

MUSEO in•forma

Rivista quadrimestrale della Provincia di Ravenna - Notiziario del Sistema Museale Provinciale
anno XXI, n° 60 / Novembre 2017 • Diffusione gratuita



Speciale Reti e sistemi museali

Elisa Ricci: una storia da ricordare

Catalogare per conoscere

L'arte in tutto di Achille Calzi



Copertina: Francisco Goya, Capricci, tav. 5, Tale e quale, 1799 (vedi catalogo a pag. 27)



IV di copertina: Achille Calzi, Donna con farfalla, 1911 ca (vedi articolo a pag. 26)

Lo Speciale è illustrato con immagini delle opere esposte al MIC di Faenza alla mostra Tra Simbolismo e Liberty. Achille Calzi (vedi articolo a pag. 26)

Gli articoli alle pagg. 5-7 sono illustrati con immagini delle opere esposte alla Pinacoteca di Faenza alla mostra Una generazione stroncata (vedi articolo a pag. 24)

Anno XXI, n° 60
Novembre 2017

Rivista
quadrimestrale
della Provincia
di Ravenna
Notiziario
del Sistema Museale
Provinciale

3

EDITORIALE

I 20 anni del Sistema
Museale Provinciale: un
compleanno sotto silenzio
Claudio Leombroni

4

LA PAGINA DELL'IBC DELLA
REGIONE EMILIA ROMAGNA

L'IBC per l'Europa,
l'Europa per l'IBC

Margherita Sani

5

LA PAGINA DEL DIPARTIMENTO
DI BENI CULTURALI
DELL'UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Patrimonio culturale
e inclusione

Annalisa Furia

6

LA PAGINA DI ICOM ITALIA

ICOM Europe in Italia
Giuliana Ericani

7

LA PAGINA DELLA
SOPRINTENDENZA
ARCHEOLOGIA BELLE ARTI
E PAESAGGIO DI RAVENNA

Catalogare per
conoscere

Federica Cavani
Emanuela Grimaldi

8

PERSONAGGI

Elisa Ricci:
una storia da ricordare
Bianca Rosa Bellomo

SPECIALE

RETI E SISTEMI MUSEALI

9

Il Sistema Museale
Nazionale

Daniele Jalla

12

Beni "nomadi",
musei "monadi"

Roberto Balzani

14

L'organizzazione di reti
museali

Tiziana Maffei

19

Siti Unesco
e sistemi territoriali

Angela Maria Ferroni

NOTIZIE DAL SISTEMA MUSEALE
DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

22

Nasce il Repertorio
digitale dell'incisione
italiana contemporanea

Diego Galizzi

23

Una Biennale
rende omaggio
a Giuseppe Maestri

24

Una generazione
stroncata

Claudio Casadio

25

Ravenna città del
mosaico nella collezione
del MAR

Linda Kniffitz
Chiara Pausini

26

L'arte in tutto di
Achille Calzi

Ilaria Piazza

27

INFORMALIBRI

Le novità editoriali
dei Musei del Sistema

Direttore responsabile
Claudio Leombroni

Coordinatrice editoriale
Eloisa Gennaro

Caporedattrice
Gioia Boattini

Comitato di redazione
Claudio Casadio
Claudia Casali
Giorgio Cicognani
Alberta Fabbri
Diego Galizzi
Marco Garoni
Daniela Poggiali

Segreteria di redazione
Gioia Boattini

Redazione
e amministrazione
P.zza Caduti
per la Libertà, 2
48121 Ravenna
museoinforma@mail.
provincia.ra.it

Progetto grafico
Agenzia Image, Ravenna

Impaginazione
Mauro Casadio

Stampa
Modulgrafica Forlivese
Forlì

Autorizzazione del Tribunale
di Ravenna n° 1109 del 16.01.1998
e successive variazioni
del 01.09.2014

Diffusione gratuita

I 20 anni del Sistema Museale Provinciale: un compleanno sotto silenzio

EDITORIALE

Siamo giunti all'ultimo numero del 2017 di *Museo in-forma*. Per me significa entrare nel quinto anno di direzione della rivista e forse cominciare a riflettere sul bilancio di questa esperienza. Non vorrei però parlare di questo, riservandomi magari di darne conto nel prossimo editoriale. Vorrei invece parlare del Sistema Museale della Provincia di Ravenna, di una esperienza straordinaria duramente colpita dalle scellerate riforme istituzionali avviate e incompiute dal futurismo politico che ha caratterizzato gli ultimi anni della nostra vita pubblica, che quest'anno ha compiuto vent'anni.

Un compleanno importante passato però sotto silenzio, non solo da parte delle istituzioni che ne fanno parte, dai Comuni coinvolti, ma anche dai colleghi. Eppure il nostro Sistema è stato in questi venti anni una esperienza esemplare, citata come *best practice* non solo da Silvia Bagdadli nel suo fortunato saggio sulle reti museali del 2001, ma anche nel più recente studio finanziato dall'Aspen Institute, a testimonianza di una solida continuità d'azione e di pensiero. Certo, potremmo appellarci alla caducità delle "cose degli uomini" come le chiamava Marc Bloch, ma per le costruzioni dell'uomo, per le organizzazioni, venti anni hanno un significato diverso. Per gli uomini venti anni rappresentano il pieno della giovinezza, ma possono essere anche molto problematici. Forse nessuno meglio di Paul Nizan ha saputo interpretare il malessere dei vent'anni in relazione alla società e alle istituzioni. Nizan era un giovane parigino, laureato all'École normale e compagno di studi di Jean-Paul Sartre e Raymond Aron, che non riusciva a sopportare il mondo che lo circondava, quello della Francia fra gli anni Venti e Trenta del XX secolo. Cercò di fuggire quel mondo convenzionale e distante rifugiandosi ad Aden, ma anche qui però non trovò una umanità autentica o non trovò ciò che cercava. Raccontò tutto questo in un libro e le prime righe sono rimaste nella storia letteraria: "J'avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie".

Per una organizzazione è diverso e per il nostro Sistema in venti anni è cambiato il mondo che aveva cercato di interpretare. Nato sulla spinta riformistica degli anni Novanta, supportato dal protagonismo degli enti locali, da idee di decentramento e policentrismo, si è ritrovato a operare negli ultimi anni in una stagione di neocentralismo che ha avuto diverse declinazioni e che nei nostri settori ha generato, ad esempio, la sottrazione – non limpida sotto il profilo costituzionale – della tutela dei beni librari alle Regioni e la nascita del Sistema Museale Nazionale, un sogno per tutti i 'museanti' italiani, ma irrealmente istituito nell'ambito di una riforma del Ministero.

Quali sono ora le prospettive del Sistema Museale ravennate? Io credo che le idee alla base del sistema debbano continuare a vivere e che l'esperienza in cui si sono concretate non possa essere abbandonata. Il futuro del sistema, parafrasando Calvino, deve essere, come per un ventenne, oltre il ponte. L'esperienza sistemica ravennate dovrà essere innestata nello spazio istituzionale disegnato dalle ultime riforme e dovrà diventare una risorsa per l'intera organizzazione museale regionale. Le colleghe e i colleghi dovranno essere fieri di questa esperienza che li ha visti protagonisti in tante occasioni o con la quale hanno collaborato. Io ne sono fiero, così come sono fiero di aver lavorato con colleghe che hanno investito nel lavoro della rete il cuore oltre che l'intelligenza: Eloisa Gennaro, Romina Pirraglia, Gioia Boattini, per citare coloro che hanno intersecato la mia vita professionale.

Per i colleghi che hanno avuto a che fare con questa ventennale esperienza, per tutti noi, il Sistema Museale Provinciale ci insegna che non dobbiamo smettere di sognare. Come scrisse Jean-Paul Sartre, presentando proprio *Aden Arabie* di Nizan "non vergognatevi di volere la luna: ne abbiamo bisogno!".

Claudio Leombroni



Immagini tratte dal Repertorio digitale dell'incisione italiana contemporanea (vedi articolo a pag. 22)

L'IBC per l'Europa, l'Europa per l'IBC

Da anni l'Istituto promuove la partecipazione dei musei della Regione a progetti europei, momento fondamentale di scambio e crescita

La conferenza *The role of Local and Regional Museums in the building of a People's Europe – Musei e comunità in Europa: passato, presente e futuro* che si è tenuta a Bologna il 13 e 14 novembre 2017, organizzata da ICOM Europe in collaborazione con il Polo Museale dell'Emilia Romagna e l'Istituto Beni Culturali, ha offerto a quest'ultimo l'opportunità di ripercorrere alcune delle tappe che hanno segnato la propria attività in ambito museale a livello europeo.

Si va indietro al 1996 quando l'Istituto organizzò il Workshop Internazionale di Museologia, che da allora ebbe luogo ad anni alterni in Emilia Romagna e in Toscana fino al 2010. Tre giornate residenziali per discutere in modo informale, con colleghi provenienti da tutta Europa, di un tema specifico, giungendo a conclusioni condivise che successivamente venivano presentate al Consiglio d'Europa che le rendeva pubbliche. I temi affrontati sono stati i più vari: dall'accessibilità al patrimonio culturale europeo, alle specificità dei musei di enti locali come incubatori di innovazione, al *lifelong learning*, al dialogo intercultura-

le, all'uso delle tecnologie, e altri ancora.

Molti operatori della nostra Regione considerano tuttora quegli incontri un momento decisivo di confronto e apertura a tematiche europee nella loro carriera. Dal 1996 le cose sono molto cambiate e le opportunità di collaborazione a livello internazionale si sono moltiplicate per i musei del nostro territorio, anche grazie ai programmi di finanziamento comunitari; ma a metà degli anni '90 – e in buona misura ancora oggi – per i musei medio-piccoli non era semplice entrare a far parte di progetti europei e quindi di beneficiare delle opportunità di conoscenza, scambio e crescita professionale che essi generano.

In questo senso l'IBC ha svolto un ruolo di intermediario per offrire ai nostri professionisti museali la possibilità di affacciarsi sulla scena europea, sostenendone la partecipazione a incontri e visite di studio all'estero e offrendo loro strumenti essenziali quali, ad esempio, maggiori competenze linguistiche tramite l'organizzazione di corsi di inglese settoriale. Questo è stato reso possibile dalla partecipazione di IBC a di-

versi Partenariati di Apprendimento finanziati dalla UE a partire dalla fine degli anni '90, dove l'obiettivo era proprio quello di favorire la mobilità dei professionisti e lo scambio di buone pratiche. Successivamente, dal 2005, l'Istituto ha ideato e coordinato numerosi progetti finanziati dal programma *Lifelong Learning Grundtvig*, dedicati all'educazione al patrimonio, all'educazione degli adulti, al volontariato nei musei, al dialogo interculturale, ecc. Più recentemente ha coordinato il progetto *LEM – The Learning Museum*, che ha messo in rete circa 60 istituzioni in Europa e che, una volta terminato il finanziamento europeo, è confluito nel network NEMO – Network of European Museum Organizations¹.

I progetti europei hanno obiettivi e realizzano azioni che inevitabilmente travalicano l'interesse strettamente regionale; non potrà mai esserci un progetto finanziato dall'Europa che persegua una finalità strettamente locale, il valore transnazionale delle attività condotte deve essere immediatamente percepibile. Tuttavia, nel partecipare a progetti europei in ambito museale, IBC ha sempre cercato di restituire qualcosa di utile alla comunità dei professionisti della Regione: dai momenti formativi, agli scambi, ai viaggi di studio di cui si è già detto, cui hanno partecipato e con-

tinuano a partecipare operatori di tutti i musei regionali indipendentemente dalla loro titolarità, in una sorta di anticipazione di quello che dovrà essere il Sistema Museale Nazionale, almeno per quanto riguarda uno dei suoi pilastri fondanti, la formazione.

E poi i materiali prodotti: pubblicazioni, manuali, rapporti che, dove possibile, sono stati tradotti e resi disponibili in italiano. E infine i cosiddetti *business models*, cioè l'adozione in ambito regionale di modalità operative sviluppate all'interno di progetti europei e da questi mutate, da *Io Amo i Beni Culturali*, nato dalla partecipazione di IBC al progetto europeo *Aqueduct*, al più recente *Museumix*², introdotto in Emilia Romagna quindi in Italia tramite il progetto europeo *Creative Museum*.

L'attività dell'Istituto in ambito europeo è stata molto intensa e tutti i progetti, sia quelli conclusi che quelli in corso, sono documentati sul nostro sito³. Il settore musei risulta il più ricco di iniziative intraprese, il cui valore sta nell'aver aperto un orizzonte europeo a singoli operatori della Regione, nella certezza che questo abbia ripercussioni positive sull'istituzione di appartenenza e, in ultima analisi, sulla politica culturale da essa attuata.

Margherita Sani
Istituto Beni Culturali

¹ www.ne-mo.org

² www.museumix.it

³ <http://ibc.regione.emilia-romagna.it/istituto/progetti/progetti-europei/progetti-europei>

Patrimonio culturale e inclusione

Una giornata di studio rivolta a studenti e insegnanti di quattro istituti scolastici europei aderenti al progetto INCLUDE

Che ruolo può svolgere la tutela del patrimonio culturale materiale e immateriale rispetto alle numerose e complesse sfide poste dai processi migratori? È possibile impegnarsi a tutelare la propria identità e, allo stesso tempo, aprirsi alla fatica del confronto con l'altro, alla necessità di mettersi in discussione, di sperimentare linguaggi e metodi innovativi, di ampliare gli orizzonti e ridisegnare i paesaggi, di moltiplicare le prospettive e gli sguardi? In sostanza, come si conciliano conoscenza e rispetto per il passato e impegno per il futuro?

La discussione di alcune di queste complesse questioni è stata di recente al centro di una giornata di studio e formazione organizzata, nell'ambito del Progetto Erasmus+ INCLUDE, dal Dipartimento di Beni Culturali per un gruppo di studenti e docenti di quattro scuole medie superiori europee.

Coordinato dal Liceo Classico "Dante Alighieri" di Ravenna, il progetto INCLUDE (*ICT, Non-formal learning, Creativity and Life Skills, Universal Democracy for Entrepreneurship*)¹ vede la partecipazione di insegnanti e studenti provenienti dal liceo ravennate e da tre istituti scolastici di altrettanti paesi europei (Olanda, Lituania, Grecia) e si articola in una ricca se-

rie di attività volte a favorire la diffusione di una cultura dell'inclusione e del rispetto reciproco informata, consapevole e critica. Attraverso la sperimentazione di metodologie didattiche innovative, il rafforzamento delle competenze interdisciplinari di insegnanti e studenti, la valorizzazione del loro ruolo sociale e lo svolgimento di soggiorni di studio e formazione nei quattro paesi partner, il progetto mira a individuare e a condividere le pratiche più efficaci per promuovere, da un lato, l'incontro, la reciproca conoscenza e la collaborazione tra le scuole e le loro comunità di riferimento al fine di consentire la proficua inclusione delle scuole nel tessuto sociale cittadino e, dall'altro, il riconoscimento delle scuole stesse come luogo di inclusione, come cuore pulsante delle comunità.

Nel contesto delle diverse attività previste dalla tappa ravennate del Progetto, la giornata di studio e formazione presso il Dipartimento di Beni Culturali ha consentito di evidenziare come l'impegno a favore dell'inclusione richieda e solleciti l'elaborazione di una pluralità di risposte disciplinari e la messa in campo di competenze e di punti di vista diversi, tanto teorici, quanto tecnico-pratici.

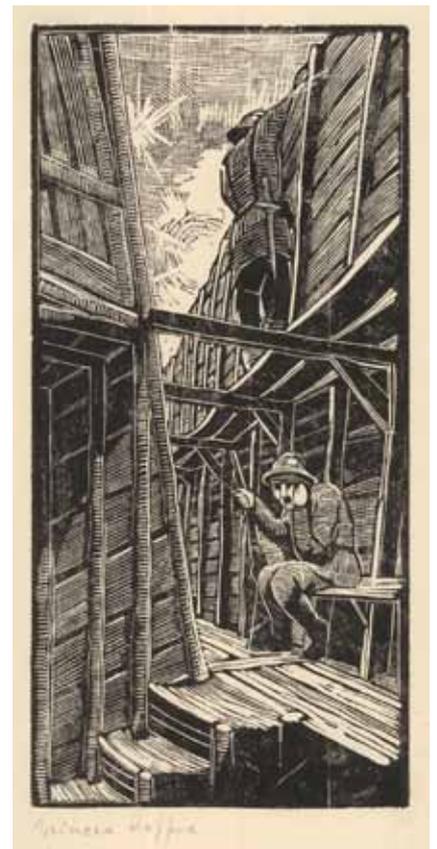
La prima parte della giornata è stata infatti dedicata alla

partecipazione a una lezione dedicata alla decostruzione storico-critica della logica binaria che ancora oggi induce ad articolare in senso oppositivo e mutualmente escludente la relazione tra identità e diversità. Focalizzando l'attenzione sullo sviluppo del pensiero politico greco, la lezione si è soffermata sulla discussione del lungo e composito processo storico e intellettuale nel corso del quale la figura del 'barbaro' è progressivamente emersa come polarità negativa, come 'altro' rispetto al quale l'identità greca/ellenica si è andata progressivamente definendo, delineando e specificando.

Nella seconda parte della giornata studenti e insegnanti hanno invece potuto visitare due dei Laboratori del Dipartimento di Beni Culturali, ovvero il Laboratorio Diagnostico per i Beni Culturali e il FrameLab - Laboratorio Fotografico e Multimediale per i Beni Culturali. Nel corso della visita, e grazie all'interazione con i docenti e i tecnici che operano presso i due Laboratori, studenti e insegnanti hanno dunque potuto apprezzare i diversi modi nei quali le conoscenze tecnico-scientifiche e le tecnologie visive più innovative possono diventare non solo strumenti di indagine, ricostruzione, tutela e comunicazione pubblica del patrimonio culturale di un territorio, ma anche strumenti didattici estremamente preziosi per la formazione di una

cultura dell'inclusione solida e consapevole, per la comprensione e la valorizzazione della diversità in tutte le sue forme e manifestazioni.

A conferma del fatto, già emerso nel corso del dibattito



G. Malmerendi, In trincea, 1925 ca, xilografia

to successivo alla lezione, che ogni identità è intrinsecamente ricca, articolata e plurale; che ogni identità ha un passato che va conosciuto e rispettato, ma vive e rivive continuamente nel presente, ed è tanto più florida e feconda quanto più è capace di accogliere, raccogliere, discutere e trasmettere.

Annalisa Furia
*Ricercatrice di Storia
delle dottrine politiche*

¹La descrizione dettagliata del Progetto INCLUDE è consultabile sul sito <http://include.erasmuska2.eu>.

ICOM Europe in Italia

La conferenza di Bologna sul passato, presente e futuro dei musei locali e di comunità in Europa

ICOM Europe è un'organizzazione regionale dell'International Council of Museums (ICOM). Provvede allo

vi di dare una svolta al suo destino e al suo futuro ruolo nel mondo: assieme ad altre istituzioni culturali e a mem-

2018 affronterà i nuovi paradigmi della gestione museale.

La conferenza 2017 è stata organizzata in Italia, in collaborazione con ICOM Italia, la Direzione generale Musei e la Direzione generale Educazione e Formazione del Ministero per i Beni e le

che e di sviluppo dei territori hanno costruito questa peculiarità tutta italiana, che costituisce una grande risorsa culturale e di democrazia ma anche una problematica di gestione.

Dibattere dei musei locali e di comunità nel 2017 in Italia, nel momento in cui si sta costruendo il Sistema museale nazionale, e in cui ha avuto luogo, proprio nel nostro Paese, il rinnovo dei patti europei e ci si accinge a definire i programmi per l'Anno Europeo del Patrimonio del 2018, assume un significato importantissimo.

La struttura della conferenza bolognese comprende quattro sezioni:

I. *Locale e Nazionale nel dibattito contemporaneo;*

II. *I musei locali in Italia e in Europa;*

III. *Dai musei locali ai musei di comunità;*

IV. *L'Europa e i musei locali e di comunità. La Comunità europea per i musei.*

All'iniziativa hanno assicurato la loro presenza i maggiori esperti museali italiani ed europei ed i rappresentanti delle maggiori associazioni europee.

È intenzione degli organizzatori mettere a disposizione dei museologi europei le relazioni presentate nel sito web di ICOM Europe.

Giuliana Ericani
ICOM Italia



G. Barbieri, In trincea per l'offesa, 1917, xilografia

scambio di informazioni e alla cooperazione tra i Comitati Nazionali in Europa e rappresenta, inoltre, una cornice di cooperazione tra i musei e i professionisti museali.

Ne è presidente per il triennio 2016-2019 Luis Raposo, museologo portoghese, già direttore del Museo Archeologico Nazionale di Lisbona, Presidente di ICOM Portogallo, impegnato in ICOM in vari incarichi e progetti. Membri del direttivo sono i rappresentanti di otto nazioni europee (<http://network.icom.museum/europe/>).

L'Europa, all'alba del XXI secolo, è caratterizzata da forti se pur ambigui tentati-

bri attivi della società civile, i suoi musei possono contribuire a questo processo in maniera profonda. Come luoghi di memoria individuale, sociale e culturale, i musei in Europa possono partecipare riflettendo sul passato in funzione del presente e del futuro.

L'attività del triennio 2016-2019 di ICOM Europe è segnata da seminari, conferenze e dibattiti, organizzati in differenti paesi europei, su temi fondamentali della museologia contemporanea. La conferenza 2016 ha avuto luogo a Lisbona e ha trattato il ruolo dei Musei Nazionali in Europa, mentre quella del

Attività Culturali e del Turismo, e con l'Istituto per i Beni Culturali della Regione Emilia Romagna; si è svolta il 13-14 novembre a Bologna, nell'ex chiesa di San Mattia, e ha affrontato un tema fondamentale per la museologia italiana: il ruolo dei musei locali e di comunità in Europa (*The Role of Local and Regional Museums in the Building of a People's Europe; Musei e comunità in Europa: passato, presente e futuro*).

È noto che tra i più di 5000 musei distribuiti sull'intero territorio nazionale, i musei locali e di comunità ne rappresentano una maggioranza significativa. Ragioni stori-

Catalogare per conoscere

Un'attività indispensabile per la tutela e la valorizzazione del patrimonio

La Soprintendenza di Ravenna, già dagli anni Settanta seguendo le metodologie e sotto il coordinamento dell'ICCD (l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione), ha iniziato un'intensa attività di ricognizione del proprio patrimonio culturale attraverso la redazione di schede che sono confluite nel *Catalogo generale del patrimonio archeologico, architettonico, storico artistico ed etnoantropologico nazionale*. La creazione di tale catalogo è stata possibile grazie alla definizione di criteri omogenei, metodologie e procedure standard, a cura dell'ICCD in accordo con le Regioni, che hanno indirizzato e uniformato il lavoro di schedatura delle istituzioni preposte presenti sul territorio.

Anche a seguito della recente riorganizzazione del MiBACT, alle Soprintendenze spetta il "compito di coordinare le iniziative atte ad assicurare la catalogazione del patrimonio culturale". L'importanza della catalogazione al fine di una capillare, ma allo stesso tempo pratica e funzionale conoscenza del patrimonio culturale su tutto il territorio nazionale, è attestata dall'articolo 17 del D.lgs. 42/2004 che definisce i modi per costituire, incrementare e aggiornare il Catalogo nazionale dei Beni Culturali. Il comma 4, in particolare, individua gli attori del processo affermando che "il Ministero, le regioni e gli altri enti pubblici territoriali [...] curano la catalogazione dei beni cultu-

rali loro appartenenti e, previa intese con gli enti proprietari, degli altri beni culturali". La catalogazione ha infatti come obiettivo la conoscenza sistematica delle varie tipologie di bene culturale individuate dal Codice dei Beni Culturali così come sono inserite nel loro contesto storico e ambientale, al fine della loro tutela e valorizzazione. Anche nel caso di eventi calamitosi il Catalogo nazionale fornisce un fondamentale e indispensabile strumento di conoscenza al fine di un immediato censimento e di un pronto intervento.

Dal 1969 al 2007 l'attività di catalogazione e di formazione del Catalogo generale sono avvenute attraverso la realizzazione di schede cartacee che venivano inviate all'ICCD in copia dalle Soprintendenze, competenti per tutela, e da Regioni e Comuni, nell'ambito dell'attività di catalogazione. La compilazione delle schede, redatte a diverso livello di compilazione – inventariale, di precatalogo e di catalogo – secondo standard diversificati per tipologia di bene, veniva e viene tuttora affidata, nella maggior parte dei casi, a professionisti e/o studenti/studiosi, coordinati e indirizzati dal personale interno alle varie amministrazioni preposte.

Presso l'ICCD tale patrimonio catalogografico cartaceo, corredato da allegati

grafici e/o fotografici e cartografici, è composto da circa 4.000.000 di schede e da una sezione dell'archivio riservata alle schede definite storiche, compilate tra il 1889 e il 1970.

Le schede sono suddivise, in relazione ai tipi di beni descritti, in tre diverse macro categorie: beni mobili, immobili e materiali. A oggi sono state definite dall'ICCD trenta tipologie, ognuna identificata da una propria sigla (A-Architettura, OA-Opere/oggetti d'arte, RA-Reperti archeologici, ecc.), che rappresenta una delle convenzioni terminologiche tipiche della catalogazione.

Attualmente le schede vengono compilate direttamente attraverso il Sistema Informativo Generale del Catalogo, SIGECweb, risultato dell'esperienza dell'ICCD, iniziata negli anni Ottanta, nell'ambito di gestione dei dati informatici e, nello specifico, frutto di un progetto nato nel 2004 che prevedeva la reingegnerizzazione del precedente sistema per adattarlo alla nuova organizzazione

del MiBACT. Il nuovo sistema permette in tempo reale la diffusione degli standard catalogografici, gli aggiornamenti funzionali, l'immediata implementazione dei dati conoscitivi sul patrimonio culturale e la loro disponibilità alla fruizione e alla condivisione con altri sistemi.

La banca dati contenente le schede gestite dal SIGECweb, nella quale sono confluite anche quelle cartacee digitalizzate, è in continua crescita e vanta un patrimonio di oltre 2.300.000 schede. Attualmente è consultabile integralmente soltanto dai vari operatori – enti e utenti accreditati – che possono agirvi in maniera differenziata a seconda dei profili e ruoli, effettuando nella gestione dei dati di catalogo unicamente le proprie attività. A disposizione di tutti gli interessati c'è invece una piccola sezione all'interno del sito dell'ICCD che rende disponibili alcune schede.

Federica Cavani
Emanuela Grimaldi
SABAP Ravenna



F. Nonni, Il trasporto delle marmitte, 1919, carboncino, matita e biacca

Elisa Ricci: una storia da ricordare

Donna sensibile e discreta, moglie di Corrado Ricci, fu autrice di testi sul ricamo e i mestieri femminili

A Mantova, il 17 marzo 1858, da Giuliano Guastalla e Tarquinia Massarani nacque Elisa Bersabea Grazia. Bersabea e Grazia: i nomi delle nonne. Entrambi i genitori avevano partecipato attivamente al Risorgimento. Giuliano aveva fatto il '48 due volte: a Padova, dove stava studiando, e poi a Pisa, dove si era rifugiato e da dove partì con il Battaglione Universitario Toscano fino alla battaglia di Curtatone e Montanara.

Tarquinia, assieme alla co-

Elisa era piccolina, minuta, aveva occhi chiari, ereditati dalla madre, capelli appena mossi e portati raccolti, belle mani, una voce calda e un bel sorriso. Sapeva stare con tutti, grandi e piccoli, di ogni ceto sociale. Laura Orvieto scrisse che "aveva l'aria di pensare le cose più carine della gente per aver, poi, il piacere di dirglieste". Coltissima in vari campi (arte, musica, letteratura), la sua brillantezza intellettuale non passava, a chi poteva capire, inosservata.

Prima di quattro figli, era forse la preferita del padre, celebre avvocato a Milano, cui probabilmente assomigliava per la mente acuta che travolgeva gli avversari, l'eloquenza facile, la velocità nel capire e nel trovare soluzioni, la capacità di intrattenere i colleghi anche in situazioni non proprio gradevoli. A differenza del padre, però, Elisa non amava essere al centro dell'attenzione: non parlò mai in pubblico e, nei salotti che teneva o frequentava, cercava di far emergere il meglio delle altre persone.

Sposata in prime nozze con Alberto Errera nel 1879, visse a Napoli fino al 1894, anno

della morte del marito. Esperto delle piccole industrie, Errera scrisse sull'argomento un manuale Hoepli (1880), ancor oggi punto di riferimento, e che deve aver avuto una certa influenza sugli interessi della giovane moglie.

Napoli: un ambiente colto e vivace, vicino a un uomo di profondissima e varia cultura, purtroppo spesso sofferente, nel corpo e nella mente, per i postumi di due terribili anni passati nelle carceri austriache di Venezia, Graz e Lubiana, a causa di un libello anonimo, *La Vénétie en 1864*, di cui era stato ritenuto l'autore e che metteva in evidenza la non buona amministrazione austriaca. Condannato, Errera si rifiutò di chiedere la grazia, che gli avrebbe evitato il carcere.

La morte del marito, tragica, segnò profondamente Elisa che si rifugiò a Milano, la città della giovinezza. A Napoli lasciò molti amici fra cui Benedetto Croce che, del salotto Errera, era stato uno dei frequentatori più assidui. Altri amici li avrebbe ritrovati a Milano.

E poi... Nel 1898 arrivò Corrado Ricci, il nuovo direttore della Pinacoteca di Brera: "grande, grosso, rumoroso, cordialone" (citiamo ancora Laura Orvieto), sembrava un uomo senza troppi pensieri che cercava solo di far bene il proprio lavoro. Il matrimonio, nel 1900, deciso abbastanza in fretta, univa due persone che per estrazione sociale, educazione, e anche religione diversa, non sembravano destinate a una vita insieme: ma l'uno vide nell'altro quel qualcosa di speciale atteso da sempre. Avevano 42 anni e fu davve-

ro un grande amore. Nel suo vagabondare per biblioteche e pinacoteche Corrado Ricci, nonostante amicizie femminili, era sempre stato "solo". Chi lo conosceva bene – gente semplice che l'aveva ospitato a San Lazzaro in tempi difficili – scrisse: "finalmente qualcuno si prenderà cura di te". Così fu. Elisa non si limitò a prendersi cura di lui, ma adattò il suo mondo a quello del marito, creando un ambiente che gli permise di lavorare al meglio. Lui, invece, portò "la gioia", come lei stessa scrisse, conoscendo bene il significato di quelle parole.

Solo dopo questo matrimonio Elisa incominciò a scrivere, e nacque *Elisa Ricci*.

Ho letto e riletto i suoi tanti e fondamentali libri sui merletti, sul ricamo, sull'artigianato, sui mestieri femminili, sulla casa, sull'arredamento, libri citati, tradotti e ristampati. Mi sono resa conto che nulla era a caso. Scrittura semplice perché fosse leggibile per molti, scelta accurata di ogni parola. Seguendo questa idea ho trovato molto e molto è riemerso.

Elisa, ebrea, pur essendo la vedova di un senatore del Regno, fu colpita dalle leggi razziali e, nel dicembre del 1943, si rifugiò, assieme alla sorella, a Villa Cristina, Savonera. Lì finì la vita l'8 settembre 1945.

Scrisse: "l'amore di Corrado per la sua Ravenna è passato in me". Vorrei che l'amore fosse ricambiato, anche al di là del tempo.

Bianca Rosa Bellomo
Studiosa di storia del merletto e del ricamo



Elisa Ricci, 1893, archivio Martinelli, Milano

munità ebraica mantovana, sostenne i patrioti nel 1853 ed è a lei che sono indirizzate le ultime lettere di Tito Speri.



SPECIALE RETI E
SISTEMI MUSEALI

Il Sistema Museale Nazionale

Il ruolo delle reti museali nello sviluppo del SMN, vero elemento innovativo della Riforma Franceschini tuttora in fase di elaborazione

La riforma dei musei statali promossa dal ministro Franceschini nel 2014 è stata per lo più letta – e malamente criticata – nell’orizzonte chiuso delle modifiche introdotte negli assetti interni al Ministero, senza considerarne invece l’aspetto più innovativo – la proposta di creare un Sistema Museale Nazionale – con effetti potenzialmente estesi all’insieme dei musei italiani.

La trasformazione dei musei statali in istituti, l’autonomia speciale attribuita a una trentina di loro, la creazione di una Direzione generale musei e dei Poli museali regionali possono essere considerati, se questa lettura

della riforma ha senso, non solo come obiettivi in sé, ma soprattutto come passaggi indispensabili per realizzare un obiettivo più vasto, destinato a modificare, nel tempo, l’intero assetto delle politiche pubbliche in ambito museale e, potenzialmente e tendenzialmente, anche in ambito patrimoniale.

Il Sistema Museale Nazionale prefigurato dalla riforma si fonda infatti sul presupposto che ne possono far parte *tutti* i musei, indipendentemente dalla loro appartenenza allo Stato, agli Enti Territoriali (Regioni, Province, Comuni), a Enti privati, alla sola condizione di possedere alcuni requisiti mini-

mi, comuni a tutti.

Per questo era però necessario attribuire in primo luogo identità di istituto ai musei statali e in secondo luogo riprendere e aggiornare gli standard museali del 2001, – trasformati alla luce del Codice dei beni culturali del 2004 in “livelli uniformi di qualità” – affinché costituissero la base per un accreditamento comune a tutti i musei, pubblici e privati, posti per la prima volta sullo stesso piano.

L’innovazione è politica, oltre che normativa: abbattere una barriera storica tra i musei statali e tutti gli altri, sostituendo una distinzione basata sulla proprietà con una fondata sulla qualità, minima: i LUQ, previsti dal Codice del 2004, nella prospettiva, mai percorsa, di creare un sistema unitario. Al momento solo in un ambito, quello museale, ma in futuro

estensibile anche ad archivi, biblioteche ecc.

Ma se era questo l’obiettivo, a che punto siamo ora, a poco più di tre anni dal varo della ‘riforma’ dei musei statali ma soprattutto a pochi mesi alla fine della legislatura?

A che punto siamo?

Siamo abbastanza avanti per quanto riguarda i musei statali dotati di autonomia speciale, una trentina, anche se il loro avvio, dopo la nomina dei direttori, ha scontato le molte prevedibili, e in gran parte irrisolte, difficoltà di ordine amministrativo e burocratico derivanti da un ordinamento che ha sciolto solo in parte i legami con il Ministero ‘centrale’. Il punto di maggior debolezza resta il personale: poco e non sufficientemente qualificato da un punto di vista gestionale.

Si è molto più indietro per quanto riguarda i Poli muse-

ali cui è stata affidata la gestione di un insieme estremamente eterogeneo di musei, complessi monumentali, siti e a cui non sembra sia stato dato un mandato chiaro e univoco nella creazione del Sistema museale nazionale. L'impressione è che siano impegnati soprattutto nella gestione della situazione così com'era e – tranne forse un paio di situazioni – siano rimasti al palo nella promozione dei sistemi regionali, compito loro affidato.

Per l'avviamento del SMN, nel 2015 è stata insediata una commissione 'di studio', presieduta dal consigliere giuridico del Ministro, Lorenzo Casini, e composta dai vertici ministeriali, da due rappresentanti dell'ICOM e, dal 2016, anche da due rappresentanti delle Regioni. La Commissione ha concluso i suoi lavori nello scorso mese di giugno e si è ora in attesa dell'emanazione del decreto che ne recepisca le conclusioni.

Questo decreto da un lato dovrebbe accogliere i 'nuovi' standard elaborati con il concorso delle Regioni per costituire i requisiti minimi di partecipazione al SMN e diventare dunque la base comune di un processo di accreditamento esteso su scala nazionale. Dall'altro il decreto dovrebbe definire il sistema di regole per la costituzione e il funzionamento del SMN stesso nella sua articolazione su base regionale e nazionale. Per quanto riguarda i suoi obiettivi, dai lavori della Commissione

e dalle audizioni di tutti gli interlocutori interessati è chiaramente emerso che la condivisione di regole di gestione comuni a tutti i musei consentirebbe di:

- garantire, su tutto il territorio nazionale, livelli omogenei di conservazione (delle collezioni) e di accessibilità ai musei e luoghi della cultura aderenti al SMN;

- porre le basi per l'attuazione di politiche e strategie concertate e comuni anche attraverso la ridefinizione dei rapporti tra lo Stato, le Regioni e gli Enti locali e codici di comportamento e linee di politica museale il più



possibile unitarie, favorendo economie di scala attraverso una cooperazione interistituzionale da attuarsi a livello nazionale e regionale.

Per quanto riguarda le regole, a emergere è una prospettiva fondata oltre che su regole comuni, sull'adesione volontaria al SMN in base a due livelli di accreditamento, uno regionale, basato sui sistemi in vigore, e uno nazionale, previsto dal decreto, condivisi fra gli enti. Ma anche, e si tratta di una no-

vità importante, un sistema di finanziamento assicurato da un 'fondo unico museale' alimentato da tutte le Amministrazioni responsabili. Per incentivare la partecipazione dei musei al SMN è sembrato opportuno individuare benefici accordabili ai musei del Sistema, dal punto di vista della riconoscibilità, della condivisione di servizi, di agevolazione nelle procedure (di prestito, esportazione, restauro, ecc.) sino alla possibile estensione dell'Art bonus per i musei.

Stabilite le regole del gioco, a chi tocca scendere in campo?

E soprattutto: quando? Il processo di definizione delle regole è stato lento e – al momento in cui scriviamo – ancora da chiudere, attraverso un decreto, approvato oltre che dal Governo, dalla Conferenza Stato-Regioni. Il tempo per farlo è poco e non c'è che da sperare che non accada come in passato che documenti approvati in sede tecnica non siano andati a buon fine perché era finita la legislatura.

Ma, sperando questa volta di farcela, chi scenderà in campo per dare attuazione alle nuove norme? Come? Quando?

In linea teorica gli scenari possibili sono tre.

Un primo scenario vede come, se non unico, principale protagonista il Ministero, tramite la Direzione generale musei, in un ruolo di guida, più che di comando:

facendo leva sui Poli museali regionali cui l'art. 7 del DM 23 dicembre 2014 affida il compito di includere nel SMN gli altri musei "tramite apposite convenzioni". Ma come, esattamente? Attraverso accordi con le Regioni, che parrebbe la soluzione migliore? Dando vita a Sistemi regionali con i musei coinvolti con accordi puntuali, tra Poli e musei? Una rapida rassegna dei musei (e altri luoghi della cultura) assegnati ai Poli museali, porta a ritenere che una prospettiva del genere, se attuata esclusivamente attraverso un processo *top down* e a iniziativa esclusivamente ministeriale, rischi di non portare a nulla o quasi.

Un secondo scenario vede scendere in campo anche le Regioni, possibilmente non in ordine sparso, con l'obiettivo di assicurare omogeneità al processo su scala nazionale e di definire un comune protocollo di attuazione del SMN. Con regole tutte da stabilire e con il rischio concreto che, superato lo scoglio di un centralismo statale, si profili il rischio di un doppio centralismo, statale e regionale, a tutto discapito di un'incidenza capillare del Sistema. Se è pienamente ragionevole pensare a due livelli di accreditamento – uno su scala regionale e uno su scala nazionale – non lo è affatto pensare che siano solo due le articolazioni del SMN.

Il terzo scenario

Solo dove le Regioni hanno stimolato la formazione di sistemi sub-regionali (e sovralocali) e dove questi hanno assunto la forma di accordi cooperativi tra musei è stato possibile realizzare il duplice obiettivo di migliorare conservazione e accessibilità e di realizzare delle



effettive economie di scala. Possono forse esistere dei sistemi unici su scala regionale in regioni molto piccole o a bassa densità museale (ma quali?), ma nel resto dei casi è assolutamente necessario individuare soluzioni differenziate per i sistemi metropolitani delle grandi città e per quelli delle altre aree territoriali, non necessariamente coincidenti con le Province e le Aree vaste, su una scala ottimale dal punto di vista dell'efficienza e dell'economicità, ma con-

siderando anche l'esistenza di aree storiche – di norma individuate da una denominazione consolidata – riconosciute e riconoscibili tanto da chi vi risiede quanto da chi vi si reca.

In una situazione – politica, economica e di risorse umane – tutt'altro che ottimale e con un fronte regionale sempre meno attivo e propositivo, credo che le possibilità che si prospettano per questo terzo scenario per loro iniziativa siano poche, a meno di dar vita a un'iniziativa

dal basso e che tocchi ai professionisti museali prospettare a tutti gli interlocutori, locali, regionali, statali, l'esigenza primaria di definire degli areali territoriali da porre alla base dei sistemi museali regionali: delle aree, non troppo estese, né troppo ristrette in cui realizzare sistemi cooperativi di gestione delle risorse – economiche, strumentali, professionali – in grado di costituire la base del SMN.

A conclusione della lunga riflessione su musei e paesaggi culturali, nella *Carta di Siena 2.0* è stata individuata la necessità di costituire dei 'centri di responsabilità patrimoniale': musei in grado di avere tra i loro compiti "anche la protezione, conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale e ambientale, al fine di promuoverne uno sviluppo rispettoso dei propri caratteri identitari, di concerto e in collaborazione con tutti i soggetti – pubblici e privati – che a diverso titolo sono portatori di interessi nei suoi confronti".

Se, anziché pensarli come singoli musei, li consideriamo piuttosto come dei sistemi o delle reti di musei e di luoghi della cultura che, indipendentemente dalla loro proprietà e natura giuridica, cooperino tra loro, attraverso un processo *bottom up*, presentandosi sulla scena regionale come soggetti in grado di attuare la riforma dal basso, il processo di costruzione

del SMN troverebbe in essi la base di appoggio che ora non ha. Né sul piano normativo, né su quello politico.

Le non molte esperienze di reti e sistemi museali sono state eterodirette: promosse sovente dalle Province con la creazione di uffici dedicati, l'organizzazione di convegni, di momenti di formazione, la pubblicazione di guide e materiali promozionali. Non è a questo che si deve puntare, quanto piuttosto alla cooperazione diretta tra istituti, reti paritarie tra professionisti, garantite da accordi leggeri ma efficaci e, al tempo stesso, a un impegno nella delineazione di areali entro cui realizzare questa cooperazione. Territori omogenei sul piano storico e culturale (paesaggi culturali) corrispondenti a comunità patrimoniali (da rafforzare nella loro identità comune).

In sostanza e per concludere, mi sembra che sia necessario un doppio movimento: dall'alto verso il basso e dal basso verso l'alto, avendo come punto d'incontro le Regioni, vero – e per il momento assente – punto di raccordo di politiche museali sempre più necessarie alla stessa sopravvivenza di molti dei musei, ma anche di archivi, biblioteche, complessi monumentali, siti, luoghi della cultura che da soli, rischiano di non farcela a esistere.

Può sembrare un obiettivo ambizioso e difficile da raggiungere, ma è anche – temo – l'unica condizione per fare qualche passo in avanti nei prossimi anni.

Daniele Jalla
Già Presidente
ICOM Italia

Beni “nomadi”, musei “monadi”

Luoghi e oggetti del patrimonio: un tema aperto

I percorsi della patrimonializzazione, così come si sono sviluppati nel nostro paese (e non solo), testimoniano, come osserva correttamente la Carta di Siena di ICOM (2014), una saldatura fra musei e territorio. Alla “decontestualizzazione” degli oggetti – destino inevitabile per le “cose” che transitano nell’astrave trans-generazionale dei contenitori all’uopo predisposti dalla comunità in vari momenti storici – non corrisponde spesso, almeno in Italia, una “delocalizzazione”, ovvero un allontanamento sostanziale dal contesto. Ciò renderebbe, sempre secondo la Carta di Siena, il museo una specie di “centro d’interpretazione” a disposizione di un ambiente culturale più vasto delle proprie mura e dei beni che contiene.

L’idea è giusta, anche se il museo, così come lo conosciamo, è un’istituzione “monade”: tende, cioè, a essere energivoro e autoreferenziale, sviluppando propensioni cooperative, salvo in rari casi, solo quando intravede utilità sostanziali. Il conflitto per le risorse generato dal progressivo depauperamento delle casse pubbliche degli enti locali, principali detentori di gran parte dei

musei italiani, se, da un lato, ha reso più difficile la sopravvivenza di molti centri, dall’altro, incredibilmente, non ha impedito lo sviluppo di una domanda ipertrofica di ulteriori “luoghi del patrimonio”, che visibilmente non tiene conto dell’ecosistema culturale in cui le nuove realtà dovrebbero finire per collocarsi. Perché



questa apparente contraddizione?

In prima battuta andrebbe indagato il meccanismo politico e sociale che sta

alla base dell’“ansia di fondazione”. Le amministrazioni, che pure non hanno fra i propri compiti principali la tutela e la valorizzazione (se non in un’accezione genericamente “patrimoniale”), comprendono che la dimensione culturale, molto più di un tempo, va a interpolare ambiti strategici come la coesione, l’integrazione, l’identità. In più, essa si presenta, rispetto ad altre *policies*, in genere a basso costo e quindi più facilmen-

veicola e supporta altri *desiderata* più impellenti, dalla ricerca del consenso alla ricostruzione di un’opinione pubblica.

È però vero che i problemi si pongono il giorno successivo al taglio del nastro: aperture, laboratori, mostre temporanee, cataloghi rendono chiara la natura strutturale, non episodica, dell’investimento. E si comincia ad annaspere. Da una parte, viene progressivamente meno (in genere)

l’illusione turistica, poiché i numeri dei visitatori sono inferiori alle aspettative; dall’altra, si finisce per puntare soprattutto sul pubblico “interno”, delle scuole o del territorio. Che, però, non è suscettibile di particolari incrementi.

Pensare che musei sparsi per le province possano diventare automaticamente “centri d’interpretazione” è illusorio, nel momento in cui difettano di personale stabile e professionalizzato, sono tenuti in vita da volontari e possono contare su un esile flusso di risorse, sufficiente a consentire uno stato al più vegetativo.

Viceversa, gli oggetti contenuti nei musei, piccoli o grandi, sono “nomadi” per definizione, non essendo stati immaginati e creati per essere patrimonializzati. La valorizzazione originaria, quella che battezza

te attivabile anche in epoca di “vacche magre”. La cultura in quanto tale – in questa prospettiva – è secondaria e ancillare, nel senso che

una “cosa”, rivestendola di un’aura che la salva dall’oblio, segue percorsi spesso imperscrutabili, contribuendo a ridefinire lo statuto del bene. Ora, questi passaggi alimentano un potenziale narrativo implicito, che non è detto venga esibito una volta per tutte in un determinato allestimento museale. Sappiamo, anzi, che l’appartenere a una collezione o a un’altra, il transitare da un contesto locale a uno aperto allo sguardo esterno, determinano e rideterminano il senso delle nostre “cose”, arricchendolo.

Perché mi interessa il “nomadismo” dei beni? Perché credo che esso veicoli potenziali d’interesse più vasti e intensi di quelli assicurati dal rapporto “istituzionale” museo/collezione. E perché sono convinto che, in futuro, a fronte di una domanda culturale che non può essere semplicemente soddisfatta dal binomio tradizionale collezioni permanenti/mostre temporanee, la sostenibilità del patrimonio,

soprattutto in ambiti periferici o di dimensioni medie, si giocherà sul disaccoppiamento di conservazione e valorizzazione.

Che cosa ciò possa produrre, è tutto da definire. Personalmente, mi auguro la delineazione di una politica del patrimonio che, assicurando depositi “attivi” (cioè luoghi di conservazione, di catalogazione, di studio e di restauro) su una scala territoriale ragionevole, renda disponibili gli oggetti per esposizioni temporanee e per laboratori didattici all’interno di una “comunità di paesaggio” articolata su più punti, in funzione della domanda sociale “dal basso”. Sarebbe l’occasione per conciliare il senso dell’“eredità” identificato dalla Convenzione di Faro (2005), frutto dell’incontro fra “popolazione”, “risorse” e “luoghi”, con la necessità di mantenere un’istituzione in grado di assicurare – in quanto “arca” – la sopravvivenza dei beni nel lungo periodo, affidandoli alle cure

di un personale professionale. In fondo, a oggi le reti che hanno funzionato sono state soprattutto quelle

che hanno saputo gestire flussi informativi, articolare occasioni d’incontro, di catalogazione, ecc., magari introducendo una certa disciplina nell’erogazione dei finanziamenti pubblici. Province e Regioni, con provvedimenti o leggi apposite, hanno, in molte aree del paese, dato vita a “sistemi” in questa accezione.

Si tratterebbe, ora, di fare un passo ulteriore in direzione di un’autentica condizione



del patrimonio: non per perderlo ma per salvarlo, poiché non c’è alternativa al lento

ma inesorabile degrado e al progressivo abbassamento delle soglie di tutela, se la moltiplicazione puntiforme dei musei, frutto – ripeto – di una spinta culturale che sovrappone un’idea “interna” di eredità culturale (selettiva e fondata sul criterio della rilevanza e dell’interesse) a una “esterna”, assai più ampia e non più vincolata allo statuto tradizionale delle “cose” d’interesse archeologico, storico-artistico e paesaggistico, continuerà con i ritmi attuali.

“Monadi” e “nomadi” dovranno, insomma, trovare un *ubi consistam* condiviso nel XXI secolo. Questo credo sarà il compito difficile che attende tutti i professionisti del patrimonio.

Roberto Balzani
 Presidente IBC
 della Regione
 Emilia-Romagna



L'organizzazione di reti museali

Alcune preziose indicazioni tecnico-operative per la creazione e la gestione di reti

Musei, biblioteche e archivi sono istituzioni culturali che nell'attivare politiche culturali condivise con le istituzioni e le comunità possono creare un rapporto partecipato con la collettività assicurando, nello spirito della Convenzione Faro, la consapevolezza culturale e un più che mai urgente approccio di responsabilità civile comune per la salvaguardia del patrimonio culturale.

In una logica d'infrastruttura culturale sostenibile l'aggregazione di rete, secondo la definizione data da Laurel Smith-Doerr e Walter W. Powell, è un "sistema di relazione interorganizzativo, non competitivo e non gerarchico tra diverse realtà" (2004) in un contesto che opera sulla base di esperienze e competenze professionali. Il museo, come definito da ICOM, in un sistema di rete può garantire, in particolare nelle piccole realtà territoriali, il servizio pubblico (se di natura pubblica), o il servizio privato di utilità sociale (se di natura privata). L'articolazione generale di questo servizio può essere individuata in tre macro aree:

- *scientifica*, per la tutela, la ricerca, la documentazione e l'incremento del patrimonio museale;
- *divulgativa* in relazione all'esposizione, comunicazione e mediazione;
- di *accoglienza* del

pubblico, anche attraverso la serie di servizi complementari che il museo può attivare.

I livelli di qualità del servizio culturale sono stati indicati nell'Atto d'indirizzo ministeriale del 2001 quali standard di efficienza che ogni museo deve garantire al pubblico al di là della tipologia, proprietà, dimensione del museo, in una logica di adeguatezza e di efficienza. A seguito delle novità introdotte dal DPR 171 del 2014 e dal DM del 23 dicembre 2014, con la riorganizzazione e funzionamento dei musei statali, sono stati definiti dalla Commissione del MiBACT per l'attivazione del Sistema Museale Nazionale i *Livelli*

uniformi di qualità per la valorizzazione dei musei, dei monumenti e delle aree archeologiche, così come stabilito dall'art. 114 del D.lgs 42/2004 e considerando quanto previsto dal Codice Etico di ICOM e indicato dalla Raccomandazione Unesco sui Musei del 2015. In ciò che si auspica sia una nuova fase dei musei italiani, con la costituzione di un Sistema Nazionale, i LUQ possono essere assicurati attraverso organizzazioni di rete che affrontino concretamente il nodo centrale della questione patrimonio culturale: la gestione.

Economie di rete

La rete assicura la condivisione e la razionalizzazione delle risorse umane, strumentali, finanziarie, con la produzione di un maggior numero di servizi, il miglioramento della qualità

degli stessi e la possibile diminuzione di alcuni costi. Aumenta cioè, nell'insieme di istituzioni museali aggregate, la capacità di ampliare la visione e il raggio del proprio campo di attività creando le cosiddette *economie di scopo*, la pluralità dei servizi stessi, con *economie di varietà* o di *specializzazione*. Oltre poter avere *economie di scala* come possibilità che una specifica attività per più musei possa essere garantita grazie a una ripartizione dei costi tra le diverse istituzioni. Il caso delle professionalità ad alta specializzazione che un singolo museo non potrebbe permettersi singolarmente (conservatore specialistico, registrar, redattore di contenuti culturali ecc.), ma solo in quota parte in rapporto alle esigenze generali e specifiche (vedi Fig. 1).



Fig. 1

Nel tempo il funzionamento delle aggregazioni di musei ha mostrato forme di coinvolgimento di partner interessati a contribuire non solo finanziariamente ma nei servizi ed attività, una sorta di *economie di collaborazione*, rafforzando il sistema di relazioni con il territorio e aumentando l'immagine culturale dello stesso. Sarebbe, inoltre, interessante analizzare le possibili *economie di espansione* osservando il rapporto tra la dimensione della rete museale e le sue dinamiche evolutive in una verifica dei risultati a medio e lungo termine.

Credibilità e legittimazione

La rete può aumentare la credibilità delle istituzioni riuscendo a dare risposte culturali qualificate grazie a professionalità e competenze delle risorse interne che in essa operano. A volte si pensa che sia la dimensione territoriale della rete a legittimarne l'esistenza, ma la cosiddetta "massa critica" può essere un elemento di immagine e potere negoziale iniziale, che deve necessariamente trasformarsi in reputazione e dimostrare risultati. Esiti da non valutare in termini esclusivamente numerici di pubblico, ma in relazione ad esigenze del territorio, anche nel riuscire a creare un'offerta e, di conseguenza, lo sviluppo della domanda culturale.

Costruire una rete di tipo gestionale

La costruzione di una rete museale, ma il discorso può essere tranquillamente ampliato in una logica MAB, è di norma un processo *top down* che nasce dalle volontà di realizzare una *governance* culturale

tra amministrazioni diverse proprietarie di musei (biblioteche e archivi). Queste esperienze nelle fasi successive nelle reti consolidate abbiamo visto essere accompagnate dall'opportuno coinvolgimento del territorio e dei suoi attori, conducendo a una positiva integrazione di progettualità *bottom down*. In generale tale impostazione permette di garantire alla struttura organizzativa di base una visione più ampia, e un minimo di stabilità finanziaria nei primi tempi di avvio.

Per non rischiare la discontinuità dovuta a temporanee scelte dei decisori politici, è fondamentale che la scelta aggregativa sia fondata su di un'analisi puntuale delle istituzioni culturali che possono essere coinvolte. Lo studio della storia costitutiva e delle caratteristiche dei patrimoni in riferimento al contesto, dovrà essere corredato da un'indagine del quadro territoriale sotto il profilo geografico, sociale, amministrativo, economico, turistico. Ciò permette di comprendere le condizioni di partenza, anche in relazione alla disponibilità di risorse umane e dotazioni strumentali, alle potenzialità ed eventuali criticità, fornendo un sostegno concreto al progetto di rete e alla sua pianificazione strategica.

Una tecnica di analisi molto semplice ed efficace è l'analisi SWOT utilizzata poiché permette di valutare sia in termini di variabili interne (punti di forza e di debolezza) che esterne (opportunità e minacce). L'indagine non va condotta in termini di pura attrattività, ma considerando il contributo culturale che il museo può dare allo "*sviluppo*

della società" nel pieno rispetto della tutela e valorizzazione dei patrimoni custoditi, e nel rapporto che esiste a livello territoriale tra istituzione museale e patrimonio culturale diffuso.

La dimensione ottimale

Le modalità con le quali nascono le reti, in passato grazie a disposizioni che hanno garantito finanziamenti pubblici, influiscono sul funzionamento e il mantenimento della struttura aggregativa, sia come situazione consolidata, sia come possibilità che la struttura nel tempo si ampli. Difficile stabilire a priori quale possa essere la dimensione ottimale, poiché è anche in funzione del tipo di economie che si intendono attivare e delle realtà che si intendendo mettere in rete. Piccolissimi musei privi di personale professionale potranno trarre benefici nell'avviare economie di scopo e di varietà con numeri consistenti di musei; nei musei di medie dimensioni conviene ragionare in termini di aggregazioni ridotte rispetto al numero delle istituzioni, che coinvolgano anche biblioteche ed archivi, così da produrre economie di scala e di varietà di offerta.

Definizione della missione

Per costruire una rete è necessario conoscere l'identità, il ruolo sociale, la funzione pubblica e la specifica missione di ogni istituto al fine di costruire delle finalità di rete coerenti e rispettose delle diverse istituzioni. Può accadere che nelle piccole realtà, in particolare pubbliche di tipo civico e ancor più di recente costituzione, non siano mai fissate le finalità

dell'istituzione e che la missione di rete possa guidare il ruolo che l'istituto intende assumere. La missione sarà il cardine della pianificazione strategica e degli obiettivi a medio e lungo termine da raggiungere attraverso la programmazione.

Pianificazione strategica

Nella fase iniziale va avviata una concertazione tra i soggetti che verranno coinvolti, per elaborare strategie e obiettivi comuni in una visione di programmazione di medio e lungo periodo, per definire la dimensione dell'aggregazione, individuare il modello organizzativo in relazione allo strumento amministrativo o all'individuazione di un eventuale soggetto giuridico, il funzionamento gestionale ed organizzativo, gli interlocutori territoriali.

Il ruolo degli enti proprietari dei musei

Ai proprietari degli istituti si chiede di essere comunque attori attivi, pur ritenendo essenziale l'autonomia scientifica dei musei, non è possibile trascurare che le piccole realtà coinvolte in un processo *top down* sono pubbliche e come tali la politica culturale dell'istituto interagisce con il programma politico dell'amministrazione. Nel caso dei musei pubblici il referente politico dovrà mantenere l'impegno di impostare e motivare la propria struttura tecnica amministrativa per avviare correttamente il processo aggregativo ed assicurare nel tempo stabilità tecnica e finanziaria. Nelle piccole realtà locali, in presenza di musei civici, è da non trascurare l'importanza che assume la corretta manutenzione e funzionamento

del contenitore museale. I manufatti edilizi sono parte del patrimonio comunale e come tali sono seguiti da settori non così vicini per formazione e problematiche al mondo museologico. Così come nelle piccole realtà comunali complessa si è dimostrata la possibilità di incidere sulla strutturazione del bilancio comunale per organizzare, nel rispetto della contabilità pubblica, in modo funzionale alla vita dell'istituzione museale e, di seguito, di aggregazione di rete, i capitoli di entrata (quote comunali, finanziamenti, contributi) e di uscita (spese di investimento, spese correnti ecc.).

L'aggregazione di rete non va solo vista in relazione allo svolgimento delle attività connesse o strumentali alla gestione del servizio culturale in senso stretto, ma soprattutto quale realtà capace di programmare una politica culturale, di trovare adeguati partner finanziatori, di ipotizzare progetti complessi con istituzioni diverse, di considerare il ruolo dell'azione culturale dei musei in ambiente digitale.

La programmazione verrà definita dal comitato consultivo e se esistente dal comitato scientifico su base di obiettivi, almeno triennali se generali, e annuali se

specifici, in una logica di sostenibilità, sicurezza dei luoghi, delle persone e del patrimonio, di efficienza e

convenzioni operative in riferimento all'avvio di un'attività, all'incarico a personale specialistico, all'uso di

damentale per dar seguito all'idea aggregativa. Ciò può avvenire con diverse modalità e gradualità secondo il livello di formalizzazione e istituzionalizzazione delle reti. Nello specifico: Comitato consultivo o consiglio di amministrazione; Ufficio di rete (secondo le modalità previste dall'atto istitutivo della rete viene nominato il responsabile dell'ufficio di rete che è bene coincida con il referente amministrativo dell'ente capofila); Comitato scientifico. I riferimenti possono essere presenti simultaneamente secondo il grado di complessità del sistema.

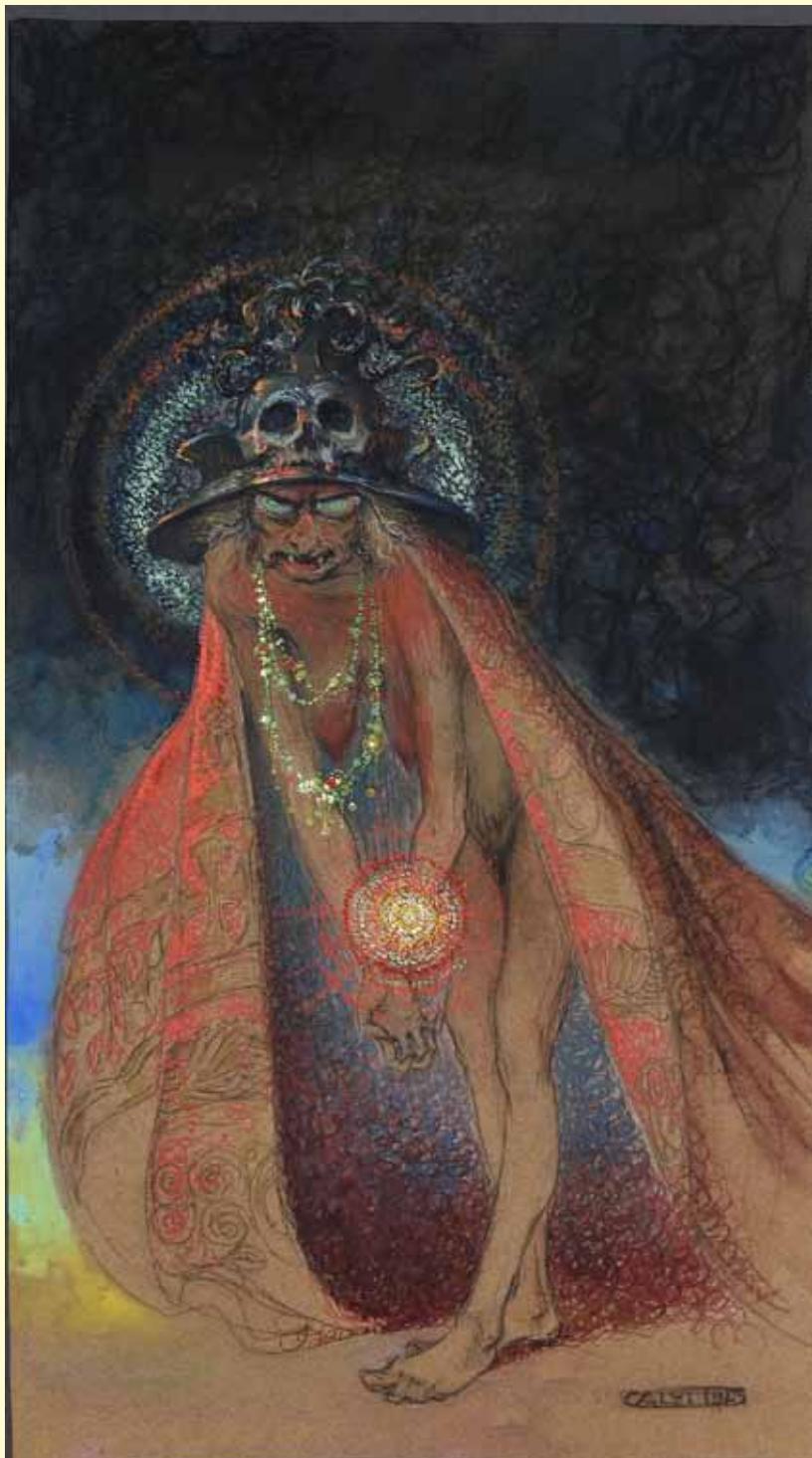
L'attività di rete

In rete saranno organizzati i *settori funzionali di supporto* quali: amministrazione generale, attività legale, risorse umane, contabilità e bilancio, controllo di gestione, fundraising.

Per ciò che concerne le *funzioni museali* in riferimento alle macroaree in precedenza individuate possono essere avviate in rete le attività di conservazione del patrimonio (manu-

tenzione e conservazione programmata dei contenitori e delle collezioni, d'inventariazione e catalogazione, ricerca scientifica), divulgativa (realizzazione di

beni e strumenti condivisi. *Il coordinamento* L'attività di scambio, comunicazione circolare, relazione tra le parti è fon-



un marchio museale territoriale, comunicazione, mediazione, marketing, esposizioni temporanee, prestiti, attività educative, produzione di materiale editoriale), accoglienza (formazione e aggiornamento professionale degli operatori, promozione, ICT, accoglienza turistica nel territorio, analisi dei fabbisogni e le caratteristiche della domanda di servizi, Carta dei Servizi). Le strutture organizzative dei musei sono estremamente diversificate, nei piccoli musei del tutto inesistenti. L'ipotesi di un organigramma è chiaramente funzionale alla missione e finalità della rete in base a tutto ciò che è stato sopraddetto. L'organigramma si compone e si modifica, sulla base di una struttura permanente nel tempo, sulla programmazione triennale. Elemento imprescindibile è la presenza di professionalità. La rete potrebbe garantire attraverso convenzioni specifiche la disponibilità di risorse strumentali come laboratori di restauro, postazione di controllo microclimatico mobili ecc.

La dimensione economica

Il raggiungimento delle finalità di una rete museale sono possibili definendo con chiarezza le risorse economiche disponibili per svolgere le funzioni e le attività previste. La rete aggrega istituzioni appartenenti ad enti con propria gestione economica che spesso,

come nel caso di musei appartenenti agli enti locali, non possiedono autonomia finanziaria rispetto al bilancio dell'ente di appartenenza. Privi quindi di un bilancio d'esercizio fondano la propria gestione su rendicontazioni

contabili che con estrema difficoltà riescono a fornire un puntuale quadro di spesa.

Nel caso della rete museale è necessario in ogni caso distinguere in due livelli la gestione finanziaria delle risorse economiche essendovi alcune strettamente legate all'ente proprietario ed altre che si inseriscono nella gestione di rete grazie all'attività di ricerca di finanziamenti e fundraising. È importante che nella prima fase di avvio degli accordi si chieda disponibilità alle istituzioni che intendono costituire la rete di adeguare la struttu-

razione contabile ad una chiara lettura della gestione delle risorse nel pieno rispetto del sistema contabile pubblico.

Il monitoraggio

Per avere una corretta percezione dell'attività

lità, soddisfazione del pubblico, credibilità in un ambito sociale più ampio.

Operare annualmente attraverso un bilancio previsionale di carattere finanziario e lavorare nel corso dell'anno con report economici periodici renderà possibile sostenere la pianificazione gestionale e la programmazione museale monitorando nell'immediato l'andamento. In un linguaggio chiaro non solo deve emergere l'aspetto finanziario attraverso la predisposizione di un bilancio di esercizio o di rendicontazione contabile, ma l'attività svolta in relazione alla programmazione annuale definita sulla base della pianificazione triennale. È necessario che vi siano degli indicatori di misurazione delle performance che evidenzino sia gli aspetti quantitativo-contabili che qualitativi in relazione alla valorizzazione con aperture, iniziative, pubblico e sua soddisfazione, rapporti con il territorio, creazione di filiere, attività di ricerca, utilizzo dei mezzi di comunicazione, ma anche sotto il profilo della salvaguardia con le iniziative di conservazione programmata, restauro, attività di inventariazione e catalogazione ecc.

Una relazione di sintesi dell'attività svolta e di quella programmata permetterà di cogliere la continuità nel raggiungere gli obiettivi.

Bilancio di missione

L'articolazione della documentazione evidenzia l'organizzazione di un bi-



è

necessario un con-

fronto continuo tra i diversi attori così da comprendere le aspettative e i reali risultati rispetto ad esse. È importante assicurare soprattutto il controllo dei risultati culturali raggiunti delle proprie attività, attraverso una *accountability* capace di rendicontare con trasparenza informativa gli effetti delle proprie azioni e le misurazioni anche economiche delle stesse. Dagli organi direttivi al personale vi è la necessità di capire l'impatto che si genera in termini di cultura, crescita sociale sulle comunità ma anche in termini di visibi-

lancio sociale che deve assicurare il perseguimento dei fini istituzionali della rete così come della singola istituzione museale. Il rispetto della missione deve avvenire nel rispetto del vincolo di sostenibilità,

massima trasparenza.

Le difficoltà

L'entusiasmo iniziale dei promotori della rete, se finalizzato esclusivamente alla partecipazione a bandi di finanziamento o alla

si percepisce la rete come strumento di delega, senza comprendere il carattere innovativo sotto il profilo della gestione, la strada si presenterà, nel tempo, sempre più complessa. È opportuno nella fase iniziale di re-

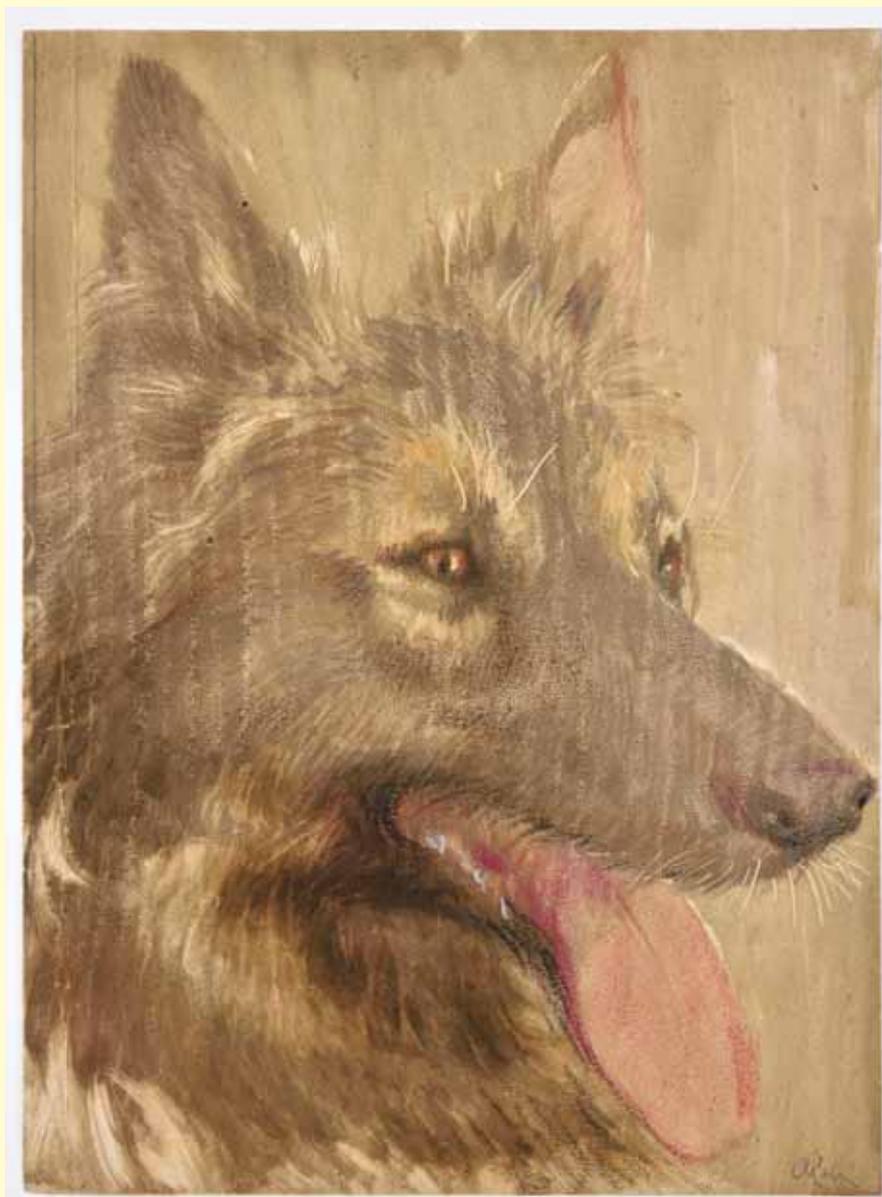
criticità diffuse, come la precarietà, la percezione di perdita d'autonomia indotta da radicate forme di campanilismo, la difficoltà nel far coincidere previsioni con l'avvio dei progetti, alcune rigidità dei referenti comunali dovute alla poca padronanza nel settore, e non ultimo la considerazione che il rafforzamento del ruolo dei musei in quanto istituti porta all'inevitabile complessità di struttura organizzativa e funzioni e alla conseguente levitazione dei costi che, se non compresa negli scopi e valori principali, viene intesa come elemento di negatività.

Attualmente il rinnovato interesse per i musei si scontra con la necessità di costruire un ecosistema culturale sostenibile che integri la dimensione museale con processi di tutela attiva dei paesaggi culturali definiti dalla Carta di Siena 2.0.

Costruire sistemi di rete gestionali non è più solo un'opportunità ma un'esigenza se s'intende affrontare il tema in termini costruttivi e in una prospettiva di medio e lungo termine.

Tiziana Maffei

Presidente ICOM Italia



con il pieno consenso e la soddisfazione di chi opera internamente, e garantendo la credibilità del servizio culturale, legittimandone così l'esistenza a livello sociale. È bene che il bilancio sia integrato da allegati di dettaglio che possano fornire ulteriori informazioni e

realizzazione di progetti specifici, potrà facilmente spegnersi nel tempo, soprattutto se i progetti e i relativi finanziamenti sono finalizzati esclusivamente a investimenti strutturali. Se non si è consapevoli del significato e ruolo del museo in quanto istituto o

dazione dell'atto costitutivo avviare la sensibilizzazione dei referenti, in particolare di amministratori e tecnici, soprattutto nel caso di musei di enti pubblici.

La varietà di esperienze, i diversi contesti, i caratteri propri di ogni museo hanno comunque evidenziato

Siti Unesco e sistemi territoriali

La rete dei Siti Unesco quale modello virtuoso per lo sviluppo del Sistema Museale Nazionale

L'Italia può vantare ad oggi la presenza sul proprio territorio del maggior numero di Siti riconosciuti dall'Unesco nella prestigiosa Lista del Patrimonio¹. Si tratta di 53 Siti appartenenti a differenti tipologie comprendenti: beni singoli (es. *La Chiesa e in convento Domenicano di Santa Maria delle Grazie e il Cenacolo di Leonardo da Vinci*), complessi monumentali (es. *Il Palazzo reale del XVIII secolo di Caserta, con il Parco, l'Acquedotto vanvitelliano e il Complesso di San Leucio*), aree archeologiche (es. *Su Nuraxi di Barumini; Arte rupestre della Valle Camonica*), piccoli centri storici e grandi città d'arte (es. *Centro storico di Pienza; Centro storico di Roma, le proprietà extraterritoriali della Santa Sede nella città e San Paolo fuori le mura*), paesaggi culturali (*Val d'Orcia, Costiera amalfitana, Ferrara città del Rinascimento e il Delta del Po; Paesaggi vitivinicoli del Piemonte: Langhe Roero e Monferrato*) e siti naturali più o meno estesi (es. *Monte Etna; Le Dolomiti*).

Oltre a questi, vanno considerati i cosiddetti "siti seriali", formati da più componenti separate che possono trovarsi fisicamente collocate in una o più regioni (es. *Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia; I Longobardi in Italia: i luoghi del potere*), se non

addirittura su aree territoriali di ambito "transfrontaliero" appartenenti a due o più Stati (es. *Siti palafitticoli preistorici delle Alpi; Opere di difesa veneziane tra XVI e XVII secolo*).

Non solo per numero, quindi, ma anche per estensione e diffusione, i Siti

dei beni e delle attività culturali e del turismo, riorganizzato in funzione del raggiungimento della massima integrazione degli istituti e dei luoghi della cultura statali e non, per la creazione di un sistema museale nazionale². In quest'ottica in ogni Regione è stata prevista la costituzione di Poli regionali, con l'obiettivo di favorire un dialogo continuo tra le diverse realtà museali pubbliche e private

dono un numero significativo di realtà museali; ciò non solo in riferimento ai moltissimi musei presenti nei grandi centri storici (Firenze, Roma, Venezia, Napoli, ecc.), ma anche alle numerose realtà museali proprie dei paesaggi culturali, agli antiquari delle aree archeologiche, ai musei presenti nelle *buffer zone*, ossia le aree tampone che l'UNESCO chiede di individuare e perimetrare a maggiore tu-



Unesco danno forma a una fitta rete di presenze sul territorio nazionale, una realtà che deve essere tenuta nella massima considerazione, anche alla luce delle più recenti riforme del Ministero

del territorio.

Sebbene i cosiddetti "beni mobili" non siano oggetto di un riconoscimento particolare da parte dell'UNESCO³, tuttavia i Siti italiani inseriti nella Lista compren-

tela dei Siti iscritti, già nella fase di candidatura⁴.

Solo per portare un esempio, il Sito seriale *I Longobardi in Italia: i luoghi del potere (568-774 d.C.)* annovera complessi monumenta-



li distribuiti in sette comuni italiani: Cividale del Friuli (UD), Brescia (BS), Castel-seprio-Torba (VA), Campello sul Clitunno (PG), Spoleto (PG), Benevento (BN), Monte Sant'Angelo (FG)⁵. Le *buffer zone*, riconosciute dall'UNESCO, pertinenti a ciascuna componente del Sito, abbracciano quasi ovunque gli interi centri storici interni alle cinte murarie romane e coincidenti con l'estensione delle città in età longobarda.

Per esempio, a Spoleto, la celebre città del Festival dei Due Mondi, dove il bene iscritto all'UNESCO è la sola Basilica di San Salvatore, la *buffer zone* ingloba tutto il centro storico, racchiudendo non solo monumenti celeberrimi come il Duomo, il teatro Romano, l'Arco di Druso e la Rocca Albornoziana con il Museo del Ducato, oltre alle *Sculture nella città* – esito dell'irripetibile e innovativo esperimento che fu la mostra del 1962⁶ – ma anche musei di proprietà pubblica e privata, tra i quali, giusto per citarne alcuni, il Museo Archeologico Statale, il Palazzo Collicola Arti Visive, il Museo del Tessuto e del Costume, il Museo Diocesano e la Casa Menotti.

A Spoleto, come in altri luoghi riconosciuti dall'UNESCO, l'iscrizione nella Lista ha portato un nuovo modo di "agire" – "interagire" tra le varie istituzioni ed enti preposti alla tutela e alla gestione del patrimonio culturale, in attuazione anche del Piano di gestione elaborato dai numerosi *stakeholder* coinvolti nella candidatura del sito *I Longobardi in Italia: i luoghi del potere (568-774 d.C.)*.

Nell'esperienza italiana il Piano di gestione può essere definito come un "elaborato tecnico che, basandosi sui valori espressi nel riconoscimento UNESCO, costituisce lo strumento necessario per definire e rendere operativo un processo di tutela e di sviluppo, condiviso da più soggetti e formalizzato attraverso un accordo di programma o altro strumento di concertazione"⁷. Il modello di Piano di gestione in Italia fu definito da un'apposita Commissione istituita presso l'allora Ministero dei beni e delle attività culturali, a seguito delle richieste dell'UNESCO. Nel 2002, infatti, in occasione del 30° anniversario della *Convenzione sulla Protezione del Patrimonio Mondiale, Culturale e Naturale*, il Comitato del Patrimonio Mondiale, adottando la Dichiarazione di Budapest⁸, aveva sottolineato l'importanza di un'adeguata gestione del patrimonio e aveva invitato gli Stati membri a sostenere la salvaguardia del Patrimonio Mondiale attraverso degli obiettivi strategici fondamentali. L'auspicio era che i beni di tale patrimonio potessero essere tutelati attraverso attività adeguate, in un giusto equilibrio tra conservazione, sostenibilità e sviluppo, contribuendo così allo sviluppo socio-economico e alla qualità della vita delle comunità ospitanti.

La Commissione istituita dal Ministero, chiamata a fornire orientamenti e indirizzi per la redazione e l'attuazione dei Piani di gestione per i Siti UNESCO italiani, ha predisposto le *Linee guida*, poi pubblicate nel 2004, su concetti ormai maturi: l'imprescindibilità di una efficiente gestione "integrata" dei beni; la necessità di passare da una tutela passiva a una tutela attiva, capace di coniugare le istanze di protezione e conservazione dei beni con le trasformazioni dei territori

indotte dalle dinamiche socio-economiche; la consapevolezza del ruolo fattivo della cultura nei processi di sviluppo sostenibile; l'importanza della partecipazione delle

collettività alla valorizzazione dei beni; la percezione dell'utilità sociale del patrimonio, ecc.⁹

Su tali fondamenti il Piano di Gestione è stato quindi inteso come un processo che persegue gli obiettivi richiesti dall'UNESCO di tutela, conservazione e valorizzazione dei Siti, ma li declina in chiave strategica, estendendoli e rafforzandoli con analoghi obiettivi di tutela, conservazione e valorizzazione dei territori che li hanno generati e

sui quali devono ricadere i benefici economici e sociali derivanti dalle azioni e

dalle attività pianificate¹⁰. Questo marcato carattere "territoriale" del modello di Piano di Gestione adottato in Italia incontra quella specificità tutta italiana in cui il patrimonio culturale integra in un unico *continuum* i musei, le città, il paesaggio

vissuto e il paesaggio dipinto. Un unico tessuto connettivo dove conoscenza, tutela, gestione e fruizione non si possono separare, perché sono

menti intimamente connessi di un unico processo¹¹.

Se inizialmente i Piani di gestione dei Siti UNESCO hanno stentato ad affermarsi, oltre che per un limitato interesse da parte dei soggetti coinvolti, forse anche perché le amministrazioni competenti non erano ancora pronte per avviare processi di sviluppo fondati sulle identità locali e sulla valorizzazione delle risorse endogene dei territori in forma integrata – mettendo quindi a sistema risorse e

mezzi –, con gli anni si è assistito a un generale innalzamento della *capacity building*, e quasi tutti i Siti UNESCO italiani hanno elaborato e attuato il Piano di gestione. Molti Siti lo hanno già aggiornato e oggi il modello virtuoso di *governance* così sviluppatosi sta diventando un riferimento per la pianificazione territoriale integrata più ampia e per la gestione di tutto il patrimonio culturale, anche in quei territori della nostra penisola non caratterizzati da grandi attrattori culturali. Un modello, quindi, cui può ispirarsi lo stesso MiBACT che lo ha prodotto, per la elaborazione di quei Piani strategici di cui devono dotarsi i Poli regionali per pervenire all'auspicato Sistema Museale Nazionale, vero nodo della riforma Franceschini.

Angela Maria Ferroni
MiBACT
Segretariato generale
Ufficio UNESCO

¹ <http://whc.unesco.org/en/list/>.

² La riforma è stata attuata a seguito del DPCM 29 agosto 2014, n. 171.

³ Cfr *The Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention* – item 48 Movable heritage (<http://whc.unesco.org/en/guidelines/>).

⁴ Cfr *The Operational* – item II.F Protection and management (<http://whc.unesco.org/en/guidelines/>).

⁵ <http://www.longobarditalia.it/>.

⁶ G. Carandente, *Sculture nella città. Spoleto 1962*, Spoleto 2007.

⁷ M.R. Guido, *Il piano di gestione di "Le necropoli etrusche di Tarquinia e Cerveteri"*, in *Atti del Convegno Patrimonio Mondiale UNESCO: dai piani di tutela ai piani di gestione*, pubblicati in *Economia della cultura – Restauro. Salone dell'arte della Conservazione e del Restauro dei Beni Culturali e Ambientali*, Bologna 2003, pp. 23-25.

⁸ WHC.02/CONF.202/05 *The Budapest Declaration on World Heritage* (<http://whc.unesco.org/en/documents/1334>).

⁹ Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Commissione Nazionale Siti UNESCO e Sistemi Turistici Locali, *Il Modello del Piano di Gestione dei Beni Culturali iscritti alla Lista del Patrimonio dell'Umanità. Linee Guida*, in *Atti della 2a Conferenza Nazionale dei siti UNESCO italiani - Paestum 25-26 maggio 2004*.

¹⁰ A.M. Ferroni, *I Piani di gestione per i Siti Unesco italiani*, in *Il Libro Bianco. Legge 77/2006*, a cura di M.R. Guido, A.M. Ferroni, S. Patrignani, Ministero per i Beni e le Attività culturali, 2013, p. 84 e ss.

¹¹ S. Settis, *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino 2002, in part. pp. 59 e 90.

Nasce il Repertorio digitale dell'incisione italiana contemporanea

NOTIZIE DAL
SISTEMA MUSEALE
PROVINCIALE

Un nuovo strumento conoscitivo per il Gabinetto delle Stampe di Bagnacavallo

Le straordinarie opportunità offerte dalla *digital technology innovation* anche nel campo della valorizzazione e della comunicazione museale sono ormai una realtà con la quale confrontarsi se si vuole tenere il passo con i veloci cambiamenti della società. Oggi nel settore museale arroccarsi su condotte di tipo inerziale e tese alla chiusura quasi gelosa sul proprio patrimonio e sulle proprie prerogative non è più un'opzione strategica percorribile. Al contrario appare sempre più imprescindibile avviare percorsi volti non solo a ridefinire i rapporti con il proprio pubblico, ma anche a intercettarne di nuovi, in primo luogo la vastissima platea degli utenti digitali. In quest'ottica, anche la pluridecennale ricerca sul fronte della conoscenza e della valorizzazione dell'incisione contemporanea condotta dal Gabinetto delle Stampe di Bagnacavallo non poteva non tenerne conto.

Il fattore di maggior riconoscimento a livello nazionale del Gabinetto bagnacavallese (settore di attività di primaria importanza del Museo Civico delle Cappuccine) è stata fin qui la pubblicazione periodica del *Repertorio degli Incisori Italiani*, pubblicazione che è divenuta nel tempo un supporto indispensabile non solo per chi si occupi di incisione contemporanea ma per tutti coloro che ab-

biano interesse a conoscere gli incisori dal punto di vista della loro opera, della loro formazione e della loro attività espositiva.

Proprio su questo fronte oggi si sta portando a termine, grazie soprattutto al convinto sostegno e contributo dell'IBC dell'Emilia-Romagna, un progetto di grande innovatività che prevede la trasformazione di quella che era una pubblicazione cartacea in un ambizioso portale web denominato *Repertorio digitale dell'incisione italiana contemporanea* (in linea da dicembre 2017 all'indirizzo www.repertoriobagnacavallo.it); l'intento è quello di dar vita a uno strumento conoscitivo *online* che sia punto di riferimento nazionale e internazionale (grazie alla prevista versione in lingua inglese) per la conoscenza della grafica contemporanea italiana. In sostanza il portale integrerà le informazioni sugli artisti italiani impegnati nel campo dell'incisione precedentemente pubblicate nel volume cartaceo (con possibilità di aggiornare le schede con facilità e in qualsiasi momento) con la straordinaria ricchezza delle schede di catalogo delle collezioni contemporanee del Gabinetto delle Stampe, che a oggi ammontano a quasi 12.000 opere. Grazie alla strutturazione di una complessa banca dati, le schede di presentazione degli incisori, al momento più

di 1.500, sono state automaticamente allacciate alle schede catalografiche delle opere e alle relative immagini. In aggiunta, altre funzionalità di grande interesse sono messe a disposizione degli utenti: il portale infatti tiene monitorati i principali premi artistici e le biennali dedicate all'arte incisoria in Italia, raccogliendo le informazioni sulle partecipazioni degli artisti e sui riconoscimenti conseguiti. Questo consente non solo di ricostruire automaticamente nelle schede degli artisti la memoria delle loro presenze a queste importanti manifestazioni, o dei premi da loro conseguiti, ma anche di ricostruire la storia recente dell'incisione italiana e dei suoi protagonisti, anche per mezzo di una mappa interattiva che illustra la storia e le principali caratteristiche delle manifestazioni nazionali che hanno illustrato, e continuano a illustrare, le ricerche e linee di tendenza di questo linguaggio artistico così antico e di grandi potenzialità espressive.

L'aspetto più innovativo e certamente virtuoso di questo progetto è che tutta la documentazione raccolta sugli incisori, le notizie relative alla loro carriera e alla loro partecipazione alle principali manifestazioni nazionali, le immagini e le informazioni su migliaia di opere incisorie messe in relazione con le schede anagrafiche degli autori, saranno veicolate in un unico strumento, complesso ma intuitivo, ma soprattutto *aperto*: il *Repertorio digitale* sin dall'inizio nasce infatti

sotto il segno di una stretta integrazione con il *PatER*, il Catalogo del patrimonio culturale dell'Emilia-Romagna, e grazie a questo sistema di collegamento ogni scheda catalografica inserita nel *Repertorio digitale* sarà contestualmente inserita nel Catalogo regionale e conseguentemente sarà collegata alle principali banche dati nazionali e internazionali del Patrimonio.

Per il Museo Civico delle Cappuccine di Bagnacavallo tutto questo rappresenta un nuovo, innovativo filone di impegno, che scaturisce dalla ferma convinzione che il Gabinetto delle Stampe, in quanto istituto culturale al servizio della comunità, debba avere come finalità primaria quella di preservare e mettere a disposizione del pubblico il proprio patrimonio fatto di opere d'arte ma anche di informazioni. A partire da oggi quel "mettere a disposizione" esprimerà infatti una capacità in più, quella cioè di essere un soggetto fortemente orientato alla diffusione delle conoscenze, anche grazie alla sperimentazione delle nuove e straordinariamente efficaci vie offerte dalla comunicazione digitale.

Diego Galizzi

*Direttore Museo Civico
delle Cappuccine
di Bagnacavallo*

Una Biennale rende omaggio a Giuseppe Maestri

Da dicembre a marzo 2018 un progetto nazionale dedicato alla grafica d'arte unisce Bagnacavallo e Ravenna

Il Museo Civico delle Cappuccine di Bagnacavallo promuove e ospita la seconda edizione della *Biennale di incisione "Giuseppe Maestri"*, manifestazione artistica di portata nazionale dedicata all'incisore e torcoliere Maestri, figura di spicco dell'ambiente culturale ravennate scomparso qualche anno fa. La Biennale, organizzata dal Comune di Bagnacavallo in collaborazione con il Comune di Ravenna, vuole valorizzare un linguaggio artistico di grande tradizione, tecnicamente sofisticato e ricco di grandi potenzialità espressive, come l'incisione, stimolando la realizzazione di nuove opere incisorie aperte alle sensibilità del contemporaneo, anche attraverso una particolare attenzione al lavoro dei giovani artisti.

Analogamente alla pre-

cedente edizione, il ricco calendario di eventi artistici previsti dalla Biennale si svolge tra Bagnacavallo e Ravenna, unendo così idealmente i due luoghi che sono più strettamente legati all'attività di Maestri, anche in una logica di sinergia e di integrazione delle realtà culturali della provincia.

A partire dal 16 dicembre, il Museo delle Cappuccine, oltre alla presentazione pubblica del *Repertorio digitale dell'incisione italiana contemporanea* (di cui si dà conto su questa stessa rivista), ospita il *Premio per*

giovani incisori | *Bagnacavallo #2017*, concorso artistico che con l'esposizione di circa cinquanta opere selezionate offre un interessante panorama sugli orientamenti più recenti della grafica d'arte presso la più giova-

pomeriggio la Biennale entra nel vivo con l'apertura dell'evento principale presso il Museo d'Arte della Città di Ravenna, il *Premio di incisione "Giuseppe Maestri" | Ravenna #2017*; nelle sale del MAR saranno presentate



La prima edizione della Biennale di incisione (2015)



Giuseppe Maestri nel suo studio

ne generazione di incisori. Contemporaneamente apre al pubblico la mostra *La donazione Zunica. Opere di Virgilio Guidi, Ernesto Treccani, Tono Zancanaro e altri maestri del '900*, con più di sessanta preziose opere incisorie recentemente acquisite dal Gabinetto delle Stampe di Bagnacavallo.

La sezione ravennate della Biennale si aprirà il 20 gennaio. La mattina, presso la Biblioteca Classense, inaugura la mostra *L'opera grafica di Cristiano Vettore*, in cui sono esposte le migliori opere grafiche realizzate dal vincitore dell'edizione 2015 del *Premio per giovani incisori*. Nel

le opere realizzate appositamente per questo evento da una trentina di artisti ritenuti tra i più significativi attualmente in attività in Italia. Nell'occasione si svolgerà la cerimonia di assegnazione dei premi e dei riconoscimenti previsti sia dal Premio ravennate che dal Premio bagnacavallese dedicato ai giovani incisori.

Per informazioni:

www.museocivicobagnacavallo.it/biennalemaestri2017

Una generazione stroncata

In mostra a Faenza le opere di tre artisti romagnoli che raccontano il dramma della Grande Guerra

Sono almeno tre le generazioni di artisti faentini che hanno partecipato o sostenuto la Prima Guerra Mondiale. Achille Calzi non partì per il fronte, ma è sempre stato al fianco dei soldati. Ha tenuto viva la memoria dei Caduti con numerose iniziative nel Museo del Risorgimento di Faenza, già nel 1915, e ha realizzato una serie di cartelloni a sostegno di quanto leggeva sui bollettini di guerra. Gran parte di quei cartelloni sono stati restaurati ed esposti, fino al prossimo 18 febbraio, nella

Tra i ragazzi degli anni Novanta dell'Ottocento, Leonardo Castellani (nato nel 1896) esprime questo sentimento nel suo libro autobiografico, mentre Giannetto Malmerendi (nato nel 1893) in una conferenza del 1934 affermò che la partecipazione alla guerra aveva cambiato tutti quanti, lasciando "un'impronta sua" a quelli rimasti in vita e "a quelli spirati diede glorie adorabili".

Tra gli artisti della generazione precedente, i nati nella seconda metà degli anni

di Cellelager in Germania dove rimase dal novembre 1917 al gennaio 1919. Si può dunque comprendere come a cinquanta anni da quella esperienza, il 4 novembre 1967, in occasione del suo ottantesimo compleanno, Nonni scrisse di far parte di quella generazione che la guerra del '15-'18 aveva stroncato inesorabilmente.

Da questa affermazione prende il titolo la mostra che la Pinacoteca Comunale di Faenza dedica alle opere di tre artisti romagnoli nella Prima Guerra Mondiale. Un'esposizione che attraverso 80 opere di Luigi Giovanni (Gino) Barbieri, Francesco Nonni e Giovanni (Giannetto) Malmerendi, racconta il dramma della guerra. Certo può essere un caso che il racconto sia tutto in bianco e nero, sia per i disegni a matita e carboncino di Nonni sia per le xilografie di Barbieri e Malmerendi, ma l'assenza di colore rende le opere più incisive e restituisce in pieno il significato della guerra, che non consente mediazioni o elusivi toni interpretativi.

Particolarmente significativa è la scelta artistica di due di questi artisti, Barbieri e Nonni, che, pur utilizzando due tecniche diverse come con il disegno e la xilografia, per denunciare la crudeltà della Guerra ricorrono entrambi alla forma espressionista. Un ricorso che è ancora più sorprendente se si pensa che per entrambi il punto di partenza artistico era stato ben diverso. Barbieri, prima di incidere nel legno la sua vita in trincea, si era distinto per l'eleganza classica della sua arte. I soldati di Barbieri non

sono gli eroi che si possono raccontare con un segno di maniera, ma sono i compagni di trincea, quelli che con lui hanno condiviso la dura vita nella prima linea del fronte, e che si raccontano con un segno duro e più vicino al dramma che i loro occhi hanno visto quotidianamente. Nonni non ha lasciato nulla dei suoi momenti al fronte, ma ha rappresentato la sua vita di prigionia a Cellelager: un racconto che descrive gli ambienti, dal campo recintato con l'esterno delle baracche agli interni con i letti per gli ufficiali e i soldati, e i tanti momenti di vita quotidiana. Le più drammatiche sono alcune immagini dedicate alla tristezza, alla fame e al freddo e a una vittima stesa sul terreno fuori da una baracca. Nonni per la prima e unica volta nella sua carriera artistica usa il segno espressionista, mentre in precedenza si era espresso con stilemi Liberty e successivamente realizza veri e propri capolavori Decò, rimanendo sempre l'artista della grazia attento al gusto del decoro. Diversa è la vicenda di Malmerendi che costruisce a distanza un racconto della guerra in cui prevale l'intento narrativo, ma dove sono anche presenti segni di primitivismo ed elementi figurativi di matrice futurista che arrivano all'urlo dell'immagine, tipico della grafica espressionista.

Claudio Casadio
Direttore Pinacoteca
Comunale di Faenza



G. Malmerendi, Sulla strada di Bezzecca, 1925 ca, xilografia

mostra che il MIC ha dedicato all'artista faentino.

Artisti più giovani sono partiti, in molti casi volontari, e furono profondamente segnati dagli anni di Guerra.

rese di Somoria. Anche per Francesco Nonni l'esperienza di guerra terminò in un campo di prigionia: fatto prigioniero dopo la rotta di Caporetto, fu rinchiuso nel campo

Ravenna città del mosaico nella collezione del MAR

Un nuovo catalogo guida alla scoperta della raccolta musiva contemporanea

La collezione di mosaici contemporanei del Museo d'Arte della città di Ravenna nasce e si sviluppa come nucleo tematico della storica Pinacoteca civica, configurandosi come necessaria operazione di valorizzazione e di documentazione del mosaico, peraltro contemplata tra i compiti istituzionali del Museo, a partire dalla sua fondazione nel 2002.

Proprio per rispondere a questi specifici obiettivi di studio e documentazione della storia del mosaico, l'anno successivo viene creato il Centro Internazionale di Documentazione sul Mosaico, coordinato da Linda Kniffitz. Attraverso l'attività del Cidm, inquadrata in una ben più ampia progettazione di cooperazione europea, l'originale nucleo di opere musive del Comune di Ravenna è stato incrementato con lasciti, donazioni ed esiti di selezioni per Giovani Artisti, che si sono andate ad aggiungere alle prime importanti acquisizioni negli anni '80 come la serie dei *Mosaici Moderni* (in comodato dal 1985), o *Vanità* di Mimmo Paladino, delineando l'attuale fisionomia di una collezione aperta e quindi destinata a sempre nuovi sviluppi.

Nel 2013 il riallestimento della Collezione nel quadriportico ha permesso un puntuale approfondimento scientifico delle singole opere e una ricostruzione globale storica e storiografica che, seppur incentrata su una selezione di manufatti, divenisse

criterio fondante per una costruzione didascalica del percorso espositivo, capace di offrire al visitatore una chiave di accesso al linguaggio musivo e alle sue trasformazioni in epoca contemporanea, con particolare riferimento alla tradizione locale.

I risultati raccolti durante le ricerche effettuate su Archivi pubblici e privati, uniti alle catalogazioni già consultabili on line nella Banca dati Mosaico (www.mosaicocidm.it), vengono ora pubblicati nel catalogo *MAR. La collezione musiva contemporanea*, Longo editore, a cura di Linda Kniffitz e Chiara Pausini, con i contributi di Maria Rita Bentina, Eleonora Bosetto, Roberto Pagnani e Daniele Torcellini. Il catalogo nasce come strumento di consultazione, per un accesso facilitato alla collezione musiva del MAR, necessariamente collegata all'identità culturale e storica della città, al suo *genius loci*. Apre il percorso espositivo la figura di Teodora, trascritta a tempera su carta da lucido dal maestro Giuseppe Zampiga nel 1921, immagine identitaria e simbolica di una rinascita e riscoperta del mosaico, inizialmente incentivate soprattutto da esigenze di tipo conservativo. Sono decenni fondamentali per il costituirsi dell'idea stessa di "Ravenna città del mosaico": s'innescava infatti in quegli anni un processo virtuoso che vede uno snodo fondamentale nell'istituzione del Corso di Mosaico dell'Accademia di Belle Arti cittadina nel 1924 e

nella costituzione, nel volgere di pochi anni, di un gruppo di Maestri Mosaicisti, specializzati nell'arte e nel mestiere, impegnati nei principali cantieri di restauro sugli antichi monumenti paleocristiani, su diretto incarico della Soprintendenza.

La relazione cantiere/restauro/bottega risulta centrale per una vicenda che vedrà nascere negli anni '50 il rapporto anche con l'istituzione universitaria: il prof. Giuseppe Bovini sarà in quel decennio e oltre una fondamentale figura di riferimento. La costituzione del Gruppo Mosaicisti nel 1948, la Mostra di copie dall'antico inaugurata a Parigi nel 1951 e la successiva mostra di *Mosaici Moderni* del 1959, rappresentano gli eventi salienti che segnano a Ravenna un nuovo inizio, dal quale successivamente si svilupperanno progetti e intenzioni che è utile ripercorrere per comprendere meglio le vicende attuali. Partendo dal fregio in pannelli musivi, firmato da Lino Melano per la Stazione di Ravenna nel 1952, si è cercato di ricostruire il percorso storico e culturale che porterà all'affermazione del mosaicista quale artista autonomo, e delle nuove possibilità espressive e applicative dell'arte musiva, non necessariamente collegate a una destinazione architettonica.

Nel catalogo la suddivisione cronologica delle opere, all'interno di gruppi tematici più ampi, corrisponde in larga parte all'ordine espositivo adottato e risulta funzionale alla ricostruzione storico-didascalica a cui si accennava, con una ri-



G. Mathieu, Omaggio a Odoacre, 1959

flessione mirata sulla genesi dei "Moderni", sulle collaborazioni degli anni '80 e '90 con architetti e designer, sul rapporto tra artista e mosaicista nelle opere di traduzione degli stessi decenni, fino alle opere autonome che, soprattutto a partire dagli anni '90, lasciano intuire nuove possibilità per il mosaico. Oggi questa tecnica rappresenta un mezzo espressivo consapevolmente scelto dagli artisti, che lo applicano nelle forme della tradizione, ma anche sperimentando e generando linguaggi alternativi, eccentrici, *musivi*.

Linda Kniffitz
Chiara Pausini

CIDM – MAR di Ravenna

L'arte in tutto di Achille Calzi

Una mostra al MIC di Faenza esplora il poliedrico universo di uno dei protagonisti del panorama artistico faentino a cavallo tra Otto e Novecento

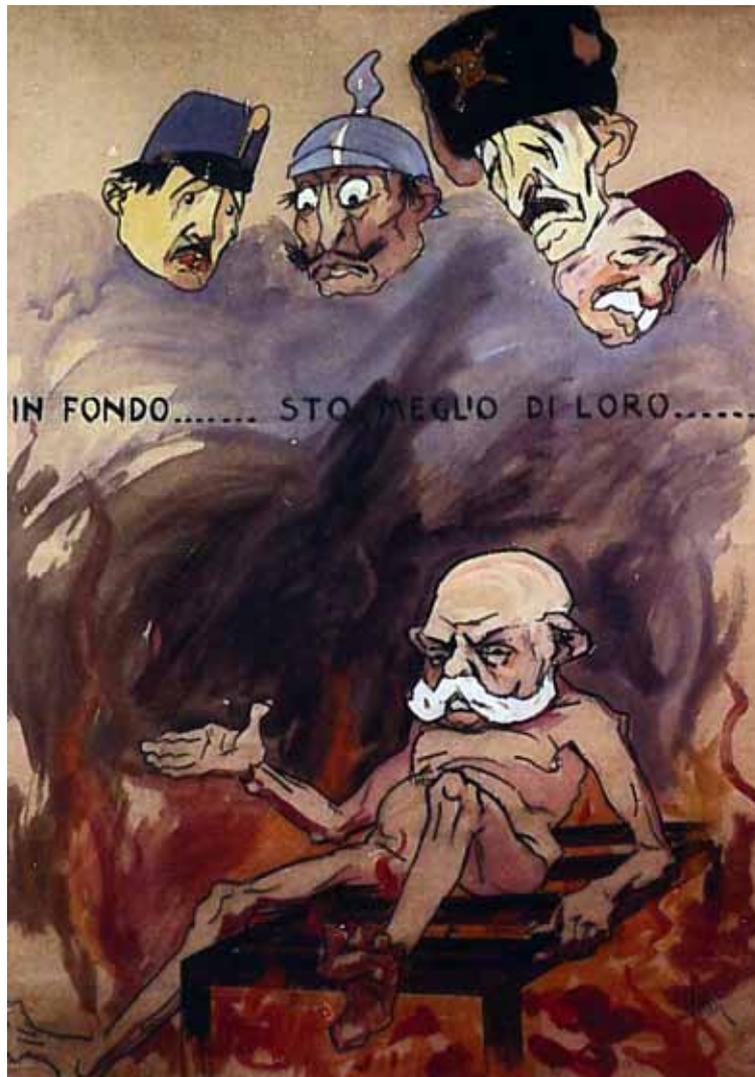
La vicenda artistica di Achille Calzi occupa un posto di primo piano all'interno del panorama artistico faentino tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Artista poliedrico, di grande cultura e "non privo di genialità", Calzi ha dato un contributo significativo al rinnovamento artistico della città, in quell'intensa stagione creativa che vede anche l'affermazione di Domenico Baccarini e degli artisti del Cenacolo.

Con lui le arti applicate faentine si aprono definitivamente alle più aggiornate istanze del Modernismo internazionale, che dall'esperienza inglese delle Arts and Crafts si diffonde in tutta Europa e negli Stati Uniti, assumendo fisionomie e denominazioni diverse: Art Nouveau in Francia, Jugendstil in Germania, Liberty in Italia.

Calzi incarna la moderna figura dell'artista progettista, facendosi interprete del principio

modernista dell'"arte in tutto" che s'invera attraverso le numerose collaborazioni con le principali manifatture cittadine attive nei settori della ceramica, dell'ebanisteria e dei ferri battuti e nell'impegno profuso nel campo della gra-

fica. A questi si aggiunge la multifforme ricerca nelle arti



A. Calzi, In graticola, 18 settembre 1918

figurative, dalla decorazione al "bianco e nero", dalla pittura da cavalletto alla caricatura, dove recepisce alcune delle più avanzate tendenze artistiche nazionali e internazionali. Se da un lato le visioni macabre, intrise di sugge-

stioni misteriosofiche ed esoteriche, segnano l'adesione al Simbolismo, dall'altro il suo linguaggio pittorico accoglie sperimentazioni d'impronta divisionista. Tra riferimenti locali e influenze internazionali si colloca l'attività di caricaturista e di autore di immagini

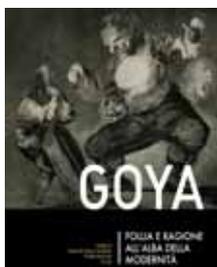
dai numerosi viaggi all'estero, è comprovata dai molti rapporti con artisti, letterati, musicisti, tra cui Pellizza da Volpedo, Adolfo de Carolis, Arturo Martini, Giosuè Carducci, Alfredo Oriani, Gabriele D'Annunzio e Riccardo Zandonai.

La stessa idea di "arte totale", che informa la sua produzione artistica, sembra trovare riscontro nell'attività di studioso e storico dell'arte. Nella accuratissima edizione *Faenza nella storia e nell'arte*, scritta insieme ad Antonio Messeri per la parte storica, Calzi restituisce un quadro complessivo di tutte le manifestazioni artistiche della città dalle origini alla fine dell'Ottocento, senza trascurare le cosiddette "arti minori". Intellettuale di spicco dell'ambiente culturale faentino, Calzi assume la direzione dei due principali istituti cittadini: la Pinacoteca e il Museo Civico e la Scuola di Disegno e Plastica, sostenendo fino allo strenuo quella visione polifonica del fare artistico, opponendosi – nella ben nota *querelle* – a Gaetano Ballardini che, con la nascita prima del Museo poi della Scuola, sancisce il "primato" della ceramica.

La mostra *Tra Simbolismo e Liberty. Achille Calzi* è aperta fino al 18 febbraio 2018.

Ilaria Piazza
Curatrice della mostra

Le novità editoriali dei Musei del Sistema



**Goya. Follia e ragione
all'alba della modernità**

Catalogo di mostra a cura di
P. Foglia e D. Galizzi
Bagnacavallo, 2017

Il Museo delle Cappuccine di Bagnacavallo presenta i capolavori grafici con i quali, con l'aprirsi dell'Ottocento, Francisco Goya ha cambiato il corso della storia dell'arte internazionale. Il genio di Goya si è infatti espresso in maniera autentica nei suoi quattro cicli incisorii, oggetto della mostra; il catalogo, contenente due saggi scritti dai curatori e un'approfondita analisi delle quattro serie, è arricchito dalle riproduzioni delle 222 opere esposte, accompagnate da brevi commentari. Dalle ottanta tavole dei *Capricci* (1799), fantasmagorica messinscena grottesca che colpisce i pregiudizi e le superstizioni della società spagnola, si passa ai *Disastri della guerra* (1810-20), una cruda sequenza di violenze ispirate dalla "guerra di indipendenza" spagnola, quindi alla *Tauromachia* (1815 ca), una travolgente carrellata che racconta alcuni momenti della festa de toros, per arrivare allo spettacolo oscuro delle *Follie* (1816-19 ca), in cui Goya, sempre più rinchiuso nella sordità e nell'isolamento interiore, dà vita a visioni da incubo in cui è il caos delle passioni e delle paure a dominare.



**Selvatico. FORESTA
Pittura Natura Animale**

Catalogo a cura di M. Fabbri
Cotignola, 2017

Il dodicesimo libro della collana *Selvatico* abbraccia la nuova edizione del progetto – nato nel 2006 dal Museo Luigi Varoli – che si è ramificato tra settembre e dicembre 2017 in vari luoghi della Romagna, coinvolgendo sei città, quattro musei, undici spazi espositivi e quaranta artisti contemporanei tra pittura, disegno e collage. *Selvatico* è una geografia capace di collegare luoghi, persone e cose in una mappa governata, in questo arcipelago di mostre, dall'immagine delle foresta, intesa non solo come attenzione al dato naturale da parte di molti autori, ma anche come metafora della pittura stessa.

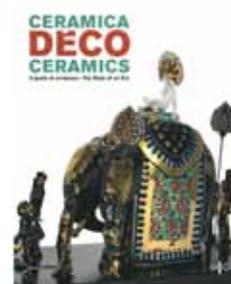
Il catalogo, di 276 pagine di cui 216 in quadricromia, realizzato da Marilena Benini e stampato dalle Grafiche Morandi di Fusignano, raccoglie testi di Massimiliano Fabbri, Massimo Pulini e Irene Biolchini ed è in vendita presso le sedi della mostra e i musei coinvolti nell'iniziativa (Museo Varoli Cotignola, MIC Faenza, Musei della Città Rimini, Museo San Rocco Fusignano).



**100 opere della
Pinacoteca. Dal Medioevo
al XX secolo**

Guida a cura di C. Casadio
Misterbianco, 2016

Cento opere della Pinacoteca Comunale di Faenza presentate con foto e commento. La guida raccoglie una documentazione dalle opere più antiche, dal pluteo bizantino ravennate del VI secolo fino a una selezione di otto opere della donazione Bianchedi Bettoli-Vallunga, con artisti del XX secolo come De Chirico, Morandi e Savinio. L'ultima opera presentata è un nudo di Franco Gentilini del 1956 su tela sabbata. Non mancano i capolavori della Pinacoteca, dal *San Girolamo* di Donatello alle pale del Maestro della Pala Bertoni, di Marco Palmezzano e di Biagio d'Antonio. Gli autori con il maggior numero di schede sono Domenico Baccarini e Domenico Rambelli, rispettivamente con otto e cinque opere presentate, a conferma dell'importanza del primo Novecento artistico faentino. Completa la guida l'introduzione di Vittorio Sgarbi che propone vari motivi di visita al museo faentino e aiuta a comprendere l'importanza delle opere artistiche esposte.



**Ceramica Déco, il gusto
di un'epoca**

Catalogo di mostra a cura di
C. Casali
Cinisello Balsamo, 2017

Il catalogo raccoglie le 150 opere che sono state esposte alla mostra che si è tenuta al MIC di Faenza dal 18 febbraio al 1 ottobre 2017. La mostra, proseguimento ideale di *Art Déco* dei Musei San Domenico di Forlì, ha indagato la produzione ceramica italiana e internazionale a partire da quella faentina, che tra gli anni Venti e Trenta del '900 fu fondamentale per lo sviluppo del gusto Déco in Italia grazie a figure di spicco come Rambelli, Nonni, Melandri, Bucci, Gatti, Guerrini e Drei. Il catalogo è corredato da tre testi critici: il primo, della curatrice Claudia Casali, analizza il contributo della ceramica faentina al consolidamento del gusto Déco in Italia; il secondo, a cura di Oliva Rucellai, prende in esame la manifattura Richard Ginori e le ceramiche d'arte da Gio Ponti a Giovanni Gariboldi, mentre il terzo, di Lorenzo Fiorucci, focalizza l'attenzione sulle ceramiche Rometti dal 1929 al 1935. In appendice biografie degli artisti redatte da Ilaria Piazza.



- Casa Vincenzo Monti di Alfonsine
- Museo della Battaglia del Senio di Alfonsine
- Museo Civico delle Cappuccine di Bagnacavallo
- Ecomuseo delle Erbe Palustri di Villanova di Bagnacavallo
- Museo del Castello di Bagnara di Romagna
- Museo Civico "Giuseppe Ugonia" di Brisighella
- Museo della Resistenza Ca' Malanca di Brisighella
- Il Cardello di Casola Valsenio
- Giardino delle Erbe di Casola Valsenio
- Museo Civico di Castel Bolognese
- MUSA. Museo del Sale di Cervia
- Museo Civico di Cotignola
- Casa Raffaele Bendandi di Faenza
- Fondazione Guerrino Tramonti di Faenza
- Museo all'aperto della Città di Faenza
- Museo Carlo Zauli di Faenza
- Museo Nazionale dell'Età Neoclassica in Romagna di Faenza
- Museo del Risorgimento e dell'Età Contemporanea di Faenza
- Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza
- Museo San Francesco di Faenza
- Pinacoteca Comunale di Faenza
- Museo Civico "San Rocco" di Fusignano
- Museo Francesco Baracca di Lugo
- Museo Carlo Venturini di Massa Lombarda
- Museo della Frutticoltura di Massa Lombarda
- Casa delle Marionette di Ravenna
- Domus dei Tappeti di Pietra di Ravenna
- Il Planetario di Ravenna
- Museo d'Arte della città di Ravenna
- Museo Dantesco di Ravenna
- Museo Nazionale di Ravenna
- Museo del Risorgimento di Ravenna
- Piccolo Museo di Bambole e altri Balocchi di Ravenna
- Tamo. Tutta l'Avventura del Mosaico di Ravenna
- MAS. Museo Nazionale delle Attività Subacquee di Marina di Ravenna
- NatuRa di Sant'Alberto
- Museo Etnografico "Sguri" di Savarna
- Museo del Paesaggio dell'Appennino Faentino di Riolo Terme
- Museo Civico di Russi
- Museo dell'Arredo Contemporaneo di Russi
- Museo di zoologia "La vita nelle acque" di Russi
- MusEt. Museo Etnografico di San Pancrazio