Francesco Galofaro, Davide Gasperi,
Giampaolo Proni, Ruggero Ragonese

SEMIOTICA E ICT PER I BENI CULTURALI

FrancoAngeli

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati
possono consultare il nostro sito Internet *www.francoangeli.it* e iscriversi nella home page
al servizio “Informatemi” per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

Francesco Galofaro, Davide Gasperi,
Giampaolo Proni, Ruggero Ragonese

SEMIOTICA E ICT PER I BENI CULTURALI

FRANCOANGELI

In copertina: Davide Gasperi, *Il rendering del tempio* (2013).

Copyright © 2013 by Franco Angeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore.
L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Introduzione. La semiotica per il design dei Beni culturali: dallo sguardo all'innovazione pag. 7

Uno sguardo teorico ai Beni culturali

Concetti per uno studio semiotico del CH: monumento, patrimonio, patrimoni, immateriale, di *Ruggero Ragonese* » 15

Ipertrofie della Gioconda. Il ruolo dei fruitori nella produzione dei Beni culturali, di *Giampaolo Proni* » 30

Musei delle città: specchio, mappa e motore della cultura urbana, di *Davide Gasperi* » 51

Narrare le culture tra identità e alterità, di *Francesco Galofaro* » 67

Casi studio

Il patrimonio partecipato. L'ICT per i Beni culturali, di *Davide Gasperi* » 89

L'approccio User-generated e i Beni culturali, di *Giampaolo Proni* » 117

Ritrovare il patrimonio scomparso: memoria e testo fra ICT e Design, di *Ruggero Ragonese* » 130

L'ICT e la cultura musicale tra materiale e immateriale, di *Francesco Galofaro* » 146

Introduzione. La semiotica per il design dei Beni culturali: dallo sguardo all'innovazione

La ricerca

Questo libro riporta alcune delle conclusioni – se di conclusioni si può parlare in una ricerca che non può certo dirsi esaurita – di un PRIN, Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale, che portava un titolo complesso: *Il design del patrimonio culturale fra storia, memoria e conoscenza. L'Immateriale, il Virtuale, l'Interattivo come "materia" di progetto nel tempo della crisi*.

Il progetto della ricerca fu steso all'inizio del 2009, presentato da quattro Università: Politecnico di Milano (capofila), Università di Bologna, Genova e Palermo. Per gli altri atenei si trattava dei Dipartimenti di Disegno Industriale, per Bologna è stato il Dipartimento di Discipline della Comunicazione, in particolare un gruppo di semiotici, gli autori di questo libro. La semiotica è in genere una disciplina analitica, cioè si applica a testi o eventi per studiarli e descriverli con i suoi strumenti teorici. Nel nostro caso, tuttavia, assieme ad altri colleghi, avevamo intrapreso da alcuni anni un percorso di avvicinamento alle discipline del progetto, e in particolare il design. Era da poco uscito, curato da Michela Deni e Giampaolo Proni, *La semiotica e il progetto* (FrancoAngeli 2008), che riassumeva la discussione del gruppo. Ad esso sarebbe seguito, nel 2011, un secondo volume, curato da Bianchi, Montanari e Zingale, sempre per FrancoAngeli.

Inoltre, fa parte del gruppo Davide Gasperi, che ha avuto un ruolo centrale nel lavoro della nostra Unità di Ricerca. Davide è laureato in semiotica ma da anni svolge attività di Web design e in particolare si è dedicato a realizzare piattaforme di fruizione virtuale nel settore dei Beni culturali. Il nostro contributo al progetto di ricerca era proprio vedere quali opportunità i nuovi media fornivano al design per il Cultural Heritage, attraverso gli strumenti di analisi della semiotica, e costruire di qui un osservatorio che

consentisse di valutare e confrontare i vari apparati digitali (dai siti Web alle apps) apparsi nel settore[1].

Questo libro, pubblicato con il contributo del PRIN, presenta invece le tesi e le ipotesi di ricerca che abbiamo maturato in questi anni.

Il nostro modo di lavorare non punta a produrre una teoria unitaria. A volte ci proviamo, ma la innata dialettica degli umanisti e il carattere non sperimentale e non dimostrativo della nostra disciplina lo rende difficile. Tuttavia, il dialogo interno ed esterno al gruppo, la condivisione di scoperte e critiche, la comune ispirazione agli stessi autori, produce un tessuto teorico che riteniamo possa sostenere prospettive di ricerca e applicazione più di una teoria conchiusa.

Il libro è espressamente indirizzato a chi opera nel settore dei BBCC. Il lavoro di ricerca ci ha posto a contatto, oltre che con i designer, con storici dell'arte ed esperti di apparati espositivi, studiosi e consulenti che possiedono nei loro settori competenze di altissimo livello. Tra i tanti ci si permetta di ricordare Massimo Negri, che ha avuto la gentilezza di condividere con noi tanta della sua professionalità, esperienza e capacità di visione.

Cosa può dire di nuovo la semiotica in questo settore così complesso e specialistico?

Noi crediamo di poter portare due principali contributi.

Il primo è il nostro 'sguardo semiotico' (per usare la felice espressione di Andrea Semprini), capace di unificare con notevole semplicità gli aspetti materiali e immateriali, e di muoversi con disinvoltura tra testi e oggetti, eventi e descrizioni, utenti che sono produttori e produttori che sono interpreti e le altre complessità e opposizioni dei sistemi culturali e mediatici contemporanei. Sono categorie per noi famigliari, ma non per chi si è formato in altri campi, nei quali, per esempio, progettista e utente erano nettamente distinti. Ricordiamo tutti con piacere le discussioni collettive in cui Philippe Daverio, che ha diretto l'Unità di Palermo, sembrava più semiotico di noi, e in generale l'attenzione con la quale i colleghi designer e storici dell'arte (questi ultimi dal alcuni erroneamente considerati i nostri nemici accademici) hanno dialogato con noi. In questi saggi il lettore potrà vedere al lavoro gli strumenti di categorizzazione e visione del Cultural Heritage che abbiamo sviluppato.

Il secondo punto sul quale la semiotica può dire qualcosa è il rapporto tra i Beni culturali e i nuovi linguaggi dell'ICT. Abbiamo verificato che tra gli operatori del settore vi è in alcuni casi una difficoltà a vedere le tec-

1. L'osservatorio può essere consultato all'indirizzo Web http://digicultther.campusrn.unibo.it, è ancora in una fase di sviluppo, ma contiamo di evolverlo ulteriormente.

nologie digitali nel loro potenziale operativo. A volte gli aspetti spettacolari prendono il sopravvento, portando a investimenti notevoli che diventano obsoleti nel breve termine e a risultati di scarsa forza innovativa. Per fare un esempio, molti esperti sono rimasti spiazzati quando nel 2011 Google, con uno dei progetti "20-percent time" (idee che i dipendenti sono incoraggiati a sviluppare nel 20% del loro orario di lavoro) lanciò Google Art Project. Concettualmente semplice, basato sulla tecnologia di ripresa che Google aveva già usato per Street View, Art Project (prima versione) portò nel mondo dei BBCC una visione comunque nuova, collaborativa, facilitativa. Di colpo, le spese per le gallerie di immagini di tanti siti museali diventarono inutili. In Italia c'era stato persino chi aveva discettato che la visione delle riproduzioni digitali delle opere avrebbe diminuito gli ingressi nei musei (*Il Sole24 Ore*, 19/4/2010, p. 8). Google, ancora una volta, fece capire che la libera distribuzione dei contenuti rende più della loro difesa. Tuttavia, proprio progetti come questi mostrarono presto quello che noi prevedemmo quasi subito: l'offerta di immagini HD, anche in un ambiente virtuale fotorealistico, non può ricostruire l'esperienza di fruizione dell'opera, in questo caso del quadro. Così, di fatto, il virtuale restituisce paradossalmente valore a spazi di esperienza reale come il Museo Ebraico di Berlino. Di fatto il primo ostacolo a un buon design che si avvalga dell'ICT per valorizzare dei BBCC è proprio la distinzione tra esperienze reali e virtuali. Si tratta di una distinzione tecnica, ma non fondamentale in una semiotica della fruizione. Al contrario, per potenziare o rendere più vivida l'esperienza di fruizione occorre saperle dare continuità, costruendo, in accordo alle ultime tendenze che vanno maturando, raccordi fluidi tra reale e virtuale per esporre i saperi cresciuti intorno a un BC. E poi saper raccordare le diverse tecniche di comunicazione, esposizione e condivisione, senza farsi dominare dagli strumenti. In una prospettiva che sappia integrare la dimensione cognitiva con quella esperienziale sta a nostro avviso la soluzione di molti problemi progettuali.

Una buona strumentazione di analisi, che abbiamo cercato di concretizzare nello strumento dell'Osservatorio DigiCultHer, può aiutare a reperire stimoli al progetto, attraverso il confronto dei migliori benchmark internazionali.

I saggi di questo libro: prima parte

In *Concetti per uno studio semiotico del CH: monumento, patrimonio, patrimoni, immateriale* Ruggero Ragonese prova a definire i contorni di alcuni concetti chiave nella storia del Cultural Heritage che si prestano ad essere resi operativi in chiave semiotica. Il primo è quello di monumento,

cioè un testo scelto o concepito e costituito come strategia commemorativa da parte di un determinato soggetto istituzionalizzato. Il secondo è quello di patrimonio, che è il valore collettivo di un oggetto in una collettività che lo posiziona in base a un proprio punto di vista orientato. Il terzo è quello di 'patrimoni' che moltiplica l'idea degli spazi culturali da preservare e li definisce all'interno di un percorso narrativo che comprende anche differenti punti di vista sul medesimo testo. Infine immateriale, come elemento di collante fra la materialità dei singoli beni e il rapporto con i contesti culturali e sociali che l'hanno attraversato e lo attraversano.

In *Ipertrofie della Gioconda. Il ruolo dei fruitori nella produzione dei Beni culturali*, Giampaolo Proni propone una definizione di Cultural Heritage in termini semiotici che unifica i BBCC materiali e immateriali. Prosegue poi indagando le aggregazioni di valori che distinguono specificamente il patrimonio culturale, distinguendo tra BBCC intenzionali e non intenzionali, allo scopo di isolare meglio le operazioni di produzione semiotica che li generano. Il titolo del saggio deriva dall'accrescimento semantico eccessivo che subiscono certi BBCC quando vengono sovraccaricati di valori.

Nel saggio *Musei delle città. Specchio, mappa e motore della cultura urbana*, Davide Gasperi passa in rassegna alcune recenti iniziative di istituzioni culturali a carattere locale che hanno implementato applicazioni digitali specifiche per realizzare progetti incentrati sul coinvolgimento del pubblico nella gestione del patrimonio culturale. L'analisi delle caratteristiche funzionali e relazionali delle applicazioni implementate mette in luce i motivi di un successo che ha addirittura creato le condizioni per un ampliamento dei ruoli e delle funzioni di tali istituzione nelle proprie comunità di riferimento.

Nel saggio *Narrare le culture tra identità e alterità* Francesco Galofaro si occupa della relazione tra culture diverse nel design. I BBCC sono visti come oggetti semiotici in grado di congiungere o disgiungere dinamicamente le culture. Questa prospettiva porta ad identificare cinque funzioni del fruitore di Beni culturali; esse possono essere previste e implementate nel progetto attraverso l'impiego delle nuove tecnologie.

I saggi di questo libro: seconda parte

In *Il patrimonio partecipato. L'ICT per i Beni culturali* Davide Gasperi compie invece una ricognizione su alcuni ambiti di applicazione del digitale alla gestione del Cultural Heritage che sono stati individuati come maggiormente significativi sia sul piano della relazione degli utenti con i BBCC sia su quello degli aspetti teorici e implementativi. L'obiettivo più ampio è

l'individuazione delle caratteristiche salienti delle nuove forme di valorizzazione e uso del patrimonio, come ad esempio le forme di fruizione personalizzata e le pratiche di condivisione dei contenuti.

Nel saggio *L'approccio User-generated e i Beni culturali,* Giampaolo Proni presenta a grandi linee le caratteristiche del Web 2.0 come strategia mediatica e come veicolo pubblicitario per i grandi canali di User-generated Content. Analizza poi le opportunità che il Web 2.0 offre al settore dei BBCC, in particolare avanza una ipotesi sulle conseguenze che questo approccio può produrre nelle diverse applicazioni alla tutela e comunicazione del Cultural Heritage.

Nel capitolo *Ritrovare il patrimonio scomparso*: *memoria e testo fra ICT e Design* Ragonese affronta una categoria che trova difficile collocazione e ancor più difficile bibliografia all'interno delle ricerche e delle riflessioni sul Cultural Heritage: il bene completamente o parzialmente scomparso. Il rudere, i resti di un'opera, finiscono per essere considerati sbrigativamente come bene archeologico; il bene completamente scomparso è spesso tralasciato o affidato a resoconti letterari e a indicazioni veloci sulle guide e sui pannelli. In realtà i resti o i luoghi dove un tempo esisteva un bene, o comunque un testo considerato bene, sono quasi sempre il frutto di un trauma, di una catastrofe (bellica, sismica, naturale in genere) che ne ha segnato la distruzione, ma anche marcato fortemente la memoria all'interno di una comunità. Il design urbano e le nuove tecnologie informatiche e multimediali, ma anche una nuova idea di CH, danno oggi una luce diversa a questi beni e sono fonti di nuovi percorsi di ricerca.

Galofaro riprende, nel suo secondo saggio *L'ICT e la cultura musicale tra materiale e immateriale*, il tema del primo, che viene ora riproposto in relazione al problema della valorizzazione di un bene come la musica, immateriale per eccellenza. Le nuove tecnologie possono svolgere un ruolo nel farlo rivivere, a patto che ne sia compresa fino in fondo la complessità semiotica.

Galofaro, Gasperi, Proni, Ragonese

Uno sguardo teorico ai Beni culturali

Concetti per uno studio semiotico del CH: monumento, patrimonio, patrimoni, immateriale

di *Ruggero Ragonese*

Cultural Heritage: alcuni concetti chiave per una storia

La nozione di bene culturale o di cultural heritage (nella definizione internazionale che qui riprendiamo e abbreviamo in CH) nasce da una vicenda lunga e complessa che affonda le sue radici nella storia stessa della produzione di manufatti artistici e culturali all'interno di comunità sociali e culturali. Risulta quindi operazione forse inaffrontabile ricalcarne le origini storiche e culturali, soprattutto all'interno di una riflessione che voglia mettere in relazione il concetto di CH e di semiotica del CH. Forse più utile può apparire enucleare alcuni concetti storicizzati che hanno caratterizzato l'idea stessa di patrimonio culturale.

L'idea di conservazione e di tutela di beni materiali o anche immateriali (si pensi alla tradizione della cultura orale nelle civiltà antiche) è connaturata con la costruzione stessa di una identità civile e sociale. La memoria del passato è il passo necessario per costruire una identità nazionale, cittadina, di gruppo e addirittura familiare. Così infiniti potrebbero essere gli esempi già nel passato di conservazione e insieme di rilettura delle vestigia antiche: i Romani con i modelli Greci ed Egiziani, i Bizantini con la tradizione romana e paleocristiana, il Rinascimento con il classico in generale. I modelli e i riusi della tradizione procedono di pari passo con la loro rilettura e riorganizzazione in funzione di un nuovo status quo capace di ridefinire 'come' leggere il bene/memoria di un passato più o meno lontano.

Il presente è sempre un modo di rilettura orientata di un passato attraverso un punto di vista situato[1].

Forse, per inquadrare il concetto di conservazione e quindi di bene culturale non è inutile partire da una riflessione politica. Riflessione che, come

1. Fra i diversi testi in merito, rimandiamo a Choay (2009)

detto, ha origine dall'idea di un posizionamento, di una strategia enunciativa capace di mettere insieme diverse testi/documenti e farli vivere rispetto a una nuova narrazione. Peter Burke (2001) lo ricorda molto bene all'interno del suo testo *Eyewitnessing* che si interroga proprio sul rapporto fra manufatto artistico e contesto nel quale si inserisce. Gli esempi sono noti e molteplici: l'obelisco rifunzionalizzato nella *urbs romana* costituisce un modo di conservazione di patrimonio altro (l'arte e la cultura egiziana) reinserito nella costruzione ideologica dell'Impero romano; la trasformazione del Mausoleo di Adriano in Castel Sant'Angelo segna il passaggio non traumatico fra il mondo divino pagano e quello cristiano.

A parte il riuso, anche la conservazione ha delle caratteristiche ideologiche: le icone dell'antichità bizantina riprese, conservate e valorizzate in fastose teche e elaborati catafalchi dagli artisti barocchi italiani e tedeschi in funzione iconofila e in contrasto coi principi iconoclasti della riforma protestante; la Grande muraglia conservata per secoli come simbolo di continuità dinastica all'interno delle lotte per il potere dell'Impero cinese. La conservazione, quindi, nasce come strumento strategico della gestione del potere e questo è un punto di partenza assodato anche a partire negli scritti classici sul concetto di patrimonio (Riegl 1985, Choay 1992).

È forse però la frase, celebre, di Benjamin "Non esiste nessun documento di cultura che non sia allo stesso tempo un documento di barbarie" (Benjamin 2003, p. 392) quella che meglio sintetizza il concetto stesso di CH come arma a doppio taglio, figlia di una doppia lettura: la conservazione e la selezione di una memoria rispetto a decine di altre che vengono tradite, schiacciate, dimenticate.

Il CH come Monumento: un patrimonio autoritario

La frase di Benjamin, contenuta in uno dei suoi ultimi scritti, è del 1940 e ben fotografa un aspetto del bene culturale, quello più aggressivo, monumentale, gigantesco. E non a caso si è scelto i vocaboli di monumentale e gigantesco. Come già ricorda Ragon (1985), il bene monumentale punteggia la struttura urbana e viene costruito per essere ricordato. Per lungo tempo in Europa, in Italia sicuramente fino alla Commissione Franceschini (Commissione di indagine per la tutela e la valorizzazione delle cose di interesse storico, archeologico, artistico e del paesaggio), istituita dalla l. 26 apr. 1964 n. 310, il monumento è l'oggetto centrale della riflessione sul CH.

Il monumentale è ciò che rompe il ritmo della città, è ciò che si fa spazio attorno a costo di distruggere quello che lo circonda. Monumento viene, vale la pena ricordare, dal termine greco *mnemon*, ricordo: esso deve commemorare qualcosa o qualcuno. Ma il concetto di monumentalità, che

spesso implica la trasformazione o la distruzione del tessuto della città dove si inserisce, non vuol dire solo ricordare, vuol dire fare in modo "che un avvenimento venga percepito come rilevante per la storia; cioè semioticamente marcato sul piano storico… Perciò dal punto di vista del presente si selezionano e si interpretano gli avvenimenti passati, nella misura in cui nella conoscenza collettiva se ne conserva il ricordo". Il passato viene allora organizzato "come un testo, letto dal punto di vista del presente" (Uspenskij 1988, p. 15).

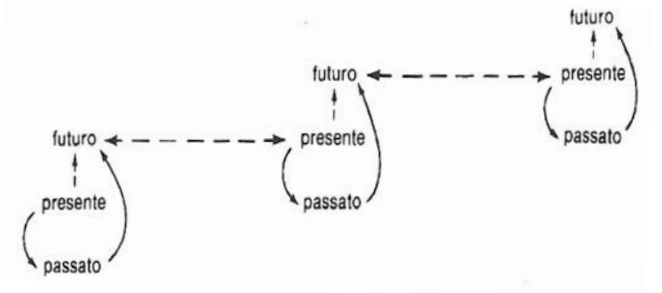

Fig. 1 - Lo schema di Uspenskij (1988)

Il monumento è allora a tutti gli effetti un "appareil de transmission de l'espèce" (Debray 1999, p. 34). Esso comunica una messa in prospettiva ben precisa del passato, dove l'agente sotteso è un "sujet institutionnel capable de financer, de choisiret d'imposer. a famille fait la demeure, l'église fait l'église, l'entreprise fait l'usine; le pouvoirs publics font le monument public, solidaire qu'il est de l'espace public" (*ibidem*, p. 39). Il monumento rompendo l'ordine prestabilito, in un presente diventato passato da un lato, dall'altro potere istituzionale, permette di rimettere la storia in un'altra prospettiva. Ricordando lo schema di Uspenskij (cfr. fig. 1):

> l'esperienza storica (cioè una certa interpretazione del passato) influisce sul corso futuro della storia: è, infatti, a partire da simili rappresentazioni, da una simile esperienza che la società come personalità collettiva costruisce il proprio futuro, progetta il proprio comportamento ulteriore (Uspenskij 1988, pp. 14-15).

Il concetto di memoria del bene si accompagna fortemente a quello di selezione del bene. È infatti indubbio che lo statuto di bene culturale, artistico, architettonico o paesaggistico sia fortemente determinato dalle memorie di cui si fa portatore e del modo in cui i soggetti che lo conservano decidono di allestirlo e mostrarlo. È chiaro che il processo di costruzio-

ne storica che forma la memoria del bene si basa su criteri di selezione che possono essere esogeni ed endogeni.

Su questa concezione del monumento si sviluppa buona parte dell'idea di conservazione del patrimonio occidentale moderna. Vale a dire almeno dalle prime elaborazioni di una tutela pubblica e istituzionalizzata del bene artistico fino ai piani Alleati per i bombardamenti delle città italiane nella Seconda guerra. Se insomma una cultura evoluta ha deciso di erigere una sorta di sintesi storico artistica che inevitabilmente dovrà essere il segno, la traccia del passaggio di un personaggio, di un'epoca, di un'artista, allora sarà quella traccia a dover essere tutelata e non il resto.

Patrimonio

Quando il 27 luglio del 1798 il ministro del Direttorio enuncia, all'arrivo delle opere d'arte italiane razziate dai suoi soldati:

> Francesi! Guardate religiosamente a questi beni che hanno legato alla Repubblica i grandi uomini di tutti i secoli; questo deposito vi è consegnato per il bene di tutti, di questo tesoro dovrete dar conto a tutte le posterità[2].

Sta indicando, fra i primi, le linee di questa idea monumentale della conservazione dei beni culturali, che d'altronde ha però avuto il merito di essere la prima e completa riflessione sui motivi e i metodi dell'esistenza del concetto stesso di bene culturale. Il monumentale moderno non si sovrapponeva al monumentale del passato che anzi diventava oggetto di tutela e tradizione, si inseriva piuttosto all'interno di un contesto che invece era l'elemento variabile e sacrificabile. Fatto salva l'opera d'arte che veniva preservata, si usava lo spazio urbano, museale, territoriale per costruire una nuova monumentalità tramandabile.

È di fatto questa una dimensione del patrimonio legata al bene oggettuale e al suo statuto. Nel momento che si è istituito un catalogo di ciò che merita di essere preservato, questo, in quanto patrimonio universale, esiste al di là di una sua contestualizzazione culturale e sociale.

Il bene oggettivizzato e universalizzato deve godere delle più ampie e sicure condizioni di fruizioni anche al di fuori dei suoi luoghi di produzione artistica. Così come all'interno del percorso museale il singolo oggetto può essere bene pubblico e culturale al di là del problema della provenienza: i marmi del Partenone al British, l'Altare di Pergamo a Berlino, le tele italiane al Louvre.

2. Citato in Béghain, 1998, p. 7 (traduzione nostra).

Si tratta quindi di una sorta di "pedagogia delle origini" (Poulot 1997) che contrassegna l'avvento stesso dell'idea di patrimonio culturale, ma che propone degli evidenti cortocircuiti semiotici. Il primo riguarda la produzione del monumentale. Al di là delle considerazioni estetiche, se si costituisce infatti una sorta di dispositivo capace di istituire una nuova categoria di 'monumentale' inteso come ciò che in quanto 'gigantesco esteticamente o materialmente' deve essere conservato, quali sono i criteri positivi o negativi per cui un nuovo edificio possa rientrare in questa definizione? La produzione quasi parossistica delle architetture gigantesche fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento è effetto evidente di questo dispositivo. Debray (1999) parla giustamente di 'abus monumental' intendendo proprio la tendenza a costruire per la posterità che investe moltissime delle scelte urbanistiche e culturale europee alla fine dell'Ottocento. Una monumentalità diffusa da una parte, una musealizzazione eccessiva riducono i margini delle scelte e dei criteri di sopravvivenza e di tutela del singolo bene; perso l'ancoraggio spazio temporale (cioè che è antico è bello e da preservare), lo statuto di ciò che sia 'patrimonio' all'interno di una città o di un museo vacilla e si affida a quei criteri squisitamente politici e nazionali che al contrario erano stati messi in discussione proprio dall'idea di 'patrimonio universale'.

Il secondo cortocircuito semiotico, legato al primo, riguarda il posizionamento del punto di vista: se il monumento aveva in sé un chiaro punto di osservazione inscritto (la chiesa, il palazzo la strada avevano in sé una memoria delle loro condizioni di produzione), il campo allargato dei 'patrimonio' culturale da preservare incarica un soggetto istituzionale che in modo ugualmente 'ideologico' ricostruisce una narratività dei beni da tutelare: così il percorso nel museo o nella città diviene in qualche modo anche una lettura orientata della storia di una comunità o di una nazione. La Parigi haussmaniana voluta da Napoleone III ne è forse l'esempio più lampante: il sacrifico quasi completo della parte medievale e il recupero nelle forme dell'assialità classica viene supportato da una serie di beni artistici che ridotti a mero arredo urbano supportano ideologicamente e simbolicamente le scelte complessive della nuova città. La distruzione dei caseggiati davanti a Nôtre Dame (come sarà poi a Milano davanti al Duomo) si inserisce in questa idea organizzativa e marca la città di posizioni 'ideali', di panorami indotti dai quali osservare i beni artistici del passato che si è deciso di preservare. Successivo, ma celebre e clamoroso evento è l'apertura a Roma della Via della Conciliazione che, come si sa, smantella la buona parte dei caseggiati che circondavano il porticato berniniano istituendo un asse unico fra il Tevere e San Pietro. La preservazione del bene passava quindi non solo da una sua 'oggettivazione' che fosse propedeutica un nuovo utilizzo narrativo (parte di una storia nazionale), ma anche

dalla neutralizzazione degli altri punti di vista previsti e/o possibili sull'opera.

In questo senso, parliamo di Patrimonio e di limite del Patrimonio. L'intenzionalità insita in una visione oggettuale e monumentale del patrimonio costringe a sacrificare il contesto di produzione (o di enunciazione) e a ridurre il testo risultante a un programma narrativo unico o dominante.

Molteplici sono i fattori che hanno pian piano contribuito a superare questa idea di Patrimonio nell'epoca contemporanea (possiamo dire negli ultimi settanta, cinquant'anni) e i modi attraverso cui i diversi Paesi europei ed extraeuropei vi sono arrivati.

Patrimoni: dal monumento al documento

Il concetto di monumento non è il solo che è emerso nella prima riflessione moderna sull'idea di conservazione del bene artistico e architettonico. In parallelo a questo si affiancato quello di documento (da *documentum* a sua volta da *docere*, "insegnare"). Riguardava tutti quegli elementi, a volte marginali, che potevano in un qualche modo aiutare lo storico alla ricostruzione di un avvenimento o di un evento. In un qualche modo, si istituivano due strade simmetriche in cui distinguere una valorizzazione identitaria e nazionale (monumento) e una valorizzazione obiettiva ed elitaria (il documento e il suo studio). La storiografia e l'estetica della seconda metà del Novecento hanno ampiamente confutato questa distinzione che, fra l'altro, riduceva il patrimonio essenzialmente alla monumentalità, delegando al documento una funzione puramente d'analisi e ricerca. Bene fotografa il superamento di questa distinzione Le Goff (cfr. 1978) che parla di "storiografia totale" che allarga il concetto di documento (comprendendovi testi letterari, figurativi, architettonici) e lo lega all'attribuzione di un qualunque sistema di valori, anche estetici, al monumento. Monumento e documento quindi si superano in un meccanismo di scomposizione dei singoli fattori (materiali, sociali, culturali) che li hanno formati e in una ricomposizione plurale di una patrimonialità complessa e plurale.

Si consideri esemplificativamente il rapporto tra la storia e il paradigma del CH, Tangibile e Intangibile, quale è definito nella Convenzione per la salvaguardia dell'eredità culturale immateriale (*Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*), proclamata a Parigi dall'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'Educazione, la Scienza e la Cultura (Unesco) nel 2003, ed entrata in vigore definitivamente nel 2006:

> Per Patrimonio culturale intangibile si intendono: le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli og-