tutela.

L'espressione quasi linguistica dell'accumulazione degli oggetti storici nella categoria del patrimonio costruito si è basata, in successive fasi storiche, sia su forme denotative e connotative, che sono consuetamente rintracciabili nella tradizione dei collezionismi occidentali, quali quelle delle forme e delle sostanze dei manufatti, sia su caratteristiche del tutto peculiari dei prodotti architettonici e spaziali come i contesti topologici e le funzioni. Fino al Diciottesimo secolo si è visto infatti come l'originalità stilistica di un monumento, ovvero il suo preteso aspetto originario ed unitario, insieme alla sua insistenza storica in un luogo già tutelato topologicamente siano state scelte come

⁶¹ Si veda il documento originale all'URL: http://www.international.icomos.org/e_stocdec.htm .

caratteristiche di autenticità del patrimonio e che come tali abbiano stabilito le operazioni di selezione, ed esclusione dalle trasformazioni storiche, di quegli aspetti dei manufatti storici che ne attualizzavano le forme simboliche. Nel Settecento, grazie all'influenza della nascente disciplina archeologica, a queste caratteristiche si aggiunse anche quella dell'originalità materica dei manufatti che si delineava però nel suo valore esclusivamente documentario dedicando quindi i manufatti selezionati a delle operazioni di tutela di carattere quasi archivistico - quali le rimozioni - mentre nel Diciannovesimo secolo questa caratteristica assurgeva anche all'interesse estetico ed idealistico del dibattito culturale con risultati operativi molto diversificati. L'originalità delle funzioni ospitate dai manufatti, ovvero quelle pratiche sociali storicamente affermatesi negli spazi dei prodotti storici al punto di esservi naturalizzate, diventò invece una caratteristica di autenticità del patrimonio costruito solo con il Novecento e determinò così una particolare costrizione temporale della selezione degli oggetti da tutelare che sostituì il criterio retorico con il quale veniva costruita consuetamente la genealogia culturale alla base delle operazioni di tutela, l'attualizzazione di valori simbolici appunto, con il suo opposto, ovvero la costituzione in potenza dell'identità sociale recente degli spazi. La naturalizzazione delle pratiche sociali ospitate da un luogo implica infatti la loro deattualizzazione, ovvero la loro cristallizzazione temporale in forme potenziali che non hanno più necessità storica di manifestarsi in quanto non sono più aggiornabili se non nella loro interpretazione⁶².

Fino al riconoscimento integrato dei caratteri di autenticità attuali e potenziali degli spazi monumentali che stabilisce la Carta di Amsterdam, la specializzazione di queste caratteristiche non è stato però un processo lineare, né comprensibile in modo teleologico, ma il risultato di un complesso sistema dialettico nel quale la somiglianza con un sistema linguistico è piuttosto dipesa dal confronto tra i modelli del collezionismo religioso/nazionale e di quello privato nel riconoscimento operativo del patrimonio.

La redazione di normative e regolamenti ha infatti teso ad allargare il repertorio degli oggetti di tutela stabilendone sempre più specificamente le modalità di conservazione e di interpretazione, quindi sottraendoli in maniera sempre più permanente ed integrale alle pratiche quotidiane di trasformazione degli spazi e delle loro funzioni, come se il metodo

⁶² Come nell'opera di Deleuze, tra *Bergsonisme* e *Différence et Répétition*, si adotta qui la definizione del virtuale come una categoria ontologica da confrontare con quelle dell'ideale e dell'attuale; come spiega Rob Shields, in , rispetto allo schematismo bergsoniano in cui compariva il virtuale contrapposto all'attuale, nel pensiero di Deleuze, per correggere degli inconvenienti platonici del modello bergsoniano, (ovvero la coincidenza nel reale di forme ideali ed oggetti materiali), il virtuale viene inteso come stato di transizione del reale verso la sua attualizzazione, quindi a metà strada tra il materiale e l'astratto concettuale. Ogni volta che qui viene usato il termine virtuale lo si considera quindi secondo la relazione che lo lega all'attualità dei materiali, ovvero la loro attualizzazione performativa: il virtuale è una condizione della realtà e non della possibilità di un ente.

di selezione del patrimonio adoperato dalle istituzioni nazionali fosse riconducibile direttamente al collezionismo rituale e alla sua caratteristica memoria di tipo cumulativo. D'altra parte la *langue* del collezionismo istituzionale si è accresciuta grazie agli esperimenti espressivi degli operatori impegnati nella conservazione, cui si devono infatti anche l'evoluzione delle forme sintattiche del riconoscimento operativo del patrimonio; certo la *parole* dei restauratori o più generalmente dei conservatori, proprio in quanto aggiornamento dinamico del vocabolario del collezionismo nazionale, si è però distinta per un processo di sviluppo segnato dalla contrapposizione, si è visto, tra criteri estetici e documentari dedicati alle operazioni di tutela sui manufatti storici, che ha determinato l'alternanza delle forme sintattiche nelle pratiche operative e la specificazione delle normative riguardanti l'autenticità del patrimonio⁶³. E' vero d'altronde che questi criteri non si sono mai dimostrati tanto contraddittori da rinchiudersi in un'ostinata e reciproca indipendenza, piuttosto, come si è mostrato in precedenza, gli uni hanno legittimato i propri risultati rifacendosi spesso agli altri: per esempio, il ripristino stilistico adducendo come propria motivazione il recupero di una forma documentaria unitaria della cultura artistica originariamente responsabile della produzione del monumento, oppure il restauro conservativo riconoscendo nella tutela della stratificazione storica dei manufatti un principio estetico cognitivo ed idealistico.

La Carta di Venezia, come si era anticipato, interpreta l'anfibolia operativa tra questi criteri, coniugandoli esplicitamente nel riconoscimento del patrimonio costruito, ma rendendo le proprie raccomandazioni spesso contraddittorie visto che le uniche operazioni di tutela consigliate contemplano la conservazione di tutti i *materiali* concorrenti nella manifestazione del monumento, comprese le condizioni ambientali fisiche e sociali, mentre le integrazioni vengono definite come misure eccezionali, a loro volta costrette nell'aporia dovendo essere coniugabili armoniosamente ai manufatti storici ma radicalmente distinte da questi. Certo, il documento veneziano interpreta il processo espressivo delle pratiche di conservazione lasciando prevalere il criterio documentario a causa della propria disposizione all'accumulazione, eppure il seppur timido inserimento dell'altro principio operativo dimostra ulteriormente che i due distinti processi espressivi che dipendono da questi criteri sono intimamente collegati da una relazione che, all'interno del sistema generale della tutela si manifesta come una funzione microlinguistica. La circolazione del senso, già a questo livello, costituisce infatti un

⁶³ L'applicazione del modello saussuriano alla storia del collezionismo, e quindi l'assimilazione della collezione ad una forma testuale è rintracciabile in molti testi di museologia che ciononostante non condividono un approccio strutturalista, si veda per esempio i già citati e , il capitolo "Out of which past" di , e .

sistema che rende le sue espressioni sempre più indipendenti da ogni referenzialità denotativa, al punto che, si è mostrato, sono occorse le distruzioni dei due conflitti mondiali per richiamare bruscamente il dibattito sulla tutela del Patrimonio all'urgenza fisica del proprio repertorio che fino ad allora rimaneva squisitamente disciplinare. Si potrebbe opporre a queste osservazioni che le pratiche che alimentano le espressioni degli esperimenti di tutela dei conservatori siano radicate nella materialità dei manufatti sui quali operano e che agiscano direttamente sui monumenti anelando alla materializzazione di valori simbolici piuttosto che alla simbolizzazione di valori materiali, eppure, per rifarsi al testo di Jean Baudrillard, *La précession des simulacres*⁶⁴, citato in apertura del capitolo, si potrebbe ribattere affermando che tali esperienze di conservazione del Patrimonio agiscano comunque tendendo alla trasformazione *simulacrale* degli oggetti storici, cioè al loro inserimento in un ordine rappresentativo astratto e generativo, nel quale si manifestano come forme concettuali e *vocabolariali*. Questo sembra tanto più evidente se rapportato al tipo di tutela determinato dall'interesse estetico nei confronti del Patrimonio, che pratica infatti una valutazione *discorsiva* dei manufatti nella quale, essendo il vocabolario stilistico di questi oggetti storicizzato e reso parte di una sintagmatica generale, l'autenticità coincide con una necessità espressiva attuale e che pertanto non si nega di emendare l'aspetto stratificato dei manufatti. E' invece più sottile il meccanismo attraverso il quale le pratiche conservative dettate dalla concezione documentaria del patrimonio *derealizzano*⁶⁵ i manufatti cui vengono applicate: la tutela integrale dei prodotti storici non priva di attualità solo le azioni sociali che vengono inserite nella tutela dei monumenti, come si spiegava prima, ma piuttosto agisce per "simulazione microscopica"⁶⁶ su tutti i materiali che esprimono fenomenologicamente l'oggetto lasciando circolare inesorabilmente l'attuale verso il potenziale, quello che Baudrillard chiama la "hyper cultura"⁶⁷.

Per dirlo nei termini di Hjelmslev, se l'asse della sintagmatica nell'espressione generale delle pratiche di tutela verso il Patrimonio si rivela come un sistema rappresentativo simulacrale è evidente che anche l'asse della paradigmatica di tale espressione dovrà ascrivere ad un simile sistema⁶⁸; il collezionismo istituzionale, rappresentato dalla produzione legislativa specifica, riproduce infatti una dinamica delle

⁶⁴ .

⁶⁵ Questo termine è usato nel senso con cui viene adoperato da Baudrillard, quindi nei termini delezuziani usati finora si dovrebbe piuttosto parlare di deattualizzazione se non di astrazione – come nel realizzarsi la possibilità proietta la propria immagine sul reale così l'interpretazione documentaria del patrimonio storico seleziona la stratificazione anche immateriale del monumento, si veda ancora .

⁶⁶ , la traduzione è di chi scrive.

⁶⁷ , la traduzione è di chi scrive.

⁶⁸ Si confronti con la spiegazione che ne dà Emilio Garroni in .

istituzioni di potere già descritta da Baudrillard come *la saturazione di campi di Realtà sempre più ampi*, ovvero il successivo esaurimento di repertori cui le istituzioni possano applicare la propria rappresentazione simulativa. Ad esempio la saturazione delle caratteristiche di autenticità dei manufatti, si è visto, è coincisa con la specificazione delle procedure normative che ne interpretavano la necessità di tutela registrando come lineare un processo dialettico al contrario piuttosto complicato; così facendo il collezionismo istituzionale ha sintetizzato le esperienze di tutela emendandone gli aspetti simulativi, ovvero linguistici e autoreferenziali, simulando un'espansione del repertorio che non dipendesse dall'esaurimento linguistico degli attributi di autenticità ma dalla loro urgenza riscontrabile nella materialità dei manufatti.

Non è però di interesse di questa ricerca utilizzare l'analisi sociologica di Baudrillard semplicemente per desumerne alla fine delle osservazioni politiche ed ideologiche da verificare sulle pratiche di tutela del Patrimonio Edilizio e Paesaggistico, sono piuttosto le dinamiche dei sistemi rappresentativi simulacrali, messe in luce da questa stessa analisi, ad avere importanza qui perché offrono la possibilità di introdurre, in modo coerente con quanto detto fin ora, i meccanismi che hanno determinato lo sviluppo del DH e la sua integrazione con le pratiche di riconoscimento del Patrimonio Costruito.

Gli stessi concetti di *simulacro* e di *hyper realtà* tendono infatti ad essere tautologici specialmente se rapportati a fenomeni raffrontabili con quelli linguistici, specialmente nel caso delle pratiche di riconoscimento del Patrimonio che oltre ad essere facilmente assimilabili a funzioni espressive si possono dire interamente concentrate sulla materialità espressiva dell'oggetto che tutelano e quindi sul suo medium artistico, un aspetto questo che Baudrillard prende a prestito da MacLuhan per descrivere l'attitudine semantica dei sistemi di riproduzione simulacrale⁶⁹.

La saturazione ed il suo corrispettivo dinamico, l'implosione, sono invece delle tendenze che si manifestano lungo tutto lo sviluppo della storia del restauro nell'età moderna e che in particolare ne spiegano gli ultimi sviluppi, proprio a partire dalla carta di Venezia: con la saturazione dei caratteri di autenticità è stata raggiunta infatti l'impossibilità di un'ulteriore rarefazione dei contenuti dell'espressione della tutela, ovvero di un'ulteriore espansione del suo repertorio, almeno nella sua dimensione retorica principale, quella dell'attualizzazione, si diceva, di valori simbolici, pena il ritrovarsi immersi in paradossi quasi romanzeschi – come quello di conservare un tessuto urbano

⁶⁹ Si confronti con .

come un mausoleo popolato da cittadini imbalsamati in pratiche sociali del tutto inattuali come in una delle *Città Invisibili* di Calvino⁷⁰. La tutela integrale della Carta di Amsterdam e la relativizzazione del concetto di autenticità proposta dal documento veneziano rappresentano così una dinamica implosiva della tutela del Patrimonio basata proprio sull'inversione delle sue forme retoriche tradizionali: il contenuto delle pratiche di conservazione è come capovolto e espanso nelle sue dimensioni fino ad un asintotico limite saturato dalla pratica immateriale, sempre più riflessiva e autoreferenziale, dell'interpretazione del Patrimonio. La naturalizzazione delle pratiche sociali di un tessuto storico e la cessione ad un'ermeneutica indefinita del concetto di autenticità sono in effetti aspetti complementari che si collocano rispettivamente l'uno sul margine estremo dell'espansione e l'altro su quello iniziale dell'implosione del campo espressivo della tutela del Patrimonio Storico, eppure entrambi sono inseribili in un processo circolare tendenzialmente implosivo che sembra essere arrivato al suo limite suggerendo la sottrazione della materialità del Patrimonio alle pratiche di tutela, cui sarebbe infatti concessa la sola conservazione tecnologica dei manufatti.

E' evidente che una ulteriore espansione delle pratiche di riconoscimento del Patrimonio nella materialità dei manufatti può coincidere ad oggi solo come risposta ad eventi catastrofici, come hanno dimostrato le reazioni internazionali alle demolizioni dei Buddha di Bamiyan in Afganistan⁷¹, e come hanno anticipato gli stessi Baudrillard e Virillio discutendo il regime rappresentativo del catastrofico⁷².

⁷⁰ Tra le città di Calvino potrebbero essere citate tutte quelle che l'autore raccolse sotto la categoria della *memoria*, eppure qui si vuole fare riferimento esplicito alla città di *Eusopia* che, seppur iscritta nella tipologia delle *città morte*, rappresenta bene il paradosso cui si alludeva: questa è infatti una città mausoleo, anche se per alcuni versi simile ad un parco tematico, popolata da cittadini imbalsamati immobilizzati nelle loro pratiche e nei loro desideri quotidiani. Si veda

⁷¹ La distruzione delle statue colossali, che tra l'altro erano state iscritte nel registro dell'UNESCO dei beni monumentali ad alto rischio di scomparsa poco tempo prima, fu seguita subito da dichiarazioni internazionali di condanna e da una campagna per la raccolta di fondi per la loro ricostruzione; questa iniziò si può dire poco dopo affidando l'incarico al dipartimento di fotogrammetria del Politecnico di Zurigo, il compito iniziale infatti era quello di produrre un modello delle statue su cui basare una futura ricostruzione utilizzando i materiali superstiti, procedendo per anastilosi. Per una cronologia delle iniziative dell'UNESCO si può consultare la pagina web http://portal0.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=18295&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (consultato il 20 Novembre 2007), mentre per una descrizione delle operazioni tecnologiche del gruppo del Politecnico di Zurigo si può vedere <http://www.photogrammetry.ethz.ch/research/bamiyan/buddha/animations.html> (consultato il 20 Novembre 2007).

⁷² Baudrillard infatti, in *La précession des simulacres* e in *L'effet Beaubourg*, spiega le catastrofi come fenomeni di rappresentazione, peripezie artificiali, organizzate per la simulazione dell'urgenza della realtà e quindi del senso del controllo istituzionale su questa; similmente per Virilio, per esempio in *L'espace critique*, l'incidente catastrofico si costituisce in categoria tipologica dell'interpretazione e della produzione dello spazio come correlativo trascendentale della dinamica fondamentale dell'accelerazione. Si confronti con , e .

4 La divulgazione scientifica e quella pedagogica del patrimonio edilizio in quanto pratiche di tutela

“Photography...is the sworn witness of everything presented to her view. What are her unerring records in the service of mechanics, engineering, geology, and natural history, but facts of the most sterling and stubborn kind? ... What are her representation of the bed of the ocean, and the surface of the moon ... but facts which are neither the province of art nor of description, but of that new form of communication between man and man – neither letter, message, nor picture- which now happily fills up the space between them? ... Her business is to give evidence of facts, as minutely and as imparatially as, to our shame, only an unreasoning machine can give” Elizabeth Eastlake, *Photography* (1857)¹

La saturazione semantica del concetto di autenticità, si è notato, ha però avuto, fin dalle proposte di Boito si può dire, un suo correlativo operativo molto vitale che ha reso evidente in modo estremamente precoce la necessità di coniare nuove pratiche di riconoscimento del Patrimonio che riempissero la lacuna creata nell’espressione della tutela dalla conservazione materica radicale: la divulgazione scientifica e pedagogica delle informazioni raccolte durante le operazioni di restauro, o precedentemente a queste per indirizzarne le scelte tecnologiche ed estetiche, può infatti essere interpretata al di fuori della sua funzione amministrativa ed accademica, che sembrerebbe solo confermare il controllo istituzionale sulla tutela, considerandola come una pratica di riconoscimento basata su un’ermeneutica immateriale dei manufatti.

La cuspide della saturazione del concetto di autenticità sarebbe quindi da collocare già prima del documento veneziano, che rappresenterebbe piuttosto il suo perfezionamento, e coinciderebbe in modo non casuale con lo sviluppo dell’impiego etnologico degli strumenti fotografici e cinematografici anche in senso museografico nel primo decennio del Novecento, come si riscontra infatti nel testo della legge del 1902 sulla *conservazione dei monumenti e degli oggetti d’antichità e d’arte* ispirata da Boito. Nel testo di questa legge la divulgazione era infatti realizzata ricorrendo alla musealizzazione, prima ancora che del monumento, delle stesse pratiche del restauro, impiegando immagini fotografiche, disegni ed oggetti rimossi dalla fabbrica storica e disposti in un luogo adiacente al

¹ Brano tratto da Alan Trachtenberg and Amy Weinstein Meyers (a cura di), *Classic Essays on Photography*, New Haven, 1980, p. 65-66, a sua volta riportato in .

monumento restaurato. Del resto le pratiche della documentazione e della divulgazione etnografica sono implicite anche nella tutela integrale proposta nella Carta di Amsterdam, ed in particolare lo è la loro costituzione in pratiche museografiche specifiche²; sempre in *La précession des simulacres*, Baudrillard spiegava del resto come la stessa disciplina etnografica si costituisca, e in particolare si confermi, attraverso la simulazione museologica del proprio repertorio, cioè attraverso l'assimilazione del proprio oggetto di studio in una struttura sintagmatica di tipo espositivo³.

4.1 La divulgazione ottica del patrimonio culturale ed il collezionismo borghese

Le applicazioni museografiche delle immagini fotografiche nel primo decennio del Novecento erano però già molto popolari anche nel campo della Storia dell'Arte almeno fin dagli anni Cinquanta dell'Ottocento quando avevano assunto le forme espositive *pre-cinematografiche* della proiezione di diapositive: le lezioni accademiche e le conferenze nei musei acquisirono infatti la riproduzione fotografica e la proiezione dello *skioptikon* molto velocemente dopo il Primo Congresso Internazionale di Storia dell'Arte di Vienna del 1873, (che fu interamente dedicato alle tecnologie di riproduzione delle opere artistiche), e specialmente nel contesto germanico dove spiccavano le personalità dei professori Adolph Goldshmidt ed Hermann Grimm⁴.

Non possono quindi sembrare tanto originali le stesse raccomandazioni dello storico dell'arte Giovanni Morelli che alla fine dell'Ottocento invitavano gli studiosi a fornirsi perlomeno di un archivio fotografico se non di una collezione materiale di opere d'arte, e tale necessità doveva essere certo familiare anche a Boito che come il Morelli soggiornava a Milano in quegli anni e che con questo ne condivideva l'ambiente culturale⁵. Pur accomunati dall'impiego scientifico della fotografia in ambito artistico i due erano però apparentemente molto distanti l'uno dall'altro a causa delle distinte concezioni estetiche incarnate dai loro scritti; Morelli infatti, con la sua celebre raccolta di saggi sulla pittura italiana, aveva inaugurato la critica artistica formalista proponendosi come progenitore delle estetiche cognitive novecentesche, mentre Boito al contrario sosteneva, più nelle sue dichiarazioni che nelle proprie opere di architettura, un approccio

² Questo si vedrà è tanto più evidente nella Carta di Ename che è dedicata proprio alla tutela in quanto interpretazione integrata al contesto sociale del monumento.

³ Si veda .

⁴ Si veda .

⁵ Si veda , il saggio citato di Morelli è *Italian Painters, Critical Studies of Their Works*.

esclusivamente storicistico allo studio dei monumenti. Ma se si può dire che tale distanza fosse solo apparente è proprio perché entrambi rappresentavano in quegli anni il nuovo modello critico-artistico della Scienza dell'arte, (*Kunstwissenschaft*), che si andava elaborando, principalmente in Germania, attraverso il richiamo agli esempi dell'idealismo gnoseologico di Fiedler – di cui è esemplare la teoria della *pura visibilità* – e del culturalismo di Burckardt.

L'impiego della fotografia nelle pratiche museografiche dedicate ai prodotti artistici stava divenendo però, come ha spiegato Robert Nelson, proprio uno degli strumenti fondamentali per l'affermazione metodologica di questo movimento, tanto che lo stesso Wölfflin aveva dedicato almeno due saggi all'impiego del proiettore nelle lezioni di Storia dell'Arte trattandolo come un catalizzatore per le proprie osservazioni⁶, e similmente delle opere d'arte riprodotte fotograficamente stavano al centro anche della ricerca, intitolata *Mnemosyne*, del suo quasi coetaneo Aby Warburg che con queste traduceva museograficamente il proprio studio sull'ereditarietà della simbologia artistica⁷.

E' vero che l'entusiasmo scientifico nei confronti degli strumenti fotografici, anche nelle loro applicazioni umanistiche, è ampiamente documentato essersi affermato già un decennio dopo l'invenzione della fotografia⁸, e come nel caso delle pratiche etnografiche, anche per l'allestimento museografico delle riproduzioni del repertorio storico artistico tale reputazione doveva essere stata molto influente. Ma è altrettanto chiaro che la riproduzione fotografica delle opere d'arte interpretava in campo umanistico anche la possibilità di proiettare gli stessi oggetti di studio all'interno delle matrici interpretative delle diverse discipline; in questo modo le nuove tecniche di riproduzione venivano impiegate nella medesima maniera in cui il collezionismo disciplinare aveva gestito il proprio patrimonio ma correggendo allo stesso tempo le specifiche pratiche della storiografia artistica dalle manifestazioni della *ecfrasi* grazie al più economico sistema

⁶ In , si citano di Wölfflin i due saggi, *Italien und des deutsche Formgefühl*, a p. 430, e *Über das Rechts und Links im Bilde* in *Gedanken zur Kunstgeschichte: Gedrucktes und ungedrucktes*, a p. 429. Al contrario in , nella nota 93 a p. 104, si riporta una comunicazione di Wolfgang M. Freitag, tenuta alla conferenza del gennaio 1995 intitolata *Histoire de l'art et nouvelles techniques de reproduction*, dove veniva esemplificata la diffidenza di Wölfflin verso la riproduzione fotografica delle opere d'arte con la loro assenza nel suo *L'arte classica* (1899); queste affermazioni oltre ad essere isolate erano anche riportate nel testo senza nessuna circostanziazione documentale e per questo non se n'è tenuto conto.

⁷ Ancora in , riguardo all'impiego della fotografia nell'opera di Warburg viene citata la descrizione che dà Gombrich in , della comunicazione presentata da questo studioso al Decimo Congresso Internazionale di Storia dell'Arte del 1912 sugli affreschi rinascimentali di Palazzo Schifanoia a Ferrara: una lezione interamente basata sull'impiego di diapositive a colori anche come strumento discorsivo, (si cita inoltre al proposito il testo di Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, 1998). Così in , *Mnemosyne* costituisce una controparte visuale del progetto di Benjamin sui *passages* parigini visto che dove uno sviluppa una ricerca sulla specificità estetica della modernità l'altro interpreta il simbolico come una categoria cognitiva prima ancora che culturale anche se storicizzabile nel fenomeno dell'empatia e documentabile nell'accostamento delle riproduzioni fotografiche.

⁸ Per esempio si veda il testo .

indicale della fotografia⁹. Come spiega infatti Mary Poovey, nel Diciannovesimo secolo la riformulazione di alcuni ambiti disciplinari come le scienze sociali ed economiche era stata guidata dalla sostituzione del metodo deduttivo con quello induttivo anche in conseguenza dello sviluppo delle nuove tecniche di rilevamento sperimentale, non ultima la fotografia, quindi ancora all'inizio del secolo seguente l'impiego di questa tecnologia suggeriva una sorta di carattere "preinterpretativo o in qualche modo non interpretativo"¹⁰ degli stessi studi in cui veniva applicata. In modo analogo il superamento della descrizione linguistica, appunto l'ecfrasi, delle opere artistiche rappresentava nel contesto degli studi di Storia dell'Arte il ricorso al metodo sperimentale delle scienze naturali e quindi la presupposizione di verificabilità delle affermazioni condotte da tali applicazioni. Alla pretesa oggettività dello strumento fotografico corrispondeva però anche quella che si è suggerito essere una strategia economica, infatti il collezionismo disciplinare - la forma epistemologica delle collezioni materiali - trovava nella concezione positivista degli apparati tecnologici applicati alla ricerca scientifica la possibilità di *rallentare* il trapasso del proprio patrimonio dalla sua forma dinamica, e quindi attivamente influente nel dibattito culturale, a quella cristallizzata di sola utilità documentaria e storiografica. Così la collezione fotografica non costituiva unicamente uno strumento per il mantenimento sul mercato culturale delle interpretazioni da questa accompagnate ma garantiva anche la circolazione del pregiudizio di oggettività tra quelle e le riproduzioni stesse secondo lo schematismo metonimico fondamentale delle pratiche di collezionismo.

Tali strategie di rappresentazione nei confronti del Patrimonio storico non furono però estranee anche alle contemporanee pratiche spettacolari di esibizione ottica e alle pubblicazioni popolari che alla qualità *artistica* o *artigianale* dei loro prodotti precedenti l'impiego della riproduzione fotografica sostituivano la scientificità, e quindi il credito intellettuale ed estetico, dei nuovi strumenti per guadagnare così il pubblico più ricco e meno confidente con il mercato dell'intrattenimento fieristico e stabilire delle forme distributive permanenti.

Gli spettacoli ottici come le proiezioni delle lanterne magiche, che dovevano la loro fortuna alle sorprendenti metamorfosi delle loro immagini, venivano adattati quindi nel

⁹ In , vengono citate in particolare le critiche mosse da Grimm contro le fonti scritte nello studio della Storia dell'Arte, in *Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über Neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons*, riportato in Dilly, "Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung" in I. Below (a cura di), *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, Giessen, 1975. Similmente in , viene riportata la proposta di Henry Fox Talbot, nel suo *The Pencil of Nature* del 1844, per la sostituzione come prova legale della descrizione inventaria con la fotografia.

¹⁰ .

loro procedere narrativo aneddotico e carnevalesco alle forme della lezione accademica accompagnata da proiezioni di immagini fotografiche relegando la *consueta eccezionalità* delle loro rappresentazioni alla citazione della condizione del viaggio; gli spazi urbani monumentali, che erano gli attori più consueti di questi spettacoli, si trovarono così a perdere la loro *autonomia narrativa* - fatta di improvvisi passaggi dal giorno alla notte, o meglio dalla quotidianità mattutina alle celebrazioni notturne - venendo riprodotti fotograficamente come testimonianze documentali per le parole dei conferenzieri¹¹.

E' così che dagli anni Cinquanta fino alla fine dell'Ottocento ebbero grande successo dei resoconti illustrati di viaggi, come quello di Albert Smith, *The Ascent of Mont Blanc*, che fu replicato a Londra all'*Egyptian Hall* del London Museum dal 1852 al 1858, o quello di Esther Lyons, basato sul suo viaggio in Alaska e replicato per un anno tra il 1897 ed il 1898 presso il *Brooklin Institue of Arts and Science*. Nonostante queste conferenze dimostrassero i caratteri esteriori della comunicazione accademica ed i loro argomenti si inserissero nel genere scientifico dei resoconti dei viaggi di esplorazione, le tecniche comunicative che venivano adottate erano consumatamene teatrali e operettistiche, basti pensare all'uso di illuminazioni suggestive e delle scenografie nello *spettacolo* di Smith oppure ai cambi di abito con cui la Lyons accompagnava il suo racconto¹².

La permeabilità degli ambienti accademici a queste pratiche spettacolari non è però spiegabile solo con la fiducia positivista che accompagnava le nuove tecniche e quindi ogni loro esercizio, ma deve essere chiarita piuttosto in relazione alle teorie pedagogiche e sociologiche che si erano largamente affermate intorno agli anni Trenta dell'Ottocento.

Si potrebbe essere tentati infatti di utilizzare la datazione fornita da T. J. Clark per la nascita della moderna società dello spettacolo, stabilendone lo sviluppo intorno agli anni Sessanta e Settanta di quel secolo, per poter iscrivere, tra i fenomeni dell'agenda della mercificazione del tempo libero che ne starebbe all'origine, anche questa inconsueta penetrazione del mercato dell'intrattenimento¹³; eppure così facendo si finirebbe per rovesciare la causa con l'effetto: se persino a livello istituzionale veniva riconosciuto il valore pedagogico di un intrattenimento addomesticato in forme accademiche questo era certo dovuto alla larga diffusione ed influenza, specialmente nel mondo anglosassone, del movimento utilitarista. La *massimizzazione del piacere* all'interno della società come

¹¹ Si prendano ad esempio le trasformazioni dei *mondi novi* o del *polyorama panoptique* descritti in .

¹² Si veda il quarto capitolo, "Fashioning Travel Space" di ; inoltre si veda il capitolo "Per una iconografia del vedutismo urbano nel 'precinema'" di .

¹³ Si veda T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton, Princeton University Press, 1984, citato in .

strumento di riforma era stato infatti un principio ispiratore per molti iniziative della politica inglese della prima metà dell'Ottocento e che, pur non avendo un'esplicita traduzione in termini pedagogici fino agli anni Sessanta con l'opera di J. S. Mill, aveva sostenuto implicitamente i movimenti, che come quello delle “*popular sciences*”¹⁴, avevano per obiettivo la diffusione popolare del sapere. Tali movimenti infatti contraddicevano e insieme sposavano il progetto pedagogico idealista del pensiero illuminista promuovendo delle forme socializzate di divulgazione per il miglioramento delle condizioni generali dell'intera popolazione, ma rivendicando anche fiduciose la naturalità dell'educazione, e quindi la sua indipendenza dall'insegnamento. Certo i limiti populistici di queste iniziative dovevano essere piuttosto evidenti se già negli anni Trenta Ralph W. Emerson ne scriveva al fratello suggerendo che fossero animati dal desiderio di offrire alle masse distrazioni dagli avvenimenti politici¹⁵, eppure il credito istituzionale di tali fenomeni non venne meno lungo tutto il secolo e questo pare anche in ragione della frequente insistenza delle pratiche di divulgazione sul modello del gabinetto di scienze naturali e del museo¹⁶. Del resto fin dalla seconda metà del Settecento proprio la creazione di musei pubblici rappresentò la prima rivendicazione culturale dei movimenti democratici ed illuministici, mentre per tutto l'Ottocento arrivò ad acquisire stabilmente un carattere strumentale al benessere sociale paragonabile alla realizzazione di infrastrutture: furono infatti frutti di queste rivendicazioni, ad esempio, la fondazione del *British Museum* nel 1753 e della collezione pubblica del museo del Louvre del 1791, come pure quella del *Kaiser Friedrich Museum* nel 1823 e del *Victoria & Albert Museum* nel 1855¹⁷.

Accanto ai grandi Musei Nazionali, investiti dalla responsabilità epistemologica di monumentalizzare l'intera esperienza intellettuale ed estetica dell'Occidente, si aggiungevano così, nella seconda metà dell'Ottocento, delle forme dichiaratamente minori di esibizioni di carattere pedagogico per le quali il realismo di tipo fotografico, quando non l'esplicito impiego della fotografia, costituiva il motore semantico fondamentale della loro comunicazione. Il *complesso espositivo del museo*, come dice Tony Bennett¹⁸, si manifestava però in queste esperienze in modo piuttosto complesso: la visione suggerita dagli allestimenti non era infatti sempre lineare ma manifestava

¹⁴ .

¹⁵ Si veda .

¹⁶ Si veda .

¹⁷ Si veda il capitolo “The Formation of the Museum” di ; l'autore ricostruisce in particolare la vicenda politica inglese e la prima emersione della storiografia e teoria museologica. Per un esempio del legame tra pensiero utilitarista e riformismo culturale si rimanda alla figura di Henry Cole, promotore politico ed artistico del Victoria & Albert Museum, si veda .

¹⁸ Si veda ed il capitolo “The Exhibitionary Complex” di .

un'organizzazione tassonomica che riproponeva quella generalmente museale con alcuni adeguamenti di tipo pubblicista, come per esempio il riferimento alla organizzazione degli argomenti nei periodici dell'epoca, nello stesso modo anche la scelta dei materiali esposti interpretava più che altro metonimicamente i criteri istituzionali di selezione del patrimonio visto che la storicità ed autenticità di quelli non rappresentava un criterio preferenziale per la loro esibizione come dimostrano le numerose riproduzioni di scene di attualità, seppur legate alla vita politica e culturale della nazione¹⁹. La riproduzione fotografica in questi contesti risarciva quindi gli allestimenti dei consueti caratteri di autenticità e di autorevolezza dei musei, anche quando questa risultasse impiegata solo strumentalmente per conferire il suo realismo ad altre tecniche plastiche e figurative, e per questo si trovava ad integrare o sostituire prodotti ormai consolidati anche da più di un secolo, come i panorami dipinti, le camere oscure o i gabinetti delle cere, che erano stati però fino ad allora considerati fenomeni di semplice intrattenimento illusionistico.

Infatti, nella seconda metà dell'Ottocento, ai *diorama* urbani dei primi decenni del secolo erano succeduti molto più frequentemente ricostruzioni degli scenari di battaglie, (specialmente dopo il conflitto franco-prussiano), che interpretavano il valore documentario della fotografia in minuziose descrizioni pittoriche; mentre tra gli anni Settanta ed Ottanta dello stesso secolo il vedutismo urbano era diventato prerogativa dei grandi panorami fotografici, come quello di Mosca di Sherrer e Nabolz (1870), quello di San Francisco realizzato da Muybridge (1877-1904), oppure quelli di Atene (1880) e Firenze (1889), dove al venir meno dell'illusione cilindrica della proiezione delle immagini – si trattava infatti sempre di tavole di grandi dimensioni disposte longitudinalmente una accanto all'altra – la riproduzione del Patrimonio Immobile acquisiva la garanzia della propria credibilità espositiva. Negli stessi anni, ai *cosmorama* dell'inizio del secolo si sostituirono rapidamente le *sale per la visione stereofotografica*, dove le semplici lenti delle prime erano sostituite dagli apparecchi binoculari che permettevano la visione in rilievo delle immagini fotografiche che scorrevano dietro l'apparato così da dare l'impressione di un reale attraversamento dei luoghi mostrati nelle vedute: se ne prendano ad esempio il *Kaiserpanorama* di Berlino, inaugurato nel 1883 da August Fuhrmann, ed il *Giro del mondo in camera* aperto a Torino poco dopo da Secondo Fumero, con le loro ampie varietà di vedute cittadine provenienti anche dai paesi asiatici e dall'Africa australe²⁰.

¹⁹ Si veda .

²⁰ Si veda e .

Se tutti questi prodotti possono essere interpretati pedagogicamente come forme complicatamente legate alle forme istituzionali di collezionismo, nondimeno la loro caratteristiche descrivono la maturazione di un sistema di collezionismo privato che, nei termini di Habermas, si pone non solo come strumento mediatore tra la sfera politica e quella sociale, come nel caso del Museo Nazionale, ma anche come catalizzatore del trascinare dell'esperienza della nuova classe borghese dalla sfera pubblica a quella privata²¹. Il Museo come *eterotopia*²² fondamentale diventa così un complesso espositivo semplificabile fino alla sua forma tassonomica elementare - ovvero, per gradi, il collezionismo di classe e quindi quello individuale o familiare - per significare, allo stesso tempo, la conquista di una forma tipologica specifica della sfera intima come traguardo sociale della nuova classe e come forma analogica alla comunità nazionale.

D'altra parte, come spiega Allan Sekula, la produzione fotografica, fosse quella realizzata a scopo scientifico o meno, aveva conosciuto fin dalla sua nascita un paradigma espressivo basato sull'ordinazione archivistica delle proprie serie, rintracciabile persino all'interno delle singole immagini²³, e questo certo non poteva che confermare la sua connotazione disciplinare - come si spiegava precedentemente - e la sua intrinseca prossimità alla collezione museale. Le pratiche liminari tra intrattenimento e divulgazione scientifica impiegavano quindi questa tecnica completando il repertorio eterotopico delle nuove classe emergenti e sostenendo la nascita di un mercato culturale specificamente borghese, che si articolava contemporaneamente tra le vetrine delle gallerie e le sale dei musei, e che si perpetrava nelle proprie forme fino nell'intimità domestica.

La stereoscopia ad esempio uscì rapidamente dalle sale e la sua esibizione privata divenne tanto di moda nella seconda metà del Ottocento che in una vignetta tratta dai *Dialogue Parisien* del 1855 si vedono due uomini discutere della sostituzione di un viaggio in Svizzera con l'acquisto di vedute fotografiche da osservare con le lenti: una vocazione che fra l'altro in quegli stessi anni sembrava esprimersi anche nella produzione di scatole ottiche integrate nel mobilio domestico²⁴. A questo diffondersi di strumenti ottici per l'intrattenimento domestico si affiancò presto il florido sviluppo di un'editoria specializzata nella produzione di vedute che, organizzate tematicamente in modo simile agli stessi spettacoli pubblici, ne perpetravano la predilezione per il vedutismo urbano:

²¹ Si veda Habermas, J., *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1989; ci si riferisce qui alla trattazione che se ne dà nel paragrafo "Museum and the Public Sphere" di .

²² Con questo termine Foucault ha descritto una categoria della moderna coscienza spaziale nella quale lo spazio culturale di un società è allo stesso tempo interamente rappresentato e totalmente distinto ed escluso; si veda .

²³ Si veda .

²⁴ Si veda per questo aneddoto , molte altre informazioni sulla stereoscopia sono rintracciabili invece in .

solo per citarne alcune, *Italie au Stéréographie, Vues de France, Views of the Pyrenees, Paris Nouveau e Paris Instantané* che costituivano altrettante serie di vedute per gli apparecchi domestici²⁵.

Come le raccolte di vedute stereoscopiche finivano quindi per essere collezionate nelle case borghesi in un sistema tassonomico palesemente pubblicistico dettato dai loro produttori, così, fin dagli anni Settanta dell'Ottocento, altre collezioni domestiche di immagini fotografiche aventi per tema principalmente il Patrimonio Monumentale e Paesistico si andavano affermando come repertori per esibizioni domestiche non esclusivamente sostenute da apparecchi ottici: è infatti in quegli anni che iniziarono a circolare in Europa e in Nord America le cartoline postali illustrate e le pubblicazioni di fotografie-ricordo come risultato delle nascenti pratiche turistiche moderne.

Tra la data della loro prima emissione in Austria, il 1869, e la fine del secolo, le cartoline illustrate ebbero una sempre crescente fortuna significativamente ristretta alla classe borghese che, a differenza dei ceti più elevati, dimostrò di apprezzarne la peculiare assenza di spazi per la comunicazione verbale, (infatti solo tra 1902 e 1903 in Francia ed Inghilterra si cominciò a bipartire il retro delle cartoline dedicandone un lato alla scrittura di un messaggio, mentre in precedenza lo spazio lasciato libero dall'indirizzo era appena sufficiente per un rapido saluto), e l'economicità, (garantita dalla piccola spesa postale, dalla frequente coordinazione tra spedizione e acquisto della cartolina e dal ricorso alla tecnica della fototipia), o almeno erano queste le ragioni più frequentemente usate dai suoi ricchi oppositori per condannarne l'impiego²⁶. A ben vedere alcuni di questi aspetti delle cartoline illustrate sono attigui a quelli che avevano reso tanto popolare anche gli altri fenomeni di vedutismo fotografico pubblico e privato degli stessi anni, in primo luogo proprio per il loro specifico utilizzo da parte della classe borghese; eppure a differenza delle altre vedute fotografiche consumate privatamente la cartolina postale non veniva considerata un materiale adeguato al repertorio del collezionismo domestico tanto che ancora alla fine del secolo la loro conservazione era considerata una frivolezza segregabile al solo genere femminile²⁷. Se però, si è visto, le collezioni di cartoline illustrate fossero abbondantemente diffuse già nell'ultimo ventennio dell'Ottocento tali

²⁵ Per una lista più completa si rimanda a Durrah W., *The World of Stereograph*, Gettysburg, 1977, p. 28-38; citato in .

²⁶ Si veda .

²⁷ In un articolo del 1899 sul britannico *Standard* si leggeva che il collezionismo delle cartoline era invalso presso il pubblico femminile inglese come uno dei tanti fenomeni di moda provenienti dal continente europeo; mentre nel 1900 nel francese *La Femme chez Elle* si trovano simili considerazioni sul esclusivo carattere femminile del collezionismo delle cartoline illustrate. Entrambi gli articoli sono citati in .

pregiudizi sembrano essersi prolungati paradossalmente fino ad oggi manifestandosi nella difficoltà a collocare interpretativamente questo genere di prodotti tra i fenomeni di collezionismo, come fa infatti ancora Susan Stewart in una recente pubblicazione dove la cartolina illustrata viene ascritta contemporaneamente alle categorie dei *souvenir* e a quella delle *collezioni*, rispettivamente riconoscibili per la loro funzione memorativa o per quella accumulativa²⁸. E' vero però che, specialmente all'inizio della sua diffusione, la cartolina illustrata abbia offerto differenti esperienze di utilizzo ai mittenti e ai destinatari della spedizione postale, visto che mentre i primi aderivano ad un fenomeno di consumo, la cui rapidità costituiva anche un termine pubblicitario del prodotto, i secondi potevano essere interessati a ripetere anche per questo prodotto una fruizione simile a quella degli spettacoli ottici domestici²⁹; in questo modo mentre gli uni aderivano ad un fenomeno di comunicazione fatica gli altri potevano arrivare a sistemare le vedute in un duplice sistema tassonomico, intimo e disciplinare che dell'esperienza del mittente non conservava più traccia. Anche i mittenti non furono però indifferenti alle possibilità mnemoniche e collezionistiche – nonché, come si è detto, pedagogiche e intrattenitive - offerte dalle riproduzioni fotografiche dei luoghi che si trovavano a visitare se la diffusione tra le pubblicazioni popolari di vedute fotografiche destinate al consumo turistico era un fenomeno importante già negli anni Settanta del secolo, come dimostrano ad esempio gli album di vedute fotografiche di Carlo Ponti intitolati *Ricordo di Venezia* o quello con le vedute di Torino di Charles Marville³⁰.

A questo punto appare evidente però che nella misura in cui le pratiche turistiche inaugurate dai ceti borghesi determinavano l'insorgere di queste forme produttive, o piuttosto la loro evoluzione a partire da fenomeni precedenti legati al mercato delle pubblicazioni a stampa, così il *viaggio*, tematizzato esplicitamente oppure implicitamente citato, costituiva il termine di paragone principale per tutti i fenomeni di spettacolarizzazione ottica del Patrimonio Costruito che si erano affermati nella seconda metà dell'Ottocento, fossero questi pubblici o domestici.

Il collezionismo fotografico borghese ha sicuramente un suo corrispettivo nella divaricazione allora registrabile tra le nuove pratiche turistiche e quelle nobiliari del *Grand Tour*, ma l'originalità del mercato culturale borghese era in preparazione già da almeno un secolo e questo è particolarmente evidente proprio in relazione al tema del viaggio come esperienza allusa dalla figurazione grafica. Come scrive infatti Giuliana

²⁸ Si veda Stewart S., *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenirs, the Collection*, Baltimore, 1984; citato in .

²⁹ Si veda il paragrafo "Inventing the Postcard" di .

³⁰ Si veda .

Bruno in *Atlas of Emotion*³¹, l'osservatore *aptico* dell'opera d'arte di Vischer e Riegl³² era stato anticipato dal "travelling spectator"³³ della cartografia moderna e dell'estetica del *pittoresco* per il quale il viaggio aveva costituito un repertorio di esperienze figurative immersive prossime all'organizzazione archivistica: come nel metodo mnemonico di Quintiliano le conoscenze venivano raccolte topologicamente lungo un percorso architettonico ideale, così nel Diciottesimo secolo la cartografia, specie quella pertinente alle scoperte geografiche, ed il particolare paesaggismo del movimento pittoresco, soprattutto in Inghilterra, spingevano l'osservatore alla penetrazione dell'immagine e all'organizzazione emotiva e conoscitiva dell'esperienza ottica in termini spaziali³⁴. Il viaggio non era quindi solo tematizzato dall'esplorazione del cartografo o dall'immaginazione dell'artista ma costituiva un'esperienza proposta all'osservatore a partire da un'organizzazione epistemologica peculiarmente spaziale - in modo simile a quanto si andava elaborando per la forma espositiva dei nascenti musei nazionali. Ancora nell'Ottocento il viaggio si proponeva così come eterotopia fondamentale, archivio e specchio della società europea, avvantaggiato dall'interesse popolare e scientifico per le spedizioni esplorative che proponevano a loro volta all'immaginazione collettiva interi territori come collezioni prima ancora che come nuovi possedimenti³⁵: il viaggio come condizione di appropriazione della conoscenza distribuiva i luoghi giustapponendo al suo movimento le informazioni raccolte, e la stessa temporalità dei fenomeni registrati finiva così per perdere la sua identità cronologica determinando l'isolamento del viaggio e delle sue rappresentazioni in forme quasi carnevalesche o evasive, quali appunto quelle dell'intrattenimento spettacolare.

4.2 Le pratiche popolari di educazione ottica al patrimonio monumentale

La rappresentazione fotografica del viaggiare aveva reso esplicita però anche la sua stretta correlazione con i mezzi di trasporto, come avveniva per esempio nelle foto scattate in molti viaggi di esplorazione oppure nelle immagini di Parigi che Nadar aveva catturato da un pallone aerostatico; ma mentre nella fotografia statica il viaggio era rappresentato dai suoi *arrivi*, dalle sue *destinazioni*, con la sua dinamicizzazione

³¹ Si veda .

³² Si veda .

³³ .

³⁴ Si veda il capitolo "Haptic Routes: View Painting and Garden Narratives" di .

³⁵ Si veda ad esempio il caso del Tibet in età vittoriana, trattato in .

cinematografica il viaggio venne fatto coincidere con il sistema di spostamenti che lo realizzava, visto che la macchina da presa, come sosteneva Deleuze, costituisce “un equivalente generalizzato dei movimenti di traslazione”³⁶. Il dinamismo dei mezzi di trasporto era infatti stato rappresentato già nel 1894 in una cronofotografia di Demeny, intitolata *Un train passe sur un pont*, per divenire in seguito un soggetto frequente del vedutismo Lumière, fin dai primi spettacoli al *Salon Indien*, dove infatti insieme al celebre *Arrivée d'un train à La Ciotat* (1895) potevano essere visti anche *Le débarquement du Congrès de Photographie à Lyon* (1895), *Paris: Champs-Élysées* (1896) e *Naples: Lancement de cuirassé Emmanuel-Philibert* (1897), dove treni, carrozze e navi mobilitavano tutta la dinamica delle inquadrature.

A partire dalla controversa inaugurazione del movimento di macchina dell'operatore Alexandre Promio³⁷, in *Panorama du Gran Canal pris d'un bateau* (1897), da soggetti i mezzi di trasporto erano però spesso stati impiegati dal Cinema come veri e propri *strumenti ottici*, come si vede anche in *Panorama pris d'un ballon captif* (1897), in *Passage d'un tunnel en chemin de fer (pris de l'avant de la locomotive)* (1897) e in alcune vedute dedicate all'Esposizione Universale parigina del 1900 come *Vue prise d'une plate-forme mobile III* e *Le Vieux Paris: Vue prise en bateau II*³⁸. Se come dice Marco Bertozzi questo aveva trasformato il ruolo dell'operatore Lumière da quello di *flâneur* urbano a quello di “cosmonauta cinematografico”³⁹ certo la medesima insistenza sui mezzi di trasporto come nuovo spettacolo conquistato dalla tecnica cinematografica tendeva a suggestionare anche gli spettatori di altre esibizioni ottiche del primo decennio del Novecento, come il *Cinèorama* di Raoul Grimoin-Sanson, il *Maréorama* o gli *Hale's Tour* per i quali la condizione del viaggio coincideva interamente con il suo percorso e con l'esperienza del suo *svolgersi* – quasi letteralmente - attraverso un mezzo tecnico di trasporto⁴⁰.

³⁶ .

³⁷ Marco Bertozzi è incerto sulla primogenitura rivendicata da Promio in *Carnet de route* visto che due settimane prima che questi girasse la sua veduta veneziana a Lyon era già in programmazione un film intitolato *Mâcon: panorama pris d'un train*; si veda .

³⁸ Si veda la sezione “La città Lumière” di .

³⁹ .

⁴⁰ Il *Cinèorama* di Grimoin-Sanson fu inaugurato presso l'Esposizione Universale del 1900 a Parigi ma fu costretto a chiudere dopo appena tre spettacoli per il rischio di incendio provocato dai suoi dieci proiettori che proiettavano attorno ad una cabina da aerostato un panorama in movimento che riproduceva un viaggio aereo sopra alcune città europee; il *Maréorama* ebbe vita poco più lunga ma sempre confinata alla stessa Esposizione Universale, la sua esibizione simulava, grazie a due proiezioni laterali e la ricostruzione della coperta di una nave, una crociera lungo le coste del Mediterraneo. Gli *Hale's Tour*, chiamati così per il loro inventore George H. Hale, vennero inaugurati nell'Esposizione Universale di Saint Louis del 1904 ma divennero tanto popolari da affiancare intorno al 1906 il circuito dei Nickelodeon, il dispositivo spettacolare consisteva di una sala arredata come un vagone ferroviario e di proiezioni di vedute cinematografiche riprese dalla testa o dalla coda di locomotive, tram e metropolitane. Si vedano ; , .

Nonostante Boleslas Matuszewski avesse dedicato all'impiego scientifico, industriale e storico del Cinema, già nel 1898, un saggio piuttosto influente nel quale veniva insistentemente ricordato che la cinematografia non doveva essere considerata un'amenità, ancora nel primo decennio del Ventesimo secolo la sua esibizione manteneva saldamente il carattere fieristico dei suoi esordi, concentrato sulle sue capacità illusionistiche e di intrattenimento, tanto che si potrebbe considerare ad esempio come tra il 1902 ed il 1904 i temi del viaggio e dei moderni mezzi di trasporto fossero divenuti pretesti per i fantasiosi spettacoli di Porter e Méliès - rispettivamente, *The Twentieth Century Tramp* (1902), *Le Voyage dans la Lune* (1902) e *Le voyage à travers l'impossible* (1904).

Forse proprio a questi ultimi titoli occorre guardare però per capire come nello spettacolo cinematografico la distanza fosse divenuta nel volgere di un decennio una quantificazione resa obsoleta dalla dimensione della *trasparenza*, come dice Paul Virilio, ovvero dall'evidenza della penetrabilità sincronica dello spazio realizzata dalla complementarità della misurazione e del mezzo di comunicazione tecnico⁴¹: infatti, come il cinema fantastico degli esordi tematizzava l'attraversamento degli spazi aerei e siderali, così la rappresentazione mimetica del viaggio recuperava nello svolgimento della sua durata l'esperienza della traslazione come sua condizione temporale prima ancora che fisica.

Senza la sua destinazione il viaggio riprodotto fotograficamente perdeva però anche la funzione pedagogica, o almeno questo avveniva al venir meno dell'attenzione per il viaggio in quanto esperienza del Patrimonio Storico; il viaggio cinematografico costituiva piuttosto un'*eterotopia performativa*, un *non-luogo*⁴² ambiguamente identificato dall'esperienza della mobilità e dall'impedimento del movimento stesso che raccoglieva esperienze cinetiche, emotive e sociali legate alla traslazione tecnica. Pur essendo questi aspetti fondamentali per l'interpretazione della psicologia spettatoriale dell'apparato cinematografico maturo⁴³ è importante sottolineare in questo contesto come gli stessi, rapportati agli esordi della cinematografia, testimonino invece la diffusione di questi spettacoli ottici presso un pubblico appartenente ai ceti sociali inferiori, per i quali la divulgazione pedagogica era stata soppiantata dalla simulazione dell'esperienza *auratica* dei servizi accessibili alla classe borghese.

⁴¹ Si veda in particolare il primo capitolo della parte seconda "L'effrazione morfologica" di .

⁴² Si veda .

⁴³ Si vedano tra gli altri , , .

Solo alla fine degli anni Venti la produzione cinematografica conoscerà una differenziazione tale da permettere lo sviluppo di un filone pedagogico e documentario avulso dalla allora consueta disposizione del mezzo all'intrattenimento; alla base di tale cambiamento, come suggerisce Heidi Wasson, stava sicuramente l'introduzione nel 1923 del formato 16 mm che nel giro di un decennio avrebbe portato, almeno negli Stati Uniti, il numero dei proiettori privati a superare più di dieci volte quello dei proiettori delle sale cinematografiche⁴⁴, ma non può essere trascurato però che sempre negli stessi anni si inaugurò anche una riflessione storiografica sullo strumento cinematografico, realizzando in parte il vecchio progetto di Matuszewski per un deposito di cinematografia storica⁴⁵, come dimostra ad esempio la trilogia di Ester' Süb sulla nascita dello stato sovietico realizzata interamente con filmati di repertorio⁴⁶.

Si andarono così affermando in quegli anni le iniziative istituzionali per la coordinazione delle risorse cinematografiche per l'uso pedagogico, come la già citata fondazione del *International Educational Cinematographic Institute* a Roma nel 1926 promossa dall'Istituto per la Cooperazione Intellettuale, o come il complesso sistema di iniziative private e pubbliche che ebbe luogo negli Stati Uniti coinvolgendo case di produzione, industrie ottiche, università, organizzazioni filantropiche ed istituzioni nazionali⁴⁷.

Come suggerisce Dana Polan, l'introduzione della cinematografia nelle scuole e nelle università avveniva in quegli anni in maniera sussidiaria alle modalità di insegnamento e ai generi di pubblicazione a quelle vincolate, dall'insegnamento della letteratura fino a quello dell'educazione tecnica e professionale, come una sorta di vincolo alla deriva spettacolare del cinema di intrattenimento, (nonostante le produzioni cercassero spesso di introdurre nei cataloghi scolastici anche i prodotti della grande distribuzione adducendo il

⁴⁴ Il dato citato da Heidi Wasson si riferisce ad uno studio della Camera di Commercio americana del 1933 che aveva censito 190000 proiettori privati contro 18000 sale cinematografiche; si veda .

⁴⁵ Si veda B. Matuszewski, *Une nouvelle source de l'Histoire. Creation d'un Dépôt de Cinématographie Historique*, (1898), citato in .

⁴⁶ Si ricorda dell'autrice *Padenie dinastii Romanovyč* (La caduta della dinastia dei Romanoff, 1927), *Velikij put'* (Il grande cammino, 1927), e *Rossija Nikolaja II i Lev Tol'stoj* (La Russia di Nicola II e Leone Tolstoj, 1928), citati in .

⁴⁷ Già nel primo decennio del Novecento erano apparsi sporadici tentativi hobbistici, capeggiati da Thomas Edison, per sostenere l'impiego del cinema nell'educazione, è però solo dal 1925 che prende forma un coerente movimento industriale animato da questi scopi, all'inizio capeggiato da George Eastman. Le iniziative di Eastman culminarono nel 1927 con la distribuzione sperimentale di proiettori 16 mm ad un circuito di istituti scolastici, questo accelerò l'inizialmente timida riposta dei produttori cinematografici, che, seppur richiamati fin dal 1922 dalla Motion Picture Producers and Distributors of America – sotto la direzione di Will Hays – non produssero dei cataloghi educativi fino al 1929, quando apparvero quelli della Universal e della Pathé. Negli anni Trenta la produzione di filmati educativi divenne tanto importante che si potevano contare 350, tra produttori e distributori, che servivano le scuole. Per una trattazione dettagliata si rimanda al capitolo "Mannered Cinema / Mobile Theaters" di .

pretesto della fedeltà a famosi modelli letterari)⁴⁸. Questi prodotti collocavano quindi la cinematografia, come era avvenuto un secolo prima per la fotografia, all'interno del programma sociale utilitarista con una però più chiara estraneità delle forme pedagogiche da quelle dell'intrattenimento che doveva essere maturata in seno alla concezione positivista che le istituzioni davano al nuovo strumento ottico, da una parte ottemperando ad un paradigma già rinascimentale, dall'altra seguendo una concezione autoritaria del processo educativo.

All'esterno del gruppo dei prodotti strettamente educativi, la divulgazione del Patrimonio Edilizio e Paesaggistico veniva perseguito però a partire dagli anni Trenta anche da un genere particolarmente poco frequentato dove l'approccio storiografico veniva coniugato spesso alla pedagogia delle nuove forme abitative, al commento sulla loro realizzazione o alla propaganda politico-amministrativa, appunto quello che è stato definito da Leonardo Ciacci come *il cinema degli urbanisti*, in quanto i suoi autori erano tutti celebri personaggi del dibattito urbanistico internazionale⁴⁹. Tale filone si protrarrà per circa un trentennio con notevoli cambiamenti stilistici dovuti soprattutto all'evoluzione della situazione politica attorno all'evento del Secondo Conflitto Mondiale⁵⁰, eppure proprio gli autori per i quali l'interpretazione storica dello scenario urbano restava un argomento centrale anche della loro proposta urbanistica non produssero lavori radicalmente dissimili ma piuttosto condivisero un linguaggio che in modo significativo ricorreva all'animazione come retorica della ricostruzione storica, alle vedute aeree come oggettivazione dell'astrazione cartografica e ai movimenti di macchina panoramici per mimare l'esperienza del reale attraversamento urbano.

Possono essere pertanto affiancati ad esempio il film realizzato da Marcel Poëte, nel 1935, a quelli della coppia formata dall'architetto Edoardo Detti e Carlo Ludovico Ragghianti, realizzati tra 1954 e 1955, e a quello di Giovanni Astengo del 1961. Questi film - rispettivamente, *Pour mieux comprendre Paris* (regia di Hetienne de Lallier e sceneggiatura di Poëte, 1935), *Comunità millenarie, Lucca città comunale* e *Storia di una piazza* (regia di Detti e Ragghianti, 1954-55), *Città e terre dell'Umbria* (regia di Astengo,

⁴⁸ Si veda D. Pollan, "The Emergence of American Film Studies", in J. Lewis e E. Smoodin (a cura di), *In the Absence of Films*, Durham (NC), Duke University Press, in stampa; e D. Pollan, "Young Art, Old Collages: Early Episodes in the American Study of Film" in L. Grievson e H. Wasson (a cura di), *Inventing Film Studies: Towards a Genealogy of a Discipline*, Durham (NC), Duke University Press, in stampa; riguardo all'impiego dei film nelle Università si veda anche P. Decherney, "Inventing Film Study and Its Object at Columbia University, 1915-1938" in *Film History* 12 (2000), p. 443-460; questi testi sono entrambi citati in .

⁴⁹ Si vedano ; e .

⁵⁰ Questo vale in particolare per i prodotti anglosassoni che però, a differenza dei lavori che si stanno considerando, non si sono confrontati con la storiografia urbanistica per immagini, nonostante l'esempio dell'opera di divulgazione espositiva condotta ad Edinburgo dall'urbanista Patrick Geddes *the Outlook Tower*; si vedano ; e .

1961) - erano infatti prodotti di divulgazione destinati alla fruizione di un pubblico non specializzato che non aveva interesse nel fruire esclusivamente o principalmente dei filmati stessi, specialmente nel caso dei film di Poëte e di Astengo, (l'uno inserito tra i documentari che riempivano il palinsesto delle sale cinematografiche tra le pause dei film di lungometraggio, l'altro esposto nel padiglione umbro della Esposizione *Italia 61*), ed interpretavano il loro sforzo pedagogico come un'attività di sostegno alla conservazione dei tessuti storici urbani e paesaggistici⁵¹.

A loro volta i film diretti da Ragghianti rappresentavano i primi prodotti di un'iniziativa editoriale che si sarebbe protratta per un decennio dedicandosi interamente alla divulgazione del patrimonio storico-artistico presso il vasto pubblico, quella dei celebri *critofilm* della rivista *seleArte* pubblicata fin dal 1952 dalla Olivetti, dei quali sui diciotto filmati realizzati dieci furono dedicati proprio al Patrimonio Edilizio e Paesaggistico italiano⁵².

Il progetto dei critofilm appariva però singolarmente irrisolto nella identificazione del suo pubblico che veniva definito programmaticamente “di massa”⁵³, ma che ad una attenta analisi poteva dirsi tale solo nella misura in cui l'immediatezza del linguaggio cinematografico fosse considerata influente sulla qualità del pubblico stesso, che del resto, come pubblico cinematografico manteneva anche un'identità sociale e collettiva inconciliabile con l'atomizzazione del nascente modello televisivo⁵⁴, come pure con il suo linguaggio, cui invece sarebbe stato più appropriato riferirsi in questi termini. D'altra parte il *preteso* disinteresse del pubblico dei critofilm nei confronti dei temi dell'arte, di cui l'autore si inorgoglia, dovrebbe considerarsi, si è visto, il presupposto di una fruizione quasi in condizione di disattenzione, ma questo non poteva essere realmente l'obiettivo dei raffinati prodotti con i quali Ragghianti si proponeva di offrire una forma critica audiovisiva sospesa tra estetica percettiva e metodo storicista.

Il progetto “cattaneano”⁵⁵ di Ragghianti sarebbe invece stato interpretato dalla divulgazione messa in atto dalle pratiche televisive che in pochi decenni avrebbero quasi completamente monopolizzato il genere del documentario storico-artistico sviluppando un ampio spettro di caratteri tipologico-linguistici determinati dalla diversificazione dei

⁵¹ Si veda il capitolo “I film. Documenti di storia della città e dell'urbanistica” in .

⁵² Si vedano ; , specialmente per la collezione delle schede tecniche dei filmati; e la sezione dedicata ai critofilm in ; e .

⁵³ .

⁵⁴ Si veda il capitolo “La televisione come fatto artistico” in .

⁵⁵ .

destinatari dei prodotti, dai documentari turistici di largo consumo, a quelli quasi specialistici dedicati ad un pubblico ristretto.

Infatti, nonostante il mezzo di comunicazione televisivo abbia raccolto proteicamente tutti i caratteri degli spettacoli ottici basati sulla divulgazione fotografica, la sua storia ne rivela chiaramente la strenua resistenza all'identificazione univoca della classe sociale del proprio pubblico, ma anche la profonda specializzazione dei propri contenuti, inserendone quindi i prodotti in un mercato culturale che sarà realmente definibile di massa solo verso la fine degli anni Cinquanta. Stretto nell'anfibolia tra fruizione pubblica o privata, come tra un consumo di classe o individualista, lo strumento televisivo si è però posto, come ha scritto Virilio in *Les lumières de la ville*⁵⁶, in continuità con le forme ottiche precedenti perfezionando la simulazione tecnica dell'assenza dell'estensione dello spazio, suggerendo la *telediffusione* della presenza dello spettatore e quindi una simulazione immersiva non più domestica o pubblica ma *pervasiva*. Questo carattere testimoniale della televisione ha modificato però profondamente il consueto ricorso delle pratiche ottiche precedenti alla creazione di un repertorio collezionabile, infatti solo la diffusione del videoregistratore e dei canali a pagamento ha permesso la nascita di uno specifico collezionismo domestico che ha parzialmente contrastato la tendenza dell'apparato a mantenere la propria organizzazione epistemologica più stabile dei propri stessi prodotti audiovisivi.

Infatti come spiegava Heidegger in una delle conferenze di Brema, la *ge-stell* televisiva, il suo *quadro* interpretativo, si impone sulla creazione della *Weltbild* moderna, (immagine del mondo), offrendo come ultima eterotopia la superficie stessa dello schermo sulla quale il fluttuare dei fenomeni ricostruisce una sorta di cartografia in scala reale del mondo, come nel celebre racconto di Borges citato da Baudrillard⁵⁷.

La divulgazione televisiva del Patrimonio Costruito, operata dai soli prodotti educativi, è stata quindi costretta lungo tutta la sua storia tra l'entusiasmo per la capillarità della diffusione delle trasmissioni, e quindi per il suo ruolo complementare alle scuole nella contemporanea educazione di massa, e l'incertezza sulle reali capacità formative del mezzo e sulle modalità del suo impiego a tale scopo.

Così dagli anni Trenta fino a tutti gli anni Cinquanta, la televisione interpretò un ruolo educativo attraverso una programmazione specifica che, a seconda delle diverse condizioni nazionali in cui veniva concessa la licenza di trasmissione, non arrivava a superare il venti per cento dell'intero palinsesto delle stazioni e che veniva trasmessa

⁵⁶

⁵⁷ Si veda il capitolo "Philosophical Paradigm and Aesthetic Device" in .

generalmente in orari che ne permettevano la fruizione durante l'orario scolastico. Negli Stati Uniti l'insoddisfazione per questo modello di impiego educativo del nuovo mezzo portò tra il 1935 ed il 1939 ai primi tentativi sperimentali di promuovere una programmazione esclusivamente pedagogica condotti da un gruppo di università pubbliche che diffondevano un segnale a bassa definizione (appena sessanta linee); questa sfida fu poi raccolta solo nel 1952 dall' *Educational Television and Radio Center*, che dal 1963 porterà il nome di *National Educational Television* con il quale è più noto: questo network, inizialmente specializzato nel campo dell'educazione superiore, distribuiva fin dal 1958 i propri prodotti attraverso una capillare diffusione di pellicole *kinescope* che le stazioni affiliate riversavano nell'etere, servendo numerosi istituti con una programmazione che si distingueva per l'assenza di ogni carattere di intrattenimento, tanto che gli si faceva spesso riferimento con il nomignolo di *University of the Air*.

Sempre negli anni Cinquanta, anche l'UNESCO, spinto dalla rapida crescita del numero degli apparecchi televisivi venduti nel mondo, come dalla rapida maturazione delle produzioni educative televisive - ma probabilmente anche dall'inizio della programmazione a colori della NBC negli Stati Uniti, che minava certo il primato mimetico cinematografico - inaugurò le sue iniziative promuovendo la prima *International Conference of Educational Television Producers*, che si tenne a Londra nel 1954⁵⁸, cui seguì l'*Expert Meeting on the Co-operation of Film and Television* (Tangeri, Marocco, 1956)⁵⁹. Negli anni Sessanta, l'impegno di questo istituto internazionale nei confronti della televisione educativa, vista anche l'introduzione sul mercato non professionale dei videoregistratori *EL3400* della Philips e *PV-100* della Sony⁶⁰, si concentrò però sulla diversificazione curriculare della produzione pedagogica, di cui aveva affidato lo studio all'*Latin American Educational Film Institute (ILCE)* e che modificò infatti la consuetudine di questo ente di trattare il problema dell'educazione attraverso i mass-media in termini politici anziché secondo una prospettiva strettamente pedagogica⁶¹; l'UNESCO promosse infatti in quegli anni un vasto programma di educazione inferiore supportato dalla televisione in Senegal, ma portò avanti anche molti programmi di miglioramento nella produzione per l'educazione superiore e professionale tra i quali spicca la fondazione dell'*International Committee for the Advancement of Adult Education*⁶².

⁵⁸ Si veda .

⁵⁹ Si veda .

⁶⁰ Si veda per una storiografia dei prodotti della Sony il sito web: <http://www.sony.net> .

⁶¹ Si veda .

⁶² Si veda .

La diffusione, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, di apparati per la videoregistrazione destinati al consumo di massa e di programmi televisivi distribuiti via cavo o via satellite, ha supportato ulteriormente la diversificazione dei prodotti educativi come pure la flessibilità del loro consumo che nel giro di un decennio avrebbe reso comune anche la fruizione individuale di tali materiali all'esterno come all'interno delle istituzioni scolastiche; le iniziative di regolazione internazionale mutarono infatti velocemente in quegli anni concentrandosi in coproduzioni di serie educative da inserire nel repertorio delle videoregistrazioni pedagogiche e sostenendo esperimenti di diffusioni satellitari di programmi educativi su interi continenti⁶³.

Senza limitarsi ora al repertorio dei materiali educativi, è evidente che queste evoluzioni tecnologiche, come le successive che ne hanno ottimizzato il modello ma senza sostituirlo, hanno reso possibile un sistema di collezionismo ottico del Patrimonio Edilizio e Paesaggistico realmente di massa, sebbene spesso inconsapevole e opacizzato da fenomeni narrativi o più generalmente di intrattenimento; la collezione ottica di massa di prodotti divulgativi non oblitera però i caratteri del collezionismo borghese ma piuttosto li *atomizza* sostituendo l'esclusività sociale *significata* da questi materiali con la loro esclusività individuale - appunto il primato dell'interesse specificamente individuale nella selezione - e scambiando paradossalmente l'eccezionalità delle rappresentazioni con la loro comune disponibilità.

Nei termini di Benjamin, si potrebbe affermare che il Patrimonio Storico tenda ad essere fruito tramite l'apparato televisivo come in una simulata quotidianità - non la simulata *straordinarietà* dei precedenti apparati ottici - che abbraccia indiscriminatamente anche i luoghi più remoti o difficilmente accessibili, offrendo allo spettatore una esperienza attigua alla *distratta* fruizione del proprio spazio urbano⁶⁴.

Il tema del viaggio infatti scompare nella rappresentazione televisiva proprio nel suo aspetto eterotopico⁶⁵ venendo assorbito dalla domesticità della sua immagine e insieme dalla *trasparenza* del piccolo schermo, che sostituisce la presenza immobile del suo spettatore alla traslazione *come* condizione privilegiata di esperienza della lontananza, superando l'efficacia di ogni mezzo tecnico di trasporto dato e facendo così venir meno anche ogni relazione retorica con il viaggio persino nella sua estensione temporale⁶⁶.

⁶³ Si veda .

⁶⁴ Si veda .

⁶⁵ Salvo in pochi casi eccezionali come per il documentario "L'India vista da Rossellini" (trasmesso nel 1959 in Italia e in Francia) di Roberto Rossellini appunto, in cui i materiali si sommano mimando un percorso museale dell'esperienza del viaggio stesso. Si veda il capitolo "L'India di Rossellini, arcipelago di materiali per una geografia dello spirito" di .

⁶⁶ Si veda .

Ma paradossalmente, obliterata l'estensione dello spazio e concentrata la temporalità nell'istante corrente, lo spazio ed il movimento riappaiono nella rappresentazione televisiva in una forma *diagrammatica* che, seppur astrattamente semantica, li interpreta topologicamente, come forze, vettori e relazioni tra sistemi diversi che oggettivano il mondo rendendolo una riserva (*bestand*⁶⁷) di senso; infatti al di là della metafora grafica e matematica, come diceva Deleuze in *Logique de la sensation*, per diagramma si deve considerare “un insieme operativo... [con la funzione] di introdurre delle *possibilità di fatto*”⁶⁸, ovvero delle trasformazioni virtuali all'interno del codice di un fenomeno di significazione, come appunto si è visto sono tutti i processi di collezionismo e di esposizione. In questo modo l'apparato televisivo riorganizza la stessa matrice semantica della comune interpretazione del Patrimonio Culturale, quella che Deleuze e Guattari avrebbero chiamato la *macchina astratta* dei fenomeni enunciativi collettivi⁶⁹, spostando letteralmente la rappresentazione del alieno verso quella del quotidiano e lasciando fermentare così i contenuti associati alla quotidianità fino a renderli altrettante direzioni in cui intraprendere l'interpretazione del proprio contesto culturale prima ancora che del soggetto della rappresentazione. Tali trasformazioni non costituiscono però altrettante rivoluzioni nella semantica della rappresentazione della quotidianità solo perché il loro stesso soggetto ne neutralizza l'efficacia suggerendo la naturalità della propria espansione concettuale quanto geografica; per questo già William Uricchio aveva riconosciuto che la cultura visiva inaugurata dalle grandi esposizioni del Diciannovesimo secolo aveva contato sulla stabilità della rappresentazione, coniugata all'assunzione *in situ* del soggetto, proprio per promuovere il mondo quotidiano a repertorio eterotopico della società occidentale⁷⁰.

4.3 Il turismo culturale

Al venir meno del viaggio come eterotopia ottica, se non come condizione privilegiata della testimonianza visiva del Patrimonio Culturale, corrispose però, negli stessi anni in cui il televisore si andava affermando mondialmente come l'apparato ottico più popolare, il suo risarcimento come concreta pratica collettiva attraverso cui accedere al Patrimonio storico-artistico nelle forme del Turismo di massa.

⁶⁷ .

⁶⁸ , il corsivo è di chi scrive.

⁶⁹ Si veda .

⁷⁰ Si veda W. Uricchio, “La nuova visione nei film non-fiction delle origini”, in *Cinegrafie*, n. 8 (1995), citato in .

Nel Secondo Dopo Guerra infatti, l'esperienza delle pratiche turistiche popolari inaugurate negli anni Trenta e spesso legate all'iniziativa istituzionale, venne raccolta e sviluppata molto rapidamente in uno specifico settore commerciale di cui gli istituti internazionali riconobbero l'utilità per la divulgazione culturale prima ancora che per lo sviluppo della vita economica dei paesi coinvolti negli scambi, tanto che la prima risoluzione sul Turismo Culturale del *International Union of Tourism Organizations (IUTO)* risale già al 1947⁷¹. Del resto, nonostante l'ampio dibattito condotto in ambito sociologico fin dagli anni Sessanta sulla diversificazione tipologica da adottare nell'analisi del Turismo sembra interessante insistere sul paragone che Mac Cannell proponeva ancora negli anni Settanta tra il viaggio popolare ed il pellegrinaggio religioso come modelli performativi della ricerca di autenticità⁷²; se infatti questo sembra piuttosto un carattere esclusivo del Turismo Culturale che lo accomuna al collezionismo museale e a quello delle pratiche di tutela del Patrimonio è facile invece riconoscere anche nella condizione generale del viaggiatore popolare la medesima caratteristica. Come spiegavano infatti Laurent e Cohen, nei loro studi sulle attitudini comportamentali dei turisti, l'esperienza della vacanza viene vissuta generalmente anche psicologicamente all'esterno della consueta cornice spaziale e temporale dei visitatori, in modo analogo quindi a quanto accade nelle condizioni eterotopiche spaziali e performative, (ad esempio, rispettivamente, nel museo e durante il carnevale), con l'unica complicazione che il turista parteciperebbe di entrambe queste modalità. Si potrebbe quindi assimilare il Turismo ad una particolare *eterotopia performativa* nella quale il visitatore ricerchi *l'autenticità* dell'esperienza prima ancora che del luogo visitato, intendendo così però che dell'esperienza questo ricerchi le proprie aspettative culturali praticando una sorta di acculturazione colonialista sull'ambiente visitato sostenuta dalla transitorietà della sua condizione⁷³; infatti, come nel caso della pervasività della presenza televisiva, anche nel viaggio della società di massa l'esibizione riflessiva del mondo occidentale tende ad applicarsi ancora una volta all'intero ambiente vissuto, tanto che, come spiegava sempre Mac Cannell, dove tale autenticità non fosse stata rinvenuta si è spesso praticato la sua stessa produzione⁷⁴.

⁷¹ Si veda l'ultima appendice, intitolata "A Chronology of Major International Events Related to Cultural Tourism", di .

⁷² Si veda D. Mac Cannell, *Staged authenticity: Arrangements of social space in tourist settings*, in "American Journal of Sociology", vol. 79, n. 3 (1973), p. 589-603; citato in .

⁷³ Si veda P. L. Pearce, *The Social Psychology of Tourist Behaviour*, New York, Pergamon, 1982, e W. A. Sutton, *Travel and understanding: Notes on the social structure of touring*, in "International Journal of Computational Sociology", vol. 8, n. 2 (1967), p. 218-223; citati in .

⁷⁴ Si veda D. Mac Cannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, New York, Schocken, 1989; citato in .

Quindi, come gli spettacoli ottici della seconda metà dell'Ottocento erano nati sulla scorta dello sviluppo di un mercato dell'intrattenimento specificamente borghese e di una sua altrettanto specifica forma eterotopica, così il Turismo di massa si affermò in seno allo sviluppo delle condizioni economiche e sindacali della classe operaia come un fenomeno culturale popolare che pur ispirandosi ai precedenti modelli borghesi tendeva alla creazione di proprie forme di collezione epistemologica della realtà. Così, seppure le forme del Turismo di massa contemporaneo si siano enormemente specializzate dagli anni Cinquanta ad oggi, è possibile intravedere in molti modelli di visita, compresi quelli concentrati sul ristoro del corpo e specialmente agli esordi del fenomeno, il ruolo socialmente legittimante della visita al Patrimonio Edilizio e Paesaggistico come nella tradizione del modello pedagogico utilitarista.

Nonostante tra gli anni Sessanta e Settanta si fossero scontrate diverse opinioni sulla reale efficacia istruttiva delle pratiche turistiche, le forme del viaggio popolare sembrano inserirsi ancora una volta nell'alveo di un progetto di educazione popolare i cui obiettivi dovevano essere mutati dagli anni Trenta dell'Ottocento assumendo una prospettiva di rivalse sociale piuttosto che di miglioramento collettivo: nel viaggio popolare si affermano infatti intrattenimento e divulgazione come aspetti complementari di una esperienza sociale d'impiego del proprio tempo libero così come era avvenuto già all'inizio degli spettacoli ottici pedagogici.

Enzensberger descrisse però alla fine degli anni Cinquanta il turismo contemporaneo nei termini di una dialettica del desiderio in cui all'anelito all'autenticità corrispondeva la sua inevitabile frustrazione⁷⁵: tale disinganno non aveva però il solo risultato di respingere il visitatore dalla comprensione del suo nuovo contesto, costringendolo ad una sorta di superficialità cristallizzata in categorie pregiudiziali, ma, come altri studiosi avrebbero denunciato, andava ben oltre innescando il deterioramento delle sue stesse risorse culturali tangibili ed immateriali⁷⁶. Gli effetti del Turismo di massa sul Patrimonio sembra però non siano stati evidenti fino agli anni Sessanta se fino ad allora le iniziative internazionali si erano limitate a promuoverne lo sviluppo riconoscendovi un efficace strumento di divulgazione culturale⁷⁷, sarà però solo nel decennio successivo che, grazie al trattato *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage* approvato durante la Conferenza Generale dell'UNESCO del 1972, si

⁷⁵ Si veda H. M. Enzensberger, "The Industrialization of the Mind", in R. Grimm e B. Armstrong (a cura di), *Critical Essays*, New York, Continuum, 1982; citato in .

⁷⁶ Si veda N. H. Graburn, *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions From the Fourth World*, Berkeley, University of California Press, 1976; e D. J. Boorstin, *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*, New York, Harper & Row, 1964; citati in .

⁷⁷ Si veda il capitolo "1957-1960" in .

comincerà ad iscrivere i progetti industriali di incremento turistico tra le principali cause di minaccia al Patrimonio Culturale e Naturale⁷⁸. Infatti, con la Carta di ICOMOS sul Turismo Culturale, approvata nel 1976 durante il Seminario Internazionale sul Turismo Contemporaneo di Bruxelles, la minaccia del caotico sfruttamento del Patrimonio da parte dell'industria turistica diventò la ragione per raccomandare uno sforzo di tutti i paesi firmatari della Convenzione dell'UNESCO per organizzarne i flussi culturalmente e logisticamente, ovvero formando debitamente gli operatori turistici come i visitatori e sviluppando delle tecniche di accoglienza e di visita tali da non compromettere l'obiettivo della trasmissione del Patrimonio alle generazioni future⁷⁹. In particolare, nell'introduzione di questo documento la principale raccomandazione costituiva però proprio nell'omologazione delle tipologie turistiche a quella del Turismo Culturale che per il comitato di ICOMOS rappresentava l'unica in grado di produrre effetti positivi nella crescita culturale ed economica dei paesi coinvolti, nonché l'unica organizzabile nel rispetto del Patrimonio.

Le raccomandazioni di ICOMOS, per quanto detto fin'ora, certo non anticipavano un potenziale adattamento di un modello pedagogico al Turismo di massa ma piuttosto ne riconoscevano la presenza attuale tanto che la richiesta per la regolamentazione del campo sembrò coincidere da subito con l'assorbimento del Turismo nelle pratiche di tutela del Patrimonio, dato che lo stesso progetto di conservazione era in questo documento riportato al duplice obiettivo della protezione e della divulgazione dei monumenti storici e naturali. Se la divulgazione culturale rappresenta uno degli aspetti principali della missione dell'UNESCO, come era stato già per l'Istituto per la Cooperazione Intellettuale da cui questa deriva, è vero però che anche altri istituti macronazionali e nazionali hanno insistito dopo questo documento nell'accoppiare Conservazione e Turismo come un binomio culturale ed economico attorno cui sviluppare la tutela del Patrimonio: per esempio la *Pacific Asia Travel Association* che dal 1979 al 1982 ne ha proposto in numerose iniziative la validità fino ad organizzare il primo seminario dedicato all'impiego del Turismo agli scopi della conservazione del Patrimonio, oppure l'*Organization of American States* che nel 1983 aveva indetto un seminario sui reciproci benefici tra mercato turistico e pratiche di tutela del Patrimonio, o ancora l'*Heritage Trust* inglese che promosse nel 1985 il secondo congresso

⁷⁸ Si veda il paragrafo 4 dell'articolo 11 della Convenzione, riportato nella prima appendice di .

⁷⁹ Come la Convenzione precedente anche la Carta di ICOMOS sul Turismo Culturale è riportata interamente in .

internazionale di Conservazione dell'Architettura e Progettazione Urbana dedicato appunto al tema del rapporto tra tutela e Turismo⁸⁰.

La velocità con cui il viaggio diveniva sempre più accessibile, almeno in occidente, a pressoché tutti gli strati sociali minò però profondamente la concezione di questo sistema integrato di tutela dato che la naturalizzazione della condizione del viaggiatore come fenomeno sociale contemporaneo accantonava l'interrogazione teorica sul fenomeno a favore della sua analisi esclusivamente tecnica ed amministrativa, al suo posto riemergeva quindi il tema della divulgazione del Patrimonio che venendo però indissolubilmente vincolato alla visita perdeva la sua tradizionale neutralità teorica, garantita appunto dalla garanzia del rapporto auratico con i monumenti, per scontrarsi con la discussione delle condizioni economiche e culturali in cui di questi veniva offerta un'interpretazione.

A segnare questa svolta furono due congressi, i *World Congress on Heritage Presentation and Interpretation*, il primo tenutosi a Banff in Canada nel 1985 ed il secondo a Coventry in Inghilterra tre anni dopo, dove appunto il Turismo Culturale venne assimilato per la prima volta al tema dell'accessibilità culturale del Patrimonio, ovvero alla possibilità per i visitatori di una sua penetrazione intellettualmente differenziata e soprattutto emotiva, e alla sostenibilità economica e culturale di tale fenomeno per le comunità locali ospitanti⁸¹. Dopo le raccomandazioni della dichiarazione di Banff su questi temi occorre però aspettare fino al 1999 per registrare ancora una volta l'impegno degli istituti internazionali nel riconoscere e regolamentare la naturalizzazione del Turismo di massa nella società contemporanea, è infatti allora che venne emanata da ICOMOS la *International Cultural Tourism Charter* durante la sua dodicesima riunione generale in Messico; in questo documento si ribadiva infatti che di fronte alla globalizzazione dei flussi turistici, che già nel 1993 contava di 450 milioni di viaggiatori annuali, occorreva considerare il Turismo all'intersezione tra protezione, conservazione, interpretazione e preservazione del Patrimonio e della diversità culturale e per tanto occorreva incoraggiarne l'organizzazione innanzitutto tramite strategie culturali rivolte a garantire la sostenibilità del fenomeno⁸².

In un quinquennio da allora il viaggio domestico o internazionale ha cominciato a venire così del tutto trascurato come sistema di emergenze economiche e culturali da

⁸⁰ Si veda al proposito "A Chronology of Major International Events Related to Cultural Tourism", l'ottava appendice di .

⁸¹ Si veda ancora l'ottava appendice di .

⁸² Per il testo della *International Cultural Tourism Charter* si veda ; i dati sull'incremento del turismo sono riportati in .

gestire per la sua coordinazione alle pratiche di tutela, probabilmente venendo giudicati gli strumenti sviluppati fino ad allora come efficaci o semplicemente perfezionabili secondo i medesimi principi ispiratori; è stato così però che, di tutti temi che ne avevano intessuto la discussione delle relazioni con il Patrimonio, la sola questione dell'Interpretazione intesa come pratica di tutela sopravvivesse assimilando la condizione stessa del viaggio come sua inevitabile premessa.

Tra 2004 e 2007 infatti ICOMOS ha promosso la realizzazione di un documento - per esattezza ancora pendente di approvazione mentre si scrive - dedicato interamente all'Interpretazione del Patrimonio nei termini della sua sostenibilità culturale, la Carta di Ename, che prende il nome dalla cittadina fiamminga del Belgio in cui è ospitato il centro di ricerca che si è occupato di coordinarne la redazione; nell'introduzione della Carta si legge che l'Interpretazione dei siti di rilevanza culturale, attuali o storici, viene ormai largamente considerata come una parte del processo della loro conservazione, come si diceva precedentemente appunto delle pratiche turistiche, ma nonostante si specifichi che il documento è rivolto alle pratiche interpretative che hanno luogo *in situ*, dovendo riconoscere il valore culturale dell'esperienza diretta del Patrimonio, non è reperibile più nessun riferimento diretto al fenomeno del Turismo⁸³.

I principi che vengono stabiliti nel documento e cui l'Interpretazione del Patrimonio quindi dovrebbe adeguarsi sono dichiaratamente dedotti da alcuni referenti normativi precedenti, quali la Carta di Nora sull'Autenticità, quella di Burra per il ruolo riconosciuto alle comunità locali e quella del Turismo, eppure il richiamo fin dalle premesse ad “authenticity, intellectual integrity, social responsibility, and respect for cultural significance and context”⁸⁴, nonché l'insistenza degli articoli sulla partecipazione delle comunità ospitanti e sul mantenimento del loro contesto fisico e culturale sembrano alludere ad una prospettiva teorica ecologista dei redattori del testo. Come già nella Carta del Turismo di ICOMOS la raccomandazione per un accesso emotivo alternativo e complementare a quello intellettuale al Patrimonio suggeriva una prossimità alle affermazioni di Gregory Bateson sulla natura integralmente intellettuale delle emozioni e sulla sistemazione degli stessi fenomeni sensoriali all'interno dei flussi di informazioni intelligibili scambiate nell'ambiente⁸⁵, così anche in questo documento appaiono numerosi riferimenti all'*ecologia mentale* quali la concezione radicalmente contestuale ed inclusiva del processo interpretativo degli spazi monumentali, la coincidenza tra la visita

⁸³ Si veda .

⁸⁴ .

⁸⁵ Si veda G. Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1976; citato in .

e l'immersione dei visitatori in un sistema locale di informazioni, l'allusione quindi ad una mente collettiva che intesse i propri pensieri all'ambiente fisico, oppure la sostenibilità intesa principalmente come dipendenza dei progetti di comunicazione del Patrimonio al generale sistema di equilibri culturali delle comunità coinvolte. La svolta ecologista della Carta di Ename è tra l'altro tanto palese quanto ortodossa rispetto al pensiero di Bateson e per questo stupisce di non trovare riferimento accanto alle reti ecologiche anche a quei sistemi detti *anti-ecologici*⁸⁶ per la profonda dialettica che ospitano al loro interno tra strutture olistiche complementari – quali per esempio le comunità civili e le strutture istituzionali - come sono appunto le reti informatiche; precisamente, nel documento vengono citati genericamente i mezzi di comunicazione però solo quali infrastrutture per l'Interpretazione, ma è chiaro che in questo modo tali strumenti non possono costituire altrettanti sistemi ecologici in cui interessare i percorsi interpretativi.

Del resto i redattori della Carta di Ename hanno voluto chiaramente inserirsi nel percorso delle legislazioni nazionali e delle raccomandazioni internazionali per la conservazione materiale del Patrimonio, agendo però all'interno di uno spazio molto limitato di queste quale appunto quello della divulgazione pedagogica dei monumenti, piuttosto che porsi all'interno del movimento per la regolamentazione del Turismo Culturale. E' infatti nell'ambito della divulgazione del Patrimonio che questo documento rappresenta la sua originalità specialmente dal punto di vista pedagogico, dato che il suo approccio ecologista forza la tradizionale concezione autoritaria che gli istituti internazionali, fin dalla loro origine, hanno dato dell'educazione al Patrimonio Culturale; senza scadere nel revisionismo qui si vuole dire che lo stesso UNESCO ha avuto tra i suoi primi compiti proprio quello di ricercare delle interpretazioni condivisibili dei più importanti eventi storici mondiali, in modo da promuovere il dialogo culturale internazionale certo, ma così facendo indugiando, anche nei progetti successivi, nella stesura di programmi educativi sui quali incombeva costantemente il rischio di esprimere il colonialismo culturale occidentale⁸⁷.

In particolare, fin dalla Carta di Atene l'educazione è stata intesa dagli istituti internazionali come divulgazione del valore riconosciuto al Patrimonio Costruito, quindi come educazione alle forme del collezionismo istituzionale nei riguardi del Patrimonio stesso; in questo modo la divulgazione è entrata a pieno titolo nelle pratiche di tutela istituzionali ma come loro promozione, infatti se nel documento del 1931 si leggeva

⁸⁶ Si veda .

⁸⁷ Si veda .

all'articolo decimo che l'educazione al Patrimonio aveva per obiettivo di indurre gli studenti alla protezione materiale dei monumenti, lo stesso veniva ripetuto ancora all'articolo secondo della *ICOMOS Charter for the Protection and Management of Archaeological Heritage* del 1990 nonostante qui fosse coniugato anche al riferimento alla partecipazione comunitaria nelle scelte conservative⁸⁸.

La Carta di Ename si potrebbe dire infondo che sintetizzi per alcuni suoi aspetti anche l'esperienza della divulgazione ottica del Patrimonio che si è appena descritta, infatti i principi di accessibilità e autenticità del documento rispecchiano il programma utilitarista su cui si è visto affondano le proprie radici gli strumenti di popolarizzazione delle conoscenze, dato che la differenziazione del messaggio coniugata alla riproduzione fotografica sono state fin dagli esordi del mercato ottico borghese i due termini attorno cui la divulgazione del Patrimonio veniva gestita tra garanzie di autenticità e semplificazioni per allargarne l'influenza; in modo analogo il riferimento in questo documento alla naturalizzazione della condizione del viaggiatore di massa assimila la popolare tematizzazione del viaggio degli spettacoli di divulgazione ottica alla sua evoluzione contemporanea nella pervasività della presenza proposta allo spettatore televisivo, mentre infatti da una parte la protezione dell'autenticità del contesto culturale dei monumenti asseconda la necessità di colmare una lontananza per avvicinare il Patrimonio, dall'altra la priorità della comunicazione di questo annulla ogni distanza con l'esperienza quotidiana del visitatore.

La divulgazione pedagogica dei monumenti assume quindi in questo documento un valore complesso debitore di fenomeni molto diversi: se infatti per transitività con il fenomeno del Turismo questa viene riconosciuta come pratica di tutela integrata del Patrimonio, ovvero come pratica di valorizzazione politica dei caratteri attuali e potenziali dei monumenti – nel senso della Carta di Amsterdam – è piuttosto alla tradizione dei fenomeni di divulgazione ottica che deve la sua identificazione operativa, dato che i suoi sforzi sembrano rivolti a consolidare il collezionismo privato piuttosto che a promuovere quello materiale delle istituzioni.

⁸⁸ Si veda .

4.4 La divulgazione scientifica del patrimonio attraverso gli strumenti ottici

Mentre nella Carta di Ename la conservazione materiale del Patrimonio piuttosto che all'Interpretazione veniva riferita alle premesse turistiche della visita, quali la gestione economica e culturale dei flussi, in molti documenti internazionali, a partire dalla Carta di Atene, le pratiche di ermeneutica immateriale dei monumenti erano state considerate non solo come forme di risarcimento per il depauperamento delle modalità di selezione del Patrimonio, determinate dalla saturazione semantica del concetto di autenticità, ma come strumenti operativi di tutela materiale del Patrimonio.

Come già nella legislazione italiana ispirata da Boito infatti, accanto alla divulgazione pedagogica del Patrimonio, fin dal 1931 appaiono nelle norme internazionali precise indicazioni sulla gestione e realizzazione dei materiali di documentazione delle operazioni di restauro miranti alla condivisione delle esperienze nella comunità scientifica; la divulgazione scientifica così come appare in questi documenti non è però un campo di libero esercizio ermeneutico per gli studiosi bensì uno spazio in cui la condivisibilità delle informazioni dipende dalla standardizzazione e dalla automatizzazione prima degli strumenti di redazione delle descrizioni delle operazioni di conservazione e poi dei canali di diffusione.

Il modello dell'archivio amministrativo in questo senso ha rappresentato il riferimento principale per queste raccomandazioni materializzando in un unico strumento l'adozione di un principio tassonomico per la produzione ed il reperimento delle informazioni, tanto che già nella Carta di Atene, al suo ottavo articolo, la gestione delle informazioni sui monumenti e sulle operazioni di selezione per la loro tutela veniva ricondotta a un sistema gerarchico di istituti archivistici, da quello nazionale a quello internazionale; in modo simile dopo più di trenta anni, il medesimo modello veniva adottato anche dalla Carta di Venezia al suo sedicesimo articolo, e così pure nelle raccomandazioni dell'UNESCO riguardanti la Protezione a livello Nazionale del Patrimonio Culturale e Naturalistico, del 1972, dove se ne ribadiva l'impiego tra le misure dirette di protezione del Patrimonio, tra quelle amministrative e tra quelle per la cooperazione internazionale⁸⁹. In questo ambito l'obiettivo dichiarato della conservazione documentaria della autenticità dei monumenti, ovvero della autorevolezza e necessità delle informazioni registrate a questo scopo, ha motivato evidentemente la necessità di strumenti astratti correttivi della lingua naturale, quali le rigide tassonomie amministrative appunto, ma in modo simile a come la

⁸⁹ Si veda per la Carta di Atene ; e per la Carta di Venezia .

Conservazione Materica aveva trasferito ai campi tecnologici tutte le competenze operative sul Patrimonio Culturale così si può dire sia avvenuto progressivamente anche per la divulgazione scientifica dal momento che alla logica archivistica sono state accostate tecnologie che dimostrassero una forte autonomia dai loro utenti, quali quella fotografica, quella degli audiovisivi e quella informatica.

Dalla Carta di Atene a quella di Venezia infatti l'impiego della fotografia, (che del resto si è detto aveva dimostrato dai suoi esordi una facile adeguazione al modello archivistico in ambito amministrativo e scientifico), era stato raccomandato agli organi competenti con insistenza, prima come metodo grafico esclusivo della documentazione del Patrimonio e quindi come strumento sussidiario al disegno tecnico, mentre l'audiovisivo, storicamente vincolato alla divulgazione pedagogica, non venne citato tra gli strumenti di documentazione che una volta tra le raccomandazioni dell'UNESCO del 1972⁹⁰. La gestione automatica delle informazioni apparve insieme all'audiovisivo nel medesimo documento del 1972 interpretando l'evoluzione della centralizzazione gerarchica del modello dell'archivio amministrativo e come tale si può dire che appaia ancora nella Carta di ICOMOS per la Protezione e la Gestione del Patrimonio Archeologico del 1990 e nella Carta di Courmayeur dell'UNESCO del 1992, dove per la prima volta viene fatto riferimento alla realizzazione di gerarchie di archivi realizzate tramite reti informatiche internazionali⁹¹.

A causa di questo orientamento dell'informazione scientifica sul Patrimonio proposto dagli istituti internazionali, si può affermare però che questo tipo di divulgazione non abbia esaurito le possibilità dell'ermeneutica immateriale dei monumenti così come questa poteva venire interpretata dalle comunità accademiche coinvolte, specialmente in seno all'Archeologia dove ad esempio le ricostruzioni sperimentali non rappresentavano unicamente un'occasione per facilitare la comunicazione dei manufatti - come si suggeriva ambiguamente nella Carta di ICOMOS sulla Protezione e la Gestione del Patrimonio Archeologico del 1990 - ma soprattutto un laboratorio metodologico e scientifico. La divulgazione pedagogica ha spesso ospitato infatti anche pratiche di divulgazione scientifica semplificate rispetto alle forme che consuetamente ne garantiscono l'attendibilità, come le citazioni o le referenze bibliografiche, ma che nei contenuti rappresentavano un contributo attivo allo specifico ambito disciplinare di pertinenza, come si è spiegato in relazione al *cinema degli urbanisti* e ai *critofilm* di Ragghianti; se queste non potevano essere ascritte alle pratiche di divulgazione scientifica

⁹⁰ Si veda .

⁹¹ Si vedano ; e .

era infatti piuttosto perché non costituivano una forma strumentale al collezionismo materiale del Patrimonio Culturale ma perché si inserivano nel proprio ambito di collezionismo disciplinare con una pur debole inflessione verso il collezionismo privato che la divulgazione pedagogica del Patrimonio Costruito ha sempre dimostrato di seguire.

D'altra parte la divulgazione pedagogica del Patrimonio ha dimostrato, nel tratto della sua storia segnato dagli strumenti di riproduzione ottica, di essersi costantemente separata in due modelli di collezionismo determinati dalla distinzione tra produttori e destinatari delle informazioni, dato che i primi, persino a volte in modo surrettizio - come nei molti esempi di pratiche spettacolari sposate agli strumenti educativi - hanno ascritto le proprie pratiche al repertorio di quelle disciplinari, mentre per gli altri all'evoluzione degli strumenti di divulgazione è coincisa la definizione di un'attitudine sempre più marcatamente privata nella collezione, si potrebbe dire mimando la stessa tendenza registrata lungo la storia del mercato delle pubblicazioni librarie.

Ma come si accennava in precedenza, se le ragioni di una tale anfibia sono da ascrivere in modo determinante alle condizioni di fruizione determinate dai Media - che esaltano però in questo caso la normale disposizione nei processi comunicativi di una sorgente e di un ricevente del messaggio - non può dirsi che lo stesso sia avvenuto per la divulgazione scientifica, che pure della scelta retorica - prima che funzionale - dei Media ha fatto il suo vanto operativo; infatti il primato dell'uniformità dell'informazione, espresso dalle successive *incarnazioni* dell'archivio amministrativo, non è da motivarsi tanto con la necessità di un'efficacia operativa sul Patrimonio quanto con il principio di accumularne la documentazione nella stessa maniera con cui il collezionismo istituzionale ha conservato gli altri suoi caratteri di autenticità.

Quindi l'impiego della fotografia come strumento correttivo della Lingua Naturale anche se accomuna entrambi gli ambiti della divulgazione del Patrimonio non trova una sua corrispondenza in una concezione condivisa della tutela immateriale del Patrimonio come avrebbe fatto pensare anche la ricorrenza della forma archivistica di accumulazione delle informazioni, piuttosto occorre riconoscere che le forme epistemologiche dei due interpretano gli strumenti automatici di rappresentazione da una parte saturando sempre più la semantica delle operazioni di riconoscimento del Patrimonio e dall'altra simulando una sua rarefazione, come se lo schema tassonomico garantisse un suo inesauribile completamento. E' per questo quindi, e non al contrario, che le pratiche di divulgazione scientifica vengono identificate con la loro missione operativa rivolta alla conservazione materiale dei monumenti, anche se si può dire che ci si trovi così al di là dello specchio di

Alice, giacché il medesimo fine è servito da due operazioni contraddittorie: al di qua dello specchio la riduzione esponenziale delle possibilità di selezione dei caratteri di autenticità, al di là dello stesso la loro espansione, ma entrambi indirizzati alla conservazione dei caratteri attuali e potenziali del Patrimonio, ovvero dei suoi caratteri reali.

La stessa insistenza del modello organizzativo dell'Archivio nelle pratiche di divulgazione assistite dalle riproduzioni ottiche non può essere motivata semplicemente rifacendosi alla qualità indicale della fotografia e quindi alle relazioni metonimiche che questa possa avere instaurato con l'indagine induttiva delle Scienze Naturali, visto che il compito di queste pratiche non attiene tanto all'analisi dei monumenti quanto alle operazioni di selezione che su questi possono essere realizzate, in entrambi i casi proprio in virtù dei loro distinti riferimenti epistemologici. Come spiegava infatti Jonathan Crary⁹² la riproduzione ottica, fin dagli studi fisiologici dell'Diciannovesimo secolo, si è sviluppata come strumento suppletivo della visione umana, ovvero come sua sostituzione nel paradigma classico della distinzione tra vedente e veduto - come era ancora nella camera oscura - e ciò significa che, non essendo più esperito l'oggetto attraverso di questa ma bensì il processo cristallizzato della sua visione, l'osservatore si trova ad osservare in ogni riproduzione di questo tipo una tassonomia della stessa percezione umana. Le immagini degli apparati ottici che si sono succeduti nella storia della divulgazione sarebbero quindi forme archivistiche di organizzazione delle informazioni visive, a prescindere dalle tematizzazioni dell'Archivio che spesso in queste sono apparse, proprio in virtù del loro carattere fisiologicamente ma anche culturalmente sintetico⁹³.

⁹² Si veda .

⁹³ Come si vedrà meglio in seguito questa qualità sintetica dell'immagine riprodotta dagli apparati ottici ha uno stretto legame con la tecnologia del libro, anch'essa fondata sulla discretizzazione ma di un fenomeno culturale come il linguaggio, e quindi con l'epistemologia veicolata dal digitale, si veda per il momento .

5 I media digitali nella tutela del patrimonio edilizio e paesaggistico

Le applicazioni digitali al Patrimonio Edilizio e Paesaggistico si collocano al termine del percorso storiografico che è stato cominciato nel capitolo precedente e che aveva per fulcro la vicenda delle tecniche di automatizzazione della rappresentazione e le loro conseguenze culturali, ma come per la trattazione di quegli strumenti si era sentita la necessità di specificarne l'analisi *idiograficamente* – nella terminologia coniata da Windelband per difendere il suo metodo storiografico - e *contestualmente*, come avrebbe detto Hayden White¹, mettendone quindi in rilievo le cause e gli effetti calandoli nello specifico contesto storico, adesso, in modo simile ma contrario, occorre in questo caso aggiungere al grimaldello teorico della *teoria collezionistica del restauro architettonico* un'ulteriore generalizzazione *organica*, ovvero tendente ad una rappresentazione olistica dei fenomeni. Con questo non si vuole affermare che non sia produttivo continuare a considerare un meccanismo cronologico di successione degli eventi, ma a causa proprio della loro rapidissima evoluzione e della loro attualità, in questo capitolo si è scelto di adoperare un'ulteriore semplificazione ermeneutica, rivolta agli strumenti di tutela immateriale, interamente pertinente al contesto della tecnologia digitale. Del resto già nel capitolo precedente l'analisi delle applicazioni tecniche al Patrimonio non si era limitata rigidamente al repertorio degli strumenti automatici proprio perché aveva tra i suoi obiettivi quello di costituire un bagaglio tematico che di questi identificasse le peculiari evoluzioni e trasformazioni in vista della loro confluenza nel bacino delle applicazioni digitali, tanto che per esempio è stato trattato anche l'argomento del turismo culturale tra questi strumenti proprio per la sua posizione nodale tra le vicende dei due modelli di tutela e per il suo indebitamento con le applicazioni tecniche alla divulgazione del Patrimonio.

Nonostante le applicazioni digitali nelle pratiche di tutela immateriale siano state isolate in questo capitolo dalle altre applicazioni tecniche aventi la stessa missione, la loro vicenda storica può essere fatta risalire tutto al più al 1978 - anche se il loro utilizzo era allora ancora esclusivamente sperimentale - oppure alla prima metà degli anni Ottanta

¹ Si veda .

quando conobbero una loro prima ampia diffusione, e per questo si può affermare che il loro sviluppo si debba essere intrecciato con quello di altre tecniche di simulazione o semplicemente di rappresentazione, come quelle televisive, oppure con quello di procedure stabilmente affermatesi come quelle archivistiche. La successiva affermazione in questo ambito degli strumenti digitali è dipesa quindi inevitabilmente anche dal tipo di relazioni che queste hanno intrecciato con le altre tipologie di applicazioni tecniche al Patrimonio tanto per quanto riguarda l'acquisizione delle tematiche legate allo specifico ambito operativo, (quali tra gli altri i temi del viaggio e dell'intrattenimento educativo), quanto per la condivisione di un medesimo panorama culturale rappresentato dal successo delle teorie dell'informazione e dallo sviluppo di quelle legate alla critica del postmoderno.

Pertanto, come i modelli epistemologici della tutela materiale ed immateriale sono andati coincidendo nelle applicazioni degli strumenti di simulazione ottica del Patrimonio, così si può dire che sia avvenuto anche per le applicazioni digitali; ma come si vedrà meglio, questo non significa però che la genealogia che è stata spesso tracciata tra gli strumenti digitali e le tecniche analogiche della rappresentazione abbia determinato questa come le altre somiglianze tra queste tecniche coinvolte nella tutela del Patrimonio; infatti un tale riconoscimento ridurrebbe l'osservazione analitica tutto al più al modulo più superficiale dell'interfaccia grafica delle applicazioni— cui nei testi ci si riferisce più frequentemente con l'acronimo *GUI, graphical user interface*— e non terrebbe conto del dibattito che da meno di dieci anni è stato intrapreso dagli studi sui Media digitali intorno, di fatto, alle *vestigia televisive* della teoria di McLuhan sull'irriducibile differenza tra testo ed immagine.

Nonostante infatti la forte inerzia degli strumenti interpretativi adoperati per gli apparati tecnico-economici del Cinema e della Televisione, i nuovi *giocattoli filosofici*² costituiti dalle applicazioni digitali hanno sollecitato un filone di analisi che ha raccolto l'eredità degli studi sulle Culture Visive coniugandola però da una parte con una specifica coscienza delle caratteristiche e della storia del calcolo automatico e dall'altra con delle tradizioni di studio non vincolate esclusivamente, come metodo o repertorio, alle forme visive come nel caso degli studi letterari.

² Annette Michelson ha usato questo termine per affrontare il tema della riproduzione mimetica tecnica nella prospettiva culturale del genere sessuale, partendo dalla definizione che Baudelaire attribuiva allo stereoscopio in *La morale du joujou* chiamandolo appunto gioco scientifico; si veda .

Mentre quindi una parte delle analisi hanno cercato di ricostruire delle storiografie intermediali tra cinema, televisione e tecnologie informatiche, (così come era avvenuto per esempio già nel passaggio dalla specificità cinematografica o televisiva alla generalità dell'audiovisivo), l'altro gruppo ha sviluppato la teoria della convergenza dei Media sulle piattaforme digitali cercando di dimostrare il coinvolgimento nella produzione digitale di fenomeni culturali di lunghissima durata.

In particolare, capovolgendo l'aforisma di McLuhan sulla natura semantica del veicolo della comunicazione, Nicholas Negroponte sembra aver determinato quella che si potrebbe dire una *svolta testuale* nell'interpretazione culturale delle pratiche digitali, nonostante la sua entusiastica trattazione della questione abbia determinato anche un forte sospetto nei lettori accademici: "The medium is no longer the message in the digital age"³ ha ricollocato i termini dell'analisi culturale degli strumenti digitali ponendo la natura numerica dei dati e quella alfanumerica della programmazione al centro delle discussioni, specialmente quelle di carattere formalista, e ha determinato la marginalizzazione delle caratteristiche delle interfacce grafiche a vantaggio di una maggiore attenzione nei confronti delle tipologie di intervento dell'uomo sulla macchina, quello che viene detto la *Human Computer Interface (HCI)*⁴.

È anche vero però che tale contrapposizione nei presupposti analitici non è rimasta tanto chiara per esempio in quelle opere che hanno cercato di fornire degli studi di carattere enciclopedico sulle applicazioni digitali, come per esempio nei lavori di Lev Manovich, Anne Friedberg, Janet Murray e Steven Johnson dove la separazione dell'apparato digitale in moduli di utilizzo ha costretto questi autori ad una paradossale contrapposizione di entrambi i modelli genealogici.

Lev Manovich ed Anne Friedberg coincidono infatti sostanzialmente nel interpretare l'interfaccia grafica delle applicazioni digitali ben oltre la semplice metafora della rappresentazione audiovisiva, ovvero riconoscendone l'influenza fin nelle modalità di intervento sulla macchina e sul loro carattere epistemologico, eppure l'uno finisce per semplificare l'efficacia dell'interfaccia culturale della *HCI* nella dialettica tra controllo testuale e rappresentazione grafica, mentre l'altra introduce la testualità delle finestre virtuali dello schermo per spiegarne il carattere operativo. In modo simile Janet Murray unisce sincronicamente tra le caratteristiche degli ambienti digitali aspetti che si rifanno al calcolo e alle modalità di operazione dei dati come pure alle caratteristiche spaziali delle rappresentazioni ottiche, mentre Steven Johnson pur incentrando la sua analisi sulle

³

⁴ Si veda a questo proposito anche ; e il capitolo "The Language of Cultural Interfaces" di .

interfacce grafiche ne spiega l'efficacia nell'influenza sullo spazio reale attraverso il richiamo all'insieme dei fenomeni culturali precedenti, compresi quelli testuali chiaramente.

Se oltre a questo si aggiunge che alla base della preponderanza dell'interfaccia grafica in alcuni studi sta probabilmente anche la diffusione globale degli strumenti digitali, che fin dalla prima metà degli anni Ottanta del Novecento hanno popolarmente semplificato le tipologie di operazioni realizzabili sulle macchine con la loro espressione iconica e metaforica, allora appare ancora più evidente quanto la ricostruzione di una genealogia tra apparati ottico-analogici e digitali non possa far parte di una teoria generale delle caratteristiche degli apparati digitali ma solo di un loro aspetto modulare.

È però proprio nella storia dell'impiego delle interfacce grafiche nell'interazione tra uomo e macchina che può essere individuato il principio secondo il quale categorizzare quei caratteri degli strumenti digitali che ne distinguono in modo più integrato i debiti e le originalità con il passato.

Dopo le prime sperimentazioni militari negli anni Cinquanta nei laboratori del *MIT*, per la realizzazione di un sistema di intercettazione radar assistita dai calcolatori, che appunto usava come interfacce grafiche degli schermi circolari tramite i quali venivano inseriti direttamente i comandi e se ne monitoravano gli effetti, è nel 1962 che Douglas Engelbart, presso lo *Stanford Research Institute*, propone nel suo progetto di ricerca, *Augmenting the Human Intellect? A Conceptual Framework*, l'impiego delle interfacce grafiche per aumentare l'efficacia del calcolo informatico sul lavoro umano, ovvero per permettere “the human to capitalize upon the computer's help”⁵. Negli studi di Engelbart l'interfaccia grafica era prefigurata come una protesi per facilitare l'impiego del calcolatore nelle pratiche lavorative, quindi in parte mimando il contesto fisico di tali operazioni ma proponendo anche “new methods of thinking and working”⁶, un esempio da lui proposto mostrava infatti un architetto impegnato nella progettazione di un edificio grazie all'impiego di un'applicazione per il disegno assistito: lo schermo alternativamente era configurato come un disegno cartaceo disposto su un tavolo o come un sistema di diverse vedute prospettiche aggiornate in tempo reale dai comandi inseriti dal professionista che ne cambiava così la scala o lo scorcio. Questa descrizione rappresenta bene quelle che oggi è la pratica quotidiana di tutti i professionisti coinvolti nella progettazione architettonica ma è evidente che doveva rappresentare allora un'innovazione difficile da prefigurare per gli architetti o gli ingegneri che nel disegno

⁵ Si veda http://sloan.stanford.edu/mousesite/EngelbartPapers/B5_F18_Concept_FrameworkPt (12/02/08)

⁶ ibidem

tecnico tradizionale non trovavano certo tante capacità di controllo del proprio lavoro se non in modo intuitivo.

In modo simile i successivi sviluppi delle interfacce grafiche hanno dimostrato la medesima funzione *protesica* metaforicamente allusiva allo stesso tempo alle comuni operazioni lavorative come alla loro riforma: già nel 1973 presso il *Palo Alto Research Center (PARC)* della Xerox il prototipo *Alto* usava infatti un'interfaccia allusiva ad un foglio da stampa o ad una macchina da scrivere ma ad ogni schermata corrispondeva un distinto canale di comunicazione con il calcolatore e quindi anche la possibilità di usare diversi applicativi; tra il 1975 ed il 1979 la stessa interfaccia si sarebbe evoluta fino alla metafora della scrivania da ufficio coperta di fogli volanti che fu commercializzata insieme al computer *Star* del 1981 e quindi ripresa con maggior successo economico da *Apple Lisa* del 1983, e anche in questo caso i fogli non corrispondevano affatto ai loro referenti retorici dato che costituivano altrettante finestre virtuali attraverso cui lanciare e monitorare i programmi.

L'operazione di mediazione delle interfacce grafiche in questi esempi consisteva quindi innanzi tutto nella proposta di un compromesso performativo attraverso cui confrontare un contesto fisico connotato da delle aspettative consolidate con un sistema di funzioni che ne ampliassero le dimensioni semantiche e le prospettive operative: la Xerox per prima, ed in seguito la Apple e la Microsoft cercavano di promuovere un prodotto commerciale destinato al mercato degli strumenti per l'ufficio e per questo gli si riferivano metaforicamente, ma le applicazioni a loro volta aprivano agli utenti delle possibilità di manipolazione dei dati del tutto inedite al punto che, dopo un ventennio, la medesima tipologia di interfaccia grafica, detta *WIMP*, (Windows, Icons, Mouse, Pull-down Menus) è ora impiegata nei sistemi operativi più diffusi ben oltre l'esclusivo ambito lavorativo.

Come spiega John Walker in "Through the Looking Glass: Beyond User Interface" l'interfaccia grafica manifesta in modo superficiale il modello concettuale che la sottende, mentre questo a sua volta si riversa sul linguaggio macchina e quindi sulla struttura dei dati, per cui non sarebbe sbagliato pensare che per la transitività tra questi moduli delle macchine anche il modello performativo delle metafore grafiche si ripeta su ognuna di esse mediando tra pratiche consuete e riformate, basti pensare qui alle tipologie di calcolo, da quello locale a quello detto *ubiquo*, o alla programmazione, da quella gerarchica a quella *object oriented*, o ancora alle forme di organizzazione dei dati, dai metadata statici a quelli aggiornabili. Sono quindi queste procedure di adeguazione

performativa che possono fornirci una prospettiva più complessa riguardo all'utilizzo delle macchine, considerando infatti gli aspetti culturalmente ed economicamente performativi che sono determinati dalle operazioni informatiche, dalla fruizione quanto dalla produzione delle applicazioni, si dovrebbe riconoscere che qualora si volesse ricostruire una genealogia consistente di questi strumenti allora questa dovrebbe essere trovata restringendo l'osservazione a singoli ambiti procedurali.

Per tanto, preferendo una teoria culturale ad una dei Media nella ricostruzione storiografica delle applicazioni digitali evidentemente emergerebbero quelle forme di continuità o di radicale innovazione rispetto al passato che fossero esclusivamente pertinenti con dei determinati contesti operativi analizzati, come in questo caso quello della tutela del Patrimonio, così da emancipare tra l'altro il ruolo degli utenti di tali strumenti dalla passività cui molti studi lo hanno costretto facendo prevalere nelle loro analisi la comunicazione innescata dalle macchine sulla negoziazione delle procedure con cui gli utenti stessi realizzano contestualmente il messaggio dei nuovi Media. Come si è anticipato, da una tale prospettiva pragmatica la stessa teoria delle pratiche collezionistiche della tutela del Patrimonio, che si è continuato a definire ed aggiornare fino ad ora, si troverebbe ad affiancare una teoria performativa specifica delle applicazioni digitali dedicate al medesimo compito proponendo così quel confronto tematico ed operativo da cui dovrebbe emergere la consistenza storica delle evoluzioni procedurali che hanno connotato l'affermazione degli strumenti informatici nelle pratiche sul Patrimonio Immobile.

In questo capitolo verranno quindi analizzate le applicazioni digitali dedicate al Patrimonio distinguendo tra i loro aspetti sussidiari alle pratiche tradizionali di tutela e quelli innovativi e complementari a queste. In particolare si mostrerà come nonostante la comunanza di tematiche e tendenze operative con le pratiche di tutela assistite tecnicamente queste recenti applicazioni abbiano determinato un coinvolgimento molto diverso dei produttori e degli utenti dei contenuti per la divulgazione pedagogica, come pure degli specialisti coinvolti nella divulgazione scientifica che ne hanno ampliato infatti le funzioni fino alle procedure analitiche; tali innovazioni, si vedrà, hanno anche determinato una diversa coniugazione dei modelli della tutela materiale ed immateriale del Patrimonio al punto da ottenere un riconoscimento legislativo internazionale che ha

parificato il Patrimonio Edilizio e Paesaggistico alla sua documentazione digitale, ovvero il *DH*.

5.1 *Lo stato dell'arte della letteratura specialistica*

Lo sviluppo delle applicazioni digitali dedicate alla tutela immateriale del Patrimonio è un fenomeno molto recente specie se confrontato con le altre pratiche di tutela che sono state fin'ora analizzate, comprese quelle televisive, che nonostante le abbiano sostanzialmente affiancate nell'ultimo ventennio, possono affondare i propri esordi almeno al primo quarto del Novecento. Questa prossimità comporta però una peculiare difficoltà per il loro analista che al venire meno della distanza cronologica con gli eventi da descrivere, (che rappresenta la condizione - almeno ontologica - dell'oggettività storiografica, ovvero dell'*esternalizzazione* della memoria), si trova a propendere per una scrittura che valorizzi piuttosto la memoria *interna* degli eventi, ovvero la loro iscrizione nei percorsi di una reminiscenza immediata. Eppure, come argomentava Ricoeur, il pregiudizio sofferto da uno degli elementi di questa antinomia tra modelli *memorativi* non inficia la metodologia affermata dall'altro essendo entrambi partecipi della dialettica interna che informa le pratiche storiografiche⁷. Continuando a seguire il saggio di Ricoeur sul confronto tra metodo storiografico ed ontologia ermeneutica, si può affermare che tale condizione annichilisce quella che Dogonnet chiamava la capacità della scrittura di compensare l'entropia della percezione, venendo meno in altre parole la possibilità dell'analista di mediare tra le opposte concezioni metodologiche della disciplina storiografica, quella ispirata all'oggettività sperimentale delle scienze naturali e l'altra tendente alla ricostruzione della *competenza* stessa – in senso chomskiano - degli interpretatori.

Non è quindi casuale che la maggior parte della produzione analitica dedicata alle applicazioni digitali al Patrimonio reagisca a tale difficoltà altalenando significativamente tra l'idiografia cronicistica e la sintesi meccanicistica, e che in sostanza non sia rappresentata ancora da molti testi tra i quali, per altro, nessuno può essere ancora considerato di riferimento.

Tale peculiare miopia – si potrebbe dire quasi letteralmente – è rappresentata anche da una dubbiosa vaghezza dimostrata da questi saggi nell'individuazione del proprio repertorio, motivata volta per volta con la moltiplicazione delle applicazioni, divenuta esponenziale a partire dagli anni Novanta, oppure con la prevalenza delle considerazioni

⁷ Si veda .

tecnologiche su quelle culturali; insieme a tale indeterminatezza, questi scritti dimostrano paradossalmente anche l'abitudine di riferirsi alle applicazioni digitali rispetto alle loro specifiche funzioni disciplinarmente individuate e solo raramente citando una prospettiva più generalmente legata agli oggetti della tutela stessa.

Nonostante le scelte degli autori di questi saggi siano vistosamente deficitarie rispetto all'obiettivo di descrivere analiticamente l'evoluzione delle applicazioni digitali al patrimonio o più semplicemente la loro attuale consistenza tecnica e culturale, questi testi mantengono la loro coerenza accademica grazie alla loro iscrizione in specifici contesti disciplinari e metodologici: infatti mentre da una parte, all'interno delle singole discipline che sono operativamente interessate dalle applicazioni digitali al Patrimonio, la pertinenza argomentativa degli studi è ristretta al proprio dibattito interno, dall'altra l'unico alveo in cui confluiscono interdisciplinarmente i diversi apporti analitici è spesso segnato da un preponderante approccio ingegneristico o, molto più raramente, da uno sociologico. A questi ambiti corrispondono a loro volta distinte concezioni della tutela del Patrimonio che motivano ancora più profondamente la particolare morfologia del panorama di tali pubblicazioni che non può venire infatti esaurientemente spiegata solo da criteri di convenienza accademica.

Occorre sottolineare innanzi tutto che il dibattito sulle applicazioni digitali dedicate alla tutela del Patrimonio, ovvero alla sua conservazione, interpretazione e divulgazione – usando una terminologia prettamente museologica che viene però largamente condivisa in questo campo di ricerca – si distribuisce in tre gruppi di pubblicazioni rappresentati dagli atti di alcune conferenze internazionali, dalle raccolte istituzionali delle esperienze sviluppate nel campo, e da alcune monografie disciplinarmente specializzate.

In particolare, una simile distinzione si ripete a sua volta all'interno del gruppo delle conferenze internazionali dove infatti si possono rintracciare altrettanti contesti di ricerca e di scambio scientifico e politico, a seconda che si separino quegli incontri sostenuti e motivati da alcune istituzioni internazionali, da quelli sviluppati invece grazie all'intervento delle associazioni professionali, e da quelli nati con determinati obiettivi disciplinari. Ciononostante, in questo contesto già tanto limitato, rintracciare degli esempi esclusivamente rappresentativi di un gruppo o degli altri ne riduce tanto radicalmente il numero da far corrispondere spesso una sola conferenza, o appena due, ad ogni categoria, come nel caso di *CIPA (Comité international de photogrammétrie architecturale)* e di *EVA (European Electronic Imaging Events in the Visual Arts)*: la prima, fondata da

ICOMOS (*International Council of Monuments and Sites*) e dalla ISPRS (*International Society for Photogrammetry and Remote Sensing*) nel 1968, dal 1990 si occupa stabilmente delle applicazioni digitali impiegate nella documentazione visiva, e ultimamente anche della divulgazione, dei contesti monumentali costituendo uno degli appuntamenti più importanti per lo scambio delle informazioni tra gli operatori coinvolti nei progetti di adeguamento degli strumenti nazionali di documentazione alle linee guida dell'UNESCO⁸; l'altra, fondata nel 1990 grazie al contributo del programma della Commissione Europea intitolato *IST (Information Society Technologies)*, dedicato allo sviluppo tecnologico e alla ricerca nel campo del digitale, viene organizzata più volte l'anno, e spesso in città non appartenenti alla Comunità Europea, per pubblicizzare le ricerche realizzate in Europa con i contributi comunitari ed in particolare quelle dedicate al Patrimonio Culturale⁹.

Se i due casi precedenti rappresentavano dei fenomeni di esclusiva promozione istituzionale, invece tra le conferenze sostenute dalle organizzazioni professionali spicca certamente *SIGGRAPH (Special Interest Group on Graphics and Interactive Techniques)* che, inaugurato nel 1974, rappresenta la più importante vetrina per i ricercatori informatici e le aziende impegnati nella produzione di sistemi innovativi per la grafica digitale e l'interazione tra uomo e macchina, e che nell'ambito delle applicazioni per la tutela del Patrimonio rappresenta anche l'affermazione delle prospettive di mercato in un campo altrimenti caratterizzato dalla libera condivisione degli strumenti, soprattutto per quanto riguarda la proprietà intellettuale dei programmi e delle procedure¹⁰. Tra gli incontri dedicati all'approfondimento accademico interdisciplinare delle applicazioni digitali sul Patrimonio si può citare a sua volta *CAA (Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology)* che fin dalla sua fondazione nel 1973 è stato dedicato allo scambio tra archeologi, matematici ed informatici dedicandosi quindi esclusivamente al Patrimonio Archeologico, ma che ha costituito una vasta rete di comitati organizzatori in Europa, in India ed in Nord America¹¹.

Gli altri maggiori eventi nel campo delle applicazioni informatiche per il Patrimonio hanno invece strutture e storie molto più complesse che rappresentano abbastanza

⁸ Per una storia degli appuntamenti di CIPA si veda <http://cipa.icomos.org/index.php?id=39> (11/02/2008). A proposito della recente introduzione in questa conferenza del tema della divulgazione del Patrimonio ci si riferiva al suo ventunesimo incontro, tenutosi ad Atene nell'ottobre del 2007, intitolato "AntiCIPAting the Future of the Cultural Past" in cui una sessione era dedicata al tema della divulgazione del Patrimonio tramite le reti informatiche; si vedano i contributi alla dodicesima sessione intitolata "e-Technology, Education and Training" di .

⁹ Per avere maggiori informazioni su EVA si veda www.eva-conference.com (11/02/08).

¹⁰ Per maggiori informazioni su SIGGRAPH si veda <http://www.siggraph.org> (11/02/08).

¹¹ Per maggiori informazioni su CAA si veda http://caa.leidenuniv.nl/about_caa.htm (11/02/08).

vividamente anche le modalità con cui in questo ambito di ricerca vengono raccolti consuetamente i fondi: le istituzioni organizzatrici sono infatti nella maggioranza dei casi degli enti privati originariamente sviluppatasi presso degli istituti universitari e che volta per volta raccolgono le adesioni ad i loro incontri delle organizzazioni professionali o delle istituzioni internazionali o nazionali moltiplicando così le possibilità di promuovere cooperazioni trasversali tra i diversi soggetti rappresentati.

Ad esempio *VSMM (International Society on Virtual Systems and Multimedia)* fu fondata nel 1995 presso l'Università di Gifu, in Giappone, con la missione di promuovere la cooperazione e lo sviluppo nel campo delle applicazioni del *VR* in un ampio spettro di ambiti spaziati dalla medicina all'espressione artistica, ma già due anni dopo diventò una società privata presieduta dai ricercatori che l'avevano fondata e dal 1998 cominciò a specializzare il proprio repertorio di interesse stringendo un accordo con l'UNESCO; quell'anno infatti venne concessa una sessione indipendente al tema delle applicazioni informatiche per il Patrimonio Culturale, nella quale non veniva fatto riferimento esclusivo alle tecniche della realtà virtuale, e così dall'incontro successivo la conferenza è stata esclusivamente dedicata a queste tematiche. Le pubblicazioni degli atti dei convegni è stata invece affidata alla *IEEE (Institute of Electrical and Electronics Engineers)*, la più importante associazione degli ingegneri elettronici e che da sola produce il trenta per cento della letteratura scientifica dedicata all'elettronica, ma che segue una politica di protezione dei diritti di autore che è entrata spesso in collisione con i movimenti per il *Software Open Source* che sono invece appoggiati dall'UNESCO e dalla Comunità Europea¹².

In modo simile anche *VAST (International Symposium on Virtual Reality, Archaeology, and Intelligent Cultural Heritage)* coinvolge istituzioni internazionali ed associazioni professionali: questa conferenza è stata infatti fondata nel 1999 grazie al contributo del programma *eEurope* della Comunità Europea ma dal 2003 collabora con *SIGGRAPH* come se ne rappresentasse una specializzazione tematica, allo stesso tempo però la pubblicazione degli atti dei convegni è affidata ad *Eurographics*, la maggiore associazione professionale europea dedicata alla Computer Graphic, che figura anche come uno degli sponsor dell'incontro¹³.

¹² Per maggiori informazioni su VSMM si veda www.vsmm.org (11/02/08), mentre riguardo alla IEEE si veda www.ieee.org (11/02/08). Sul conflitto tra la IEEE ed i movimenti per la libera circolazione dei software si veda .

¹³ Le informazioni reperibili in rete su VAST sono piuttosto limitate, qui si rimanda comunque a www.epoch-net.org/index.php?option=com_content&task=view&id=216&Itemid=318 (19/02/08), da cui è possibile accedere ai volumi degli atti delle conferenze tenute tra il 2003 ed il 2006; invece per una prospettiva più ampia su *Eurographics* si veda www.eg.org (19/02/08). Si parlerà in seguito più approfonditamente dei programmi europei per lo sviluppo dell'impiego delle *ICT (information and Communication Technologies)*,

Un caso particolare è invece quello di *Archives & Museum Informatics*, la società fondata da David Bearman e Jennifer Trent, due archivisti molto attivi presso importanti istituti nazionali, a partire dall'omonima rivista trimestrale pubblicata dal 1991: la missione di questa associazione è quella di gestire gli appuntamenti annuali di due conferenze, l' *ICHIM (International Conference on Hypermedia and Interactivity in Museums)* e la *Museum & the Web*, rispettivamente fondate nel 1991 e nel 1997, l'una concentrata sulla gestione amministrativa degli archivi e dei musei nei contesti digitali e l'altra sull'analisi delle applicazioni delle reti informatiche dedicate ai musei o più generalmente al Patrimonio Culturale, che sono entrambi incontri internazionali ma allo stesso tempo connotati localmente visto l'importanza della partecipazione canadese e statunitense a questi appuntamenti. L'associazione pur essendo privata viene infatti finanziata in gran parte dalle sottoscrizioni di molti istituti ed enti degli Stati Uniti e del Canada, nonostante tra i soci non manchino anche soggetti europei ed enti internazionali, e così anche le iniziative che vengono da questa intraprese rispecchiano spesso questa prospettiva nord-americana. Le pubblicazioni, al contrario di quanto accade per le altre conferenze, vengono però amministrate spesso direttamente dall'associazione che ne rende così libera la fruizione a tutti i ricercatori interessati proponendo una ricca raccolta di testi disponibili direttamente on-line e che pertanto rappresenta anche una delle più importanti fonti in questo campo di investigazione.

La medesima complessità appare anche negli incontri fondati in quest'ultimo quinquennio sotto la spinta fornita dalle iniziative istituzionali di tutela dei progetti di cooperazione scientifica nel campo delle applicazioni digitali al Patrimonio; questi incontri infatti, molto specializzati ma spesso caratterizzati da una prospettiva locale data la loro novità, nonostante non possano vantare che poche edizioni, dimostrano di aver ricapitolato velocemente la struttura organizzativa delle organizzazioni maggiori. In questo gruppo, in particolare, spicca la *International Conference on Remote Sensing Archaeology (ICRSA)* fondata nel 2004 dall'Accademia Cinese delle Scienze di Pechino che nonostante la sua connotazione locale si è distinta subito per una prospettiva internazionale rivolta alle istituzioni quanto alle imprese coinvolgendo infatti l'UNESCO, i progetti *EPOCH (European Research Network on Excellence in Processing Open Cultural Heritage)* e *Culture 2000* della Comunità Europea, l'*AARG (Aerial Archaeology Research Group)*, il CNR italiano, e le imprese *Leica* e *Seat Pagine Gialle*¹⁴. Non può

per ora si rimanda a www.icts.org/eEurope.htm (19/02/08) in cui sono registrate tutte le iniziative europee coinvolte nella standardizzazione dei formati nell'ambito delle *ICT*, tra cui i programmi *eEurope*.

¹⁴ Essendo arrivata appena alla seconda edizione non sono molte le informazioni reperibili on-line su questa conferenza, si può fare però riferimento al sito dell'ultimo incontro www.space2place.org (20/02/08). Per

però essere trascurata anche la *International Conference on Image Analysis and Processing (ICIAP)* che viene organizzata ogni due anni da un gruppo italiano di ricercatori affiliati al *International Association on Pattern Recognition (IAPR)* dove è molto importante la presenza di rappresentanti di centri di ricerca universitari, istituzionali ed industriali, ma dove l'interesse per il Patrimonio Immobilitario è rappresentato unicamente dalle ricerche sull'indicizzazione automatica delle immagini utilizzate per il suo rilievo¹⁵.

Se queste conferenze sono tutte, a diversi gradi, coinvolte nel dibattito internazionale intorno al loro ambito di ricerca, lo stesso non può dirsi che per riflesso delle pubblicazioni istituzionali che raccolgono i progetti finanziati dai propri enti di appartenenza. In tali pubblicazioni si intrecciano infatti da una parte un obiettivo prescrittivo basato sull'esemplarità di alcuni progetti e dall'altra una necessità informativa e promozionale delle politiche intraprese dall'ente finanziatore, entrambi inadeguati per la considerazione di questi testi all'interno di una discussione accademica, eppure molto spesso le informazioni divulgate in questa forma colmano le lacune delle descrizioni dei prodotti presentati ad esempio nel contesto delle conferenze internazionali. In particolare i dettagli economici così divulgati diventano per un ricercatore anche gli indizi più palesi attraverso cui ricostruire le scelte politiche e le strategie operative dei finanziatori delle applicazioni informatiche in cui obbligatoriamente devono concretizzarsi i progetti sostenuti economicamente.

Le diverse ragioni di convenienza politica che interessano i finanziatori determinano così anche il tipo di pubblicazione scelto per raccogliere le informazioni sui progetti di ricerca da questi sostenuti: ad esempio il requisito della trasparenza nelle politiche comunitarie europee ha motivato la moltiplicazione dei canali di divulgazione per le iniziative di finanziamento europeo, mentre altre iniziative nazionali si sono affidate ad un solo organo per il conferimento dei fondi e per la divulgazione dei loro beneficiari. Per tanto, mentre questo tipo di pubblicazioni in Europa appare sotto forme cartacee e

maggiori informazioni sul programma EPOCH, che ,essendo stato finanziato all'interno della cornice del sesto programma quadro della Comunità Europea, si conclude quest'anno, si rimanda al suo ricchissimo web-site www.epoch-net.org (20/02/08). Il finanziamento proveniente dal programma *Culture 2000* avviene tramite un progetto intitolato *European Landscapes: past, present and future* da completarsi nel 2007, si veda al riguardo www.muzarp.poznan.pl/EULandscapes/index.htm (20/02/08) ; mentre per maggiori informazioni su *AARG* si veda <http://aarg.univie.ac.at> (20/02/08). Leica ha scelto di sponsorizzare questa conferenza perché produce i modelli più avanzati attualmente in commercio di scanner laser per il rilievo terrestre ed aereo, si veda www.leica.com (20/02/08), invece SEAT Pagine Gialle è la prima impresa europea a fornire un servizio GIS commerciale supportato da rappresentazioni aeree con una scala di dettagli maggiore di quella satellitare proprio perché basate sulla ricognizione aerea, da qui il suo interesse in questo campo, si veda www.visual.paginegialle.it (20/02/08).

¹⁵ Per maggiori informazioni su questa conferenza si veda www.iapr.org (22/02/08).

digitali, e con diversi livelli di dettaglio conseguenti la specializzazione degli interessi dei pubblici cui sono rivolti, invece in Canada e negli Stati Uniti non appare che in forma digitale e con un margine maggiore di riservatezza nella descrizione dei progetti finanziati.

Alla base dell'originale complessità europea sta però anche la sua munifica partecipazione alle iniziative di studio in questo campo, infatti la strategia di Lisbona, cioè il programma politico comunitario attraverso cui si è pianificato di rendere prevalente in un decennio - a partire dal 2000 - il settore dei servizi nell'economia europea, ha determinato la creazione di un programma di finanziamenti chiamato *i2010*, (a sua volta facente parte del programma *eEurope* per lo sviluppo delle attività economiche ed amministrative condotte sulle reti informatiche), che solo nell'ultimo piano quinquennale ha contribuito per ben 65 milioni di euro alla promozione della ricerca sulle applicazioni digitali dedicate al Patrimonio Culturale e specialmente a quello Monumentale¹⁶. L'abbondanza dei finanziamenti ha infatti reso necessario dapprima un registro amministrativo di tutte le iniziative sostenute che costituisse però allo stesso tempo anche un riferimento per orientare le proposte dei futuri candidati, e quindi la fondazione di un istituto che raccogliesse informazioni e promuovesse lo scambio tra quei progetti considerati dalla comunità scientifica come eccellenze del settore. Il primo è il *CORDIS* (*Community Research & Development Information Service*) che raccoglie per esattezza le informazioni su tutte i progetti di ricerca sostenuti dalla Comunità Europea in ambito scientifico, sociologico ed economico, ma che nella sezione dedicata alle *Information Society Technologies (IST)* riunisce, tra le altre, anche le ricerche dedicate alle applicazioni informatiche sul Patrimonio culturale; mentre il secondo è rappresentato dal già citato progetto *EPOCH* che appunto ha prodotto durante la sua quadriennale esistenza numerosi rapporti, dedicati alle ricerche sulle applicazioni di *ICT* rilevanti per il Patrimonio Culturale, in cui sono state coinvolte direttamente di volta in volta le istituzioni presso cui venivano realizzati i progetti più significativi.

Il *CORDIS*, prossimo all'inaugurazione del settimo programma quadro europeo, pur rimanendo un servizio fruibile esclusivamente *on-line* ha cambiato da poco la propria veste differenziando molto le forme di divulgazione delle informazioni che in precedenza era limitata ad una banca dati consultabile tramite una ricerca con operatori booleani su

¹⁶ Il programma *eEurope* è stato inaugurato durante la conferenza dei governi della comunità europea tenuta a Siviglia nel 2002, mentre il programma *i2010* è nato nel 2005 come conseguenza del dibattito sul libero accesso all'informazione contenuta nelle biblioteche europee, infatti tutte le iniziative promosse da questo programma sono collegate alla creazione della biblioteca multimediale europea, si veda per maggiori informazioni <http://ec.europa.eu/i2010/> (22/02/08).

aree tematiche; infatti le schede contenenti le informazioni riguardanti i progetti finanziati appaiono ora anche grazie a percorsi tematici delineati da una redazione che prepara anche delle gazzette quotidiane, settimanali e mensili¹⁷.

Nonostante nelle pubblicazioni di *EPOCH* i progetti siano spesso presentati dai loro stessi ideatori, (così come accade pure per le schede del *CORDIS* che risultano sempre compilate dagli stessi assegnatari dei fondi), i rapporti presentati da questo gruppo di studio sono sempre stati il risultato di un lavoro di edizione e di ricerca che ha teso a produrre almeno una selezione critica dei partecipanti che venivano del resto inseriti anche nella consociazione degli esempi di eccellenza del settore. Queste pubblicazioni, molto più vicine a delle raccolte tematiche di contributi accademici che non a dei bollettini, sono infatti state distribuite anche in formato cartaceo oltre certo ad essere liberamente disponibili nel sito internet dell'istituto, secondo una pratica consolidata da un altro programma di ricerca sullo stato dell'arte delle applicazioni informatiche sul Patrimonio, ovvero *DigiCULT*.

Tale progetto costituiva una misura di supporto delle iniziative per lo sviluppo delle *IST* che aveva il compito di stabilire un osservatorio sullo sviluppo tecnologico rilevante per il Patrimonio Culturale e Scientifico europeo per un periodo di trenta mesi, tra il 2002 ed il 2004. Lungo la sua attività il gruppo di esperti chiamati a far parte di questo progetto ha pubblicato sette relazioni tematiche, tre rapporti sulle tecnologie impiegate ed il bollettino elettronico *DigiCULT.Info* delineando di fatto il palinsesto tematico delle discussioni e degli sforzi progettuali degli anni successivi in questo settore; a differenza delle altre raccolte istituzionali che si sono qui presentate, questo breve progetto aveva però una funzione nettamente prescrittiva - da qui proprio la sua influenza sulle ricerche successive - piuttosto che analitica che manifestava il suo carattere ancora sperimentale e pionieristico¹⁸.

In maniera simile, anche in Canada l'istituzione preposta alla raccolta e alla diffusione delle informazioni sulle applicazioni digitali al Patrimonio segue una lista di priorità per orientare in modo prescrittivo le pratiche degli istituti culturali nazionali che gli fanno riferimento ed in questo senso i progetti che vengono pubblicati rappresentano sempre

¹⁷ Per maggiori informazioni su *CORDIS* si veda <http://cordis.europa.eu> (20/02/08); in particolare per i nuovi bollettini tematici si veda http://cordis.europa.eu/news/home_en.html (20/02/08).

¹⁸ Le pubblicazioni più importanti redatte nell'ambito di *DigiCULT* sono le relazioni tematiche che hanno trattato con grande anticipo temi molto attuali nel dibattito del settore, quali l'integrità e l'autenticità dei dati riguardanti il Patrimonio Culturale, la gestione dei dati stessi attraverso procedure concertate, l'indicizzazione semantica dei dati, l'impiego dei dati per i diversi livelli di educazione, la collaborazione e le comunità virtuali nella produzione dei dati e le applicazioni tecnologiche nel campo della tutela del Patrimonio. Tutti i rapporti redatti dal gruppo *DigiCULT* possono essere scaricati, consultati o ordinati in formato cartaceo presso la pagina web www.digicult.info (20/02/08).

degli esempi di eccellenza spesso inseriti all'interno di linee guida per la gestione del Patrimonio Culturale nazionale. Il *CHIN* (*Canadian Heritage Information Network*) è infatti un'agenzia della Soprintendenza canadese al Patrimonio che esiste già dagli anni Settanta del Novecento ma che dal 1995 ha trasferito tutte le sue iniziative in rete, una sezione del suo sito internet è dedicata dal 2006 proprio alla condivisione delle esperienze più significative nonché alla promozione delle iniziative di sostegno finanziario¹⁹.

Un servizio simile a quello del *CORDIS* è invece quello fornito dal *NEH* (*National Endowment for Humanities*) negli Stati Uniti, dove però l'enfasi è posta sulla divulgazione delle possibilità di finanziamenti sostenute dall'istituto, mentre le informazioni sui progetti finanziati vengono fornite a seconda della loro importanza attraverso un contributo redazionale oppure con una breve descrizione su una semplice lista²⁰.

Per quanto spiegato fin ora, già da questo breve resoconto delle pubblicazioni che, pur non essendo esclusivamente dedicate allo studio delle applicazioni informatiche per la tutela del Patrimonio Immobilito, eppure ne rappresentano la letteratura di riferimento per la ricerca accademica, cominciano ad apparire chiaramente, come si era anticipato, quei vincoli tra le tipologie delle pubblicazioni ed i modelli di tutela cui implicitamente rimandano.

D'altra parte il complesso panorama delle pubblicazioni che trattano questo tema, vede ad esempio una larga partecipazione istituzionale locale ed internazionale nella promozione della ricerca e della condivisione delle esperienze in questo campo senza che questo implichi la predominanza di un modello collezionistico che qui si è detto istituzionale nei confronti del Patrimonio Culturale, mentre per esempio si sarà potuto intuire che tutto il campo delle pubblicazioni supportate dagli organismi professionali rappresentino bene proprio quel modello di tutela. Per tanto, un riconoscimento superficiale dell'atteggiamento di tutela implicato nelle varie pubblicazioni deve essere specificato nei caratteri degli approcci analitici dei singoli contributi per poter essere chiarito anche come categoria tassonomica entro cui distribuire la letteratura specialistica di questo ambito di ricerca o piuttosto, come si diceva in precedenza, per definirne la morfologia. Nonostante infatti si siano delineati brevemente all'inizio di questo paragrafo i difetti ricorrenti in queste pubblicazioni, occorre adesso spiegare in che modo si

¹⁹ Si veda www.chin.gc.ca (20/02/08).

²⁰ Tutte le informazioni sono disponibili presso il sito www.neh.org (20/02/08).

distinguano le diverse tipologie di analisi che connotano i contributi scientifici in questo campo costituendone anche l'ossatura disciplinare.

Il rapido sviluppo di questo campo di ricerca in un ambito disciplinare indipendente contrapposto però alla naturale inerzia degli interessi scientifici consolidati degli ambiti disciplinari coinvolti in questi stessi studi sembra essere il fattore che più ha caratterizzato il modo in cui lo studio delle applicazioni informatiche per il Patrimonio Culturale è stato fin ora intrapreso.

Infatti, stretti tra la specifica resistenza all'integrazione ed il forte sostegno garantito dai finanziamenti istituzionali, i diversi ambiti di studio coinvolti sembrano aver negoziato la propria pertinenza in questo campo di ricerca cercando di evitare sovrapposizioni, conflitti e competizioni tra di loro che costringessero alla risoluzione interdisciplinare dei contrasti, e quindi alla reale collaborazione, piuttosto che alla semplice cooperazione tra questi. La stessa distribuzione delle pratiche analitiche tra un modello di tutela e l'altro sembra aver seguito quindi questa ripartizione dei compiti riaffermando l'individualità metodologica dei singoli ambiti disciplinari coinvolti, come dimostra ad esempio, in questo repertorio di pubblicazioni, la netta contrapposizione tra analisi umanistiche e studi ingegneristici specie nel contesto delle conferenze internazionali e delle raccolte istituzionali.

Infatti, come si era accennato, gli atti delle conferenze sostenute dalle organizzazioni professionali dimostrano una perfetta aderenza alla missione del collezionismo istituzionale, da una parte interpretando il primato della conservazione materica e dall'altra partecipando tecnicamente alla specificazione delle caratteristiche di autenticità, ma tutto ciò può dirsi difficilmente dipendente dalla richiesta istituzionale di nuovi strumenti e ricerche attraverso cui operare i materiali storici secondo le proprie forme epistemologiche. Piuttosto, se queste pubblicazioni coincidono con l'interpretazione operativa della tutela proposta dalla Carta di Venezia, questo sembra rifarsi tautologicamente alla coincidenza tra uno spazio di intervento, reso certo disponibile dall'intervento istituzionale di promozione, e la specifica vocazione disciplinare delle ricerche ingegneristiche.

Negli atti di queste conferenze infatti, i temi più frequentemente trattati sono quelli relativi al miglioramento delle tecniche di computazione per le applicazioni di *Augmented Reality (AR)* che dovrebbero sostenere il turismo culturale nei siti monumentali, o ancora quelli riguardanti le tecniche per il rilievo automatico dei monumenti e per l'indicizzazione automatica delle rappresentazioni dei manufatti per

facilitare le ricerche sulle banche dati; ovvero tutte ricerche tendenti a confermare le forme dell'espressione della tutela istituzionale sul Patrimonio Monumentale ed in particolare impegnate ad interpretare la saturazione del concetto di autenticità nei termini del perfezionamento tecnico delle capacità di rilievo ed elaborazione dei modelli.

Le conferenze sostenute dalle istituzioni internazionali condividono con quelle promosse dalle associazioni professionali il medesimo incedere delle analisi all'interno di un dibattito ingegneristico spesso caratterizzato anche da forme di escatologia tecnologica, eppure, essendoci spazio in questi incontri anche per i contributi delle discipline umanistiche, si può osservare tra i contributi presentati un altrettanto ampio riferimento ad un modello di tutela alternativo ma non concorrente con quello istituzionale, ovvero quello disciplinare.

Infatti, le materie umanistiche che intervengono in questo campo di studi, come l'Archeologia, la storia dell'Architettura e dell'Urbanistica, la Biblioteconomia e l'Archivistica, la Museologia e la Sociologia, hanno concentrato i propri interventi su degli argomenti che permettessero di valorizzare le proprie individuali pertinenze disciplinari oppure che ne facessero degli ambiti di riflessione metodologica e di valutazione sull'ambito stesso della ricerca sulle applicazioni informatiche per il Patrimonio. In tale maniera la conservazione materiale come principio della tutela viene necessariamente sostituito dalla selezione delle interpretazioni del Patrimonio stesso e dalla specifica economia che ne regola la conservazione, del resto la rarefazione dei contenuti delle operazioni sul Patrimonio Culturale rappresenta bene anche il tipo di tutela immateriale praticato dalle discipline storico artistiche.

D'altra parte, i tentativi di costituire in maniera surrettizia uno specifico ambito disciplinare per tutti questi studi, attraverso l'applicazione di alcuni filoni del dibattito museologico e sociologico, non ha dato altro risultato che l'ulteriore frammentazione nella partecipazione degli studiosi a questo campo di ricerca, nonostante, specie attraverso il tema della valutazione delle applicazioni informatiche in termini educativi, molti enti finanziatori gli abbiano riconosciuto credito e in alcune conferenze appaia come lo spazio dedicato alla riflessione più speculativa sulle applicazioni digitali²¹. Infatti

²¹ Mentre per ottenere un finanziamento europeo ad esempio, gli studiosi di materie storico artistiche devono impegnarsi nella creazione di un prodotto digitale, il campo della valutazione dell'effettività educativa delle applicazioni è l'unico che viene finanziato senza altra incombenza che quella, comune nell'ambito accademico, di pubblicare i risultati degli studi; si vedano ad esempio i finanziamenti destinati alla *evaluation* durante il Sesto Programma Quadro della Comunità Europea.

la coniugazione in senso pedagogico delle analisi sociologiche e museologiche, pur reclamando il vertice teorico della gerarchia disciplinare coinvolta in questo campo di studi, è stata fino ad ora impegnata in questioni estremamente minute riguardanti tutte le fasi della realizzazione degli applicativi destinati alla divulgazione pedagogica del Patrimonio ed interpellando inoltre come interlocutori i soli ingegneri.

Le pubblicazioni delle conferenze dalla più chiara disposizione ad affrontare il dibattito sull'impiego del digitale nei Beni Culturali nei termini di uno specifico interesse disciplinare si dimostrano molto simili a quelle delle altre tipologie di conferenza una volta che se ne raccolga il repertorio, spaziando dai contributi delle materie storiche a quelli delle ricerche di ingegneria informatica: infatti a seconda delle materie coinvolte nel dibattito si riconoscono i debiti delle ricerche ad uno come all'altro modello epistemologico della tutela del Patrimonio. A differenza degli altri incontri però, in questi appuntamenti le tematiche trattate rispondono a criteri di pertinenza interamente determinati dagli specifici interessi accademici cui dipendono senza dimostrare però quella radicale indipendenza dal resto del dibattito che ci si aspetterebbe di trovare.

Le raccolte istituzionali invece, si è spiegato, consistono spesso in semplici accostamenti di esperienze professionali privi di ogni prospettiva critica o analitica, eppure anche queste pubblicazioni dimostrano, proprio in virtù di questa neutralità nei confronti delle missioni delle applicazioni, di essere caratterizzate da un modello di tutela disciplinare, anzi, talmente rarefatto nell'espressione dei contenuti della tutela da suggerire a volte un sostanziale disinteresse per gli oggetti di queste stesse operazioni. Inoltre questo carattere delle accumulazioni delle informazioni sulle applicazioni realizzate diventa ancora più evidente quando queste abbiano un intento prescrittivo perché la loro consistenza manualistica suggerisce che insieme alle pratiche si accompagni un contesto disciplinare che invece, si è visto, è lungi dall'essere unanimemente riconosciuto.

Infine, le monografie, come alcuni tipi di conferenze, non sono tanto identificate dal riferimento esclusivo ad un modello epistemologico di tutela, mentre piuttosto sono esemplari per la ricorrenza di alcuni argomenti e di alcune tematiche, come pure delle discipline più rappresentate.

Come si era anticipato, il numero dei contributi dedicati alle analisi culturali delle applicazioni informatiche impiegate nella tutela del Patrimonio si è dimostrato, in questa ricostruzione della letteratura specializzata, essere molto esiguo; ciononostante è emersa anche la profonda eterogeneità di queste poche pubblicazioni, confuse metodologicamente quanto tecnologicamente, e spesso confortata da delle individuazioni parziali del proprio repertorio di analisi come pure degli oggetti di tutela. La stessa critica sembra potersi però ripetere anche per le altre tipologie dei contributi passati in rassegna, date le incertezze nello spiegare la propria prospettiva metodologica o i propri obiettivi, come pure per la concentrazione sulla specificità tecnologica degli strumenti informatici per creare campi di pertinenza, come ad esempio avviene spesso per le tecniche immersive di *VR*.

Se però in precedenza si era accennato ad una peculiare miopia della letteratura scientifica dedicata a questo ambito di studi, occorre forse adesso correggere quella osservazione dicendo che la causa di una tanto inconsistente presenza di studi culturali, condotti con rigore, si debba soprattutto alla coincidenza delle resistenze disciplinari e delle promozioni istituzionali nel relegare questo intero campo di studi ad un ruolo strumentale rispetto alle discipline ed alle pratiche di tutela consolidate.

Per la stessa ragione, infatti, tutte le pubblicazioni di questo repertorio condividono, a diversi livelli, anche lo sforzo di intervenire prescrittivamente sulla produzione delle applicazioni stesse, allo stesso tempo conformandosi così a rivolgersi esclusivamente ai loro produttori a scapito degli osservatori e soprattutto degli utenti: lo si è visto ad esempio tra gli altri negli studi di ingegneria informatica concentrati nel dibattito sugli algoritmi da adoperare per la compressione dei dati dei modelli tridimensionali, oppure negli studi pedagogici sull'efficacia di alcune tipologie di applicazioni informatiche, o ancora nelle pur scarse analisi sullo stato dell'arte di queste stesse applicazioni che spiegavano teleologicamente le ultime affermazioni tecniche e culturali nel campo.

Una simile inclinazione è però riscontrabile anche nel campo della ricerca sulle applicazioni informatiche alla filologia letteraria, dove infatti, come dice Patrick Juola, l'attenzione accademica si concentra sulla realizzazione di strumenti informatici, la cui adozione dal resto della comunità scientifica sostituisce i meccanismi consueti dell'approvazione accademica di una ricerca in campo umanistico, come la citazione bibliografica ad esempio²². Eppure la ricerca della *killer application*, (appunto quell'applicazione che si impone sulle altre indirizzate alla medesima funzione), è nella

²² Si veda .

filologia computazionale, come nel campo della tutela informatica del Patrimonio Immobile, la causa delle difficoltà incontrate nel promuovere la disciplina del *Digital Humanities* come ambito in cui discutere delle nuove metodologie accademiche nel campo umanistico dopo l'introduzione delle tecnologie informatiche.

L'assenza di un ambito disciplinare in cui condividere i propri sforzi nel campo degli strumenti informatici per la tutela del Patrimonio è da collegarsi allo stesso tempo però anche al compito sempre eluso di tracciare una genealogia culturale di queste stesse applicazioni o del loro compito, ma la naturalizzazione dei principi di conservazione istituzionale ha spesso neutralizzato lo stesso carattere critico di alcuni strumenti come anche le analisi degli studiosi.

5.2 Una tassonomia pragmatica per le applicazioni digitali dedicate al patrimonio culturale

Per evitare i difetti della letteratura specializzata nel continuare a descrivere le applicazioni digitali al Patrimonio Culturale non basta però qui continuare ad utilizzare la teoria collezionistica del restauro che è stata già applicata alla storia degli strumenti automatici di rappresentazione e conservazione del Patrimonio Costruito. Infatti, nonostante fin qui abbia preso forma una genealogia di tali strumenti come pure delle forme di tutela del Patrimonio, in cui poter inserire facilmente anche le applicazioni informatiche, una loro trattazione non può ignorare la necessità di operare con una tassonomia su questi per poterne dare una rappresentazione anche tipologica, senza la quale la successione diacronica degli esempi potrebbe confondersi con una loro escatologia.

Come si accennava, la prossimità cronologica con questi fenomeni non aiuta certo a farsene un'idea più chiara, (e questo sembra valere ancora di più per chi è coinvolto direttamente nella produzione di queste applicazioni), soprattutto perché l'assenza di una categorizzazione evidente dei numerosi fenomeni tecnici e culturali che appaiono in questo campo conduce a semplificazioni orientate ora sugli uni ed ora sugli altri distinguendo così aspetti che sono invece consustanziali delle applicazioni. Infatti, in tal modo ad esempio le applicazioni delle reti informatiche alla tutela del Patrimonio appaiono caratterizzate dalla partecipazione degli utenti solo con l'affermazione delle reti semantiche mentre le comunità sono state coinvolte in queste applicazioni in maniera attiva molto prima di tale avanzamento informatico, e così ancora si potrebbero spiegare

l'esperienza degli utenti coinvolti in pratiche immersive di divulgazione del Patrimonio senza specificare le diverse forme tecnologiche che le sostengono.

Per classificare queste applicazioni informatiche ci si trova però nel medesimo imbarazzo finché non si sceglie un aspetto di queste che possa rappresentare adeguatamente entrambi questi moduli e così rendere la complessità della situazione. La genealogia che si è tracciato dimostra evidentemente un importante bagaglio tematico da confrontare con queste applicazioni ma non può offrire delle chiavi attraverso cui interpretare sincronicamente questi strumenti perché si otterrebbero risultati troppo generali o ancora poco specifici; è invece utile fare riferimento all'interpretazione della tutela come cultura materiale per poter esprimere delle tipologie di tali applicazioni.

Infatti, l'*anti-rappresentazionalismo* delle Pragmatica, suggerisce ancora una volta che i contenuti di una forma culturale rappresentano degli strumenti attraverso cui operare nel mondo, in altre parole dei concetti in attesa di essere reificati operativamente per realizzare la propria espressione contestuale²³. Inoltre come spiegava Ricoeur, le azioni, materiali o immateriali, assumono una loro significatività paragonabile a quella testuale proprio in quanto registrate socialmente, ovvero in quanto fissate nella interazione tra le forme istruenti ed i loro attori, che ne sono interpreti senza spesso esserne autori, ma come sottolineava l'autore, senza che la loro rilevanza ne detti anche l'importanza, dato che come affermazioni autonome anche i piccoli gesti individuali entrano nella negoziazione tra interi gruppi sociali e forme ideologiche²⁴.

Le pratiche cui gli utenti adempiono utilizzando le applicazioni informatiche dedicate alla tutela del Patrimonio rappresentano quindi pienamente questo tipo di espressione differita dei contenuti culturali di questi stessi strumenti, dato che le loro azioni descrivono dei vasti campi di negoziazione sociale delle loro forme culturali e insieme mantengono l'interazione con i prodotti che, ad esempio, i loro produttori non posseggono, essendo piuttosto coinvolti nell'interazione con altri prodotti di cui a loro volta sono utenti.

Interpretare però le pratiche come espressioni sposta a sua volta il riferimento dalla filosofia Pragmatica alla Pragmatica linguistica, ed in particolare alla definizione che ne hanno dato gli studi di John Langshaw Austin e John Searle sugli *Speech Acts*, ovvero sulle azioni compiute comunicando verbalmente. Dalla definizione classica di Charles Morris della Pragmatica come prospettiva di studio sulla semiosi incentrata sulla

²³ Si veda riguardo alla contrapposizione della filosofia Pragmatica al rappresentazionalismo del pensiero metafisico l'introduzione scritta da Richard Rorty per .

²⁴ Si veda .

relazione tra segni e loro interpreti, si passa infatti con questi studiosi ad identificarla più generalmente come la teoria delle condizioni di appropriatezza delle enunciazioni e quindi come lo studio della competenza reale, contestuale e circostanziale, degli utenti di un linguaggio. Austin e Searle spiegavano infatti che tale competenza si appoggia a numerosi caratteri qualitativi che sono generati da alcuni modelli performativi tra i quali occorre qui considerare con attenzione quello perlocuzionario: ricadono in questa categoria infatti gli atti verbali che suscitano azioni senza che ne venga espressa la richiesta esplicitamente, come ad esempio il persuadere, lo spaventare o semplicemente il convincere qualcuno a fare qualcosa. Ricoeur, ancora nel suo articolo sulla significazione delle azioni, proponeva di comparare le pratiche agli atti linguistici di Austin per interpretarne il significato, eppure non si sbaglierebbe affermando che a loro volta le azioni degli utenti degli strumenti di cui ci si occupa siano proprio il risultato di un dialogo implicito tra utenti e prodotti molto simile ad un atto perlocuzionario, dato che queste pratiche interpretano e realizzano i contenuti culturali di questi strumenti attraverso il filtro della competenza degli utenti.

L'epistemologia dell'azione di Gilles Deleuze e di Felix Guattari raggiungeva un risultato simile riconoscendo, da una prospettiva definita "radicalmente pragmatica", che l'informazione è costituita da azioni suggerite o imposte al destinatario di un messaggio per mezzo dell'aggiornamento delle proprie competenze alla luce di quelle che gli vengono proposte, quello che gli autori chiamano una "trasformazione incorporea".