

Predella journal of visual arts, n°57, 2025 www.predella.it - Miscellanea / Miscellany 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Livia Fasolo, Silvia Massa, Elena Pontelli

Assistenti alla Redazione / *Assistants to the Editorial Board:* Teresa Maria Callaioli, Vittoria Cammelliti, Angela D'Alise, Roberta Delmoro, Ludovica Fasciani, Flaminia Ferlito, Matilde Mossali, Ester Tronconi

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Sofia Bulleri, Agata Carnevale, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

What is the relationship between art history and communication? Is it legitimate to accuse art historians of an inadequate ability to communicate cultural heritage? This paper addresses the persistent lack of recognition of art history as a scientific discipline beyond academic contexts, denouncing both errors and omissions in this regard. It advocates for the acknowledgment of the autonomy and epistemological dignity of art-historical research, which must remain a priority over issues of communication and dissemination.

Ho sempre pensato che la storia dell'arte fosse una disciplina debole, il classico vaso di terracotta tra tanti vasi di ferro. Sono cresciuto professionalmente con questa convinzione che vieppiù si radicava, attraverso molteplici collaborazioni che avrebbero dovuto essere interdisciplinari, toccando con mano con quale e quanta disinvoltura esperti di altri settori si muovessero nell'ambito del patrimonio culturale, come se questo fosse semplicemente un quadrato di gioco entro cui muoversi a piacimento, senza la necessaria conoscenza delle regole e le necessarie competenze tecniche. Anzi: come se le competenze non fossero acquisite grazie a un percorso specifico che forma esperti, a una bibliografia tecnica accumulata in una maturazione ormai secolare, al lavoro di una comunità scientifica nazionale e internazionale, ma che fossero a disposizione di chiunque voglia semplicemente accostarvi, pronte all'uso. A distanza di tempo però sono costretto a ricredermi, e per la ragione stessa insita nella disinvoltura con cui continua a muoversi chi è esterno all'ambito della storia dell'arte, ossia la disciplina che sostiene e sostanzia la ricerca scientifica fondamentale (include qui tutta la storia dell'arte, dall'antichità al contemporaneo): nessun'altra avrebbe retto, conservando un proprio statuto, un proprio sviluppo di studio e un proprio orizzonte metodologico a queste continue e spesso scriteriate invasioni di campo, perché non dialogiche o di confronto, ma spesso incompetentemente normative, insiste indicazioni sul come fare, retoriche della gestione del bello e della redditività del patrimonio (di moda in moda trasformato in volano per lo sviluppo economico, per lo sviluppo turistico, per lo sviluppo locale, per lo sviluppo delle aree interne e la loro rinascita, per lo sviluppo della creatività, per lo sviluppo dei giovani e via sviluppando).

In ultimo è arrivata una nuova accusa, a cui sinceramente vale la pena di replicare, non tanto per dare peso specifico a pubblicazioni che peso ne hanno relativamente poco, quanto piuttosto per cercare di stabilire i punti fermi di competenze scientifiche che altrimenti rischiano di essere date per inutili e

quindi ignorabili se non calpestabili. Si tratta di rimettere al centro, anche come autocoscienza, una disciplina scientifica che ha esattamente lo stesso status delle altre, sebbene si stenti ancora a capirlo e a percepirlo anche da parte di chi avrebbe gli strumenti per farlo. Pare quanto mai necessario richiamare oggi confini e limiti, nonostante oltre un secolo di lavoro degli storici dell'arte al tronco del patrimonio culturale, che peraltro comprendiamo solo e soltanto grazie a costanti sforzi di precisazione e definizione, su cui poi hanno potuto sfarfalleggiare a piacimento gli esperti di altre discipline, più o meno vicine (letteratura, storia, filosofia, economia, ingegneria, informatica, diritto e chi più ne ha più ne metta). Non per rivendicare chiusure o denunciare illegittime invasioni di campo, quanto, al contrario, per segnalare come qualsiasi tipo di incursione che non sia debitamente regolata rischia di essere dannosa non tanto per la storia dell'arte in sé quanto per l'oggetto di studio e quindi di tutela, ossia il patrimonio culturale. Che interessa indiscutibilmente tutti.

Leggo dunque con interesse e, lo confesso, parecchio stupore questa frase tratta da un articolo pubblicato su «Art Tribune», che si colloca in una serie di articoletti sul tema della “comunicazione dell'arte”, a proposito della cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi a Roma e in particolare del dipinto rappresentante la *Vocazione di san Matteo*: «Uno storico dell'arte ci spiegherebbe che fu realizzato tra il 1599 e il 1600 e che si tratta della prima grande commessa romana di Caravaggio. Ma queste sono informazioni asettiche, filologiche, e la stragrande maggioranza di noi sente di poterne fare tranquillamente a meno, e le scorderà subito». Invece, «perché l'opera ci parli, prima di tutto abbiamo bisogno di conoscere la storia che ispirò Caravaggio», e cioè la storia di san Matteo, della sua vita con gli episodi che l'hanno caratterizzata. Ora, a parte che esistono intere scansioni di biblioteche e anni di lavoro di storici dell'arte che hanno cercato di spiegare, a tutti, la storia che ha ispirato Caravaggio e non solo il dato storico-filologico della datazione, mi fa molto strano, nel 2025, doversi trovare a commentare queste frasi e per di più pubblicate su «Art Tribune». Frasi che minano nel profondo non tanto la storia dell'arte, quanto la coscienza stessa del patrimonio culturale, i modi della sua comprensione e le ragioni stesse della sua tutela. Che si basa sulla conoscenza, e cioè prima di tutto sulla ricerca filologica e storica eseguita secondo metodi che la storia dell'arte ha affinato in secoli di lavoro e discussioni tra esperti. Non solo: ci troviamo anche a dover commentare il libro che l'autore di quell'articolo, Giovanni Carrada, ha scritto al proposito della supposta inutilità delle informazioni asettiche che si scordano subito, *Perché non parli? Come raccontare il patrimonio culturale*, pubblicato da Johan & Levi nel 2024, con prefazione di James M. Bradburne. Il libro va a ingrossare quella biblioteca di consigli che negli ultimi trenta anni e più sono stati più o meno gratuitamente offerti, da non esperti, sui modi in cui il patrimonio va gestito, sempre con

indicazioni precise, specifiche e immancabilmente critiche rispetto alla situazione attuale e, *ça va sans dire*, assolutamente vincenti rispetto al futuro. Un cimitero di “si dovrebbe” che si allarga anno dopo anno, ogni volta scollato dalla situazione reale e ogni volta superato dagli eventi. Tuttavia, al di là del peso che deve essere dato a questo agile libretto anche in virtù del fatto che è stato pubblicato da un editore che ha offerto saggi interessanti sui temi, ad esempio, della museologia, è opportuno discuterlo per capire quanto distorto e distorcente possa essere il pensiero di coloro che, spettatori comuni, si sentono legittimati a scrivere sul patrimonio culturale e sulla sua gestione, temi di cui hanno una contezza epidermica e spesso clamorosamente sbagliata. Altro discorso sarebbe da fare sull'opportunità o meno di pubblicare certi scritti, ma qui si va nel campo delicato della valutazione e, almeno per me, è sempre meglio avere un libro in più che uno in meno.

Carrada, giornalista con alle spalle una significativa carriera di divulgatore (Superquark), ma ora soprattutto *storyteller* (che tradurrò qui in un più prosaico e aderente “cantastorie”), insegna a tutti noi storici dell'arte (non solo docenti universitari, ma anche a tutti quelli che hanno direttamente in cura il patrimonio culturale) come si fa a gestirlo, ponendo al centro il tema vero che ora è la comunicazione. Noto qui *en passant*, imbianchendomi i capelli, che possiamo dare avvio alla collana di parole chiave per il patrimonio culturale di volta in volta presentate come risolutive (giacimenti, valorizzazione, turismo, siti Unesco, brand, attrattività, petrolio) di cui son piene le fosse. Ora è la volta della comunicazione. Premesso – ozioso persino dirlo – che secondo Carrada il patrimonio culturale italiano è gestito mediamente molto male, il libro offre una serie di ricette per svoltare e renderlo dunque meglio fruibile, meno polveroso, più comunicativo, più attrattivo e attraente. *Smart* (qualsiasi cosa voglia dire), come ripete a ogni piè sospinto, parola chiave ed emblema del tutto. Altra premessa necessaria: i competenti, cioè storici dell'arte, in realtà non sono adatti a questo, forse perché, come recita l'articolo di cui sopra che del libro potrebbe essere perfetta epigrafe, sono imbrigliati in questa incomprensibile attività nel datare al 1599-1600 la cappella Contarelli e nel decretare come questa sia la prima grande commessa romana di Caravaggio. Tutta roba che, giustamente, si scorda subito. E, come se non bastasse, lo fanno da cattedratici, cioè da supponenti, tendenti a escludere, a fare casta.

Il libro è costruito su questi assunti e regala esemplificazioni che mostrano come risolvendo il tema comunicativo, cioè escludendo tutto ciò che propriamente ha interesse storico-artistico (anzi storico *in primis*: le date) si risolvano per conseguenza molti dei problemi che affliggono il patrimonio culturale e la sua gestione. Sono tesi tragicamente accomunate da un fondo di totale ignoranza (nel duplice senso di mancata conoscenza e di non considerazione) degli aspetti

scientifici che regolano la gestione stessa del patrimonio e da una ben più pericolosa, molto più pericolosa, convinzione che questi aspetti siano irrilevanti rispetto al compito di comunicare il patrimonio. Come se una corretta divulgazione (che oggi si chiama comunicazione) non trovasse le sue radici nell'humus di una ricerca storico-artistica che deve essere irreprensibile e che più si sviluppa più permetterà di avere a disposizione nomi, cose, date, fatti, nozioni per dare vita a una migliore divulgazione (ora comunicazione). Di più: il libro non fa che portare a galla quella che è la convinzione diffusa che ho richiamato all'inizio, ossia che il patrimonio lo possa capire chiunque, con un minimo di applicazione, come se fosse una prova di cucina, e che possa essere reso attraente con un *maquillage* da salone di bellezza. Ancora di più: la sua gestione dovrebbe essere regolata in funzione delle esigenze del pubblico, un moloch indefinito e indefinibile: quale è il pubblico, il visitatore? le scuole primarie, secondarie? Gli universitari? Le signore del circolo? Il pensionato annoiato? L'erudito locale che trova Leonardo ogni tre per due? L'avvocato che s'imbellezza con l'arte che fa tanto *chic*? Il pubblico, inteso in maniera così generica, a dispetto dei molti recenti studi sulla sua multiformità e sul problema critico dei non-pubblici, diventa elemento centrale e imprescindibile, vaso in cui si rovesciano le storie, la comunicazione. Il raccontare storie, se stiamo a questa vulgata, risolve *ipso facto* problemi annosi come la regolazione dei flussi turistici, la piacevolezza della visita, il godimento estetico, la scelta delle politiche espositive, i restauri, la diversità di pubblici e il tema del non pubblico, per non citarne che alcuni. E risolve anche il problema degli storici dell'arte, dato che li ignora.

Ci sono casi in cui l'autore ha perfettamente ragione: il faticoso allestimento di Villa Giulia, ad esempio, così come i problemi, in sé diversissimi, di quello della vicina GNAMC. Sono tutte situazioni critiche, però, ben presenti agli storici dell'arte, ampiamente discusse e dibattute. Ma qui sta un altro punto preciso che occorre mettere in chiaro. I problemi che vengono sollevati e richiamati, tra cui l'eccesso di oggetti nelle vetrine di Villa Giulia, i testi troppo lunghi dei pannelli e delle didascalie, una strumentazione didattica obsoleta e non arricchente, la mancata valorizzazione di elementi cruciali tra cui il contesto, ossia la storia dell'edificio stesso in cui il museo è collocato (una villa cinquecentesca), il problema dell'accostamento di opere non pertinenti (GNAMC) non è che sono stati sino a questo momento ignorati o, peggio, che non si siano voluti risolvere. Al contrario, è proprio il tempo della ricerca scientifica, che per fortuna non corre dietro a mode passeggere, a richiedere riflessione e ponderazione. Non è un giochino di cattedratici supponenti, bensì il normale funzionamento di qualsiasi comunità scientifica, che costruisce soluzioni su acquisizione di dati, comparazione, confronto, rispetto del contesto storico. Tempo di discussione, tempo di valutazione, tempo di argomentazione; e tempo di scelta, quello più

complicato, perché non esiste mai il giusto o lo sbagliato, ma solo direzioni possibili che saranno (la comunità scientifica lo sa ormai per esperienza di lavoro) di necessità contingenti e mutevoli al volgere delle sensibilità e delle nuove acquisizioni culturali, scientifiche, tecnologiche. Questo andrebbe comunicato: sarebbe dovere di chi vuole comunicare eticamente il patrimonio mostrare proprio questa complessità e queste regole. Far vedere le difficoltà che ci sono per arrivare a dire 1599-1600 per l'attività di Caravaggio, lo sforzo di generazioni di studiosi, i molti con di buio che restano ancora e su cui studiosi grandi e piccini si affannano. Con coscienza e dedizione. Invece scrive l'autore: «Paradossalmente, essere persone molto intelligenti non aiuta [*sic*]. Più siamo intelligenti, infatti, più bravi siamo a difendere le nostre scelte, anche di fronte a noi stessi [*sic*]. Qui siamo di fronte addirittura a un complesso di *bias* cognitivi [*sigh*]» (p. 45). Si vede chiaro che l'eccesso di intelligenza sarebbe l'eccesso di competenza, per cui, essendo la stragrande maggioranza dei pubblici possibili non competenti, è necessario che sia un non competente a decidere (quale dei molti non competenti non si sa). Mi pare altrettanto evidente che, se applicato a qualsiasi altro ambito, questo assunto creerebbe disastri (medicina, ingegneria, biologia, informatica e chi più ne ha più ne metta). Queste ultime sono considerate però scienze utili che frappongono tra utente ed esperto il diaframma della non accessibilità ai linguaggi specifici: il patrimonio invece è (apparentemente) a portata di mano (sono, oggi, prima di tutto immagini) e quindi tutti possono dire come fare per gestirlo. Per cui gli esperti, secondo questa lettura, stanno a pascolare in una riserva e devono lasciare spazio a chi racconta le storie. Perché solo chi sa raccontare storie sa cosa sia il patrimonio. Anzi gli storici dell'arte sono cattedratici supponenti, senza che però si capisca cosa li distingua in questo da economisti, biologi, ingegneri che, come loro, trattano tra cattedratici e competenti i problemi della disciplina per cui sono stati formati. Ma siccome la vista di un calcolo matematico dà l'idea della complessità, mentre la cappella Sistina no, allora si può agevolmente operare questo scollamento. Stando a Carrada, i due ambiti non sono, come dovrebbero essere, comunicanti: esiste chi studia e chi invece deve gestire il patrimonio secondo parametri che non sono scientifici bensì legati alle necessità ed esigenze del pubblico (di quale, appunto, non si sa).

Sarà bene chiarire che il dibattito sull'allestimento di Villa Giulia, come di qualsiasi altro museo, è nato con Villa Giulia e proseguirà fino a che Villa Giulia esiste. Presentare ricette alla carta è inutile e scorretto, perché esistono criteri scientifici attraverso cui gli esperti valutano di volta in volta modifiche e cambiamenti e che giungono a maturazione modellandosi anche sul contesto più generale della ricerca scientifica, in cui rientra anche lo studio dei pubblici. Certe soluzioni apparentemente ovvie non lo sono quando si vanno a guardare dentro le ragioni per cui talune scelte sono state prese: ad esempio la non correttezza

di smembrare arredi funebri trovati nel medesimo contesto di scavo. Questo è compito degli esperti, che sono esattamente pagati, formati e responsabili di questo. Che poi, a seguito di confronto e dibattito, si arrivi a proporre una soluzione che contemperi esigenze diverse, questo è un altro fatto e una situazione che avviene continuamente: dimostrazione ne sia il modo con cui, negli ultimi settanta anni almeno, sono o non sono cambiati gli allestimenti dei musei, assieme al numero fortunatamente crescente di dibattiti sul tema (convegni, pubblicazioni, incontri e scontri), connesso allo studio dei pubblici e al modo in cui si possa e si debba comunicare il patrimonio. L'autore non è sfiorato dal pensiero che talune soluzioni espositive possano essere scientificamente non corrette, e quindi non praticabili o praticabili solo dopo discussioni (in sedi scientifiche) che certamente non viaggiano alla velocità della comunicazione. È chiaro che, secondo la sua prospettiva, non essendo la scientificità un punto dirimente, è possibile operare a mani libere. «Sfoltire il numero di oggetti da esaminare» (p. 57), d'accordissimo: ma si può sempre fare? Chi lo dice poi? Il cantastorie? E quando tra cinquant'anni arriverà, perché arriverà sicuro, il nuovo cantastorie che protesta perché vuole vedere tutto, che si fa? Si rimette tutto in esposizione?

A questo si lega forse quello che è l'aspetto più pericoloso della sua riflessione. In vari punti del libro si sostiene che è il pubblico che decide cosa e come deve essere esposto: «[...] ma il vero premio è sempre quello che ti dà il pubblico che ti sceglie» (p. 173). Cosa mai avrebbe scelto il pubblico nella Germania del 1937? Nella Cina di Mao? Senza considerare che il pubblico ha premiato alla grande l'allestimento della GNAMC di Roma che lui stesso critica. Secondo questa distorta e pericolosa prospettiva, l'esposizione delle collezioni si modella sulle esigenze manifestate dal pubblico, come se il patrimonio fosse una questione di moda, che si cambia, dalla collezione estiva a quella autunno-inverno. Basti una citazione (p. 25): «[...] può essere utile progettare un'esposizione come uno spettacolo o un'opera d'arte totale, perché può essere utile pensare al visitatore anche come un cliente». Non mi iscrivo tra le prefiche del divieto di mercificazione, che sarebbe come cercare verginità in un lupanare: ma trasformare in un negozio quello che negozio comunque non è e non lo sarà mai non muta il rapporto tra l'esperto cattedratico e il cantastorie. Per il banale motivo che anche forme di clientela e mercificazione richiedono competenza, perché la pianificazione sposta e muove soldi pubblici (cioè di tutti), e io come cittadino vorrei la garanzia che chi compie certe scelte lo fa perché è esperto del settore, conosce quello che fa e può motivarmelo. Se vado a comprare una automobile (ad esempio una Smart) posso anche incontrare il cantastorie che mi racconta tante storie sulle automobili, ma poi vorrei – anzi da cliente pretenderei – un paio di meccanici o ingegneri che mi dicessero delle prestazioni, del motore, dei suoi eventuali problemi, dei modi di uso e di manutenzione. Esperti quindi, magari cattedratici. Io poi posso del tutto

legittimamente essere contro le spiegazioni che mi vengono addotte anche per il modo in cui sono addotte, come posso essere contro il modo con cui un paziente è stato operato o un ponte costruito, fermo restando però che in tutti questi settori esistono competenze, che non sono le mie (di cliente-utente) e sono queste e solo queste a dover muovere le scelte. Si viene da trent'anni di mostre su Van Gogh, Monet e Caravaggio figurarsi se ci si scandalizza a sentir parlare di clienti e scelte clientelari (è passato anche quel tempo). Misuriamo semmai cosa hanno prodotto, dato che ora si può fare, c'è scarto temporale e ci sono dati (economici, sociali, cioè di pubblico, di impatto culturale).

Quanto sia irricevibile una simile proposta non mette conto nemmeno di discuterlo: troncato di netto il nesso tra competenza, responsabilità e azione a favore di una gestione del tutto impulsiva e superficiale di un elemento fondamentale della vita civile come il patrimonio culturale sarebbe letteralmente un suicidio. Deve essere per questo che lo Stato continua a formare esperti che hanno in primo luogo la responsabilità di studio e conoscenza di chiese, paesaggi, musei e monumenti. Che alcuni di questi esperti poi non sappiano comunicare è nella natura delle cose: non penso che la maggioranza degli scienziati sappia comunicare. Ma come esistono i Rovelli e gli Hawking, che sono scienziati che hanno la dote pregevole della comunicazione, così esistono storici dell'arte (e non sono pochi) che ne sono profondamente dotati. Questi non si sogneranno mai di non parlare di cosa succede tra 1599 e 1600 a Roma, non perché è una cosa da storici dell'arte o per fare i cattedratici, bensì perché sarebbe scientificamente scorretto. Sarebbe comunicare male, molto male. E la scientificità è il primo elemento su cui si sostiene qualsiasi tipo di storia cantata o scritta. Che esistano cantastorie competenti che portano un servizio fondamentale allo studio e alla tutela stessa del patrimonio culturale nessuno lo nega, e anzi c'è solo approvazione, ma il cantastorie deve partire dal lavoro dello scienziato, non relegarlo nell'angolo perché fondato su informazioni che si scordano subito. Uno scienziato, e un cattedratico, non si sognerebbe mai di mettere nell'angolo il cantastorie, che è utile come lo sono tutti quelli che si dedicano, secondo le proprie competenze e il proprio ruolo al patrimonio culturale.

Esiste poi un tema di fattibilità, cioè brutalmente economico. Parlare del patrimonio, proporre soluzioni senza avere contezza della realtà quotidiana dell'amministrazione può essere altrettanto fuorviante e scorretto. Certamente tutte le soluzioni possono essere pensate e immaginate, ma chi lavora all'interno delle istituzioni responsabili della tutela e della gestione del patrimonio culturale, oppure ne possiede una conoscenza, anche minima, sa che ci sono strade non percorribili, per numerose ragioni, non ultima quella della sostenibilità. Un esempio: Carrada avanza la proposta, per risolvere quello che, a suo dire, è lo spaesamento dei visitatori di fronte al patrimonio di città ricchissime di storie

come Trieste e Ravenna, di creare quelli che sono di fatto musei della città, seppure in una forma (sembra) avveniristica, cioè *smart* (qualsiasi cosa voglia dire). Il visitatore dovrebbe passare prima da queste camere organiche (chiamate «centri visita», p. 125) per capire tutto quanto andrà a vedere e solo dopo, dopo aver cioè capito temi, contesti, storia del luogo in cui si trova, potrà visitare Sant'Apollinare in Classe o il Museo Revoltella che diverranno allora chiari, godibili, comprensibili (senza essere cattedratici) grazie a questa visita preliminare. Bene. Qui si oppone però un legittimo e molto banale ragionamento pratico: chi gestisce un museo o centro visita nuovo? Chi decreta le priorità di visita? Poi: perché Trieste e Ravenna e non, ad esempio, Palermo o Amalfi, Reggio Calabria o Savona, Arezzo o Capua? Riempiamo il 70% delle città d'Italia di nuovi musei che il visitatore deve tassativamente vedere prima di spostarsi a vedere musei e monumenti? Di quanto personale avremmo bisogno? Di quanti spazi? Di quanti finanziamenti? Quanto la facciamo durare una visita? Senza considerare che è tanto facile aprire un museo quanto difficile tenerlo aperto.

A ruota segue un tema che Carrada di necessità finisce per ignorare, oppure a cui conferisce un peso molto limitato rispetto alla realtà, sebbene qua e là faccia capolino: il tempo della visita. Se ne accorge quando la sua amica Eugenia gli spiega *l'Amor sacro e l'amor profano* (pp. 141-148). Tutte le storie che questa volta vengono raccontate a lui sono solo alcune delle possibili "storie", che in realtà sono informazioni derivate da un profondo scavo filologico accumulatosi nei secoli, che vengono portate a galla grazie al lavoro di anni sui problemi che quel dipinto offre e sulla letteratura che su di questo si è accumulata (come un deposito alluvionale nel caso di specie); che non riguardano solo quel dipinto né riguardano solo i capolavori. Se dovessimo applicare un criterio simile per i pezzi conservati nella Galleria Borghese, una visita durerebbe quindici giorni (a dir poco). Ciò è impossibile ed è pertanto inevitabile che l'alleggerimento del sistema comunicativo sia dettato dalla necessità fisica della durata della visita da parte del pubblico; a volte lasciato volutamente libero, indipendente, perché non esiste una guida orientativa possibile, specie quando sei immerso in opere capitali. L'eccesso comunicativo, oggi, è un problema non una soluzione, e lo sa bene chi si trova a gestire patrimoni complessi o perché eccessivamente esposti come gli Uffizi o la stessa Borghese, o perché, al contrario, poco esposti (e qui la lista sarebbe quasi innumere). Il libro di Carrada è crivellato da esempi in cui si richiedono più pannelli, più informazioni che sono tutt'altro che *smart* (qualsiasi cosa voglia dire), e altro che far sentire *smart* (qualsiasi cosa voglia dire) chi visita, lo fanno scappare a gambe levate. Come se non ci fossero decine di sperimentazioni, anche in corso, in tutta Italia, e centinaia di dati disponibili su esperienze pregresse e soluzioni possibili, a partire dall'uso dei cellulari come audioguide, per non parlare delle soluzioni che si aprono con l'uso dell'intelligenza artificiale. Perché esiste sempre

un limite alla riduzione, alla semplificazione, alle punture di gradevolezza. Per quello ci sono i parchi divertimento, i centri commerciali, le fiere, le sagre: oggi è possibile scegliere e sperimentare forme diverse di passatempo. Il patrimonio culturale non lo è, non può e non deve diventarlo, non perché sia cosa da storici dell'arte e cattedratici, ma perché è un elemento complesso che può fornire gioia, passione e divertimento, ma non è un divertimento. In questo molti dei passaggi di Carrada rasentano l'ovvio, cadono in contraddizione – più informazioni, visita *smart* (qualsiasi cosa voglia dire) è un lampante ossimoro per chi abbia solo una volta provato ad allestire un museo o una mostra –, e dimostrano di ignorare quanto quotidianamente viene fatto. «[...] è difficile che l'immaginazione si metta in moto senza sapere nulla su ciò che ha di fronte, senza un appiglio dal quale partire da zero o da una libertà assoluta, o la curiosità per qualcosa non si accende in chi non ne sa nulla, mentre cresce a mano a mano che ne sappiamo di più. Per questo, tanti si fermano solo qualche attimo persino di fronte all'Amor sacro e amor profano, e passano oltre» (p. 148): e sarà pur vero, ma chissà perché leggendo questa frase pensavo alla Cappella Rothko di Houston, un inno al nulla attorno all'immagine, alla libertà della visione.

A ciò si lega quanto Carrada scrive a proposito di quelli che sono, oggi – appunto, oggi –, considerati capolavori. Il libro si apre con la critica per la mancanza di una comunicazione efficace attorno al *Mosè* di Michelangelo: troppo poche le indicazioni disponibili *in situ*, inutile il totem con uno schermo e due cuffie «che per due euro propone un video di circa sei minuti con qualche notizia storico-artistica in più. Cose appunto da storici dell'arte [*sic*]» (p. 29). Per cui questa «sovrumana espressività» andrebbe «sprecata e farebbe senz'altro rivoltare Michelangelo nella tomba» (p. 33). Lasciando Michelangelo riposare in pace, dato quello che ha patito proprio per portare a compimento questa che è prima di tutto una tomba, un sepolcro per un cadavere illustre, mi verrebbe da reagire pensando al fatto che se io partecipo a una esposizione di automobili (ad esempio di Smart), per tornare all'esempio di cui sopra, magari sento cose da meccanici, di fronte a una esposizione di agrumi cose da agronomo, di vino da enologi o sommelier; ma prescindiamo pure da ciò, dato che abbiamo capito che dire cose da storici dell'arte di fronte alle opere d'arte sia del tutto inutile se vuoi cantare storie o far innamorare. Infatti, prosegue Carrada, dopo aver visto in quel modo il *Mosè*, saremo «soddisfatti, forse, ma non esattamente innamorati di quanto abbiamo appena visto» (p. 29). Ma siamo sicuri che sia necessario innamorarsi del *Mosè*? Tutti gli esperti sanno che queste griglie del “da vedere” e dell'innamoramento cambiano col passare dei decenni: proprio il *Mosè* è un esempio perfetto (Miliza docet), ma si possono associare anche altre ondivaghe icone, come Ilaria del Carretto nella cattedrale di Lucca, scoperta alla vista di tutti grazie al letterale innamoramento – questo sì, effettivo e comprovato – di John

Ruskin nelle sere della tarda primavera del 1845 e – udite udite – senza totem e senza cuffie. L'idea di disseminare *qr code* per chiese e monumenti apre al tema attualissimo e perentorio, oltre a quello già richiamato del surplus informativo o comunque della gestione delle molte informazioni possibili, dell'obsolescenza delle tecnologie informatiche e della scorrettezza della visione quando mediata dallo schermo. Ci può essere la necessità, la legittima necessità, di offrire informazioni puntuali su alcune opere: ma la selezione di queste è già di per sé una politica culturale molto precisa, che cambia con le generazioni. Si potrebbe utilmente pensare di spostare i punti di interesse, magari seguendo con maggiore attenzione (i bravi cantastorie questo lo possono fare) i risultati che la ricerca scientifica propone, che spessissimo indicano altri oggetti e altri luoghi lontani da capolavori conclamati e usurati dalla folla.

Tale tipo di atteggiamento stupisce qualora si prenda in esame la bibliografia finale, di carattere orientativo, proprio perché, non trovandoci di fronte a un trattato scientifico ma quasi a un pamphlet, la lista degli autori elencati lascia capire quali vene siano state seguite per orientare e sostenere le proprie convinzioni. Si richiamano, a piè sospinto, autori americani, oltre all'immane Nelson Goodman, su tutti Freeman Tilden, con un saggio del 1957 (!), spesso indicato a spirito guida per questa "rivoluzione cantastorica" nella gestione patrimonio culturale. Massima solidarietà alle anime defunte di Matteo Marangoni e Carlo Ludovico Ragghianti, mischiate senza colpa in questo contesto: proprio loro, che hanno passato una vita intera a rivendicare la complessità del vedere, a combattere il rischio di semplificazione (nel loro caso, ma specie per Marangoni, era un argine posto all'estetismo pateriano-dannunziano); proprio loro, per cui cruciale era il ruolo non del cantastorie, ma del competente (quest'ultima una delle cinque o sei parole chiave che mi sentirei di inserire nel dizionario ragghiantiano). Estetismo che era la piaga da cui sollevare la storia dell'arte rinsanguinandola con uno studio serio, con metodi specifici appunto usati dagli storici dell'arte, cioè dai competenti, che erano a volte anche cattedratici se facevano i professori universitari. Hanno contribuito alla costruzione di metodi scientifici che, di rimando, migliorano la divulgazione del patrimonio. Non vorrei che la piaga dell'estetismo sia scivolata nella piaga della comunicazione. Il ricorso alla bibliografia americana (o anglofona in generale) è del resto tipico: è difatti in questa lingua che si trovano gli studi maggiormente frequentati e circolanti sul pubblico dei musei. Il problema è che questa bibliografia, del tutto ignorante di situazioni ben più complesse come quelle europee e senza sapere che la situazione spagnola non è quella olandese, tedesca o italiana, riflette il caso statunitense o al massimo inglese. Con ciò che ne consegue: un museo americano presenta problemi profondamente diversi rispetto a quelli europei, che si fondano invece su una graduazione di complessità non riducibile a ricette universali, bensì

richiedenti di volta in volta analisi molto sofisticate, filologiche appunto, che partono dalla storia del territorio e dell'istituzione, della sua interpretazione e anche gestione della storia, cioè del modo con cui gli oggetti sono stati raccolti, esibiti, posti in deposito. Una storia spesso complessa, lunga e non facile da raccontare, ma fondamentale e soprattutto imprescindibile. «I nuovi visitatori sono giustamente insofferenti ai discorsi confusi o troppo lunghi di chi si mette in cattedra, di chi parla a chi già sa tanto o di chi sembra rivolgersi solo ai propri colleghi. Oggi il gioco [sic] non è più cercare di apparire *smart*, ma di far sentire *smart* chi visita» (p. 38); «bisogna aiutare chi ci ascolta a sentirsi *smart*» (p. 67); «Non ha aiutato la tradizione intellettuale italiana, così elitaria, ermetica, spesso tentata di usare la cultura come mezzo di distinzione sociale» (p. 47): è necessario commentare? Sarebbe immaginabile un simile discorso per altri scienziati che, come gli storici dell'arte, lavorano quotidianamente al loro ambito?

Rivendico allora in chiusura tre elementi fondamentali. Il primo: il lavoro dello storico dell'arte è un lavoro che rientra nell'ambito della ricerca scientifica e che nella fattispecie si basa, come tutto il comparto della ricerca storica, sulla filologia. Analisi filologica significa però, nell'universo della ricerca storico-artistica (e qui sta la differenza fondamentale dall'altro blocco delle discipline che pongono al centro la filologia), analisi di documenti e di opere, ossia di pergamena o carta e di oggetti, di parole e di cose che sono immagini. Linguaggio figurativo, linguaggio verbale. L'unicità della formazione storico-artistica sta nell'acquisizione della competenza necessaria in questi due ambiti interconnessi per analizzare, studiare, proteggere e comunicare il patrimonio culturale. Svolgere una ricerca di questo tipo significa essere formati per farlo, seguire un percorso al cui termine si riceve una specifica qualificazione (una laurea). Significa avere anche responsabilità in questa formazione. Un percorso che è fatto di fatica: anni e anni di lavoro stanno spesso dietro a scoperte condensate in tre pagine d'articolo (esattamente come in tutti gli altri ambiti scientifici), ma che muovono costantemente la nostra immagine del patrimonio culturale e quindi della sua tutela. Tutta carne data poi in pasto ai cantastorie, che è bene che esistano e che la sappiano utilizzare. Per questo ci sono corsi universitari dedicati anche alla comunicazione. Non mi metto qui a elencare tutte le scoperte che sono state fatte in ambito storico-artistico, perché sarebbe persino ozioso: scoperte che hanno fatto sì che certi finanziamenti siano dirottati in un luogo piuttosto che in un altro, o comunque a stabilire non gerarchie bensì priorità. Una politica del patrimonio, in una parola. E magari le sapessero utilizzare i cantastorie per vedere se è possibile decongestionare il centro di Firenze, Venezia o la Piazza di Pisa.

Due: uno storico dell'arte che parla della storia dell'arte a cavallo tra Cinque e Seicento e che ha alle sue spalle la Cappella Contarelli (o l'immagine della Cappella Contarelli) sta sullo stesso piano di un astronomo che parla di una costellazione

con alle spalle il cielo stellato o una lavagna di formule matematiche, immagini e grafici. Il cielo stellato, come la cappella Contarelli, può essere visto da tutti: nessuno però si sentirebbe a suo agio a spiegare all'astronomo come gestire quella lavagna di formule, mentre invece è frequente sentire sproloquiare sulla cappella Contarelli, sul Cenacolo vinciano, sulla cappella Sistina o sugli Scrovegni (meno sul Maestro della Croce di Mombaroccio, Jacopino del Conte, Corrado Giaquinto o Francesco Altamura, che pure esistono e sono la maggioranza). La complessità degli strati comunicativi che contiene in sé, l'immane problema estetico (che è di gusto e cioè storico) del bello e del brutto, rendono l'immagine accessibile a tutti. Tale apparente accessibilità permette spesso di dimenticare la complessità dell'oggetto stesso (che è immagine solo in un secondo momento: prima di tutto è una cosa) e quindi consente quella disinvoltura così tipica verso il patrimonio culturale; così come parte della bibliografia può essere accessibile, cosa che invece non è possibile nell'ambito scientifico, laddove articoli zeppi di formule inframettono una barriera tangibile che limita o preclude del tutto le invasioni di campo. Insomma, la distinzione tra divulgazione e articolo scientifico appare molto più netta. Ciò fa anche sì che la scienza dura venga ritenuta scienza, mentre invece l'altra qualcosa di diverso: da ciò ne consegue – il libro di Carrada è esempio chiaro – che la presenza dell'esperto è limitata e superflua, confusa con la *turris eburnea* del cattedratico, perché quelle immagini (di cui magari si discute non avendo mai visto le cose) si sentono in grado di capirle tutti, senza dover far ricorso a chi, invece, quelle cose ha gli strumenti per presentarle nella loro, appunto, complessità. Quando uno storico dell'arte, cattedratico o no, si rivolge a un pubblico ampio, come spesso accade, non lo fa mai cattedratico o supponente. Fa parte del suo mestiere: certi meccanismi e dettagli possono essere spiegati a tutti, certi altri no.

Tre: rivendico la noia come elemento correlato al patrimonio. Una visita al museo, a un monumento, a un'area archeologica, nella maggior parte dei casi è noiosa, e non deve essere necessariamente gradevole e piacevole. Innamorarsi non è necessario, imparare sì. Apprendere e cadere innamorati non necessariamente vanno di pari passo, anzi spesso confliggono e innescano tempi e reazioni diverse. La noia deriva dal fatto stesso che, come tutte le discipline scientifiche, la comprensione è retta da processi sofisticati che richiedono attenzione e tempo. Si può alleggerire quanto si vuole, si può comunicare quanto si vuole, si possono fare storie quanto si vuole: ma resta il dato di fondo che comprendere e capire richiede fatica. Tempi lunghi e fatica. Che si chiami esperienza, si chiami lezione, si chiami nel modo in cui i cantastorie preferiscono, ma ci vogliono strumenti, tempo e fatica. L'esperto può aiutare, deve anzi aiutare (e lo fa quotidianamente) a fornire strumenti per accedere, ma l'accesso del non esperto può arrivare sino a un certo livello non oltre. Stesso paragone per l'astronomo: si può rendere

molto piacevole la spiegazione sul passaggio della cometa di Halley, ma da lì a capire i meccanismi che regolano il suo passaggio e la sua natura ce ne corre. E questi secondi, anche se divulgati, sono complicati, complessi e molto spesso molto noiosi. Portare tutto e necessariamente a un livello di gradevolezza, come se questo fosse il modo giusto di presentarlo, significa sminuire il valore stesso dell'opera, semplificarlo all'eccesso fino a renderlo non corretto, avvicinarlo a qualcosa che si fa nel tempo libero. Il patrimonio culturale non è l'alternativa al centro commerciale la domenica pomeriggio. La noia, che si lega poi anche al tempo della visita, è ciò che la società contemporanea cerca strenuamente di combattere, è in molti casi l'argine che separa la superficialità dalla serietà. Questo non significa che non ci possano e anzi ci debbano essere diversi livelli di visita, diversi livelli di accessibilità: qui sta uno dei problemi maggiori, ad esempio, dei molti pubblici che visitano i musei che richiedono tanti strumenti comunicativi diversi e non un museo nuovo. Se questo è doveroso, è questo che si è sempre cercato di fare, proprio per il valore civile che il patrimonio culturale riveste nella vita dei cittadini, di tutti i cittadini. Questa distinzione nel grado di visita, di divulgazione, deve però essere sempre svolta tenendo presente che dietro questa *reductio* a misura di cliente o utente o visitatore che dir si voglia esiste un lavoro ben più complesso, non accessibile se non attraverso un lungo percorso di studio che pone certe persone (gli esperti) che questo percorso hanno fatto, nella condizione di farsi da tramite, prima di tutto con la comunità degli esperti (come astronomi tra astronomi, medici tra medici, ingegneri tra ingegneri: chissà perché mai accusati di essere cattedratici) e poi coi diversi pubblici che di volta in volta si affacciano alla soglia del patrimonio culturale o ci camminano dentro.

Gli esperti nell'ambito del patrimonio culturale, gli storici dell'arte e gli archeologi, lavorano quotidianamente, come gli astronomi e tutti gli altri ricercatori in tutte le altre discipline, al miglioramento della comprensione del proprio oggetto di ricerca, affinando i propri strumenti, formando le generazioni più giovani, e dialogando con le discipline più o meno contermini proprio per far sì che i cantastorie, quando non esperti, possano disporre di un pacchetto di informazioni corrette da poter cucire a secondo della bisogna. Nel caso specifico del patrimonio culturale, questa ricerca ha un riflesso nella gestione del patrimonio stesso, nel modo in cui questo viene prima di tutto salvaguardato, quindi presentato e comunicato. Non penso sia vicino il tempo in cui, alla domanda che lavoro fai, e alla risposta "lo storico dell'arte", non ci si senta più dire "Oh che bello", come se appunto un esperto del patrimonio fosse un ozioso nullafacente che passa le mattinate di sole primaverile a cogliere fiorellini in un pratino assolato, mentre tutti gli altri fanno lavori seri e duri; quello che vi aspetta nel vostro giorno libero sulla soglia del museo o della chiesa per raccontarvi le storielline su certe opere o certi artisti (rigorosamente senza date, si capisce).

Tranne poi piangere lacrime amare quando si sfascia un paesaggio o un'opera finisce alla malora: allora la colpa è dei funzionari insipienti (storici dell'arte e archeologi), della macchina amministrativa che non funziona, e giù ricette e "si doveva", "si dovrebbe". Di fronte a quello sconcertante "Oh bello" che è prima di tutto frutto di una mai sradicata equazione patrimonio culturale = bellezza (che torna spesso nel libro di Carrada, infatti), vengono a mente depositi polverosi con opere accatastate, ore e ore passate a vagliare pezzi stinti, sbreccati in sagrestie polverose, ore e ore di ricerca (spesso vana) in archivi a volte poco accessibili, a cercare di leggere carte mangiate, mancanti, perse, montagne di fotografie, scavi polverosi, opere decisamente brutte ma culturalmente significative, interventi in zone terremotate, dove non s'annida il *Mosè* di Michelangelo o l'*Amor sacro e l'amor profano* di Tiziano, o tutto quello che i cantastorie intendono per bello. A cercare di far capire che quello che si fa ha un rilievo civile, è un lavoro, fa parte del mondo della ricerca scientifica prima di tutto, non del marketing né della comunicazione (essenziali certo, ma che devono venire dopo, e seguire sempre per prima cosa le direttrici della ricerca nella storia dell'arte come in tutte le altre discipline).

Penso che invece sia doveroso lavorare, noi per primi, per far sì che si cominci a diffondere la convinzione e si radichi la coscienza che la comprensione di un'opera d'arte, di qualunque tipo essa sia, è qualcosa di complesso, di molto complesso, non sempre comunicabile in tale complessità. Non sempre accessibile a tutti, se non per semplificazioni che non possono oltrepassare una certa linea. Semplificabile, cioè, a determinate condizioni senza che ne consegua uno snaturamento, che vuol dire errore, diseducazione e incuria. Fermo restando errori e pecche, come normale, e una litigiosità asfissiante interna alla disciplina (lato storia dell'arte almeno) che, credo, non finirà mai.

PS. Questo scritto, come si vede a un semplice colpo d'occhio, non è *smart*. È lungo e non viaggia ai ritmi della comunicazione. Lo fa volutamente: si rivolge infatti in primo luogo, anche per la sede in cui viene pubblicato (una rivista di storia dell'arte), agli storici dell'arte, affinché venga portato a più ampia discussione quello che senza dubbio è uno dei più scriteriati attacchi al nostro lavoro, anche come responsabili della formazione di generazione di più giovani storici dell'arte, che siano questi funzionari, studiosi o docenti di ogni ordine e grado.