

# LA COGNIZIONE DEI BENI CULTURALI

di Gabriele Bottino

## Ingredienti casuali e ricette (im)possibili

Immaginate di avere la possibilità di recarvi a cena in un ristorante molto particolare. Qui lo chef, membro di uno dei sottoinsiemi più estremi (la *alea cuisine*) tra quelli che compongono il movimento della *nouvelle cuisine*, cucina ogni sera secondo le seguenti regole. Invita ogni cliente a portare con sé (al ristorante) un unico cibo-ingrediente di ottima fattura, ma scelto a caso. La casualità risiede nel fatto che il singolo cliente deve scegliere il proprio cibo-ingrediente senza pensare ad una specifica ricetta (che contempra quell'ingrediente), e senza porre in essere accordi collaborativi con altri clienti o con lo chef (accordi diretti a recare allo chef ingredienti atti a cucinare un determinato piatto di portata). Insomma nessuna teleologia, solo atomismo logico applicato alle cibarie. È a questo punto che, davanti a tutti i cibi-ingredienti recatigli dai clienti, entrano in gioco l'abilità e la capacità dello chef. Egli deve dimostrare di poter trarre dagli ingredienti casuali uno o più piatti di portata preparati secondo le (pur ampie ed elastiche) regole dell'arte della cucina. Deve in sostanza recuperare, al momento della preparazione del piatto di portata, una connessione logico-finalistica tra ingredienti che, all'origine, ne erano del tutto privi. Se lo chef non riesce in tale composizione, e per così dire "si arrende" di fronte alla assoluta eterogeneità dei cibi-ingredienti, allora metterà nei piatti di portata i medesimi cibi-ingredienti nella loro singolarità, lasciando al cliente (ora commensale) il compito di stabilire un ordine, a proprio piacimento, nel mangiare. Al contrario, qualsiasi ricetta diretta ad assemblare i cibi-ingredienti casuali dovrà essere immediatamente denominata dallo chef (possibilmente con un nome accattivante), e lasciata al giudizio critico dei commensali.

Ipotizzando che, al netto del costo del singolo ingrediente recato dal cliente, ed indipendentemente dai vostri studi (teorico-esperienziali) compiuti sulla celebre opera del gastronomo di Forlì impopolari<sup>1</sup>, il prezzo di una tale cena ammonti a circa 12-15 euro, vi rechereste al predetto ristorante?

## Opere d'arte agglomerate e mostre (im)possibili: modi di fare

Prima di rispondere alla domanda innanzi formulata è opportuno riflettere sul fatto che, in un ambito diverso da quello del buon cibo (ma pur sempre di "arte" trattasi), molti sono i clienti che si recano ad un tale ristorante se esso ha le accattivanti fattezze di una delle numerose mostre di opere d'arte che affollano il panorama italiano dei beni culturali. Queste, di regola, le caratteristiche comuni a tali mostre. I loro attenti curatori:

a) ricercano ed ottengono la disponibilità (*rectius*, il prestito) di singole opere d'arte (in prevalenza opere pittoriche), anche di notevolissimo pregio, il cui costo di approvvigionamento

sia economicamente compatibile con la realizzazione di una mostra che abbia un biglietto d'ingresso di regola inferiore ai 15 euro (e che ovviamente, detratti tutti gli ulteriori costi di realizzazione, e computati in attivo i proventi di ingresso alla mostra e vario merchandising, consenta un degno ricavo agli organizzatori);

b) individuano, tra le opere d'arte così agglomerate, un autore o, più sovente, almeno due autori delle medesime opere, autori i cui "nomi" (al di là di ogni possibile, o impossibile, legame artistico in comune) siano, appaiano, o possano essere, di assoluto richiamo per gli eventuali visitatori: il nome dell'autore, o degli autori, viene posto a titolo della mostra e pubblicizzato secondo i migliori canoni dell'arte della comunicazione;

c) scelgono un adeguato luogo espositivo (una *good location*, nell'immane gergo tipico di un sapiente *marketing*): nella scelta del luogo espositivo coinvolgono sovente Amministrazioni pubbliche territoriali (Comuni, Province, Regioni) sul presupposto che la collaborazione con i poteri pubblici male non può fare né a questi ultimi (in specie in tempi di assoluta sfiducia dei visitatori-votanti nella classe politica), né alla stessa esposizione d'arte (che ottiene così una sorta di asseverazione di qualità, se non addirittura un vero e proprio patrocinio formale);

d) creano, con indubbia abilità e capacità, un "percorso culturale" che spieghi ai visitatori la comune linea artistica alla base dell'agglomerato delle opere: in presenza di una mostra monografica, tale operazione appare facilitata dalla circostanza che il riferimento ad un singolo autore è già di per sé un forte elemento di comunanza ("per un punto passano infinite rette"<sup>2</sup>); se l'agglomerato delle opere concerne due autori (in specie se appartenenti ad epoche storiche, contesti e movimenti artistici del tutto disomogenei) l'abilità dei curatori si sposta nell'invenzione di un sottotitolo (anch'esso accattivante) capace di accomunare in un unico tema, con linguaggio semplice ed ancora secondo gli eterni canoni della geometria euclidea<sup>3</sup>, tutte le opere esposte ed i loro autori;

e) accompagnano la mostra d'arte con la pubblicazione di un catalogo ad essa relativo, talora redatto anche con l'ausilio, non gratuito, di esperti all'uopo selezionati;

f) a fronte di ottimi risultati di pubblico (e conseguenti notevoli ricavi) auto-dichiarano la mostra organizzata alla stregua di un autentico "evento" e, spesso e volentieri, ne prorogano la scadenza. Sempre a fronte dell'esaltante numero di visitatori si sperticano in pubbliche affermazioni quali, ad esemplificarne soltanto alcune tra le tante, "il pubblico ha fame – ecco ritornare la metafora culinaria – di arte e di cultura"; non è vero che la fruizione culturale ha costi incompatibili con le scarse disponibilità economiche dei cittadini; è possibile far accedere un vasto pubblico a opere e tematiche di regola soltanto riservate a coloro che hanno la possibilità di recarsi nei tradizionali musei delle città d'arte.

## Limiti cognitivi

Se questi sono i modi di fare, veniamo ad una loro motivata analisi.

Poiché esistono già da tempo attente e condivisibili riflessioni<sup>4</sup> sulla odierna tendenza a spettacolarizzare le esposizioni di opere d'arte mediante itinerari logico-concettuali ispirati alla casualità, più che all'intento di creare un percorso effettivamente capace di introdurre il visitatore alla conoscenza di un tratto (anche minimo) della storia dell'arte, intendo spostare l'analisi su di un piano diverso.

L'esempio della cena al ristorante costituisce ancora un utile riferimento di partenza: di regola, lo chef sceglie accuratamente alcuni cibi-ingredienti, e non altri, perché ha prima bene in mente cosa intende cucinare, quale ricetta vuole preparare. In breve, la scelta del piatto di portata precede logicamente, ed in termini causali, la selezione degli ingredienti necessari alla sua preparazione. Qualsiasi inversione di questa catena logico-causale conduce a una cucina aleatoria, incerta, rischiosa, casuale: una cucina "giocata ai dadi" (nel significato etimologico dell'aggettivazione).

Parimenti avviene se la conoscenza dell'arte è affidata a soggetti e forme che accomunano le opere, e i loro autori, nei predetti modi di fare: se, in sostanza, è sulle opere disponibili che si costruisce un percorso artistico (e non viceversa). Al contrario, la previa definizione di un itinerario artistico dovrebbe sempre precedere la ricerca della disponibilità di opere che possono motivare e descrivere un tale, e non un altro, percorso.

Perché, allora, si procede a una tale inversione logico-concettuale? All'impronta viene da rispondere che è più facile accorgersi se la causa viene posposta all'effetto in un ristorante, di fronte a un piatto di portata che non ha nulla di concludente. Di fronte a una mostra di opere d'arte una critica siffatta necessiterebbe invece di solide basi di studio e ricerca: sembra che le papille gustative, dal punto di vista dell'evoluzione darwiniana, ne sappiano più dei nostri gusti estetici.

A ben riflettere è tuttavia possibile ammettere che questa operazione culturale sia frutto dell'intenzione di percorrere un sentiero più agevole, per certi versi connaturato alle capacità cognitive degli esseri umani<sup>5</sup>: si tratta della nostra tendenza, anche innanzi a fatti tra loro sconnessi e scollegati, a volerne recuperare una narrazione, una "storia" che li tenga tutti insieme, per l'atavica paura che avvertiamo di fronte a cose che ci accadono come effetti privi di qualunque causa, di ogni senso, come cose in sé. Anche a fronte di dieci oggetti scelti a caso, e collocati su di un tavolo, saremmo in grado di formulare ipotesi e connessioni su chi li ha messi lì e perché. Costruiamo ogni giorno la realtà che ci accade, in relazione a quella che ci è accaduta ieri, e nella speranza di determinare quella che ci accadrà nell'istante successivo a questo. Fuori da ogni costruttivismo la realtà è muta, non dice nulla. Recuperare un senso (molto spesso un qualun-

que senso), stabilire collegamenti e connessioni tra elementi sparsi, è un approccio che ci consente di fare esperienza del mondo senza restarne in balia, senza rimanere preda di una percezione continua ed incessante.

Il rischio di non riconoscere l'esistenza di tali limiti cognitivi, e la tendenza a superarli mediante l'invenzione di una connessione euristica, automatica<sup>6</sup>, inconsapevole, è tuttavia elevato. Si tratta del rischio di scambiare la conoscenza con una mera percezione, di ritenere che dietro la costruzione di una qualsiasi, possibile, connessione si celi la piena comprensione dei singoli elementi osservati e dei loro legami. Ciò che invece non è, e non può essere.

Ipotizzare e studiare un percorso (di qualunque specie, anche attraverso opere d'arte), e decidere di non esporlo immediatamente, *a priori* (sovente inventando una causa espositiva), significa infatti avere piena consapevolezza del fatto che assecondare i nostri limiti cognitivi conduce alla percezione, non alla conoscenza. Che ogni tentativo di conoscenza, al contrario, ci costringe a non avere alcuna idea certa (e nemmeno una certa idea) del mondo, ci obbliga all'incertezza, alla prudenza, ad accettare che ogni ricerca, ogni sguardo, non possa produrre immediati effetti sulla comprensione di ciò che osserviamo (più spesso ciò avviene nel lungo periodo, oltre la singola vita del *chercheur*).

È così che si può allora guardare una pieve romanica nel paesaggio in cui è stata originariamente costruita, studiare anche un solo trittico collocato in una chiesa, o una sola opera d'arte di un singolo autore, per tutto il tempo che ci resta. Poco o tanto che sia. Si può scegliere, con questa consapevolezza, di non dedicare nemmeno un'ora nell'esplorare esposizioni di opere d'arte che intendano porre un nesso causale tra autori così differenti tra loro che, se fossero vissuti nella stessa epoca storica (e in luoghi vicini), si sarebbero intenzionalmente ignorati. A non esercitare, in sintesi, l'umana presunzione di unire tra loro opere e autori perché tra due punti ci deve comunque essere una retta (un'apparente necessità logica) a collegarli.

Il fatto che una tale intrapresa appaia comunemente meno agevole, meno rassicurante, rispetto a uno sguardo superficiale, ma generale e onnicomprensivo, è ancora una volta il frutto avvelenato dell'idea che fruire di una cosa significhi, di per sé, conoscerla e spiegarla in un tempo più breve rispetto al tempo (anche illimitato) necessario ad averne anche una minima cognizione.

### Cognizione e Valorizzazione

D'altronde le norme giuridiche, in quanto prodotti umani legati al tempo della loro produzione, scontano esse stesse altrettanti limiti.

È noto che qualsivoglia esposizione di opere d'arte (museale, stabile, transitoria), anche se prodotta in base ai "modi di fare" innanzi enunciati, è ad oggi giuridicamente defini-

bile, secondo gli enunciati normativi vigenti, quale forma di "valorizzazione"<sup>7</sup> dei beni culturali. Tali esposizioni, più precisamente, costituiscono possibili "attività di valorizzazione"<sup>8</sup> dei medesimi beni.

La lettura delle definizioni normative, sia della definizione avente ad oggetto (in termini generali) la valorizzazione, che di quella concernente le relative attività, dimostra che ogni intenzione di valorizzare i beni culturali si arresta oggi alla loro percezione quantitativa e non conduce invece, necessariamente, alla loro cognizione qualitativa.

Con riferimento alla valorizzazione (in generale): "promuovere la conoscenza del patrimonio culturale" ed "assicurarne le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica", "al fine di promuovere lo sviluppo della cultura", significa individuare una finalità estremamente generica (lo sviluppo culturale) da perseguire con ogni possibile mezzo promozionale: qualsivoglia forma in grado di promuovere (muovere per, muovere verso) la conoscenza – ma trattasi, a nostro avviso, di percezione, come più volte sin qui evidenziato – dell'insieme dei beni culturali merita l'appellativo di valorizzazione. Né, ad una tale conclusione, osta l'assicurazione delle "migliori condizioni" di utilizzazione e fruizione del patrimonio culturale: in assenza di una forma (o più forme) di utilizzazione e fruizione di riferimento, previamente definite, l'aggettivazione "migliori" non consente alcun giudizio sulle condizioni di volta in volta prescelte. Non si può tacere tuttavia che a tale scopo e, più in generale, a un transito dalla quantità alla qualità della valorizzazione, mira l'odierno art. 114 ("Livelli di qualità della valorizzazione") del Codice<sup>9</sup>, ma la persistente assenza<sup>10</sup> della definizione di quei livelli qualitativi (minimi, uniformi) che potrebbero distinguere differenti gradi di valorizzazione, rende vana una pur lodevole intenzione.

Con riferimento alle attività di valorizzazione: costituire e organizzare stabilmente "risorse, strutture o reti", ovvero rendere disponibili "competenze tecniche, risorse finanziarie o strumentali", consente di ricondurre alle azioni di valorizzazione ogni agglomerato culturale, indipendentemente dal proprio contenuto. Il riferimento alla nozione di "rete" appare, al proposito, significativo, dal momento che l'esistenza di una qualsiasi rete postula il mero collegamento tra i nodi che la compongono, a prescindere dall'intenzione di collegare tra loro soltanto alcuni nodi, o dal criterio in ragione del quale viene prescelto un determinato collegamento (tra i molti collegamenti possibili), dapprima locale, di poi generale (come effetto delle singole interazioni locali). Alla stessa maniera, porre sullo stesso piano concettuale la necessità di competenze tecniche – preferibilmente, "conoscenze acquisite mediante lo studio e la ricerca" – e la disponibilità di risorse finanziarie e strumentali significa ancora equiparare (in termini assertivi e non dimostrati) la possibilità di percepire ed utilizzare i beni culturali con la loro conoscenza (ampia o minima che sia).

### NOTE

1. Il riferimento è a Pellegrino Artusi, *La Scienza in cucina e l'Arte di mangiar bene*, 1891 (stampato, a spese dello stesso Autore, presso la Tipografia fiorentina "L'arte della Stampa", di Salvatore Landi)
2. Si tratta, come noto, di uno dei tradizionali assiomi della geometria euclidea.
3. "Tra due punti passa una ed una sola retta", "oltre i due punti tale retta può essere prolungata indefinitamente" (Euclide, rispettivamente I e II postulato).
4. In argomento, diffusamente, T. Montanari, *A cosa serve Michelangelo?*, Torino, 2011, in specie p.66 e ss. È inoltre utile la lettura dei contributi che il medesimo Autore, con costanza ed impegno civile non comuni, dedica al tema su "Il Fatto Quotidiano".
5. Sul tema, *ex plurimis*, M. Piattelli Palmarini, *Le scienze cognitive classiche: un panorama*, Torino, 2008, *passim*.
6. Sulla definizione di questi *bias* cognitivi, e sul loro funzionamento, è fondamentale l'Opera di D. Kahneman recentemente esposta, in termini divulgativi, in Id., *Pensieri lenti e veloci*, Mondadori, Milano, 2012, in specie 67 ss. [trad. it. dell'originale *Thinking, Fast and Slow*, New York, 2011].
7. "La valorizzazione consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso, anche da parte delle persone diversamente abili, al fine di promuovere lo sviluppo della cultura. Essa comprende anche la promozione ed il sostegno degli interventi di conservazione del patrimonio culturale" (art. 6, primo comma, d.lgs. n. 42 del 2004, "Codice dei beni culturali e del paesaggio"). In argomento, con attente riflessioni critiche, G. Severini, *Commento agli articoli 6 e 7*, in M.A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Milano, 2012, p.53 e ss.
8. "Le attività di valorizzazione dei beni culturali consistono nella costituzione ed organizzazione stabile di risorse, strutture o reti, ovvero nella messa a disposizione di competenze tecniche o risorse finanziarie o strumentali, finalizzate all'esercizio delle funzioni ed al perseguimento delle finalità indicate all'articolo 6. A tali attività possono concorrere, cooperare o partecipare soggetti privati" (art. 111, primo comma, d.lgs. n. 42 del 2004, "Codice dei beni culturali e del paesaggio"). Ancora in argomento, G. Severini, *Commento all'articolo 111*, in M.A. Sandulli (a cura di), op. ult. cit., p.840 e ss.
9. "Il Ministero, le Regioni e gli altri Enti pubblici territoriali, anche con il concorso delle Università, fissano i livelli minimi uniformi di qualità delle attività di valorizzazione su beni di pertinenza pubblica e ne curano l'aggiornamento periodico. I livelli di cui al comma 1 sono adottati con decreto del Ministro previa intesa in sede di Conferenza unificata" (art. 114, primo e secondo comma, d.lgs. n. 42 del 2004, "Codice dei beni culturali e del paesaggio").
10. L'unica eccezione concerne l'intervenuta adozione (con decreto ministeriale 18 aprile 2012) delle "linee guida per la costituzione e la valorizzazione dei parchi archeologici"

**Gabriele Bottino**

Professore associato di Diritto dei beni culturali  
nella Università degli Studi di Milano