



2010

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE

University of Macerata

eum



Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

rivista annuale

Vol. 1, 2010

ISSN 2039-2362 (online)

ISBN 978-88-6056-261-6

© 2010 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Coordinatore di redazione

Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato di redazione

Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Mauro Saracco, Federico Valacchi

Comitato scientifico - Dipartimento beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Andrea Fantin, Pierluigi Feliciati, Patrizia Dragoni, Claudia Giontella, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Federico Valacchi

Comitato scientifico

Michela Addis, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Stefano Della Torre, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Lutz Klinkhammer, Federico Marazzi, Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Adriano Prospero, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Girolamo Scullo, Simonetta Stopponi, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://www.unimc.it/riviste/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico

Stampa

Tipografia San Giuseppe, Macerata

Finito di stampare nel mese di dicembre 2010

Arte, comunicazione, valore: una conversazione

Massimo Montella*, Bruno Toscano**

a cura di Francesca Coltrinari***

Abstract

Bruno Toscano, uno dei massimi storici dell'arte di questi decenni, discute con Massimo Montella della nozione di valore e dei recenti orientamenti della disciplina.

Bruno Toscano, one of the leading art historians in recent decades, discusses with Massimo Montella the concept of value and the recent guidelines of the discipline.

* Massimo Montella, Ordinario di Economia e gestione delle imprese, Università di Macerata, Dipartimento di beni culturali, via Brunforte, 13, 63900 Fermo, e-mail: massimo.montella@unimc.it.

** Bruno Toscano, Professore Emerito di Storia dell'arte moderna.

*** Francesca Coltrinari, Ricercatore di Storia dell'arte moderna, Università di Macerata, Dipartimento di beni culturali, via Brunforte, 13, 63900 Fermo, e-mail: francesca.coltrinari@unimc.it.

M: Mi pare che un numero crescente di storici dell'arte guardi alla valorizzazione con enorme sospetto. Al solo sentirla nominare, si allarmano. Probabilmente è dovuto al riemergere, come tu stesso hai scritto già dieci anni or sono, di «una rappresentazione prosopopeica, monumentale e selettiva, delle cose d'interesse artistico e storico» e di un linguaggio che nuovamente inclina «volentieri alla metafora: lontano da ogni accezione pragmatica, da qualunque interesse per la lettura tecnica dei rapporti spaziali e temporali riferiti dagli oggetti d'arte come dal paesaggio intero; talché il concetto stesso di bene culturale viene spesso indebitamente collegato a «esemplarità squisitamente museali».

T: Longhi diceva che l'arte è: “irremunerabile lavoro umano”. Per uno studioso che, come Longhi, conosceva bene il valore concreto delle opere d'arte, è una frase impegnativa. A me però interessa non soltanto l'aggettivo, che naturalmente condivido, ma il sostantivo, cioè il lavoro. Perché la storia dell'arte affronta un aspetto del lavoro umano. Certo si tratta di un lavoro particolare. Però, invece di rifiutare post-idealisticamente questo principio, perché il termine “lavoro” sembra sottolineare la materialità dell'opera, sarebbe bene dire che occorre approfondire la natura di questo lavoro, fermo restando che di lavoro si tratta.

M: Prima che questo colloquio iniziasse mi hai chiesto cosa io intenda per valorizzazione. Per me si tratta di fare in modo che, per le finalità costituzionalmente asseverate, il valore dei documenti di storia venga percepito quanto meglio da quante più persone possibili. Ciò facendo, per altro, si conferisce valore, si aggiunge valore ai documenti stessi. Siamo in un sistema democratico e, pertanto, la sopravvivenza di questo patrimonio dipende dal valore che gli riconoscono i cittadini. Come avvertiva Giovanni Urbani «la scelta dunque è tra operare in modo che la conservazione resti l'interesse di una maggioranza “dotta” o “specialistica” [...] o sia riconosciuta dalla comunità», essendo consapevoli del fatto che «la tutela del nostro patrimonio culturale è purtroppo una scelta che, almeno in termini espliciti e consapevoli, è fatta propria da gruppi troppo ristretti, e troppo poco influenti sul piano dell'economia nazionale, per avere nell'immediato effettive possibilità di prevalere su scelte ad essa contrastanti o anche solo indifferenti».

T: Fai riferimento anche al valore venale.

M: Guardo all'intera gamma del valore, senza escludere alcuna fattispecie che non contrasti con la finalità primaria ad ogni altra insubordinabile: il potenziamento delle risorse intellettuali della persona. Parto dall'assunto del valore come utilità, utilità che consiste nella soddisfazione di bisogni che possono essere di specie sia immateriale che materiale. Un'altra volta appellandomi a Urbani, credo che si tratti di mettere fine a «quella particolare forma di spreco che fin qui abbiamo fatto del patrimonio storico-culturale, confinandolo nel

suo ruolo metafisico di bene o valore ideale, e così in realtà consegnandolo a una pura e semplice vicenda di decadenza materiale per incuria e abbandono»; credo che si tratti di far cessare lo «scandalo che la condizione prima della sopravvivenza di questo patrimonio stia nel puro e semplice riconoscimento del suo valore ideale, non accompagnato da nessuna azione intesa a integrare questo valore nei nostri modi di vita». Dunque ti chiedo se tu non ritenga che la storia dell'arte debba procurare utilità e in che cosa secondo te queste debbano consistere e come debbano essere perseguite e quali forme di comunicazione, compreso il linguaggio, debbano essere adottate.

T: L'arte è stata considerata una eccezione totale rispetto all'esistenza, una fase rarefatta, trasfigurata dell'esistenza. Ne erano convinti i nostri maestri della fine dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento. Anzi, se per caso l'eccezione non era completa, allora bisognava cominciare a sospettare che la qualità artistica fosse inferiore. In fondo, la storia dell'arte del Novecento è stata almeno in parte il tentativo di superare questa posizione, cioè di rimettere l'arte dentro la vita, di smentire l'eccezione.

M: Ma alcuni storici dell'arte anche delle giovani generazioni sembrano non esserne consapevoli, visto che temono gli effetti della nozione stessa di "bene culturale" e considerano un ossimoro economia e cultura.

T: Bisognerebbe stare molto attenti a distinguere. Una cosa è dire che si può essere indifferenti all'effetto economico dell'opera d'arte: trovo del tutto legittimo che alcuni sostengano una teoria, del resto molto vecchia, secondo la quale lo Stato non deve preoccuparsi del fatto che l'arte renda o meno, perché l'arte di per sé ha un valore educativo e formativo. In tal modo si mette in dubbio il principio, sul quale effettivamente si è troppo puntato, per cui debba esserci una resa quasi paritaria, ovvero che tanto si spende per l'arte e tanto si deve ricavare.

M: Infatti il valore da creare, la "resa" da ottenere, è innanzitutto una "esternalità" immateriale, e tanto basta a giustificare la spesa pubblica. Ma il "profitto", completamente immateriale che sia, deve pur esserci. Il bene meritorio, ovvero quello che è doveroso sussidiare a spesa pubblica, è tale perché crea valore sociale. Se non lo fa, se non lo fa abbastanza, perde il suo carattere meritorio. Tempo fa alcuni della tua generazione, per sostenere questi principi, andavano, come tu ti esprimevi, "in elmo e corazza".

T: Beh sì, gli anni '70.

M: Per l'appunto.

T: Non trovo niente di male che ci siano delle fasi e delle controfasi nella storia dell'arte. È sempre stato così non solo nella storia dell'arte, ma nella storia della ricerca. L'importante è rendersi conto che lo storico dell'arte dovrebbe allargare la base del pubblico della storia dell'arte. Altrimenti non

fa un buon lavoro, perché più si pretende che tutti abbiano emozioni estetiche, più si restringe la gamma degli “utenti”. Nella controffensiva anti-idealistica emergeva l’aspirazione a una storia dell’arte e a un’arte che diventasse sempre più un patrimonio degli interessi comuni, degli interessi della società.

M: Per ottenere questo, mi pare che andrebbero chiariti almeno due punti. Il primo concerne il prodotto, ovvero che cosa alla fine viene comunicato: storia dell’arte per l’arte o *histoire à part entière*. Il secondo è “come” lo si comunica.

T: Questa domanda mi dà la possibilità di precisare un punto fondamentale. Quando dico che è positivo allargare l’interesse per la storia dell’arte e che è positiva un’apertura verso altre discipline, non mi sogno minimamente di deprimere la specificità del linguaggio artistico. Su questo punto gli equivoci sono sempre possibili. Sono convinto che l’arte e quindi la storia dell’arte sono comprensibili solo attraverso lo studio di codici “interni”. Questo non è formalismo, anzi è in fondo un aspetto della valorizzazione dell’arte come linguaggio specifico. Ciò non toglie che l’arte sia semanticamente molteplice e che proprio sulla base di questa molteplicità semantica si possa allargare il suo pubblico.

M: Resta pur sempre da chiarire questa specificità, che si presta a troppe interpretazioni, di cui molte ma non tutte mi appaiono condivisibili.

T: Ho riletto di recente un vecchio articolo di Antal, scritto subito dopo la guerra. Purtroppo, come tu dicevi, forse certi giovani studiosi non hanno tempo di rileggersi come sono andare veramente le cose. La conoscenza dei processi è molto importante, non solo la conoscenza dei risultati. In qualche modo, anzi, la conoscenza dei processi è ancora più importante. Dunque Antal, noto per essere uno studioso di storia sociale dell’arte, usa un aggettivo molto appropriato; dice che al suo tempo la storia dell’arte rischiava di essere “nebulosa” e che l’apertura verso le discipline storiche avrebbe potuto eliminare o almeno correggere questa nebulosità. Naturalmente la nebulosità coincide con l’estrema soggettività. Il fatto interessante è che Antal in quegli anni era in strettissimi rapporti con Longhi, la cui prima formazione era stata idealistica e purovisibilistica. Longhi ha cominciato con Adolfo Venturi e ha scritto in gioventù pagine incredibili contro l’odore stesso della società, l’odore dell’economia, l’odore della religione. Allora è interessante il processo in base al quale a un certo punto due estremi si avvicinano: da una parte Antal, cioè uno studioso completamente radicato nella storia sociale nel senso marxista, autore della *Pittura fiorentina e il suo ambiente sociale – social background* – che non è un’espressione poco impegnativa; dall’altra Longhi che veniva invece da una storia “di fantasmi”. Questo processo è di enorme interesse. Ma è roba di cinquanta, sessant’anni fa! Benissimo, ma cerchiamo di capire come sono andate le cose. Figuriamoci se Longhi era un determinista, se si avvicinava ad Antal perché sospettava che la forma non sia abbastanza importante da poter

esser spiegata in se stessa o che l'arte non abbia un linguaggio specifico! Però è lì il punto essenziale: il punto in cui Longhi si rende conto che la conoscenza dei cosiddetti contesti, specialmente di quelli "ravvicinati", può dare un contributo importante anche per la comprensione dei processi formali. Quindi non esce fuori dalla "forma", ma la alimenta, la motiva, la problematizza. Nessuno che abbia avuto la fortuna di essere vicino a Longhi ha mai pensato a un approccio deterministico.

M: Il tuo interesse per la geografia artistica prende avvio da un 'nucleo' longhiano; ma quanti hanno letto per il verso giusto i tuoi contributi sull'argomento?

T: Forse sono stati letti anche con il pregiudizio che fare una ricerca di geografia artistica equivale a essere usciti dalla storia dell'arte.

M: Il nodo in fondo è questo. Tu oggi confermeresti quell'impostazione?

T: Ma certo che la confermo, perché non credo di essere uscito dalla storia dell'arte. La mia perplessità è sulle equivalenze, le simmetrie, gli abbinamenti. Ad esempio ho manifestato i miei dubbi sulla interpretazione di Millard Meiss del secondo Trecento fiorentino in chiave "morte nera" e in genere sul binomio religione-arte o anche religiosità-arte. Però un punto su cui voglio insistere è l'equivoco nato intorno all'interesse per la geografia artistica, per la geografia culturale, per i contesti, per l'affaccio sulla storia degli uomini. L'equivoco nasce anche dal confondere il piano del linguaggio artistico con quello proprio del contesto. Guardiamo ad esempio all'enorme interesse sviluppatosi nel secondo Novecento per la storia del collezionismo. Non è facile capire perché, dopo il libro di Haskell, si siano aperte le cateratte e tanti studino le collezioni. C'è bisogno di molta attenzione. La storia del collezionismo naturalmente apre verso la società, trattandosi anche, fra l'altro, di storia dei committenti. Quello che non si deve assolutamente mettere insieme e che, secondo me, invece spesso viene confuso è il rapporto fra i vari fattori di influenza e la ricezione da parte del pubblico, inteso sia come pubblico dei committenti ma anche come pubblico degli artisti, ma in veste di recettori; mentre va considerata in modo distinto l'influenza sugli artisti nel momento in cui realizzano l'opera. Sono due rapporti completamente diversi, perché nel primo caso abbiamo codici comuni e inoltre il circuito è lo stesso e, quindi, ad esempio, un intellettuale influisce su un suo omologo oppure su un artista, ma in quanto recettore dotato di un proprio grado intellettuale. Quando, però, si trasferisce automaticamente questo processo sugli artisti in quanto *fanno*, allora il rapporto non è più lo stesso: i codici sono diversi e il circuito subisce come una dislocazione. Infatti il mondo degli artisti ha codici assolutamente interni e sono questi codici che spiegano come mai la storia dell'arte ha sempre parlato e continuerà sempre a parlare dei "precedenti". Se la storia dell'arte non parla dei precedenti non esiste. Intendo dire che la storia degli artisti è fatta di lasciti, ma questi lasciti sono interni,

sono i lasciti di uno o più artisti. Il lascito non vuol dire che l'artista fa quello che faceva il suo maestro o qualcosa di necessariamente somigliante; potrebbe trattarsi di qualcosa di completamente innovativo, ma il lascito resta comunque importante. Il rapporto che si stabilisce e che si studia nell'ambito della storia del collezionismo e della storia del mecenatismo è completamente diverso.

M: Così dicendo si chiarisce in parte il senso del termine linguaggio. Però, ponendosi dal punto di vista di chi studia la storia dell'arte, il problema è che ci sono molti linguaggi, non uno solo.

T: Sì, i cosiddetti stili.

M: E le "astanze" e le "flagranze" di Brandi?

T: Lì siamo in ambito post-idealistico. Ma Brandi ha fatto la sua parte; del resto non avrebbe potuto essere più chiaro. Non ammetteva aperture. In qualche modo era andato anche oltre Croce, perché le fonti di Brandi sono Heidegger e Husserl, soprattutto Husserl, in cui la separazione fra arte e vita è totale. Però l'ha fatto limpidamente. Non ha mai civettato con la storia sociale, con la storia economica. È stato sempre onestamente intollerante. Non condivido, intendiamoci, le sue letture di opere d'arte, ma sono pieno di ammirazione per la sua finezza intellettuale e di nostalgia per la persona straordinaria.

M: Ma non ti sembra, insomma, che alcuni storici dell'arte siano molto con Brandi e poco con le *Annales*, con la geografia artistica...?

T: Per la verità, la casistica è assai più vasta. Ad esempio, la ricerca storico-artistica aspira oggi sempre più spesso ad essere scienza del conoscitore. Aspirazione indubbiamente positiva. Tuttavia, che vi si identifichi in tutto e per tutto, non sempre garantisce la qualità del risultato.

M: Penso anche al linguaggio critico dello storico dell'arte. Che il linguaggio sia esso stesso fondativo dell'oggetto al quale si applica è un paradigma fondamentale del nostro tempo. Uno storico che si occupi della produzione artistica e usi certo linguaggio invece di un altro fa una scelta di campo essenziale, si colloca in uno e non in altro spazio culturale.

T: Tu hai usato il termine "produzione artistica", che rientra secondo me nel primo caso dei codici. A me interessa di più l'altro livello, che credo vada chiarito e preservato, cioè il livello in cui i codici e i circuiti cambiano.

M: Provo a spiegarmi meglio. Mi pare, se non ho male appreso, che tu contestassi la storiografia degli ismi, affermando che ogni oggetto va considerato a sé. Inoltre chi stia dalla parte tanto degli ismi che della individualità dell'oggetto, se, nel condurre la sua indagine e nel comunicarne poi gli esiti, userà un linguaggio "nebuloso", per riprendere Antal, ciò che avrà cercato e magari trovato e che prova a comunicare avrà a che fare solo con valori rarefatti, estraniati.

T: A voler parlare del linguaggio critico, si tratterebbe pur sempre di codici letterari.

M: Alcuni dei quali davvero non possono essere “accusati” di eccessivo impegno civile. Certa prosa d’arte lascia nulla a un lettore interessato alla storia dell’arte.

T: Tu prima parlavi degli ismi; in realtà è risultato più attraente farsi un’immagine intessuta di coerenze. Mentre non è così: la storia dell’arte non è solo intessuta di coerenze, ma anche, come diceva Focillon, di “*fissures*”; un termine molto utile a intendere che a un certo punto la materia si spacca e noi dobbiamo capire perché si è spaccata e non è più omogenea, anzi non è più simmetrica.

M: È la stessa supponenza tassonomica che Quatremère rimproverava al museo che accostava in una medesima sala...

T: Certo, da quelli che leggono male Focillon e *La vie des formes* ci si può aspettare che possano sintetizzare la sua figura dicendo che era un formalista. Ma quale specie di formalismo? Quello di Focillon non ha niente a che fare con il post idealistico, proprio niente. È interessante che quando parla di *fissures* applica alla storia dell’arte i principi che avevano applicato alla storia gli storici delle *Annales*. Le *Annales* in fondo hanno messo in luce come certi blocchi di materia storica non funzionano più, che non c’erano solo i grandi “fattori” di storia...; che era necessario andare a vedere che cosa succede nei contesti apparentemente secondari, che però non vuol dire trascurare la grande circolazione.

M: Microstoria e microgeografia.

T: Ma microstoria, in quanto storia locale, c’è sempre stata. Anche Croce era, oltre tutto il resto, storico “locale”. Tra le cose più belle di Croce sono quelle che ha scritto sulla Napoli del Seicento, dove si trasforma in una specie di autore di *Napoli Nobilissima*. Quella delle *Annales* è una storia che perde di vista per un momento le grandi darsene, i grandi porti, i grandi bacini e anche i grandi personaggi e cerca di spiegare gli eventi penetrando all’interno di un tessuto che è tutto da ricostruire.

M: Ovviamente concordo; mi pare, però, che, mentre la storiografia non ha dimenticato la lezione delle *Annales*, per la storia dell’arte...

T: Nella storia dell’arte l’influenza della *nouvelle histoire* in Italia è arrivata tardi, per via della sedimentazione idealistica, persistente sebbene spesso di qualità. Tuttavia non ci si dovrebbe limitare a vergare un segno negativo sui nomi citati di solito come esponenti dell’idealismo. Forti riserve possono esprimersi su certe tendenze – in apparenza a superamento dell’idealismo – a motivare la formazione degli stili. Questo è a mio parere un punto importante. E qui sta la distinzione

netta rispetto a chi ha adottato la formula del ‘rispecchiamento’. Per esempio, che senso ha dire che la spiritualità di Caravaggio – a parte il termine spiritualità fin troppo abusato – è quella “cappuccina”? Marc Fumaroli, nel libro *L'école du silence* (1994), un successo editoriale non soltanto in Francia, sostanzialmente sostiene che a fine Cinquecento e nel primo Seicento si verifica un transfert integrale fra l’interiorità religiosa e l’interiorità degli artisti. Detto in termini molto brutali, significa affermare che gli artisti lavorano modellando la propria opera sui procedimenti e sulla metodica della preghiera mentale che si era diffusa, notoriamente, dopo Sant’Ignazio. Ovvero, secondo Fumaroli, la preghiera mentale è un modello di lavoro interiore, di macerazione interiore, che l’artista preleva e applica nel suo “fare” le opere d’arte. A proposito di “Caravaggio cappuccino”, è significativo che egli sostenga che il vero artista cappuccino è Guido Reni. Questo può dare il senso di come, a distanza di pochi anni, siano apparse queste due etichette difficilmente componibili, tenendo conto che comprensibilmente di Guido si parla come di un’antitesi di Caravaggio. Se per queste vie si arriva a risultati così contrastanti, vuol dire che qualche cosa non va. Il libro di Fumaroli è un libro fine, sottile, di un esperto di retorica, che, come tale, conosce bene l’orazione mentale in quanto forma singolare di retorica. Ma c’è un salto da vertigini quando si sostiene che su quel modello l’artista ha inventato lo stile, la luce, lo spazio. Non si riesce a capire come sia dimostrabile che un modello retorico interiore diventi figura, immagine, forma, stile, luce, spazio. La prova in questo caso non esiste, perché non abbiamo nessuna possibilità di dimostrare i modi in cui questo transfert si è verificato, ammesso che ci sia stato; possiamo anche dire che c’è stato, ma non possiamo dimostrare la sua operatività.

M: Sono due monadi, due sfere...

T: Esattamente! I famosi codici diversi! Si trasferisce un codice in un altro codice e si tratta di due codici forti e ciascuno ha i suoi processi interni, i suoi lasciti. Quindi è molto difficile che il ponte sia varcato. Possiamo anche immaginare che al di là del ponte ci siano tutte queste forze: ci sono state davvero, eccome; a me interessa molto studiarle. Ma guarda che questo è il punto, perché se non si arriva a questa specificazione del problema, l’uno può non avere interesse per la geografia, la storia, la religione, ma solo per le opere d’arte, gli artisti, mentre l’altro, al contrario, può dichiarare il proprio esclusivo interesse per il rapporto con i mecenati, con i collezionisti, con teorici e scrittori di religione, e via dicendo, nella convinzione che in fondo gli artisti operavano trasferendo nell’arte le loro parole d’ordine.

M: Purtroppo non mi pare che oggi il dissidio ruoti attorno alla percezione di questo punto...

T: Male però! Perché il problema è questo.

M: Certo, ma non è il solo. Non mi sfugge la relazione fra le tue riflessioni di metodo sulla storia dell’arte e la tematica della valorizzazione. Guardando

alla disciplina da fuori, il timore è per un riflusso inconsapevole perfino di ciò da cui si rifluisce. Anche chi era ben dentro la storia dell'arte, come Giovanni Urbani, vedeva anni fa che «costituiscono patrimonio tutte quelle cose a cui va il nostro interesse e che, pertanto, sopravvivono e si mantengono grazie a questo interesse e in ragione dei vantaggi, sia materiali che spirituali, che ne ricaviamo». Ebbene, poiché ogni volta si deve subito fare professione di fede, premetto che il valore "disinteressato" – per dirlo a mio avviso impropriamente pur di stare dalla parte della vulgata kantiana! – dei beni di cultura mi appare per se stesso sufficiente a rendere doverosa la spesa pubblica necessaria. Tuttavia, anche e non solo alla luce del fatto che questa fattispecie di valore si mostra insufficiente a determinare quel che vorremmo, mi chiedo e chiedo a te se non sarebbe bene che la storia dell'arte facesse in modo intanto di cogliere quel valore immateriale in tutta la sua portata storica e di mostrarlo ai più e, quindi, di contribuire ad aggiungere ad esso ogni altra compatibile specie di valore anche materiale e finanche commerciale, se non altro per giovare ulteriormente alla sopravvivenza del patrimonio storico.

T: La frase di Urbani è come al solito molto razionale, molto pragmatica. Vedi, io non sono contrario al fatto che esistano una scienza e una ricerca specifiche del problema della valorizzazione. Anzi, mi sembra giusto che storici ed economisti se ne occupino. Il problema, semmai, è di metterli insieme. Penso, però, che, come spesso succede, si saltano spazi importanti che dovrebbero essere considerati prioritari. Ad esempio il rapporto con la scuola e con l'università dovrebbe essere centrale. Invece se ne parla poco e talvolta in modo non entusiasmante. Anzi si fanno leggi, si adottano provvedimenti che rendono sempre più precaria questa possibilità di rapporto.

M: Mettere insieme storici ed economisti per la valorizzazione dei beni di cultura è quanto vorrei fortemente. Anche della primaria importanza della scuola solo i dissennati possono non accorgersi. Semmai si tratta poi di discutere dei valori da trasmettere con l'insegnamento. Ma, ciò premesso, non trovi anche tu singolare che di questi temi si occupino più gli economisti che gli umanisti? La denuncia del venir meno dell'insegnamento della storia dell'arte nella scuola, per esempio, la leggo più spesso negli scritti degli economisti pubblici che non degli umanisti.

T: Una simile situazione può verificarsi in un Paese in cui la priorità culturale è sempre stata data alle lettere. Non possiamo dimenticare che questo è un Paese in cui la lingua per antonomasia era quella scritta: la lingua da studiare, su cui impostare anche una coscienza soddisfatta della gloria del Paese, è la lingua scritta. La legittimazione ufficiale della lingua figurata è arrivata molto dopo.

M: Comunque, poiché questo nostro dialogo è per il numero 1 di una rivista dedicata alla valorizzazione del patrimonio storico, vorrei portare la tua

attenzione su due fondamentali elementi della valorizzazione: il contenuto del prodotto, di cui abbiamo cercato di parlare finora, che solo lo storico dell'arte può apportare; la corretta ed efficace comunicazione di questo prodotto. Intanto, infatti, bisogna che il prodotto sia buono in sé; quindi si pone il grande problema di come meglio farlo percepire. Mi allarmo, per esempio, quando sento i colleghi aziendalisti proporre di fare uso nel museo di luci e di suoni che potenzino l'esperienza emozionale, senza accorgersi di compromettere in tal modo la lucida percezione dell'autenticità degli oggetti. Ma lo stesso accade quando ci si compiace del nuovo allestimento artisticamente impressionistico della sala delle armature del Poldi Pezzoli, dove i materiali storici sono stati fusi in un inedito e soggettivo insieme monumentale sostitutivo del valore documentale oggettivo.

T: Al Poldi Pezzoli non hanno inventato niente di nuovo. Il museo come impressione subitanea, come atto che quasi si esaurisce nello choc visivo è addirittura il fattore progettuale principale dei musei che si fanno oggi, a cominciare dal MaXXI.

M: Già! Invece di funzionalizzare, di finalizzare l'intervento architettonico alla possibilità di un rapporto di lucida intelligenza fra l'osservatore e l'oggetto esposto, quest'ultimo diviene la materia prima da trasformare per la realizzazione dell'opera architettonica. Rovesciamento tanto radicale quanto irragionevole dei fini e dei mezzi...

T: Peter Greenaway, maestro dell'effimero per esempio nella Piazza Maggiore a Bologna, è invece diventato "permanente" alla Venaria reale...

M: Al fondo è la faccenda dei beni "posizionali", come li definiscono sociologi ed economisti. Che ne siano o no consapevoli, i musei e l'editoria di argomento artistico e turistico-culturale offrono prodotti la cui desiderabilità e, quindi, il cui valore di mercato consistono proprio nell'essere riservati ai pochi che vogliono mostrarsi capaci di apprezzarli, così escludendo la massa degli altri. Non per nulla molti acquistano cataloghi di mostre per esporli sul tavolo del soggiorno o dell'ingresso, perché l'ospite subito osservi che in quella casa si consuma cultura. Non a caso un'indagine del CNR condotta nel 2007 da Francesco Antinucci mostra che la grandissima parte del pubblico sosta per pochissimi istanti davanti a pochissime opere e, all'uscita, dichiara di non ricordare ciò che ha visto e, anzi, sostiene di aver visto ciò che non c'era. Del resto le stesse guide del Touring sono irricevibili per chi non abbia di suo una strumentazione culturale elevata. È già una fortuna che di questo problema si parli, come fece ad esempio Chiaberge, sulle pagine dei quotidiani. Difatti anche nella presentazione alla nostra guida alla visita del museo di Montefalco tu stesso hai scritto che non andrebbe dimenticata la staffilata di Thomas Bernhard in *Antichi Maestri*: "le solite chiacchiere sull'arte che ci danno ai nervi".

T: "Le solite insopportabili chiacchiere degli storici dell'arte", che è un po' quello che, come ricordavo, diceva Antal quando definiva il linguaggio dell'arte

“nebuloso”. Che aerei e pullman abbiano fatto la coda per vedere a Bilbao il sorprendente involucro museale di Frank Gehry la dice lunga. E anche il Maxxi ha avuto – non so se continuerà – un grande successo. Comunque, lo ripeto, penso che la valorizzazione non può non essere legata all’apertura verso discipline che non si identificano in senso stretto con la storia dell’arte e l’archeologia. Questa apertura deve avvenire anche nei musei, ma si dovrebbe compiere in generale. Tu citavi le guide del Touring. Si tratta di uno “spartito” elementare, non puoi cantare leggendo il Touring, puoi solo immaginare che ci siano parecchie note intermedie che sono saltate. Se si vuole porre il problema di una valorizzazione che dia anche la possibilità di una rendita, non si può rinunciare a un’ampia apertura disciplinare. Ma qui torna, ancora una volta, il problema del rapporto con la scuola.

M: Certamente è così. In particolare occorrono le nuove professionalità invocate da ICOM e previste in parecchi documenti anche di alcune Regioni e, a volte, perfino del ministero, che siano capaci di gestire le organizzazioni culturali in modo da creare valore, impiegando la materia prima fornita dallo storico dell’arte, dall’archeologo... È ciò che cerchiamo di fare con la nostra facoltà a Fermo. Però le resistenze sono coriacee. Le scuole di specializzazione, per esempio, sono tornate a farle con le logiche monodisciplinari.

T: Taluni storici dell’arte, anche delle giovani generazioni, sostengono che non è interessante che l’arte venga compresa o no da più soggetti. Si può obiettare che l’arte non è godibile semplicemente come la gode un certo storico dell’arte, ma permette di lanciare ponti verso altri interessi.

M: Più ancora, anche per necessaria provocazione, a quello storico dell’arte obietterei che, in tal caso, verrebbe meno la ragione meritoria del suo stesso lavoro e delle organizzazioni culturali che concordino con il suo modo di vedere pur essendo deputate ad utilità sociali; verrebbe meno, insomma, la ragione di pagargli lo stipendio, se è dipendente pubblico, e di sostenere oneri erariali per quelle organizzazioni. Accettando il suo punto di vista, infatti, la cultura diventerebbe un bene privato.

T: Eppure, proprio quelli che sono più gelosamente legati a una fruizione estetizzante dell’arte dicono che l’arte è un valore di per sé e che quindi lo Stato deve sovvenzionarla.

M: Ma in tal modo incorrono, purtroppo, in una contraddizione logica che la realtà dei fatti si incarica puntualmente di svelare. Un bene è privato o pubblico e, se pubblico, nemmeno può essere intenzionalmente posizionale. Da un lato, dunque, occorrono investimenti pubblici per potenziare la domanda, per potenziarne la capacità di trarre utilità da quei beni. Anzitutto, perciò, occorrono finanziamenti per la scuola e segnatamente per una scuola che non abbandoni questo obiettivo. Dall’altro, però, occorre che la costruzione e l’erogazione dell’offerta – e sto parlando della fase sia di studio della storia

dell'arte che di comunicazione – ottengano di promuovere e di soddisfare la più ampia domanda, di rendere effettiva quella potenziale, tenendo doverosamente conto delle sue caratteristiche, dei suoi mezzi.

T: Credo che questa tesi non sarà mai accettata da *aficionados*, per la verità un po' tardivi, dell'*art pour l'art*. Nello stesso tempo, però, quello che tu dici, richiama la necessità di dare alla valorizzazione una base epistemologica molto vasta e molto varia. Si può valorizzare ciò che riesce ad allargare ampiamente il fronte di comunicazione. La valorizzazione dovrebbe passare attraverso il consenso. Il consenso si deve guadagnare facendo in modo di trovare linee di collegamento con il recettore che finora non ci sono state: e che non ci siano state, intendiamoci bene, non è questione solo di programmi scolastici. Non so se questa può essere una conclusione, una conclusione scontata: quello della valorizzazione può sembrare un problema di tecnica economica, in realtà implica un approfondimento della natura comunicativa dell'arte. Da questo punto di vista, una difficoltà ulteriore è che la valorizzazione trova sicuramente un ostacolo non facile da rimuovere nella mutazione quasi genetica del modo di percepire, determinato dall'avvento dei media. Che l'armeria Poldi Pezzoli sia stata allestita come uno spettacolo risale alla convinzione che si possa facilitare la comunicazione con gli utenti utilizzando dei modelli di comunicazione che o sono quelli della televisione o somigliano a quelli della televisione o comunque in qualche modo si avvicinano a quelli dei media. Qui non è più il modello retorico di cui parlava Fumaroli a guidare la comunicazione. Il modello retorico oggi non c'è più. Al suo posto c'è il modello mediologico, che è di una retorica elementare, di una retorica enormemente semplificata e spogliata di tutto il suo aroma.

M: Che la comunicazione possa essere impressionistica, eccitante invece di rivolgersi all'intelligenza...

T: Se vuoi valorizzare vuol dire che vuoi conquistare più pubblico e possibilmente più pubblico pagante.

M: No, la seconda parte della tua affermazione è un'aggiunta indebita, che, semmai, andrebbe attentamente articolata, motivata e che, comunque, non può essere mai anteposta alla finalità primaria del pieno sviluppo della persona umana. Giusto quello a cui hanno dato la direzione...

T: Non è un caso che l'abbiano data a lui! Dietro c'è una nuova "cultura" con cui dobbiamo fare i conti...

M: Sì, ma non contrapponendone di altrettanto sbagliate anche se di segno opposto. Piuttosto facendo notare – in aggiunta alle finalità primarie che non sto a ripetere – che un museo con molto pubblico ed esente da oneri d'ingresso crea comunque benefici tutt'intorno anche di specie monetaria. Non c'è bisogno che sia attivo il suo bilancio interno. Basta che il valore creato, immateriale e

materiale, per chi lo visita e per chi ne beneficia indirettamente, sia superiore o almeno uguale al valore distrutto per impiantarlo e gestirlo.

T: Mettiamola così: se si vuole allargare il pubblico e quindi creare degli indotti significativi, innanzitutto culturali, si deve affrontare il problema che la comunicazione tradizionale rivela sintomi di perenzione: è come se fosse scaduta. Quindi occorre sforzarsi per ricostituire quella vera, la comunicazione “retorica”. Il che, però, vuol dire di nuovo reimpostare il problema della scuola, della formazione. Altrimenti si deve dare per fatale il ricorso a forme di spettacolarizzazione.

M: Così mi dai l’occasione per dire una cosa che mi fa molto piacere: dire della onestà intellettuale, dell’etica razionalmente fondata dell’economia aziendale, che da molto tempo parla di *stakeholder theory*, cioè di responsabilità sociale dell’impresa quale preconditione necessaria, nel contesto attuale, per il proprio successo. Per un’impresa la ricerca del profitto mediante prodotti e mezzi ingannevoli o a costo di esternalità negative non è di lunga prospettiva. Non è economico. Prima o poi comporta la distruzione dell’impresa. Se noi utilizzassimo questo criterio nella storia dell’arte, chiedendoci qual è il prodotto di qualità atto a creare valore per gli *stakeholder* e quindi per sé, allora quanti equivoci...

T: Ci troviamo di fronte a una “evoluzione” delle modalità di comunicazione che costituisce il maggior ostacolo alla possibilità di un museo “sociale”: infatti “allarga” a suo modo rendendo sempre più improbabile la qualità.

JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE

University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Texts by

Carla Barbati, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari,
Stefano Della Torre, Pierluigi Feliciati, Roberto Grassi,
Daniele Manacorda, Massimo Montella, Pietro Petrarola,
Girolamo Sciuolo, Bruno Toscano, Federico Valacchi

www.unimc.it/riviste/index.php/cap-cult

eum edizioni università di macerata



ISSN 2039-2362

ISBN 978 886056-261-6



9 788860 562616