Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
Economia e Gestione dell'arte e delle attività culturali
(Classe LM-76 Scienze economiche per l'ambiente e la cultura)

Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Dar vita alle pietre.

Prospettive e proposte di percezione e fruizione dell'opera e del monumento sacro.

Relatore
Ch. Prof. Federico Squarcini

Correlatori
Prof.ssa Noemi Pace
Prof.ssa Sara Mondini

Laureanda
Maria Luisa Simonato
Matricola 834028

Anno Accademico
2011 / 2012

INDICE

INTRODUZIONE 3

PARTE 1 8

I - LA PERCEZIONE DELL'OPERA D'ARTE: ATTO AUTONOMO O RICHIEDENTE UN ADDESTRAMENTO? 8

Una definizione di interpretazione 9

Uno sguardo sul mondo di oggi 12

La convenienza odierna dell'arte 17

II – TRE PARAMETRI DA VALORIZZARE 21

L'importanza del contesto 21

L'importanza dell'ambiente sociale: la committenza e i mecenati di ieri e di oggi 23

L'importanza del modello 25

Una prima conclusione 27

PARTE 2 29

III – LA SCIENZA DELLA VISIONE 30

IV – ARTE E SPIRITUALITÀ 34

Una storia lunga 2000 anni 35

Dal punto di vista dello storico dell'arte 41

Dal punto di vista della Chiesa 44

Il nostro punto di vista 50

PARTE 3 52
V – DALLA TEORIA ALLA PRATICA 52
Questioni di metodo 52
Il Battistero di Padova: toccare il cielo con un dito 58
Cenni introduttivi: la collocazione spazio-temporale e l'analisi della struttura 58
La lettura teologico-liturgica del Battistero 62
La guida alla fruizione del Battistero di Padova 66
Una prima analisi del Battistero 67
L'analisi della disponibilità a pagare 68
L'analisi del Questionario d'Ingresso 73
L'analisi del Questionario d'Uscita 74
I risultati dell'analisi qualitativa 76

CONCLUSIONI 78

APPENDICE ICONOGRAFICA 82

APPENDICE II – I QUESTIONARI 88

APPENDICE III – VARIABILI UTILIZZATE NELL'ANALISI DESCRITTIVA 94

BIBLIOGRAFIA 97

INTRODUZIONE

CHI HA INCASTRATO *MADONNA* ARTE?

«Quello alla vostra destra è San Basilio mentre offre a Cristo il modellino della Chiesa»: dubbia spiegazione di una guida turistica all'interno della Chiesa di San Vitale a Ravenna, dove San Basilio non avrebbe nessuna ragione di esservi ritratto, tanto meno in procinto di compiere un gesto simile!

Mi trovavo a Ravenna per conoscere da vicino il gruppo "Pietre Vive": nato nel 2008 a Bologna – ma già diffusosi in differenti città italiane ed europee –, esso è composto da giovani, studenti e lavoratori, che si offrono come guide gratuite all'interno di chiese, battisteri e musei diocesani. Esperienze molto simili sono la fiorentina "*Ars et fides*" guidata da Timothy Verdon e legata all'Ufficio Diocesano per la catechesi attraverso l'arte[1] e l'associazione CASA a Parigi. Tutte propongono brevi percorsi guidati che mirano a dare voce alle intenzioni dell'artista, permettendo ai visitatori di scoprire l'opera in se stessa, con una particolare attenzione al messaggio spirituale, l'orizzonte della fede e della liturgia che sottende alla sua ideazione e realizzazione. Sono solo alcune delle numerose associazioni nate negli ultimi decenni in risposta ad un turismo in rapida crescita e trasformazione: da lusso per pochi a fenomeno di massa, da ricerca di cultura a ricerca di una mèta *di significato*. L'arte non è una cosa fine

[1] Cfr. T. VERDON, a cura di, *Arte e catechesi. La valorizzazione dei beni culturali in senso cristiano*, Bologna, Grafiche Dehoniane, 2002, pp. 25-32.

a se stessa, ma lancia dei *messaggi* che il gruppo "Pietre Vive" aiuta a cogliere: così la bellezza dell'arte prende vita e diventa vita. Personalmente, credo che la nascita e la moltiplicazione di questo genere di attività lascino emergere da un lato la sete di conoscenza vera e profonda del patrimonio artistico e dall'altro la ricerca di un'identità storica e sociale che, oramai, forse solo i monumenti del passato sono in grado di darci[2].

Cercando un argomento per la mia tesi di laurea che fosse stimolante, nuovo e vivace, che andasse oltre la ricerca bibliografica, mi sono chiesta se non far mia la famosa citazione oraziana *carpe diem*, approfittare cioè delle esperienze sopracitate, per addentrarmi nell'immenso mondo della percezione e dell'interpretazione dell'arte, indagando le possibilità e le modalità con cui far rivivere le opere del passato per consentire loro di parlarci, oggi come un tempo.

Nell'immergermi, dunque, in questo campo tanto vasto quanto affascinante, mi sono lasciata guidare dalla domanda se l'atto della percezione sia un'azione autonoma ed alla portata di ogni individuo oppure se esso non necessiti oggi di una sorta di pedagogia, cioè di un processo di formazione

---

[2] Cfr. S. SETTIS, *Futuro del classico*, Torino, Einaudi, 2004, p. 97: l'uomo faceva delle immagini uno degli strumenti di orientamento nel mondo, e pp. 117-8: bisogna studiare il classico «perché intrinseco alla nostra cultura occidentale e indispensabile per capirla», perché è di aiuto nello studio e nella comprensione delle culture diverse dalla nostra e perché «serbatoio di valori in cui possiamo ancora riconoscerci». Cfr. anche J. P. HERNANDEZ SJ, dalla conferenza pubblicata sul sito http://www.antonianum.info/?s=jean+paul&x=0&y=0, ai minuti: 1.00.48-1.01.57: la parola "monumento" viene da "memoria", cioè ricordare. I monumenti della nostra cultura oggi sono luoghi di identità, dove ricordare e quindi dove ricevere un'identità. Hernandez nota la grande sete verso i posti emblematici della nostra storia.

dell'individuo, affinché possa fruire il patrimonio in modo consapevole ed autosufficiente.

Nella prima parte, condurremo una riflessione sulle condizioni di percezione dell'opera d'arte, accompagnati dagli individualisti ottocenteschi Gadamer e Pareyson e dal successivo Bourdieu con la sua critica alla società. In seguito, puntando lo sguardo sul contesto in cui l'artista si trova solitamente ad operare –ambiente sociale, politico e religioso, committenza e mecenatismo-, cercheremo di capirne il ruolo e l'effettiva influenza sul prodotto artistico. Una volta provata l'esistenza di una molteplicità di fattori che rischiano di deviare la comprensione autonoma di ciò che guardiamo, dimostreremo la necessità e l'urgenza di una pedagogia della percezione che guidi il fruitore alla scoperta o riscoperta dell'universo racchiuso nell'opera d'arte.

Nella seconda parte, invece, ci focalizzeremo su una tipologia particolare di opera che è quella sacra, quella che, forse più di altre, risente della spersonalizzazione e della de-contestualizzazione operata troppo spesso dalla società odierna. Come e perché creare o ricreare le condizioni di fruizione più adatte nel contesto storico-sociale contemporaneo? Perché, come dimostreremo, è la genesi dell'opera a fornire la pedagogia dell'arte e la teologia dell'epoca rappresenta una pedagogia *ante litteram* a cui dare peso.

La terza parte avanzerà la nostra proposta di percezione guidata attraverso una sorta di "messa in pratica" delle riflessioni raccolte nei capitoli precedenti. Presenteremo una sintetica visita al Battistero di Padova in cui

cercheremo di lasciar emergere lo stretto intreccio tra l'aspetto storico-artistico - quindi l'ideazione e realizzazione del ciclo iconografico - ed il contesto sociale e religioso dell'epoca a cui il monumento appartiene. Proporremo, infine, la nostra "Guida alla Fruizione": una sorta di *scaletta* per effettuare le visite guidate e ne mostreremo una prima attuazione attraverso un'analisi preliminare compiuta al Battistero padovano.

Come avremo modo di spiegare in seguito, per quanto riguarda questo capitolo, abbiamo raccolto e utilizzato la bibliografia essenziale, perché l'obiettivo che ci siamo prefissati è quello di offrire uno spunto di riflessione, un punto di partenza, verso la riqualificazione dei numerosi siti artistici che risentono oggi di una carente contestualizzazione. Lo studio e l'uso della bibliografia completa potrebbe essere oggetto di un successivo lavoro di dottorato o di messa in opera delle nostre proposte da parte degli enti gestori di tali beni culturali.

Chi ha incastrato *Madonna* Arte?

La nostra cultura fatta di immagini spesso superflue e fuorvianti, il nostro modo di vivere le cose, troppo frequentemente frettoloso e disattento ai dettagli, il fenomeno della percezione odierna.

L'opera d'arte, infatti, sottoposta a molteplici influenze, urla a gran voce la necessità e l'urgenza di un nuova e più stimolante guida alla sua comprensione.

Le pagine che seguono dimostreranno la reale possibilità di liberare l'arte e la sua percezione e fruizione dal rigido incasellamento in cui sono costrette dalla società dei nostri giorni, e avanzeranno la proposta di una nuova e potenziata "Guida alla Fruizione".

Ciò che ci è stato tramandato andrebbe guardato e fruito

«non come mera eredità che ci appartiene senza nostro merito, ma come qualcosa di sorprendente ed estraneo, da riconquistare ogni giorno, come potente stimolo ad intendere il diverso. Allora (…) ci parlerà nel futuro»[3]:

con queste parole Salvatore Settis incoraggia la riconquista e la valorizzazione dell'antico. Noi auspichiamo che questo lavoro di tesi possa essere lo spunto per una riflessione più ampia in tema di interpretazione e fruizione di arte sacra, portando il lettore alla scoperta dei meccanismi che stanno alla base della percezione dell'arte e avanzando la proposta di una fruizione potenziata non solo dalla rivitalizzazione del contesto storico-politico e socio-religioso, ma anche dalla raccolta di testimonianze di chi l'opera l'ha vista e vissuta nel corso del tempo.

[3] S. SETTIS, *Futuro del classico*, p. 124.

PARTE I

I CAPITOLO: LA PERCEZIONE E L'INTERPRETAZIONE DELL'OPERA D'ARTE: ATTO AUTONOMO O RICHIEDENTE UN ADDESTRAMENTO?

Perché parlare di percezione? Perché è indubbio e innegabile che essa subisca molteplici influenze, qualunque sia il campo conoscitivo a cui ci si riferisce. A maggior ragione quando si parla di arte.

La percezione, certo, è e rimane un atto autonomo e personale, o meglio inizia con l'essere affar proprio di ogni persona ma, proprio perché suggestionata da numerosi e differenti elementi esterni all'individuo, si rende necessario parlare di una pedagogia della percezione. In questo capitolo, attraverso alcune considerazione teoriche tratte dalla letteratura filosofica del passato e da studi più recenti sulla sociologia della percezione, dimostreremo come la risposta alla domanda "*Atto autonomo o richiedente un addestramento?*" non può che essere la seconda e, quindi, inizieremo a porre le basi che motiveranno la necessità di una nostra pedagogia della percezione partendo proprio dalla questione della non autonomia della stessa.

I.1 Una definizione di interpretazione

«Il bello dell'arte (…) sta nella profondità evanescente
di tutte le interpretazioni che un'opera risveglia in noi
ogni volta che ci capita sotto gli occhi»[4].

Di fronte ad un testo, di qualunque genere, la prima cosa che avviene nella comunicazione con il suo fruitore è la percezione in chi lo guarda di avere di fronte qualcosa che richiede di fermarsi per essere visto bene, per essere capito a fondo. Basterebbe la sensazione di avere di fronte un oggetto per cui vale la pena sforzarsi e lasciarlo parlare. Di seguito scattano vari meccanismi per comprendere ciò che si ha di fronte: lo sguardo d'insieme, poi i dettagli, le emozioni che può suscitare, i commenti o le precedenti interpretazioni che si possono reperire, il tutto finalizzato alla migliore comprensione possibile dell'opera che si presenta davanti agli occhi. Come a dire: «prima l'occhio va qua e là, poi cerca un tutto coerente»[5]. L'ultimo gradino che si potrebbe presentare, è quello dell'interpretazione finalizzata alla guida di altri fruitori, cioè il saper spiegare ciò che l'opera dice o potrebbe dire.

Per prima cosa, riteniamo, dunque, necessario soffermarci, seppur brevemente, sul termine *interpretazione* e sul significato con cui lo intenderemo. Guidati dagli scritti dei filosofi ottocenteschi Gadamer, Pareyson e Schleiemaker, che si occuparono in maniera approfondita di ermeneutica e

---

[4] P. WERNER, *Museo S.P.A. La globalizzazione della cultura*, Johan & Levi Editore, 2009, p. 19.
[5] E. H. GOMBRICH, *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, Torino, Einaudi, 1976, p. 237.

filosofia dell'interpretazione, delineeremo quale e come dovrebbe essere l'ideale momento dell'interpretazione.

È naturale definire il termine *interpretazione* come quel rapporto di mediazione fra un testo – letterario o artistico, di facile o ambigua comprensione – e il mondo, inteso come l'insieme dei suoi fruitori. Ma potrebbe esserci di più. Interpretare significa, per dirla secondo Gadamer, non tanto mediare il testo dal punto di vista meramente logico-tecnico, quanto raccogliere la provocazione proveniente dal testo stesso[6]. Ciò non toglie che il punto di partenza debba necessariamente essere uno sguardo d'insieme per cogliere l'opera nel suo complesso, e, solo successivamente, un'analisi più approfondita e tecnica per coglierne i dettagli, per arrivarne al cuore. Di conseguenza, si avrà che comprendere un testo, un'opera d'arte, non significa solo spiegarla nei suoi minimi dettagli, ma ascoltarla, captare in qualche modo quello che ha da dire. Perché un'opera d'arte, «è essa stessa a dirci qualcosa e a dircelo in modo tale che il suo messaggio non può mai definitivamente esaurirsi nel concetto»[7].
In effetti, è proprio questo il bello dell'arte!

Certo, non si può pensare di esercitare un qualunque tipo di ascolto, bensì quello che, con tempo e pazienza, cerca di mettersi nelle stesse condizioni dell'autore e delle persone a cui l'opera si rivolgeva: da qui deriva la

---

[6] Cfr. H. G. GADAMER, *Verità e metodo 2*, integrazione, traduzione e cura di Riccardo Dottori, 2ªEd., Milano, Bompiani, 2001, p. 254.
[7] IVI, p. 293.

certezza, definitiva o momentanea, a cui perviene l'interprete quando ritiene di aver raggiunto il cuore dell'opera[8].

L'interpretazione diventa scorretta nel momento in cui prende le forme di un monopolio, cioè pretende di essere l'unica possibile e si presenta come verità assoluta, oppure nel caso si riveli una sorta di travestimento, cioè presenti qualcosa che, in realtà, non appartiene all'opera[9].

Un'altra possibilità per cui si potrebbe ritenere che un'interpretazione si allontani dalla realtà è quella della preponderanza della soggettività dell'interprete. Vale a dire: colui che si pone come intermediario fra l'opera e il fruitore è o non è di ostacolo nella scoperta della verità? Molti risponderebbero affermativamente. Pareyson, invece, non era dello stesso parere. Scrive infatti: «la persona e la situazione non sono fatale impedimento, ma la sola via d'accesso e l'unico mezzo di conoscenza, organo di penetrazione adatto allo scopo»[10]. Il compito della persona dell'interprete è, dunque, quello di lasciare che l'opera parli a chi la guarda, che comunichi alla sua sensibilità nel momento storico e personale che sta vivendo. La persona diventa un ostacolo quando esprime se stessa più che l'opera, quando le aggiunge qualcosa che in realtà non le appartiene e non le potrebbe mai appartenere. L'interpretazione, quindi, si gioca fra la fedeltà all'opera, cioè il dovere rispettoso di renderla quale essa è, e la libertà dell'interprete, che può – e deve – mettere in gioco

---

[8] Cfr. G. VATTIMO, *Schleiemaker filosofo dell'interpretazione*, Milano, Mursia, 1968, pp. 177-8.
[9] Cfr. L. PAREYSON, *Verità e interpretazione,* Milano, U. Mursia & C., 1972, p. 64.
[10] IVI, p. 54.

tutto se stesso[11]. La soggettività di colui che guarda e interpreta un testo può, quindi, divenire strumento da usare a proprio vantaggio; e per fare questo è fondamentale sintonizzare la forma che si presenta ai nostri occhi con la prospettiva personale di chi la guarda.

I.2 Uno sguardo sul mondo di oggi

«Ogni atto della scrittura o della pratica curatoriale,
ogni volta che arriva al punto di nominare un nome,
sta partecipando a un certo livello di formazione del canone,
non importa quale sia l'intenzione del suo autore,
non importa se rappresenta una sfida allo *status quo* o una conferma»[12].

Dopo aver chiarito che cosa intendiamo con il termine interpretazione e, quindi, che cosa dovrebbe essere la percezione autonoma, ci accingiamo ad entrare ancora di più nel merito della questione della necessità di guidare l'odierna percezione, non più libera e indipendente come la pensavano i filosofi ottocenteschi che abbiamo citato.

Con questa piccola digressione, frutto della raccolta di numerose osservazioni e riflessioni che potremmo definire sociologiche, riguardanti la percezione dell'immagine nell'odierna quotidianità, o forse sarebbe meglio definirla l'attuale cultura dell'immagine, metteremo in risalto e daremo conferma di

---

[11] Cfr. L. PAREYSON, *Filosofia dell'interpretazione*, Antologia degli scritti a cura di Marco Ravera, Torino, Rosemberg & Sellier, 1988, p. 105.

[12] R. FERGUSON in J. E. CUTTING, *Impressionism and its canon*, University Press of America, 2006, p. 183.

quanto detto nel precedente paragrafo, cioè la necessità di una pedagogia della percezione volta alla liberazione della stessa dalla rigidità della società moderna e dalle sue regole spesso fuorvianti rispetto a ciò che il mondo circostante, e l'arte nello specifico, vogliono e devono comunicare.

Se è vero che l'immagine è sempre stata parte dell'uomo, è anche vero che il ruolo che essa ha rivestito è cambiato nel tempo. A partire da poteri magici e propiziatori, per arrivare alla propaganda politica, l'arte ha accompagnato l'uomo tanto nella sua quotidianità quanto nella vita pubblica e sociale. Senza perderci in una lunga storia dell'arte sociale, ci accontenteremo di dare uno sguardo al mondo di oggi, con l'intento di lasciare emergere il ruolo ed il peso dell'immagine all'interno della nostra società.

Purtroppo, quello che riscontriamo non è un panorama tra i più favorevoli. Forse mai come oggi si può parlare di una società che pratica la cultura dell'immagine, che ha fatto di essa la propria «matrice»[13]: cartelloni pubblicitari, con più o meno ambigue allusioni; fumetti e rotocalchi vari; involucri di cibi, schermi televisivi e cinematografici. Immagini molte volte superflue, dannose e spersonalizzanti[14]. L'arte e la storia dell'arte vengono insegnate a scuola e poi praticate a casa come terapia e passatempo; e lo spettatore che viene *prodotto* non sa più

[13] Cfr. H. BELTING, *La vera immagine di Cristo*, Torino, Bollati Boringheri, 2007, pp. 26-7.
[14] Cfr. R. TAGLIAFERRI, a cura di, *Liturgia e immagine*, Padova, Edizioni Il Messaggero, 2009, pp. 14-5.

«porsi davanti al quadro (…) ricerca nel quadro tutto ciò che è possibile, ma (…) non cerca (…) di lasciar agire il quadro direttamente su di sé. Accecato dai mezzi esteriori, il suo occhio spirituale non ricerca ciò che ad opera di tali mezzi acquista una vita»[15].

L'attuale meccanismo museale risalente all'Ottocento, inoltre, rende l'arte estranea all'esperienza quotidiana, e gli oggetti lì confinati appaiono spesso isolati e sconnessi rispetto alla vita di tutti i giorni[16]. Togliendo l'opera – spesso non per ragioni di salvaguardia – dal suo contesto originario, le si toglie anche una parte irrinunciabile di sé: il suo contesto vitale, per il quale è stata ideata e prodotta, e per il quale era predisposta a *parlare*[17].

La continua e costante mercificazione della cultura, porta non solo a toglierle valore estetico e antropologico, ma converte i beni in segni distintivi, per cui la ricerca dell'arte diventa appropriazione di uno strumento di dominio per rincorrere lo status sociale ambito: «l'immagine che gli individui o i gruppi offrono inevitabilmente, attraverso le loro pratiche e le loro proprietà, fa parte integrante della loro realtà sociale»[18]. In altri termini, questa ricerca di rapporto sociale, si traduce nella ricerca della cosiddetta *aura*, cioè l'effetto che l'opera produce, quell'«alone di unicità incomparabile che la avvolge»[19]. L'*aura* è propria di ogni oggetto visto come arte e muta a seconda della tipologia di

---

[15] W. KANDISKIJ, *Tutti gli scritti. Vol.2. Dello Spirituale dell'arte. Scritti critici e autobiografici. Teatro. Poesie*, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 124.

[16] Cfr. L. RUSSO, a cura di, *Esperienza estetica a partire da John Dewey*, Centro Internazionale di Studi di Estetica, Palermo, Aesthetica Print Supplementa, 2007, pp. 55-6 e J. DEWEY, *Arte come esperienza,* Aesthetica Edizioni, Palermo, 2010, pp. 35-6.

[17] Cfr. J. P. HERNANDEZ SJ, dalla conferenza pubblicata sul sito http://www.antonianum.info/?s=jean+paul&x=0&y=0, al minuto 52, consultato il 22/12/2012.

[18] P. BOURDIEU, *La distinzione. Critica sociale del gusto,* Bologna, Il Mulino, 2010, p. 489.

[19] A. DAL LAGO, S. GIORDANO, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Mulino, 2006, p. 133.

opera e di fruitori. «La massificazione dell'offerta artistica e la riproduzione meccanica delle immagini tende a dissolvere l'aura: perdendo la sua unicità, il prodotto artistico permette una fruizione limitata»[20].

Ma ancora più inquietante – anche se allo stesso tempo molto interessante e accattivante - risulta lo studio di James Cutting, docente di psicologia alla Cornell University, che nel 2006 pubblicò uno studio sulle esposizioni d'arte e la loro relazione con la formazione del canone artistico. Cutting, attraverso ripetuti esperimenti nei grandi musei americani con le tele impressioniste, arrivò ad affermare che «non è dov'è un'immagine né chi l'ha portata, ma quanto spesso appare che influenza l'apprezzamento del pubblico»[21]. La sua ricerca dimostra che il pubblico di fruitori cerca e domanda al mercato dell'arte – agli artisti come ai musei ed al mondo delle esposizioni – ciò che dalla fanciullezza ha studiato e visto più volte, nei libri di scuola, nelle riviste, nelle pubblicità, in precedenti esposizioni o visite ai musei. In questo modo si forma il canone, sul quale influiscono sicuramente le coincidenze storiche, le relazioni tra artisti, commercianti e collezionisti, la pubblicità e i programmi scolastici e universitari, ma in particolare, insiste Cutting, le esposizioni permanenti e temporanee. Il canone diviene, così, un «potente veicolo culturale e le esposizioni insegnano al pubblico a farsi piacere quell'immagine, a preferirla e a volerla vedere ancora. Inoltre, [il canone] rinforza la scelta degli artisti di cosa proporre» e creare per andare incontro ai gusti e al favore del mercato e del

---

[20] IVI, p. 133 e p. 135.
[21] Cfr. J. E. CUTTING, *Impressionism and its canon*, pp. 183-4.

pubblico[22]. Più spesso si vedono le immagini, quindi, più spesso ricorrono nella stampa o nella pubblicità, più aumenta il desiderio di vederle e rivederle ancora, di cercarle nei musei e nelle mostre.

Infine, ma non perché meno importante, notiamo che accanto al farci piacere e preferire ciò che abbiamo già visto, un'altra *patologia* della visione è anche la fretta che – oramai – affligge gran parte delle nostre giornate. Questo significa dedicare poco tempo alla cosiddetta quarta dimensione dell'arte, quella del tempo della percezione. Questo, è innegabile, fa parte del vivere odierno, votato più all'efficienza, al fare il maggior numero di cose nel minor tempo possibile, che alla qualità, intesa in questo caso, come qualità dell'esperienza visiva[23].

Questa veloce rassegna in effetti è molto pessimista sulle capacità e sulla buona volontà dell'essere umano. È però funzionale al nostro ragionare sulla necessità di valorizzare, dove già esistenti, o creare, dove necessario, esperienze e modalità di percezione ed interpretazione dell'arte *liberanti*, cioè svincolate dalla cultura di oggi che non l'ha prodotta, ma che spesso rischia di legarla a sé trasformandone o minimizzandone il contenuto.

---

[22] IVI, p. 216.
[23] Cfr. S. VELOTTI, *È ancora possibile un'esperienza estetica?*, in L. RUSSO, a cura di, *Esperienza estetica a partire da John Dewey*, pp. 63-4.

I.3 La convenienza odierna dell'arte

«La bellezza di tutte le cose è
in funzione della convenienza e della utilità»[24].

Inizialmente, abbiamo chiarito quale dovrebbe essere il significato da attribuire alla parola *interpretazione* e, conseguentemente, che cosa intendiamo con *percezione autonoma*. Successivamente, abbiamo dedicato un paragrafo ad un excursus riguardante il rapporto che la nostra società intrattiene con le immagini. Come abbiamo cercato di delineare, sono numerosi gli studi moderni in base ai quali ci è possibile affermare che oggi il fenomeno "interpretazione individuale e autonoma" non è più lo stesso e nemmeno potrebbe esserlo. Una visione amara. Resta il fatto innegabile che il mondo dell'arte è radicalmente cambiato dall'epoca in cui scrivevano Gadamer e Pareyson: è cambiato lo stile, sono nuovi i materiali a disposizione, come lo sono le generazioni di artisti ed i meccanismi del mercato. È diversa la società nel suo complesso. Ed è altrettanto indubbio, come lo è sempre stato lungo tutta la storia, che l'arte e gli artisti riflettono il proprio tempo, con le sue vittorie e le sue preoccupazioni[25].

Si rende necessario, a questo punto, fare un passo avanti. Grazie alla sociologia di Bourdieu, che vive e scrive molto tempo dopo gli individualisti ottocenteschi, in una società che già si sta avviando a passo veloce verso i

---

[24] G. LEOPARDI, *Zibaldone,* 1165, in L. FARINA, *L'altro Leopardi*, Protagon editori, 2011, p. 45.
[25] Cfr. E. H. GOMBRICH, *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e della comunicazione visiva*, Milano, Phaidon Press Limited, 1999, p. 57: «Non si può studiare l'evoluzione dell'arte senza tener conto dei fattori storici e geografici».

grandi cambiamenti del Novecento e del secondo millennio, porremo un ulteriore tassello per motivare la non autonomia della percezione individuale, il suo essere già *guidata*, anche se non nel modo a nostro parere corretto. Questo servirà a rafforzare ulteriormente la nostra convinzione della necessità di un altro tipo di approccio alla questione, che miri a svincolare la percezione del singolo, e, di conseguenza, del gruppo, da regole, imposizioni e mode del gruppo stesso, per tornare ad una comprensione autentica della realtà circostante.

«Le mille "piccole percezioni" quotidiane – scrive Bourdieu - e le sanzioni convergenti e reiterate dell'universo economico e sociale riescono a formare insensibilmente, fin dall'infanzia e durante tutta la vita, mediante incessanti richiami, quell' "inconscio" che si definisce paradossalmente come riferimento pratico alle condizioni oggettive»[26].

E una volta formato quello che Bourdieu chiama «inconscio» o «*habitus* di classe», tutta la vita di ogni singolo soggetto ruota attorno ad esso. Persino l'arte e la scelta dell'arte esprimono, oltre all'intenzione dell'artista, «il sistema degli schemi percettivi, di pensiero e di valutazione comuni» al gruppo cui l'individuo appartiene[27], i valori propri di una classe o di una professione, in stretta connessione con la posizione sociale occupata. Ne consegue che creare un'opera significa creare una sua specifica utenza e viceversa, cioè «scegliere accuratamente un contesto accessibile che consentirà a un certo pubblico di

[26] P. BOURDIEU, a cura di, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, traduzione a cura di Milly Buonanno, Rimini, Guaraldi Editore, 2004, p. 38.
[27] Cfr. IVI, p. 40.

proiettarsi in essa, cioè di riconoscervi le proprie aspirazioni»[28]: distinguere per ogni oggetto e stile artistico un uso specifico per un pubblico specifico, al quale l'opera verrà – implicitamente – destinata e che comprerà o fruirà quella specifica tipologia. Non c'è libertà di ideazione e di mercato, ma solo schemi sociali più o meno rigidi entro i quali collocarsi, come artisti o come compratori e fruitori.

Di conseguenza, l'interpretazione corretta diventa quella che, oltre a cogliere le intenzioni implicite dell'autore, a risalire al suo contesto storico, sociale e artistico, cerca di «decifrare il sovrappiù di significato che tradisce in quanto partecipe di un'epoca, classe, gruppo artistico»[29], cioè tenta di uscire da certe logiche fuorvianti e "omocentriche", per arrivare all'essenziale dell'opera, che è l'opera in se stessa.

Ma è ancora possibile per l'individuo svolgere questo compito autonomamente? Verrebbe da dare una risposta negativa. Perché se l'arte è intrappolata dalla società, questa si trova a sua volta legata alle sue stesse regole. Quindi, *liberare* l'arte significa, prima di tutto, liberare l'uomo dall'odierno conformismo, dalla fretta che non gli dà la possibilità di fermarsi a gustare quanto di bello ha intorno a sé, dagli schemi sociali che gli tolgono la libertà di essere veramente e fino in fondo quello che è e quello che vuole essere, con i suoi gusti e le sue preferenze. L'unico mezzo a sua disposizione

---

[28] IVI, p. 244.
[29] Cfr. IVI, p. 40-1.

diventa un interprete capace e competente, che abbia compreso questo meccanismo e la necessità di tornare ad uno sguardo genuino sull'arte. Che non significa oltrepassare quella soglia di veridicità dell'interpretazione: questo vorrebbe dire manipolarla a proprio uso e consumo. Il sicuro superamento di tale limite, infatti, non è rappresentato, come abbiamo già sostenuto e documentato, dalla soggettività implicita ad ogni interprete, bensì dall'aggiungere all'opera qualcosa che non le appartiene.

«Un giorno ci sarà una storia dell'arte che non si esimerà dal suo ruolo di critica, che affronterà le opere in funzione di ciò che rappresentano e del ruolo che rivestono nel presente, che rivestivano nel passato e rivestiranno nel futuro. Una storia dell'arte con il compito di defibrillare il presente nel corpo agonizzante della Storia»[30].

Questo l'auspicio di Paul Werner nel 2009: utopia o sogno realizzabile?

[30] P. WERNER, *Museo S.P.A.*, p. 59.

II CAPITOLO: TRE PARAMETRI DA VALORIZZARE

Allo scopo di riqualificare il processo di percezione e interpretazione, ci pare di poter dire che è la genesi dell'opera stessa a fornirci le basi per una pedagogia dell'arte. Riteniamo importante verificare, in questa sede, quanto un'opera ed il suo artista siano davvero liberi di esprimersi e non siano, piuttosto, anch'essi legati alle molteplici influenze del loro tempo, con il risultato, quindi, di una genesi dell'opera anch'essa legata e guidata da molteplici fattori.

Lo faremo seguendo una linea di riflessione ancora generale, cioè non legata ad un periodo storico né ad una tipologia di opera specifici, ma comunque utile a proseguire il nostro ragionamento. Sono stati, quindi, individuati tre parametri: il contesto, inteso come società, politica e spiritualità del tempo; di questi, in particolare, l'ambiente sociale, nella committenza e nella figura dell'intermediario tra questa e l'artista, vale a dire il mecenate o l'esperto d'arte o il consigliere del *signore*; e, infine, il modello, cioè il passato con i suoi capolavori e artisti più ricercati e rinomati.

II.1 L'importanza del contesto

Forse oggi non è più così, ma in passato l'opera d'arte nasceva e si sviluppava dentro un contesto sociale, politico e religioso. Si potrebbe anche sostenere che nemmeno l'arte dei nostri giorni si sia mai staccata da esso, ma

che, più semplicemente, questo legame potrebbe a prima vista apparire meno evidente a causa del largo uso dei nuovi materiali e tecnologie disponibili sul mercato. Il fattore contesto è comunque irrinunciabile all'interno di un discorso che vuole portare a riqualificare la fruizione delle opere d'arte: si tratta di cercare, anche procedendo a tentativi, «quella realtà che l'osservatore storico era in grado di riconoscere»[31].

Le immagini, infatti, erano ideate e utilizzate in determinati schemi e modalità in modo che chi le avrebbe fruite potesse essere in grado di interpretarle autonomamente e comprendere il significato che celavano. Basti pensare ai simboli dell'arte paleocristiana: non erano nulla di più che simboli pagani riadattati e rivestiti di un nuovo significato. Un esempio potrebbe essere la raffigurazione della corona: per i pagani, portarla in processione e gettarla ai piedi dell'imperatore simboleggiava il riconoscere in lui la divinità da adorare e a cui obbedire; per i primi cristiani, invece, divenne il modo per affermare che l'unica vera divinità è Cristo[32]. L'intento era evidentemente quello di rendere più familiare, e quindi coinvolgente, il monumento o la singola opera. L'espediente è tanto più riuscito quanto più le singole figure hanno qualcosa di confidenziale per il fruitore, così i grandi cicli di affreschi contengono ricordi della cittadinanza e del suo passato, e persino i volti e i gesti rassomigliano in

---

[31] H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico: funzioni e forme delle antiche immagini della passione*, Bologna, Nuova Alfa, 1986, p. 73.

[32] Cfr. A. GRABAR, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana. Antichità e medioevo*, Albainate (MI), Print Duemila, 1999, p. 64: la Basilica di San Vitale a Ravenna, e p. 139: «gli artisti cristiani non partono da zero né per tipo di motivi impiegati né per criterio di organizzazione».

modo diretto a quelli della quotidianità[33]. In questo gioco di complicità profonda tra gli artisti e gli osservatori, i primi cercano di rappresentare la realtà non come il loro sguardo la percepiva, ma interpretandola e rendendola pienamente intellegibile all'osservatore[34]. Come scrive Salvatore Settis, il fruitore entra e trova organizzato un percorso di memoria della storia[35].

II.2 L'importanza dell'ambiente sociale: la committenza e i mecenati di ieri e di oggi

I cicli figurativi, molto più delle opere singole, spesso implicavano la presenza di un «erudito capace di tradurre in programma i desideri del committente»[36]. Nessuna opera d'arte nasce slegata dal suo contesto, tanto meno quando per "contesto" intendiamo la società cui appartiene il suo autore o alla quale apparterrà l'opera stessa; una prassi sociale che la funzione dell'opera riflette e fa sua[37].

Apriamo pertanto una breve parentesi per analizzare il rapporto fra l'artista, il suo committente e il mecenate o consigliere – l'odierno gallerista, per intenderci.

---

[33] Cfr. C. FRUGONI, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Einaudi, 2010, p. 66.
[34] Cfr. IVI, p. 115.
[35] Cfr. S. SETTIS, *Iconografia dell'arte italiana, 1100-1500: una linea,* Torino, Einaudi, 2005, p. 49.
[36] A. PINELLI, in S. SETTIS, *Artisti e committenti fra Quattrocento e Cinquecento*, Torino, Einaudi, 2010, p. 221.
[37] Cfr. H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico*, p. 61.

Salvatore Settis identifica nel processo di ideazione e realizzazione di un'opera d'arte una triade di passaggi e personaggi, ognuno con il suo ruolo e le sue specificità. Al committente spetta la prima fase, cioè l'*inventio*: è il momento iniziale senza il quale, probabilmente, il processo creativo nemmeno inizierebbe. Solitamente, questo primo momento si caratterizza in base alla causa da sostenere e al pubblico a cui si vuol parlare, «tenendo conto della destinazione dell'opera che designa il destinatario e quindi la natura e i termini del messaggio» che si vuole mandare[38]. La seconda fase, o *dispositio*, è quella centrale, la chiave di volta per comprendere molti cicli figurativi: è un'operazione più tecnica, che cerca di tradurre in figura e istruzioni, il più precise e dettagliate possibili, le volontà del committente. In effetti, come ricorda anche lo studioso d'arte Jacob Burckard,

«le opere d'arte, come gli altri beni o servizi, debbono la loro esistenza alle cosiddette "leggi del mercato", ossia all'interazione tra domanda e offerta. Perfino le opere nate senza un vero e proprio mecenate erano prodotte nella speranza di trovare un acquirente, cioè una domanda già esistente»[39].

L'ultima fase individuata da Settis, la *compositio*, propria, a questo punto, dell'artista, è quella che conferisce un ordine definitivo ai pensieri e alle istruzioni e compie l'ultima e concreta scelta di stile, colore, dimensione e disposizione[40]. Da questa analisi consegue che l'artista non partiva da un sua visione personale del lavoro che si sarebbe apprestato a compiere, «sapeva che

---

[38] IVI, p. 93.
[39] E. H. GOMBRICH, *L'uso delle immagini,* p. 6.
[40] Cfr. A. PINELLI, in S. SETTIS, *Artisti e committenti fra Quattrocento e Cinquecento*, pp. 36-9.

aspetto doveva avere il prodotto finito, ma i motivi e il soggetto erano dati dal committente. Doveva ottenere – con i propri mezzi – il grado di riconoscibilità richiesto»[41].

Oggi questa triade è cambiata, ma possiamo affermare che è tutt'ora presente, seppure in una forma differente. Il cambiamento fondamentale è avvenuto nel secondo anello della catena: potremmo, infatti, accostare la figura del mecenate di un tempo a quella del gallerista o del critico d'arte moderno. Costui eredita dall'antico predecessore il compito di garante del valore dell'opera e del suo autore, ma in aggiunta assume un ruolo di co-ideazione – quando non di piena ideazione – e di veicolo delle esigenze del mercato, cioè stabilisce e definisce movimenti e tendenze, le quotazioni degli artisti, i caratteri dell'innovazione[42]. Non più, quindi, «mero depositario dei valori estetici o il tramite tra arte e vita intellettuale», ma nel ruolo di «demiurgo dell'attività artistica, parte essenziale dell'opera e della sua fruizione»[43].

II.3 L'importanza del modello

Da una parte l'esigenza di emozionare il fruitore per coinvolgerlo, dall'altra la presenza più o meno forte di un passato a cui adeguarsi. Come ricorda Gombrich, «l'artista lavora in un'area ben strutturata di problemi ed è legato ad

[41] E. H. GOMBRICH, *L'uso delle immagini,* p. 109.
[42] Cfr. A. DAL LAGO, S. GIORDANO, *Mercanti d'aura,* pp. 99-100.
[43] IVI, p. 93.

una precisa tradizione, non può non dipendere da predecessori e modelli»[44]. Molto spesso, infatti, e soprattutto per l'arte medievale e rinascimentale, la libertà dell'artista era effettivamente limitata dalle richieste molto dettagliate del committente e/o del suo consigliere. Di conseguenza, al pittore non rimaneva che la responsabilità tecnica dell'impresa: disporre le *historie* e curarne l'effetto complessivo ed il significato, organizzando le reciproche relazioni. In periodi storici in cui era l'*elite* ad avere il controllo dell'immagine, il pittore solitamente disponeva di più soluzioni, di più schizzi dello stesso soggetto tra cui scegliere, o far scegliere, di volta in volta[45].

«Ma egli [il pittore] ha anche una sua esperienza e una sua visione del mondo, ch'egli esprime con la lingua che ha ereditato, tuttavia forzandola, sventrandola, per far emergere, appunto, se stesso»[46]. Sicuramente, e soprattutto in passato, la tradizione iconografica, i modelli, i grandi artisti, occupavano una parte importante nei processi di ideazione e costruzione artistica. Ciò non toglie che un bravo artista non riuscisse a trovare il modo di inserirvi la sua personalità, il suo tocco caratteristico, per innovare – per quello che gli era consentito – e caratterizzare come unico il proprio lavoro[47].

---

[44] E.H. GOMBRICH, *Arte e illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica,* traduzione di Renzo Federici, Giulio Einaudi Editore, 1965, p. 35.
[45] Cfr. S. SETTIS, *Iconografia dell'arte italiana,* pp. 88-9 e p. 105. Cfr. anche p. 18: «La costante dipendenza dei pittori, degli scultori, da committenti ecclesiastici o sotto il controllo di membri del clero, assicurando l'intenzione didascalica degli *ornamenta ecclesiae*, spiega come, pur all'interno di una grandissima varietà di temi e schemi fra i quali è possibile scegliere, le immagini (...) si atteggino sempre *secundum typicam figuram*».
[46] V. FINOCCHI, *Filologia e critica. Sergio Bettini e gli strumenti di approccio all'opera d'arte: il Questionario su Giorgione*, Treviso, Terra Ferma, 2010, p. 78.
[47] Cfr. S. SETTIS, *Iconografia dell'arte italiana,* p. 24: «Il committente indica sempre i temi da rappresentare, e le loro reciproche relazioni in un programma; mentre la scelta degli schemi –

Abbiamo dimostrato, grazie a questa raccolta di fonti, studi e riflessioni, come non siano solo la percezione e l'interpretazione dell'opera a non essere autonome ma in qualche modo guidate e indirizzate: è la produzione stessa ad essere legata ad una molteplicità di fattori - storici, geografici e sociali -, che la tengono legata indissolubilmente al contesto in cui nasce e cresce.

II.4 Una prima conclusione

All'inizio di questa prima parte ci siamo soffermati sul significato dei termini "percezione" e "interpretazione", cercando risposta alla domanda se esse fossero una atto autonomo, alla portata di ogni singolo fruitore, o se, invece, richiedessero una sorta di addestramento, cioè il giungervi attraverso la guida di chi conosce e comprende i meccanismi che le influenzano. Abbiamo cercato di dimostrare la validità della seconda definizione e, di conseguenza, la necessità di impiantare e migliorare una pedagogia della percezione. Lo abbiamo fatto attraverso un excursus su quella che oggi potremmo definire la nostra cultura dell'immagine, mostrando come la società odierna sia a tal punto impregnata di guide che, a vario titolo, le mostrano che cosa deve volere e come, in che modo deve comportarsi e cosa deve giudicare "arte" o semplicemente che cosa si può definire "bello", che le sue modalità di percezione risultano inevitabilmente distorte. Bourdieu ci ha aiutato a

quando non implichi spostamenti di significato di una qualche rilevanza teologica – è più facilmente lasciata all'artista».

sostenere che il mondo dell'arte di oggi è indissolubilmente legato al quello della committenza e della fruizione: esso si muove entro uno schema sociale rigido e senza – o con rare e precarie – possibilità di mobilità.

Nel secondo capitolo, siamo andati ad indagare più nello specifico nel campo della storia dell'arte, evidenziando come anche questa branca del sapere e della vita sia influenzata da molteplici elementi.

Dunque, abbiamo fin qui dimostrato, in modo preliminare, dal punto di vista teorico, l'urgente necessità di una pedagogia della percezione che compia quell'addestramento necessario affinché l'individuo possa tornare ad impadronirsene e a padroneggiarla nel modo corretto, nel pieno rispetto dell'oggetto – artistico o no – che ha di fronte.

PARTE II

Dopo essere giunti a motivare la necessità di una nostra pedagogia della percezione dal punto di vista teorico, in questa seconda parte lo faremo attraverso alcuni esempi storici. Esaminando in modo approfondito una tipologia particolare di opera d'arte, che è quella sacra, e iniziando, così, ad entrare nello specifico del discorso, presenteremo alcune testimonianze di come la maggior parte delle commissioni artistiche fossero, un tempo, legate al mecenatismo ecclesiastico e, dunque, alle necessità di auto-presentazione ed evangelizzazione della Chiesa universale e locale. A queste seguiranno due riflessioni sull'importanza di tornare a riqualificare i beni ecclesiastici come tali, prima dal punto di vista dello storico dell'arte, poi da quello della Chiesa, intesa come ente proprietario e amministratore.

Lo scopo dei capitoli che seguiranno è quello di dimostrare che è l'origine dell'opera a fornire la pedagogia dell'arte e che la teologia dell'epoca a cui appartiene l'arte cosiddetta sacra, genesi di tali forme, può essere a buon titolo considerata come una pedagogia *ante litteram*.

III CAPITOLO: LA SCIENZA DELLA VISIONE

«I Padri ci hanno insegnato molto, ma è tempo di guardarsi attorno, misurandosi con quanto viene studiato in altre discipline come (…) le neuroscienze o le scienze cognitive, e di costruire approcci teorici all'altezza della complessità del fenomeno religioso contemporaneo»[48].

Prima di addentrarci in modo diretto in un campo tanto vasto quanto affascinante, dedichiamo questo capitolo ad una riflessione sul legame tra la visione esterna, fisica e sensoriale, e quella interna, cioè quella dello spirito: lo faremo guidati dallo studio del Professor Denery e dalle considerazioni del filosofo francese Merleau-Ponty. «I nostri occhi di carne – scrive infatti quest'ultimo - sono già molto più che ricettori dei raggi luminosi, dei colori e delle linee: sono computer del mondo»[49]. La visione è, dunque, molto più di un semplice vedere le cose: è interrogarle, farle parlare perché manifestino e mostrino ciò che và oltre la loro natura concreta e superficiale. Se è vero che l'occhio è la «finestra dell'anima»[50], ne consegue che a lui è affidato il compito di aprire all'anima ciò che anima non è, cioè di dischiuderle la bellezza dell'universo che la circonda.

In questo capitolo, dunque, creeremo un collegamento fra la visione, intesa come vista, organo di senso, e l'interiorità, o anima, per chi preferisce

---

[48] E. PACE, *Raccontare Dio. La religione come comunicazione*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 329.
[49] M. MERLEAU-PONTY, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989, p. 22.
[50] IVI, p. 57.

chiamarla così, con lo scopo di dare una base e una motivazione più solida ai ragionamenti dei capitoli che seguiranno.

Dallas Denery, nelle sue ricerche riguardanti l'ottica prospettica all'interno della spiritualità medievale, cerca di dimostrare il profondo legame tra le teorie, la visione e il sentire interiore. Nello studio da lui compiuto emerge in modo chiaro e consistente come l'attività religiosa del tardo medioevo fosse andata sempre più basandosi sulle neonate scienze della visione e della prospettiva, fino a condizionarne la pratica pubblica e privata, ma anche la percezione di sé, delle relazioni con gli altri e del proprio modo di vivere la fede. In modo particolare, risalta come tutto questo fosse percepito non come fine a se stesso, ma come un possibile mezzo di avvicinamento alla divinità. Ciò che a noi appare interessante, ai fini della nostra ricerca, è il fatto che nella dialettica vedere-essere visto si giocò (e forse si gioca ancora oggi) il modello e lo strumento con cui le persone cercarono di articolare la propria vita spirituale e la ricerca della salvezza. L'ossessione per l'apparire davanti al proprio pubblico in un certo modo e per l'attenzione alla coerenza tra le parole e l'autopresentazione di sé era divenuta il cardine della formazione dei vari ordini religiosi e, di conseguenza, delle comunità medievali.

Denery raccoglie alcune testimonianze riguardo l'evoluzione della cosiddetta scienza della visione. Dopo Bacone, che aveva posto le basi della relazione tra la scienza prospettica e la vita spirituale, il primo grande contributo arrivò da Pietro di Limoges, che segnò il passaggio dall'attenzione alla sola ottica

prospettica all'analogia spirituale. È interessante notare come egli usò la teoria per riflettere sulla vita spirituale e mai viceversa, cioè passava dai fatti noti della vita umana a quelli nascosti della Scrittura[51]. In questo modo, arrivò a dire che la visione spirituale raramente è una visione diretta e corretta di se stessi, degli altri e di Dio: più spesso è una visione rifratta o riflessa, indebolita e deformata dai nostri vizi. L'unico modo per tornare ad una forma di visione corretta, che permetta, cioè, la visione delle cose per come sono realmente, è quello di distruggere queste deformazioni e liberare i nostri sensi spirituali. Pietro di Limoges si spende in un richiamo piuttosto esplicito per un ritorno allo sguardo interiore, per un passaggio «dall'ottica dell'esteriorità all'ottica dell'interiorità»[52]. La scienza della visione, divenuta la chiave privilegiata per interpretare non solo la vita spirituale, ma anche e soprattutto le Scritture, portò ad un aumento delle immagini prodotte e, insieme, alla trasformazione del modo in cui esse venivano concepite, costruite e fruite[53].

Sulla stessa linea sono gli studi di Merleau-Ponty. Il filosofo francese, a partire da uno studio della percezione e della corporeità, arrivò a concludere che il corpo non è solo un oggetto di studio da parte della scienza, ma anche e soprattutto condizione di apertura al mondo. Parlando del legame fra il corpo e l'esperienza e dell'importanza del primo perché si verifichi la seconda, Merleau-Ponty scrive: «qualità, luce, colore, profondità, che sono laggiù davanti

---

[51] Cfr. D. G. DENERY II, *Seeing and being seen in later medieval world. Optics, theology and religious life*, Cambridge University Press, 2005, pp. 100-1.
[52] IVI, pp. 107-8.
[53] Cfr. IVI, p. 170.

a noi, sono là soltanto perché risveglino in noi un'eco nel nostro corpo, perché esso li accolga»[54]: il quadro – come la scultura o l'edificio - si offre allo sguardo perché questo, con il suo occhio interiore, recuperi la memoria delle cose del corpo e dell'anima. In questo modo, nella visione nasce il pensiero e fa che noi vediamo «secondo il quadro o con esso»[55], avviene, cioè, che l'anima sia stimolata a pensare secondo le sensazioni corporee. Attraverso la visione, dunque, «la bellezza dell'universo è rivelata alla nostra contemplazione»[56], e la pittura può donare esistenza visibile anche a ciò che è invisibile[57] in forza della sua capacità di entrare attraverso la fisicità nella profondità del corpo.

Se riteniamo vero che l'arte non sia, o almeno non soltanto, costrizione, artificio e rapporto con il mondo esterno, ma, al contrario, sia animazione di qualcosa di interiore e, molto più, che essa sia un'esternare l'interiorità dell'artista, conseguentemente, essa si traduce per il fruitore in un interiorizzare a sua volta quell'esternazione. Diventa, allora, chiara l'importanza di considerare le riflessioni qui brevemente raccolte prima di passare ad esaminare in modo più diretto il legame fra l'arte e la religione.

---

[54] M. MERLEAU-PONTY, *L'occhio e lo spirito,* p. 20.
[55] IVI, p. 21.
[56] IVI, p. 57.
[57] Cfr. IVI, p. 23.

IV CAPITOLO: ARTE E SPIRITUALITÀ

Nella prima parte, abbiamo posto le basi teoriche e filosofiche a sostegno della necessità e dell'urgenza di una pedagogia della percezione e abbiamo cercato di dimostrare, attraverso le fonti storico-artistiche raccolte, il legame inscindibile tra il mondo dell'arte, di ieri e di oggi, e il contesto socio-politico in cui si trova a nascere e a vivere, o a sopravvivere. Nella precedente digressione abbiamo affiancato la scienza della visione fisica con quella interiore e spirituale, allo scopo di mostrare il filo rosso con cui sono connesse, soprattutto in un'epoca, quella medievale, in cui l'ottica e la scienza facevano ogni giorno passi da gigante.

Ci accingiamo, ora, ad entrare ancora di più nel merito della nostra questione. Come già anticipato, dimostreremo che, se è vero che è la genesi dell'opera a fornirci una pedagogia dell'arte, allora la teologia e la spiritualità dell'epoca in cui l'opera è pensata e prodotta sono per noi un anello fondamentale nella catena della corretta percezione ed interpretazione dell'opera stessa.

IV.1 Una storia lunga 2000 anni

«Noi siamo gli eredi, forse inconsapevoli,
di un patrimonio antico quanto prezioso e vasto,
che la bimillenaria storia dell'arte e dell'architettura cristiana
ci consegnano»[58].

A partire dalle parole di Enzo Bianchi, priore della comunità di Bose, in occasione dell'apertura del V Convegno internazionale di liturgia nel 2007, iniziamo ad addentrarci nello specifico dell'opera d'arte sacra.

«Il cristianesimo del primo millennio, prima della divisione della Chiesa dell'Occidente e dell'Oriente, ha avuto un ruolo molto importante nello sviluppo della creazione artistica, ha ispirato i criteri dell'arte sacra, ha inserito l'arte anche in ambito liturgico, ha realizzato opere d'arte di massima comunicazione tra Dio e l'uomo utilizzando un linguaggio simbolico comprensibile universalmente»[59].

Pensiamo ai primissimi secoli, quando i simboli cristiani – come la palma, la colomba, la vite, la corona – tratti dal paganesimo contemporaneo, identificavano, per chi li sapeva riconoscere e leggere come tali, le tombe cristiane e, successivamente, i luoghi di culto. L'arte paleocristiana, in effetti, non era altro che una branca dell'arte imperiale: appropriatasi di temi e soggetti, di modelli e dettagli, essa non faceva altro che presentare figure conosciute in chiave nuova, funzionale alla nuova fede[60]. Pian piano, la Chiesa iniziò ad accorgersi dell'utilità non solo estetica – il godimento della bellezza, il

---

[58] E. BIANCHI, in AA. VV., *Il Battistero. Atti del V Convegno liturgico internazionale, Bose, 31 Maggio – 2 Giugno 2007*, Comunità di Bose, Ed. Qiqajon, 2008, p. 7.
[59] S. S. LABADYOVA, *I segreti della nuova Sistina del Vaticano*, Marcianum Press, 2009, p. 63.
[60] Cfr. A. GRABAR, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana. Antichità e Medioevo*, Albainate (MI), Print Duemila, 1999, pp. 58-63.

compiacimento per un edificio opportunamente e riccamente adornato e decorato – ma anche spirituale dell'arte. In particolare, nel XIII secolo si assiste all'intensificazione del ricorso alle immagini a scopo didattico, cultuale e psicologico, al fine di consentire al fruitore il raggiungimento di uno stato interiore che frena le passioni negative e invita all'esercizio della pietà e dei buoni costumi[61]. Erano divenute, infatti, immagini

«ritenute in grado di esercitare un'azione benefica su coloro che le avrebbero frequentate»[62].

«Il mondo della fede poteva, così, essere vissuto direttamente nell'immagine da quella società laica, esigente, più di quello che la sua istruzione le avrebbe permesso, desiderosa di partecipare maggiormente alla vita della Chiesa»[63].

E fu così che l'arte divenne la principale forma di evangelizzazione dei primi secoli di pari passo con l'insegnamento delle Scritture. Da quel momento, infatti, le immagini non furono più solamente mere riproduzioni di qualcosa, ma vennero prodotte alle scopo di convincere l'osservatore della reale presenza degli eventi e dei personaggi che esse rappresentavano[64].

«Pittura, scultura e architettura non parlano: esse fanno vedere, fanno toccare, fanno entrare fisicamente nel sacro»[65], scrive Timothy Verdon. Conosciamo bene, infatti, il grande potenziale comunicativo dell'arte: dove non arriva la

---

[61] Cfr. D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, Cinisello Balsamo, Ed. San Paolo, 1995, p. 30 e p. 55.
[62] A. GRABAR, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana,* p. 35.
[63] H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico: funzione e forme delle antiche immagini della passione*, Bologna, Nuova Alfa, 1986, p. 252.
[64] Cfr. IVI, pp. 90-1.
[65] T. VERDON, a cura di, *Arte e catechesi. La valorizzazione dei beni culturali in senso cristiano*, Bologna, Grafiche Dehoniane, 2002, p. 13.

parola, il testimone passa all'immagine, ciò che il testo scritto o raccontato non è in grado di comunicare, viene affidato a forme e colori: lineamenti intensi e raffinati che esprimono l'esperienza quotidiana di chi li fruisce[66], segni di insoddisfazione per una parola scritta che oltre un certo punto non riesce a spingersi[67]. E questo non può che essere il caso per eccellenza dell'arte sacra, investita del gravoso compito di andare là dove l'occhio umano non riesce a giungere, di rendere visibile l'invisibile, palpabile l'intoccabile, vicino il lontano[68]. Questi beni culturali, che noi oggi definiamo ecclesiastici, nascono dall'identità profonda di uomini e donne, di autorità e gente comune, e si rivelano – a chi ha la pazienza e la disponibilità di volerli capire – come prodotti di un grande intreccio di società, politiche laiche e aspirazioni religiose, come espressione del continuo combinarsi e ricombinarsi di «creatività ed esigenza umana con la devozione religiosa»[69].

Ma cosa significa che l'arte era posta a servizio della Chiesa e della sua opera di conversione ed evangelizzazione? Abbiamo qui raccolto diverse testimonianze che lasciano emergere come sia stato interpretato lungo i secoli il potenziale espressivo e comunicativo dell'arte ai fini della trasmissione dei

---

[66] Cfr. J. DEWEY, *Arte come esperienza*, p. 31 e p. 102.
[67] Cfr. E. PACE, *Raccontare Dio. La religione come comunicazione,* p. 51.
[68] Cfr. C. FRUGONI, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino, Einaudi, 2010, p. 115. Cfr. anche PIO XII, *Discorso agli artisti*, 1952, in D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini,* p. 280: «La funzione di ogni arte sta infatti nell'infrangere il recinto angusto e angoscioso del finito, in cui l'uomo è immerso, finché vive quaggiù, e nell'aprire come una finestra al suo spirito anelante verso l'infinito». Cfr. ancora IVI, p. 291, PAOLO IV, *Incontro con gli artisti*, 1964: «(...) e la vostra arte è proprio quella di carpire dal cielo dello spirito i suoi tesori e rivestirli di parola, di colori, di forme, di accessibilità».
[69] T. VERDON, a cura di, *Arte e catechesi*, p. 7.

personaggi e degli eventi raccontati nelle Scritture e il suo essere stato un supporto visivo – e, quindi, più concreto delle sole parole – alla fede dei credenti di ogni epoca e spiritualità.

«È come se il pittore costringesse in uno spazio qualcosa che lo spazio pittorico non può contenere, e di seguito colui che lo guarda cogliesse la stessa tensione. Questo è il miracolo di visibile e invisibile, che carica l'immagine liturgica di potere e ne fa sacramento di presenza»[70].

Il pittore di arte sacra, di arte cristiana, è colui che, evidenziando e simboleggiando una separazione più o meno netta dal mondo ordinario, mette in comunicazione il cielo e la terra, aiuta a percepire una presenza ed uno sguardo Altro. Lo spazio sacro, in rapporto alla ritualità e ai significati che gli sono stati attribuiti nel tempo, viene a configurarsi ai nostri occhi come un vero e proprio spazio delle possibilità[71]: delle infinite modalità, cioè, di creare le condizioni di percezione e accoglienza dell'alterità di Dio. Basti pensare all'orientamento di moltissime chiese verso est – luogo da cui sorge il sole, luogo della luce, metafora di Dio -, all'utilizzo delle figure geometriche del quadrato e del cerchio – l'una simbolo dell'uomo e l'altra di Dio -, alla struttura ottagonale dei battisteri paleocristiani – dove il numero otto ricorda la Resurrezione -, ai rapporti non casuali tra le misure delle diverse componenti architettoniche.

---

[70] R. TAGLIAFERRI, a cura di, *Liturgia e immagine,* p. 180.
[71] Cfr. A. CORNOLDI, in R. TAGLIAFERRI, *Saggi di architettura e iconografia dello spazio sacro,* p. 81.

La pittura sacra nella sua origine, come già ricordato, ha avuto primariamente il significato di luogo di attivazione della memoria individuale e collettiva. Facendo leva, cioè, sulla sua capacità di rievocare cose ed eventi, di richiamare alla mente le radici più profonde della comunità e i valori più intimi[72], essa era chiamata a porsi a servizio della cittadinanza come ideale collegamento delle letture con le celebrazioni, con l'impegno morale e sociale dei cristiani e con le tradizionali catechesi impartite ai catecumeni.

In secondo luogo, l'arte si inserisce nell'azione liturgica: non come supporto secondario, bensì come parte integrante che influisce sulla significatività del rito, sul coinvolgimento che esso genera nel fedele[73]. Le immagini soddisfano le esigenze dei sensi nell'umano bisogno di vedere la divinità, come è fatta e dove abita, e di sentirla; appagano le necessità del rituale rendendo visibili i destinatari di ogni singolo atto che viene compiuto; e, infine, contentano i bisogni ancora più umani di costruire o meglio confermare le immagini interne che sono il tutto della religiosità e della fede[74]. Quando parliamo di immagini liturgiche, come ricorda Timothy Verdon, ci riferiamo a quelle raffigurazioni allusive ai riti e ai sacramenti; ma c'è un altro genere di immagini altrettanto importanti che è bene menzionare: sono quelle che non alludono in modo specifico e diretto ad un rito, ma sono inserite in un luogo di celebrazione e ne accentuano uno o più aspetti. Un esempio si può trovare nel

---

[72] Cfr. A. N. TERRIN, a cura di, *Liturgia ed estetica*, Padova, Il Messaggero, 2006, p. 149.
[73] Cfr. R. TAGLIAFERRI, a cura di, *Liturgia e immagine,* Padova, Il Messaggero, 2009, p. 6.
[74] Cfr. A. N. TERRIN, *Religione visibile. La forza delle immagini nella ritualità. Un contributo alla comprensione della liturgia*, in R. TAGLIAFERRI, a cura di, *Liturgia e immagine,* p. 84.

Battistero del Duomo di Padova, in cui non viene raffigurato il vero e proprio rito del battesimo – se non nel riquadro con il Battesimo di Cristo -, ma l'intero ciclo affrescato suggerisce una tematica di salvezza e di amore di Dio per la sua creatura. Arte e rito, insomma, condividono il loro essere linguaggio estetico fatto di percezioni e la loro essenza capace di introdurre e di attivare l'intuizione di un'esperienza *Altra*[75].

Infine, è bene ritornare brevemente sull'uso dell'arte quale strumento di catechesi. Si parla spesso delle immagini come di *Biblia pauperum*, Bibbia dei poveri, cioè degli analfabeti. Riportiamo, a titolo di esempio, le parole di Giovanni Damasceno (675-741 ca.): «le immagini, al pari della Bibbia, attivano la memoria delle scene rappresentate, insegnano la verità cristiana e stimolano all'imitazione»[76]. La Parola e l'immagine, dunque, sono due diversi mezzi che presentano, però, il medesimo contenuto, la prima con lo scopo di diffonderlo, la seconda per fissarlo nella memoria. Scrive ancora Damasceno: «ciò che è il libro per coloro che conoscono la scrittura, questo è l'immagine per gli illetterati, e ciò che è la parola per l'udito, questo è anche l'immagine per la vista»[77]. A lui fa eco Gregorio Magno: «(…) poiché la pittura insegna agli illetterati ciò che la scrittura insegna ai letterati: infatti gli ignoranti vedono

---

[75] Cfr. R. TAGLIAFERRI, *Saggi di architettura e iconografia dello spazio sacro,* Padova, Il Messaggero, 2011, p. 279.
[76] GIOVANNI DAMASCENO in D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini*, p. 23.
[77] IVI, p. 96.

nella pittura ciò che devono operare, in essa leggono coloro che non conoscono la lettura»[78].

Testimonianze importanti e interessanti queste, frutto di accurate e lunghe riflessioni, che documentano il legame stretto di due discipline a prima vista diverse e non necessariamente correlate. Una storia lunga 2000 anni, quella della Chiesa e dell'arte o, meglio, dell'arte con la Chiesa, una storia che forse oggi non continua o non lo fa come vorremmo o ci potremmo immaginare. Una storia che tocca a noi far continuare, o, per lo meno, far rivivere.

IV.2. Dal punto di vista dello storico dell'arte

«Per capire come utilizzare oggi i monumenti
e le opere d'arte del passato dobbiamo capire, innanzi tutto,
come erano utilizzati nell'epoca in cui vennero realizzati»[79].

«La religione e l'arte stanno l'una accanto all'altra come due amiche, la cui intima affinità, sebbene ne abbiamo il presentimento, è tuttavia ad esse ancora ignota»[80], scrive Schleiemaker. In effetti, il confine è spesso labile e poco chiaro. A noi basta poter affermare con buona certezza, e lo abbiamo fatto nel paragrafo precedente, che un legame esiste e che non è trascurabile, e provare, di conseguenza, che nell'analisi di un'opera d'arte sacra – sia essa architettura,

---

[78] GREGORIO MAGNO, *Lettera circa il culto dello sacre immagini*, in D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini,* p. 79.
[79] AA. VV., *Il Battistero. Atti del V Convegno liturgico internazionale, Bose,* p. 103.
[80] G. VATTIMO, *Schleiemaker filosofo dell'interpretazione,* p. 48.

scultura o pittura – questo "contesto" che abbiamo creato, o meglio evidenziato, è imprescindibile.

Ogni studioso o storico dell'arte, ma anche chi ne sia semplicemente appassionato e affascinato, non faticherà a comprendere il significato di questa affermazione, anzi, potrebbe trovarla perfino banale. Eppure, soprattutto oggi e soprattutto nel caso in cui ci si trovi davanti un edificio, un quadro, un'opera religiosa o che esprime un messaggio in qualche modo spirituale, il rischio è proprio quello di estraniare l'opera dal suo contesto originario. Come abbiamo già avuto modo di sottolineare, oggi la pretesa di fare un lavoro – un articolo, una ricerca, o addirittura la guida ad un fruitore – asettico e il più possibile scientifico, porta troppo frequentemente a cadere nell'errore di svolgere tale compito in modo a-scientifico. Questo per l'arte in generale, ma per l'arte sacra osserviamo che il fenomeno assume una rilevanza anche maggiore[81].

Se è vero che l'immagine per apparire e non solo per essere rappresentata ha bisogno del suo luogo originario, perché ad esso è indissolubilmente legata fino a diventarne parte integrante, ebbene, l'*ambiente* dell'arte sacra è la spiritualità della sua epoca, la religione così come veniva sentita ed vissuta in quel tempo. Guardare al contesto dell'opera d'arte sacra, cioè rievocare la spiritualità vissuta dalla comunità nella quale e dalla quale

[81] Cfr. P. PEGORARO, *Beni Culturali: una risorsa per la Chiesa*, in *La Gregoriana, Vita Accademica*, 43/2012, pp. 23: Ottavio Bucarelli, docente di Archeologia paleocristiana e medievale presso la Pontificia Università Gregoriana di Roma afferma che «il museo ha un fine conoscitivo e di conservazione (...) , ma quando ammiriamo calici, crocifissi o oggetti liturgici chiusi in una vetrina, oppure una pala di altare esposta in una pinacoteca, rischiamo di dimenticare perché e secondo quali principi quell'opera è stata concepita. Studiarne la storia significa tornare a essere in grado di decriptare codici che vediamo senza comprendere».

venne realizzata e la liturgia che vi si svolgeva all'interno, «non significa non guardare agli aspetti storico-artistici e socio-economici che l'anno prodotta come tale, ma dare un'interpretazione che unifica tutti i suoi aspetti e indaga il motivo stesso della sua creazione»[82]. Descrivere scientificamente l'orizzonte della fede che ha generato quell'opera, in altre parole, significa rivelare i significati più profondi della sua costruzione e del suo simbolismo, e, soprattutto, fornirle il più corretto contesto all'interno del quale permetterle di parlare a noi oggi. Il valore del quadro liturgico per questa tipologia di arte, dunque, è essenziale per salvaguardare l'immagine «dal riduzionismo psicologistico o concettuale ripiegato sull'identità dell'artista»[83], per evitare, cioè, di ridurre la sua fruizione a una mera esposizione dei dati storici ed estetici, per non rischiare, insomma, di essere superficiali. Scrive, infatti, Terrin: «il ricorso alla fenomenologia dell'esperienza appare ineludibile ed è l'unica possibilità di fare in modo che le parole non si rincorrano all'infinito»[84]. Il nostro compito, allora, è quello di farla essere nella sua realtà, di renderla nella sua pienezza, di farla vivere di quella vita che il suo autore le diede e di cui vuol vivere: «l'opera è vita che vuol vivere ancora»[85]. Questo è l'incontro diretto che lo studioso d'arte deve rendere possibile: per farlo, risulta necessario, ai fini di una migliore comprensione dell'opera stessa, risalire alle

---

[82] J.P. HERNANDEZ SJ, *Nuevos caminos que expresan la belleza y acercan a la belleza,* in *Sal Terrae*, 100, pp. 117-30, 2012, p. 128.
[83] R. TAGLIAFERRI, *Saggi di architettura e iconografia dello spazio sacro,* p. 351.
[84] A. N. TERRIN, *Religione visibile,* in R. TAGLIAFERRI, a cura di, *Liturgia e immagine,* p. 81.
[85] L. PAREYSON, *I problemi attuali dell'estetica*, in L. PAREYSON, *Filosofia dell'interpretazione,* Antologia degli scritti a cura di Marco Ravera, Torino, Rosemberg & Sellier, 1988, pp. 134-6.

intenzioni dell'autore e al suo legame con il contesto, uscire dal nostro modo di pensare per entrare in quello dell'artista e, dove c'è ed è noto, in quello del committente.

Chiedere agli studiosi e alle guide turistiche di oggi una ricerca ed una lettura scientifica di queste opere, cioè esigere da loro di tornare correttamente ad un passato contesto religioso - oltre che sociale e naturalmente artistico -, in cui i simboli avevano un significato ben preciso, diventa, così, un domandare un prezioso servizio per chi vuole davvero comprendere, custodire e valorizzare il grande patrimonio che ci è stato tramandato nei secoli[86].

IV.3. Dal punto di vista della Chiesa

«Come un pittore,
farò in modo di arrivare fino al cuore
con la forza del colore»[87].

Parlare di ricontestualizzazione dell'arte sacra, non dovrebbe essere di interesse solo per gli storici dell'arte, siano essi ricercatori, insegnanti o guide, ma anche – e, verrebbe da dire, soprattutto – per chi molti di questi beni li possiede e li amministra, li apre al pubblico e ne permette lo studio e la fruizione: per l'*ente* Chiesa, insomma. Abbiamo già affrontato il lungo e felice rapporto che essa intrattenne con artisti e immagini lungo la sua millenaria

---

[86] J. P. HERNANDEZ SJ, dalla conferenza pubblicata sul sito: http://www.antonianum.info/?s=jean+paul&x=0&y=0, ai minuti 46-47.10, consultato il 22/12/2012.
[87] MODÀ, *Come un pittore*, in *Viva i Romantici*, album pubblicato nel 2011, singolo pubblicato il 6 Aprile 2012.

storia. Ciò che a questo punto è importante sottolineare è che la necessità e l'urgenza di tornare a contestualizzare queste opere nel modo corretto tocca anche e proprio a colei che se ne fece promotrice nei secoli passati. Se un tempo le immagini erano fatte dalla Chiesa e per la Chiesa, perché le persone ne potessero liberamente fruire - ed erano in grado di farlo -, oggi dovrebbe essere ancora di più nel suo interesse recuperare le proprie radici, anche artistiche, ed essere in grado di proporre, o riproporre, i suoi monumenti ai fedeli e ai turisti in chiave nuova e più accattivante.

Quello che, in quest'ultimo paragrafo, vogliamo portare all'attenzione del lettore è uno spunto di riflessione, rivolto - o da rivolgere - a chi gestisce più direttamente questa tipologia di bene culturale, perché si faccia carico e approfondisca le nostre considerazioni al fine di migliorare, dove necessario e dove possibile, la gestione e l'organizzazione della fruizione del bene in questione.

Fortunatamente, fra alti e bassi, più di qualcuno nel corso della storia ha sottolineato l'esigenza di valorizzare il patrimonio storico artistico nelle mani degli ecclesiastici. Ne riproponiamo tre esempi. Nicolò V (1397 – 1455): «la chiesa deve ricorrere alla forza persuasiva delle immagini (…). La loro bellezza, riflettendo la creatività divina, genera quell'ammirazione popolare che si traduce in consenso (…). Scrittura e predicazione non sono più sufficienti»[88]. Nel 1961 il teologo Balthasar parla di «assenza di una adeguata considerazione

[88] D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini,* p. 37.

dei fenomeni artistici nella Chiesa cattolica e dell'importanza che l'autentica e libera espressione artistica può assumere per mettere in contatto anche l'uomo contemporaneo con le verità cristiane»[89]. Nel 1987, infine, nella *Duodecim Saeculorum*, così si espresse Giovanni Paolo II: «il credente di oggi, come quello di ieri, deve essere aiutato nella preghiera e nella vita spirituale con opere che cercano di esprimere il mistero senza per nulla occultarlo»[90].

È utile ricordare altri due momenti importanti: il Concilio Vaticano II e, più tardi, il Giubileo del 2000, che rappresentano senza ombra di dubbio due svolte epocali di grande importanza.

Il primo, datato 1962-65, pose l'attenzione sulle necessità di aprire un proficuo confronto con la cultura. Nel parlare dello spazio sacro, i padri conciliari affermarono che esso «è per la partecipazione attiva del popolo di Dio (…), è edificato per la [sua] partecipazione piena, cioè consapevole, attiva, efficace»[91].

Il Vaticano II, nella Costituzione *Gaudium et spes*, rappresenta una nuova stagione per il rapporto della Chiesa con l'arte e per l'attenzione a non trattare con superficialità la progettazione e la costruzione o ricostruzione degli edifici di culto, ma a porre attenzione alla sua simbologia e al contesto, non solo storico, di cui fa o farà parte[92]. Vi si legge infatti:

« (…) le arti sono di grande importanza per la vita della Chiesa. Infatti esse cercano di esprimere l'indole propria dell'uomo, i suoi problemi, e la sua

[89] IVI, p. 60.
[90] IVI, p. 300.
[91] R. TALIAFERRI, *Saggi di architettura e iconografia dello spazio sacro*, p. 129.
[92] D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini,* p. 295.

esperienza nello sforzo di conoscere e perfezionare se stesso e il mondo, di rivelare la sua situazione nella storia e nell'universo, di illuminare le sue miserie e le sue gioie, i suoi bisogni e le sue capacità, di adombrare una migliore condizione dell'uomo. Così esse elevano la vita umana, espressa in forme diverse secondo i tempi e i luoghi»[93].

Intorno al Giubileo del 2000, invece, abbiamo assistito al diffondersi di diversi documenti che diedero forza alle riflessioni sul potenziale del patrimonio artistico nelle nuove forme di catechesi ed evangelizzazione: la Lettera agli artisti di Giovanni Paolo II, una lettera del Cardinale Martini (1999), e le note pastorali della CEI e dell'Ufficio Nazionale per i Beni Culturali Ecclesiastici (1997).

Anche nel campo della formazione, infine, ci sono state importanti novità. Nell'anno accademico 1991-2, la Pontificia Università Gregoriana a Roma ha istituito, in stretta collaborazione con la Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa e il preposto Ufficio presso la Conferenza Episcopale Italiana, il Dipartimento dei Beni Culturali della Chiesa, che si pone come obiettivo quello di

«offrire una formazione completa alla lettura cristiana dell'opera d'arte, attraverso una solida base di contestualizzazione teologica. La proposta accademica del Dipartimento non intende tuttavia porre in secondo piano gli aspetti tecnici imprescindibili per una preparazione scientifica, garantita anzi dalla nutrita presenza di docenti con un'ampia esperienza professionale»[94].

---

[93] *Gaudium et spes 62*, in C. VALENZIANO, *Scritti di estetica e di poietica. Su l'arte di qualità liturgica e i beni culturali di qualità ecclesiale*, Bologna, Ed. Dehoniane, 1999, p. 204.

[94] P. PEGORARO, *Beni culturali: una risorsa per la Chiesa*, p. 23 e p. 22: «Il Dipartimento di Beni Culturali della Chiesa abbraccia la formazione nel campo della loro conoscenza, salvaguardia e valorizzazione, come pure lo studio delle fonti e del loro contesto teologico, e la ricerca su come adoperare l'arte nell'evangelizzazione».

Da queste poche testimonianze, emerge come qualcosa si sia quasi costantemente mosso, e che l'indifferenza, o meglio la scarsa cura, non è di tutti e non di sempre. Anche i teologi e gli architetti moderni, ad esempio, si stanno interrogando sul senso e sul modo più corretto di edificare chiese nelle città di oggi. Spinti dalle moderne riflessioni sull'impatto dell'uomo nel paesaggio e sull'uso di nuovi materiali e tecnologie, essi riconoscono la necessità di interrogarsi sul senso di ciò che si sta facendo. Per dirlo con le parole di Severino Dianich, uno dei maggiori teologi moderni, «edificare è mettere in opera un linguaggio, (…) dialogare con l'uomo di oggi e di domani (…)»: si riconosce la necessità

«di fare attenzione a come, in rapporto all'uomo e alle società che cambiano, mutano anche le forme del nostro linguaggio (…). (…) l'opera parla all'uomo di oggi, al credente e al non credente, dice con il vocabolario delle forme, della bellezza e delle emozioni, che cosa la comunità cristiana è, che cosa intende essere e che cosa desidera rappresentare per la società in cui vive»[95].

L'attuale responsabile del Dipartimento dei Beni Culturali della Chiesa, Nuno da Silva Gonçalves Sj, scrive**:**

«l'80% del patrimonio artistico europeo riguarda la cultura cristiana. Attraverso il richiamo universale della bellezza e dell'esperienza estetica all'interno della Chiesa, l'arte sta riscoprendo quest'oggi la propria finalità evangelizzatrice quale ponte di riavvicinamento con tanti che hanno perduto il rapporto con la fede. (…) Imparare ad avere consapevolezza di queste ricchezze – prendersene

[95] S. DIANICH, *La chiesa e le sue chiese. Teologia e architettura*, Torino, Ed. San Paolo, 2009, p. 246.

cura, restaurare, prevenire, documentare, catalogare – è una delle istanze fondamentali che il nostro Dipartimento si propone»[96].

Al termine di questo excursus, è possibile pertanto dare una motivazione alla domanda sulla necessità e l'urgenza di ritornare alle origini, o meglio al contesto, dell'arte cristiana, questa volta mettendoci dalla parte di chi questi beni solitamente li possiede o li ha posseduti. E lo diciamo con le parole di Crispino Valenziano:

«le interpretazioni senza rigore e completezza, estemporanee e per luoghi comuni, offerte da guide, da critici, da storici (…), estranee alla cristianità specificamente costitutiva di esse opere, sono deleteri allontanamenti da approcci reali, tradimenti e svalutazioni tanto quanto lo sono le fruizioni selvagge e gli usi distorti di qualsiasi opera d'arte»[97].

Quello che conta, ora, è non scordare i passi fatti fino a qui e continuare ad andare avanti, ma guardandosi attentamente intorno! Come abbiamo già più volte e in diversi modi ricordato, i tempi sono cambiati, e continuano a cambiare molto rapidamente. «Una volta le opere nascevano dalla chiesa e per la chiesa (…) la fede cristiana non è più la fonte di ispirazione per l'arte»[98]: così risponde Marko Rupnik a una recente intervista. Ebbene, quello che ci è rimasto, studiamolo e spieghiamolo per quello che è!

---

[96] P. PEGORARO, *Beni Culturali: una risorsa per la Chiesa*, pp. 22-3.
[97] C. VALENZIANO, *Scritti di estetica e di poietica,* p. 25.
[98] L. PISANELLO, a cura di, *La bellezza incarnata diventa arte*, Il Messaggero di Sant'Antonio, Padova, Aprile 2012, p. 72.

IV.4. Dal nostro punto di vista

Nei paragrafi precedenti abbiamo esplicitato le motivazioni che sottendono lo sforzo e la necessità di una sempre migliore qualificazione dei siti religiosi. Per uno storico dell'arte questo di traduce nella scientificità del suo approccio alla questione, mentre per un rappresentante della Chiesa diviene un mezzo per migliorare la propria capacità evangelizzatrice e per recuperare quanto le è cresciuto in seno per valorizzarlo e riportarlo, dove possibile, allo scopo per cui è stato costruito.

Prima di passare al capitolo successivo in cui avanzeremo la nostra proposta di gestione di una visita guidata all'interno di un monumento sacro, aggiungiamo un terzo punto di vista: il nostro. Abbiamo indagato nei primi capitoli le modalità di percezione autonoma dell'arte - e non solo - per concludere che essa non esiste più, non è più libera da preconcetti e schemi sociali. Nell'impressionante studio di Cutting emergeva la constatazione che una grande parte dei frequentatori dei musei cerca esclusivamente ciò che ha studiato o ciò che è stato maggiormente pubblicizzato; mentre nello studio di Bourdieu si dichiara una preoccupante assenza di autonomia nell'atto della percezione a causa di una sempre maggiore influenza della società, con le sue mode altalenanti e i rigidi schemi in cui spontaneamente ci si colloca. A partire da queste riflessioni, il terzo motivo per cui mettere presto in atto una seria riqualificazione dei luoghi artistici, e di opere sacre in particolare, è proprio

quello dell'urgente necessità di ri-indirizzare la percezione dell'arte. Guidata e influenzata da una molteplicità di fattori che non favoriscono il suo essere e dover essere un atto autonomo dell'individuo e rischiano spesso di fuorviare da una corretta e completa interpretazione, essa esige da noi oggi di essere sì guidata, ma nell'ottica di un cammino verso l'interno, al cuore delle cose, dell'arte, della vita, per un ritorno all'essenza genuina e incontaminata dell'opera.

Ecco che, nella terza e ultima parte, avanzeremo la nostra proposta di gestione di una visita guidata che risolva – o, almeno, provi a farlo – le problematiche da noi evidenziate.

PARTE III

V CAPITOLO: DALLA TEORIA ALLA PRATICA

V.1 Questione di metodo

La terza parte di questo lavoro, come già preannunciato, vuole essere un tentativo di mettere in pratica le riflessioni e i contributi raccolti nei capitoli precedenti, allo scopo di esemplificare come ciò che è stato detto sia funzionale a costruire la nostra pedagogia della percezione dell'opera, o meglio, il nostro percorso pedagogico verso la sua scoperta o ri-scoperta.
Attraverso due esempi concreti, due tentavi cioè di far vivere una visita guidata ad un ipotetico fruitore, ci proponiamo di presentare e fornire la nostra concezione di percezione dell'opera, che è sempre e comunque guidata, ma tuttavia si presenta come nuova, nel senso di ampliata e, a nostro avviso, potenziata. Tale percezione o pedagogia della percezione si articola su tre punti: l'opera e il suo tempo, l'opera e la sua ricezione, e infine, l'opera ad oggi. Ognuno di questi viene a sua volta visto sotto tre aspetti: la committenza, la teologia e la ricezione "volgare" dell'opera stessa, cioè come viene percepita dal *semplice* visitatore.

La nostra proposta potrebbe, quindi, realizzarsi – per fare un esempio concreto – in una brochure da consegnare al turista e, in alternativa o contemporaneamente, nell'impianto di dispositivi multimediali e interattivi che forniscano, oltre, naturalmente, alle consuete notizie storico-artistiche, i tre punti sopra elencati.

Il primo si concretizza nella raccolta delle testimonianze che raccontano la genesi dell'opera: il contesto sociale, politico e religioso in cui venne realizzata, i documenti – se esistenti e reperibili - che riportano l'ordine della committenza con la risposta e l'eventuale scambio di corrispondenza con l'autore prescelto e con il mecenate, le dichiarazioni che attestano una lettura teologica dell'epoca, cioè, ad esempio, come il vescovo del tempo pensava o leggeva e spiegava l'opera, infine la ricezione da parte dei fruitori, i "turisti" dell'epoca. In questo modo, dunque, si mettono a frutto le riflessioni raccolte ed esposte nel secondo capitolo circa i parametri di riferimento per lo studio e la comunicazione di ogni opera d'arte.

Per quanto riguarda il secondo aspetto – l'opera e la sua ricezione – prevediamo di raccogliere, dove possibile, materiale che riporti le impressioni sulla riuscita o meno del progetto originario dell'opera una volta conclusi i lavori, anche in questo caso dalla parte della committenza, dell'autorità ecclesiastica (che potrebbe essere diversa dalla precedente) e della gente comune.

Infine, il terzo, vogliamo raccogliere ulteriori testimonianze di studiosi o altri fruitori che raccontano come hanno visto e interpretato l'opera lungo gli anni: ad esempio, sarebbe interessante accostare qualche riga del Vasari che visse nel Cinquecento a quelle di uno studioso d'arte ottocentesco e di un critico contemporaneo, così da costruire passo passo la storia dell'opera dal punto di vista dell'utenza e fornire differenti spunti con i quali confrontarsi.

In questo modo, metterebbe a disposizione del visitatore un universo molto ampio di dati: notizie pratiche sulla datazione, la tecnica con cui è stata eseguita l'opera ed altre informazioni che, insieme, creano un contesto *vivente* e duraturo nel tempo tutto attorno ad essa e contribuiscono a stimolare in colui che guarda la capacità di riflessione, di criticità e di autonomia di pensiero rispetto a ciò che sta davanti ai suoi occhi.

Prima di iniziare la visita guidata, e di consegnare questo materiale, si considera di sottoporre al visitatore un breve questionario, che chiameremo Questionario d'Ingresso, e del quale si propone un esempio in Appendice[99], attraverso il quale diamo l'opportunità al nostro utente di verificare le proprie conoscenze pregresse e di mettere per iscritto le sue aspettative sull'esperienza che si accinge a vivere. In questo modo, inoltre, sulla scia degli studi di Cutting menzionati nel primo capitolo, verifichiamo le motivazioni che lo hanno condotto al nostro monumento o dipinto o

[99] Appendice II – I Questionari. Presentiamo un esempio di Questionario d'Ingresso avente come soggetto il Battistero del Duomo di Padova, che esamineremo nei paragrafi successivi.

scultura. Non solo. Per migliorare ulteriormente la gestione del sito, domandiamo la fascia d'età e la nazionalità (italiana o altra) cui il visitatore appartiene e la sua disponibilità a pagare per l'ingresso, focalizzando, quindi, la nostra attenzione sull'aspetto economico della visita. In questo modo, possiamo predisporre (o confermare dove già presente) una politica di discriminazione del prezzo del biglietto differenziandolo in base all'età e/o alla nazionalità, così da ricavarne il maggior profitto[100]. Potrebbe essere utile, inoltre, nel verificare il grado di istruzione del fruitore, richiedere l'argomento dei suoi studi, per distinguere, ad esempio, chi si è formato in ambito artistico-letterario da chi ha competenze prevalentemente scientifiche. Si raccolgono i questionari compilati, spiegando che verranno riconsegnati al termine della visita.

Forniamo, a questo punto, il materiale elencato precedentemente, illustrandone e valorizzandone il contenuto, e iniziamo la nostra guida. Completata la spiegazione è utile lasciare del tempo perché la persona abbia modo di riguardare l'opera alla luce della nostra interpretazione e, soprattutto, del materiale che abbiamo preparato.

Nel riconsegnare il primo Questionario, se ne vuole sottoporre al visitatore un secondo, che chiameremo Questionario d'Uscita, e del quale si rimanda

---

[100] Cfr. J. M. PERLOFF, *Microeconomia*, Apogeo, Milano, 2003, pp.47-9 e 379-93. Ci riferiamo qui alla Discriminazione di prezzo perfetta o di primo grado: «le imprese vendono ogni unità alla somma massima che ogni consumatore è disposto a pagare, quindi i prezzi differiscono da cliente a cliente», p. 385. Nel nostro caso, però, il confronto per nazionalità non è stato più effettuato, data l'impossibilità di raccogliere un numero di questionari in inglese sufficiente per qualsiasi confronto statistico; abbiamo, quindi, effettuato solo il confronto per età.

ad un esempio in Appendice[101], composto di due parti: la prima più generale e quindi potenzialmente valida per ogni tipo di monumento, la seconda specifica per l'opera in esame. Si tratta di verificare le aspettative espresse nel Questionario d'Ingresso e di dimostrare al fruitore la validità delle riflessioni che abbiamo raccolto nei capitoli precedenti. Naturalmente, si lascerà uno spazio in cui si possano lasciare commenti, impressioni o suggerimenti a discrezione del visitatore stesso. In questo modo avremo anche la possibilità di ampliare il bagaglio di informazioni e testimonianze per coloro che si recheranno sul sito in futuro.

In ultimo, si propone al visitatore di lasciare un recapito email al quale invieremo un documento di valutazione dei questionari raccolti all'interno del gruppo di cui faceva parte, nel caso di comitiva organizzata o assemblata al momento dell'arrivo sul posto, o nell'arco della giornata. Si tratta, cioè, di leggere i questionari e fornire un riscontro della visita, ad esempio se chiediamo la preferenza per una delle testimonianze raccolte potremo dare un riscontro in percentuale delle preferenze stesse. Risulta evidente che, per un utente, ricevere questo tipo di informazione significa innanzitutto prendere atto del fatto che la compilazione dei due Questionari non è stata vana - come si potrebbe pensare quando si lascia un quaderno aperto per

[101] Appendice II – I Questionari. Proponiamo un Questionario di Uscita tipo, composto di alcune domande potenzialmente valide per ogni tipo di opera e altre specifiche per il Battistero di Padova, che prenderemo in esame nei paragrafi successivi. In questo modo, forniamo un esempio pratico per costruire il Questionario per altri monumenti. Essendo un'analisi preliminare, le domande relative alla valutazione del materiale raccolto e fornito e la richiesta di un recapito non sono state incluse nel Questionario, ma rimangono parte integrante della nostra proposta.

una firma o un commento che, il più delle volte, rimane fine a se stesso -, in altre parole si valorizza la sua partecipazione attiva all'interno della gestione dell'opera o del sito. In secondo luogo, i due Questionari e la valutazione degli stessi, dovrebbero o potrebbero portare il fruitore a prendere consapevolezza e ad apprezzare il modo diverso e nuovo di vivere l'arte, se non altro per la diversa ottica che gli proponiamo e con cui lo portiamo a guardare l'opera. Inoltre, questo lo aiuterebbe nella sua crescita culturale, che dovrebbe essere uno dei nostri primi e più importanti obiettivi.

Tutto questo, in termini di ritorno economico, porterebbe una fruttuosa fidelizzazione del visitatore che risponderebbe, quindi, positivamente alle nostre successive iniziative in altri monumenti o addirittura in altre città o paesi, senza contare l'effetto del "passaparola" con il relativo ritorno economico.

Per predisporre al meglio e nel modo più completo possibile il materiale sopra elencato e illustrato, si propone la formazione di un'equipe di specialisti che possa farsi carico della ricerca e della preparazione del materiale stesso.

Passiamo ora alla descrizione del Battistero di Padova, con l'obiettivo di fornire un esempio della visita guidata esposta sopra. Per una migliore comprensione dell'opera in esame, dedicheremo un paragrafo ad una sintetica descrizione storico-artistica e un altro alla rilettura teologica del

sito stesso. Di seguito, avanzeremo le nostre proposte per gestire il flusso turistico e la visita guidata.

Ci teniamo a chiarire, fin da subito, che l'intento non è quello di fornire una visita guidata definitiva, completa di tutte le fonti reperibili: questo potrebbe essere oggetto di un futuro lavoro di dottorato. In questa sede, consultate la bibliografia e le fonti principali, ci limitiamo a presentare un esempio base di "fruizione guidata", anzi di una vera e propria "Guida alla Fruizione", allo scopo di dimostrare le riflessioni dei capitoli precedenti, di dar loro uno sbocco pratico e di fornire un progetto o, almeno, uno spunto, a chi si occupa più direttamente di beni culturali ecclesiastici.

V.2 Il Battistero di Padova: toccare il cielo con un dito

V.2.1 Cenni introduttivi: la collocazione spazio-temporale e l'analisi della struttura

Il Battistero sorge in Piazza Duomo a Padova, in posizione centrale tra il Duomo e l'edificio che un tempo ospitava la casa dei signori Carraresi, oggi sede della Banca Antonveneta[102].

Il battistero, magnifico esempio di architettura romanico - lombarda, venne edificato nella seconda metà del XII secolo, più probabilmente nel 1171, anche se i documenti di cui oggi disponiamo non precisano la data di

[102] Appendice iconografica, tav. 1 e 2.

fondazione. L'arco che introduce all'ingresso attuale, invece, è un'aggiunta risalente al XV secolo[103].

L'interno si è conservato interamente affrescato, nonostante il registro inferiore della parete sud risulti oggi particolarmente deteriorato[104]. La decorazione interna ad affresco risale agli anni 1375-1378 circa, ad opera di Giusto de' Menabuoi, pittore di corte dei signori Da Carrara. La commissione seguì la decisione di Fina Buzzacarini, moglie di Francesco I il Vecchio Da Carrara, signore di Padova fra il 1350 e il 1388, di convertire il Battistero in mausoleo di famiglia e di affidare al pittore ufficiale della famiglia la decorazione interna.

A seguito della guerra fra Padova e Venezia, con la vittoria della città lagunare, il Battistero venne depredato della tomba di Fina Buzzaccarini che vi era, nel frattempo, stata collocata. Il San Giovanni Battista che oggi vediamo al centro della parete ovest, di fronte all'ingresso odierno, chiaramente posteriore all'epoca di Giusto, venne dipinto dopo il 1405 da pittori adibiti a questi lavori di rendere meno sgradevole il lato deturpato e depredato dai vincitori[105]; la scelta del personaggio non è casuale: i battisteri sono, infatti, intitolati al Battista.

---

[103] Cfr. G. LORENZONI, *L'architettura*, in A. M. SPIAZZI, a cura di, *Giusto De' Menabuoi nel Battistero di Padova*, Trieste, Lint, 1989, p. 31.
[104] Appendice iconografica, tav. 3 e 4.
[105] Cfr. S. BETTINI, *Le pitture di Giusto de' Menabuoi nel Battistero del Duomo di Padova*, Venezia, Neri Pozza, 1960, p. 36.

Già nella pianta, il Battistero si presenta come un edificio inusuale, fuori dal comune[106]. Siamo, infatti, abituati a vedere battisteri ottagonali, mentre in questo caso osserviamo una forma quadrata di base - con annesso un rettangolo sul lato che si affaccia sulla piazza, corrispondente all'interna absidiola - mentre la copertura, collegata tramite i pennacchi, risulta formata da un tamburo circolare, evidenziato all'esterno da una doppia fila di archetti ciechi, e dalla cupola.

Passiamo, ora, alla descrizione degli affreschi che decorano l'interno. Partendo dall'alto e scendendo verso il basso, sulla cupola identifichiamo immediatamente il Cristo *Pantocrator*, con la mano destra benedicente e l'altra che regge un libro sul quale si legge «*Ergo sum alfa et omega*». Si trova al centro di uno spazio dorato e di una serie di cerchi concentrici con angeli e santi, fra i quali spicca la Vergine in una mandorla anch'essa dorata[107]. Seguono, nel tamburo, le storie della Genesi, raccontate con grande profusione di dettagli, dalla storia della creazione alla vendita di Giuseppe in Egitto[108]. Nei pennacchi sono raffigurati i quattro Evangelisti affiancati dai loro simboli e da due Profeti: S. Marco con il leone, Osea e Giona; S. Luca con il toro, Davide e Geremia; S. Matteo con l'angelo, Isaia e Michea; e S. Giovanni con l'aquila, Ezechiele e Daniele[109].

---

[106] Appendice Iconografica, tav. 17.
[107] Appendice iconografica, tav. 7.
[108] Appendice iconografica, tav. 5-6.
[109] Appendice Iconografica, tav. 10-13.

Sulla parete orientale, cioè quella che si affaccia sull'esterno, troneggia la grande *Crocifissione*[110], affiancata dalla *Fuga in Egitto* e dalla *Trasfigurazione* a destra, e dal *Cristo al Limbo* e dalle *Marie al Sepolcro* a sinistra. Sulla parete nord riconosciamo le *Storie di Cristo*[111], sul lato occidentale le *Storie di Maria*[112] e, infine, sulla parete sud le *Storie di Giovanni Battista*[113].

Nella piccola abside che si apre sulla parete orientale formando il vano rettangolare che si nota dall'esterno, sono raffigurate le scene dell'*Apocalisse*.

Come è stato osservato da Bettini, Giusto de' Menabuoi ordina tutto attraverso lo studio della teologia alla quale era avvezzo: per ogni episodio cerca un confronto con il testo e, insieme, un'interpretazione personale dello stesso. «Man mano che si scende dalla cupola moltiplica e accentua la sostanza materiale delle sue figure, aumenta la corporeità, le individua nel loro concreto»[114]. Dall'altro lato, non si può non notare un moto ascensionale verso la cupola, tipico aspetto dell'architettura gotica di cui il Battistero risente l'influenza: i colori si fanno dorati, «la luce (…) si fa sempre più chiara e intensa, si spoglia di fisicità per tramutarsi in *intellectualis pulchritudo*»[115]. Il risultato è una stesura pressoché continua

---

[110] Appendice iconografica, tav. 8.
[111] Appendice iconografica, tav. 14.
[112] Appendice iconografica, tav. 15.
[113] Appendice iconografica, tav. 16
[114] S. BETTINI, *Le pittute di Giusto de' Menabuoi nel Battistero del Duomo di Padova,* p. 53.
[115] S. BETTINI, *Le pittute di Giusto de' Menabuoi nel Battistero del Duomo di Padova,* pp. 49.

delle superfici, appena articolata dalle finestre e dallo spazio aggettante su cui era collocata la tomba di Fina Buzzaccarini.

Oggi, purtroppo, gli affreschi si presentano molto deteriorati, in modo particolare la fascia inferiore delle pareti nord e - soprattutto – sud, sulla quale si intravedono a fatica gli episodi della morte del Battista.

V.2.2 La lettura teologico-liturgica del Battistero

Come scrive Bellinati, «vi è innanzitutto un *leit motiv* che lega l'intero ciclo di affreschi di Giusto in Battistero: è la Storia della Salvezza. (...) E' fondamentalmente un tema biblico che Giusto vuole trattare»[116]. In effetti, è possibile leggere questo tema in tutta la struttura del Battistero, a partire da un'osservazione più attenta della pianta, fino ad un'accurata analisi della composizione degli affreschi e della loro non casuale giustapposizione.

Ma facciamo un passo indietro, e torniamo al contesto sociale, politico e religioso del '300. Ci troviamo in un Battistero del XIV secolo, periodo in cui, oramai, non si battezzavano più gli adulti, ma i bambini piccoli, che non avrebbero potuto comprendere la grandezza e la profondità della decorazione interna di quel luogo. Che senso poteva avere, allora, costruire un Battistero così imponente in un momento storico in cui i diretti

[116] C. BELLINATI, *Iconografia e teologia negli affreschi del Battistero*, in A. M. SPIAZZI, a cura di, *Giusto De' Menabuoi nel Battistero di Padova*, p. 41.

protagonisti non avrebbero potuto apprezzarne il senso? La risposta emerge dal contesto sociale: i Battisteri di Italia e Provenza di quel periodo erano divenuti luoghi identitari, simboli di appartenenza. Due volte all'anno, la notte di Pasqua e quella di Pentecoste, tutta la cittadinanza si riuniva nel Battistero della Cattedrale per partecipare al battesimo dei bambini nati nell'ultimo anno: questo era occasione per gli adulti di rivivere il proprio battesimo e di far memoria delle proprie promesse battesimali e per i bambini di essere riconosciuti come parte della comunità di cui avrebbero fatto parte proprio in forza del battesimo che stavano ricevendo e che dava loro diritti e doveri a cui si sarebbero dovuti sottomettere per il resto della loro vita (come ad esempio il pagamento delle decime). In quelle occasioni, inoltre, al termine del rito, il Vescovo era solito pronunciare una catechesi mistagogica, spiegando ciò che era appena stato compiuto e, dove possibile, si aiutava proprio con le raffigurazioni che decoravano l'interno del luogo[117].

Ripartiamo, dunque, dalla pianta, e ragionando sui significati simbolici delle figure geometriche, troviamo uno dei concetti cardine di cui il Battistero si fa portatore: la salvezza "a portata di mano" per l'uomo, al quale è data la possibilità quasi di sfiorare la divinità, in pratica di "toccare il cielo con un dito". Il quadrato, infatti, è il simbolo dell'umanità, fragile e imperfetta, mentre il cerchio è un rimando alla divinità, perfetta ed eterna. Se provassimo a disegnare sulla carta un quadrato e un cerchio, ci

---

[117] Cfr. E. CATTANEO, *Il Battistero in Italia dopo il Mille,* in G. G. Meersseman, *Miscellanea G. G. Meersseman*, Padova, Antenore, 1970, pp. 181-7.

accorgeremmo subito dell'impossibilità di farli combaciare. Ecco che l'architettura, attraverso le strutture dei pennacchi, ci viene in aiuto, permettendoci di unire il quadrato con il cerchio: il pennacchio viene, dunque, a simboleggiare il momento di mediazione tra l'uomo e Dio, impersonato dagli Evangelisti raffigurati all'interno e, attraverso di essi, dalla Chiesa che annuncia la Parola e amministra i sacramenti.

Entrando nel Battistero e volgendo subito lo sguardo alla cupola con il Cristo *Pantocrator*, risalta, insieme alla magnificenza della figura, lo sfondo dorato, comune al Cristo come alla Vergine sottostante: secondo la simbologia dei colori, l'oro, essendo un metallo incorruttibile, diviene metafora della fedeltà di Dio, che si dichiara amante dell'uomo per l'eternità; fedeltà rievocata anche nelle scritte sul libro («*Ergo sum alfa et omega*», cioè «Io sono l'alfa e l'omega», l'inizio e la fine). Il gesto della mano destra, che identifica l'appellativo di Pantocratore, è stato ricavato dal paganesimo, dove rappresentava il gesto del parlare e, in particolare, la richiesta da parte dell'avvocato difensore di poter prendere la parola[118]. Il Cristo si trova al centro di una schiera di angeli che vediamo dipinti con i colori dell'arcobaleno, un altro simbolo dell'Alleanza, e di Santi, fra i quali sono riconoscibili quelli venerati a Padova: segnale della volontà di rendere il più possibile familiare la decorazione del Battistero, affinché fosse più coinvolgente per il padovano del '300 che vi entrava e partecipava ai riti[119].

---

[118] Cfr. C. FRUGONI, *La voce delle immagini,* p. 85.
[119] Cfr. IVI, p. 66.

E' interessante, ai nostri fini, far notare che la vasca battesimale si trovava (e si trova tutt'ora) in posizione esattamente sottostante il centro della cupola: questo significa che nell'acqua a cui si attingeva per il battesimo si rifletteva niente meno che il Cristo *Pantocrator*, portatore di tutta la simbologia appena descritta: il Dio fedele per sempre, avvocato difensore del credente. Il battezzando si andava, dunque, immergendo in colui che gli assicurava amore e protezione eterni.

Scendendo al di sotto della cupola, ci troviamo nel tamburo affrescato con le storie della Genesi. E' curioso tornare a soffermarsi sull'abbondanza dei dettagli con cui vengono descritte, una dopo l'altra, tutte le scene dalla Creazione alla storia di Giuseppe, che, però, rimane inconclusa e fatta terminare al momento della vendita del fanciullo Giuseppe e non, come invece troviamo descritto nel Libro della Genesi, con Giuseppe divenuto visir del faraone e con la riconciliazione tra i fratelli[120]. Questo particolare potrebbe essere interpretato come un ideale collegamento tra la Genesi e il Nuovo Testamento, e, in particolare, tra la storia della vendita di Giuseppe e la vendita del Cristo per i trenta denari di Giuda[121].

Procedendo ancora verso il basso, troviamo gli Evangelisti affrescati sui pennacchi. Riprendendo, quindi, la funzione architettonica del pennacchio, possiamo dire che all'Evangelista spetta il compito non solo di mediare fra

---

[120] Cfr. *La Sacra Bibbia*, Genesi 37-47, Edizione UELCI, 2008, pp. 63-75.

[121] Cfr. P. LIEVORE, a cura di, *Padova. Battistero della cattedrale. Affreschi di Giusto de' Menabuoi (Sec. XIV)*, Padova 1994, p. 13.

l'Antico e il Nuovo Testamento, ma anche fra la Parola e i nuovi discepoli, che sono i fedeli che varcano la soglia del Battistero.

In conclusione, il messaggio teologico che il Battistero padovano racchiude riguarda il tema della salvezza, eterna e per tutti, e della mediazione fra il cielo e la terra, a partire dai pennacchi, degli evangelisti, della Chiesa, dei sacramenti.

V.2.3 La Guida alla Fruizione del Battistero di Padova

Ci accingiamo ora a fornire un esempio della Guida alla Fruizione da noi proposta nei paragrafi precedenti.

Distribuiamo al visitatore, o al gruppo di visitatori, il Questionario d'ingresso e, una volta compilato, lo ritiriamo fino al termine della visita. Consegniamo il materiale contenente i punti salienti che andremo a toccare durante la guida, la bibliografia completa che abbiamo reperito sull'edificio e le testimonianze sulla committenza, l'artista e le impressioni suscitate nei visitatori di diverse epoche, come spiegato all'inizio di questo capitolo. Iniziamo la spiegazione del sito con le consuete informazioni storico-artistiche e aggiungiamo la lettura teologica del ciclo affrescato.

Proponiamo di mostrare ai visitatori un video con una ricostruzione in 3D della Padova del Trecento e del rito del Battesimo la notte di Pasqua, con il Battistero illuminato dalle sole candele e dalle lampade a olio, con il Vescovo che presiede

il rito e la successiva catechesi, per rivivere l'atmosfera che doveva crearsi all'interno dell'edificio durante quello che era un vero e proprio evento cittadino.

Terminata la visita, restituiamo il primo Questionario e chiediamo la compilazione del secondo.

I Questionari di Uscita verranno poi valutati in modo da ottenere statistiche descrittive delle risposte date, che verranno mandate come riscontro ai visitatori che hanno accettato di lasciarci un recapito.

V.3 Una prima analisi del Battistero

Per rendere più completa la nostra proposta, abbiamo messo in atto la "Guida alla Fruizione" illustrata nei paragrafi precedenti. Come spiegato in Appendice III, parte dei Questionari sono stati somministrati online, grazie al possesso di alcuni recapiti e-mail. In totale sono stati raccolti 75 Questionari.[122] Avendo carattere di analisi preliminare, la nostra analisi si è focalizzata soprattutto sulla disponibilità a pagare dei fruitori che abbiamo incontrato al Battistero. Commenteremo il risultato di questa indagine nella prima sezione del paragrafo. Nella seconda, invece, mostreremo i risultati ottenuti grazie al Questionario d'Ingresso, in particolare la motivazione che ha condotto alla visita e le aspettative sulla stessa. Successivamente, nella terza sezione, presenteremo i risultati del Questionario d'Uscita, in particolare

[122] Per l'analisi dei dati raccolti è stato usato un foglio Excel, in Appendice III si illustrano le variabili e i criteri utilizzati per la valutazione. Successivamente, si allega il file Excel con le risposte date ai questionari, espresse sotto forma di variabili.

faremo riferimento alla domanda n.7 riguardante l'oggetto di maggior interesse, e alla domanda n.11 riguardante le motivazioni di gradimento della ricostruzione storico-religiosa effettuata. Infine, nella quarta sezione, riporteremo i commenti raccolti in 19 Questionari.

V.3.1 L'analisi della disponibilità a pagare

La nostra analisi si è focalizzata in modo particolare sulla disponibilità a pagare dei fruitori del Battistero (la domanda n.6 del Questionario d'Ingresso) e sulla successiva disponibilità a pagare un prezzo maggiore di quello dichiarato in entrata (il valore addizionale richiesto alle domande 2-4 del Questionario d'Uscita).

Analizzeremo i dati raccolti prima riferendoci al campione completo (75 Questionari) e, successivamente, guardando alle singole fasce d'età. Questa seconda analisi, mirata a sondare l'elasticità della domanda[123] dei diversi gruppi di consumatori, si rivela interessante per la possibile applicazione di una politica di discriminazione del prezzo disegnata sulla disponibilità a pagare degli individui. Ad esempio, solitamente la fascia che comprende gli studenti è quella che ha elasticità più alta, perché all'aumento del prezzo fa diminuire, anche drasticamente, la quantità domandata e la propria disponibilità a pagare.

---

[123] Cfr. J. PERLOFF, *Microeconomia*, p. 48-9: per Elasticità della domanda rispetto al prezzo si intende la «*variazione percentuale della quantità domandata in risposta a una data variazione percentuale del prezzo*». L'elasticità riflette la legge della domanda: «*si domandano quantità inferiori mano a mano che il prezzo aumenta*».

Non è stato possibile studiare una possibile discriminazione dei prezzi anche in base alla provenienza – italiana o estera – a causa dello scarso numero di Questionari in lingua inglese raccolto.

Per prima cosa, mostriamo il grafico relativo alla suddivisione per fasce di età all'interno del nostro campione. Come si evince dalla Figura 1, si riscontra la totale assenza della prima fascia d'età (14-18 anni), di conseguenza ragioneremo solamente sulle rimanenti quattro fasce.

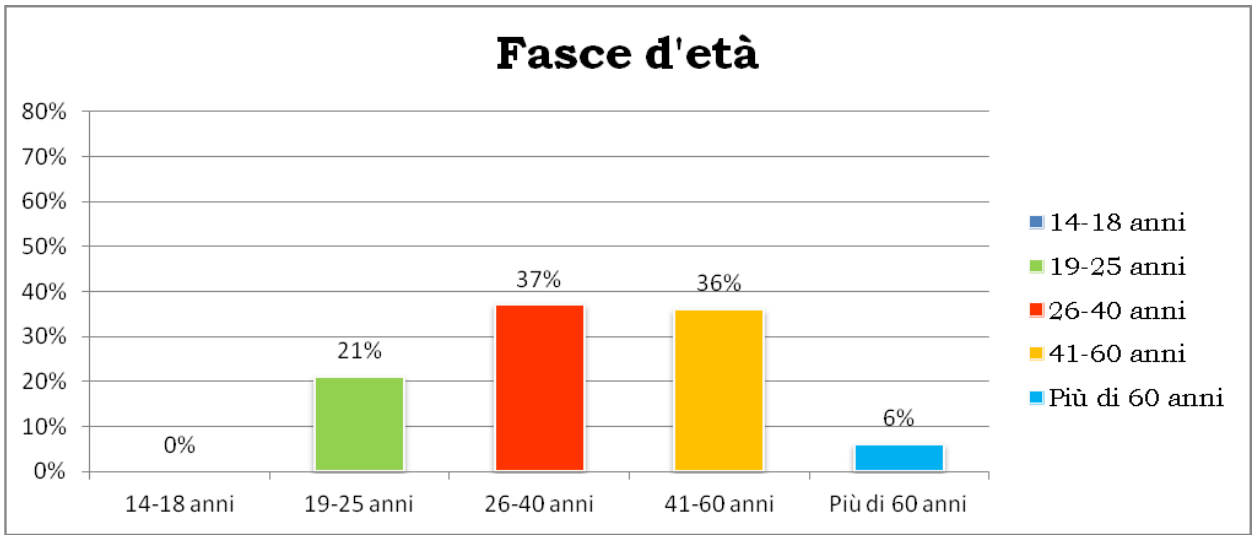


Figura 1 – *Distribuzione del campione per fasce d'età.*

Guardando, ora, il grafico relativo alla disponibilità a pagare (ci riferiamo alla domanda n.7 del Questionario d'Ingresso) possiamo affermare che circa la metà del campione (il 52%) sarebbe disposto a pagare il prezzo effettivamente pagato per l'ingresso, corrispondente a 2.80€. È interessante notare come quasi la metà dei restanti fruitori (31%+15% = 46%) sarebbe disposto a pagare complessivamente dai 4€ agli 11€: più del doppio!

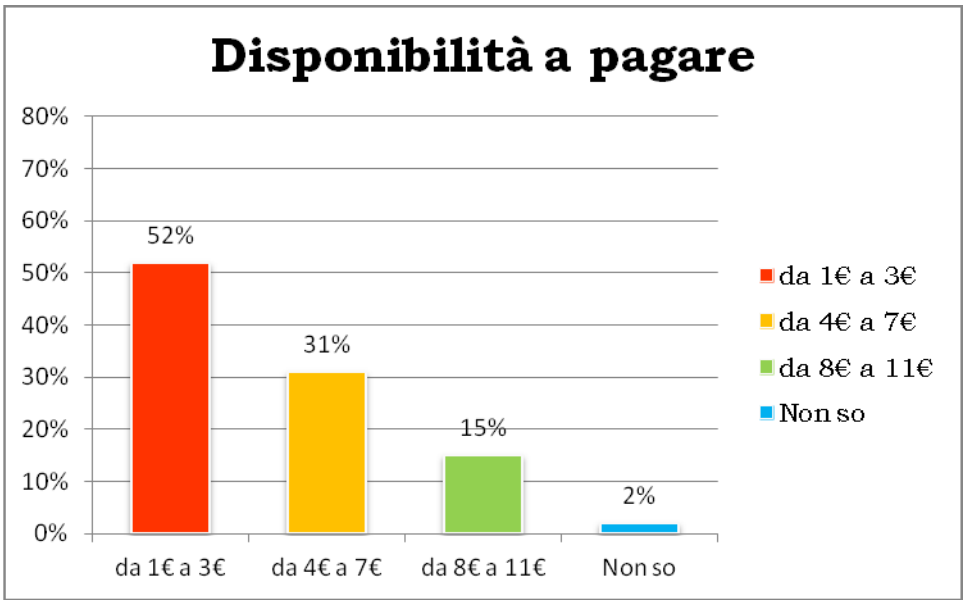


Figura 2 – Distribuzione del campione a seconda della disponibilità a pagare all'ingresso della visita.

Per quanto riguarda, invece, il valore addizionale attribuito in Uscita (la domanda n.4 del Questionario d'Uscita, rappresentata in Figura 2) osserviamo che – tralasciando la significativa percentuale di fruitori che non risponde alla domanda – solo il 19% pagherebbe ancora il prezzo del biglietto, mentre il 37% darebbe un valore addizionale compreso tra i 4€ e gli 11€.

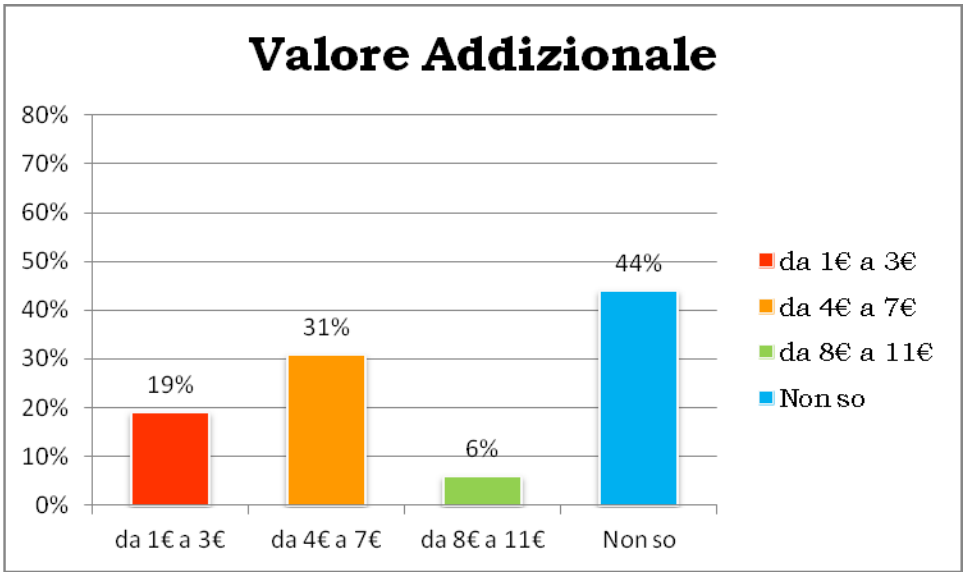


Figura 3 – Distribuzione del campione in base al valore addizionale.

Passiamo, ora, all'analisi del comportamento dei singoli gruppi, sia per quanto riguarda la disponibilità a pagare in entrata (Figura 4), sia per la disponibilità a pagare un prezzo del biglietto più alto (Figura 5).

Iniziamo ad osservare il comportamento del Gruppo 2 (19-25 anni): è una fascia che comprende principalmente gli studenti, dalla quale ci aspettiamo un'elasticità maggiore. Infatti, più del 60% dichiara in ingresso di essere disposto a pagare il costo effettivo del biglietto e in uscita la percentuale di chi non farebbe salire di molto il prezzo è – anche se di poco – superiore a chi lo aumenterebbe fino a più del doppio. Il 6% disposto a dare un valore

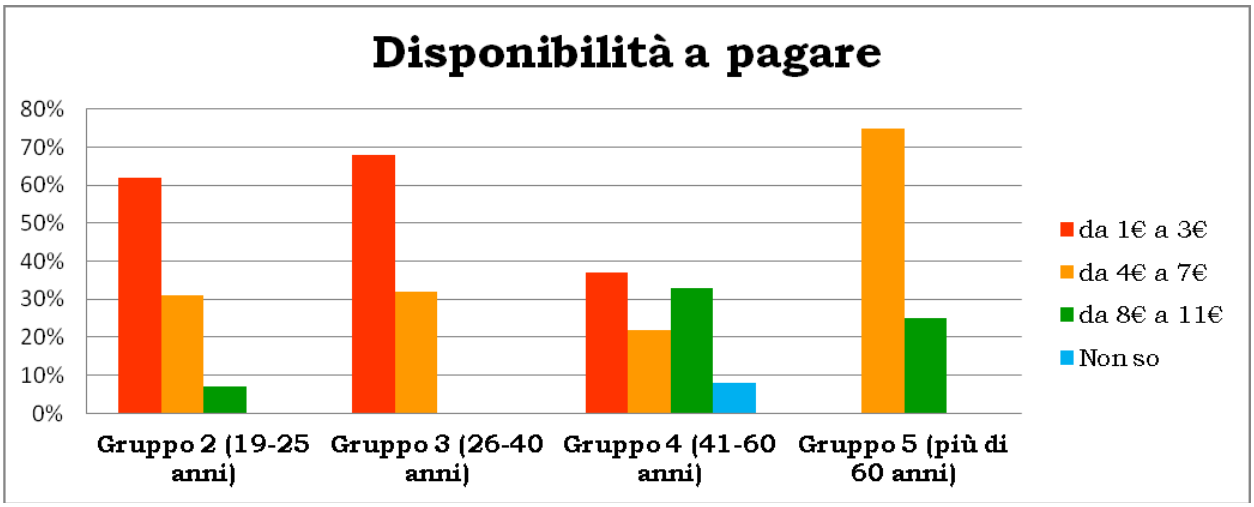


Figura 4 – Distribuzione della disponibilità a pagare nelle fasce d'età.

addizionale da 8€ a 11€ potrebbe essere spiegato con la presenza di studenti di storia dell'arte o di materie letterarie e artistiche all'interno del campione.

Abbiamo, dunque, osservato che il Gruppo 2 si comporta come avevamo previsto.

Il Gruppo 3 (26-40 anni), invece, ci stupisce. Infatti, nel primo grafico la disponibilità a pagare la cifra più bassa è addirittura superiore. Nel secondo grafico, invece, la situazione si discosta dalla precedente nell'aumento della disponibilità a pagare un valore addizionale corrispondente alla seconda fascia di prezzo.

Il Gruppo 4 (41-60 anni) si presenta molto eterogeneo: le percentuali relative alle diverse fasce di prezzo si dimostrano abbastanza simili tra loro, sia per quanto riguarda il primo grafico, sia nel secondo.

È il Gruppo 5 (più di 60 anni) a sorprenderci nuovamente: ben il 75% sarebbe disposto a pagare un prezzo corrispondente alla seconda fascia e il 50% dichiara un valore addizionale ancora corrispondente alla seconda fascia. Dobbiamo, però, ricordare che la numerosità dei fruitori appartenenti a questo gruppo è molto minore rispetto agli altri.

In conclusione, i dati raccolti confermano la minore disponibilità a pagare del gruppo di visitatori in età di studio, quindi avvalorano la politica di prezzo comunemente in uso che prevede gli sconti con presentazione del tesserino o del libretto universitario. Il risultato sorprendente viene dal Gruppo 3 (26-40 anni), che rivela caratteristiche simili al precedente: una possibile spiegazione di tale risultato potrebbe essere la mancanza di un lavoro stabile nella fascia di età tra i 26 e i 40 anni. Purtroppo in questa prima fase esplorativa non sono state inserite domande sul tipo di occupazione (in termini

di settore e di contratto) e non ci è, quindi, possibile esplorare meglio questo aspetto.

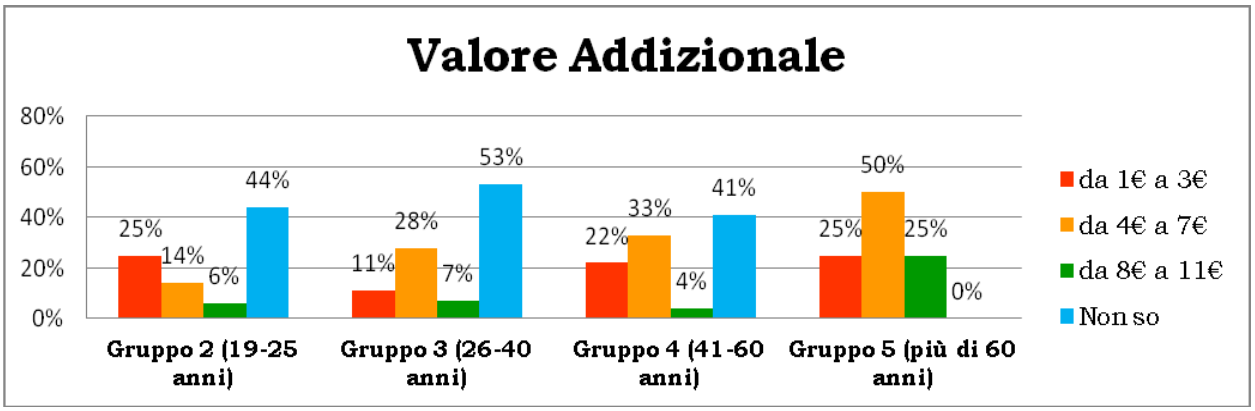


Figura 5 – Distribuzione del valore addizionale attribuito alla visita nelle fasce d'età.

V.3.2 L'analisi del Questionario d'Ingresso

Avendo già analizzato i dati relativi alla disponibilità a pagare nel paragrafo precedente, terminiamo l'analisi del Questionario d'Ingresso presentando i risultati relativi alla motivazione che ha condotto alla visita (la domanda n.3) alle aspettative sulla visita stessa (la domanda n.5).

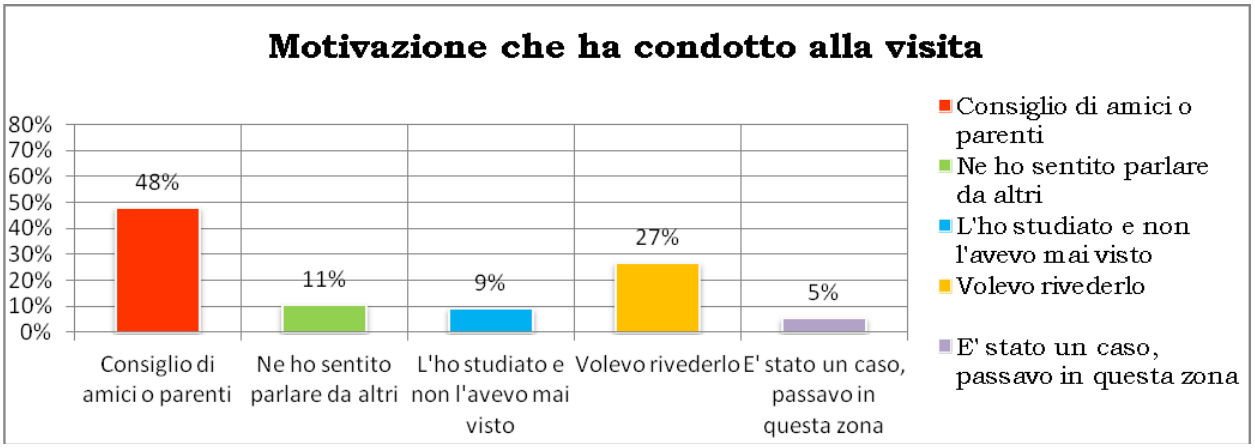


Figura 6 – Distribuzione nel campione della motivazione che ha condotto a visitare il sito.

Nel grafico soprastante (Figura 6) osserviamo che la maggior parte dei fruitori (48%+11% = 59%) dichiara di essere venuta al Battistero su consiglio di amici, parenti o altre fonti (tv, pubblicità, ecc.): un dato che è indice delle potenzialità del passaparola! Può essere rilevante il 27% di fruitori che dichiara di aver già visitato il sito ma di volerlo rivedere: un motivo in più per ideare e realizzare nuove metodologie di fruizione per renderlo una mèta accattivante anche per chi ci è già stato. Per quanto riguarda, invece, le aspettative sulla visita (Figura 7) osserviamo in modo particolare un significativo 46% (11%+35% = 46%) che dichiara di volerlo gustare nuovamente e in modo diverso.

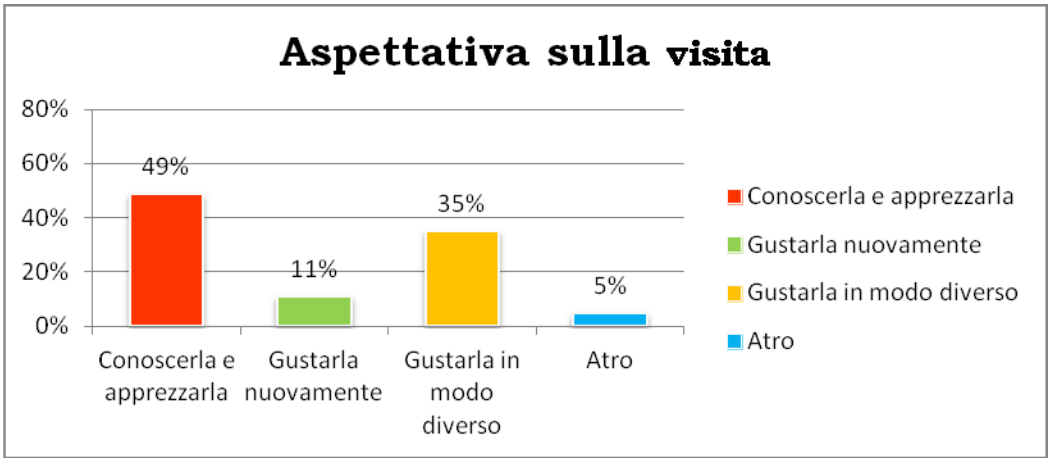


Figura 7 – Distribuzione nel campione dell'aspettativa sulla visita.

V.3.3 L'analisi del Questionario d'Uscita

Passiamo ora al Questionario d'Uscita. Anche in questo caso, abbiamo già dedicato una sezione all'analisi della disponibilità a pagare un sovraprezzo, di conseguenza in questa terza sezione ci limitiamo ad esaminare i punti giudicati

di maggior interesse (la domanda n. 7) e le motivazioni del gradimento della ricostruzione storico-religiosa del Battistero (la domanda n.11).

Come possiamo osservare, più della metà dei fruitori ha gradito la spiegazione che abbiamo dato del sito, e un significativo 48% dichiara di essere soddisfatto della gestione della visita e del metodo utilizzato (Figura 8).

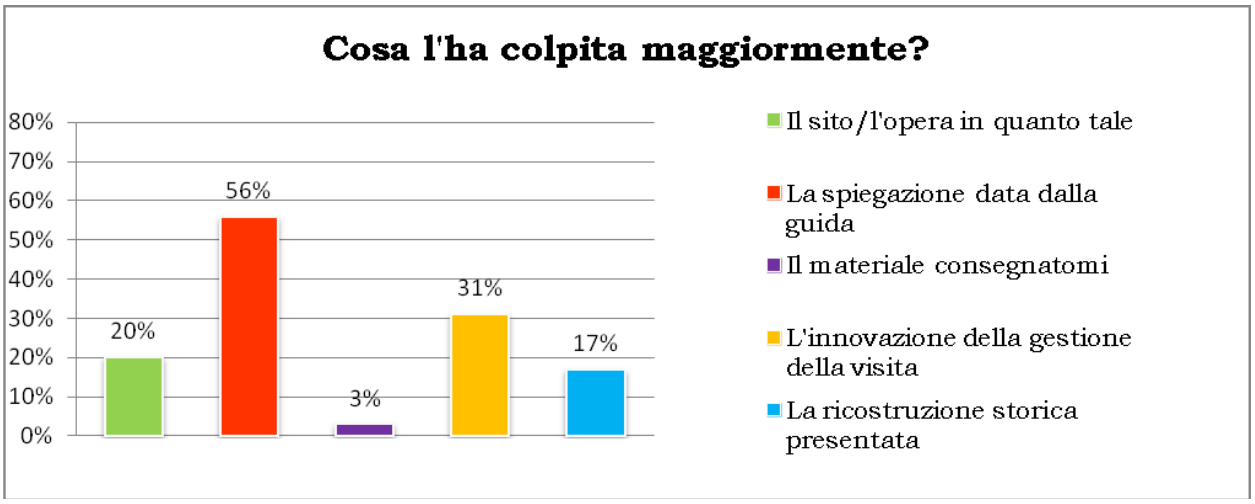


Figura 8 – Distribuzione nel campione dell'aspetto ritenuto di maggior interesse.

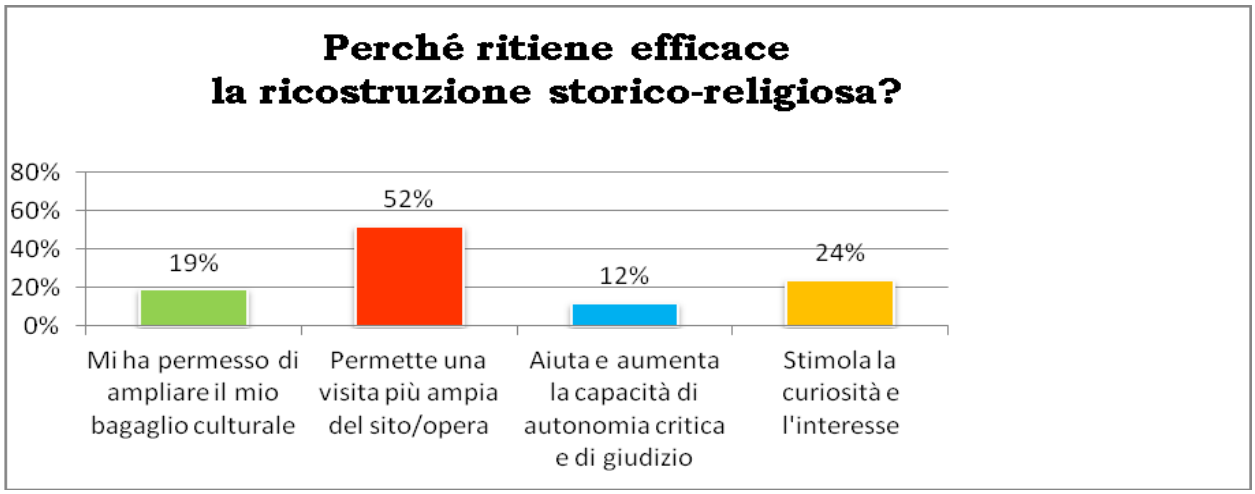


Figura 9 – Distribuzione nel campione della motivazione di interesse per la ricostruzione storico-religiosa.

Dal grafico soprastante (Figura 9), infine, otteniamo un indice di gradimento di quest'ultimo fattore: la ricostruzione storico religiosa e storico-liturgica del Battistero. A fronte di un 96% di fruitori che la ritiene utile (72 Questionari su 75), più della metà dichiara che essa sia servita ad ampliare la visione e la comprensione del monumento e il 24% afferma di esserne stato stimolato nel grado di interesse e di curiosità.

V.3.4 I risultati dell'analisi qualitativa

In 19 Questionari sono stati lasciati dei commenti alle visite che qui riportiamo brevemente e raggruppiamo per contenuto.

La maggior parte ringrazia per la visita e, in particolare, per il collegamento fra l'aspetto più prettamente storico-artistico con la simbologia cristiana e l'uso originario del luogo. Riportiamo integralmente le righe scritte da un fruitore:

«In una visita guidata certamente importanti e imprescindibili sono le nozioni storico artistiche, ma comprendere il significato originario di un'opera d'arte, oltre a renderla unica e irripetibile, ne illumina la vita e l'attualità».

Questo non solo conferma il metodo da noi proposto all'inizio del capitolo, ma riprova anche le nostre riflessioni sull'importanza di questi monumenti come luoghi identitari, fonti di memoria storica e identità presente. Altri Questionari riportano il desiderio di "esportare" tale metodologia:

«Dato il successo avuto con il Battistero, mi piacerebbe che questo tipo di visita guidata venisse esteso ad altri edifici religiosi della città. Intanto consiglierò la visita al Battistero con voi»,

un incitamento a proseguire il cammino intrapreso!

Possiamo riepilogare questi paragrafi di analisi preliminare sulla fruizione del Battistero di Padova evidenziando il gradimento della visita guidata per quanto concerne la metodologia usata, quindi il favore accordato alle riflessione raccolte nella prima e nella seconda parte del nostro lavoro; in secondo luogo confermiamo l'utilità di una politica di discriminazione del prezzo in base all'età per quanto riguarda la fascia studentesca e suggeriamo un'ulteriore e più lungo studio degli altri gruppi per adottare una politica di prezzo più adatta e calzante alle diverse esigenze e disponibilità.

CONCLUSIONI

«Le figure sono come le parole, come i discorsi»[124].

A seguito di alcune riflessioni sulle modalità con cui si svolgono le visite – guidate o autonome – alle opere d'arte, e di arte sacra cristiana in particolare, ci siamo addentrati nel vastissimo mondo della percezione e dell'interpretazione accompagnati dalla domanda se esse fossero o meno due atti autonomi o in qualche modo guidati. Dopo aver presentato una serie di studi e riflessioni a favore della seconda risposta, abbiamo avanzato le motivazioni per cui la percezione debba essere sì guidata, ma in modo diverso, consapevole e completo di contesto storico-artistico ma anche teologico-liturgico, quando si parla di arte sacra, naturalmente.

Successivamente, focalizzando la nostra attenzione sulla tipologia di opera che definiamo sacra, per soggetto rappresentato, tipologia di monumento e di uso originario, abbiamo esposto le ragioni per le quali è necessaria e urgente una riqualificazione di questi siti: dal punto di vista di uno storico dell'arte questo si traduce in una missione di completezza e verità scientifica nello studio artistico, per la Chiesa, nella maggior parte dei casi ente ancora proprietario e gestore, significa non perdere il significato per cui sono stati commissionati e

[124] M.I. RUPNIK in S.S. LABADYOVA, *I segreti della nuova Sistina del Vaticano,* p. 53.

costruiti i monumenti e, anzi, poterli valorizzare per offrire al turista quel "di più" che sta cercando.

Nella terza ed ultima parte abbiamo avanzato la nostra proposta concreta di "Guida alla Fruizione": un indice di materiali e strategie da utilizzare per ogni tipologia di monumento o opera sacra. Infine, abbiamo attuato quanto presentato effettuando alcune visite al Battistero di Padova: attraverso la somministrazione di 75 Questionari, abbiamo compiuto un'analisi preliminare del sito, focalizzando la nostra attenzione soprattutto sulla disponibilità a pagare dei fruitori. Dai nostri risultati emerge da un lato la conferma dell'utilità di applicare una politica di discriminazione dei prezzi basata sulle fasce d'età e, dall'altro, la necessità di approfondire lo studio delle stesse per una migliore conoscenza dei fruitori del Battistero e, quindi, per una migliore politica di prezzo. Abbiamo, inoltre, riscontrato un notevole gradimento della visita da noi proposta, soprattutto per quanto riguarda la ricostruzione storico-religiosa del sito che, a detta degli intervistati, ne permette una conoscenza più ampia.

Proviamo, ora, ad elaborare le nostre osservazioni conclusive.

Nell'ultimo anno, ho cercato di conoscere più a fondo possibile l'esperienza delle Pietre Vive bolognesi, seguendole a Ravenna, ma anche a Padova e in ben dieci chiese romane. Una delle cose che più mi piaceva era guardare le espressioni dei turisti all'inizio, durante e a conclusione della visita guidata, la stessa cosa quando abbiamo fatto queste poche visite al Battistero

padovano per somministrare i questionari. All'inizio il visitatore si rende conto che non è una visita guidata "tradizionale" e l'espressione corporea la diceva lunga sul suo grado di curiosità e, a volte, di perplessità. Man mano che i simboli e i significati si dispiegavano davanti ai suoi occhi, la meraviglia prendeva il posto della perplessità e lo stupore confermava la curiosità iniziale. Alla fine i complimenti non erano mai troppi e i volantini con le indicazioni delle altre città (italiane ed europee) e i contatti dei vari referenti a fine giornata erano quasi esauriti. Potrebbe sembrare falsa modestia o esagerazione, ma non è difficile credere che il turista medio vada cercando qualcosa di più della semplice identificazione dei soggetti rappresentati. Come abbiamo già osservato e ricordato, il settore turistico è in continuo cambiamento, e a mutare non sono solo gli enti che producono le offerte ma anche, naturalmente, il fruitore che domanda. Chiede un'offerta per tutte le tasche, chiede una mèta significativa, chiede una guida preparata a dargli ciò che sta cercando, o almeno a provarci. Il bisogno di esperienze come quella di Pietre Vive trovo sia immenso e impellente – e i commenti lasciati ai questionari ne sono la prova diretta -, così la necessità di una pronta e completa riqualificazione dei nostri luoghi artistici non può lasciare indifferenti né uno storico dell'arte né – tantomeno – l'ente o l'associazione proprietaria e gestore del sito.

Concludiamo lasciando aperte alcune piste di riflessione.

Per una più corretta e gustosa fruizione deve poter crescere il tempo dell'osservazione, la cosiddetta quarta dimensione dell'arte; bisogna tornare a

studiare, a scavare nei documenti che raccontano la genesi e la vita delle opere; è necessario formare e formarsi per poter garantire al fruitore il senso che và cercando. Potrebbe rivelarsi una buona occasione mettere alla prova i giovani laureati, formando con loro l'equipe di studio e lavoro proposta nei capitoli precedenti.

Indichiamo due possibili percorsi di studio. Per continuare e approfondire il nostro discorso sul legame dell'arte con il turismo religioso e con tutto il fenomeno turistico odierno, sarebbe interessante andare ad indagare il caso del pellegrinaggio e il rapporto di quest'ultimo con i luoghi d'arte. Inoltre, si potrebbe esplorare il mondo del mecenatismo artistico, di ieri ma soprattutto di oggi: chi faceva la committenza un tempo, chi la fa oggi, chi e come organizza i tour guidati.

In ultimo, ci permettiamo di far notare che questo discorso, la rivitalizzazione e riqualificazione dell'arte sacra, non vale solo per il credo cristiano cattolico, bensì si tratta di un ragionamento che meriterebbe di essere ulteriormente approfondito anche per le altre confessioni religiose.

APPENDICE ICONOGRAFICA

IL BATTISTERO DI PADOVA[125]

Tav.1 – Veduta di insieme di Piazza Duomo. Da sin. Il Duomo, il Battistero, il palazzo ospitante la Banca Antonveneta, un tempo sede della Famiglia Da Carrara.

Tav. 2 - Battistero, esterno

[125] Alcune di queste immagini sono state tratte da A. M. SPIAZZI, a cura di, *Giusto De' Menabuoi nel Battistero di Padova,* Trieste, Lint, 1989.

Tav. 3 e 4 – Battistero, interno.

Tav. 5 e 6 – Tamburo, particolari. Sopra: Creazione di Adamo ed Eva e Peccato Originale, Caino e Abele. Sotto: la scala di Giacobbe e la storia di Giuseppe.

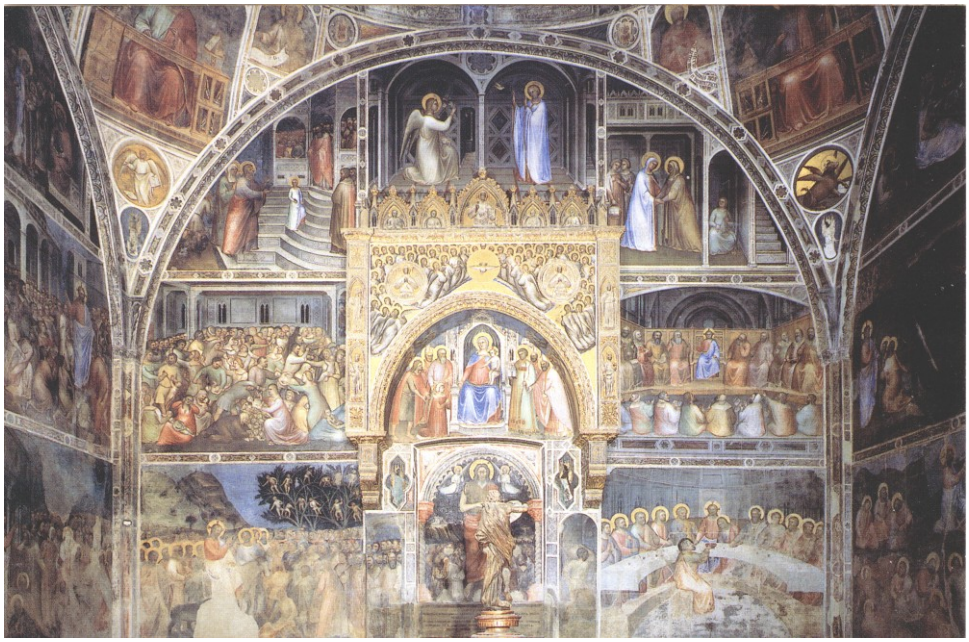
Tav. 7 - Cupola

Tav. 8 – Parete est, particolare. Crocifissione.

Tav. 9 – Parete Sud, particolare. Il Battesimo di Cristo.

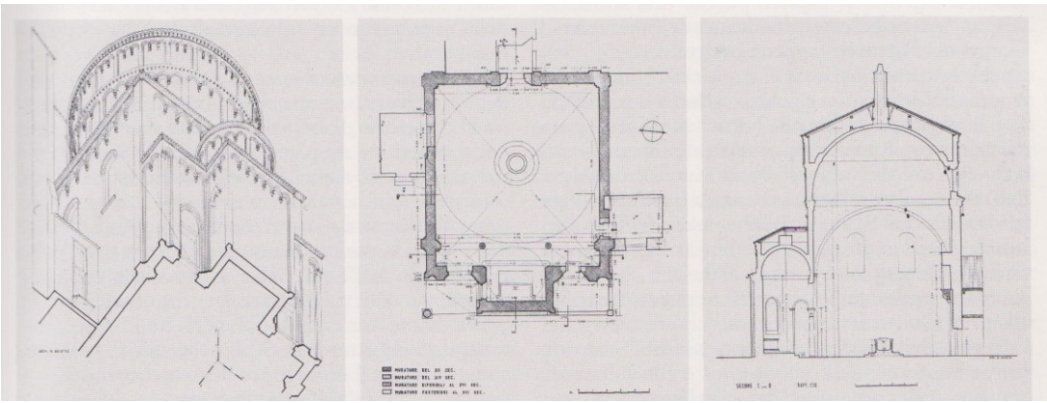
Tav. 10, 11, 12 e 13 – Pennacchi con Evangelisti e Profeti. Da sin in alto: Marco, Matteo, Luca e Giovanni.

Tav. 14 – Parete Nord, Storie di Cristo.



Tav. 15 – Parete Ovest, Storie di Maria.

Tav. 16 – Parete Ovest, Storie di Giovanni Battista



Tav. 17 – Battistero, pianta.

APPENDICE II – I QUESTIONARI

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

IL BATTISTERO DI PADOVA

QUESTIONARIO D'INGRESSO

Gent.le visitatore, in collaborazione con l'Università Ca' Foscari di Venezia, stiamo svolgendo una ricerca sul flusso turistico in questo sito. Prima di iniziare la visita guidata, Le chiediamo di compilare questo veloce Questionario riguardante le Sue aspettative. Allo stesso modo, al termine della guida, le chiederemo di compilare un secondo Questionario riguardante il suo grado di apprezzamento della visita stessa.
La ringraziamo della collaborazione!

1. **La visita al sito/opera è avvenuta oggi?**
   - Sì
   - No

2. **La Sua età è compresa fra:**
   - 14-18 anni
   - 19-25 anni
   - 26-40 anni
   - 41-60 anni
   - Più di 60 anni

3. **Cosa l'ha spinta a visitare questo sito/quest'opera?**
   - Consiglio di amici o parenti
   - Ne ho sentito parlare da altri (tv, pubblicità,..)
   - L'ho studiato e non l'avevo mai visto dal vivo
   - Volevo rivederlo
   - È stato un caso, passavo in questa zona

4. **Conosce qualcosa di questo sito/opera?**
   - Sì, molto
   - Sì, qualcosa
   - No, per niente

5. **Cosa si aspetta da questa visita?**
   - Conoscerla e apprezzarla
   - Gustarla nuovamente
   - Gustarla in modo diverso
   - Altro

6. **Quanto è disposto a pagare per visitare questo sito/opera?**
   - Da 1€ a 3€
   - Da 4€ a 7€
   - Da 8€ a 11€
   - Da 12€ a 15€

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

IL BATTISTERO DI PADOVA

QUESTIONARIO D'USCITA

1. **E' stato soddisfatto della visita?**
   - Sì, molto
   - Più sì che no
   - Più no che sì
   - Per niente

2. **Dopo aver visitato il sito/l'opera, sarebbe ancora disposto a pagare il prezzo dichiarato all'ingresso della visita?**
   - Sì
   - No
   - Non so

3. **Se alla domanda precedente ha risposto Sì, ritiene che il valore della visita sia superiore a quanto dichiarato in entrata?**
   - Sì
   - No

4. **Se Sì, di quanto?**
   - Da 1€ a 3€
   - Da 4€ a 7€
   - Da 8€ a 11€

5. **Se, invece, alla domanda 2 ha risposto No, ritiene che il valore della visita sia inferiore?**
   - Sì
   - No

6. **Se Sì, di quanto?**
   - Da 1€ a 3€
   - Da 4€ a 7€
   - Da 8€ a 11€

7. **Cosa l'ha colpita maggiormente?**
   - Il sito/l'opera in quanto tale
   - La spiegazione data dalla guida
   - Il materiale consegnatomi
   - L'innovazione della gestione della visita
   - La ricostruzione storica presentata

8. **Se aveva conosciuto l'opera precedentemente, per lavoro, per studio o per passione, ritiene di aver conosciuto qualcosa di nuovo?**
   - Sì
   - Sì, poco
   - No

9. **Ritiene che la ricostruzione storica e storico-religiosa effettuata (ad esempio, la rievocazione dell'antico rito del Battesimo, l'entrata differente rispetto a quella odierna) cambia la prospettiva secondo cui leggere il ciclo affrescato e il Battistero stesso?**
    - Sì, molto
    - Più sì che no
    - Più no che sì
    - No, per niente

10. **Ritiene efficace la ricostruzione del rito del battesimo con l'ambientazione trecentesca? Ne riconosce la validità al fine di una più completa comprensione dell'edificio?**
    - Sì, molto
    - Più sì che no
    - Più no che sì
    - No, per niente

11. **Se ha risposto Sì, perché?**
    - Mi hanno permesso di ampliare il mio bagaglio culturale
    - Permettono una visione più ampia del sito/opera
    - Aiutano e aumentano la capacità di autonomia critica e di giudizio
    - Stimolano la curiosità e l'interesse

12. **Ritiene di aver accresciuto il Suo bagaglio culturale e di aver acquisito maggiore capacità critica nell'analizzare e nel giudicare l'opera grazie ai materiali che Le sono stati forniti?**
    - Sì, molto
    - Più sì che no
    - Più no che sì
    - No, per niente

13. **Può utilizzare lo spazio sottostante per lasciare ulteriori commenti alla visita o suggerimenti.**

_____
_____
_____
_____

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

THE BAPTISTERY OF PADUA

ENTRANCE QUESTIONNAIRE

Dear visitor, in collaboration with the University Ca' Foscari of Venice, we are doing a research on the flow of tourists in this site. Before starting the visit, we kindly ask you to fill in this quick questionnaire regarding your expectations. Similarly, at the end of the guided visit, we will ask you to fill in a second questionnaire regarding your degree of appreciation. Thank you for your cooperation!

1. Has the visit to the site/work of art taken place today?
- Yes
- No

2. Your age is between:
- 14-18 years old
- 19-25 years old
- 26-40 years old
- 41-60 years old
- Over 60 years old

3. What has motivated you to visit this site/work of art?
- Advice of friends or relatives
- I've heard from others (tv, advertising,..)
- I studied it and I had never seen it live
- I wanted to see it again
- It was chance, I was walking in this area

4. Do you know anything about this site/work of art?
- Yes, a lot
- Yes, something
- No, not at all

5. What do you expect from this visit?
- To get to know and to appreciate it
- To enjoy it again
- To enjoy it in a different way
- Other……..

6. How much are your willing to pay to visit this site/work of art?
- From 1€ to 3€
- From 4€ to 7€
- From 8€ to 11€
- From 12€ to 15€

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

THE BAPTISTERY OF PADUA

EXIT QUESTIONNAIRE

1. **Were you pleased with the visit?**
   - Yes, a lot
   - More yes than no
   - More no than yes
   - Not at all

2. **After visiting the site/work of art, are your willing to pay still the same price as stated before the visit?**
   - Yes
   - No
   - I don't know

3. **If you answered *Yes* to the previous question: do you believe that the value of the visit is higher than you proposed before the visit?**
   - Yes
   - No

4. **If so, how much?**
   - From 1€ to 3€
   - From 4€ to 7€
   - From 8€ to 11€

5. **If, instead, you answered *No* to question 2: do you consider the value of the visit lower than you proposed before the visit?**
   - Yes
   - No

6. **If so, how much?**
   - From 1€ to 3€
   - From 4€ to 7€
   - From 8€ to 11€

7. **What struck you the most?**
   - The site/work of art in itself
   - The explanation given by the guide
   - The material which was given to you by the guide
   - The innovations in the management of the visit
   - The historical reconstruction presented

8. **If you knew the site or work of art before, for work or study reasons or for personal interest, do you believe you have come to know anything new?**
   - Yes
   - Yes, a little
   - No

9. **Do you believe that the historical and historical-religious reconstructions (for example, the re-enactment of the ancient rite of Baptism, the fact that the entrance was different from where it is today) change the perspective in which to read the frescoes cycle and the Baptistery itself?**
   - Yes, a lot
   - More yes than no
   - More no than yes
   - Not at all

10. **Do you consider the reconstruction of the rite of Baptism with the setting of the fourteenth century effective? Do you recognize its validity for a more complete understanding of the building?**
    - Yes, a lot
    - More yes than no
    - More no than yes
    - Not at all

11. **If you answered *Yes*, why?**
    - It made me expand my cultural background
    - It encouraged a broader view of the site/work of art
    - It helped and increased my capacity of critical autonomy and judgment
    - It stimulated my curiosity and interest

12. **Do you believe you have increased your cultural background, you have acquired more critical ability and are more capable to analyse and judge the site/work of art thanks to the materials provided?**
    - Yes, a lot
    - More yes than no
    - More no than yes
    - Not at all

13. **Please, feel free to use the space below for any other comments or suggestions about the visit.**

_____

_____

_____

_____

APPENDICE III

VARIABILI UTILIZZATE NELL'ANALISI DESCRITTIVA

Per la valutazione e l'analisi statistica dei Questionari è stato utilizzato un file Excel. Illustriamo ora le modalità seguite per compiere l'analisi.

In totale sono stati raccolti 75 Questionari. Parte dei Questionari sono stati somministrati online (46 Questionari), i restanti 29 Questionari sono stati somministrati durante la visita.

Veniamo ora all'elenco delle variabili utilizzate, iniziando dal Questionario d'Ingresso.

La prima, denominata "lingua", distingue i questionari in lingua italiana da quelli in lingua inglese: nel primo caso abbiamo messo valore 1, nel secondo 0.

La seconda, "data_oggi", ci serve per distinguere i Questionari fatti nel mese di Gennaio, ai quali abbiamo dato valore 1, dagli altri, ai quali abbiamo dato valore 0. La seconda domanda del Questionario d'ingresso chiedeva la fascia d'età. In questo caso abbiamo creato una prima variabile "gruppo_età" nella quale abbiamo dato un valore da 1 a 5, poi abbiamo attribuito un valore Dummy – da 0 a 1 – alla variabili dicotomiche. La motivazione che ha spinto alla visita è stata classificata con un valore da 1 a 5; lo stesso per la conoscenza pregressa, alla quale abbiamo aggiunto una variabile dicotomica (0;1). Le aspettative sono state classificate con un valore da 1 a 4 e così la disponibilità a pagare, da 1 a 5.

Veniamo ora alle variabili utilizzate nel Questionario d'uscita.

Alla prima domanda riguardante la soddisfazione del fruitore al termine della visita, abbiamo dato due variabili: la prima, denominata "soddisfazione", con un punteggio da 0 a 3, la seconda, denominata "d_soddisfazione", si riferisce alla trasformazione in variabile dicotomica della prima, quindi con valore (0;1).

Alla domanda riguardante la disponibilità a pagare abbiamo attribuito valore (0;1); alle successive domande riguardanti il valore addizionale dato dal fruitore abbiamo assegnato prima valore (0;1) e poi (1;3). Nel caso di risposta non data, come ad esempio le domande 5 e 6 nel caso in cui si abbia risposto alle domande 3 e 4, abbiamo assegnato valore (.).

Per la domanda 7 che chiedeva il punto di maggior interesse, abbiamo previsto la possibilità di risposta multipla, quindi per ogni riposta abbiamo dato valore (0;1).

Alla domanda 8 abbiamo dato valore (0;1), contando come 0 la risposta "non so" e come 1 le altre due.

Per entrambe le domande 9 e 10 abbiamo previsto una prima variabile con variabile (0;3) e poi la corrispondente dicotomica (0;1).

Anche la domanda 11 prevedeva la possibilità di una risposta multipla, quindi abbiamo seguito lo stesso procedimento della 7. Per la domanda 12, invece, abbiamo seguito lo stesso criterio della 9.

Al termine del Questionario, abbiamo previsto qualche riga per dare la possibilità al fruitore di lasciarci un commento o un suggerimento per

migliorare la visita. In questo caso non abbiamo tradotto la risposta in una variabile, ma ne abbiamo tenuto conto commentando i risultato emersi e traendo informazioni qualitative.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV, a cura di G. Boselli, *Il battistero. Atti del V Convegno liturgico internazionale, Bose, 31 Maggio – 2 Giugno 2007*, Comunità di Bose, Ed. Qiqajon, 2008.

M. ANDALORO, C. VALENZIANO, a cura di, *Vedere l'invisibile: Nicea e lo statuto dell'immagine,* Palermo, Aesthetica, 1997.

H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico: funzioni e forme delle antiche immagini della passione*, Bologna, Nuova Alfa, 1986.

H. BELTING, *La vera immagine di Cristo*, Torino, Bollati Boringheri, 2007.

S. BETTINI, *Le pittute di Giusto de' Menabuoi nel Battistero del Duomo di Padova*, Venezia, Neri Pozza, 1960.

P. BOURDIEU, *La distinzione. Critica sociale del gusto,* Bologna, Il Mulino, 2010.

P. BOURDIEU, a cura di, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, traduzione a cura di Milly Buonanno, Rimini, Guaraldi Editore, 2004.

E. CATTANEO, *Il battistero in Italia dopo il Mille*, in G. G. Meersseman, *Miscellanea G. G. Meersseman*, Padova, Antenore, 1970, pp. 171-95.

J. E. CUTTING, *Impressionism and its canon*, University Press of America, 2006.

A. DAL LAGO, S. GIORDANO, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Mulino, 2006.

A. DELLA SETA, Religione e arte figurata, Roma, Danesi, 1912.

D. DENERY, *Seeing and being seen in later medieval world. Optics theology and religious life*, Cambridge University Press, 2005.

J. DEWEY, *Arte come esperienza,* Aesthetica Edizioni, Palermo, 2010.

S. DIANICH, *La chiesa e le sue chiese. Teologia e architettura*, Torino, San Paolo, 2009.

L. FARINA, *L'altro Leopardi*, Protagon editori, 2011.

V. FINOCCHI, Filologia *e critica. Sergio Bettini e gli strumenti di approccio all'opera d'arte: il Questionario su Giorgione*, Treviso, Terra Ferma, 2010, p. 78.

C. FRUGONI, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Einaudi, 2010.

H. G. GADAMER, *Verità e metodo 2*, integrazione, traduzione e cura di Riccardo Dottori, 2ªed. Milano, Bompiani, 2001.

V. GALLESE, *Seeing art…beyond vision. Liberated embodied simulation in aesthetic experience*, in *Seeing with the Eyes Closed. Ass. for Neuroesthetics Symposium at the Guggenheim Collection, Venice.* A. Abbushi, I. Franke, e I. Mommenejad (Eds.). pp. 62-65, 2011.

E. H. GOMBRICH, *Arte e illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica,* traduzione di Renzo Federici, Giulio Einaudi Editore, 1965.

E. H. GOMBRICH, *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte, Torino, Einaudi, 1976.*

E. H. GOMBRICH, *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e della comunicazione visiva*, Milano, Phaidon Press Limited, 1999.

A. GRABAR, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana. Antichità e medioevo*, Albainate (MI), Print Duemila, 1999.

J. P. HERNANDEZ SJ, *Nuevos caminos que expresan la belleza y acercan a la belleza,* in *Sal Terrae*, 100, pp. 117-130, 2012.

W. KANDISKIJ, *Tutti gli scritti. Vol.2. Dello Spirituale dell'arte. Scritti critici e autobiografici. Teatro. Poesie*, Milano, Feltrinelli, 1974.

S. S. LABADYOVA*, I segreti della nuova Sistina del Vaticano,* Marcianum Press, 2009.

P. LIEVORE, a cura di, *Padova. Battistero della cattedrale. Affreschi di Giusto de' Menabuoi (Sec. XIV)*, Padova 1994.

M. MERLEAU-PONTY, *L'occhio e lo spirito*, traduzione di Anna Sordini, Milano, SE, 1989.

MODÀ, *Come un pittore*, in *Viva i Romantici*, album pubblicato nel 2011, singolo pubblicato il 6 Aprile 2012.

E. PACE, *Raccontare Dio. La religione come comunicazione,* Bologna, Il Mulino, 2008.

L. PAREYSON, *Filosofia dell'interpretazione*, Antologia degli scritti a cura di Marco Ravera, Torino, Rosemberg & Sellier, 1988.

L. PAREYSON, *L'esperienza artistica,* Milano, Marzorati, 1965.

L. PAREYSON, *Verità e interpretazione,* Milano, U. Mursia & C., 1972.

P. PEGORARO, *Beni Culturali: una risorsa per la Chiesa*, in *La Gregoriana, Vita Accademica*, 43/2012, pp. 22-6.

J. M. PERLOFF, *Microeconomia*, Apogeo, Milano, 2003.

L. PISANELLO, a cura di, *La bellezza incarnata diventa arte*, in *Messaggero di Sant'Antonio*, Padova, Aprile 2012, pp. 70-72.

L. RUSSO, a cura di, *Esperienza estetica a partire da John Dewey*, Centro Internazionale di Studi di Estetica, Palermo, Aesthetica Print Supplementa, 2007.

La Sacra Bibbia, Edizione UELCI, 2008.

G. SANTI, *Architettura e teologia: la chiesa committente di architettura,* Ed. Il Pozzo di Giacobbe, 2011.

S. SETTIS, *Artisti e committenti fra Quattrocento e Cinquecento*, Torino, Einaudi, 2010.

S. SETTIS, *Iconografia dell'arte italiana, 1100-1500: una linea,* Torino, Einaudi, 2005.

S. SETTIS, *Il futuro del classico*, Torino, Einaudi, 2004.

A. M. SPIAZZI, a cura di, *Giusto De' Menabuoi nel Battistero di Padova,* Trieste, Lint, 1989.

R. TAGLIAFERRI, a cura di, *Liturgia e immagine*, Padova, Edizioni Il Messaggero, 2009.

R. TAGLIAFERRI, Saggi di architettura e iconografia dello spazio sacro, Padova, Edizioni Il Messaggero, 2011.

A. N. TERRIN, a cura di, *Liturgia ed estetica*, Padova, Edizioni Il Messaggero, 2006.

G. VATTIMO, *Schleiemaker filosofo dell'interpretazione*, Milano, Mursia, 1968.

C. VALENZIANO, *Architetti di chiese,* Bologna, Edizioni Dehoniane, 2005.

C. VALENZIANO, *Scritti di estetica e di poietica. Su l'arte di qualità liturgica e i beni culturali di qualità ecclesiale,* Bologna, Edizioni Dehoniane, 1999.

T. VERDON, *Arte della preghiera,* Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2010.

T. VERDON, a cura di, *Arte e catechesi. La valorizzazione dei beni culturali in senso cristiano,* Bologna, Edizioni Dehoniane, 2002.

T. VERDON, *La bellezza nella Parola. L'arte a commento delle letture festive. Anno B,* Ed. San Paolo, 2008.

T. VERDON, *Vedere il mistero. Il genio artistico della liturgia cattolica,* Arnoldo Mondadori, 2003.

P. WERNER, *Museo S.P.A. La globalizzazione della cultura*, Johan & Levi Editore, 2009.

SN	lingua	data_oggi	gruppo_età	gruppo_età1	gruppo_età2	gruppo_età3	gruppo_età4	gruppo_età5	motivazione	conoscenza_pregressa	d_conoscenza_pregressa	aspettative	disp_pagare	soddisfazione	d_soddisfazione	ex_post_disp_pagare	ex_post_disp_pagare_+	valore_addizionale
1	1	0	2	0	1	0	0	0	1	0	0	1	1	3	1	1	1	1
2	1	1	2	0	1	0	0	0	5	0	0	1	2	3	1	1	1	3
3	1	0	3	0	0	1	0	0	1	1	1	3	1	3	1	1	1	2
4	1	1	3	0	0	1	0	0	1	1	1	3	2	3	1	1	1	3
5	1	1	3	0	0	1	0	0	1	0	0	1	1	2	1	1	0	.
6	1	0	3	0	0	1	0	0	4	1	1	2	1	3	1	1	0	.
7	1	0	4	0	0	0	1	0	4	1	1	3	1	3	1	1	1	2
8	1	0	4	0	0	0	1	0	4	1	1	3	1	3	1	1	1	1
9	1	0	4	0	0	0	1	0	4	1	1	2	2	3	1	1	0	.
10	1	1	2	0	1	0	0	0	1	0	0	1	1	3	1	1	1	2
11	1	0	2	0	1	0	0	0	1	0	0	4	3	3	1	0	.	.
12	1	1	2	0	1	0	0	0	1	0	0	1	2	3	1	0	.	.
13	1	0	4	0	0	0	1	0	4	1	1	3	1	3	1	1	.	.
14	1	1	3	0	0	1	0	0	1	1	1	1	2	3	1	1	0	.
15	1	1	2	0	1	0	0	0	1	0	0	1	2	3	1	1	0	.
16	1	0	3	0	0	1	0	0	1	0	0	3	1	3	1	1	1	2
17	1	0	4	0	0	0	1	0	1	0	0	1	3	3	1	1	1	1
18	1	0	4	0	0	0	1	0	1	0	0	1	1	3	1	1	1	2
19	1	0	2	0	1	0	0	0	1	1	1	1	2	3	1	1	0	.
20	1	1	2	0	1	0	0	0	5	0	0	2	1	2	1	1	1	2
21	1	1	2	0	1	0	0	0	1	0	0	1	1	2	1	1	0	.
22	1	1	3	0	0	1	0	0	1	0	0	1	1	3	1	1	0	.
23	1	1	5	0	0	0	0	1	1	1	1	3	2	3	1	1	1	3
24	1	0	5	0	0	0	0	1	4	2	1	3	2	3	1	1	1	1
25	1	0	4	0	0	0	1	0	1	1	1	3	2	3	1	1	0	.
26	1	0	4	0	0	0	1	0	1	0	0	1	1	3	1	1	1	1
27	1	1	2	0	1	0	0	0	1	0	0	1	1	3	1	1	0	.
28	1	0	4	0	0	0	1	0	1	0	0	1	1	3	1	1	0	.
29	1	0	3	0	0	1	0	0	2	1	1	1	1	3	1	1	1	2
30	1	0	4	0	0	0	1	0	4	1	1	2	3	3	1	1	1	2
31	1	0	3	0	0	1	0	0	3	1	1	1	2	3	1	1	0	.
32	1	1	3	0	0	1	0	0	1	1	1	3	2	3	1	1	1	3
33	1	0	3	0	0	1	0	0	2	0	0	1	1	3	1	1	.	.
34	1	1	3	0	0	1	0	0	4	1	1	3	1	3	1	1	0	.
35	1	0	3	0	0	1	0	0	3	1	1	1	1	3	1	1	1	2
36	1	0	4	0	0	0	1	0	1	1	1	3	3	3	1	1	1	1

37	1	1	3	0	0	1	0	0	2	1	1	4	1	3	1	1	1	2
38	1	0	3	0	0	1	0	0	1	1	1	1	2	3	1	1	1	1
39	1	0	4	0	0	0	1	0	4	1	1	3	1	3	1	1	1	2
40	1	0	3	0	0	1	0	0	1	1	1	1	2	3	1	1	0	.
41	1	0	2	0	1	0	0	0	2	1	1	1	1	3	1	1	1	2
42	1	0	2	0	1	0	0	0	1	1	1	3	1	3	1	1	1	1
43	1	0	4	0	0	0	1	0	3	1	1	2	3	3	1	1	0	.
44	1	1	4	0	0	0	1	0	4	1	1	2	2	3	1	1	1	2
45	1	0	4	0	0	0	1	0	1	1	1	4	1	3	1	1	0	.
46	1	1	3	0	0	1	0	0	1	0	0	1	1	3	1	1	1	2
47	1	0	3	0	0	1	0	0	4	1	1	3	1	3	1	1	0	.
48	1	0	2	0	1	0	0	0	3	1	1	3	1	3	1	1	1	2
49	1	0	4	0	0	0	1	0	4	1	1	3	2	3	1	1	1	2
50	1	0	4	0	0	0	1	0	4	1	1	3	3	3	1	1	1	2
51	1	0	4	0	0	0	1	0	4	1	1	1	3	3	1	1	1	2
52	1	0	3	0	0	1	0	0	1	1	1	3	1	3	1	.	.	.
53	1	0	4	0	0	0	1	0	1	1	1	3	2	3	1	1	0	.
54	1	0	4	0	0	0	1	0	4	1	1	1	3	3	1	0	.	.
55	1	1	3	0	0	1	0	0	5	0	0	1	2	3	1	1	1	1
56	1	0	4	0	0	0	1	0	4	1	1	1	3	3	1	1	1	1
57	1	0	2	0	1	0	0	0	1	1	1	1	1	3	1	1	1	.
58	1	0	3	0	0	1	0	0	1	1	1	2	1	3	1	1	0	.
59	1	0	3	0	0	1	0	0	4	1	1	3	2	3	1	1	0	.
60	1	1	2	0	1	0	0	0	1	0	0	3	2	3	1	1	1	1
61	1	0	2	0	1	0	0	0	3	1	1	1	1	3	1	1	1	1
62	1	0	3	0	0	1	0	0	4	1	1	4	1	3	1	1	1	1
63	1	0	4	0	0	0	1	0	4	1	1	3	2	2	1	1	0	.
64	1	0	3	0	0	1	0	0	1	1	1	1	1	3	1	1	0	.
65	1	1	4	0	0	0	1	0	1	1	1	1	3	3	1	1	1	3
66	1	1	5	0	0	0	0	1	3	1	1	3	2	3	1	1	1	2
67	1	1	4	0	0	0	1	0	2	1	1	1	.	3	1	1	1	2
68	1	1	4	0	0	0	1	0	2	1	1	1	1	3	1	1	1	1
69	1	1	4	0	0	0	1	0	1	0	0	1	1	2	1	1	0	.
70	1	1	4	0	0	0	1	0	2	0	0	1	.	3	1	1	1	.
71	1	1	5	0	0	0	0	1	3	1	1	1	3	3	1	1	1	2
72	0	1	3	0	0	1	0	0	2	1	1	3	1	3	1	1	1	2
73	0	0	3	0	0	1	0	0	4	1	1	2	1	3	1	1	1	2
74	0	1	3	0	0	1	0	0	5	1	1	3	1	3	1	1	0	.
75	0	1	3	0	0	1	0	0	1	1	1	1	2	3	1	1	0	.

ex_post_disp_pagare_-	valore_addizionale-	max_interesse1	max_interesse2	max_interesse3	max_interesse4	max_interesse5	conoscenze aggiuntive	cambio_prospettiva	d_cambio_prospettiva	ricostruzione	d_ricostruzione	ricostruzione1	ricostruzione2	ricostruzione3	ricostruzione4	bagaglio_culturale	d_bagaglio_culturale	Note
.	.	1	1	0	0	0	.	3	1	3	1	0	1	0	1	3	1	1
.	.	0	1	0	0	0	.	3	1	3	1	0	1	0	0	3	1	0
.	.	0	0	0	1	0	1	3	1	3	1	0	0	0	1	3	1	0
.	.	0	0	0	1	0	1	3	1	3	1	0	0	1	0	3	1	0
0	.	0	1	0	0	0	.	3	1	3	1	0	0	0	1	3	1	0
.	.	0	1	0	0	0	1	3	1	3	1	1	0	0	0	2	1	0
.	.	0	0	0	1	0	1	3	1	3	1	1	0	0	0	3	1	1
.	.	0	0	0	1	0	1	3	1	3	1	0	1	0	0	3	1	0
0	.	1	0	0	0	0	1	3	1	3	1	0	0	1	0	1	0	1
.	.	0	1	0	0	0	.	2	1	2	1	0	1	0	0	3	1	1
0	.	0	0	0	0	1	.	1	0	0	0	.	.	.	.	2	1	0
0	.	0	0	0	0	1	1	3	1	2	1	.	.	.	.	2	1	0
.	.	0	0	0	1	0	1	3	1	2	1	0	1	0	0	2	1	0
.	.	0	1	0	0	0	1	3	1	3	1	0	1	0	0	3	1	0
0	.	0	1	0	0	0	.	1	0	2	1	0	0	0	1	2	1	0
.	.	0	0	0	1	0	.	2	1	3	1	0	1	0	0	3	1	0
.	.	1	0	0	0	0	.	3	1	3	1	0	1	0	0	3	1	0
.	.	0	1	0	0	0	.	3	1	3	1	0	0	1	0	2	1	0
0	.	0	1	0	0	0	1	3	1	3	1	0	1	0	0	3	1	1
.	.	0	1	0	0	0	1	2	1	2	1	.	.	.	.	3	1	0
.	.	0	1	0	0	0	.	2	1	2	1	0	0	0	1	2	1	0
.	.	1	1	0	0	0	.	1	0	3	1	0	1	0	0	2	1	0
.	.	0	1	0	0	0	1	3	1	3	1	0	0	1	1	2	1	0
.	.	0	1	0	1	0	1	3	1	3	1	0	1	0	0	3	1	0
.	.	0	0	0	1	0	1	3	1	3	1	1	1	0	0	2	1	1
.	.	1	1	0	0	0	.	2	1	3	1	1	0	0	0	2	1	0
0	.	0	1	0	0	0	.	3	1	2	1	0	0	1	0	2	1	1
0	.	0	0	0	0	1	.	3	1	3	1	0	1	0	0	2	1	0
.	.	1	1	0	0	0	.	1	0	2	1	0	0	0	1	3	1	0
.	.	0	0	0	0	1	1	3	1	3	1	1	0	0	0	3	1	0
.	.	1	0	0	0	0	1	3	1	3	1	0	1	0	0	3	1	0
.	.	0	1	0	0	0	1	3	1	3	1	0	0	0	1	3	1	0
.	.	1	0	0	0	0	.	3	1	3	1	0	1	0	0	3	1	0
0	.	0	1	0	0	0	1	3	1	3	1	0	1	0	0	3	1	0
.	.	1	1	0	0	0	1	3	1	3	1	0	0	1	0	3	1	0
.	.	0	1	0	0	0	1	2	1	2	1	0	1	0	0	.	.	0

.	.	1	0	0	0	0	1	3	1	3	1	0	0	1	0	3	1	0
.	.	1	1	0	0	0	.	3	1	3	1	0	1	0	0	3	1	0
.	.	0	1	0	0	0	1	3	1	3	1	0	1	0	0	3	1	1
.	.	0	1	0	0	0	1	2	1	2	1	0	1	0	0	2	1	0
.	.	0	1	0	0	0	1	3	1	2	1	0	1	0	1	2	1	0
.	.	0	0	1	0	0	1	3	1	3	1	1	0	0	0	3	1	1
0	.	0	1	0	0	0	1	3	1	3	1	1	0	0	1	2	1	0
.	.	0	1	0	0	0	1	2	1	3	1	0	1	0	0	3	1	0
1	1	0	1	0	1	1	1	3	1	3	1	1	1	0	0	3	1	1
.	.	0	1	0	0	0	.	3	1	3	1	0	1	0	0	0	0	0
0	.	0	0	0	1	0	1	3	1	3	1	0	1	0	0	2	1	1
.	.	0	0	0	1	0	1	2	1	3	1	0	0	0	1	3	1	0
.	.	0	1	0	1	0	1	3	1	2	1	0	1	0	0	3	1	1
.	.	0	0	0	1	0	1	3	1	3	1	0	1	0	0	3	1	0
0	.	0	1	0	1	0	1	3	1	3	1	0	1	0	0	.	.	0
.	.	0	0	0	1	0	1	3	1	3	1	0	0	0	1	3	1	0
0	.	0	0	0	1	0	1	3	1	3	1	0	1	0	0	3	1	0
0	.	1	1	0	0	1	1	3	1	3	1	0	1	0	0	3	1	1
.	.	1	1	1	1	1	1	3	1	3	1	1	1	1	1	2	1	0
.	.	0	0	0	1	0	1	3	1	3	1	0	1	0	0	3	1	1
.	.	0	1	0	0	0	1	3	1	3	1	0	1	0	0	3	1	0
0	.	0	1	0	0	0	1	1	0	2	1	1	0	0	0	2	1	0
0	.	0	0	0	1	0	1	3	1	3	1	1	0	0	0	3	1	0
.	.	0	1	0	1	0	.	3	1	3	1	0	1	0	0	3	1	1
.	.	0	1	0	0	0	1	3	1	3	1	0	1	0	1	3	1	1
.	.	0	1	0	1	0	1	3	1	3	1	0	1	0	0	3	1	0
0	.	0	1	0	0	0	1	2	1	2	1	0	1	0	0	2	1	0
0	.	0	1	0	0	0	1	2	1	1	0	.	.	.	.	2	1	0
.	.	0	0	0	0	1	1	0	0	3	1	0	0	0	1	3	1	0
.	.	0	0	0	0	1	1	0	0	2	1	1	0	0	0	2	1	0
.	.	0	0	0	0	1	.	3	1	0	0	1	0	0	0	3	1	0
.	.	0	0	0	0	1	1	3	1	3	1	0	1	0	0	3	1	1
0	.	0	0	0	1	1	.	0	0	3	1	0	0	0	1	3	1	1
.	.	0	0	0	0	1	1	3	1	2	1	.	.	.	.	3	1	1
.	.	0	1	0	0	0	1	3	1	3	1	0	1	0	0	3	1	0
.	.	1	0	0	0	0	1	3	1	3	1	0	0	0	1	3	1	0
.	.	0	1	0	0	0	1	2	1	3	1	1	0	0	0	3	1	0
0	.	0	0	0	1	0	1	3	1	2	1	0	0	1	0	2	1	0
.	.	1	0	0	0	0	1	2	1	2	1	0	0	0	1	2	1	0