

Il duro desiderio di durare*

di Daniel Fabre

Nous vivons dans l'oubli de nos métamorphoses
Paul Eluard, *Le dur désir de durer* (1946)

Il 23 febbraio 1974 *La suonatrice di chitarra*, il dipinto di Vermeer, fu rubato nottetempo a Kenwood House (Hampstead Heath, Londra). I ladri minacciarono di bruciarlo nel giorno di San Patrizio se le loro richieste non fossero state ascoltate al più presto; chiedevano il trasferimento delle due sorelle Price, membri dell'IRA in sciopero della fame, in una prigione dell'Irlanda del Nord. Le due donne erano state accusate di un attentato all'autobomba e incarcerate in Inghilterra. Sembra, però, che nessuna di queste richieste fosse stata esaudita quando, il 7 maggio successivo, il quadro fu ritrovato da Scotland Yard in un cimitero, avvolto in fogli di giornale. Mary McCarthy, che fra l'altro commenta il fatto in un articolo poco noto (*Vivere con le cose belle*, 1990), non manca di sottolineare il profondo disagio suscitato da questo ricatto. Da un lato i rapitori parlavano di "esecuzione" del Vermeer, dall'altro le autorità britanniche si tenevano su una posizione molto ferma: non si cede ai terroristi. Il rifiuto di negoziare sarebbe stato altrettanto categorico se ci fosse stata in ballo la vita di un ostaggio. Ma l'emozione era tanto più grande in quanto questo «oggetto-persona» – secondo la felice espressione di Nathalie Heinich (1993) – è assolutamente unico, perché dipinto tre secoli fa e perché il suo autore – che ha lasciato solo trentacinque opere – non può più dipingerne altri, mentre l'umanità non smette di riprodursi. All'inclusione del quadro nella categoria delle persone si aggiungeva una qualità supplementare: esso aveva attraversato il tempo e doveva continuare questa esistenza intatto per una durata teoricamente senza limiti. Tra la sopravvivenza del Vermeer e il trasferimento delle sorelle Price, sia gli intenditori, sia il pubblico in generale non esitavano a scegliere: che si mandassero le terroriste in Irlanda e che si riportasse presto il Vermeer nello spazio atemporale

* Questa riflessione è stata per la prima volta presentata al Convegno sui "Valori non estetici dell'opera d'arte" ideato da Nathalie Heinich e Jean-Marie Schaeffer, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Parigi, ottobre 2012.

al quale era stato strappato dalla più calda delle vicende politiche! D'altra parte, anche i rapitori condividevano la stessa reverenza, visto che finirono per informare discretamente la polizia dell'abbandono del Vermeer tra le tombe del cimitero di San Bartolomeo, il che suggeriva che il dipinto da loro stessi umanizzato era immortale per natura e doveva, salvo incidenti, essere mantenuto tale in una infrangibile *perennità*. Questo sostantivo – derivato dal latino *perennis*, *per annis*: “per tutto l'anno”, quindi “per tutti gli anni”, per sempre – è stato introdotto in francese da Montaigne nel senso generico di “perpetuo”, ma indica per noi, oggi, il valore particolare di un prodotto umano protetto con cura dall'erosione del tempo.

Il caso del Vermeer rubato mette in evidenza il favore che la collettività – che la riconosce come tale – deve all'opera d'arte, un favore che traduce e produce una qualità, la *perennità*, che tutti devono custodire e garantire. Essa è, in effetti, il valore che permette di perpetuarsi a tutti gli altri valori che l'opera contiene. Valore ancillare, dunque, ma anche fragile: lo si vede in certi *realia* carichi di secoli, dei quali ciò non fa che aumentare il prestigio – è il famoso «valore di antichità» di Aloïs Riegl (1903; Fabre, 1999) –, ma implica soprattutto dei dispositivi particolari e un impegno collettivo che assicurino a questi oggetti continuità e permanenza, instaurando, volontariamente e attivamente, la loro sopravvivenza. Il termine, dunque, è da intendersi sempre alla forma attiva: la *perennità* non è mai acquisita, ma è la risultante di un costante lavoro di *perennizzazione*. Certo, questo valore non appartiene esclusivamente all'opera d'arte; esso la include in un insieme più vasto di cui il monumento è, senza dubbio, il modello più generale, a condizione di restituire alla monumentalità l'ampiezza sintetica che la Rivoluzione Francese ha messo in campo, includendo in questo termine l'insieme di ciò che, del passato e del presente, deve essere salvato, conservato e trasmesso: legge, lingua, letteratura, edifici, siti ed evidentemente... opere d'arte.

L'appello per salvare a tutti i costi *La suonatrice di chitarra* esprimeva, nel 1974, il sogno, il desiderio, la volontà collettiva di garantire a quest'opera una presenza continua che fa eco a una seconda presenza, quella di Vermeer pittore, «Dall'eternità infine in Lui convertito» (Mallarmé, 1991), per riprendere i famosi versi di Mallarmé a proposito di Poe. Ma non basta volere e decretare che qui si congiungono permanenza e durata: l'identità e il tempo sono, in effetti, due categorie che sembrano inconciliabili per essenza. Questione centrale dell'ontologia che l'adagio popolare enuncia lapidariamente: «Non si può essere e essere stato». Il dilemma è stato recentemente rivisitato dal filosofo Stéphane Ferret (1996) e dall'antropologo Gérard Lenclud (2009). Entrambi ci invitano a considerare il problema logico conosciuto come “Paradosso di Teseo”, la cui prima formulazione risale a Plutarco. Nelle sue *Vite parallele*, lo storico racconta a proposito dell'eroe Teseo, questo aneddoto:

La nave su cui Teseo fece il viaggio e tornò salvo con gli altri giovani era a trenta remi; essa fu conservata dagli Ateniesi fino ai tempi di Demetrio Falereo, benché se ne asportassero di mano in mano le parti di legno deperite e si sostituissero con altre robuste, saldate al resto. In tale modo il vascello fornì ai filosofi un esempio vivente per la questione molto discussa, se le cose, crescendo, rimangano le medesime o mutino: alcuni sostenevano che la nave era rimasta la stessa, per altri era diventata un'altra (Plutarco, 1958, p. 18-9).

La nave restaurata non diviene un'altra dopo un po'? I sofisti e poi i logici si sono interrogati sul momento preciso in cui questo cambiamento, se si ammette che avvenga, si produce. Si è anche elaborata la situazione di partenza, supponendo che le tavole della nave tirate a riva vengano conservate e usate per costruire un'altra nave, in grado di navigare, oppure finiscano in un museo che le sistema, nella forma di una imbarcazione incompleta, e le presenta ai visitatori come la nave di Teseo, grazie al sapere dell'archeologo e all'invenzione plastica del museografo. Tutte queste variazioni interrogano il rapporto che ha con il tempo l'identità singolare, detta numerica, quella di cui l'opera d'arte visuale – che ci sembra essere la sola a essere se stessa e a restarla – costituisce la realizzazione iperbolica. Di fatto, l'enigma della nave di Teseo mette in gioco, immediatamente, tre proprietà distinte dell'oggetto: il suo materiale – il legno, il metallo, la tela –, la sua forma – che è quella minuziosamente strutturata di una nave – e la sua funzione, potremmo dire la sua missione – trasportare Teseo e il suo equipaggio fino a Creta. La soluzione del paradosso consiste comunemente nel considerare queste proprietà come dissociabili e gerarchizzabili. Se la nave di Teseo è un oggetto tecnico al quale è assegnata una finalità operativa, il compimento della sua funzione predomina. Il materiale è completamente sostituibile e la forma può essere adattata: è sufficiente che "funzioni", che le parti assemblate cooperino, come dice Hume, per un «fine comune» (Ferret, 1996, p. 115). Se la nave di Teseo è un oggetto archeologico o un oggetto d'arte, il materiale e la forma diventano entrambi invariabili, mentre la funzione cambia del tutto: la si deposita in un museo, la si studia, si discute l'esattezza e la verosimiglianza della sua ricostruzione, la si contempla, la si celebra. Essa diviene un monumento o, come si dice dagli anni Sessanta, *heritage*, patrimonio.

Ed eccoci dotati di un piccolo equipaggiamento concettuale per pensare, in modo pragmatico, le maniere di creare o di mantenere la perennità, cioè la proprietà di un artefatto di rimanere identico nel tempo, il che presuppone che identità numerica e identità diacronica possano divenire compatibili almeno nel caso particolare dei monumenti, delle opere d'arte, del patrimonio. Quali soluzioni del dilemma di Teseo propongono le operazioni concrete suscite dallo sforzo di perennizzare?

1. Dei molti modi di perennizzare

Tre situazioni possono illustrare fino a che punto l'idea di una necessaria continuità temporale si saldi, in Europa, con l'attribuzione di un valore eccezionale a oggetti che raggruppiamo sotto il termine "arte". Ma, allo stesso tempo, esse ci fanno toccare con mano la diversità dei modi di perennizzare e dunque di produrre e perpetuare l'identità di queste cose che proteggiamo dai rischi della durata.

Andiamo, guidati da Paul Zanker, tra le statue antiche della Grecia e di Roma: quasi otto secoli di rappresentazioni plastiche di personaggi illustri sono il tema di un grande libro, tradotto in Italia nel 2009, ma non ancora tradotto in Francia, *La maschera di Socrate. L'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*. Vi si apprende, innanzitutto, che tutti i ritratti degli antichi filosofi, degli scrittori e degli oratori greci non ci sono arrivati, a parte rare eccezioni, se non attraverso le loro copie romane: fatto importante che, per lo studio della statuaria antica in generale, ha dato vita a una branca della "filologia dell'arte", la *Kopienkritik*, la critica delle copie. Il trasferimento dal mondo greco a quello romano implicava, a quell'epoca, la realizzazione del modello in un materiale identico anche se nuovo – marmo, pietra, più tardi bronzo. Invece la forma veniva completamente trasformata: per i Greci, il ritratto non poteva essere concepito senza la totalità del corpo, che esprime le qualità fisiche e morali della persona, sia visibili che interiori, la sua *kalokagathia*. Per i Romani, i ritratti si riducevano alla testa, qualche volta al busto; il viso era una sineddoche della persona rappresentata. Anche la funzione cambiava: nella *polis* greca, le statue in piedi dei saggi e dei poeti avevano una posizione d'onore sull'*agorà* o addirittura enunciavano a chi erano dedicati i templi. A Roma esse divennero le icone di una peculiare deferenza per la lingua, la letteratura e il sapere dei Greci. Sono delle "teste parlanti" con le quali i letterati latini dialogano nella loro intimità, privati elementi di decoro che offrono una sorta di enciclopedia visiva del *nec plus ultra* dell'ellenicità. Nel suo nuovo allestimento, il Museo archeologico di Napoli, che ho recentemente visitato, presenta una galleria di teste di uomini che corrispondono ad altrettante glorie greche. Questa collezione è stata ritrovata nel peristilio e sulla terrazza di Villa dei Papiri, a Ercolano, una villa chiamata così perché il suo proprietario vi aveva riunito più di milleottocento testi, per la maggior parte provenienti dal mondo ellenistico, a conferma della sua devozione per l'antichità.

In seguito, dal IV-V secolo d.C., la figura del saggio e del poeta riveste uniformemente, nella pittura e non più nella scultura, i tratti giovanili di Cristo; la presenza, visibile e ammirata, di Socrate, Platone, Pindaro o Omero è garantita da forme che cambiano e si inseriscono in spazi differenti.

In effetti, il supporto di questa permanenza non è tanto nella forma – Zanker mostra in modo molto convincente come essa segua le mode: dopo il vecchio con barba curata si passa all'uomo glabro, fino a Gesù con la barba leggera – quanto nel *nome proprio*. I Romani lo incidono sempre sulla base delle effigi, accompagnandolo, talvolta, con una citazione e una breve biografia. È il nome che garantisce l'identità nel tempo, la sua presenza è sufficiente alla perennità di ciò che designa. Starà ai nostri storici ricostruire un'arte greca del ritratto scolpito basandosi sulla sua trasformazione romana, che è intenzionale, e alla quale si deve la sua perennizzazione.

Il secondo caso è più conosciuto. Si tratta dell'icona nella cristianità bizantina e, poi, ortodossa. La teologia dell'icona rivela un dibattito sulla legittimità di rappresentare non solo gli esseri e le cose del mondo creato da Dio, ma la santità e la divinità stesse. Per la dottrina il problema si risolve dichiarando che l'iconografo non imita un modello materiale, ma un ideale – chiamato archetipo, prototipo, *hypostasis* o *hypokeimenon* – di cui egli tenta di fare una copia fedele, ma mai assolutamente identica. Rinvio qui ai lavori molto dettagliati di Marie-José Mondzain su questo tema (anche se io non vedo i legami che l'autrice trova tra le icone bizantine e l'immaginario pittorico contemporaneo). Dunque, dal punto di vista dottrinale, la sola perennità possibile è quella dell'archetipo – che è, a dire il vero, estraneo al tempo. Esso garantisce una costanza e una verità cui la rappresentazione si avvicina soltanto: quest'ultima è funzione delle qualità spirituali del pittore, della sua preparazione ascetica, dell'intensità dei suoi ritratti, del fervore delle sue preghiere, del suo ruolo di mediatore, come mostra bene il superbo film di Tarkovsky, *Andrei Rublev*. Ma interviene anche una certa continuità materiale, messa in evidenza da Vladimir Soloouchine in *Le tavole nere* (1990), la sua intrigante autobiografia. Raccontando, nella presentazione, la sua iniziazione di collezionista di icone al tempo del comunismo, egli insiste sul momento cruciale del mestiere, che consiste nello scoprire, sotto la pittura recente, altre immagini che hanno ricoperto lo stesso legno e che è necessario scollare, dunque distruggere, per trovare quella più antica, quella più preziosa, che risale, nei casi migliori, fino al XVI secolo. L'iconoclastia del mercante permette a Soloouchine di fare il percorso a ritroso e di entrare nel dettaglio delle tecniche degli antichi pittori. Lo scopre recuperando le vecchie icone, senza dubbio quelle delle iconostasi che sono state più esposte alla fiamma delle candele, fino a diventare delle «tavole nere» sulle quali disegno e colore sono quasi indistinguibili. Soloouchine, a sua volta, riveste della sua biacca queste tavole senza nodi prima di tentare, come i suoi predecessori, di cogliere l'archetipo, di averne la visione e di avvicinarsi a esso con la rappresentazione. Solo una parte del materiale – il supporto in legno – sembra durare, la forma che di-

venterà visibile è una nuova realizzazione del prototipo mentre la funzione liturgica rimane strettamente identica, almeno fino al passaggio dell'opera nella collezione, fino al mercato o al museo, secondo un percorso che Solouchine descrive molto bene e sul quale bisognerà tornare.

Del terzo esempio, quello dell'architettura religiosa medievale, ricorderò semplicemente qualche tratto, rifacendomi, in particolare, all'opera di Henry Kraus (1979) sull'economia delle cattedrali, che propone otto visite di cantieri molto attente alla loro cronologia interna. Vi si apprende che la costruzione di una cattedrale gotica che non supera un secolo è un fatto raro, se si tralascia quella «prodigiosa eccezione» costituita dalla cattedrale di Chartres, edificata in trentacinque anni. In generale, sono necessari due, tre, quattro secoli per arrivare allo stato finale che, a volte, come a Narbonne, resta comunque largamente incompiuto rispetto al progetto iniziale. Dunque, per i contemporanei, non è la cattedrale a essere perenne, ma il suo cantiere. Inoltre non si deve pensare che la costruzione proceda in maniera lineare e si arresti quando l'edificio è architettonicamente compiuto; in realtà, il protrarsi dei lavori impone delle continue riprese, consolidazioni e ricostruzioni parziali. I restauri ragionati del XIX secolo si accontentarono, a volte, di essere una semplice prosecuzione. Uno storico dell'architettura col quale discutevo di questo problema a proposito di Notre-Dame di Parigi, il cui cantiere durò dal 1163 al 1350, mi disse che la cattedrale attuale non contiene più del 30% delle pietre tagliate o scolpite durante il Medioevo. Questo ci riporta direttamente al paradosso di Teseo: qui, chiaramente, la funzione assicura l'identità diacronica – perché la preoccupazione di consacrare il luogo e di dirvi messa, anche se in una cappella secondaria, sembra immediata e primaria – mentre la forma diventa distinguibile in un tempo spesso molto lungo e il materiale è continuamente rinnovato.

Queste immersioni in storie lontane e diverse tra loro sono testimonianze di situazioni occidentali che rivelano e per diversi aspetti arricchiscono le componenti e le tecniche della perennizzazione. Nel caso della statuaria romana e delle cattedrali gotiche, il materiale è subordinato alla funzione, non è il supporto privilegiato per la perennità; se necessario, infatti, lo si cambia. In quello delle icone russe, non è la materialità delle immagini a essere conservata: si lascia che l'uso le cancelli e si recupera soltanto il supporto, arricchito, nel frattempo, per aver riportato alla luce altre immagini sacre, sempre presenti, ma nascoste negli strati inferiori del palinsesto. E questo è un modo per rappresentare l'archetipo, comuneamente invisibile, ma accessibile allo sguardo mistico dell'iconografo. La forma, lo abbiamo visto, può subire delle trasformazioni considerevoli, come per il ritratto scultoreo antico o per la cattedrale; quanto alla funzione abbiamo sottolineato fino a che punto si modifichi per i ritratti tra la

Grecia e Roma, mentre rimane invariata per le icone e le cattedrali. Questi esempi sono trappole tese al nostro etnocentrismo. Se li guardiamo dal nostro presente, abbiamo tendenza a pensare che ci sia soluzione di continuità tra i volti tridimensionali greci e latini: i loro referenti – i pensatori e i poeti illustri – sarebbero identici, ma la loro realizzazione e il loro uso totalmente diversi. Mi sembra ci sia un errore di prospettiva, o un anacronismo sintomatico. Per i Romani questi ritratti sono delle opere completamente greche; spesso scolpite o modellate da artigiani greci e importate via nave, esse perpetuano un passato culturale che a Roma è venerato, ne assicurano la perennità. Una perennità, alla fine di questo primo percorso, che ci appare legata ad altri supporti: il nome proprio dei poeti antichi o il prototipo metafisico che implica, nell'esperienza dell'iconografo, una forma particolare di estasi.

2. La materia e la forma

Queste differenze ci portano a pensare che l'ingiunzione della perennità e la sua realizzazione, per come emergono dal caso del Vermeer rubato, si impongono e, soprattutto, si generalizzano molto tardi, in questa configurazione particolare, nel contesto occidentale dell'arte. In effetti, due degli esempi appena citati danno la preminenza alla funzione delle opere d'arte, sfuggendo ai vincoli logici del paradosso di Teseo. David Hume ha già riflettuto su questa elusione, adducendo l'esempio di una chiesa di mattoni sgretolata dal tempo e ricostruita in pietra: è la stessa o è un'altra? Basta riprendere la sua argomentazione (Ferret, 1996, p. 115). Se si pone la perennità sul versante dell'uso – essenzialmente religioso – queste epoche confondevano l'identità numerica e l'identità specifica, l'identità *ipse* e l'identità *idem*, per usare le parole di Paul Ricœur. Quando si tratta di celebrare la messa, un luogo sacro vale l'altro e le icone sono intercambiabili come oggetti di devozione. Se basta che la nave stia a galla non c'è bisogno che sia “la nave di Teseo”. Ora, lo statuto moderno dell'arte – sull'origine del quale gli studi recenti (Belting, Heinich, Shiner, Pommier), condotti da prospettive molto diverse, sono in fin dei conti d'accordo – instaura tra il Rinascimento italiano e il XVIII secolo una esigenza superiore che definisce l'opera innanzitutto nella sua assoluta unicità, essa pure ricondotta alla singolarità del suo autore, della sua firma, il che trasforma profondamente il suo rapporto con la perennità. A voler seguire la riflessione anticonformista di Sarah Walden (1985), storica dell'arte e restauratrice di altissimo livello, sembra che i pittori in modo particolare siano stati sensibili a questa mutazione ontologica delle loro produzioni, al punto di riprovare, come contraddittoria, la doppia ingiunzione rivolta all'artista moderno: quella di conferire al quadro la vivacità

del sensibile – che è la prova evidente del suo genio personale – e quella di assicurare a esso una durata perenne. Entrano in conflitto due importanti valori. In effetti, si pensava che la vivacità della presenza emanasse dai pigmenti e dalle colle più fragili, più volatili e dunque sottomessi a rapide esfoliazioni, opacizzazioni, mentre i colori solidi e durevoli, che la vernice fissava, si rivelavano immediatamente meno luminosi. Sotto lo sguardo dello specialista rispettoso che – munito di reagenti chimici, di microscopi elettronici e di scanner – si immerge oggi nella loro stessa materia, scopriamo delle soluzioni di compromesso con le quali i pittori di un tempo tentavano di far convivere vivacità istantanea della percezione e permanenza dei materiali e delle forme, «esigenza di finezza e di longevità» (Walden, 1985, p.49). Ci sarebbe qui tutta una storia da fare. Segnalo solo che queste contraddizioni s'intensificano e si diffondono con una forza e un'evidenza impressionanti nel XIX secolo.

È allora che si assiste, per la prima volta, a numerosi slittamenti, quasi totali, delle funzioni. Per esempio le architetture regali e religiose cominciano a cambiare destinazione; parallelamente si impone la cristallizzazione dell'identità delle opere attorno al nesso *forma e materia*, la cui continuità simultanea ne viene a definire, da sola, la perennità. Da quel momento in poi, la funzione non domina più il tempo delle opere, al massimo essa deriva dalla stabilità ideale della forma e della materia, ne diventa la semplice traduzione. Custodire le opere in un museo, istituzione in continua espansione dopo la Rivoluzione francese, serve a tradurre la nuova definizione e l'imperativo della perennità. Questo dispositivo conferma la sua efficacia dal momento in cui una pratica anteriore come quella della collezione, più o meno privata, finisce inesorabilmente, quando la preoccupazione della trasmissione si fa sentire, per divenire dono al museo, concepito come macchina per l'immortalità. Mutazione capitale, ben studiata dagli storici (Poulot, 2001), di cui *Il cugino Pons* di Balzac (2003) sviscera le figure psicologiche e relazionali. Questo imperativo generale rende necessarie due operazioni, conosciute da molto tempo, ma divenute centrali a quell'epoca: la conservazione metodica e il restauro ragionato. La prima ha lo scopo di preservare le opere d'arte dall'effetto del tempo, la seconda quello di cancellarlo o, almeno, di attenuarlo. Insieme, esse aspirano a mantenere e a prolungare indefinitamente la forma e la materia. La novità, relativa, la generalizzazione e soprattutto l'improvvisa diffusione di queste pratiche – presentate come l'esito dei progressi del valore dell'arte, del monumento e, più tardi, del patrimonio nella coscienza collettiva – aprono un periodo di turbamento profondo quanto alla temporalità delle opere, turbamento di cui il *Diario* di Delacroix (2002) offre senza dubbio la più lucida e la più impegnata delle cronache.

Nel 1853, egli esprime il suo rifiuto dei restauri – delle «pulizie» dice

lui – che opera al Louvre il suo amico Frédéric Villot il quale «ha ucciso» *Le nozze di Cana* di Veronese, pulendolo fino al pallore. Ma bisognerà attendere il 1860 perché esploda un caso a proposito dei Rubens e del *San Michele* di Raffaello, che condussero, dopo un’accesa campagna stampa, alla destituzione di Villot dall’incarico. Ad ogni modo, Delacroix è convinto che le pitture contemporanee, e soprattutto le sue, sono fatte per scomparire un giorno e quindi si oppone, in cuor suo, alle operazioni di restauro del gotico che scopre nel 1850 nella cattedrale di Colonia:

Più assisto agli sforzi per restaurare le chiese gotiche, e soprattutto per ridipingere, e più persisto nel mio gusto di trovarle più belle quando erano meno dipinte. Si ha un bel dirmi e provarmi che [in origine] lo erano, cosa di cui son convinto, perché le tracce esistono ancora; io persisto a credere che bisogna lasciarle come le ha fatte il tempo; quella nudità le adorna a sufficienza; l’architettura serba tutto il suo effetto, mentre i nostri sforzi, di noi altri uomini d’un altro tempo, per dar luce a questi bei monumenti, li coprono di controsensi, fanno strider tutto, rendendo tutto falso e odioso (Delacroix, 2002, p. 336).

Al bello «storico» confuso con l’esattezza archeologica, Delacroix oppone il bello che è il risultato della durata, una durata «naturale», che vorrebbe scevra di interventi umani. In opposizione alla preoccupazione dominante nella sua epoca, la perennità gli appariva come un’illusione, nella misura in cui, da una parte, come dice un’espressione comune da prendere alla lettera, «il tempo fa il suo lavoro» e, dall’altra, gli uomini e le società cambiano con lui. In altre parole, la nave di Teseo diviene per forza qualcos’altro, ma di un’alterità che raccoglie il conturbante profumo del passato. Nel frattempo, però, essa corre il rischio di non essere più del tutto se stessa se coloro che custodiscono la sua perennità la scrostano, la ridipingono, la rimodellano o perfino «la riportano al suo stato completo, che potrebbe non essere mai esistito in un dato momento» (Viollet-le-Duc, 1866).

3. La rovina e la resurrezione

L’isolato appello di Delacroix per la deliberata sospensione dell’azione conservatrice e restauratrice ci conduce direttamente a un secondo paradosso, derivato da quello di Teseo: quello della rovina. Amare le tracce del passaggio del tempo sulle opere d’arte, quali che esse siano, significa accettare la loro scomparsa e sospendere qualsiasi pretesa di tramandarle nello stato in cui sono state ricevute. Se la poetica europea delle rovine (Mortier, 1974), alla quale *Night Thoughts* di Young hanno dato un primo slancio, pretende che non si intervenga in niente sullo stato dei monumenti e dei siti, ammettendo così la loro disgregazione e rinunciando a qual-

siasi perennità, non è più così nell'epoca in cui la conservazione estende al massimo il suo ascendente. Ora, una rovina tende alla distruzione se non si vigila scrupolosamente che rimanga nel suo stato di rovina, cioè se non la si rinnova periodicamente. Essa gode allora di una perennità che si lega paradossalmente solo ai segni del tempo distruttore, una perennità esattamente *désœuvrée* (fuori opera) che mi sembra tradurre bene un certo rapporto dei contemporanei col passato. Viollet-le-Duc – ideatore di un concetto di restauro di cui rivendica l'assoluta modernità – e Ruskin – difensore degli effetti del tempo – hanno, come tutti sanno, incarnato posizioni opposte, ma entrambi restano presi nel cerchio delle alternative delimitate dal binomio conservazione/restauro (Makarius, 2004).

Di fronte all'utopia dell'opera irrigidita nel movimento della sua perdita si moltiplicano le iniziative che, per rispondere alle distruzioni improvvise, affermano, al contrario, l'obbligo di riprodurre in modo identico le opere perdute, chiedendo con voce unanime di riannodare i fili spezzati della perennità. Queste situazioni tendono a moltiplicarsi oggi, in risposta ai disastri, di cui ormai tutto il mondo viene a conoscenza istantaneamente, provocati dalle guerre o dalle catastrofi naturali. L'incendio del ponte di Lucerna, del teatro "La Fenice" di Venezia, del castello di Lunéville, la distruzione del ponte di Mostar, durante la guerra nei Balcani, della biblioteca di Sarajevo, del Buddha di Bamiyan, dei mausolei dei santi a Timbuctù, del parco di Versailles a causa di una tempesta... portano tutti, in uno slancio emozionale collettivo, all'auspicio – che ha una dimensione quasi religiosa – di ristabilire nella sua integrità ciò che è stato distrutto (Fabre, 2002; 2013). Questo riscatto, questa resurrezione sono, in effetti, diventati dei miracoli desiderati e delle performance tecniche realizzabili. Ma questa occasione ci permette di verificare il carattere squisitamente storico dell'idea che associa la perennità alla conservazione congiunta di forma e materia. Quando, il 5 febbraio 1994, il Parlamento di Bretagna di Rennes fu in parte distrutto dalle fiamme, la protesta collettiva impose la ricostruzione del palazzo "così com'era", assolutamente identico. Gli architetti scoprirono ben presto che questa identità era impossibile, poiché dall'inizio del XVII secolo l'edificio, di stile italiano, aveva subito sette o otto trasformazioni profonde e non si poteva ricostruire quindi il suo stato originale, né quello intermedio. Inoltre, la sua funzione contemporanea – è sede della corte d'appello di Rennes – ha delle esigenze pratiche che contraddicono l'idea stessa di una riproduzione fedele e invitano, anzi, ad approfittare dell'occasione per rendere la costruzione più comoda. Il risultato è stato un compromesso tra un palazzo nuovo che presenta oggi l'apparenza artificiale dell'antico, e il suo retro, che nasconde un profondo ammodernamento funzionale.

4. Due perennizzazioni

In tutti questi casi, vissuti drammaticamente dall’opinione pubblica nazionale e internazionale, l’ingiunzione della ricostruzione integrale e fedele sembra imporsi con una forza che ci dice fino a che punto la perennità, così intesa, sia divenuta una parola d’ordine dominante. Non siamo forse tentati di pensare che la sua traduzione stabilizzata – la forma e la materia – abbia trionfato dovunque nel mondo grazie alla mediazione delle istituzioni e delle professioni che hanno il compito di diffonderla? In effetti è sconcertante constatare a che punto la creazione dell’Unesco nel 1945 e la messa in opera, nel corso degli anni Sessanta e Settanta, della sua politica patrimoniale, fondata su organizzazioni centralizzate (l’ICOM per i musei e l’ICOMOS per i monumenti) hanno contribuito alla diffusione mondiale delle dottrine e dei modelli che assicurano il trionfo della concezione occidentale e recente della perennità. Questa unificazione non è stata compiuta senza dibattito, ovviamente, ma esso è stato a lungo dominato da una dottrina monolitica che sembrava essere riuscita a fissare le regole e le “buone pratiche”, per quel che concerne opere d’arte, musei e monumenti. Un’importante controversia è nata alla fine del xx secolo intorno non tanto al valore della perennità – nessuno pensa di abbandonare tutte le opere all’erosione del tempo e all’incuria dell’uomo! – quanto alle modalità della sua realizzazione. Un’altra soluzione al paradosso di Teseo è entrata sulla scena culturale manifestando una grande forza sovversiva, attraverso l’UNESCO, che fu e resta il teatro di questo scontro non violento.

Nel 1999, Koichiro Matsuura, un diplomatico giapponese, fu chiamato a dirigere l’organizzazione internazionale, nel momento in cui il Giappone ne era il più importante sostenitore finanziario. A riguardare oggi gli atti di quella presidenza, capace di lasciare un segno ben riconoscibile, è evidente che, con grande abilità politica, essa ha promosso e, alla fine, imposto una nuova classe di beni culturali detti di “patrimonio immateriale”; beni culturali su cui gli antropologi hanno molto riflettuto, perché comprendono una parte dei loro classici oggetti di ricerca (Bortolotto, 2006; 2011). Il punto essenziale, nella nostra prospettiva, non è tanto questa categoria in sé, ma il fatto che essa fornisce una risposta completamente nuova alla domanda sulla relazione tra tempo e identità. La perennità non dipende esclusivamente dalla conservazione della forma e della materia, ma anche dalla persistenza e dalla trasmissione dei saperi necessari ad assicurare la continuità rinnovata della produzione e della creazione¹. Queste conoscen-

1. La bibliografia su queste concezioni occidentali e orientali della materialità (e dun-

ze sono incarnate negli uomini e nelle donne – artigiani, artisti, attori sociali – e sono al centro della nuova definizione. Basterebbe, dunque, che esistessero dei carpentieri navali formati secondo la tradizione del loro mestiere perché la questione della conservazione della nave di Teseo perdesse il suo carattere oggettuale. Il loro sapere, a condizione di essere stato accuratamente trasmesso, sarebbe capace di produrre la stessa nave, atta alle stesse funzioni.

A mio avviso, la costruzione concettuale di questa risposta “orientale” al paradosso di Teseo non risale a una tradizione immemoriale che avrebbe improvvisamente preso coscienza di sé. La sua esplicitazione è piuttosto il risultato di un incontro e di un confronto innescati verso la metà del XIX secolo fra l’Europa occidentale e l’Oriente giapponese e cinese. Nel 1866 Viollet-le-Duc fonda esplicitamente la sua teoria del restauro su una distanza critica nei confronti delle pratiche orientali: «In Asia, nel passato come nel presente, quando un tempio o un palazzo subivano l’affronto del tempo, se ne costruiva un altro a fianco. Non per questo il vecchio edificio viene distrutto; lo si abbandona all’azione dei secoli che se ne impadroniscono come di una cosa loro, per consumarlo poco a poco» (Viollet-le-Duc, 1984, p. 121). Per gli avversari – minoritari – del nuovo restauro, quest’Asia «barbara» si trasformerà, nei decenni successivi, in modello, e conquisterà posizioni al punto che oggi un “orientalismo” diffuso è alla base degli interrogativi generali sulle nozioni di arte, di opera e di autore. Mi sembra che la prima e la più completa espressione di questo mutamento sia dovuta al poeta Victor Segalen, che nel 1911 vi dedica una delle sue steli più meditate e più elaborate. Mi si permetta di citare qui di seguito il testo definitivo, straordinario se si considera di quanto anticipi il dibattito contemporaneo.

PER SEMPRE

Questi barbari escludono il legno, l’argilla, la terra ed edificano nella roccia per costruire l’eterno!

Venerano tombe gloriose d’esistere ancora; ponti famosi per essere antichi e templi di pietra così dura che non uno strato se ne muove.

Si vantano che il loro cemento indurisce sotto i soli; le lune muoiono lucidando le loro lapidi; niente infrange la durata di cui questi ignoranti, questi barbari favoleggiano!

Voi! Figli di Han, nella vostra saggezza che dura da diecimila anni, e dieci mila volte dieci migliaia d’anni, guardatevi da questo inganno.

que della perennità) comincia a essere considerevole, anche se manca ancora un’analisi storica precisa dei momenti di questo confronto. Io utilizzo, tra gli altri: Simon Leys, 1991, Bourdier, 1993; Ogino, 1993; Fiévé, 1999; Zhang, 2003; Fresnais, 2003; Wang, 2013; Bortolotto, 2013; quest’ultimo testo contiene una ricca bibliografia.

Nulla di immobile sfugge agli affamati denti dei secoli. La durata non è affatto la sorte di ciò che è solido. L'immutabile non abita i vostri muri, ma in voi, uomini lenti, uomini costanti.

Se il tempo non può aggredire l'opera, è l'operaio che esso azzanna. Saziamolo: questi tronchi ricchi di linfa, questi colori vivi, questi ori che la pioggia lava e il sole scolora.

Sia la sabbia il vostro fondamento. Copiosamente bagnate la vostra argilla. Accatastate la legna per il sacrificio: presto la sabbia cederà, si gonfierà l'argilla, il duplice tetto pungerà con le sue schegge il suolo:

L'intera offerta è accolta!

Allora, se dovete sopportare la pietra insolente e il bronzo orgoglioso, che la pietra e il bronzo accettino i contorni del legno perituro e simulino il suo caduco sforzo.

Nessuna rivolta: onoriamo i secoli nella loro reiterata caduta e il tempo nella sua voracità.

Questa poesia opera un ribaltamento della gerarchia riconosciuta. L'Occidente, che in altri testi Segalen associa già all'Egitto faraonico, è il vero «barbaro» che oppone le sue pietre, i suoi assemblaggi a secco e il suo cemento solido alla voracità del tempo, mentre l'Oriente sacrifica a quest'ultimo le sue creazioni, fragili e mortali quanto gli esseri viventi. Questo quadro, con altre poesie della stessa raccolta e altri testi in prosa scritti sin dall'arrivo in Cina nel 1909, apparentemente contrapposti all'anatema di Viollet-le-Duc (Segalen, 1987, pp. 66-71), suggerisce non soltanto che la vana resistenza al tempo rivela la *hybris* – la dismisura occidentale – ma anche che l'antichità leggibile nella patina che si deposita sulle opere e che nutre il sentimento di un'estraneità del passato non potrebbe essere una qualità apprezzata in un mondo di *uomini lenti e costanti* che accettano di rifare incessantemente al tempo l'offerta peritura delle loro opere. Questo pensiero ha trovato la sua parabola – nuova soluzione del paradosso di Teseo – nella storia giapponese del Gran Santuario di Ise. Elevato al rango di luogo emblematico della fede scintoista e nazionale, secondo alcune formule modificate nella storia (Bouvier, 1993), il tempio principale, costruito in legno di cipresso del Giappone, sin dalla fine del VII secolo viene distrutto con un ciclo di ventuno anni e ricostruito su uno spazio adiacente al sito precedente. Architetti e artigiani hanno conservato la forma dell'edificio basandosi su documenti scrupolosamente trasmessi: qui le due fonti della perennità sono il gesto e la scrittura.

Anche se il caso del tempio di Ise, legato al culto imperiale, è eccezionale, le circostanze storiche che hanno portato alla legislazione sui beni culturali in Giappone e poi in Cina hanno fatto sì che lo si adottasse almeno come esempio da opporre ai modelli della conservazione

e del restauro all'occidentale, che si sono comunque diffusi negli Stati dell'estremo oriente. La nozione di «tesoro vivente», adottata dopo le grandi distruzioni atomiche nel 1950, è la traduzione concettuale e giuridica della preminenza del saper fare sul prodotto. La convenzione sul patrimonio culturale immateriale del 2003 ha ratificato, grazie all'alleanza politica dell'Oriente e dell'Africa – estremamente povera di monumenti duraturi figuranti sulla lista del patrimonio mondiale del 1972 – l'ingresso sull'arena internazionale di una concezione diversa della perennità. Essa è ormai sostenuta dalle comunità che si riconoscono in queste pratiche e valutata, idealmente, non più da agenzie centralizzate come l'ICOMOS, ma da una moltitudine di associazioni attive sul territorio nei Paesi firmatari.

Non bisogna tuttavia immaginare che la formula occidentale della perennità stia deponendo le armi davanti all'ondata orientalista. Innanzitutto, quest'ultima è valida per le arti della performance che implicano la realizzazione, ogni volta particolare, di un'opera che esiste soltanto virtualmente prima di essere realizzata. Non stupisce che i primi «tesori viventi» giapponesi siano dei maestri del teatro tradizionale, come il *kabuki*, e che i grandi campi di applicazione della convenzione del Patrimonio Culturale Immateriale corrispondano a produzioni legate al tempo della loro realizzazione (danze, musiche, canti, rituali, feste, tradizioni orali narrative...) il cui risultato è ogni volta diverso. Ovviamente, la convenzione prevede anche la distinzione delle pratiche che oltrepassano il tempo della loro azione, come le tecniche artigianali, i cui oggetti creati restano. In questi casi, così si dice, il sapere dell'artigiano primeggia sull'opera finita.

Eppure, questa valorizzazione dei processi, socializzati e incorporati, rientra a sua volta, irresistibilmente, nella logica della conservazione materiale, poiché oggi tutte le arti della performance aspirano a essere fissati attraverso la registrazione visiva e sonora che bilancia il loro carattere istantaneo e finisce per costituire archivi e collezioni che perennizzano la singolarità della rappresentazione (nel senso teatrale del termine) e pongono a loro volta problemi sensibili di perennizzazione del loro fragile supporto. Mentre, d'altro canto, i «tesori viventi», questi maestri incaricati di trasmettere ciò che sanno fare, finiscono per occupare inevitabilmente la posizione di artisti le cui performance e le cui produzioni sono ambite, qualificate, monetizzate ad alto prezzo e a volte conservate in musei che li identificano come forma e materia. Ciò permette, per esempio, ad alcune fabbricazioni anonime, relativamente effimere e generalmente femminili – poiché derivanti da artigianati della terra modelata e decorata e del filo tessuto e ricamato – di aspirare all'immortalità delle opere d'arte.

5. Il presente al futuro

Così, il dualismo contemporaneo del materiale e dell'immateriale, di cui è facile e banale denunciare il carattere fittizio, ricopre in realtà un dibattito più decisivo sull'identità delle opere di cultura nel tempo. A modo suo, accetta la sfida della perennità. Ma non è questo l'unico movimento che oggi insidia l'applicazione di questo valore; ce n'è un altro che supera il paradosso di Teseo in maniera inattesa. In effetti, quest'ultimo formula un problema legato alla conservazione e alla trasmissione del passato: l'eroe viene onorato perché ha liberato la *polis* da un mostro che reclamava il suo tributo di vittime ateniesi, la sua nave è conservata e riparata in nome di questa memoria in una logica di riconoscimento della storia (o del mito) come lezione di vita (Hartog, 2007). La perennizzazione di ciò che viene dal passato è stata a lungo un modo per riconoscere la grandezza delle sue opere e la forza dei suoi esempi. In questo la perennità faceva corpo con la nozione di monumento intenzionale, commemorativo. Una svolta capitale sta oggi invertendo la direzione della freccia del tempo. Non si tratta più soltanto di perennizzare ciò che fu, ponendosi nella posizione di servi della tradizione e dei suoi capolavori, ma di fare della trasmissione *in quanto tale* un'ingiunzione, un imperativo, un dovere. Questo tema è soggiacente nel dispositivo del patrimonio immateriale, ossessionato dalla minaccia della perdita, ma occupa una posizione ben più esplicita in diverse configurazioni attuali in cui l'opera, quale essa sia, emerge e si definisce principalmente per il fatto di essere rivolta al futuro. La perennizzazione è scritta nel suo atto di nascita, non avviene *a posteriori*, fa corpo con il suo stesso progetto. Quest'ultimo, dunque, mira a perennizzare il presente e a rivolgerlo agli uomini – o, a volte, agli esseri sconosciuti – del futuro. Questo presente da eternizzare si svolge fra due polarità, complementari e contraddittorie: quella dell'avvenimento e quella dell'oggetto. Esse si sovrappongono a un'altra tensione fra l'eccezionale e il banale. Due casi esemplari basteranno per illustrare questo tipo di perennizzazione e fare emergere le contraddizioni che la animano.

Il 3 marzo 1946 viene pubblicato nel "Journal Officiel" il *Progetto di legge relativo alla conservazione delle rovine e alla ricostruzione di Oradour-sur-Glane*. Il villaggio è stato incendiato il 10 giugno 1944 dalla divisione *Das Reich* che ha massacrato i suoi abitanti. Il 4 marzo 1945 il generale De Gaulle, in visita, gli aveva conferito uno statuto particolare: «Oradour-sur-Glane è il simbolo delle disgrazie della Patria. Bisogna conservarne il ricordo perché una disgrazia simile non possa ripetersi». Una conservazione che ha valore di scongiuro, dunque. «Per l'eternità», precisa il testo di legge. Non si pensava agli effetti del tempo. Oltre alla scomparsa progressiva dei testimoni, che priva le macerie del richiamo degli avve-

nimenti che ne giustificano la conservazione, una metamorfosi trasforma progressivamente il villaggio martire in un sito le cui rovine sono verdi e fiorite, immagine di una comunità di altri tempi che tutt'attorno non esiste più. Un turismo da ecomuseo si sostituisce pian piano al pellegrinaggio del ricordo, al punto che alcuni provano il bisogno di mettere dei cartelli in questo spazio – «Bottega del fabbro», «Casa della sarta»... – per confortare un'estetica della nostalgia ispirata da questo luogo immobilizzato in un silenzio propizio al sogno (Farmer, 2004). Dieci anni dopo, questa metamorfosi insidiosa porta alla chiusura del villaggio e alla creazione di un «centro di interpretazione» la cui traversata obbligatoria reimmerge il visitatore nell'orrore dell'evento e lo invita a riflettere sulle cause di una guerra che non deve più tornare. La perennizzazione memoriale non aveva, dunque, tenuto conto della doppia trasformazione di un luogo fragile e di un pubblico nato e cresciuto in altre epoche. Ma il richiamo oggettivo della storia, nei suoi dettagli e nel suo contesto, è sufficiente? Certamente no, visto che ormai si profila il bisogno di «ricaricare» questo spazio con riferimenti ad altri massacri di civili a noi più vicini, il che significa fare di Oradour, all'opposto delle intenzioni alla base della sua prima conservazione, un esempio della presenza perpetuata del male.

Senza dubbio meno drammatico, ma altrettanto problematico, mi sembra il gesto che spinse nel 1957, per ragioni mai esplicitate, a procedere a una strana sepoltura sotto una lastra che è sempre nella hall della *Comédie Française* a Parigi e che porta queste parole:

SOTTO QUESTA PIETRA
MARTEDÌ X DICEMBRE MCMLVII
IN PRESENZA DI ANDRE DE TROQUER
PRESIDENTE DEL PARLAMENTO
È STATO DEPOSITO PER IL FUTURO
L'INSIEME DELLE REGISTRAZIONI GRAMMOFONICHE
ISCRITTE NEL PALMARES DEL 1957
DELL'ACADEMIA DEL DISCO FRANCESE
IN VETTA AL QUALE FU INCORONATA QUALE
«ESEMPIO DELLE VIRTÙ ARTISTICHE DEL XX SECOLO»
L'INTERPRETAZIONE ORIGINALE DEL PORT-ROYAL
DI HENRY DE MONHERLANT
DAI
COMMEDIANTI FRANCESI

Riconosciamo qui il gesto che un secolo prima, nel 1907, aveva portato a seppellire in una cripta sotto l'Opera le grandi voci dell'epoca registrate su ventiquattro dischi. La Fiera mondiale di New York del 1939 ha chiamato questo tipo di operazione «capsula del tempo». Consiste nel riunire in un

contenitore ermetico, molto resistente e generalmente sepolto, gli elementi che si vuole lasciare in eredità al futuro (Jarvis, 2003). Questi progetti, moltiplicati negli Stati Uniti dagli anni Quaranta, aventi proporzioni a volte gigantesche, consistono nel porsi mentalmente nel “futuro anteriore” e nel riunire tutto ciò che potrebbe sembrare emblematico di una persona, di una famiglia, di una località, di una nazione, o semplicemente della “nostra epoca” così come si definiscono nelle loro produzioni. L’avvenire immaginato dalle capsule del tempo è variabile: la loro apertura può essere legata alla morte del loro autore, il che rinvia a una banale trasmissione generazionale, ma è generalmente programmata per durate molto più lunghe o addirittura indeterminate quando la capsula è accompagnata da un dispositivo che fa scomparire le proprie tracce e anche la semplice menzione, in modo da ritardare il più possibile la sua scoperta, lasciandola al puro caso. In questo caso la perennità non è più riservata alle opere eccezionali, ma al contrario si estende, in maniera deliberata, a un insieme di oggetti, d’immagini e di scritti emananti dal presente. Tuttavia, il semplice fatto di elaborare un programma di perennizzazione per queste cose banali provoca una sorta di mutazione. Estrapolandole dall’uso, e trattandole come testimoni rivolti all’ignoto, le si rende infinitamente preziose, come dimostrano gli scavi e gli inventari che oggi rianimano, con cura archeologica, delle capsule del tempo che hanno appena un mezzo secolo. In questi dispositivi, che diventano molto popolari, stando al proliferare su internet delle istruzioni per confezionarle e delle vendite dei contenitori destinati a quest’uso, la manipolazione del tempo destinata a generare un eterno presente prende la forza di una sublimazione memoriale e estetica della vita. La perennizzazione crea i valori, non si accontenta più di ratificare e di proclamarli perpetuandoli. Ovviamente le capsule del tempo potrebbero, se la loro realizzazione si generalizzasse, essere percepite come le rivali private delle istituzioni che hanno il compito delle perennizzazioni culturali. Così vediamo le grandi istituzioni e i loro rappresentanti (*Library of Congress, British Museum...*) interessarsi da vicino a questo movimento, con lo scopo di consigliare e guidare i protagonisti. Ciò facendo, esse esprimono una domanda che oggi ossessiona tutte le istanze conservatrici: in che modo le biblioteche, gli archivi e i musei potrebbero afferrare il presente?

6. Conclusione: la perennità in preda all’arte

Il valore di perennità ci è parso sempre attivo, ma tanto più mutevole nei suoi dispositivi in quanto gli è sotteso, ben al di là della salvaguardia dell’opera d’arte e del patrimonio, il rapporto delle nostre società con il tempo. Rapporto esplicitato in discorsi, riti, istituzioni, che non appare semplicemente

come un’ingiunzione dottrinale le cui modalità sarebbero sempre oggetto di dibattito. Di fatto, come mostrano diverse soluzioni pratiche al paradosso di Teseo, la perennità tende a diventare una questione e un argomento di cui l’arte si appropria, e che esprime sia in forma di meditazione discorsiva, sia in maniera più autonoma, come fonte per una concettualizzazione sensibile. Così l’immaginario della traversata del tempo, incarnato in un sito o in un oggetto che da questa qualità trae una potenza sovrumana, è uno dei temi preferiti del romanzo archeologico (Voisenat, 2008); ma quest’ultimo si nutre dell’odissea storica di alcuni oggetti reali, eroi di narrazioni altrettanto fantastiche dovute a dotti conservatori (Hoving, 1981). Dal loro canto, gli artisti contemporanei si appropriano della perennizzazione in quanto essa getta un ponte fra la vita dell’arte e la vita sociale. Esplorano tutte le forme di soluzione del paradosso dell’identità nel tempo, rappresentandole spesso in maniera iperbolica. Le rovine di Anne e Patrick Poirier (Makarius, 2004) o le capsule del tempo di Andy Warhol sono singolari interventi sulla perennità. Più radicate mi sembrano le esperienze di Jochen Gerz, ed è dunque su una di esse che si concluderà questo percorso.

La circostanza è locale e eccezionale. Il piccolo villaggio di Biron, in Dordogna, non aveva un monumento ai caduti. Negli anni Ottanta il consiglio municipale considerò che la cosa fosse di competenza del Ministero della Cultura, poiché si trattava di un “monumento”. Si rivolsero quindi alla Direzione regionale degli affari culturali di Bordeaux, dove un consigliere per le arti plastiche ebbe l’idea di sottoporre la questione a Jochen Gerz che, da diversi anni, creava dei monumenti paradossali. L’artista accettò, a condizione di poter realizzare un’opera a modo suo. Cominciò a interrogare sulla guerra la gente di Biron, li registrò e estrasse dalle loro testimonianze delle frasi che, unanimemente, condannavano questa barbarie e invocavano un mondo di pace (Gerz, 1997). Queste frasi furono incise su piccole lastre di plastica a buon mercato fissate non soltanto sulla stele innalzata – unica, ironica concessione alla forma monumentale – ma anche al suolo tutt’intorno. È stato stabilito che il tesoro delle frasi registrate deve servire in futuro per rinnovare le iscrizioni. Gerz ha dunque proposto di costruire un monumento paradossale. Egli denuncia il suo oggetto – né eroismo né lamentazioni, ma un rifiuto della guerra in sé – esprime il punto di vista di contemporanei anonimi, è sottomesso al cambiamento e, a questo titolo, definisce la perennizzazione come un rinnovamento continuo. Tuttavia, resta un dettaglio. Come nella quasi totalità dei casi in cui la perennità si emancipa dall’immobilità della forma e della materia, la scrittura accorre in soccorso della durata: Gerz ha raccolto e pubblicato in un libro le frasi lapidarie degli attuali abitanti di Biron...

Traduzione dal francese di Anna Iuso e Francesco Della Costa

Riferimenti bibliografici

- BALZAC H. (2003), *Il cugino Pons*, B.U.R., Milano (ed. orig., *Le cousin Pons*, Gallimard, Paris 1847).
- BATTESTI J. (éd.) (2012), *Que reste-t-il du présent? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Musée basque, Bayonne.
- BELTING H. (1997), *Image et culte: une histoire des images avant l'époque de l'art*, Editions du Cerf, Paris (ed. orig., *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, C.H. Beck, München 1990).
- BORTOLOTTO C. (a cura di) (2008), *Il patrimonio immateriale secondo l'Unesco: analisi e prospettive*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma.
- (2011), *Le Patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Ministère de la Culture et de la Communication/Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.
 - (2013), *L'Unesco comme espace de traduction. La fabrique globale du patrimoine immatériel*, in "Gradhiva", 18 [in corso di stampa].
- BOUVIER M. (1993), *Le mythe et l'industrie ou la protection du patrimoine culturel au Japon*, in "Genèses", II, pp. 82-110.
- DELACROIX E. (2002), *Diario (1804-1863)*, Einaudi, Torino (2 voll.).
- DURRANS B. (2012), *Time capsules as extreme collecting*, in Were, Graeme & J.C.H. King, *Extreme Collecting: Challenging practices for 21st Century Museums*, Berghahn Books, New York, pp. 181-202.
- FABRE D. (2000), *Ancienneté, altérité, autochtonie*, in Fabre (éd.), *Domestiquer l'histoire. Ethnologie des monuments historiques*, Ministère de la Culture et de la Communication/Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, pp. 195-208.
- 2002 *Catastrofe, scoperta, intervento o il monumento come evento*, in A. Ricci (a cura di), *Archeologia e urbanistica. XII Ciclo di Lezioni sulla Ricerca applicata in Archeologia (Certosa di Pontignano 2001)*, All'Insegna del Giglio, Firenze, pp. 19-27, http://www.bibar.unisi.it/sites/www.bibar.unisi.it/files/testi/testiqds/q53-54/urban_02.pdf.
 - (éd.) (2013), *Émotions patrimoniales*, Ministère de la Culture et de la Communication/Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.
- FARMER S. (2004), *10 juin 1944, Oradour, arrêt sur mémoire*, Perrin, Paris.
- FERRET S. (1996), *Le paradoxe de Thésée. Le problème de l'identité à travers le temps*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- FIÉVÉ N. (1999), *Architecture et patrimoine au Japon: les mots du monument historique*, in R. Debray (éd.), *L'abus monumental*, Fayard, Paris, pp. 323-45.
- FRESNAIS J. (2001), *La protection du patrimoine en République Populaire de Chine (1949-1999)*, Editions du CTHS, Paris.
- GERZ J. (1996), *Le monument vivant de Biron, La question secrète*, Actes Sud, Arles.
- HARTOG F. (2007), *Regimi di storicità*, Sellerio, Palermo (ed. orig., *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Le Seuil, Paris 2003).

- HEINICH N. (1993a), *Les objets-personnes: fétiches, reliques et œuvres d'art*, in "Sociologie de l'art", 6, pp. 25-56.
- (1993b), *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'Age classique*, Les Editions de Minuit, Paris.
- HOVING T. (1981), *La Croix de maître Hugo*, Calmann-Lévy, Paris.
- JARVIS W. (2003), *Time Capsules, a Cultural History*, McFarland éditeur, Jefferson.
- KRAUS H. (1979), *God was the Mortar. The Economics of Cathedral Building*, Routledge & Kegan Paul, London.
- LENCLUD G. (2009), *Les cultures humaines et le bateau de Thésée. Le problème de l'identité des cultures à travers le temps*, in D. Laborde (éd.), *Désirs d'histoire. Politique, mémoire, identité*, L'Harmattan, Paris, pp. 221-48.
- LEYS S. (1991), *L'attitude des Chinois à l'égard du passé*, in *L'humeur, l'honneur, l'horreur. Essais sur la culture et la politique chinoises*, Robert Laffont, Paris, pp. 11-48.
- MAC CARTHY M. (1990), *Vivere con le cose belle*, il Mulino, Bologna (ed. orig., *Occasional Prose*, Harcourt, San Diego-New York-London 1984, 1st ed. 1974).
- MAKARIUS M. (2004), *Ruines*, Flammarion, Paris.
- MALLARMÉ S. (1991), *Poesie*, Mondadori, Milano (trad. it. di Patrizia Valduga, introduzione di Jacques Derrida).
- MONDZAIN M.-J. (1996), *Image, icône, économie: les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Le Seuil, Paris.
- OGINO M. (1995), *La logique d'actualisation. Le patrimoine et le Japon*, in "Ethnologie française", n. s., 25, 1, pp. 57-64.
- PLUTARCO (1958), *Vite parallele*, Einaudi, Torino (2 voll.).
- POMMIER É. (2007), *Comment l'art devint l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Gallimard, Paris.
- POULOT D. (2001), *Patrimoine et musées: l'institution de la culture*, Hachette, Paris.
- RIEGL A. (1903), *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung*, Im Verlage Von W. Braumüller, Wien und Leipzig.
- SEGALEN V. (1987), *Stèle*, trad. di L. Sollazzo, Guanda, Parma (ed. orig., 1982, *Stèles*, éd. critique H. Bouillier, Mercure de France, Paris).
- (1987), *Briques et tuiles*, éd. H. Bouillier, Fata Morgana, Fontfroide.
- SHINER L. (2001), *The Invention of Art. A Cultural History*, The University of Chicago Press, Chicago.
- SOLOOUCHINE V. (1990), *Les planches noires. Notes d'un collectionneur débutant*, Éditions du Progrès, Moscou.
- TARKOVSKY A. (2001), *Andrei Roublev*, in *Oeuvres cinématographiques complètes I*, Exils éditeurs, Paris, pp. 153-381 (ed. orig., 1969).
- VIOLET-LE-DUC E. (1866), *Restauration*, in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècles*, tome VIII, Bance et Morel, Paris, pp. 121-43.
- (1984), *L'éclectisme raisonné*, choix de textes et préface de Bruno Foucart, Denoël, Paris.
- VOISENAT C. (éd.) (2008), *Imaginaires archéologiques*, Ministère de la Culture et de la Communication/Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.

- WALDEN S. (1985), *The Ravished Image. Or How to Ruin Masterpieces by Restoration*, Weidenfeld & Nicolson, London.
- WANG L. (2013), *La convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. Son application en droit français et chinois*, L'Harmattan, Paris.
- ZANKER P. (2009), *La maschera di Socrate. L'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*, Einaudi, Torino (ed. orig., *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, C. H. Beck Verlag, München 1995).
- ZHANG L. (2003), *La naissance du concept de patrimoine en Chine*, Paris, Editions Recherches.