

INTEMELION



INTERMEVION

cultura e territorio

n. 9-10 (2003-2004)

INTEMELION

n. 9-10 (2003-2004)

cultura e territorio

Quaderno di studi dell'Accademia di cultura intemeliana

Direttore: Giuseppe Palmero

Comitato di redazione

Fausto Amalberti
Beatrice Palmero
Patrizia Scarsi Tonet
Fiorenzo Toso



Comitato scientifico

Mario Ascheri (Università di Siena)
Laura Balletto (Università di Genova)
Fulvio Cervini (Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e
Demoetnoantropologico del Piemonte)
Paki Cudemo (antiquario)
Christiane Eluère (Direction de Musées de France L.R.M.F. - Paris)
Werner Forner (Università di Siegen - Germania)
Daniela Gandolfi (Istituto Internazionale di Studi Liguri)
Sandro Littardi (pittore)
Silvano Rodi (ispettore onorario del Ministero dei Beni Culturali)

Segreteria del Comitato scientifico: Beatrice Palmero

Editing: Fausto Amalberti

Recapito postale: Via Ville 30 – 18039 Ventimiglia (IM) – tel. 0184356294

 <http://www.intemelion.masterweb.it>  beapalmer@libero.it



Pubblicazione realizzata con il contributo
della “Cumpagnia d'i Ventemigliusi”

Fulvio Cervini

La memoria indebolita.

Strumenti legislativi e questioni di metodo per tutelare e studiare luoghi e vestigia delle guerre mondiali.

Anche ora che vige il nuovo e sospirato Codice dei beni culturali e del paesaggio, tosto ribattezzato Codice Urbani dal nome del ministro che l'aveva posto fra gli obiettivi primari della sua azione¹, il patrimonio storico e artistico della nazione continua ad attraversare tempi incerti e incolti, che vedono erodersi giorno dopo giorno un sistema di tutela che era divenuto anno dopo anno un sistema di conoscenza, e dalla conoscenza era stato nutrito. Il dibattito che ha preceduto e seguito la pubblicazione del Codice, svoltosi soprattutto sulla stampa specializzata e su alcuni quotidiani (in prima battuta «La Repubblica», anche grazie agli interventi di Salvatore Settis²) ma senza quell'ampia divulgazione che l'importanza della posta in gioco avrebbe meritato (prova ne sia il silenzio televisivo), si è dipanato soprattutto intorno ad alcuni temi forti – dall'alienazione degli immobili al ruolo degli enti locali – che hanno finito per lasciare in ombra altri momenti degni di riflessione come pure almeno un provvedimento

* Questo contributo riprende e aggiorna alcune considerazioni svolte da chi scrive in *Le onde concentriche del dolore. Tutela e studio di luoghi, immagini e oggetti delle guerre mondiali*, in *In tempo di guerra. Alessandria 1911-1945. Immagini per non dimenticare*, catalogo della mostra a cura di G. MASSOBRIO, D. CAUSA, L. POLASTRI, Comune di Alessandria-Boccassi, Alessandria 2003, pp. 47-68.

¹ Per la precisione: Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137*, in G.U., s. generale, supplemento ordinario al n. 45, 24 febbraio 2004. Il codice è entrato in vigore il 1 maggio 2004 (art. 183, comma 7).

² Del resto già anticipati con impietosa e documentata lucidità in S. SETTIS, *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino 2002.

legislativo recente che costituisce un significativo punto fermo nella conservazione e nello studio dei beni culturali italiani. Tanto più significativo in quanto si tratta di una vera legge, ossia maturata e votata in Parlamento con regolari discussioni, e non di un decreto il cui testo è essenzialmente frutto del lavoro dell'Ufficio Legislativo interno del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, ma non ha beneficiato della discussione politica e dell'articolato confronto contemplati dalle procedure parlamentari³.

Mi riferisco alla Legge sulla tutela del patrimonio storico della Prima guerra mondiale (7 marzo 2001, n. 78), nata per riconoscere dedizione critica e conservativa a vaste categorie di luoghi, oggetti e documenti che finora non sempre erano stati degnati, in questa prospettiva, delle dovute attenzioni⁴. L'entusiasmo potrebbe affievolirsi considerando il percorso non proprio lineare del disegno di legge, presentato già nel 1996: che l'iniziativa sia partita dal Parlamento stesso e non dal Governo, come accade nella maggioranza delle leggi discusse e votate in questi anni, sembra averne alquanto ritardato una rapida trasformazione in legge, con ben quattro diverse letture in Camera e Senato. Ma un rassicurante ottimismo è legittimato dall'ampio consenso trasversale mietuto presso tutte le forze dell'arco costituzionale da una proposta forse non a caso maturata in commissione: e quindi riflesso di una sensibilità diffusa verso questi temi, evidentemente non avvertiti dall'esecutivo come una priorità. Vi si aggiunga che la via per l'applicazione pratica della legge è stata in seguito agevolata dall'adozione da parte del Ministero per i Beni e le Attività Culturali dei criteri tecnico-scientifici cui ispirare gli interventi di ricognizione, catalogazione, manutenzione, gestione e valorizzazione dei materiali considerati dal legislatore⁵; e poi del necessario regolamento

³ Cosa che invece accadde – a riprova che i tempi cambiano – per la prima, vera legge di tutela dell'Italia unita: cfr. R. BALZANI, *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'Italia giolittiana*, Bologna 2003.

⁴ Pubblicata in G.U., s. generale, n. 75, 30 marzo 2001. Cfr. D. RAVENNA, G. SEVERINI, *Il patrimonio storico della Grande Guerra. Commento alla legge 7 marzo 2001, n. 78*, Udine 2001.

⁵ D. M. 4 ottobre 2002, in G.U., s. generale, n. 283, 3 dicembre 2002. I criteri sono stati definiti dal Comitato tecnico-scientifico istituito presso il Ministero ai sensi dell'articolo 4 della L. 75/2001, e presieduto dal Direttore Generale per il Patrimonio Storico, Artistico e Demotnoantropologico.

che definisce fra l'altro priorità e criteri per l'applicazione dei finanziamenti ai diversi progetti di tutela (senza i quali, ben si capisce, i nobili principi rischiano di rimanere assai velleitari)⁶. Del resto la legge ha raccolto adesioni e conferme anche perché la via verso la sua promulgazione era stata aperta da alcune iniziative regionali varate da enti cui l'argomento stava particolarmente a cuore per ovvie ragioni di pertinenza territoriale⁷; e anche in virtù di un'assenza legislativa tanto più preoccupante quanto meno numerosi si facevano i testimoni oculari degli eventi e più debole una memoria bisognosa di essere conservata e coltivata. Tolto il Regio Decreto che attribuiva nel 1922 caratteri monumentale ad alcuni luoghi particolarmente significativi in chiave di culto della memoria e celebrazione patriottica (Pasubio, Grappa, Sabotino e San Michele, cui si aggiunsero nel 1967 Castel Dante a Rovereto, Monte Cengio e Monte Ortigara, e nel 1975 Punta Serauta della Marmolada)⁸, nulla di specifico era stato nel frattempo approntato in sede legislativa: sicché molti beni legati alla Grande Guerra potevano godere di determinate garanzie di tutela solo perché rientranti a vario titolo nella normativa disciplinante il patrimonio artistico (Legge 1089/1939) o le «bellezze naturali» (Legge 1497/1939), poi compendiate e aggiornata nel Decreto Legislativo 29 ottobre 1999 n. 490, *Testo Unico per i Beni Culturali*, soppiantato ora dal vigente Codice Urbani⁹. Ma ampie categorie di luoghi e manufatti (dalla trincea

⁶ D. M. 2 luglio 2003, in G.U., s. generale, n. 192, 20 agosto 2003.

⁷ Regione Veneto, Legge regionale 16 dicembre 1997, n. 43, Interventi per il censimento, il recupero e la valorizzazione di particolari beni storici, architettonici e culturali della Grande Guerra; Regione autonoma Friuli-Venezia Giulia, Legge regionale 8 maggio 2000, n. 10, Interventi per la tutela, conservazione e valorizzazione dell'architettura fortificata del Friuli Venezia-Giulia; Regione autonoma Friuli-Venezia Giulia, Legge regionale 21 luglio 2000, n. 14, Norme per il recupero e la valorizzazione del patrimonio storico-culturale e dei siti legati alla prima guerra mondiale.

⁸ Regio Decreto-legge 29 ottobre 1922, n. 1386, convertito dalla Legge 16 giugno 1927, n. 985; Legge 27 giugno 1967, n. 534; Legge 5 dicembre 1975, n. 719.

⁹ Ma non trascurerei quanto prescrive la Legge 18 aprile 1975, n. 110, *Norme integrative della disciplina vigente per il controllo delle armi, delle munizioni e degli esplosivi*, che dedica qualche meditata considerazione pure alle cosiddette «armi antiche e rare» (cfr. in particolare l'art. 32). *Nuove disposizioni in materia di «demilitarizzazione» e «disattivazione» delle armi da sparo. Principi generali. Legge 18 aprile 1975 n. 110* è quindi il titolo di una recente circolare del Ministero dell'Interno (n. 557/B.50106.D.2002 del 20 settembre 2002, in G.U., s. generale, n. 234, 5 ottobre 2002)

al proiettile residuo, dalle medaglie ai diari) ne restavano forzatamente escluse nella difficoltà di riconoscerli, se non attraverso una valutazione molto discrezionale, il reale valore di documento storico e pertanto di «bene culturale».

In compenso un precoce processo di musealizzazione di reperti e cimeli della Grande Guerra li consegnò rapidamente alla storia già l'indomani del 4 novembre 1918, assecondando una tendenza, peraltro in atto da diversi anni, che vedeva nei musei storico-militari il luogo deputato dell'identità nazionale nel momento in cui l'identità si andava costruendo. Ai nostri occhi il senso del processo può sfuggire, poiché siamo propensi a ritenere che i materiali della storia abbiano bisogno di un minimo di decantazione prima di essere presentati al pubblico: raccogliere cimeli non basta a creare un museo, che si definisce attraverso un progetto scientifico e didattico che ne esplori e ne divulghi il significato. La prospettiva cambia se consideriamo il ruolo dei musei d'arte contemporanea, quando davvero si aprono alle ricerche in corso (e allora possono esibire opere concepite anche appositamente per il museo). Resta il fatto che mentre in un museo d'arte non ci stupiremmo di ammirare un'opera recentissima di Kounellis o Paladino, qualche legittima perplessità sorgerebbe, oggi, davanti alla vetrina di un museo di storia contemporanea che contenesse gli occhiali di Andreotti o la pipa di Pertini. Un caso sintomatico è quello dell'Armeria Reale di Torino, che fin dai giorni della sua istituzione aveva sempre rivolto sguardi interessati ai materiali contemporanei, affluiti spesso sotto forma di doni al sovrano, indipendentemente dalla loro qualità artistica. Il visitatore che vi fosse entrato nel 1915 avrebbe così potuto apprezzare, oltre a qualche ricordo della guerra russo-giapponese del 1904-05, dovizia di cimeli delle imprese coloniali italiane, dalla spada del maggiore Toselli a una selezione di rotelle e lance abissine e dervisce (armadio 53 della Rotonda): tanto più significativi in quanto le pagine nefaste, tra il 1887 e il 1896, erano state

con la quale si individuano le procedure tecniche per trasformare un'arma da guerra in un'arma comune da sparo (che in tal modo viene demilitarizzata) e per rendere inutilizzabile «in modo permanente ed irreversibile» un'arma portatile, sia essa comune o da guerra, riducendola a un mero simulacro (sicché si dice disattivata). Da questi trattamenti, che ovviamente violano l'integrità degli oggetti impedendo loro di funzionare, sono escluse le armi riconosciute antiche, rare o di interesse storico, che rientrano nella materia disciplinata dal Testo Unico del 1999 (e ora, 2004, del Codice).

ben più pesanti di quelle gloriose, ma venivano ora sublimite e nobilitate in chiave eroico-sacrificale dallo stesso approdo puntuale dei reperti in museo. Fatto ancor più sintomatico, la recentissima Guerra italo-turca si era insinuata in un armadio di armi turche e orientali in genere (armadio 52, sempre in Rotonda) con un *corpus* di una quindicina di pezzi in cui armi e bandiere di preda bellica affiancavano le chiavi del cimitero di Bengasi¹⁰. Fatte le debite proporzioni, se l'Armeria avesse mantenuto inalterati nel tempo questi criteri di aggiornamento delle collezioni, oggi vi sarebbero molto probabilmente un fucile mitragliatore preso ai miliziani albanesi in Kosovo o qualche *souvenir* (certo non babilonese) dell'Operazione Antica Babilonia. L'irruzione nel museo della contemporaneità, che così facendo si riconvertiva brevemente in storia, divenne ancor più pressante dopo la Grande Guerra, tanto che per inventariare appunto i materiali del conflitto mondiale fu necessario aggiungere una categoria (la K) alla classificazione codificata dal maggiore Angelo Angelucci per il suo catalogo pubblicato nel 1890 (e ancor oggi in vigore)¹¹. Ma certo l'evento più significativo di questa corsa al museo è la fondazione del Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto (1921), che scaturiva direttamente dall'esigenza di documentare la Grande Guerra, e per giunta sui luoghi dove era stata combattuta. Non va del resto trascurato l'incremento costante e regolare dei musei più specificamente militari (primo fra tutti il Museo d'Artiglieria di Torino), teso soprattutto a fornire un'esauriente documentazione degli sviluppi della tipologia degli armamenti. Proprio al Museo d'Artiglieria confluirono parecchi dei non molti trofei mietuti durante l'avventura abissina, a cominciare dalle bandiere che Arimondi e Baratieri presero ai dervisci

¹⁰ Cfr. *Guida ufficiale della Reale Armeria di Torino*, Torino 1915 (IV ed.), in particolare pp. 123-125, 130. L'avviamento critico-bibliografico alla storia dell'Armeria e delle sue collezioni ben può partire da *L'Armeria Reale di Torino. Guida breve*, a cura di P. VENTUROLI, Torino 2001, e non può prescindere da *L'Armeria Reale di Torino*, a cura di F. MAZZINI, Busto Arsizio 1982 (che tuttavia concede risicato spazio al XIX secolo e quasi nulla al XX).

¹¹ A. ANGELUCCI, *Catalogo della Armeria Reale*, Torino 1890. Nella tassonomia di Angelucci la classe A identifica le armi archeologiche, la B le armature complete, la C le parti di armatura, e via catalogando. Ogni oggetto è quindi identificato da una lettera dell'alfabeto e da un numero progressivo. Una sezione ulteriore, la R, venne istituita per comprendervi gli oggetti appartenuti a Vittorio Emanuele III.

sudanesi a Cassala e Agordat, trasformando la relativa sezione del museo in un sacrario di glorie coloniali immediatamente arricchito, come nell'Armeria Reale, da ulteriori prede libiche¹². È chiaro che la questione della tutela non si pone per questi oggetti, conservati in musei pubblici e già tutelati in forza della loro natura giuridica; ma in fase di studio e catalogazione non si potrà evitare di chiedersi quando siano entrati nel museo, e perché.

D'altra parte la legislazione di tutela (dal 1939 al 2004) ha sempre privilegiato cose di effettivo interesse artistico e architettonico, pur travasando nel tempo il concetto di «opera d'arte» in quello storicamente più neutro – ma anche molto più vago – di «bene culturale». Per cui se non sussistevano dubbi sul fatto che un fortezza del tardo XIX secolo dovesse venire restaurata e conservata (anche in ragione della sua proprietà demaniale), molto meno pacifica era la questione a proposito di quel che rimaneva di sistemi fortificati campali, con trincee e batterie che abbracciavano anche porzioni molto estese di territorio e imponevano diverse strategie di tutela: per tacer del fatto che in una fortezza si potevano apprezzare ancora quei valori estetico-architettonici che avrebbero avuto bisogno di altri parametri di valutazione per essere colti in un campo trincerato. E che dire dei beni di proprietà privata? Sia la legge del 1939 che il decreto legislativo del 1999 riservavano la tutela statale a beni e monumenti di enti pubblici o assimilati ad essi (come gli enti ecclesiastici), introducendo lo strumento della notifica per quei soli beni di proprietà privata che fossero ritenuti documenti rilevanti dell'identità culturale della nazione (per cui il bene appartiene giuridicamente al signor x, ma idealmente alla collettività (e per traslato all'umanità intera), proprio in quanto elemento forte del patrimonio italiano. Ma che ne sarà allora di oggetti seriali, o di documenti che osservano la grande storia attraverso il filtro dell'esperienza individuale, come lettere dal fronte o foto ricordo? E di quanto appartenuto al «nemico», cioè del complesso dei materiali austro-ungarici e tedeschi, tanto più quando molti di questi «nemici» sarebbero successivamente diventati italiani? I cannoni austriaci

¹² Per il riscontro di un altro caso di musealizzazione di armi e cimeli «contemporanei», studiato di recente, vedi *L'onore delle armi. La collezione del Museo di Castelvecchio*, a cura di D. MODENESI e G. ROTASSO, catalogo della mostra di Verona, Milano 2001.

saranno da tutelare come i nostri? Con una legge di tutela così impostata, aveva senso notificare una mitragliatrice Villar Perosa o un moschetto modello 91? Certamente no, perché non si trattava di pezzi rari o mancanti nelle collezioni pubbliche (e non di opere d'arte comunque si discuterebbe, ma di oggetti industriali dall'esclusivo interesse di testimonianza storica). Ma rinunciando a tutelare il tessuto – cioè, per intenderci, l'insieme dei moschetti 91 e delle trincee superstiti – non corriamo il rischio di smarrire certi valori di continuità per inseguire il pezzo eccezionale, muovendoci tra documenti storici come tra opere d'arte di un museo? Il pericolo opposto, non meno minaccioso, è naturalmente quello di un accumulo indifferenziato di fonti e oggetti, ispirato soltanto da criteri quantitativi. In verità la casistica delle « cose » legate alla Grande Guerra è così ampia da rendere pressoché impossibile un approccio monolitico al loro studio e alla loro conservazione, giacché vi convivono davvero l'architettura campale e il ninnolo da taschino, l'autoblinda e il monumento funerario; e molte di esse sono già studiate e tutelate, secondo i casi, come opere d'arte o documenti indipendentemente dal loro rapporto con la guerra mondiale. Ma qualche criterio comune si può e si deve fissare, ed è quanto ha tentato la legge 78/2001.

Una scorsa al comma 2 dell'art. 1 fornisce già una prima indicazione sull'eterogeneità dei beni e sulla conseguente ampiezza dell'azione di tutela. Premesso che « la Repubblica riconosce il valore storico e culturale delle vestigia della Prima guerra mondiale » (comma 1), si dichiara subito che « lo Stato e le regioni, nell'ambito delle rispettive competenze, promuovono la ricognizione, la catalogazione, la manutenzione, il restauro, la gestione e la valorizzazione delle vestigia relative *a entrambe le parti del conflitto* (il corsivo è nostro) e in particolare di: a) forti, fortificazioni permanenti e altri edifici e manufatti militari; b) fortificazioni campali, trincee, gallerie, camminamenti, strade e sentieri militari; c) cippi, monumenti, stemmi, graffiti, lapidi, iscrizioni e tabernacoli; d) reperti mobili e cimeli; e) archivi documentali e fotografici pubblici e privati; f) ogni altro residuo avente diretta relazione con le operazioni belliche ».

A un vasto spettro di « vestigia » corrisponde dunque un arco altrettanto ampio di interventi, in cui la tutela è presupposta da censimenti più o meno articolati (ricognizione, catalogazione) e a sua volta presuppone che le vestigia siano presentate al pubblico nelle loro

condizioni migliori (gestione, valorizzazione). A questi interventi possono provvedere soggetti sia pubblici che privati; l'autorizzazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali è prescritta quando le vestigia della Grande Guerra coincidono con i beni contemplati dal Testo Unico (ora dal Codice), mentre presso il medesimo Ministero è istituito un comitato tecnico-scientifico per definire criteri di intervento, modalità e priorità di finanziamento, e ogni altro parere attinente all'attuazione di questa legge. Sembra che il legislatore abbia soprattutto badato a incoraggiare progetti di studio e catalogazione dei beni, cercando di agevolarne la ricognizione anche introducendo l'obbligo, per chi li possiede o li ritrova, di denunciarli al sindaco del comune di residenza, purché abbiano «notevole valore storico o documentario» (art. 9): dove però non si capisce come si possa determinare il confine tra il valore notevole e il valore ordinario, e a chi spetti il compito di tracciarlo. Se dell'efficacia di questa norma è lecito dubitare, viste la debole applicabilità della stessa e la scarsa utilità di elenchi e registri che si rivelerebbero di faticoso accesso agli studiosi (forse non vi è comune in Italia dove non si trovi almeno un cimelio della Grande Guerra), non lo è altrettanto in presenza di un serio progetto di censimento, capace di dialogare con altre istituzioni e altre raccolte: in tal senso, per esempio, una fototeca o un archivio possono diventare punti di riferimento imprescindibili per i singoli detentori di immagini, mentre una mera elencazione di immagini e cimeli, chiusa in un faldone dell'archivio comunale, si rivelerebbe di interesse pressoché nullo e del tutto inefficace per l'azione di tutela. Gli oggetti, insomma, diventano beni culturali anche in virtù della loro accessibilità, e della capacità, da parte di chi vi accede, di porre loro domande e suscitare risposte.

Quanto alle forme di tutela, va notato come la legge 78/2001 introduca un principio di tutela «morbida», teso a esercitare un controllo capillare ma non coercitivo. Fermo restando che le norme del Testo Unico (e ora del Codice) continuano a valere senza limitazioni soltanto per i beni da esso disciplinati, è notevole che per tutte le altre vestigia nulla si dica circa la possibilità di venderle o esportarle senza autorizzazione (che dunque è richiesta solo per beni pubblici o notificati), ed è non meno ragguardevole che gli interventi di manutenzione e/o restauro e gestione e/o valorizzazione devono comunque essere comunicati alle Soprintendenze competenti per territorio anche

quando non sia previsto uno specifico atto autorizzativo: nello spirito, mi sembra, di una tutela dinamica, fondata più sulla conoscenza dei materiali e sulla collaborazione tra enti che sull'imposizione di misure staticamente repressive. Il dettato della lettera c), che menziona cippi, monumenti eccetera, è volto essenzialmente a favorire l'applicazione dell'art. 51 del Testo Unico, richiamato esplicitamente dal comma 6 dell'art. 1: questi beni non possono essere rimossi dalla loro sede (né tantomeno distrutti) senza un'autorizzazione ministeriale, indipendentemente dalla loro proprietà. Questo spiega come mai siano state ripetute le tipologie di beni contemplate dal Testo Unico escludendone gli affreschi ma lasciando i «tabernacoli», notoriamente piuttosto rari sui campi di battaglia. Anche in questo caso la legge già c'era (e poteva comunque essere estesa ai manufatti della Grande Guerra, ormai *over 50*), ma l'averla richiamata ne ha ribadito la forza. Allo stesso modo è notevole che lo stesso art. 1 comprenda un comma (il 5) in cui si dice senza mezzi termini che «gli interventi di alterazione delle caratteristiche materiali e storiche delle cose di cui al comma 2 sono vietati». Il fatto che il legislatore non abbia fatto eccezioni non lascia adito a dubbi: neanche il privato che possieda beni del 1915-18 non notificati può stravolgerne l'aspetto (pena la detenzione da sei mesi a un anno e l'ammenda da uno a cinquanta milioni di vecchie lire). Il che equivale a dire che se un sindaco non può riempire una trincea per metterci sopra un posteggio, un *bricoleur* non può fare a pezzi una pistola per trasformarla in un soprammobile.

Tra le sfide più stimolanti lanciate dalla normativa mi pare comunque da considerare l'invito a misurarsi con le reali difficoltà restaurative e manutentive che pongono le diverse tipologie dei beni da tutelare. Da tempo la critica ha cominciato a riservare sensibili attenzioni alle architetture militari, senza di necessità soffermarsi solo su quelle progettate da Buontalenti o Vauban, ma anzi gettando nuova luce sui sistemi fortificati otto-novecenteschi, che non possono più dirsi epigoni poveri di cittadelle e fronti bastionati, ma espressioni di un funzionalismo architettonico leggibile nello specifico contesto del suo tempo. Siamo tuttavia sempre di fronte a fortificazioni permanenti destinate a durare nel tempo, cioè a edifici di pietra e mattoni, variamente ancorati al terreno, che dovevano essere a lungo frequentati e abitati più o meno stabilmente: in tal senso, a parte la differente incidenza paesaggistica, il Vallo Alpino e i Forti di Nava non sono di-

versi dai Forti di Genova e tutti quanti, dal punto di vista della tutela, valgono un tempio greco o un castello medievale: sono, cioè, monumenti architettonici che non assolvono più le funzioni per cui sono stati costruiti ma vengono preservati come documenti d'arte e di civiltà. La prospettiva cambia considerando quelle fortificazioni – ma potremmo dire, come oggi usa, quelle «infrastrutture» – che certo nei secoli non dovevano durare, ma nascevano da circostanze contingenti, legate al giorno e all'ora, e che appaiono proprio per questo ben più difficili da circoscrivere alla nozione di «edificio» (e non per niente la legge 78 le ha distinte dalle altre nel punto b). Si tratta invece di vestigia tanto intimamente connesse al paesaggio da averlo non di rado ridisegnato: trincee, reticolati, sentieri, camminamenti (con i relativi disboscamenti, quando necessari) sono essenzialmente modi di articolare il terreno a fini militari, ma anche forme di appropriazione dello spazio, luoghi che impongono un nuovo modo di percepire e percorrere il campo di battaglia e le sue retrovie. E proprio al «fronte immobile» era dedicata una bella mostra allestita nel 2002 presso il Museo Storico Italiano della Guerra a Rovereto, che presentava il paesaggio del fronte trentino della Prima Armata nel 1917-18 come lo vedevano gli operatori delle Squadre fotografiche del Genio militare italiano. Trincee amiche e nemiche, terra di nessuno, baracche e linee di comunicazione venivano indagate con impeccabile e impassibile rigore per fornire strumenti di lavoro ai comandi e non per aprire nuove frontiere alla percezione: ma intanto i fotografi militari descrivevano uno spazio inedito e brutalmente antropizzato, e fornivano a noi ulteriori appigli – se ancora ce ne fosse bisogno – per giustificare la preziosità delle fonti fotografiche, e corroborare la necessità di acquisire, conservare e tramandare questi materiali straordinari. In chiave di tutela, non sarà lapalissiano ribadire quanto una documentazione articolata sia necessaria per impostare correttamente ogni intervento di restauro o manutenzione, specie là dove il bene da tutelare cambiava e cambia continuamente aspetto. Le fotografie, insomma, parlano della guerra ma offrono anche ottimi suggerimenti su come salvaguardare la memoria materiale della guerra.

Legno, pietra e soprattutto terra concorrono a definire la realtà fisica di strutture intimamente fragili, che in guerra funzionavano perché sottoposte a manutenzione continua, e in pace rischiano di non poter adeguatamente assolvere la loro funzione monitoria per la ra-

gione opposta. In queste circostanze è chiaro che bisogna ammettere tutti quegli interventi di restauro che assicurino piena integrità alle vestigia: con la relativa sostituzione, per esempio, di materiali originali laddove inservibili o asportati, per far sì che una trincea continui ad essere una trincea e una baracca una baracca. La stessa circolare ministeriale ammette esplicitamente la possibilità di parziali ricostruzioni integrali (di una trincea, una postazione, un ricovero) a scopo dimostrativo, senza che il criterio diventi prevalente. A maggior ragione, dunque, la discrezionalità che deve ispirare, caso per caso, ogni singolo intervento di restauro, diventa un principio operativo da seguire oltre i principi generali. La particolare tipologia di queste architetture da campo comporta tuttavia che il baricentro dell'attenzione debba spostarsi dal monumento al paesaggio: non è possibile salvaguardare una batteria o una strada militare senza tenere conto del loro contesto, e non è possibile renderle intelligibili senza un'idea didattica di percorso, proiettando il museo nello spazio. Il sentiero attrezzato della Grande Guerra come luogo dove recuperare criticamente l'*habitat* dei combattenti diventa così l'alternativa territoriale e paesaggistica al tradizionale museo chiuso, quasi un «eco-museo» militare che pone problemi di tutela affatto specifici. Tra le iniziative avviate negli ultimi tempi mi vengono in mente i sentieri di Bersone e Cimego nel Trentino, ma non trascurerei quel singolare e poco noto percorso alternativo rappresentato dai trinceramenti della Linea Cadorna nella valle del Toce e sul Montorfano, apprestati per contenere un'eventuale invasione austriaca che avesse violato la neutralità svizzera. Le trincee sono dunque a un tempo documenti e musei di se stesse.

Qualche legittima apprensione su come nella pratica si potrà tutelare il paesaggio di guerra (o un qualunque spazio dalla forte antropizzazione, ma non baciato dall'arte) sorge piuttosto considerando la disciplina dei beni paesaggistici nei termini affrontati dal nuovo Codice. A preoccupare non è tanto il fatto che l'adozione dei piani paesistici, cioè degli strumenti basilari per la difesa dei luoghi da tutelare, venga demandata alle Regioni, che temo peraltro più esposte e condizionanti a pressioni e interessi locali di quanto tradizionalmente non lo siano stati gli uffici ministeriali, se non altro tra loro coordinati; preoccupa, invece, la regressione del concetto di paesaggio, che viene considerato tale non per i segni storicamente significativi che l'uomo vi ha lasciato, ma per la presenza di bellezze naturali e scorci ameni,

che di fatto riconducono il calendario della tutela al 1939. Come si individuano, infatti, i beni paesaggistici? Lo spiega l'art. 136: «sono soggetti alle disposizioni di questo Titolo per il loro notevole interesse pubblico: a) le cose immobili che hanno *copticui caratteri di bellezza naturale o di singolarità geologica*; b) le ville, i giardini e i parchi, non tutelati dalle disposizioni della Parte seconda del presente codice, che si distinguono per la loro *non comune bellezza*; c) i complessi di cose immobili che compongono un *caratteristico aspetto* avente valore *estetico e tradizionale*; d) le *bellezze panoramiche considerate come quadri* e così pure quei *punti di vista o di belvedere*, accessibili al pubblico, dai quali si goda lo *spettacolo di quelle bellezze*» (nostri i corsivi). Insomma, uno spazio da contemplare beati, e non necessariamente da studiare e da capire. Eppure l'art. 2 dello stesso Codice dichiarava quali beni paesaggistici «gli immobili e le aree (...) costituenti espressione dei valori storici, culturali, naturali, morfologici ed estetici del territorio, e gli altri beni individuati dalla legge o in base alla legge»: al momento di approfondire la loro definizione, però, i valori storici si dissolvono nell'evidenza del pittoresco. Poco importa che altre categorie di aree siano snocciolate dall'art. 142, poiché si tratta di laghi, ghiacciai, cime di monti, coste, rive di fiumi eccetera, e naturalmente delle zone di interesse archeologico. In quale categorie può rientrare un campo di battaglia? Forse bisognerebbe farlo passare per area archeologica (cosa in un certo senso corretta); ma credo che non sarà affare da poco equiparare il Monte Grappa a Pompei. Certo con presupposti del genere sarebbe difficile proteggere adeguatamente persino il campo di Waterloo da un'eventuale speculazione immobiliare: i molti gradevoli scorci di campagna belga vi valgono essenzialmente per quel che vi accadde il 18 giugno 1815, e non tanto per la loro intrinseca bellezza (per quanto l'effetto quadro possa esservi ricercato). Se Waterloo fosse in Italia, o questa legge fosse vigente in Belgio, le difficoltà non sarebbero poche anche davanti alla notorietà assoluta della battaglia e del suo teatro. Ma se la fattoria della Haye Sainte è ancora al suo posto, ed entro certi limiti il turista può assumere ancor oggi il punto di vista di Wellington o di Napoleone, è perché si è fatta strada nel tempo una vera coscienza storica del luogo. A maggior ragione i resti del Vallo Atlantico e i crateri delle bombe a Omaha Beach si aprirebbero a fatica una strada nella tassonomia del nostro legislatore: il quale farebbe bene a compiere un viaggio in Normandia

per verificare come la memoria – necessaria e imprescindibile – della più colossale battaglia della storia sia tenuta viva, sul duplice piano etico e critico, attraverso un sistema di spazi e istituzioni che parte dalle spiagge dello sbarco per approdare ai musei e ai cimiteri militari. Naturalmente egli potrà obiettare che le spiagge normanne costituiscono caso fuor dall'ordinario, ma gli si potrà controreplicare che battaglie assai meno importanti (ma non per chi vi ha preso parte) possono lasciare sul terreno tracce di estremo interesse per lo storico; e ancora, soprattutto, che la tutela del paesaggio deve salvaguardare il tessuto di un ambiente nella sua stratificata complessità e non soltanto i suoi picchi d'eccezione. Altrimenti anche segni ambientali molto meno cruenti, come la conformazione a terrazze delle colline liguri, rischiano di non trovare nella legislazione adeguati strumenti di difesa.

Il problema di come studiare e conservare quelle vestigia belliche si pone naturalmente (e credo che si porrà con maggior forza tra qualche anno, nell'attesa di un'altra doverosa legge specifica) anche per le fortificazioni del secondo conflitto mondiale, che pur avendo ormai superato la soglia dei cinquant'anni fissata dalla legge per ottenere lo *status* di bene culturale non sembrano godere ancora di un'attenzione paragonabile alle loro antecedenti del primo. Le linee fortificate continue, costruite generalmente prima del 1939, hanno tuttavia beneficiato ancora di studi e restauri legati agli orientamenti della storia dell'architettura militare (è il caso dei forti italiani e francesi che si fronteggiavano sulle Alpi Occidentali), mentre gli apprestamenti campali hanno più frequentemente subito l'onta della cancellazione anche per la natura molto più movimentata della guerra stessa. In posizione mediana collocherei le architetture in cemento armato, talvolta sopravvissute – specie sulle coste – come ruderi menomati privi di rapporto con quel che li circonda, laddove andrebbero recuperate non solo per quanto possono insegnarci sulla storia delle tecniche difensive, ma pure, e non suoni sconcertante la proposta, per il contributo che recano alla storia dell'architettura del XX secolo. Studiare e restaurare i *bunker* non è propriamente una novità, tanto che una tappa miliare lungo questo cammino può considerarsi una mostra parigina curata da Paul Virilio nel 1976 e intitolata significativamente *Bunker Archéologie*; ma forse non è ancora entrata a sufficienza sull'orizzonte comune la necessità di tutelare questi manufatti architettonici sia per continuare ad alimentare la memoria della guerra, sia per comprendere il loro

contribuito nell'opera di riplasmazione del paesaggio: non meno drastica e non meno profonda, soprattutto in certi teatri d'operazione, di quella compiuta dalle trincee della Grande Guerra. Come scrisse bene, allora, un archeologo come Giovanni Uggeri, «attraverso la sopravvivenza nel recupero il *bunker* additerà la funzione straordinaria esercitata sul "brutalismo" dell'architettura moderna; aiuterà a capire Le Corbusier. Ma sarà insieme monito di pace: la rigidità cadaverica di questi nudi bubboni di cemento, spogli ormai di ogni mimetizzazione, attagnerà di sgomento comunicando quel senso della paralisi e della catastrofe, che è la guerra»¹³. Così il forte di Saint-Agnès, scavato nella roccia sopra Mentone (e regolarmente visitabile) è anche una straordinaria opera d'ingegneria che in quanto tale dovrebbe dir molto anche a chi non vuole saperne di guerre, ma sa che per capire il Novecento non è disdicevole attraversare anche quelle gallerie. In Liguria altro e più redditizio cemento ha determinato la progressiva scomparsa delle opere di difesa costiera, che ancora esibiscono qualche timido reperto sconfitto, difficile da leggere perché ormai assimilato alla discontinuità di un paesaggio frammentato: ma un censimento di queste minimaliste casematte, magari appoggiato agli archivi militari sia italiani che tedeschi, rappresenterebbe un terreno d'indagine ancora poco o per nulla battuto e fornirebbe un sussidio prezioso per formarsi una più sensibile coscienza del paesaggio novecentesco.

Del resto che questi anni non siano trascorsi invano, anche in Italia, è dimostrato dal fervore di parecchie iniziative locali, spesso intraprese da musei e istituti storici per la Resistenza, di studio e restauro di campi di battaglia e trinceramenti della Seconda guerra, come è accaduto di recente per alcuni tratti della Linea Gotica sull'Appennino bolognese¹⁴. Ma la notizia che in Spagna si compiono rigorosi scavi stratigrafici nelle trincee della Guerra Civile può ancora sembrare, nell'opinione comune, la voce di un altro mondo¹⁵. Ancora una volta,

¹³ G. UGGERI, *Archeologia del bunker*, in «Archeologia Medievale», III (1976), pp. 487-489 (la cit. è a p. 489).

¹⁴ Cfr. C. SLINGARDI, *I musei della Resistenza in Emilia Romagna*, in «Nuova Museologia», 7, 2002, pp. 9-15 (e in particolare p. 13).

¹⁵ J. MORÍN DE PABLOS, M. ESCOLÁ MARTÍNEZ, E. AUGUSTÍ GARCÍA, R. BARROSO CABRERA, A. PÉREZ-JUEZ GIL, *El yacimiento de "Casas de Murcia" (Villa de Vallecas). Excavaciones arqueológicas en un fortín republicano en la segunda línea de defensa de Madrid capital*, in «Militaria. Revista de cultura militar», 16 (2002), pp. 139-164.

dove non è all'opera il cemento, la precarietà di strutture destinate intenzionalmente a vita breve crea a qualsiasi progetto di manutenzione e restauro ostacoli comuni anche ai campi di sterminio nazisti, conservati perché non svanisca la memoria dell'orrore ma al prezzo di una lotta quotidiana contro la deperibilità dei materiali, tanto da legittimare un dibattito tuttora molto intenso sulle migliori forme di tutela da adottare¹⁶. Il che non toglie che molto resti ancora da fare e che le vestigia di entrambe le guerre fatichino ad entrare nella nozione corrente di patrimonio culturale. Si consideri, oltre l'evidenza dei *lager*, solo il caso dei luoghi di detenzione dei prigionieri, in genere edifici riadattati quando non si trattava di campi costruiti alla bisogna. E il fatto che questi luoghi siano stati in genere distrutti o molto alterati non ci esime dal prenderli in considerazione, almeno in fase ricognitiva e catalografica. Cosa facevano i prigionieri austro-ungarici in Riviera e come li vedevano i liguri sono ad esempio due domande che potrebbero comportare risposte assai stimolanti. Mia nonna materna, nata nel 1899, li ricordava al lavoro nelle campagne intorno a Taggia, dove l'antica chiesa di Nostra Signora del Canneto pare fosse stata trasformata in una sorta di ospedale. Non conosco tuttavia specifiche indagini condotte su documenti o su testimonianze come questa, ormai impossibili da raccogliere anche per mere ragioni anagrafiche. In ogni caso gli spazi della guerra non sono soltanto quelli dove si combatte, ma anche quelli dove il combattimento viene in qualche modo recepito e rappresentato.

Con queste premesse, apparirà indubbio come siano in verità i luoghi di entrambe le guerre mondiali a richiedere il sostegno di una tutela attiva, specie là dove le vestigia si legano a episodi di particolare efferatezza, come le stragi naziste, che a nessun costo devono essere sommersi dall'onda greve dell'oblio. Mi sembra comunque fondamentale che questi spazi vengano sottratti a una dimensione meramente commemorativa e celebrativa per essere invece indagati criticamente, come davanti a un palinsesto o una stratigrafia. La necessità di un approccio di tipo archeologico ai terreni di battaglia delle guerre mondiali non è una perversione intellettuale: è, al contrario, la via maestra per giungere a una loro conservazione metodologicamente

¹⁶ Ne riferisce tra gli altri F. CAFERRI, *Auschwitz, battaglia sul restauro, si sgretola la memoria dell'orrore*, in « La Repubblica », 24 gennaio 2003, p. 15.

corretta e per leggerli criticamente nella loro effettiva natura di fonti storiche. Non sempre (quasi mai) le trincee hanno aperto un terreno vergine: strade e camminamenti hanno incrociato, nascosto o cancellato precedenti segni di frequentazione dell'uomo, che possono venir recuperati solo con analisi combinate di tipo geografico, stratigrafico, archivistico; e a loro volta il *bunker* e la trincea hanno conservato le tracce del passaggio di coloro che vi hanno vissuto e combattuto, ma queste tracce possono svanire per sempre senza una collaudata metodologia d'indagine e di tutela. Una trincea della Grande Guerra è un terreno archeologico – benché più volte devastato – che contiene una grande quantità di informazioni utilissime per ricostruire la quotidianità della guerra, dalla *routine* del vissuto nei tempi di attesa al tragico «volto della battaglia»¹⁷. Ma il terreno rimane inservibile se non viene indagato con gli strumenti della ricerca scientifica. E per quanto un campo di battaglia e una linea fortificata, per mere ragioni dimensionali, non possano richiedere le stesse attenzioni di uno scavo stratigrafico romano o medievale, non per questo devono essere abbandonati all'attività generosa e appassionata ma sovente assai dilettantesca (e non certo priva di rischi) dei cercatori di cimeli e reperti (i cosiddetti recuperanti), che dovrebbero avvalersi di una strumentazione metodologica quantomeno aggiornata e di un vero coordinamento scientifico della ricerca. E il fatto che la legge 78 imponga l'obbligo di denunciare i ritrovamenti al sindaco può già rappresentare un primo correttivo alla ricerca autarchica e indiscriminata. Quel che conta è essere avvertiti che i campi di battaglia vanno tutelati perché sono la prima fonte di se stessi; e che un campo o una trincea acquistano un senso quando vengono popolati di uomini che vi si fronteggiano. E poiché gli uomini più non sono, le tracce materiali che vi hanno lasciato ne diventano i segni, le ombre e le parole.

Di qui la necessità di studiare e tutelare reperti, cimeli e residuati che la legge 78 raduna sotto le lettere d) e f) dell'art. 1, purché si cerchi, nei limiti del possibile, di rispettare l'esigenza critica di raccordare i reperti – come dati di scavo, appunto – al loro contesto di appartenenza. Una storia degli uomini in guerra non può permettersi di ri-

¹⁷ Il riferimento è naturalmente al classico saggio di J. KEEGAN, *Il volto della battaglia*, Milano 2001 (ed. or. *The Face of the Battle*, London 1976), che dedica pagine penetranti alla battaglia della Somme (pp. 217-306).

nunciare a questi incroci fra i documenti, le cose e gli spazi. Molto può sfuggire perdendo di vista i rapporti degli uomini, in condizioni affatto speciali, con certi luoghi e certi oggetti. Il riscontro del paesaggio e delle cose integra le informazioni delle fonti scritte e arriva spesso là dove esse tacciono. «Io ho veduto a Gorizia dei soldati – raccontava padre Agostino Gemelli – nei quali si diceva che erano totalmente spente le ragioni ideali della guerra, e ai quali è bastato il vedere le mazze insanguinate con le quali gli austriaci finivano i prigionieri, per risvegliare gli antichi spiriti»¹⁸. Dove lo storico non può non cogliere un avvertimento a considerare sempre anche l'uso comunicativo e propagandistico (oltre che, si capisce, meramente tecnico) che di questi oggetti si faceva. Per studiare l'antropologia del combattente (e in qualche modo comunicarla a chi visita un museo, una mostra o un percorso attrezzato) c'è bisogno di leggerne la vita materiale in tutte le sue molteplici sfaccettature. È pertanto questione di armi, equipaggiamenti, veicoli¹⁹; e ancora, di uniformi, bandiere, decorazioni. Tutti questi materiali pongono certo problemi conservativi e manutentivi diversi e talora piuttosto delicati, ma sono entrati così massicciamente nel nostro orizzonte museologico che non credo vi sia nessuno disposto a mettere in discussione la necessità di tutelarli.

Dove invece mi sembra opportuno compiere qualche passo ulteriore è negli sguardi da rivolgere a molte altre categorie di oggetti che pur non essendo spesso direttamente legati all'esperienza del fronte, offrono straordinari punti di vista per rischiarare l'antropologia delle retrovie e dei fronti interni, e che forse proprio per questo rischiano di rimanere esclusi dalla categoria generica dei «reperti e cimeli». Penso per esempio agli oggetti d'arte applicata fabbricati dagli stessi soldati, magari utilizzando reperti e residuati; ai modelli in scala di

¹⁸ A. GEMELLI, *Il nostro soldato. Saggi di psicologia militare*, Milano 1916, cit. da E. NISTRI, *Eserciti e società nell'età moderna*, Messina-Firenze 1979, p. 150. Cfr. anche G. VACCAREZZA, *La vita di trincea nella Prima Guerra Mondiale*, in *Stato maggiore dell'Esercito. Ufficio Storico. Studi storico militari*, 1996, Roma 1998, pp. 523-682.

¹⁹ Tra i mezzi di trasporto sottoposti alle norme di tutela, non necessariamente legati alle guerre mondiali, andranno inserite le «unità navali storiche», considerate beni culturali purché abbiano almeno venticinque anni di vita e un interesse storico definito dall'art. 7 della Legge 8 luglio 2003 n. 172, pubblicata in G.U., s. generale, n. 161, 14 luglio 2003 con l'insospettabile titolo *Disposizioni per il riordino e il rilancio della nautica da diporto e del turismo nautico*.

armi, veicoli e artiglierie, che comprendono tanto i giocattoli quanto veri strumenti didattici di formazione militare²⁰; agli stessi soldatini, occasioni di gioco e collezionismo ma anche stimoli per coltivare la familiarità con la storia militare nazionale e quindi procurare e irrobustire consenso²¹. Basti a rammentarlo l'associazione tra i giochi del piccolo protagonista e le vicende del padre al fronte nel film *La Guerra e il sogno di Momi*, girato a Torino nel 1916 da Giovanni Pastrone e Segundo De Chomón. Ma proprio questi documenti possono aiutare a mettere in luce quelle contraddizioni tra guerra rappresentata e guerra vera denunciate dalla *Rivolta dei santi maledetti* di Curzio Malaparte, dove il fronte si consuma in un crescendo di violenza insensata e nella retrovia si tesse una mitologia della guerra fitta di stereotipi retorici. E come potremo escludere quelle immagini a stampa che divulgavano lontano dal fronte l'immagine del conflitto e dei combattenti e a loro modo sostenevano lo sforzo bellico contribuendo a formare una « coscienza di guerra »? Anche stavolta la casistica è molto larga perché spazia dalle vignette ai fogli di soldatini di carta da ritagliare, dai manifesti alle immagini pubblicitarie, dai fumetti ai cartoni animati²², dalle splendide tavole di Antonio Rubino per il « Corriere dei Piccoli » a quelle giornalistiche (ma pervase di afflatti eroici) di Achille Beltrame per la « Domenica del Corriere »²³. Una storia dell'immagine interna della guerra non può ovviamente basarsi soltanto su fonti scritte e fotografie, ma deve tenere conto di questa galassia iconografica, pur con tutte le difficoltà che la sua esplorazione comporta. Essa comprende del resto soprattutto pro-

²⁰ E autentici capolavori d'ingegneria e arte applicata, come i molti modelli dell'Armeria Reale, in maggioranza ottocenteschi e dedicati alle artiglierie.

²¹ Cfr. per esempio *Homo ludens homo sapiens. Giocattoli, modelli soldatini ed altro dalla collezione Diego de Henriquez*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste-Udine 1995 (e soprattutto il contributo di D. DIOTALLEVI, *Armi, modelli d'arsenale e giocattoli-modello*, pp. 41-77, con interessanti osservazioni anche sul piano della tutela). Benché la bibliografia in materia sia ormai molto ampia (ma rivolta prevalentemente ai collezionisti), resta ancora da scrivere una vera storia sociale dei soldatini, aperta oltretutto al confronto con le arti applicate e con la cultura figurativa « alta ».

²² Su questi temi cfr. anche G. ALONGE, *Il disegno armato. Cinema di animazione e propaganda bellica in Nord America e Gran Bretagna (1914-1945)*, Bologna 2000.

²³ *La Grande Guerra 1914-1918. 459 tavole a colori di Achille Beltrame pubblicate sulla Domenica del Corriere*, catalogo della mostra a cura di S. CAMOL, Sacile 2001.

dotti seriali, che pertanto non ha senso pretendere di tutelare uno ad uno nella loro specifica individualità (sarebbe come notificare ogni singolo esemplare di un libro a stampa novecentesco tirato in due o tremila copie): la moltiplicazione della tutela all'infinito ottiene l'unico effetto di svilrnie il significato e semplicemente di disarmarla (tanto per rimanere nelle metafore militari). Ma il problema non si pone se questi materiali iconografici (al pari di soldatini e modelli) vengono immessi per tempo in musei, archivi, biblioteche e centri di documentazione, e quindi vengono adeguatamente protetti non in quanto opere uniche e irripetibili, ma perché elementi preziosi di un *corpus* di memorie. Al tempo stesso l'indagine dovrà estendersi non solo ai prodotti degli anni di guerra, ma anche a quelli che la guerra hanno rivisitato a posteriori, concorrendo a costruirne e rivederne l'immagine nel tempo.

Valicare la soglia del 1918 è passaggio indispensabile per comprendere come la memoria abbia rilavorato la percezione della guerra, e in particolare come sia cresciuta per segni e immagini quella retorica del dolore, germogliata fin dal 1914, che segna una delle grandi novità del primo conflitto mondiale in rapporto a ciò che lo ha preceduto e inaugura una consapevolezza del lutto collettivo che attraversa l'intero XX secolo²⁴. Dal punto di vista di chi predilige documenti architettonici e figurativi, oggetti principali di indagine diventano i monumenti ai caduti e i cimiteri militari, che forse la legge non cita esplicitamente soltanto perché si tratta in maggioranza di beni demaniali, e pertanto vincolati in ogni caso. Nei confronti dei primi l'occhio dello studioso beneficia di un ritrovato interesse per la scultura otto-novecentesca che passa necessariamente attraverso una rivisitazione dell'iconografia funeraria e celebrativa; e il fatto che uno specifico monumento sia firmato da Canonica o Bistolfi, Andreotti o Baroni ne ha sempre comportato una notorietà inesorabilmente ancorata alle fortune critiche del suo autore. Per altro, uno studio dei monumenti come fonti della rappresentazione della guerra additata alla memoria collettiva non è altrettanto scontato, benché i testi figurativi comincino ormai ad acquisire una notorietà sempre più apprezzabile²⁵. Per rendersi conto dell'in-

²⁴ S. AUDOIN-ROUZEAU, A. BECKER, *La violenza, la crociata, il lutto. La Grande Guerra e la storia del Novecento*, Torino 2000 (ed. or. 14-18, *retrouver la Guerre*, Paris 2000); ma ne va letta anche l'*Introduzione* di A. GIBELLI, pp. VII-XXV.

²⁵ Si vedano a puro titolo di esempio *La memoria pia: i monumenti ai caduti*

tensità e della capillarità di questa coltivazione della memoria (e la Liguria non fa eccezione, ma interessa anzi proprio in quanto lontana dal fronte) bisognerebbe partire dal basso e censire innanzitutto i monumenti minimi, ovvero le lapidi con le liste dei caduti, facendone oggetto di attenzioni storico-epigrafistiche e non solo memorialistiche: i testi di accompagnamento, gli ornati, il rapporto testo-immagine, la mera disposizione dei nomi possono dir molto sui valori che si intendevano comunicare e sulla cultura di chi li comunicava. E gli stessi elenchi bastano da soli a dare un'idea della falce di giovani vite subita da borghi e villaggi: sofferta ma sublimata, attraverso il marmo, in un pilastro dell'identità locale. Certo l'indagine si deve arricchire di altre valutazioni davanti a monumenti dal più variegato impianto figurativo, in cui lo studio dei linguaggi deve continuamente venire rapportato alla retorica delle immagini. Non troverei dunque disdicevole che una ricognizione territoriale di monumenti ai caduti (anche della sola Provincia di Imperia) producesse un saggio di storia dell'arte e insieme di storia delle percezioni della Grande Guerra, ovvero di rappresentazioni collettive della morte per la patria. Forse ci ricorderemmo, se non altro, che Oneglia aveva un monumento di Leonardo Bistolfi, e che il monumento di Ventimiglia è di Pietro Canonica²⁶. Ma credo che una ricerca del genere sarebbe in qualche modo orfana se non prendessimo in considerazione i modelli già esistenti, ispirati dal Risorgimento e dalle guerre coloniali, per comprenderne la tenuta ma anche il decisivo superamento dopo il 1918.

Due esempi tratti da aree limitrofe alla Riviera sono per questo assai paradigmatici. Al centro di una piazza di Peveragno, non lungi da Cuneo, c'è un movimentato gruppo bronzeo che se fosse negli Stati Uniti si chiamerebbe *Custer's last stand* e vanterebbe migliaia di riproduzioni. Invece pochi lo conoscono e raffigura gli ultimi istanti del maggiore Toselli, caduto all'Amba Alagi nel 1895 dopo aver resistito

della I guerra mondiale nell'area trentino tirolese, a cura di G. ISOLA, Trento 1997; *La memoria perduta: i monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, Roma 1998; G. SALVAGNINI, *La scultura nei monumenti ai caduti della prima guerra mondiale in Toscana*, Firenze 1999; e i diversi contributi raccolti nel numero 213, 1996, della rivista «Parametro».

²⁶ Per adesso buoni orientamenti vengono da *La scultura a Genova e in Liguria. Il Novecento*, a cura di F. SBORGI, Genova 1989.

invano a una marea di scioani (abbiamo già citato la sua spada, finita nell'Armeria Reale). Toselli era di Peveragno e questo spiega la dedica del monumento; la sua morte fu vista come un sacrificio eroico degno di memoria figurativa, e questo spiega il coinvolgimento di uno dei maggiori scultori italiani dell'epoca, Ettore Ximenes. L'eroe in azione discende dal patriota del Risorgimento, ma in guerra non tutti i caduti cadono in maniera così plateale. Il colonnello Pastorelli, ferito mortalmente ad Ain Zara in Libia nel 1911, è per esempio un professionista della guerra che scruta il terreno poggiando il piede su un sacchetto di sabbia. Così almeno lo raffigura un altro grande scultore *fin de siècle*, Davide Calandra, nel monumento che al Pastorelli volle dedicare il suo paese d'origine, Briga²⁷. Da una guerra coloniale all'altra è dunque cambiato il canone di rappresentazione dell'uomo illustre immolatosi in difesa della causa nazionale. Entrambi i modelli verranno tenuti in considerazione da coloro che si cimenteranno con i monumenti della Grande Guerra, ma con una sostanziale differenza: Toselli e Pastorelli sono eroi individuali e particolari, cui si dedicano monumenti specifici; i monumenti ai caduti commemorano invece, indistintamente, tutti i morti di una comunità. E il singolo soldato che spesso vi figura non rappresenta dunque se stesso, ma l'ipostasi di tutti coloro che vi sono ricordati. Occuparsi di monumenti ai caduti aiuta dunque a comprendere su quali modelli andava conformandosi la memoria collettiva.

Sul versante di cimiteri e sacrari gli studi hanno ancora privilegiato di norma progetti e fabbriche legati a grandi figure, siano essi il Monumento Sarfatti di Giuseppe Terragni o il Monumento al Fante di Eugenio Baroni, rimasto allo stadio di abbozzo. Ma siccome ogni cimitero dice molto della concezione della morte (e quindi della filosofia della vita) che si voleva tramandare, e della cultura architettonica e figurativa di chi lo ha commissionato e disegnato, ecco che s'impone una rilettura comparativa di questi spazi, estesa ai cimiteri di entrambe le guerre mondiali e attenta a coglierne gli addentellati con l'architettura funeraria – e in generale civile – del loro tempo²⁸. Un cimitero militare organizza il lutto nello spazio, trasformandolo profondamente

²⁷ Cfr. P. MASSAJOLI, *Uno scultore a Briga*, in « R nì d'ägüra », 21 (1994), pp. 3-6.

²⁸ Qualcosa comincia a muoversi anche da noi, come documenta fra l'altro L. GNOCCHI, *Cimiteri militari della Seconda guerra*, in « Artista », 1999, pp. 108-133.

anche quando sembra aderirvi e mimetizzarsi. Il cimitero di Dobbiaco / Toblach, in Val Pusteria, che ospita soltanto caduti austro-ungarici, si insinua in un boschetto sui fianchi di una montagna, per terrazamenti successivi, e rappresenta una sorta di antitesi a sacrari immensi come quello razionalista di Redipuglia, che piega il terreno alle esigenze di un nuovo ordine: ma in entrambi i casi dobbiamo misurarci con un suolo antropizzato dalla morte, e per preservare i luoghi la tutela dei rispettivi ambienti è fondamentale quanto la manutenzione di ogni singola tomba. Un cimitero militare è anche un documento di architettura contemporanea (a sua volta arricchita da epigrafi e sculture) non diversamente dalle fortificazioni permanenti, e per questo merita di essere avvicinato anche con gli attrezzi dello storico dell'arte. Così procedendo ci si renderà conto che in molti casi l'organizzazione del lutto attraverso l'apprestamento di luoghi in cui l'arte e l'architettura favoriscano il coinvolgimento emotivo viene progettata con scrupolo almeno dal 1915.

Caso emblematico è quello delle retrovie della Galizia austriaca, disseminate di una rete di circa quattrocento cimiteri di guerra (con più di sessantamila tombe) costruiti in tre anni a cura della sezione di Cracovia del *Kriegsgräberabteilung*, un dipartimento statale che aveva come compito specifico proprio quello di costruire e decorare i cimiteri di guerra, curando le pratiche per l'inumazione dei caduti; ed emblematico il caso galiziano lo è davvero non tanto per il numero delle opere, comunque impressionante (parecchi di questi cimiteri sono in fondo minuscoli), ma per il coinvolgimento di pittori, scultori e architetti polacchi, austriaci, ungheresi, cechi e slovacchi che si trovarono a dirigere una folta manovalanza composta prevalentemente da prigionieri italiani e soprattutto russi²⁹. L'arte funeraria venne rivisitata in termini ora revivalisti, ora eclettici, ora secessionisti, senza dimenticare il confronto con le tradizioni locali, rinunciando a parametri seriali e attribuendo a ciascun cimitero una sua specifica individualità (come si trattasse, appunto – e di fatto lo era – di un'opera d'arte). Il culto degli eroi caduti e la coltivazione della memoria dovevano quindi poggiare sul contributo della cultura figurativa contemporanea; ed ecco che i cimiteri cessavano di essere luoghi di mero funzionalismo

²⁹ *I Giardini degli Eroi. Cimiteri di guerra sul fronte orientale 1914-1918. Immagini ed epigrafi*, Rovereto 1997.

per diventare snodi vitali di una vera strategia di comunicazione che impiegava monumenti, immagini e testi (vista la gran parte che vi avevano le iscrizioni) per esprimere cordoglio e cementare l'unità nazionale nel segno dei caduti. Come una chiesa o un castello (o un dipinto o una statua), ogni cimitero ha una storia che va indagata soprattutto nei suoi rapporti di contesto, in cui non può ignorarsi il momento della ricezione; ma è anche un'opera polifonica in cui convergono almeno scultura, epigrafia e architettura, e per questo non può essere correttamente decifrata (e difesa) misconoscendone la qualità figurativa. Direi anzi che il valore di ciascun cimitero risalta proprio dall'incrocio dei due vettori della comunicazione e dell'impegno architettonico.

Il cimitero di Alessandria, città di lontana retrovia non toccata direttamente dalla guerra, diviene interessante per la sua precoce codificazione di un dolore collettivo che accomuna i caduti italiani ai prigionieri austro-ungarici, e per questo andrebbe analizzato a fondo in un'occasione appropriata che rivisitasse anche i monumenti commemorativi del circondario. Quasi un intero campo del grandioso cimitero civile, sontuoso nella sua impaginazione ecletticamente medievaleggiante che citava il Cimitero Monumentale di Milano³⁰, viene precocemente consacrato ai morti in guerra unificando le tipologie del cimitero militare e del monumento ai caduti, disponendo entro una recinzione delimitante in ferro battuto, intorno al cippo celebrativo, molti filari di piccole croci, identiche per italiani e austriaci. Un «campo della gloria», insomma, che diventa anche campo del lutto e del ricordo, in cui la retorica della morte come sacrificio incontra l'evidenza della morte come sterminio di vite giovani. Anche nel cimitero militare del Commonwealth che sorge accanto al cimitero civile di Bordighera gli austriaci detenuti in prigionia dividono la stessa terra dei loro nemici: nomi incerti su cippi consumati disegnano però una sottile linea grigia alle spalle dei britannici, lasciando intendere comunque una distinzione tra i belligeranti. In ogni caso, tutti quei soldati continuano a popolare un quartiere della più grande e organica città dei morti rappresentata dal cimitero nella sua totalità. I caduti in

³⁰ Sul cimitero alessandrino, in generale, cfr. A. DAMERI, *Eclettismo nell'architettura funeraria: Ludovico Straneo e il Cimitero di Alessandria*, in «Rivista di Storia, Arte e Archeologia per le Province di Alessandria e Asti», CV (1996), pp. 291-301.

guerra, sottratti ai sacrari, diventano (rimangono) i caduti per la società civile. «La perdita di un individuo – scriveva nel 1929 Thomas Lawrence riflettendo sulla sua esperienza in Arabia – è come un sasso lanciato in acqua: ogni volta provoca solo un piccolo vuoto, da cui però si allontanano onde concentriche di dolore»³¹. A monumenti e cimiteri (e più lontano ad archivi e musei) spetta il compito di frenare e conservare queste onde attribuendo loro (e quindi alla morte) un senso che nutra la coscienza storica e le speranze degli uomini. Per questo dovremmo abituarci a cercare anche nei cimiteri altre fonti e altri documenti sulle guerre e sulla loro percezione.

Certo, il riscontro più immediato dei modi di vivere e rappresentare le guerre mondiali viene dall'immagine fotografica e (in maggior misura per il 1939-45) cinematografica, da tempo oggetto di archiviazione oltre che di studio scientifico³². Anzi, proprio il fatto che molte di queste immagini siano esemplari pressoché unici non ne deve comportare certo una tutela puntuale: esse valgono in quanto frammenti di un archivio, ed è l'archivio a necessitare di strumenti difensivi. Più recente, anche di concerto con una storiografia che riserva attenzione crescente alle esperienze individuali e alla guerra «vissuta dal basso», e quindi a fonti non ufficiali in cui diari e corrispondenza hanno gran parte³³, è l'attenzione dedicata ad archivi fotografici privati, in cui la collezione di foto-ricordo giunge talvolta a dipanarsi nel racconto di un'esperienza, e il punto di vista «alternativo» fornisce informazioni preziose sia sulla guerra che su ciò che l'occhio di chi guardava riteneva importante tramandare. Ma questi sguardi sono frammentari e stratificati, come le pagine di un epistolario, e richiedo-

³¹ An individual casualty is like a pebble dropped in water: each may make only a brief hole, but rings of sorrow widen out from them: T. E. LAWRENCE, *Guerriglia / Guerrilla*, a cura di M. DOTTI e S. FRANCESCHETTI, Roma 2002, p. 25.

³² Molto eterogenea è la bibliografia sull'immagine fotografica della Grande Guerra (e non pretendiamo certo di darne conto qui). Un efficace punto d'avvio è rappresentato da L. FABI, *La Prima Guerra Mondiale 1915-1918* (Storia fotografica della società italiana), Roma 1998. Ma cfr. anche contributi più circoscritti come F. ROMANO SCARDACCIONE, *La prima guerra mondiale nelle fotografie del Ministero delle armi e munizioni*, in «AFT», XI (1995), 22, pp. 4-7.

³³ Al riguardo vanno rammentati, in campo italiano, almeno gli studi di Antonio Gibelli, e in particolare *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Torino 1998.

no un lavoro paziente di analisi comparativa su vaste campionature. E in tal senso, al pari di ogni prodotto figurativo, la fotografia è fonte di se stessa come della realtà che cerca di rappresentare. Più modestamente, diremmo che le fotografie aiutano comunque la tutela documentando situazioni che dopo lo scatto si sono in genere molto alterate. Ma forse mette conto spendere qualche considerazione sul diverso e innovativo rapporto instauratosi tra guerra e fotografia dopo il 1914, e della peculiare importanza (implicitamente riconosciuta anche dalla legge di tutela) che la fotografia viene ad assumere nel nuovo contesto. Di fotografi sui campi di battaglia se n'erano già visti parecchi, e i nomi di Roger Fenton in Crimea e di Matthew Brady nella Guerra di Secessione Americana dovrebbero bastare a rammentarci quanto l'iconografia dei conflitti fosse venuta trasformandosi nel corso del XIX secolo. Ma a partire dal 1914 il campo di battaglia si espande in forme così incontenibili da poter essere descritto solo per frammenti, perché diventa impossibile, se non attraverso la cartografia (o un montaggio di foto panoramiche come quelle del Genio militare), rappresentarlo nella sua totalità. Al tempo stesso, grazie all'aviazione, è possibile per la prima volta osservare – e quindi fotografare – la guerra dal cielo, sconvolgendo i punti di vista tradizionali. Si afferma così quella «eterogeneità dei campi di percezione»³⁴ che trova nella fotografia e soprattutto nel cinema due efficacissimi strumenti in grado di rappresentarla. La Grande Guerra è il primo conflitto ad essere stato effettivamente filmato, e una meditata ricerca delle sue fonti figurative non potrà prescindere sia dai superstiti documentari, sia dai film a soggetto che ad eventi in corso hanno contribuito a modellare il fronte interno e a guerra finita ne hanno costruito la memoria visiva³⁵. L'osservazione vale naturalmente anche per la Seconda guerra mondiale e gli altri conflitti del Novecento (come per quelli che purtroppo ancora verranno), dove semmai il problema è

³⁴ P. VIRILIO, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Torino 1992, p. 33 (ed. or. *Guerre et cinéma*, Paris 1984). Sulla percezione della guerra in movimento si veda ora anche A. SCURATI, *Funzione dell'occhio e funzione dell'arma nella televisione di guerra*, in *Da Ulysses a 2001: Odissea nello spazio. Il viaggio come motivo artistico nel XX secolo*, atti del convegno di Imperia (11-13 ottobre 2001) a cura di G. REVELLI, Pisa 2002, pp. 401-417.

³⁵ G. ALONGE, *Cinema e guerra. Il film, la Grande Guerra e l'immaginario bello del Novecento*, Torino 2001.

rappresentato da una relativa abbondanza di informazioni e quindi dalla necessità di applicarvi sguardi ancor più selettivi. Ma queste guerre ci hanno insegnato fra l'altro che dominare la battaglia significa controllarne visivamente lo spazio, e che per raggiungere questo scopo, quando non è possibile farlo con gli occhi di un sol uomo come per secoli si era potuto, c'è bisogno di un sistema di forme di rappresentazione. E ancora che il consenso all'azione militare (come per contrappasso il dissenso) si plasma all'interno anche e soprattutto attraverso la gestione delle notizie e delle immagini che giungono dal fronte. Nelle guerre mondiali il coinvolgimento delle popolazioni civili è tale che il teatro del conflitto si estende per centinaia di chilometri oltre l'ultima retrovia. Una città in tempo di guerra è un luogo che vive le conseguenze morali e materiali del conflitto ma è anche il luogo dove si costruisce e si recepisce il racconto della guerra: dove le onde del dolore, insomma, si propagano anche per immagini.

Tra queste immagini abbiamo finora quasi evitato quelle che nel canone degli storici dell'arte tendono ad occupare i piani alti della piramide, e cioè i dipinti e le sculture. Lo abbiamo fatto perché le opere d'arte figurativa tendono tradizionalmente ad assumere un ruolo privilegiato tra i manufatti presi in esame dagli storici e tra quelli da restaurare e conservare; e quindi perché ci è sembrato opportuno prendere le parti dei più deboli. E se abbiamo sostenuto la necessità di studiare e preservare fortificazioni e cimiteri anche per il loro valore formale, nel caso di pittura e scultura (oltre l'ovvietà dei monumenti funerari e celebrativi) ribalteremo il rapporto, invocandone l'analisi e l'archiviazione come se fossero resoconti dalla prima linea o sequenze fotografiche (e naturalmente una tecnica di lettura che tenga conto della peculiarità del mezzo di comunicazione). Il segno del pittore diventerà così un segmento di convinzione o di dissenso; e potrà rivelare, proprio in forza del coinvolgimento emotivo della creazione artistica, il suo valore di robusto nutrimento della memoria, di argine dell'umanità contro la violenza e le ideologie³⁶. Proprio la Grande Guerra ha costretto le arti a prendere posizione, inducendo gli artisti a schierarsi (anche materialmente) e a raccontare la loro parabola individuale, come mai era accaduto in passato, proiettandola sulla tragedia

³⁶ Per cui rimando in breve al catalogo della mostra genovese *Arte della libertà. Antifascismo, guerra e liberazione in Europa 1925-1945*, Milano 1995.

di interi popoli e conferendole un respiro universale. Il senso di violenza esacerbata e di lacerante disperazione che non possono documentare i monumenti ai caduti, le oleografie ufficiali, le tavole dei giornali illustrati, e forse neppure la maggioranza delle fotografie dal fronte, può essere filtrato dalla matita di un artista (o dai versi di un poeta) che al fronte c'è stato. Dopo il 1914, la percezione della sofferenza entra nella storia della pittura sovrapponendosi alla rappresentazione della guerra. Un fotografo o un illustratore di guerra non tendono intenzionalmente all'arte, ma a far rientrare il racconto entro certe convenzioni visive e narrative, già accolte dal loro «pubblico». L'«artista di guerra» (ammesso che la categoria esista) elude il *reportage* per puntare all'essenza della condizione umana, ma consegna nelle nostre mani il *reportage* che da nessun altro potrà venire. Dopo il conflitto (ma in molti casi già a guerra in corso), il dolore viene codificato nel marmo per alimentare la memoria forte del culto dei martiri, quasi si voglia lasciare in ogni minima comunità una testimonianza perenne che attribuisca un senso a quel sacrificio. Anche questo, e anche a centinaia di miglia dalla linea del fuoco, è il patrimonio della guerra, un archivio di spazi e di cose grande quanto la nazione. Molte sono dunque le vie per costruire criticamente la conoscenza storica, che passa di necessità attraverso i loro incroci. Di queste vie, tra le più dense e pregnanti (e perciò difficili da analizzare) sono quelle costellate di immagini e oggetti, patrimonio a un tempo culturale e morale. Come si vede, la loro corretta tutela è intimamente connessa alla piena consapevolezza del loro valore di documento storico, che a sua volta dalla tutela trae giovamento. Il rischio che si corre spezzando questo rapporto è quello di generare una memoria indebolita, che potrebbe presto tramutarsi in una memoria azzerata. Anche dalla nostra capacità di far propri gli spiriti migliori delle leggi di tutela e di applicarli criticamente dipenderà dunque la possibilità di scongiurare questo pericolo.

INDICE

Studi

| | |
|--|-----|
| MARIO ASCHERI, <i>I conti di Ventimiglia e le origini del Comune di Ventimiglia</i> | 5 |
| FEDERICA NATTA, <i>Per un'iconografia infernale del Ponente ligure alla fine del Quattrocento</i> | 25 |
| SIMONA CIURLO, <i>Rocchetta Nervina nel XVI secolo. Studio della società e delle sue istituzioni attraverso gli statuti comunali</i> | 85 |
| BEATRICE PALMERO, <i>I Doria di Dolceacqua e la valle Nervia. Il radicamento territoriale di un'antica signoria (1550-1715)</i> | 111 |
| FRANCK VIGLIANI, <i>Genealogia dei Doria di Dolceacqua</i> | 147 |
| EMANUELA DHO, <i>Il monastero di Sant'Antonio Abate a Ventimiglia: apparati decorativi e scelte iconografiche</i> | 177 |
| VALENTINA ZUNINO, <i>Sacre effigi</i> | 205 |
| ALESSANDRO GIACOBBE, <i>A me le Guardie !? U Carabinè di Camporosso è un granatiere...</i> | 225 |

Archivio della memoria

| | |
|--|-----|
| LUIGINO MACCARIO, <i>La Pasqua intemelia</i> | 241 |
|--|-----|

Cronache e strumenti

| | |
|---|-----|
| FULVIO CERVINI, <i>La memoria indebolita. Strumenti legislativi e questioni di metodo per tutelare e studiare luoghi e vestigia delle guerre mondiali</i> | 251 |
| GIUSEPPE PALMERO, <i>A Pigna "l'acqua racconta"</i> | 279 |
| GIUSEPPE PALMERO, <i>"Mentone alla fine del Medioevo"</i> | 281 |

*finito di stampare
nel 2004
brigati glauco
via isocorte, 15
tel. 010714535
16164 genova-pontedecimo*