

*Eredità intangibili*

Il 2 Novembre 2001, in un frangente delicato della storia d'inizio millennio, la Conferenza Generale dell'UNESCO<sup>1</sup> ha approvato la *Universal Declaration on Cultural Diversity*, uno strumento giuridico volto a coordinare l'azione dei paesi membri al fine di valorizzare la «diversità culturale» nel mondo. Nell'articolo 7 della Dichiarazione è contenuto un riferimento alla centralità dell'opera di conservazione dei beni culturali, in relazione all'esigenza di tutelare tale diversità: «l'eredità deve essere preservata e incentivata in ogni sua forma e trasmessa alle generazioni future come lascito dell'esperienza e delle aspirazioni umane».

Il punto di riferimento principale, nell'ambito del diritto internazionale, per ciò che concerne il problema dell'eredità culturale mondiale e della sua conservazione, è la *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage* del 16 novembre 1972, che promuove una più efficace e coordinata opera di conservazione di questi beni a livello mondiale. Rispetto alle eredità naturali, che nella Convenzione sono specificate quali siti naturali e geologici di eccezionale importanza, anche per la presenza di particolari specie animali o vegetali, o come formazioni fisiche e biologiche di interesse scientifico o pregio estetico (art. 3), le eredità culturali vengono classificate in (1) monumenti, (2) gruppi di costruzioni e (3) siti. Nel primo caso si tratta di opere di architettura, scultura monumentale o pittura, elementi o strutture di natura archeologica, iscrizioni o dimore rupestri che abbiano «valore universale dal punto di vista della storia, dell'arte o della scienza»; la seconda categoria comprende complessi di costruzioni architettoniche che, separate o

<sup>1</sup> *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*: [www.unesco.org](http://www.unesco.org). Le traduzioni riguardanti testi di legge prodotti da questa istituzione – che è possibile trovare sul sito in versione integrale, insieme ai dettagli riguardanti il programma *Memory of the World* – sono opera dell'autore.

connesse tra loro, posseggano un analogo valore a causa della loro conformazione o ubicazione. Infine, i siti sono entità estese nello spazio comprendenti oggetti frutto dell'opera di esseri umani, o di questi unitamente alla natura, che conservino un evidente valore antropologico, storico, etnologico o estetico (art. 2).

Queste classificazioni sono state però recentemente ritenute insufficienti rispetto all'esigenza di conservazione della diversità culturale mondiale. Danze tribali, feste popolari, riti religiosi o interi patrimoni linguistici rischiano l'estinzione sulla spinta della crescente uniformazione economica del pianeta, e tuttavia non rientrano nella categoria di eredità culturale così come concepita nel 1972. Per questo è stata introdotta una nuova categoria giuridica, quella di *eredità culturale intangibile*, contenuta nella *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, stipulata a Parigi il 17 ottobre 2003.

Se le eredità culturali architettoniche, scultoree, pittoriche o archeologiche vengono così ad essere classificate come «tangibili» per il loro presentarsi come oggetti aventi una determinata estensione spaziale, le entità culturali intangibili sarebbero «pratiche, rappresentazioni, espressioni, conoscenze, abilità – e strumenti, oggetti, artefatti o spazi culturali ad esse associati – che comunità, gruppi e, in certi casi, individui riconoscono come parte della loro eredità culturale» (art. 2, comma 1).

Questo è l'elenco delle entità che *inter alia* entrano di diritto a far parte della *intangible cultural heritage* (ICH) (art. 2, comma 2):

(a) tradizioni ed espressioni orali, inclusa la lingua come veicolo dell'eredità culturale intangibile;

(b) arti performative;

(c) pratiche sociali, rituali ed eventi festivi;

(d) conoscenze e pratiche riguardanti la natura e l'universo;

(e) capacità artigianali tradizionali.

Ma in che senso, di preciso, queste manifestazioni della creatività umana sono «intangibili»? E soprattutto, se sono intangibili, se non si toccano o non si presentano ai sensi, come possono essere conservate e, soprattutto, esistere?

Dopotutto, se non posso toccare un rito o un'abilità, una *performance* artistica o una tradizione, nulla appare meno illogico che negarne l'esistenza come si nega quella degli angeli e delle fate, di cui si parla, e che tuttavia non esistono. Eppure, anche se gli angeli non esistono, più difficile è negare l'esistenza delle religioni, mitologie o narrazioni che ne affermano l'esistenza, o dei rituali e delle gerarchie ad esse connessi. D'altra parte, se è piuttosto semplice individuare e porre sotto tutela la scultura o il dipinto che rappresentano l'angelo, molto più problematico è identificare, circoscrivere e conservare la tradizione che afferma l'esistenza dell'angelo, o addirittura l'angelo come prodotto culturale, come entità immaginaria facente parte dell'eredità storica.

Se tuttavia anche immaginazioni, narrazioni, gestualità artistiche e rituali intrattengono un rapporto con i colori e i suoni, con i corpi e i movimenti, cioè con la realtà fisica, non è così semplice, nonostante le apparenze, qualificare le opere

architettoniche o i dipinti come qualcosa di tangibile: ciò che fa effettivamente di un certo oggetto una scultura o un quadro, ciò che lo rende riconoscibile come qualcosa di diverso da un mero agglomerato fisico di particelle, ossia il senso che viene a me trasmesso da quelle forme e da quei colori – e che non si può tuttavia identificare con esse – appare intangibile a tutti gli effetti. La sfera delle eredità tangibili sembra quindi intrattenere rapporti con l'intangibile almeno quanto le entità intangibili sembrano essere vincolate a un mondo fatto di particelle fisiche e oggetti concreti, come del resto è riconosciuto nel preambolo stesso della Convenzione del 2003, che riconosce «la profonda [*deep-seated*] interdipendenza tra l'eredità culturale intangibile e l'eredità naturale e culturale tangibile».

Questa radicale interdipendenza tra naturale e culturale, e tra tangibile e intangibile nella sfera sociale umana, è alla base dell'intuizione secondo cui il linguaggio – che sembra effettivamente occupare una posizione liminare tra natura e cultura, e tra incorporeità e materia – svolge un ruolo essenziale nella produzione culturale. D'altra parte entità tangibili possono assumere una funzione e un senso differenti nelle nostre vite grazie all'applicazione di funzioni: un tempio può essere inteso come un oggetto o fatto bruto, meramente fisico, possessore di caratteristiche intrinseche, cui viene applicata la funzione di essere un luogo di culto; successivamente sarà possibile applicare ulteriori funzioni, come quella di essere un'opera d'arte, o un'eredità culturale da valorizzare e conservare<sup>2</sup>.

L'elemento linguistico ha un'importanza centrale in questa prospettiva, dal momento che se a un livello molto elementare è possibile applicare funzioni senza una formulazione compiutamente linguistica – come quando una donna del paleolitico si limita a utilizzare una pietra come oggetto contundente o per accendere un fuoco – ad ogni livello appena superiore, quando si attribuisce a qualcosa uno *status*, ossia una funzione parzialmente indipendente dalle caratteristiche fisiche dell'oggetto, sono necessari pensieri complessi, che non possono prescindere dall'uso di un sistema linguistico<sup>3</sup>.

Per illustrare questa teoria nella forma di un ipotetico processo, John R. Searle ha proposto l'esempio del muro<sup>4</sup>: in origine, se si doveva impedire l'ingresso allo straniero, si costruiva una barriera fisica; con l'evoluzione verso un'organizzazione meno primitiva della realtà sociale tali costruzioni tendono a scomparire e restano solo linee, tracce costituite magari da una fila di pietre, che non ostruisce il passaggio, ma indica il divieto grazie a un'applicazione collettiva di funzione, resa possibile dall'uso del linguaggio.

### *Costruzione e caduta di un Muro*

Nel 2007, nell'ambito del programma *Memory of the World*, che coordina la selezione delle eredità mondiali da inserire nel *Registro* di quelle che meritano e ne-

<sup>2</sup> Searle 1995: 21 ss.

<sup>3</sup> *Ivi*: 70 ss.

<sup>4</sup> *Ivi*: 48-49.

cessitano di essere tutelate e conservate dall'UNESCO, è stata presa in considerazione proprio la candidatura di un muro, anche se la sua storia è meno remota di quanto questo esempio farebbe supporre. La *nomination* intitolata *The Construction and Fall of the Berlin Wall and The Two-plus-Four-Treaty of 1990*, presentata dalla Repubblica Federale Tedesca, è stata giustificata osservando che la vicenda legata al Muro di Berlino «è parte dell'eredità politica e della memoria collettiva della Germania, dell'Europa e del mondo nell'epoca posteriore alla Seconda Guerra Mondiale». Il materiale proposto per l'archiviazione ufficiale è stato presentato come «un complesso tessuto di eredità tangibile e intangibile», composto da materiali audiovisivi relativi ad alcune fasi ritenute salienti della vicenda della costruzione e caduta del Muro, e dal documento ufficiale del Trattato “Due più quattro” firmato a Mosca da BRD, DDR, URSS, USA, Gran Bretagna e Francia il 12 settembre 1990, che rese possibile l'annessione della DDR alla BRD, avvenuta il 3 ottobre dello stesso anno.

La storia del Muro di Berlino risulta interessante, rispetto alla questione relativa alla tangibilità o intangibilità di un'eredità culturale, proprio se confrontata con quella del muro di Searle. Nel caso della città tedesca, che venne suddivisa in quattro distinte zone d'occupazione nel 1945, il processo che va dal fatto brutto alla linea di confine sembra invertirsi: tra l'8 maggio di quell'anno, quando il Terzo Reich firmò la resa incondizionata all'Armata Rossa a Karlshorst, e il 13 agosto 1961, quando iniziò la vicenda del Muro, l'ex capitale fu oggetto di interminabili dispute diplomatiche, di interventi legislativi reiterati e talvolta contraddittori, di suddivisioni politiche e amministrative complesse e sovente in conflitto fra loro<sup>5</sup>. Il confine della zona d'occupazione sovietica, che sarebbe divenuta Berlino est, venne stabilito l'11 luglio 1945, mentre solo dal 6 settembre 1948 tale zona divenne sede di un Consiglio Comunale diverso rispetto a quello che si riuniva ad ovest. Nel 1949, con la nascita della BRD e della DDR, quest'ultima rivendicò Berlino come sua capitale, e il 27 maggio 1952 – a causa del progressivo inasprirsi delle tensioni politiche relative alla Germania – dichiarò unilateralmente confine internazionale il limite tra il settore sovietico di Berlino e i settori statunitense, britannico e francese<sup>6</sup>.

Solo dopo nove anni il governo tedesco orientale prese la decisione di costruire un Muro in corrispondenza di quel confine, per evitare che il flusso di migranti verso occidente dissanguasse l'economia del paese. La città era un groviglio di istituzioni, eserciti, legazioni diplomatiche e servizi segreti in competizione tra loro perché le diverse potenze occupanti – l'URSS da una parte, le altre tre dall'altra – pretendevano poteri o diritti che la controparte non era disposta a concedere. Non vi fu mai una fila di pietre, né una striscia sull'asfalto in corrispondenza del confine, ma si continuarono a firmare per anni provvedimenti che avevano per oggetto il confine e le sue implicazioni politiche e amministrative; il Muro fu la soluzione – il fatto brutto – che cercò di dirimere ogni controversia<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Hillgruber 1961; Lebegern 2002.

<sup>6</sup> Richie 1998: 646 ss.

<sup>7</sup> Petschull 1981; Gelb 1986; Ehlert 2001.

Rispetto all'esempio di Searle, maggiormente calzante sembra quindi il processo dall'intangibile al tangibile ipotizzato da Barry Smith: «le postazioni di frontiera, le torrette di guardia, i fili spinati e tutto il resto tenderanno, con il loro accumularsi, a rimpiazzare con qualcosa di più reale (tangibile, fisico) ciò che inizialmente era un confine *fiat*»<sup>8</sup>. Leggi, confini e istituzioni sono entità diverse da quelle fisiche, perché sono create dagli esseri umani, e tuttavia sono ontologicamente altrettanto consistenti: dopotutto scavalcare un Muro di tre metri e mezzo d'altezza non è impossibile, mentre ben più temibile è la legge che dichiara illecito quell'atto e autorizza l'uso dalle armi contro chi contravviene alla norma. Non a caso, quando migliaia di berlinesi attraversarono il Muro il 9 novembre 1989, a cessare di esistere non era stata la costruzione, ma il divieto. Quella notte non vi fu una ribellione spontanea, ma l'applicazione di una legge circa la regolamentazione dei viaggi all'estero che il Consiglio dei Ministri della DDR aveva approvato il pomeriggio precedente<sup>9</sup>.

Ma come avviene che un divieto o uno Stato siano posti in essere o scompaiano, come è possibile che l'invisibile e l'intangibile siano a tal punto reali e producano trasformazioni tanto concrete ed evidenti? Se non è possibile dimostrare l'esistenza di un'«intenzionalità collettiva»<sup>10</sup>, dal momento che essa non è deducibile dai concreti atteggiamenti intenzionali di ciascuno<sup>11</sup>, occorre cercare altrove la spiegazione dell'evidente oggettività della realtà sociale e delle sue regole. La formulazione di atti linguistici in quanto tale non è sufficiente ad assicurare stabilità e permanenza nel tempo alle entità sociali e istituzionali: per questo le leggi sono sempre scritte, alle promesse o agli accordi importanti segue sempre una firma, e l'attività di archiviazione e conservazione cartacea o digitale è così fondamentale nelle società complesse<sup>12</sup>.

Questo ruolo centrale della documentazione è stato tralasciato da Searle, mentre è stato colto da Smith, che ha indicato le linee essenziali di un'ontologia dei documenti e degli atti documentali come parte della più estesa ontologia delle entità sociali. L'atto documentale è il corrispettivo scritto dell'atto linguistico orale, e consente una minore caducità temporale. Tuttavia, lungi dall'identificare le entità giuridiche con i documenti che ne contengono la formulazione linguistica, egli distingue il documento da ciò che questo crea e successivamente «sostiene»: l'intangibilità della realtà sociale resta, per l'appunto, intatta, né è possibile una commistione tra la materialità della carta, dell'inchiostro, dell'ossido magnetico o degli altri materiali che costituiscono il documento e l'immaterialità del significato delle proposizioni che ne determinano il contenuto logico, come delle entità che ne sono il risultato ontologico<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> Smith 2001: 77.

<sup>9</sup> Hertle 1996: 163-240.

<sup>10</sup> Searle 1995: 33 ss.

<sup>11</sup> Ferraris 2005: 219-220.

<sup>12</sup> Ferraris 2005; 2007.

<sup>13</sup> Smith 2005.

Tuttavia, in questa concezione, è assente una generalizzazione del ruolo della scrittura nella costruzione della realtà sociale, che sembra invece esser resa necessaria dall'evidenza del fatto che tutte le entità sociali esistono grazie a iscrizioni, che assumono valore sociale, e sono riconoscibili nel loro valore, grazie alla loro idiomacità, ossia a «quel modo specifico di presentazione di un'iscrizione che la collega a un individuo»<sup>14</sup>. Così i documenti, per esempio, hanno sempre carattere idiomacico (intestazione, struttura del testo, presenza di loghi o timbri) e sono in ultima analisi «iscrizioni conformi a certi requisiti»<sup>15</sup>, mentre la centralità delle firme nella realtà sociale è dovuta a caratteristiche di cui esse dispongono in modo eminente: sono idiomaciche e nomotetiche a un tempo, garantiscono singolarità e ripetizione, iterano un segno e ne permettono l'infinita ri-presentazione<sup>16</sup>. Ma ancora più radicalmente, nell'argomentazione di Maurizio Ferraris, «l'iscrizione è la registrazione idiomacica dell'atto, su un foglio di carta, con una stretta di mano, con uno sguardo, cioè anche semplicemente nella tabula che sta nella testa dei due contraenti»<sup>17</sup>.

### *Conservazione e valorizzazione*

Il materiale candidato a far parte del *Memory of the World Register* per la conservazione dell'eredità rappresentata dalla vicenda storica del Muro di Berlino presenta almeno due elementi d'interesse per questi problemi. In primo luogo, se è presente in questo *corpus* un documento, il Trattato del 1990, è assente il Muro stesso come eredità tangibile, che pure è stato conservato, in forme diverse, dopo la sua caduta. In secondo luogo, la maggior parte del materiale è costituito da documentazioni di altro tipo rispetto a quelle giuridiche. In effetti, documenti non sono soltanto le leggi, ma iscrizioni che possono avere funzione informativa, o storica<sup>18</sup>. Questi materiali, come la registrazione audio di una conferenza stampa di Walter Ulbricht del 1961 – quando disse che nessuno aveva intenzione di costruire un Muro tra le due Berlino – o quella filmata di un'altra conferenza tenuta nel 1989 da Günther Schabowski, durante la quale venne dato l'annuncio che il Muro si sarebbe aperto, conservano serie complesse e articolate di atti linguistici di rilievo istituzionale per quella vicenda, e consentono l'illusione di avere in presenza il relatore anche molti anni dopo l'evento che si vuole, in qualche misura, immobilizzare e conservare nella memoria collettiva.

Si tratta di nastri, pellicole o supporti digitali che sono in grado di riprodurre immagini e suoni; anche nel caso in cui non è un documento scritto, ma una conferenza orale, che deve essere conservata, è necessario praticare qualche genere di scrittura, incidere e tracciare attraverso codici qualcosa che possa essere conservato

<sup>14</sup> Ferraris 2005: 260.

<sup>15</sup> Ferraris 2007: 91.

<sup>16</sup> *Ivi*: 96 ss.

<sup>17</sup> Ferraris 2005: 174.

<sup>18</sup> Ferraris 2007: 75-76.

nel tempo. I segni presenti sulle pellicole o sui DVD, tuttavia, non sono simili a quelli presenti su un trattato internazionale. I documenti giuridici sono caratterizzati da un largo uso della scrittura alfabetica e, nel caso di quello siglato a Mosca nel 1990, di scritture che fanno uso di fonogrammi, anche se questi ultimi costituiscono soltanto uno dei molti tipi possibili di grafema (per esempio i documenti ufficiali dell'UNESCO sono scritti anche attraverso l'uso di ideogrammi, dal momento che una delle lingue ufficiali dell'organizzazione è il cinese). Ma al di là dei differenti alfabeti e dei diversi tipi di scrittura, le incisioni su supporti non cartacei che conservano immagini e suoni devono poter essere riconosciute come comandi elettronici dalle macchine, e per questo costituiscono codici, anche se molto lontani da quelli che usiamo abitualmente. D'altra parte anche i segnali mimici, e in senso ampio gestuali, che Ulbricht o Schabowski posero in essere volontariamente o involontariamente in quelle occasioni fanno parte a pieno titolo del regno degli indici<sup>19</sup>, ossia di quelle entità che indicano e fanno segno verso qualcosa, anche se non sempre in modo chiaro e pienamente comprensibile.

La regione ontologica dei segni è quindi molto più ampia di quanto comunemente si crede, e non solo il linguaggio non è qualcosa di essenzialmente o principalmente orale, ma gli stessi sistemi linguistici con le loro notazioni – siano esse fonetiche, ideografiche, pittografiche – non sono che un'isola nell'oceano degli indici. Considerare principalmente i documenti giuridici nello studio ontologico della realtà sociale è quindi una limitazione impropria, anche perché essi si descrivono meglio se si è consapevoli dell'estensione e delle mille differenze che sono proprie della scrittura. Per esempio, i timbri sono immagini pittografiche senza le quali non solo le scritture fonetiche o ideografiche che costituiscono il corpo del documento sarebbero prive di valore, ma le stesse istituzioni non potrebbero esistere: esse devono poter essere riconosciute per affermare la loro legittimità, e possono raggiungere questo obiettivo solo attraverso elementi riccamente idiomatichi come stemmi, bandiere, rituali, divise militari ecc.

Se la realtà sociale e istituzionale sembra così avere molto a che fare, sorprendentemente, con la pittura – qualora questo concetto, come quello di scrittura, sia dilatato in modo da coprire una regione ontologica molto più vasta, che di diritto le appartiene – gli eventi che hanno riguardato il Muro permettono di illustrare quanto la pittura stessa, intesa come genere d'arte, sia una costruzione sociale che intrattiene importanti rapporti con la sfera delle istituzioni. Se per le istituzioni politiche dell'occidente infatti, nel xx secolo, il Muro era il simbolo della tirannia, mentre per quelle orientali era il Vallo di Difesa Antifascista, per molti visitatori, fotografi e artisti era divenuto «l'ottava meraviglia del mondo»<sup>20</sup>. Negli anni Ottanta ormai tutta la sua superficie era stata dipinta sul lato occidentale da giovani berlinesi, artisti di professione o semplici passanti, rendendo la costruzione un'opera pittorica a cielo aperto estremamente arlecchinesca. La tecnica usata era quella dello *spray*, ma

<sup>19</sup> Derrida 1967.

<sup>20</sup> Kuzdas 1990; Waldenburg 1990.

anche della decorazione murale con la vernice o con semplici pennarelli: non soltanto pitture di grandi dimensioni erano presenti sulla costruzione infatti, ma anche le scritte più varie e meno premeditate, con un effetto di continua sovrapposizione e cancellazione che è tipico delle pareti murali delle metropoli odierne<sup>21</sup>.

Se gli anni Ottanta sono stati gli anni della decorazione, gli anni Novanta sono stati quelli della vendita: una volta esaurito il suo ruolo istituzionale, il vallo poteva essere scomposto e distribuito sul mercato. Migliaia di persone staccarono a colpi di martello pezzi di superficie dipinta per venderli sulle bancarelle<sup>22</sup>, mentre la stessa DDR organizzò un'asta in grande stile nel Principato di Monaco il 23 giugno 1990, quando segmenti numerati e titolati vennero ceduti per cifre da capogiro<sup>23</sup>. Con il tempo, così, il Muro si è frammentato in migliaia di parti grandi e piccole che hanno circolato sul mercato, finendo nelle case di berlinesi e turisti, collezionisti e critici d'arte, all'Imperial War Museum di Londra o nel Quartier Generale della CIA in Virginia.

È noto – la storia dell'arte contemporanea può ampiamente mostrarlo – che le caratteristiche tecniche, stilistiche e, a livello mesoscopico, estetiche di un oggetto sono del tutto indifferenti affinché esso possa essere riconosciuto come opera d'arte<sup>24</sup>; e il valore di scambio di un prodotto dell'attività umana non è qualcosa di intrinseco all'oggetto, ma relativo alla sfera dei rapporti sociali di produzione e di mercato<sup>25</sup>. Grazie all'applicazione di valori in questo senso intangibili come quello artistico e quello commerciale, l'eredità di cemento armato ha potuto, contrariamente a quella apparentemente invisibile dei divieti e della stessa DDR, conservarsi. La superficie del Muro ha mutato negli anni più volte non solo i suoi attributi, ma il suo stesso statuto ontologico, da ostacolo fisico all'infrazione di un divieto a opera d'arte, e da opera d'arte a merce o a reperto archeologico e museale, senza che le caratteristiche fisiche dell'oggetto abbiano subito una modificazione, o che tale modificazione – come nel caso della decorazione collettiva – abbia coinciso con la trasformazione della sua funzione istituzionale.

Le istituzioni stesse, d'altra parte, hanno avuto nel corso degli anni atteggiamenti contraddittori di fronte ai valori che di volta in volta al Muro sono stati riconosciuti: in un primo tempo, per esempio, hanno perseguito gli artisti in quanto vandali, poi li hanno tollerati, infine hanno ufficialmente valorizzato i loro graffiti. Nel 1986, addirittura, venne processato un gruppo di tedeschi dell'est che, giunti a Berlino ovest, avevano tracciato una lunghissima riga bianca su tutte le altre pitture per sfigurarle, per esprimere la loro contrarietà al fatto che il Muro venisse ora apprezzato, e si dimenticasse il suo ruolo repressivo. Furono accusati di aver deteriorato un bene pubblico, un'eredità culturale<sup>26</sup>. Tuttavia, quando tale eredità venne distrutta dalla

<sup>21</sup> Petrucci 1986: 150-155.

<sup>22</sup> Schneider 1990: 6-7.

<sup>23</sup> LaCroix - Herms 1990.

<sup>24</sup> Warburton 2003: 78 ss; Oudaï Celso 2003: 120-122; Kobau 2005: 26-30.

<sup>25</sup> Marx 1890.

<sup>26</sup> Waldenburg 1990: 21; Kuzdas 1990: 55.

folla di aspiranti detentori del valore di scambio ad essa associato, le istituzioni dell'ovest non difesero i *murales* come avrebbero fatto con altre opere, mentre quelle dell'est tentarono addirittura di pianificarne la distribuzione commerciale. Se anche un'opera perseguitata dalle istituzioni può essere oggetto d'arte – tanto nel caso dei graffiti quanto in quello della riga bianca che, come segno di protesta o disprezzo, fu a tutti gli effetti un'opera d'arte concettuale – e se le istituzioni stesse sono in molti casi indifferenti o favorevoli alla distruzione di opere, la produzione di valore artistico non sarà sempre associata a procedure giuridicamente legittime, ma potrà non di rado trarre origine da contesti sociali non riconosciuti o misconosciuti da quelle procedure.

### *Scrittura e falsificazione*

La storia della valorizzazione artistica e commerciale del Muro di Berlino è parallela a quella, non meno estesa e rilevante, della sua falsificazione: migliaia di pezzi di Muro fasulli vennero messi in commercio fin dal novembre del 1989. Il fenomeno è stato tanto celebre che al Museum Haus am Checkpoint Charlie di Berlino sono oggi in vendita degli “autentici” pezzi falsi del Muro, di cui un'etichetta afferma per scherzo l'originalità: anche l'attività del falsario è un'eredità culturale, e da ogni eredità può ricavarsi una merce.

D'altro lato, nel caso di graffiti murali spesso anonimi, quasi mai firmati e continuamente trasfigurati dall'opera collettiva di riscrittura, può avere ancora senso il concetto di “originalità”? Ad ogni istante l'opera veniva ricoperta del tutto o in parte, chiunque poteva firmare la pittura di un altro, impossibile è risalire con certezza agli autori dei *murales* del Muro. Nel 1990 un gruppo di artisti provenienti da ogni parte del mondo decise spontaneamente, e senza alcuna autorizzazione, di decorare con dei graffiti una striscia di Muro lunga 1300 metri, rimasta bianca perché sul versante orientale del confine<sup>27</sup>. Oggi quella striscia è la East Side Gallery, un'opera d'arte collettiva già nel 2000 in parte restaurata dalle aggiunte (vandaliche? Artistiche?) dei passanti e posta sotto tutela istituzionale; proprio in questi mesi si fa strada in Germania l'ipotesi di un suo restauro complessivo. Possono essere considerati, quelli, autentici “graffiti del Muro”? Probabilmente sì, anche se molti turisti restano delusi quando vengono a sapere che sono stati creati dopo la sua caduta: questo fatto sembra rendere tali opere meno “autentiche”.

In realtà l'arte di strada, non esclusa quella murale illegale, ha contribuito non poco ad accelerare i processi di svalutazione auratica<sup>28</sup> dei prodotti d'arte, accanto a fenomeni come la diffusione delle attività di contraffazione, la crescente riproducibilità tecnica delle opere e la loro sempre più facile circolazione illegale informatica, in nome di una sorta di moderno ateismo estetico che sottopone a critica le ideologie e gli interessi del mondo istituzionale e ufficiale dell'arte<sup>29</sup>. Opere senza nome

<sup>27</sup> McLean 1991.

<sup>28</sup> Benjamin 1955: 22-23.

<sup>29</sup> Radnóti 2006: 37-47.

come quelle del Muro, inoltre, intaccano il pregiudizio dell'originalità proprio sul suo terreno più proprio e delicato, quello dell'arte autografica<sup>30</sup> per eccellenza, la pittura. Se nel caso della musica o della letteratura, ma anche di arti come l'incisione, l'acquaforte, la fotografia e il cinema è sciolto il legame tra autore e singolo esemplare o esecuzione dell'opera, in ordine alla sua autenticità – ed è necessario attuare una distinzione tra *type* e *token*, tra prototipo astratto e occorrenza concreta<sup>31</sup> – il dipinto è l'oggetto d'arte che per eccellenza resta legato alla sua unicità e al momento della sua produzione da parte di un individuo.

Dopotutto, il mistero dell'originalità, cioè del motivo per cui una persona resta delusa se sa di trovarsi di fronte alla copia anziché all'originale, sembra risiedere nell'elemento intangibilmente fantasmatico e fantastico che è associato al senso di evasione che si prova di fronte al tempio greco e al dipinto rupestre, al coccio antico o al frammento del Muro. La distanza storica e talvolta geografica dalle circostanze di produzione dell'oggetto inducono la sensazione di poter evadere dal proprio *hic et nunc*, producendo uno stato di rapimento contemplativo simile a quello cui alludevano i graffiti che, sul Muro, raffiguravano finestre o varchi dietro ai quali si aprivano paesaggi fantastici e immaginari, squarci di un *altrove* differente e sconosciuto. Di fronte a tutto questo la falsificazione appare un crudele inganno, che colpisce tanto il fruitore quanto il produttore o il distributore dell'opera – in una parola, tutto il mondo o sistema dell'arte. Le possibilità tecniche rendono oggi anche più facile una simile attività, che in effetti non influenza ormai soltanto il mercato dell'arte, ma il mercato in generale, dagli abiti agli orologi, dalle carte di credito ai vini pregiati. Si tratta sempre di imitare l'idioma del pittore, lo stile del musicista, le fattezze della borsetta, l'etichetta o il certificato di autenticità, riprodurre e contraffare un codice. Se le istituzioni – siano esse imprese commerciali o Stati, istituti finanziari o gallerie d'arte – applicano funzioni attraverso etichette che, per affermare l'unicità e originalità del prodotto, devono rendersi visibili, esse stesse esistono sulla base delle caratteristiche idiomatiche di documenti, loghi, iscrizioni e firme che testimoniano della loro autenticità, ma che possono sempre, a rigore, essere falsificati.

L'elemento scritturale essenziale alla realtà sociale produce questo gioco di specchi. Gli stessi atti linguistici assumono forza perlocutoria, e possono creare nuovi stati di cose nel mondo, sulla base di regole determinate, valide all'interno di contesti che John L. Austin cercò a suo tempo di spiegare o mostrare<sup>32</sup>. Una promessa fatta dall'attore sul *set* o l'ingiuria rivolta per scherzo non producono gli stessi effetti di quelle pronunciate in modo "serio"; per lo stesso motivo, nell'ambito degli atti non linguistici, il calcio sferrato durante una competizione atletica non assume la stessa rilevanza penale di quello dato a un poliziotto dentro l'Università. Ma a ben vedere

<sup>30</sup> La distinzione tra arti autografiche e allografiche, ossia tra arti in cui la distinzione tra originale e copia è significativa, e arti nelle cui opere è possibile separare proprietà costitutive e proprietà contingenti, è stata coniata da Goodman 1968: 89-110.

<sup>31</sup> *Ivi*: 99 ss.

<sup>32</sup> Austin 1961: 17.

*qualsiasi* codice o sistema linguistico esiste soltanto all'interno di un certo contesto<sup>33</sup>, dal momento che un segno altro non è che un'entità cui io applico artificialmente la funzione di *voler dire* qualcosa<sup>34</sup>. Se i sistemi di segni, cioè ciò che è condizione necessaria per l'esistenza della realtà sociale, valgono soltanto all'interno di un pre-esistente contesto sociale, sembra crearsi precisamente l'effetto che provò Edmund Husserl nella Galleria d'arte di Dresda, dove un quadro rappresentava una galleria di quadri che a loro volta rappresentavano altri quadri, e così via.

Se non v'è un contesto oggettivo, fondamentale o originario, ogni applicazione di funzione, ivi comprese quelle che rendono possibili codici e linguaggi, sarà arbitraria, insensata e dopotutto simile a uno scherzo o alla finzione artistica, alla contraffazione del falsario e alla promessa del bugiardo<sup>35</sup>. Tutto il linguaggio e tutta la realtà sociale, ogni valore artistico o culturale attribuiti a un progetto o a un'eredità risulterebbero vittime di quella finzione<sup>36</sup>, inautenticità o illegittimità da cui ogni istituzione sembra costantemente impegnata a difendersi.

### *Realtà sociale e oggettività*

Se lo strumento giuridico internazionale stesso preposto alla tutela delle eredità intangibili afferma la radicalità dell'interdipendenza tra elementi tangibili e intangibili nel mondo culturale, e la BRD qualifica il complesso di scritture audio, video, cartacee e digitali candidate ad essere memoria ufficiale della storia del Muro come qualcosa di tangibile intessuto all'intangibile, sembra che la soluzione sia davvero da cercarsi, come nel caso del celebre vallo militare, al confine tra realtà che tendono a presentarsi come contrapposte. Scritture e tracce, nell'ambito di una considerazione non fonocentrica del linguaggio, diversa da quella tradizionale, sembrano rappresentare al meglio questo termine medio, questo "terzo" al limite tra significante e significato, tra ciò che si vede e ciò che non si può toccare. L'"effetto-Dresda" consegue però inevitabilmente a una simile considerazione del problema, producendo un elemento di circolarità nella teoria.

Tale elemento si riscontra del resto tanto nelle teorie ontologiche della realtà sociale e istituzionale<sup>37</sup>, quanto nelle teorie istituzionali dell'arte<sup>38</sup>. Esso non va negato o rimosso, ma valutato e studiato anche dal punto di vista dei suoi aspetti informativi, soltanto apparentemente paradossali. Se l'obiettivo dell'ontologia fosse quello di indagare la genesi della realtà sociale, tale circolarità sarebbe distruttiva per la teoria. Ma questa scienza indaga piuttosto l'essenza della realtà, ciò che essa è, indifferentemente rispetto al problema di come sia sorta. La circolarità che si

<sup>33</sup> Derrida 1971; 1990.

<sup>34</sup> Searle 1969: 61-65.

<sup>35</sup> Smith 2002.

<sup>36</sup> L'elemento in questo senso ludico legato alla costruzione della realtà sociale è evidenziato dalle numerose e proficue ricerche che indagano le analogie tra i sistemi di regole sociali e i giochi, di cui v'è abbondante esemplificazione in Di Lucia 2003.

<sup>37</sup> Searle 1995: 63-65.

<sup>38</sup> Dickie 1983: 53.

riscontra di fronte a fenomeni come la moneta, le leggi, i confini tra gli Stati o i mondi dell'arte, che sono tali perché tali li si ritiene socialmente, è la circolarità di ogni sistema di segni, che svolgono una funzione significativa perché noi applichiamo tale funzione. Questo elemento essenziale al codice linguistico, il fatto che ogni segno sia tale non sulla base delle caratteristiche intrinseche della sua conformazione materiale, ma sulla base di un senso che deve venire di volta in volta attivato e riattivato da osservatori ad esso esterni, risulta maggiormente evidente nella considerazione delle tracce e delle iscrizioni.

Le tracce, siano esse bassorilievi antichi o il testo di un e-mail, si staccano dal mittente e giungono al destinatario grazie alla loro possibilità di conservarsi nel tempo in assenza di ogni mittente e di ogni destinatario<sup>39</sup>. Questa è l'essenza dell'indice, del segno, della scrittura, del linguaggio: la possibilità della sua iterazione, fosse anche la ripetizione di un suono quale segnale acustico cui si assegna un certo significato, o la moltiplicazione su più supporti di figure e grafie che possono essere decifrate da un pubblico di fruitori o lettori. Il momento del silenzio e della solitudine dell'eredità culturale rappresentata da un antico papiro o dagli appunti presi a lezione il giorno prima, nel momento in cui giacciono sepolti nel sottosuolo o in uno zaino per un periodo di alcuni millenni o di poche ore, mostra il carattere muto e insignificante di ogni traccia o indice, nell'attimo in cui nessuno può ricevere quel rimando o quell'indicazione<sup>40</sup>. Le particelle fisiche che compongono il segno non *vogliono* dire niente, non possiedono alcuna intenzionalità, e il loro voler dire qualcosa non è che una finzione, attraverso la quale ad esse soggetti applicano un'intenzionalità fittizia, una sorta di funzionale intenzione significante<sup>41</sup>.

Per questo la realtà sociale, costruita attraverso firme, scritture, stemmi e bandiere che funzionano come indici, al di là del loro essere più o meno vicine a un codice alfabetico, può essere considerata una realtà fittizia. Con questo, tuttavia, non abbiamo espresso che una tautologia, dal momento che chiaramente le istituzioni, le leggi, i luoghi di culto e le opere d'arte sono state costruite, create e inventate da esseri umani. Il problema sta nel riconoscere che questo contesto iconologico è lo spazio di possibilità per ulteriori e più circoscritti contesti, come quello di una certa lingua, di un certo Stato o di un'organizzazione internazionale, degli aderenti a un certo progetto politico o a una tradizione religiosa, e così via. Sulla base di regole e applicazioni di funzione di volta in volta specificate, si creano i margini della legittimità e dell'illegittimità, dell'autentico e dell'inautentico, del legale e dell'illegale. Nulla v'è nella realtà sociale che sia assoluto, cioè che valga al di fuori di un certo contesto, di un certo codice più o meno complesso; e nulla v'è in tale realtà che non sia oggettivamente vero o falso all'interno di un certo contesto.

Se una sorta di principio artistico sembra essere allora alla base della società tutta e di ogni complesso istituzionale, suggellato dall'idiomaticità dei loghi, dei marchi e delle firme che li contraddistinguono, non è affatto arbitrario ciò che

<sup>39</sup> Derrida 1971: 402-407.

<sup>40</sup> Derrida 1962: 142.

<sup>41</sup> Searle 1995: 21 ss.

avviene al loro interno, come mostrano le conseguenze anche terribili che hanno i sistemi di regole che disciplinano questi contesti, che spesso si difendono o si attaccano con i mitra spianati o con la minaccia atomica. Tuttavia, l'oggettività della regione testuale sociale non è propriamente ontologica, ma epistemica. L'inchiostro e la carta stampata, lo *spray* sul cemento armato, le scanalature nella pietra, l'articolazione fonetica di una frase sono enti aventi caratteristiche *in sé*, ma sono segni soltanto *per noi* (pronomi personale da ritenersi inclusivo, al livello più generale, anche per moltissime specie animali, che sono perfettamente in grado di riconoscere riferimenti indicali e costruire contesti sociali). Le nostre capacità razionali riescono ad astrarre dalla materia qualcosa che *in essa non c'è*: questo è l'elemento di finzione o contraffazione originaria. Anche le formiche, i proiettili e il vento entrano in relazione causale e fisica con un muro decorato<sup>42</sup>, senza tuttavia riconoscerne la decorazione come tale: questa è la differenza di livello che, se non venisse ammessa, renderebbe la teoria antropocentrica.

In questo senso sembra impropria la qualifica ontologica di *oggetto* all'entità sociale<sup>43</sup>, qualora questo termine celi la tendenza ad assimilare – sul piano della consistenza metafisica – realtà meramente fisica e realtà sociale. Una volta chiarito che l'elemento di artificialità e originaria contraffazione non fa della realtà sociale qualcosa di evanescente o illusorio, né la lega al vissuto del singolo, quasi ognuno di noi fosse demiurgo di una sua propria realtà sociale, va rilevata l'importante differenza di livello che sussiste tra queste regioni dell'essere: la realtà sociale e istituzionale, in effetti, è più fragile di quella fisica, e benché indubbiamente, anche a livello mesoscopico, la natura si trasformi, più repentine e radicali sembrano essere a questo livello le trasformazioni da cui la realtà sociale è interessata, al punto che una sensazione di angoscia e inquietudine percorre la vita sociale, e può talvolta sembrarci che tutto possa crollare da un momento all'altro<sup>44</sup>.

La qualifica di *oggetto* per le entità sociali è problematica anche sotto un altro punto di vista. Supponiamo di essere stati testimoni dello sfrenato ballo sul Muro che centinaia di berlinesi misero in atto la notte tra il 9 e il 10 novembre 1989<sup>45</sup>. Il Muro è un oggetto con caratteristiche intrinseche quali massa, peso ed estensione, e anche se le macchie di colore sulla sua superficie sono ontologicamente oggettive<sup>46</sup>, il loro essere un graffito è qualcosa di riconoscibile solo a livello epistemico, per quanto, in questo caso, attraverso un giudizio oggettivo<sup>47</sup>. Ma la danza che sta avvenendo, che tipo di entità è? Il movimento di un corpo nello spazio non presenta differenze qualitative, relativamente alla scienza fisica, in rapporto al fatto che avvenga secondo movenze e regole implicite che vengono socialmente qualificate come danza,

<sup>42</sup> Ferraris 2001: 90-91.

<sup>43</sup> Smith 2002; Ferraris 2005.

<sup>44</sup> Searle 1995: 104.

<sup>45</sup> Darnton 1991: 87-88.

<sup>46</sup> Searle 1995: 12-20; 169 ss.

<sup>47</sup> *Ivi*: 14-15.

e d'altronde – anche se volessimo riconoscere un codice in questo contesto – non riusciremmo a isolare uno o più *oggetti* che lo costituiscano.

Le *performances* come danze, rituali, esibizioni teatrali e gli stessi atti linguistici in quanto azioni di una certa durata temporale non sono oggetti, anche se avvengono in un mondo costituito da oggetti. La danza dura un certo lasso di tempo, e la riconosciamo come tale perché attribuiamo un senso al fatto che i corpi si muovono in un certo modo, secondo certi canoni, secondo invarianti più o meno rigide, che pur blandamente sono già scritte nella nostra memoria. Gli oggetti mutano la loro collocazione nello spazio e la posizione reciproca nel tempo: ecco ciò che accade in concomitanza di un'esibizione artistica o di un rito culturale. Possiamo certo circoscrivere queste entità, attraverso un elenco minuzioso di ciò che accade, e cionondimeno non si tratta di oggetti, ma di eventi, durante i quali mutano degli stati di cose, cioè intervengono trasformazioni che interessano gli oggetti coinvolti (ivi compresi i soggetti) e le loro relazioni nello spazio e nel tempo.

Se i gesti e i movimenti del corpo possono funzionare come indici – si pensi alla stretta di mano, ai saluti militari o politici, all'occholino o al sorriso receipti come allusioni dalla persona che ci attrae – e se proprio per questo posso riconoscere il ballo sul Muro come una danza, sia pure *sui generis*, è palese che la funzione significante si può applicare non solo ad oggetti, ma anche ad eventi. Riconoscere un evento e circoscriverne la durata è tuttavia un atto cognitivo più complesso di quello necessario a percepire un oggetto. Si direbbe che in questi casi possiamo riconoscere *il fatto che* certe persone stanno danzando, dove la presenza della congiunzione dichiarativa rivela la più articolata mediazione logica necessaria per descrivere quella particolare entità, che è un complesso di oggetti e trasformazioni di stati di cose.

### *Eredità e differenze*

Dal momento quindi che ogni applicazione di funzione è una *performance*, e lo è anche ogni riconoscimento di un senso – e in assenza di questi atti di ricezione e invio l'epistola rappresentata dall'indice è letteralità caotica, insignificante – potremo elencare piuttosto *fatti*, e non *oggetti* sociali: *il fatto che* quel segno indica quella lettera dell'alfabeto, che quel gesto costituisce la conclusione di una preghiera, che quel complesso fonetico vale come ordine di far fuoco.

Queste considerazioni troverebbero una sintesi nella seguente proposta di descrizione:

- 1.1 Il mondo è costituito da oggetti che sono nello spazio e nel tempo;
  - 1.2 Nello spazio e nel tempo, gli oggetti sono in relazione tra loro;
  - 1.3 Oggetti in relazione tra loro costituiscono stati di cose;
  - 1.4 Le trasformazioni di stati di cose sono eventi.
- 
- 2.1 Gli oggetti e gli stati di cose sono entità ontologicamente oggettive;
  - 2.2 Il giudizio vero su uno stato di cose rileva un fatto;

2.3 Sui fatti possono formularsi giudizi epistemicamente oggettivi o soggettivi.

3.1 Nella realtà naturale vi sono oggetti e stati di cose;

3.2 Nella realtà naturale è possibile riconoscere fatti.

4.1 Nella realtà sociale è possibile riconoscere fatti;

4.2 La realtà sociale è una realtà testuale;

4.3 Il testo è l'insieme degli indici;

4.4 Gli indici sono frutto di applicazioni di funzione su oggetti o eventi.

L'illusione dell'immaterialità o intangibilità dell'eredità culturale, e della cultura e società in generale, è data dal fatto che tendenzialmente non riconosciamo la fisicità del supporto di ogni traccia e segno, mentre la finzione consistente nell'imporre un *voler dire* a entità inanimate produce un senso di evanescenza rispetto ad ogni realtà legata a un codice. Se possiamo toccare l'oggetto di cemento armato che incontriamo sulla Potsdamerplatz, ma non il *fatto* che si tratta di un segmento conservato del Muro di Berlino, il carattere oggettuale del supporto rende la realtà sociale irriducibilmente vincolata a quella fisica, anche se la complessità del fenomeno del riconoscimento dei segni favorisce l'impressione dell'immaterialità. Non solo è necessario qualcosa di bifronte e ambivalente come l'indice per riconoscere un graffito o una firma, ma è necessario uno stato di cose dove una traccia mnestica presente nella mente dell'osservatore riconosca l'essenza indicale di ciò che gli sta di fronte. Lo spazio vuoto tra il segno e il soggetto che lo osserva, come il tempo silenzioso tra il lascito e l'eredità ritrovata, rendono la traccia una sorta di fantasma che appare e scompare, muore e ritorna, che è *qui*, ma indica anche un *altrove*.

Se la possibilità di conservare un lascito o una memoria da decifrare è costitutiva per la realtà sociale, la lista delle eredità da proteggere stilata dall'UNESCO è limitata a una piccola porzione dell'immensa eredità complessiva, attraverso una selezione disciplinata degli indici e dei veicoli di trasmissione culturale che presuppone la formulazione di giudizi epistemicamente soggettivi. Ciò che viene formandosi attraverso il programma *Memory of the World* è una sorta di antologia delle produzioni sociali umane, di cui l'istituzione culturale più autorevole a livello mondiale si appresta, anno dopo anno, a stilare l'elenco.

Storicamente, i criteri di giudizio per le attribuzioni di valore ai reperti e alle eredità culturali hanno assunto forme distinte e particolari. Per esempio, si è trattato sovente di valorizzare le potenzialità evocative dell'oggetto, la sua capacità di produrre sensazioni psicologiche e percettive in un osservatore, tali da rendere desiderabile la presenza di quella entità. Questa è l'attribuzione di valore che ha prodotto i miti dell'esotico e dell'antico, e prevede una dislocazione nello spazio o nel tempo dell'oggetto, al fine di produrre un effetto di spaesamento e rapimento contemplativo. Successivamente si è sovrapposta la valorizzazione scientifica, che si accosta all'eredità quale materiale informativo da cui è possibile ottenere conoscenze secondo un metodo, come una sorta di finestra aperta su mondi che si vogliono

studiare piuttosto che trasfigurare con l'immaginazione. Infine, v'è la valorizzazione capitalistica e commerciale dell'oggetto, anche sulla base di queste due precedenti attribuzioni di valore, fondata sull'impiego di forza-lavoro materiale o intellettuale nelle attività stesse di valorizzazione, conservazione, riqualificazione, restauro o esibizione/distribuzione delle eredità sociali e del loro portato valoriale.

Le attività di tutela del patrimonio archeologico, artistico o genericamente sociale e culturale come beni da proteggere sono il tentativo delle istituzioni politiche di assecondare e organizzare questi processi di produzione sociale di valore. In questo senso, e dal momento che ogni attività istituzionale è parte dello scopo principe di governare la realtà sociale e la sua trasformazione, emerge la strategia propriamente politica di tali progetti: la capacità umana di ricevere un lascito e di decifrarlo va governata, disciplinata e posta sotto tutela istituzionale, dal momento che il conflitto sociale nasce precisamente in seguito a produzioni antagoniste di valore. Attraverso l'UNESCO, le istituzioni aderenti si candidano a ricoprire il ruolo di destinatario legittimo dell'eredità culturale mondiale, nel momento in cui questa è rivendicata e intesa altrimenti, nelle sue differenze, da una miriade di soggetti che, sotto loghi e bandiere molto diversi, avanzano nel dissenso o con le armi la propria candidatura.

Nel sovrapporsi e nell'intersecarsi dei contesti sociali, la *Rückfrage* relativa al tempo, alla tradizione e alla storia che percorre l'intera società e preoccupa nei secoli le istituzioni, si rivela così strettamente legata a una pretesa di legittimità. Nel rivendicare sé stesso come destinatario della memoria culturale del mondo, un ente compie un atto sociale problematico e delicato, rivendicando universalità alle sue scritture proprio in quella regione dell'essere ove nulla c'è, a rigore, che valga al di fuori di un certo contesto. Le condizioni di felicità di un tale atto, al di là degli elementi idiomatici, dei complessi documentali e delle procedure che lo accompagnano, sembrano risiedere nella maggiore o minore disponibilità di mezzi militari che si possono esibire o utilizzare a sostegno dei propri atti di firma e delle proprie Dichiarazioni. L'eredità rappresentata dalle successive formulazioni storiche di una tale pretesa è tuttavia una tra le tante, e le rivendicazioni di universalità istituzionale appaiono inevitabilmente viziata da un elemento di finzione o contraffazione politica, nel momento in cui sono verificabili, nel mondo sociale, margini oltre i quali tali pretese non hanno effetto.

## Bibliografia

AUSTIN, J.L.

– 1961, *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press; *Come fare cose con le parole*, tr. it. di C. Villata, a c. di C. Penco e M. Sbisà, Genova, Marietti, 1987

BENJAMIN, W.

– 1955, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in Id., *Schriften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1955; *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, tr. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1966; n. ed. a c. di C. Cases, 2000

- Darnton, C.  
 – 1991, *Berlin Journal 1989-1990*, New York - London, W.W. Norton & Co.; *Diario berlinese 1989-1990*, tr. it. di S. Minucci, Torino, Einaudi, 1992
- DERRIDA, J.  
 – 1962, *Introduction*, in E. Husserl, *L'origine de la geometrie*, Paris, PUF, 1962; *L'origine della geometria*, tr. it. di C. Di Martino, Milano, Jaca Book, 1987  
 – 1967, *La voix e le phénomène*, Paris, PUF; *La voce e il fenomeno*, tr. it. di G. Dalmaso, Milano, Jaca Book, 1968; n. ed. 1997  
 – 1971, *Signature événement contexte*, in Id., *Marges de la philosophie*, Paris, Éd. de Minuit, 1972; *Firma evento contesto*, in Id., *Margine della filosofia*, tr. it. di M. Iofrida, Torino, Einaudi, 1997  
 – 1990, *Limited Inc.*, Paris, Editions Galilée; *Limited Inc.*, tr. it. di N. Perullo, Milano, Cortina, 1997
- DICKIE, G.  
 – 1983, *The New Institutional Theory of Art*, in *Proceedings of the 8th Wittgenstein Symposium*, 10; n. ed. in P. Lamarque - S.H. Olsen, a c. di, *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition. An Anthology*, Oxford, Blackwell, 2004
- DI LUCIA, P.  
 – 2003, a c. di, *Ontologia sociale. Potere deontico e regole costitutive*, Macerata, Quodlibet
- EHLERT, H.  
 – 2001, a c. di, *Die Schatten der Mauer – die Zementierte Spaltung: Dokumentation eines Zeitzeugenforums zum 13 August 1961*, in *Auftr. des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes und des Zentrums für Zeithistorisches Forschung Potsdam*, Berlin, Trafo-Verlag
- FERRARIS, M.  
 – 2001, *Il mondo esterno*, Milano, Bompiani  
 – 2005, *Dove sei? Ontologia del telefonino*, Milano, Bompiani  
 – 2007, *Sans papier. Ontologia dell'attualità*, Roma, Castelvecchi
- GELB, N.  
 – 1986, *The Berlin Wall*, London, Michael Joseph Ltd; *Il Muro. Quando a Berlino si giocarono i destini del mondo*, tr. it. di L. Nouliau, Milano, Mondadori, 1987
- GOODMAN, N.  
 – 1968, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merril; *I linguaggi dell'arte*, tr. it. di F. Brioschi, Milano, il Saggiatore, 1976
- HERTLE, H.H.  
 – 1996, *Der Fall der Mauer. Die unbeabsichtigte Selbstaflösung des SED-Staates*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1999<sup>2</sup>
- HILLGRUBER, A.  
 – 1961, *Berlin. Dokumente 1944-1961*, Darmstadt, Stephan Verlagsgesellschaft
- KOBAU, P.  
 – 2005, *Ontologie analitiche dell'arte*, Milano, Albo Versorio
- KUZDAS, H.J.  
 – 1990, *Berliner MauerKunst*, Berlin, Elefanten Press
- LACROIX, J.B., HERMS, C.  
 – 1990, a c. di, *Die Mauer. Le mur de Berlin. Vente aux encheres à Monte-Carlo, Samedi 23 Juin 1990*, Berlin, Elefanten Press
- LEBEGERN, R.

- 2002, *Zur Geschichte der Sperranlagen an der innerdeutschen Grenze 1945-1990*, Erfurt, Landeszentrale für politische Bildung Thüringen
- Marx, K.
  - 1890, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Hamburg; n. ed. a c. dell'Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin, Dietz, 1975; *Il capitale. Critica dell'economia politica*, tr. it. di D. Cantimori, Roma, Editori Riuniti, 1964
- McLEAN, C.
  - 1991, *East Side Gallery. The Largest Open Air Gallery in the World*, Berlin, wuva
- OUDAĪ CELSO, Y.
  - 2003, *La definizione di opera d'arte tra estetica e diritto*, “Rivista di Estetica”, n.s., 23
- PETRUCCI, A.
  - 1986, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino, Einaudi
- PETSCHULL, J.
  - 1981, *Die Mauer: August 1961 – zwölf Tage zwischen Krieg und Frieden*, Hamburg, Gruner-Jahr
- RADNÓTI, S.
  - 2006, *L'originalità*, “Rivista di Estetica”, n.s., 31
- RICHE, A.
  - 1998, *Faust's Metropolis. A History of Berlin*, New York, Carroll & Graf; *Berlino. Storia di una metropoli*, tr. it. di C. Lazzari, Milano, Mondadori, 2003
- SCHNEIDER, P.
  - 1990, *Extreme Mittellage: Eine Reise durch das deutsche Nationalgefühl*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch; *Dopo il Muro. I volti della nuova Germania*, tr. it. di U. Gandini, Milano, Sperling & Kupfer, 1992
- SEARLE, J.R.
  - 1969, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press; *Atti linguistici. Saggio di filosofia del linguaggio*, tr. it. di G.R. Cardona, Torino, Bollati Boringhieri, 1976; n. ed. 2000
  - 1995, *The Construction of Social Reality*, New York, Free Press; *La costruzione della realtà sociale*, tr. it. di A. Bosco, Torino, Edizioni di Comunità, 1996
- SMITH, B.
  - 2001, *Fiat Objects*, “Topoi”, 20: 2; *Oggetti fiat*, tr. it. di L. Morena, “Rivista di Estetica”, n.s., 2002, 20
  - 2002, *The Ontology of Social Reality*, <http://ontology.buffalo.edu/smith//articles/searle.pdf>
  - 2005, *Ontology of Documents*, [http://ontology.buffalo.edu/document\\_ontology/](http://ontology.buffalo.edu/document_ontology/)
- WALDENBURG, H.
  - 1990, *Berliner Mauerbilder. The Berlin Wall Book. Art libre sur le Mur*, Berlin, Nicolaische Verlagsbuchhandlung; n. ed. 1993
- WARBURTON, N.
  - 2003, *The Art Question*, London, Routledge; *La questione dell'arte*, tr. it. di G. Bonino, Torino, Einaudi, 2004