

**Prof. Marco Collareta, Università di Pisa**

*Parlare a tutti. Una sfida per i musei ecclesiastici del nostro tempo*

### Trascrizione dell'intervento

Grazie dell'invito. Naturalmente, a questo punto, molti dei temi sui quali ho riflettuto nei pochi giorni che hanno preceduto questa riunione sono stati toccati; e sono stati toccati in maniera molto interessante e anche molto diversificata. Questo, secondo me è un dato di fatto da rimarcare, perché è un dato di fatto alla luce del quale misurare il senso del mio intervento.

La complessità, infatti, è intrinseca ad ogni oggetto storico; anche l'oggetto d'arte, anche l'oggetto d'arte sacra, è una realtà complessa, ha molte identità. Lo dimostra la vera "carta d'identità" di tale oggetto, che è la buona scheda di catalogo. Scusate: io sono uno storico dell'arte che ha passato la vita a misurare calici, a descriverli, insomma, a fare schede, e quindi parto proprio da molto basso.

Non è la personalità artistica, è l'oggetto d'arte quello che a noi interessa, infatti. E se la personalità artistica ha bisogno del saggio o della monografia, l'oggetto d'arte trova nella scheda il suo naturale veicolo di trasmissione. La parte formalizzata di una scheda di catalogo dà, come primo punto, l'autore, la manifattura o la collocazione spazio-temporale del momento produttivo: non c'è una sostanziale differenza tra dire "Tiziano 1528" o dire "Venezia, secondo quarto del Cinquecento". È semplicemente una cosa più precisa. Noi abbiamo tante "Venezia, secondo quarto del Cinquecento", in genere nei nostri musei, e pochi "Tiziano 1528", però è concettualmente quasi la stessa cosa. In entrambi i casi, andiamo a vedere come è venuto fuori, in un certo contesto spazio-temporale, un certo prodotto.

Il secondo punto, la seconda riga formalizzata della scheda, è di norma la tipologia, l'iconografia o la sintesi fra le due: "Ritratto della signora tale..." o "Calice liturgico con..." della tale chiesa.

Il terzo indica il materiale, le tecniche, le misure, cioè i dati propriamente fisici del manufatto. Ad esso s'aggiunge un quarto punto, che include la provenienza, gli spostamenti, l'apparizione nelle mostre, e ad esso si collegano le notizie sullo stato di conservazione, i restauri eventuali. La bibliografia, che attualmente si mette in fondo alle schede, io amerei fosse sempre messa a ruota con queste notizie, perché chi fa la scheda arriva da ultimo e quindi ha avuto la possibilità di ragionare su quello che altri hanno detto.

La parte formalizzata della scheda attiva, insomma, una serie di righe staccate che dicono in maniera secca quello che viene argomentato nella parte, diciamo così, discorsiva e argomentativa della scheda. Una parte in cui il lettore s'aspetta naturalmente qualcosa di più di una storia critica finalizzata a dar ragione al proprio maestro ed a pochi amici, ma qui si offrono troppi appigli alla polemica e dunque... va staccata la spina.

Basta riflettere su quanto detto per capire che ci sono tanti approcci all'opera d'arte, e quelli elencati si potrebbero moltiplicare senza troppa difficoltà, giacché è impossibile dire quando dobbiamo smettere di fare domande all'oggetto che abbiamo sotto gli occhi. Qui mi limito a richiamare la vostra attenzione su due punti di vista distinti, a volte diametralmente opposti, così da costituire quasi una grande contrapposizione che rende poco proficuo il lavoro nei musei ecclesiastici: il punto di vista dello storico dell'arte e quello del catechista.

Lo storico dell'arte, soprattutto lo storico dell'arte italiano, insiste sempre sul primo rigo della scheda evocata più sopra: vuole sapere chi ha fatto, dove e quando quell'oggetto; è il "chi" che gli interessa, giusta l'ossessione vasariana per la storia degli artisti, e dove non vede l'uomo non vede la sua opera.

Al polo opposto c'è il catechista, che di norma si pone un altro problema, quello della funzione, della finalità dell'oggetto, della sua iconografia o dei suoi contenuti, e quello spiega o cerca di spiegare. Più che l'artista, vede il committente e il pubblico, che certo intervengono nel costituirsi dell'opera, ma che, come avviene peraltro anche con l'artista, non ne esauriscono il senso.

Per lo storico dell'arte è facile scoprire, diciamo così, il fondamentalismo del catechista; è facile provare una certa difficoltà a confrontarsi con chi riduce l'oggetto alla sua vita pratica, e quindi lo spodesta dell'arte, o di quello che lui ritiene che sia tale. Però esiste anche un fondamentalismo dello storico dell'arte, che va riconosciuto. Ed è da questo reciproco guardarsi in cagnesco che sorgono i problemi.

Se si vuole superare il babelico tutti contro tutti in cui veniamo spesso a trovarci, bisogna dunque cercare di avvicinare questi due principali, o più diffusi, punti di vista. Per fare ciò è necessario fare spazio alle ragioni

degli altri, ma anche non attribuire agli altri, diciamo, delle verità assolute. Perché uno degli aspetti che mi colpisce molto nell'atteggiamento delle gerarchie ecclesiastiche, o anche dei direttori dei musei ecclesiastici, di fronte all'atteggiamento degli storici dell'arte è in realtà una resa implicita all'estetica e alla filosofia della storia oggi prevalenti. Su questo bisogna riflettere, perché uno studio attento dei nostri oggetti ci rivela la necessità di ripensare che cosa è l'arte e che cosa è la storia, che sono i due grandi poli concettuali in mezzo ai quali stanno gli oggetti che c'interessano.

Questo è un punto molto importante, se non altro perché noi ci troviamo spesso di fronte ad opere che spesso sono state marginalizzate rispetto alla nozione di arte, ma in tempi molto recenti. Il calice di Tassilone, nell'VIII secolo, è il centro dell'arte in Baviera, non la periferia, come è invece per noi un calice. Dobbiamo dunque discutere anche la visione prevalente di ciò che è arte e di ciò che è storia oggi, renderci conto che questa visione è nata, magari con ottime ragioni, contro il supposto predominio culturale della Chiesa, e quindi ragionare se davvero dobbiamo prenderla tutta intera o dobbiamo prenderne solo alcuni pezzi che ci sembrano funzionare di fronte a quell'oggetto, in quel luogo e tempo precisi. Questo è un punto di responsabilità secondo me molto importante.

Rifletto da tanti anni sulle origini medievali, scolastiche, di certe nozioni diffuse tra gli storici dell'arte, nozioni che sono diventate, come dire, qualcosa che ha perso la coscienza della propria origine in un lontano pensiero teologico. Credetemi: la riflessione è stata davvero utile per una più corretta valutazione dell'arte sacra e insieme per una doverosa presa di distanza dalla sua più diffusa ermeneutica.

Mi limito ad un esempio. Il primo articolo del "Credo" afferma che Dio è creatore e questo può essere sottoscritto anche dai musulmani, dagli ebrei naturalmente, da tutte le religioni del Libro. Quando oggi parliamo di creatività artistica, però, ne parliamo in dei termini che escludono normalmente Dio come fuoco del discorso. Questo ha modificato profondamente i termini del confronto: se non ci rendiamo conto che, come dire, quell'estetica, quella storia con cui ci confrontiamo, sono un'estetica e una storia che sono sì nate nel pensiero cristiano, ma che poi sono andate contro quello stesso pensiero, indipendentemente dal nostro essere cristiani o non essere cristiani, non riusciamo a capire fino in fondo le parole che usiamo.

In questo senso, secondo me, parlare di apertura, di disponibilità a parlare con tutti, vuole dire non solo mettere le opere d'arte che si conservano nei musei ecclesiastici a disposizione di un pubblico che va cambiando, che va cambiando di giorno in giorno in maniera quasi incontrollabile, ma anche cogliere l'occasione di richiamare l'attenzione del pubblico su quanto strettamente legate con quelle opere siano le nozioni di arte, di storia, con cui ci muoviamo nel mondo che ci circonda, spesso con un pericoloso deficit di consapevolezza.

Si sente spesso ripetere una frase che io condivido in pieno: che ogni storia è contemporanea (lo diceva già Benedetto Croce questo, noi non possiamo vedere le cose che dal tempo e dal luogo in cui siamo). Questo, però, non deve farci dimenticare che anche gli altri sono in questa posizione, e quindi il confronto è il confronto non tra due forze ma tra due debolezze, e che da questo può uscire una forza.

Il mio ideale sarebbe di aumentare, diciamo, le prospettive che noi abbiamo circa la funzione del Museo in un mondo che sta cambiando rapidamente tutto, comprese le condizioni della fruizione. Noi ci confrontiamo con una multiculturalità che in parte coincide e in parte è diversa da una multireligiosità e questo ci obbliga a ripensare la comunicazione. Questa può avere anche una funzione, come dire, catechetica, alla lunga; può esserci qualcuno che attraverso l'arte si converta, questo è avvenuto, è una cosa che ha toccato tanti intellettuali del Novecento. Ma prima di tutto dovrebbe essere un atto di onestà presentare le cose come sono, anche nei loro limiti o nelle loro pagine oscure. È il piccolo contributo alla verità cui sono chiamati gli storici e la storia può in fondo costituire il vero punto d'incontro tra il catechista e lo storico dell'arte.

A questo proposito va detto per inciso che la Chiesa ha fatto dei passi da gigante; chi è abbastanza vecchio come me ha assistito a delle cose straordinarie negli ultimi decenni.

Orientarsi in questa direzione, che è direzione d'incontro, vuole dire cercare di mettere a disposizione degli altri un patrimonio che è sì ecclesiastico, ma che fin dalla sua origine non era solo il patrimonio dei credenti, non era solo il patrimonio di quella comunità di fede. Era un patrimonio che era nato in un certo territorio, in una situazione socio-ecclesiastica che in proporzioni diverse da quella attuale mescolava il bene e il male, come tutte le situazioni socio-ecclesiastiche storicamente date, almeno da Sant'Agostino in avanti. Ora la mia preoccupazione al momento non è solo quella che le opere d'arte vengano ridotte a una pura funzione religiosa; questo è un rischio che vedo soprattutto come limite nella possibilità di mettersi in contatto. Il

mio problema è anche quello di non prendere, diciamo così, le proposte delle culture alternative come proposte da non valutare e da non vagliare alla luce delle loro origini, ritornando veramente alla funzione propria della storico, che è quella di verificare sempre, e comunque, gli argomenti, le interpretazioni che è chiamato a valutare. Il punto, secondo me, da tenere presente è: ogni confronto è fondato su delle approssimazioni, e queste approssimazioni, diciamo, via via che il confronto evolve, si ridefiniscono, si rimodellano, e possono essere fruttuose solo alla luce di una disponibilità reciproca alla conoscenza.

In sostanza, delle varie funzioni del Museo che abbiamo sentito oggi enumerare il punto che io penso debba essere particolarmente curato non è solo la valorizzazione, nevvvero, la comunicazione, ma proprio la conoscenza. Perché solo una conoscenza approfondita, onesta, oggettiva dell'oggetto, permette poi di avere una ricaduta comunicativa e di valorizzazione veramente efficace. La cosa, naturalmente, ha dei costi: la conoscenza ha bisogno di essere prodotta, è un mestiere, e quindi va pagata; la conoscenza ha bisogno di formarsi, e quindi ci devono essere persone competenti, competenti nell'ambito specifico, competenti con tutte le aperture del caso. Ciò tocca il problema del lavoro, dei nostri giovani laureati, apre su uno scenario complesso che qui può essere solo accennato.

I difetti degli storici dell'arte sono evidenti; i difetti di chi vuole pilotare in maniera troppo funzionale la conoscenza sono evidenti; nel confronto i difetti si smussano e l'oggetto, che non verrà mai conosciuto in maniera completa, può essere conosciuto sotto aspetti più numerosi, ricchi e convincenti che se lo affrontassimo da un unico punto di vista.