

# Invenzione del patrimonio e trasformazione del territorio

di Giancarlo Paba

(tratto da M. Bertoincin, A. Piase, a cura di, *Pre-visioni di territorio. Rappresentazioni di scenari territoriali*, Angeli, Milano, 2008, pp. 41-53)

Quando si arriva in una città di cui non si ha esperienza, si deve fare attenzione alla sua posizione, a come è orientata rispetto ai venti e al sorgere del sole. L'orientamento a settentrione o a mezzogiorno, a levante o a occidente comportano influssi diversi. L'esame deve essere il più possibile preciso, ed estendersi alla qualità delle acque: si deve vedere se le acque usate sono stagnanti o tenere, oppure dure e provenienti da luoghi alti e rocciosi, oppure salmastre e difficili da digerire. Quanto al suolo si deve vedere se è spoglio e privo d'acqua, oppure ricco di vegetazione e di acque, se è infossato e afoso, oppure elevato e fresco. Quanto al modo di vita degli abitanti, si deve vedere che cosa preferiscono: se bevono molto, mangiano spesso e sono pigri, oppure se fanno molti esercizi fisici, amano la fatica, mangiano molto e bevono poco.

(Ippocrate di Cos, *Arie acque luoghi*<sup>1</sup>)

## 1. Premessa

Le note che seguono derivano da una ricerca sulla nozione di patrimonio nelle discipline della pianificazione<sup>2</sup>. La ricerca è divisa in due parti: la prima è dedicata all'evoluzione del concetto di patrimonio in generale e di patrimonio territoriale in particolare; la seconda riguarda le modalità di rappresentazione (le 'carte del patrimonio') e il rapporto tra rappresentazione e trasformazione della città e del territorio (carte per agire e scenari territoriali).

Si tratta di una ricerca ancora in corso della quale vengono presentate in questa occasione alcune articolazioni della prima parte, nella forma di osservazioni e appunti di lettura, della cui incompletezza devo chiedere scusa al lettore.

In particolare mi concederò la libertà di inseguire alcune suggestioni la cui relazione con l'argomento centrale potrà sembra non sempre evidente. Si tratta di suggestioni che ritengo tuttavia fondamentali: suggestioni teoriche, provenienti in particolare da alcuni scritti di André Chastel, e qualche divagazione intorno alla visione estetica e alla particolare concezione del patrimonio della cultura giapponese.

## 2. *Milieu e aria* nel Rinascimento (leggendo André Chastel)

Analizzerò, in questo punto e in quello successivo, due saggi fondamentali di André Chastel, il primo intorno alla nozione di *milieu* nel Rinascimento italiano, il secondo (scritto insieme a Jean-Pierre Babelon) specificamente dedicato alle diverse interpretazioni del concetto di patrimonio nel corso della storia. Seguirò i testi liberamente ed estesamente, aggiungendo osservazioni, sviluppi e riferimenti ad altri contributi ed esperienze.

Il saggio sul concetto di *milieu* (Chastel 1973) incomincia con il racconto delle peripezie di Michelangelo Buonarroti negli anni finali della sua vita. Nel 1534 Michelangelo deciderà di andare ad abitare a Roma e vi resterà fino alla morte. Nel 1564 Firenze sarà costretta a rubare il suo cadavere per seppellirlo in modo

---

<sup>1</sup> Citazione tratta dalla traduzione italiana di Luigi Bottin nel volume: Ippocrate, *Arie acque luoghi*, Marsilio, Venezia, 1986, pp. 73-75. Per una interpretazione *en urbaniste* di questo «vero testo fondativo di ogni analisi razionale dei luoghi» vedi Ferraro 2001, pp. 77-81.

<sup>2</sup> Ci si riferisce a due ambiti di lavoro: il primo fa riferimento a una ricerca PRIN 2005/2006 dal titolo "Reti di città, piccole città, parti di città: nuove politiche urbane e interazione sociale (unità di ricerca di Firenze, coordinatore Giancarlo Paba); il secondo deriva da una convenzione tra il Dipartimento di urbanistica e pianificazione del territorio dell'Università di Firenze e la Regione Toscana sul tema "Interpretazione del patrimonio territoriale e progetto di piano" (gruppo di ricerca: Gianfranco Gorelli, Giancarlo Paba, Iacopo Zetti).

solenne nella sua prima città di adozione. Perché Michelangelo ha deciso di trasferirsi a Roma definitivamente? Chastel riporta la spiegazione di Andrea Vasari: «l'essere stato molti anni assente da Firenze, non era per altro stato che per la qualità dell'aria, perciò che la speranza gli aveva fatto conoscere che quella di Firenze, *per essere acuta e sottile*, era alla sua complessione nimicissima, e che quella di Roma più dolce e temperata l'aveva mantenuto sanissimo fino al novantesimo anno, con tutti i sensi così vivaci et interi come fussero stati mai, e con sì fatte forze, secondo quell'età, che insino all'ultimo giorno non aveva lasciato d'operare alcuna cosa» (Vasari 1568, p. 713).

Il significato del termine *aria* è quindi in questo caso strettamente climatico. Vasari non può ammettere che ragioni diverse da quella meteorologica abbiano tenuto Michelangelo lontano da Firenze. Chastel approfondisce tuttavia altri passaggi delle *Vite*, nei quali l'*aria* di ogni singola città viene concepita come un insieme più complesso di fattori, come intreccio di caratteri climatici, culturali, psicologici, intellettuali. Le influenze del clima (l'umidità di Firenze, le brezze di Roma), le tensioni dell'ambiente artistico e culturale, il peso o le suggestioni della storia (il patrimonio, l'*heritage*, potremmo oggi dire), la propensione verso la conservazione o la sperimentazione, incidono sulle scelte di alcuni grandi protagonisti dell'arte rinascimentale. Michelangelo rifiuta l'aria acuta e sottile di Firenze – certamente il clima insopportabile della città, ma anche l'atmosfera troppo critica, la mancanza di rispetto per i grandi ingegni, e forse una certa umana piccolezza dell'ambiente intellettuale fiorentino – a favore dell'aria dolce e temperata di Roma, ma anche di un ambiente culturale e sociale che in quel momento gli appare insieme più accogliente e più stimolante.

Il rapporto con l'antichità – e con i caratteri specifici del 'capitale culturale' romano – è determinante nella scelta degli artisti: Rosso dipingerà a Roma – dice Vasari – il suo quadro peggiore<sup>3</sup>, e ugualmente da Roma fuggiranno, senza realizzare fino in fondo i propri progetti, fra Bartolomeo e Andrea del Sarto, oppressi dalla storia della città, intimiditi dalla grande abbondanza di opere antiche e moderne. Se a una prima lettura l'aria sembrava definire gli aspetti climatici di Roma o Firenze, successivamente si ha quindi un passaggio da un'interpretazione fisiologica dei caratteri dei rispettivi *milieu* a una interpretazione psicologica: «Le sue componenti sono chiare: una certa vivacità nel comportamento, l'agilità intellettuale e le grandi opere portate dai maestri, che non si finisce mai di interrogare e discutere. L'*aria* (o il clima) permette in una certa misura di rendere conto del legame oscuro di natura e cultura» (Chastel 1973, pp. 165-166).

Natura e cultura si intrecciano in modo originale nella costruzione del *milieu*, e le costituzioni individuali dei grandi artisti vi reagiscono in modo differente, ciascuno secondo il proprio temperamento: «chi arriva a Firenze è colto dalla sua generale vivacità; presta più attenzione alle discussioni e alle critiche incessanti più che alle opere. Arrivando a Roma, accade il contrario; si resta sbalorditi dai capolavori, schiacciati dal peso dell'arte e della storia, che rende impossibile il soggiorno ad alcuni spiriti fini e delicati» (Chastel 1973, p. 166).

Chastel analizza altri sviluppi rinascimentali del concetto di *aria*, soprattutto in Marsilio Ficino. Non si va oltre "un'intuizione ecologica" elementare, secondo Chastel: in Ficino l'uomo «è un recettore perfezionato situato all'incrocio di innumerevoli serie energetiche, dove l'aria, la vegetazione, i metalli, gli animali, i tipi umani, ogni cosa è portatrice di segni e di influssi. [...] Ma questi cicli e i loro ritmi essenziali alla definizione di un insieme sono di carattere cosmico. Si ha quindi, in conclusione, una indicazione forte del sistema biologico universale, ma troppo generale per poter rendere conto degli insiemi reali» (Chastel 1973, 171).

Secondo Chastel è semmai nella rappresentazione artistica, e non nella teoria e nella filosofia, che la capacità di riassumere i caratteri complessi di un *milieu*, di un singolo luogo, di un microsistema territoriale, raggiunge nel Rinascimento risultati altissimi, oggi ancora attuali. Chastel ricorda la famosa veduta leonardesca della valle dell'Arno<sup>4</sup> «dove, nell'angolo ombroso delle rocce piene d'acqua, si manifesta con una sorta di soddisfazione trionfante la raffigurazione di un microclima» (Chastel 1973, p. 174). E soprattutto la *Grosse Rasenstück* di Dürer<sup>5</sup>: nel dipinto di una semplice zolla d'erba è rappresentato in dettaglio un micro-ambiente: «una tavola di genere a figuranti multipli, che genera un paesaggio inedito

---

<sup>3</sup> «Quivi fece nella Pace sopra le cose di Raffaello una opra, della quale non dipinse mai peggio a' suoi giorni» (Vasari 1550, ed. Einaudi, Torino, 1992, vol. II, p. 753). Il soggiorno romano di Rosso Fiorentino fu disgraziatissimo: il pittore venne fatto prigioniero dai tedeschi durante il Sacco di Roma "e molto male trattato", spogliato e costretto a lavori pesanti, e liberato se ne andò allora a Perugia, dove "fu molto accarezzato e rivestito" e dipinse una tavola dei Magi, una "cosa bellissima".

<sup>4</sup> Il disegno è molto conosciuto e facilmente rintracciabile, per esempio all'indirizzo seguente:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/b/b6/20070930105227!Paisagem\\_do\\_Arno\\_-\\_Leonardo\\_da\\_Vinci.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/b/b6/20070930105227!Paisagem_do_Arno_-_Leonardo_da_Vinci.jpg)

<sup>5</sup> Il dipinto, datato al 1503, si trova nel museo Albertina di Vienna. Una buona riproduzione è disponibile all'indirizzo web: [www.ibiblio.org/wm/paint/auth/durer/large-turf.jpg](http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/durer/large-turf.jpg)

attraverso un semplice cambiamento di scala. Trovata poetica di un genio prodigiosamente dotato per l'analisi delle forme infime del reale, ma anche intuizione di un *milieu* in miniatura, di un insieme minuscolo e intenso» (Chastel 1973, p. 173). Il mondo scientifico contemporaneo, quando ha deciso di indagare in profondità anche ogni piccolo pezzo di natura (e delle influenze della cultura su quella natura, e di quella natura sulla nostra cultura) è partito forse di qui, da questa tavola di Albrecht Dürer, o forse semplicemente vi è ritornato.

In questo primo saggio sono emersi alcuni caratteri del *milieu* che risultano ancora oggi importanti: i *milieux* sono intrecci peculiari di natura e cultura, di fisica dei luoghi e di metafisica, di 'aria' e di arte, di relazioni umane e di qualità dell'ambiente intellettuale (le amicizie, le collaborazioni, gli scontri – oggi diremmo il capitale culturale, il capitale relazionale e sociale). In particolare sono le relazioni della città attuale con il passato ad avere un valore significativo nella determinazione della sua 'aria', della sua figura umana e ambientale: oggi possiamo dire il valore delle testimonianze, delle tracce della storia e della cultura antica, il loro intreccio con la produzione artistica contemporanea, la forza propulsiva dell'*heritage*, del patrimonio.

### 3. Il patrimonio da reliquia a territorio

Alla nozione di *patrimonio* Chastel e Babelon hanno successivamente dedicato un'attenzione sistematica (Babelon e Chastel, 1994), della quale mi sembra necessario riprendere, con una certa ampiezza, gli sviluppi più importanti.

Chastel e Babelon partono da questa definizione fondamentale: il patrimonio rinvia agli «atteggiamenti, [e alle] regole che riguardano gli oggetti privilegiati che meritano di sfuggire alle fatalità naturali». Nei confronti di alcune cose del passato che decidiamo di costituire come *patrimonio*, ci comportiamo in modo da contrastare, con ogni mezzo possibile, l'azione di dissoluzione che accettiamo possa invece distruggere – o profondamente trasformare – le altre cose del mondo.

Nella storia dell'Europa cristiana<sup>6</sup> la prima incarnazione del patrimonio, inteso all'origine come fatto religioso, è quindi significativamente la *reliquia*: l'intimità che la reliquia ha avuto con il corpo del santo o con qualche avvenimento sacro impone di conservarla così come è, nel corso del tempo, e di proteggerla oltre ogni contingenza, chiusa nella teca, nello scrigno, nella cripta. Questa prima forma di patrimonio religioso fonda a sua volta una prima accumulazione di patrimonio materiale: «tesoro spirituale, la reliquia diventa una fonte di ricchezza materiale, santifica la chiesa locale, assicura la sua fama», originando pellegrinaggi, scambi, commerci (Babelon e Chastel, 1994, p. 16).

Mi sia consentito di integrare questo punto del ragionamento di Chastel e Babelon con un riferimento al famoso *Traité des reliques* di Giovanni Calvino, pubblicato per la prima volta a Ginevra nel 1543. La sua lettura è interessante (e divertente) ancora oggi. Calvino insegue la dispersione dell'immenso "ciarpame" di reliquie e di oggetti in qualche modo riferibili al passaggio di Gesù Cristo e dei santi sulla terra: "un malvagio e disonesto mercato", giudicato idolatrico e blasfemo. Il racconto è ricco di episodi curiosi: «[A Ginevra] c'era un tempo, si diceva, un braccio di Sant'Antonio: quando era nella teca, lo baciavano e l'adoravano; quando lo esposero, si scoprì che era il fallo di un cervo. C'era poi l'altar maggiore riservato al cervello di San Pietro. Finché questo rimaneva nella teca, non si nutriva alcun dubbio, giacché sarebbe stato blasfemo non fidarsi della scritta. Quando invece si ripulì la nicchia, si guardò più da vicino e fu scoperto che si trattava di pietra pomice» (Calvino 1543, p. 213).

Calvino vorrebbe poter fare una tassonomia completa delle reliquie, ma si limita alla fine ad inseguire le infinite tracce di tutto ciò che ha avuto a che fare con il corpo di Cristo (tranne il corpo in senso stretto, volato in cielo): i denti, i capelli, addirittura il prepuzio sopravvissuto alla circoncisione (conservato nell'abbazia di Charroux, ma anche in San Giovanni in Laterano), il sangue ("in più di cento luoghi", e le lacrime, il sudore, l'acqua del costato), la mangiatoia in cui fu adagiato alla nascita, il lenzuolo, l'altare in cui fu posto nella presentazione al Tempio, la colonna cui si appoggiò discutendo con i dottori, le anfore delle nozze di Cana, il vino stesso di quel miracolo (ad Orléans, dove se ne poteva ogni anno assaggiare un pochino), le scarpe, il tavolo dell'ultima cena (e il pane, il coltello, il calice, il piatto, la tovaglia), il panno

---

<sup>6</sup> Più specificamente Babelon e Chastel analizzano l'evoluzione della nozione di patrimonio nella cultura francese. In altre culture l'atteggiamento nei confronti delle testimonianze del passato può essere infatti molto differente. Nelle cultura giapponese, per esempio, la protezione e la tutela del patrimonio storico sono una scoperta assai recente (Choay 1992).

usato per lavare i piedi degli Apostoli (uno con l'impronta del piede di Giuda, in un'abbazia di Aquisgrana), i mille frammenti della croce<sup>7</sup>, l'iscrizione fatta porre da Pilato, i chiodi (erano tre, ma Calvino ne conta almeno quattordici), la punta della lancia (almeno quattro diverse l'una dall'altra), le spine della corona, la tunica e i dadi, e naturalmente il cruciale sudario, quello di Veronica e la Sacra Sindone e altri ancora.

Giovanni Calvino insegue inoltre la disseminazione delle *immagini*, in particolare di quelle "che possiedono qualche speciale dignità tale da farle considerare come reliquie" (Calvino 1543, p. 237): impronte dei piedi di Cristo, e delle natiche (nella cattedrale di Reims<sup>8</sup>), immagini create miracolosamente o dipinte dai santi. Calvino confuta il valore di reliquia attribuito a queste immagini, tralasciando invece le oneste "immagini ordinarie", ma sono proprio queste per noi le più importanti, nel processo di costituzione del patrimonio: quadri, crocefissi, tavole, racconti, affreschi, miniature, icone, sculture, e mille altri *trésors du passé*, per tornare alla prima definizione di patrimonio di André Chastel.

Una frase di Calvino voglio sottolineare, utile per il ragionamento che stiamo svolgendo intorno all'idea di patrimonio: «Il primo vizio, quasi la radice del male, è stato che, anziché cercare Gesù Cristo nella sua parola, nei suoi sacramenti e nelle sue grazie spirituali, la gente, secondo il suo costume, ha perso tempo con le sue vesti, le sue camicie e la sua biancheria; e facendo ciò ha trascurato l'essenziale per seguire l'accessorio» (Calvino 1543, p. 207). Non è qui in discussione la posizione religiosa di Calvino, ma è proprio su questa perdita di tempo, su questo percorso dall'essenziale all'accessorio, che si basa la prima e fondamentale costruzione (e invenzione) di patrimonio della nostra civiltà, nel grande territorio della cristianità: chiese, basiliche, santuari, luoghi sacri, abbazie, conventi, e le strade e le trame del mondo agganciate ai nodi e ai segni del sacro.

#### 4. L'invenzione e la costruzione sociale del patrimonio

In un libro fondamentale per la nostra disciplina (per la disciplina degli urbanisti e dei pianificatori che intendono il loro lavoro come *scoperta, cura e invenzione di territorio*) intitolato *Il libro dei luoghi*, Giovanni Ferraro interpreta in questo modo il ruolo sacro attribuito alle reliquie e ai luoghi (paesaggi, siti, architetture) che le ospitano: «Ma neppure la critica rigorosa ed esigente dei padri riesce a frenare il proliferare dei luoghi e degli oggetti sacri. L'ansia dei sempre più numerosi pellegrini, desiderosi di vedere e toccare gli *ipsissima loca*, proprio i luoghi stessi delle vicende bibliche, moltiplica tra il IV e il V secolo le *inventiones* di luoghi santi. È la costruzione di una vera e propria nuova geografia sacra, che colloca o ambienta gli eventi biblici nei loro luoghi reali o creduti tali. Ma è anche il riemergere di una geografia sacra antichissima, costellazione di grotte, di alberi, di fonti, che spesso non trovano alcun riscontro nel testo biblico, e che attingono e trasfigurano il repertorio più antico dei luoghi sacri e dei loro culti. *Inventio* è innanzitutto riscoperta della terra e dei suoi luoghi [...]. Molti prodigi diversi si accompagnano all'*inventio*: guarigioni miracolose, conversioni improvvise, diffusione di aromi dolcissimi. È la terra che torna d'improvviso a pullulare di luoghi vivi, a far sentire in mille modi le sue voci. [...] Gerusalemme è naturalmente il fulcro di questa nuova geografia sacra, in cui al moltiplicarsi delle *inventiones* tiene dietro l'infittire dell'attività edilizia, a partire dalle grandi basiliche costantiniane. Presto, di luogo in luogo, nuove *inventiones* e nuove costruzioni finiscono per tracciare e rinsaldare una grande rete di pellegrinaggi» (Ferraro 2001, pp. 337-338).

Più avanti, quando il libro, per la morte prematura del suo autore, diventa una serie di appunti, Ferraro scrive: «La disseminazione dei luoghi santi e delle reliquie (delle tracce materiali della storia della salvezza dell'umanità) rende abitabile la terra. [...] I luoghi sono plastici: così potrà accadere che nell'866 il furto e la traslazione delle spoglie di una ragazzina martirizzata ai tempi di Diocleziano trasformi una valle isolata e remota come Conques in uno dei luoghi più ricchi e vivaci lungo la grande *via podense* del Cammino di Santiago. Un tesoro immenso si è accumulato anno dopo anno a Conques, nella valle sperduta che l'astuzia dei monaci ha trasformato per qualche secolo in un centro ricchissimo e magnetico, di cui oggi il turismo non è ancora arrivato a distruggere l'aura di segreto abbandono. [...] Ora Conques è tornata a riposare. Vi si conserva, tra molte meraviglie della più antica oreficeria medioevale, un altare portatile che porta la scritta

<sup>7</sup> «Non vi è abbazia così malridotta da non averne qualcuno da mostrare. E in alcuni luoghi ve ne sono pezzi assai grandi, come nella Sainte Chapelle di Parigi, e a Poitiers, e a Roma dove si trova un crocifisso che è stato ricavato dalla croce, come si racconta. Insomma, se si volesse radunare tutto quanto si è trovato, ce ne sarebbe da caricare una grossa nave» (Calvino 1543, p. 222).

<sup>8</sup> «Ma la più ridicola reliquia di questa specie è l'impronta delle sue natiche che si trova a Reims, nella Champagne, su una pietra dietro l'altar maggiore. Raccontano che essa si produsse al tempo in cui nostro Signore era diventato muratore per costruire il portale della loro chiesa» (Calvino 1543, p. 236).

dedicatoria dell'abate Bégon del 26 giugno 1100: anche questa una riduzione tecnica (di tecnica religiosa) dello spazio. L'altare di Bégon è grande come il foglio su cui sto scrivendo queste righe» (Ferraro 2001, pp. 360-361).

Nel ragionamento svolto da Giovanni Ferraro il patrimonio appare quindi come una complessa costruzione sociale, attribuzione collettiva di valore ad oggetti, edifici, luoghi, strade, città, e costruzione di questi stessi manufatti progressivamente, incrementalmente. La creazione di nuovo patrimonio, nelle pieghe del territorio, nelle città così come nelle valli più sperdute, rende attiva la geografia esistente dei luoghi, moltiplica i punti di interesse e di attenzione, rende vitali le risorse naturali e ambientali, facendole entrare nel circuito della frequentazione religiosa, nelle infinite pieghe della cultura, dell'economia e della società.

Chastel e Babelon ricostruiscono questo itinerario, che percorre tutti i secoli della nostra storia: l'*aura* che circonda la reliquie si estende alle chiese, dai *miracula* ai *mirabilia*, dall'oggetto sacro all'oggetto d'arte, all'edificio, e al sistema di relazioni tra geografia del sacro, geografia dell'arte e geografia dei luoghi. E poi ancora dalla chiesa al monumento, «testimonianza storica, riferimento necessario per comprendere la vita delle generazioni scomparse» (Chastel e Babelon, p. 25).

Da fenomeno religioso, il processo di invenzione e di cura del patrimonio diventa progressivamente un problema civile (il patrimonio delle famiglie, del sovrano), per diventare alla fine un'attribuzione dello stato, un problema affrontato scientificamente, con nuovi strumenti di indagine, di scoperta e di classificazione, che ampliano incessantemente il campo dei fenomeni osservati e posti sotto tuela. Viene in mente la frase famosa di Bouvard e Pécuchet: «più i telescopi saranno perfetti, più stelle ci saranno nel cielo».

Il patrimonio raggiunge quindi una *ampleur effrayante* (Babelon e Chastel, p. 101), una dimensione spaventosa: «Non soltanto c'è un accumulazione affascinante di documenti figurati, ma nascono nuove branche del sapere a partire dalla geoscopia (fotografia aerea), alla stessa geologia, alla ricerca cartografica, all'analisi delle particelle catastali per lo spazio abitato, all'interpretazione dei materiali e delle forme per gli oggetti 'fatti dalla mano dell'uomo'. [...] Nella sua estensione recente, la nozione [di patrimonio] sembra dovere inglobare non soltanto certi beni, ma anche i fattori da cui dipendono l'esistenza e, se è lecito dirlo, le condizioni stesse della vita e della sopravvivenza. Si parlerà dunque di patrimonio geologico, ecologico, zoologico, botanico, e, naturalmente, genetico» (Babelon e Chastel, pp. 101-103).

Districato dalle sue origini religiose e familiari, dal regime di appartenenza al sovrano e allo stato, il patrimonio entra quindi nell'epoca moderna come insieme di risorse, di tesori collettivi, da analizzare scientificamente e da amministrare nell'interesse di tutti i cittadini.

## 5. “Le cose come attività” e la bellezza come prodotto dell'uso

Prima di riprendere il filo del ragionamento compiuto finora, sento la necessità di raccontare qualcosa intorno alla possibile *esperienza* del patrimonio, alle diverse modalità di frequentazione che è possibile avere con alcune manifestazioni del patrimonio.

La *Glasgow School of Art*, progettata da Charles Rennie Mackintosh, è una straordinaria testimonianza dell'architettura dei primi anni del novecento. Ci sono tornato di recente e quella magnifica costruzione è ancora oggi la sede di una scuola d'arte. Le visite sono regolate in modo da non incidere sulla vita scolastica e sono guidate da uno studente, scelto a rotazione, molto orgoglioso del compito assegnato. Ricordo la mia prima esperienza di tanti anni fa: i visitatori erano molto rari non ed era quindi possibile girare nella scuola quasi senza vincoli (e questi vincoli proteggevano non l'*edificio*, ma *la scuola*, la tranquillità di lavoro degli allievi negli studi grandi e luminosi!). Oggi ho ritrovato l'opera di Mackintosh 'conservata', in un senso profondo della parola: la stessa architettura (il significante si sarà in qualche punto alterato, ma in modo trascurabile), la stessa funzione e la stessa comunità educativa in azione (il referente e il significato si sono mantenuti anch'essi, miracolosamente). Il legno invecchiato, scuro e consumato, gli arredi esplicitamente progettati per la vita scolastica quasi tutti ancora utilizzati come tali, l'illuminazione affidata alla luce naturale e integrata da lampade in una concezione non ancora sottomessa alla dittatura contemporanea della luce diffusa, i prodotti dell'apprendimento e le tracce della vita di ogni giorno: gessi, modelli, disegni, e avvisi, foglietti, cartelli, e la circolazione leggera e capillare degli studenti e dei professori (e le chiacchiere, non quel camminare silenzioso con gli occhi rotanti a individuare le opere d'arte che caratterizza la deambulazione dei visitatori di un museo – o di un edificio diventato il museo di se stesso).

Visitare o utilizzare (o anche 'consumare', nel senso nobile del termine) un'opera d'arte che mantiene ancora il valore d'uso originario (oppure ha acquistato una nuova e appropriata funzionalità sociale) è un'esperienza

esaltante, oggi sempre più rara. Museificare è sempre insieme preservare e uccidere. La museificazione è un salvataggio (di un monumento, di una città, di un paesaggio) e, in modo essenziale, una perdita. Il secondo peggior destino di un 'tesoro del passato' è quello di diventare un 'bene culturale' (il primo è ovviamente quello di essere inutilmente alterato, distrutto, perduto)<sup>9</sup>.

La *Madonna del Parto* di Piero della Francesca è oggi contenuta in una piccola scuola del primo novecento del paese di Monterchi, e appare come morta e sepolta in quella scatola edilizia che contiene una sola opera d'arte, alla quale si arriva alla fine di un itinerario didattico e documentario. Strappata al suo contesto originario, rinchiusa in una stanza in penombra, iperprotetta da una teca inattaccabile e perfettamente illuminata, solitaria, climatizzata, la sua visione provoca una doppia e contraddittoria sensazione di apprezzamento e di pena. Di apprezzamento, perché non si hanno i fastidi tipici di qualsiasi ambientamento naturale (la mancanza di luce, la distanza, la collocazione obliqua, la patina del tempo che avrebbero reso difficile la visione del dipinto se fosse rimasto nella chiesa originaria), ed è quindi possibile una lettura comoda, analitica, scientifica. Ma anche una pena, per quello stato di prigionia, e questo sentimento diventa alla fine prevalente e penso alla fine che non abbia senso che quella madonna continui a stare in quel modo sofferente nella nostra terra, e desidero fortemente che un tornado la distrugga, che una divinità compassionevole la rapisca. Si tratta di un desiderio blasfemo naturalmente, che esprimo solo per fare risaltare il carattere paradossale dell'esistenza del patrimonio artistico. Se la *Madonna del Parto* davvero si dissolvesse, la sua perdita materiale originerebbe una nuova vita dell'opera di Piero: nella memoria, nella ricostruzione critica, nell'infinita ricerca di testimonianze e immagini e riproduzioni, nella passione ancora più intensa degli studiosi, paradossalmente rafforzata dall'indisponibilità dell'oggetto. Al posto del significante perduto, rimarrebbe all'umanità, intero e vivo, lo spessore aperto e instabile del suo significato.

Nella chiesa di San Pietro a Roma è un'intera cappella, quella che ospita la *Pietà* di Michelangelo, ad essere stata trasformata in una grande teca. Qui il cristallo separa completamente la cappella dalla navata. La *Pietà* appare distante, piccola e triste (e come bisognosa di affetto, di essere riscaldata da qualche mano umana). In questo modo l'opera di Michelangelo viene distrutta nella sua essenza: non è più infatti propriamente una scultura, ha perso il suo carattere tridimensionale, non le si può girare intorno per guardarla da diversi punti di vista (e magari toccarla), come si deve fare appunto con una scultura. La *Pietà* è ridotta a un'immagine frontale, ulteriormente schiacciata dalla distanza di visione. Milioni di persone le passano davanti, come per l'adempimento di una (profana) cerimonia. L'opera d'arte non esiste più: è possibile dire che il patrimonio è in questo caso ritornato al suo statuto originario di reliquia.

Nei sotterranei della Galleria degli Uffizi di Firenze, migliaia di dipinti giacciono sepolti, perfettamente conservati. Ogni tanto qualcuno emerge da quelle viscere per essere temporaneamente esposto in qualche mostra a carattere tematico, ma la maggior parte rimane rinchiusa laggiù. In questo caso la conservazione del patrimonio coincide quindi con la sua sottrazione alle vicende (e ai rischi) del mondo, con la sua estinzione di fatto per la comunità, restando solo a disposizione della fruizione solitaria e egoista dei soprintendenti e degli studiosi.

Siamo portati a considerare gli oggetti che costituiscono il patrimonio come cose compiute, finite – questo oggetto, questo monumento – e il patrimonio nel suo complesso come collezione di oggetti, di cose. Se il patrimonio è considerato in questo modo la sua conservazione può esaurirsi nella semplice difesa dall'uso e dal consumo, e alla fine la soluzione più semplice è quella di togliere quegli oggetti dal mondo della vita.

Il processo di costituzione del patrimonio è invece sempre stato un'avventura storica, ed esso può essere considerato ancora oggi come un processo aperto, e ogni particella di patrimonio può essere riguardata insieme come un punto di partenza e un traguardo, la tappa di un percorso e un'opera aperta. Dobbiamo tuttavia cambiare le nostre modalità di relazione con il patrimonio, considerare "le cose come attività", se posso usare un'espressione orientale (Pasqualotto 2003, p. 66), non come oggetti glaciali e finiti.

*Mono no aware* è una delle espressioni più difficili e preziose della visione estetica del Giappone. La traduzione è difficile, e il significato stesso di questa frase è cambiato nel corso della storia giapponese. Nella traduzione più utilizzata essa indica il "sentimento delle cose", quella specie di piacere malinconico e sottile che prende le persone di fronte alle cose che passano, alla bellezza che si consuma e sfiorisce. Due aspetti

---

<sup>9</sup> In molti casi di salvaguardia si assiste a una finta ed esteriore tutela dell'oggetto e all'uccisione del sistema di relazioni che lo ha costituito come patrimonio. Le case coloniche toscane, per fare un esempio molto noto, diventate prime o seconde case di una nuova umanità di residenti, sono preservate nella loro struttura essenziale (la casa proprio come oggetto edilizio), ma spesso profondamente alterate come sistema di relazioni: spezzata l'unità della costruzione (attraverso il frazionamento), rivoluzionato e "inglesizzato" il resede, distrutta l'organicità biologica e materiale del podere, rotto il rapporto tra la casa e il fondo agricolo, spezzata la relazione tra l'insediamento e il territorio (attraverso la chiusura e la privatizzazione delle strade di accesso).

caratterizzano la dimensione estetica in Giappone: l'estensione del valore estetico a una grande parte degli oggetti della vita quotidiana (una conquista della sensibilità verso il valore minuto delle cose del mondo che in Occidente è una conquista recente) e alle azioni, alla *performance*, ai gesti (e in realtà gli oggetti e le azioni non possono essere distinti gli uni dalle altre, nella visione giapponese). “La bellezza nasce dall'uso”, secondo un'altra definizione giapponese resa famosa da Yanagi Sôetsu<sup>10</sup>: la bellezza di una tazza è percepibile nella sua interezza solo quando la stringiamo tra le mani nella cerimonia del tè, assorbendone il calore, apprezzandone il materiale e la grana, accostando le labbra al suo bordo per berne lentamente il contenuto. In ognuno di questi contatti, ripetuti nel tempo, l'oggetto acquista valore, diventa più bello, per utilizzare il nostro linguaggio (questa qualità degli oggetti nel linguaggio giapponese viene espressa attraverso il concetto di *sabi*)<sup>11</sup>.

Yukiko Saito spiega questa forma della sensibilità estetica, considerata come vera e propria “quintessenza del gusto giapponese”, con queste parole: «È la celebrazione di quelle qualità che vengono comunemente considerate come segni di deterioramento, di rapido decadimento dalla condizione ottima di un oggetto. Queste qualità si trovano in particolare negli oggetti che mostrano dei difetti, un aspetto impoverito, o il passare del tempo, nello stesso modo in cui un paesaggio, o la luna, vengono oscurati da nuvole, foschia, nebbia. Mi riferirò a questo apprezzamento giapponese di ciò che è invecchiato, oscurato, impoverito, come a una *estetica giapponese dell'imperfezione e dell'insufficienza*» (Saito 1997, p. 377).

Vediamo qui all'opera una diversa concezione di *autenticità* dell'opera d'arte (Choay 1995, pp. 181-185), più in generale dei luoghi e dello stesso paesaggio, e una diversa modalità di fruizione: la natura performativa dell'esperienza estetica giapponese, il ruolo centrale del gesto, dell'azione, il coinvolgimento del destinatario dalla cerimonia del tè alle pratiche marziali, fino alla concezione dell'architettura come organismo in mutazione, capace tuttavia di mantenerne in questa mutazione il senso originario.

Non avrebbe senso naturalmente trasferire meccanicamente una concezione estetica (o filosofica, o religiosa) da un paese all'altro, ma imparare reciprocamente può essere a volte molto utile. Gli stessi giapponesi, una volta indifferenti alle regole occidentali di individuazione, classificazione e tutela del patrimonio storico (e anche urbanistico e territoriale), hanno oggi un atteggiamento profondamente diverso rispetto al passato, che si aggiunge, senza negarlo, a quello tradizionale.

Noi potremmo imparare dalla concezione giapponese ciò che può esserci utile a nostra volta: la consapevolezza del rapporto essenziale tra patrimonio e tempo, tra patrimonio e comunità; la coscienza del carattere complesso dei processi di significazione estetica – l'idea del patrimonio come opera aperta, agente, attiva; il legame del patrimonio e della tradizione con la vita delle persone, con la stessa vita quotidiana<sup>12</sup>.

## Riferimenti bibliografici

- Babelon J.-P., Chastel A. (1994), *La notion de patrimoine*, Liana Levi, Paris
- Calvino G. (1543), *Traité des reliques*, Ginevra (tr. it., *La carne, lo spirito e l'amore*, Rizzoli, Milano, 2005, pp. 207-266).
- Chastel A. (1973), “La théorie du milieu à la Renaissance”, in Rosso-Mazzinghi S., a cura di, *L'uomo e il suo ambiente*, Sansoni, Firenze, pp. 161-179.
- Choay F. (1992), *L'allegorie du patrimoine*, Seuil, Paris (tr. it., *L'allegoria del patrimonio*, Officina, Roma, 1995).
- Corboz A. (2001), *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Les Éditions de l'Imprimeur, Besançon/Paris.
- Ferraro G. (1998), *Rieducazione alla speranza. Patrick Geddes in India, 1914-1924*, Jaca Book, Milano.

---

<sup>10</sup> Sôetsu 1997.

<sup>11</sup> La *Glasgow School of Art* è certamente *wabi*, per l'eleganza e la semplicità, per l'essenzialità e la raffinatezza dell'insieme e dei particolari, per la chiarezza di linguaggio e di espressione. E in modo straordinario la scuola di Glasgow è *sabi*, per il colore e il calore derivante dall'uso quotidiano, per l'aggiunta di valore operata dal tempo e dalla manipolazione dei suoi abitanti, per le imperfezioni, le incrostazioni, i segni della manutenzione e delle riparazione, per qualche piccolo adattamento, per qualche opportuna stratificazione (come una tazza da tè giapponese, che consumiamo a poco a poco).

<sup>12</sup> Penso alle migliaia di chiese italiane senza culto e alla contemporanea diffusione del culto delle chiese: culto profano, astratto, freddo. In Giappone sorprende viceversa, nella frequentazione dei siti religiosi, il senso di partecipazione attiva, rituale, cerimoniale, ma anche allegra e divertita, delle persone. Templi, giardini, recinti religiosi sono affollati di 'utenti', potremmo udire, di 'consumatori' laici o religiosi che si attardano e apprezzano dettagli (qualsiasi dettaglio, anche naturale, antico o recente che sia, 'autentico' o non) e giocano con l'incenso, comprano voti, invocano protezione, stringono giuramenti d'amore, passeggiano, vivono. E si fotografano: l'architettura non ha senso da sola, se non come insieme di aria, pietre, piante e umanità (Paba 1990, 2001).

- Ferraro G. (2001), *Il libro dei luoghi*, Jaca Book, Milano.
- Hladik M. (2004), "Temps et architecture – ou la perception esthétique de la dégradation à travers les artefacts architecturaux", in Griolet P., Lucken M., a cura di, *Japon pluriel 5. Actes du cinquième colloque de la Société française des études japonaises*, Éditions Philippe Picquier, Arles, pp. 235-244.
- Ippocrate, *Arie, acque, luoghi*, Marsilio, Venezia, 1997.
- Jisō Forzani G. (2006), *I fiori del vuoto. Introduzione alla filosofia giapponese*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Magnaghi A., Paba G. (1995), "Descrizione e rappresentazione nell'approccio territorialista", in *Bollettino del Dipartimento di urbanistica e pianificazione del territorio*, n. 2, pp. 4-6
- Magnaghi A. (2000), *Il progetto locale*, Boringhieri, Torino.
- Magnaghi A. (2006), "Gli atlanti del patrimonio e lo 'statuto dei luoghi' per uno sviluppo locale autosostenibile", in Bertoncini M., Pase A., a cura di, *Il territorio non è un asino. Voci di attori deboli*, Angeli, Milano, pp. 23-51.
- Magnaghi A. (2007), a cura di, *Scenari strategici. Visioni identitarie per il progetto di territorio*, Alinea, Firenze.
- Paba G. (1990), "Paesaggio occidentale orientale", in Aa.Vv., *Studi sulla città e sul paesaggio*, Alinea, Firenze, pp. 19-35.
- Paba G. (2001), "Carte e rappresentazioni della città tra Europa e Giappone", in Boscaro A., Bossi M., a cura di, *Firenze, il Giappone e l'Asia orientale*, Leo S. Olschki, Firenze, pp. 67-88.
- Paba G. (2003), *Movimenti urbani. Pratiche di costruzione sociale della città*, Angeli, Milano.
- Paba G., Perrone C. (2005), "Il ruolo delle rappresentazioni 'dense' nella mobilitazione ed empowerment degli attori locali nei processi di piano: un confronto fra tre casi", in Magnaghi A., a cura di, *La rappresentazione identitaria del territorio*, Alinea, Firenze, pp. 133-150.
- Paba G., Perrone C. (2006), "Interpretare il patrimonio per un'azione consapevole e condivisa. Le molte forme di partecipazione per la costruzione del progetto di territorio", in Francini M., a cura di, *Modelli di sviluppo delle aree costiere e rurali ad elevata strutturazione storica*, Centro Editoriale e Librario, Rende, pp. 101-120.
- Pasqualotto G. (2003), *East & West. Identità e dialogo interculturale*, Marsilio, Venezia.
- Saito Y. (1997), "The Japanese Aesthetics of Imperfection and Insufficiency", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55, 4, 1997.
- Sōetsu Y. (1997), *Un'arte senza nome. La visione buddista della bellezza*, Servitium, Troina, 1997.
- Vasari G. (1550), *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue a' tempi nostri*, ed. di Lorenzo Tormentino (le citazioni nel testo sono tratte dall'edizione Einaudi, Torino, 1992).
- Vasari G. (1568), *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, (le citazioni nel testo sono tratte dall'edizione Newton Compton, Roma, 1997).