

MUSEO in•forma

Rivista quadrimestrale della Provincia di Ravenna - Notiziario del Sistema Museale Provinciale
anno XXI, n° 59 / Luglio 2017 • Diffusione gratuita



Speciale Paesaggi culturali e musei

Giovani per il territorio

2017 Odissea nel mosaico

Tante culture sotto un unico cielo



Copertina: Adolfo Wildt, L'albero della vita (La fontanella santa), 1921, Forlì, Palazzo Romagnoli, Collezioni del Novecento (vedi articolo a pag. 20)



IV di copertina: Disegno di Achille Calzi per la copertina del volume Faenza nella storia e nell'arte, Faenza 1909 (vedi articolo a pag. 19)

Lo Speciale è illustrato con immagini delle opere esposte al MAR alla mostra Montezuma, Fontana, Mirko (vedi articolo a pag. 20)

MUSEO
in-forma

Anno XXI, n° 59
Luglio 2017

Rivista
quadrimestrale
della Provincia
di Ravenna
Notiziario
del Sistema Museale
Provinciale

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

3

EDITORIALE

Condivisione,
integrazione, patrimonio,
comunità: verso un
ecosistema culturale

Claudio Leombroni

4

LA PAGINA DELL'IBC DELLA
REGIONE EMILIA ROMAGNA

Giovani per il territorio

Valentina Galloni

5

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

Ravenna capitale
della Public History

Alessandro Iannucci

6

LA PAGINA DI ICOM ITALIA

Eredità culturale
e libero riuso

Anna Maria Marras

7

LA PAGINA DELLA RETE
BIBLIOTECARIA DI ROMAGNA
E SAN MARINO

Non solo carta

Eloisa Gennaro

8

LA PAGINA DELLA SOPRINTENDENZA
ARCHEOLOGIA BELLE ARTI
E PAESAGGIO DI RAVENNA

L'evoluzione del
concetto di paesaggio

Federica Cavani

Emanuela Grimaldi

9

SPECIALE

PAESAGGI CULTURALI E MUSEI

Paesaggi culturali e
musei. Il museo nella
sua quarta età

Daniele Jalla

19

PERSONAGGI

Antonio Messeri

Giorgio Cicognani

NOTIZIE DAL SISTEMA MUSEALE
DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

20

2017 Odissea nel mosaico

Alberta Fabbri

22

Il museo che si rinnova

Diego Galizzi

23

Raccontare la guerra
per educare alla pace

Antonietta Di Carluccio

24

Torna MCZ
Residenza d'artista

25

L'Italia vola in Cina
con il MIC

Stefania Mazzotti

26

Erexit et hominibus

Emanuela Fiori

27

ESPERIENZE DI EDUCAZIONE
MUSEALE

Tante culture
sotto un unico cielo

Paolo Morini

Condivisione, integrazione, patrimonio, comunità: verso un ecosistema culturale

EDITORIALE

Questo numero estivo di *Museo in-forma*, dà conto, come di consueto, di interessanti iniziative: consolidate come *Giovani per il territorio*, di cui illustra le finalità e i risultati Valentina Galloni; o esito di incursioni in altri territori come il quarto convegno annuale della *International Federation for Public History (IFPH-FIHP)* e il primo convegno della AIPH, l'Associazione Italiana di *Public History*, che si sono svolti entrambi a Ravenna nel giugno scorso, raccontati da Alessandro Iannucci.

Oltre alle consuete rubriche, la nostra rivista continua a ospitare interventi direttamente o indirettamente collegati al tema lanciato nel numero scorso e anticipato in numeri passati, anche in qualche editoriale: la possibilità/necessità di definire un vocabolario comune o, in termini più tecnici, ontologie condivise fra istituti culturali appartenenti a domini diversi e anche in virtù di questa diversità connotanti un ecosistema culturale.

Si tratta invero di una riflessione sulla quale il Sistema museale ravennate si è impegnato ormai da qualche anno, prima esplorando in un convegno l'universo MAB, poi facendo proprio il concetto di "sistema culturale integrato" come punto di arrivo del lungo e accidentato percorso di realizzazione della nuova rete romagnola. Questo percorso è accidentato perché non è connotato soltanto da profili istituzionali o amministrativi, certamente complessi, ma anche da profili culturali, assai più impegnativi e insidiosi, che anche a livello nazionale le comunità professionali coinvolte non hanno affrontato o hanno affrontato solo superficialmente o con insufficiente profondità teorica. Dopo gli Stati generali MAB celebrati a Milano nel 2012, densi di aspettative, non è accaduto molto nella prospettiva del sistema integrato e la ricerca di un linguaggio e di ontologie sufficientemente condivise ha segnato il passo. Né il congresso MAB in programma quest'anno a Roma sembra invertire questa tendenza. Anzi tra il primo convegno milanese e quello in programma a Roma nel prossimo novembre l'esplorazione di ciò che è comune o potrebbe esserlo sembra essere stata definitivamente accantonata e sacrificata a temi più rituali declinati fra le tre associazioni secondo una sorta di manuale Cencelli inter-associativo piuttosto che sulla base di una riflessione autentica. Eppure di sistema culturale come ambito in cui si "dialettizza" il rapporto fra individuo e cultura parlava Edgar Morin sin dagli anni Sessanta. Oggi è a mio avviso più appropriato parlare di ecosistema culturale, ma rimane il fatto che anche la costruzione delle nostre identità attinge alle risorse di quel sistema (o di quell'ecosistema) nel suo complesso e che quella trama concettuale, più complessa ed euristicamente più efficace delle prospettive parziali, consente di interpretare meglio le trame del territorio e le aspettative dei cittadini/utenti/fruitori nei confronti degli istituti culturali, peraltro investiti pienamente dal cambiamento (si veda in questo numero l'eccellente intervento di Daniele Jalla sulla traiettoria evolutiva dei musei).

Museo in-forma continuerà a esplorare questi temi, continuerà ad analizzare da più punti di vista i singoli lemmi di un linguaggio possibile (patrimonio, bene culturale, catalogo, contesto ecc.). Continuerà a interrogarsi se nel nostro Paese è possibile condividere l'idea di patrimonio culturale nazionale, se è possibile realizzarla in cataloghi di nuova concezione, in *policies* condivise, in modelli formativi non raccogliatici e approssimativi, se la nozione di 'bene patrimoniale' possa essere qualcosa di più pregnante di un concetto ragionieristico; se quella nozione, come ha scritto Michel Melot – bibliotecario fortemente coinvolto nell'*Inventaire* del patrimonio francese che ha sapientemente illustrato e interpretato in *Mirabilia. Essai sur l'Inventaire général du patrimoine culturel* edito da Gallimard nel 2012 – possa fondare l'esistenza stessa di una comunità, se possa essere riconosciuta collettivamente nella consapevolezza che una comunità si dota di beni patrimoniali: testi orali o scritti, oggetti, monumenti, gesti, riti, monumenti... Ma forse per noi il problema è proprio questo: la difficoltà di interpretare il Paese nella sua interezza, come comunità nazionale.

Claudio Leombroni



Opere del MIC in mostra in Cina:
L. Della Robbia, Vaso, 1510-1515;
G. Tramonti, Piatto, metà del XX
secolo; Manifattura veneziana,
Vaso, ultimo quarto del XVI secolo
(vedi articolo a pag. 25)

Giovani per il territorio

Compie cinque anni il bando che mette in sinergia le associazioni giovanili e i beni culturali

L'Istituto per i beni culturali della Regione Emilia-Romagna (IBC), da alcuni anni, ha adottato una politica di avvicinamento dei giovani al patrimonio culturale del loro territorio favorendo la loro partecipazione attiva e creativa. Una politica attuata principalmente attraverso due concorsi oramai consolidati: uno dedicato agli studenti delle scuole, *Io amo i Beni Culturali*, e uno rivolto alle associazioni culturali giovanili: *Giovani per il territorio*.

Quest'ultima iniziativa è stata promossa per la prima volta nel 2012, dapprima testando il concorso in alcune città come Forlì, Ferrara e Reggio Emilia e poi, visto il successo in termini di partecipazione e risultati, estendendolo all'intera regione. Le associazioni giovanili vengono invitate a unirsi in partenariato con un ente proprietario di un bene culturale per presentare un progetto innovativo di gestione e valorizzazione di questo. Sono i giovani i veri protagonisti, coloro che

lavorano in prima persona per realizzare nuove forme e nuove soluzioni per gestire, comunicare e trasmettere il valore sociale del patrimonio.

Sono molti i progetti che ogni anno si presentano al concorso e, per selezionarne dieci, si adottano diversi criteri, tra cui l'originalità, la partecipazione attiva dei giovani, la capacità di coinvolgere la comunità territoriale e di attrarre ulteriori ri-



Progetto Il Po ricorda (Piacenza)

torse. Requisito per l'ammissione è inoltre la garanzia di ricevere dall'ente titolare del bene, o da un terzo soggetto, un contributo di almeno 2.000 euro. L'IBC finanzia con un contributo di 10.000 euro ognuno dei dieci progetti selezionati, che a loro volta, attraverso un costante

monitoraggio e un'attenta opera di documentazione, diventano modelli per altre progettazioni.

Nell'edizione del 2016, di cui diamo conto in questo volume, il concorso ha coinvolto dieci associazioni giovanili che hanno lavorato con più di cento istituzioni culturali, enti e associazioni, capillarmente diffusi in tutta la regione. Un museo etnografico, il fiume Po, i beni culturali delle terre del Frignano, il giardino di un palazzo cinquecentesco in rovina, un'area archeologica, vecchi mercati e magazzini in disuso e un'antica via di

per utilizzare in modo innovativo le nuove tecnologie, per recuperare il legame tra i beni culturali e il paesaggio circostante, per rendere consapevole la comunità territoriale di quanto sia importante il suo patrimonio culturale, per coinvolgere la cittadinanza in progetti di gestione partecipata, per favorire processi di inclusione sociale e per creare opportunità di lavoro per giovani professionisti.

Leggendo quanto scrivono i protagonisti di queste esperienze nei loro rendiconti progettuali, da cui sono tratti i testi e le immagini riportati nel volume, appare evidente che gli obiettivi che questa iniziativa si prefigge sono stati raggiunti. Partecipare al concorso ha dato ad alcune associazioni un importante impulso iniziale alla loro attività, trasformandole da *start up* in realtà consolidate; per altre è stata l'occasione di vedere il proprio lavoro riconosciuto e allargare la rete dei partner sul territorio.

Giovani cittadini e istituzioni coinvolte, mossi dalla volontà di prendersi cura del proprio patrimonio, hanno colto questa opportunità per catalizzare risorse ed energie, metterle a sistema, e creare centri di innovazione culturale in grado di riflettere sul presente e immaginare un futuro possibile.

Valentina Galloni
Coordinatrice del bando

pellegrinaggio, attraverso il lavoro appassionato di questi giovani, sono tornati a nuova vita con iniziative ed eventi capaci di coinvolgere migliaia di cittadini e turisti.

I progetti sono stati occasioni importanti per svolgere ricerche e raccogliere materiali storico-documentali,

Ravenna capitale della Public History

Centinaia di studiosi e operatori si sono incontrati per parlare degli sviluppi della disciplina storica

Nella settimana 5-9 giugno 2017 l'antica capitale esarciale, Ravenna, la nostra città, è diventata la capitale della storia, anzi della Public History. Al Palazzo dei Congressi e a Palazzo Corradini si sono tenuti,

la metà dei quali stranieri, hanno letteralmente invaso Ravenna per interrogarsi – nella splendida cornice 'storica' e architettonica della città – sugli sviluppi di questa corrente di pensiero, oltre che

culturali; vanno dalla forma tradizionale dello studio, del volume, magari celebrativo, fino alle rievocazioni storiche, al re-enactment, alle battaglie in scala, ecc. In poche parole la PH non è né la storia professionale studiata e insegnata nelle scuole e nelle università, né la produzione di argomento storico dei programmi televisivi o delle opere divul-

tutto il mondo greco la conoscenza del passato – e quindi della storia – attraverso cui si costruiva un'identità linguistica e culturale era mediata da cantori girovaghi, poeti illetterati che raccontavano le antiche glorie degli eroi, prima nelle corti micenee e poi nelle *poleis* greche. La parola greca è '*klea*' che indica i fatti, le imprese, le gesta degne di essere conservate e su cui si concentrava l'attenzione della pubblica opinione. Nel racconto poi confluivano i valori, le tradizioni, le enciclopedie dei saperi.

In questa modalità comunicativa risiedono i due elementi caratterizzanti la teoria della public history: il concetto di memoria pubblica e collettiva; la trasmissione del passato attraverso media efficaci e fruibili da un pubblico amplissimo che tende a coincidere con l'intera società di cui sono parte. Da Omero alle contemporanee serie televisive incentrate su eventi storici (dai *Tudor* a *1992* e *1993*) il passato, la memoria storica e culturale, sono sempre stati oggetto di *storytelling*, cioè di narrazioni efficaci e in grado di catturare l'attenzione del pubblico.

La Public History è anche, e forse soprattutto questo: la capacità di mediare il passato e renderlo importante per il presente trasformando la conoscenza, fondata scientificamente, in narrazione, che la rende accessibile, fruibile, e capace di coinvolgere anche i non specialisti.

Alessandro Iannucci
Professore associato
di Letteratura greca



in contemporanea, il quarto convegno annuale della International Federation for Public History (IFPH-FIHP) e il primo convegno della AIPH, l'Associazione Italiana di Public History.

L'evento è stato organizzato dal Dipartimento di Beni culturali, Università di Bologna, Campus di Ravenna, assieme alla Giunta Centrale di Studi Storici (MiBACT), e alla Federazione internazionale di Public History, in collaborazione con Fondazione Flaminia: oltre 90 panel, con un numero complessivo di 191 relazioni (alcune di più autori) e 25 poster per la conferenza internazionale, e 174 relazioni e 32 poster per la conferenza italiana: nel corso dei lavori si è inoltre tenuta l'assemblea costitutiva della AIPH.

Insomma per una settimana oltre 500 studiosi universitari e operatori culturali, circa

disciplina ormai riconosciuta e diffusa anche in ambito accademico. Hanno discusso sul suo statuto scientifico, su modalità e iniziative utili a promuoverne la valorizzazione, mettendo a confronto diverse esperienze e diversi approcci disciplinari in una sorta di 'stati generali' dei public historian, in ambito nazionale e internazionale.

Per Public History si intendono quelle attività di recupero della memoria storica che si svolgono per il pubblico e con il pubblico, e che coprono il largo spazio che intercorre fra la storia accademica e universitaria e il "consumo di storia" veicolato dai grandi media. Fanno parte della Public History tutta una serie di attività, svolte da musei, biblioteche, studiosi e appassionati locali, e promosse da enti pubblici, privati, associazioni e cooperative

invece ci sono miriadi di attività diverse, di appassionati, di cultori della storia, della archeologia, della memoria, di luoghi, di eventi, di oggetti e di persone, che svolgono una attività essenziale di recupero del passato e di rielaborazione della memoria collettiva.

Non è detto peraltro che sia necessario sapere cosa sia la Public History per praticarla; intanto non è una disciplina esclusiva degli storici, e basta un esempio per spiegarlo.

Da almeno quarant'anni, in Italia e nel mondo, i grandi poemi fondativi la tradizione letteraria occidentale, *Iliade* e *Odisea*, sono studiati e commentati alla luce della cosiddetta teoria oralista, elaborata da Parry e Lord e poi mediata con categorie tipiche dell'antropologia culturale. In sintesi possiamo affermare che per quasi una decina di secoli, tra il XV e il VI secolo a.C., in

Eredità culturale e libero riuso

Icom Italia e Wikimedia Italia ancora insieme con una nuova convenzione per un patrimonio culturale condiviso e partecipato

La volontà di promuovere la libera diffusione della cultura e della conoscenza da parte delle istituzioni museali italiane, come nei maggiori istituti culturali internazionali, deriva dalla funzione stessa di museo come “istituzione permanente senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo”¹, in cui l’educazione e il diletto sono posti sullo stesso livello dello studio.

La rinnovata convenzione tra ICOM Italia e Wikimedia Italia riprende e rafforza i punti principali della convenzione del 2015². In modo particolare viene posto l’accento sull’impegno di entrambe le associazioni a “promuovere una cultura della libera diffusione e riproduzione dei beni culturali, che riconosca la condivisione delle riproduzioni dei beni culturali secondo i termini di licenze libere quale strumento per valorizzare il ruolo di musei, archivi e biblioteche, secondo prassi ormai sempre più consolidate nei maggiori istituti culturali internazionali” (testo della Convenzione 2017, non ancora pubblicato ufficialmente).

Le due associazioni si im-

pegnano dunque a supportare la diffusione del patrimonio detenuto dai musei tramite la promozione del *pubblico dominio* e del *libero riuso*, visti non solo come strumenti di valorizzazione e di comunicazione ma come mezzi fondamentali per rendere *accessibili* le collezioni e i patrimoni culturali, migliorarne la memoria attraverso la maggiore condivisione possibile. Si tratta quindi di strumenti che servono per rendere la comunità un attore consapevole del proprio patrimonio culturale inteso come *bene comune*. Proprio per i principi e le attività che fanno di Wikimedia Italia uno dei maggiori promotori nel panorama nazionale della cultura libera, in modo particolare con il progetto *GLAM-Wiki (Galleries, Libraries, Archives, Museums)*³ e con il concorso fotografico *Wiki Loves Monuments*⁴, ICOM Italia ritiene che questa collaborazione sia importante per affrontare in maniera costruttiva e propositiva questi temi.

Gli aspetti legati alla libera diffusione e riproduzione dei beni culturali e al libero riuso, anche a scopi com-

merciali, sono ancora molto discussi in Italia e vedono delle posizioni differenti. Il panorama museale anglosassone e nordeuropeo ha delineato una posizione condivisa di apertura del patrimonio culturale digitale, rendendolo disponibile per il libero riuso in maniera costantemente crescente. Gli esempi più noti, solo per citarne alcuni, sono quelli del Rijksmuseum, del Metropolitan Museum of Art, del British Museum e del Museum of Modern Art. Il motivo che spinge i musei alla diffusione online delle proprie collezioni con licenza CC0 non è solamente incrementare la visibilità delle collezioni ma rendere accessibile e riutilizzabile il patrimonio culturale da parte di tutte le persone, per scopi diversi. Questa visione viene descritta ad esempio da Loic Tallon, Chief Digital Officer del Metropolitan Museum of Art: “In our digital age, the Museum’s audience is not only the 6.7 million people who visited The Met’s three locations in New York City this past year, but also the three-billion-plus internet-connected individuals around the world. Adopting the CC0 designation for our images and data is one of the most effective ways the Museum can help audiences gain access to the collection and further its use by educators and students, artists and

designers, professionals and hobbyists, as well as creators of all kinds”⁵.

L’apertura al riuso da parte di persone ed enti, pubblici e privati, con scopi ricreativi, educativi, di ricerca e commerciali, costituisce quindi un elemento portante nei concetti di eredità culturale e di bene comune.

L’obiettivo di ICOM è quello di preservare la continuità e il valore del patrimonio culturale e naturale mondiale, presente e futuro, materiale e immateriale. Nella società attuale le nuove tecnologie e il web costituiscono veicoli con cui il museo non solo preserva e comunica ma condivide il suo sapere con tutta la comunità mondiale. Nell’ottica della promozione della cultura libera, ICOM Italia e Wikimedia si impegnano a collaborare alle varie iniziative definite nell’accordo, tra le quali la promozione dell’iniziativa *Wiki Loves Monuments* (che prevede un premio speciale ICOM), le “maratone di scrittura di voci su Wikipedia (o *editathon*)” relative ai musei, la promozione del pubblico dominio e il libero riuso delle riproduzioni dei beni culturali.

Anna Maria Marras

Coordinatrice Commissione
tecnologie digitali
per il patrimonio culturale
ICOM Italia

¹ Definizione di Museo ICOM, <http://icom.museum/the-vision/>.

Questo URL e gli altri riportati di seguito sono stati verificati il 22/08/2017.

² Convenzione ICOM Italia-Wikimedia Italia 2015, http://www.icom-italia.org/images/intesa_wikimedia_icom.pdf.

³ Pagina del progetto GLAM, <https://it.wikipedia.org/wiki/Progetto:GLAM>.

⁴ Wiki Loves Monuments Italia, <http://wikilovesmonuments.wikimedia.it>.

⁵ Met Museum Open Access, <http://www.metmuseum.org/press/news/2017/open-access>.

Non solo carta

L'11 settembre la Classense di Ravenna ospita una giornata formativa sui servizi digitali, fiore all'occhiello della Rete bibliotecaria romagnola

Ancora una volta questa rubrica si occupa di biblioteche e digitale. A partire da alcuni anni infatti la nostra Rete si è orientata sempre più verso le risorse e i servizi digitali per tenersi al passo con le mutate esigenze di informazione dei cittadini legate alla straordinaria diffusione di dispositivi mobili informatici.

Se già in tempi non sospetti la Rete aveva di fatto superato il suo tradizionale e peculiare ruolo di Polo SBN, che pure l'ha resa una delle reti bibliotecarie più all'avanguardia e apprezzate a livello nazionale, la vera e propria svolta si ha nel 2014 con l'ideazione di *LeggeRete* (di cui si è dato conto sulle pagine dei numeri 53/2015 e 55/2016 di questa rivista), un progetto promosso a livello regionale grazie al supporto dell'IBACN. Sebbene – per citare Patrick Bazin – la “rivoluzione digitale” abbia cambiato il modo di produrre

e di distribuire la conoscenza, oltrepassando “l'ordine dei libri”, di fatto questo non significa che lo spazio digitale precluda la lettura; anzi... *LeggeRete* nasce con l'obiettivo di incoraggiare tra giovani e meno giovani la lettura in formato digitale, favorendo in particolare l'uso degli e-book e creando contestualmente un nuovo luogo virtuale di lettura, di ricerca e di e-learning: *Scoprirete* (<http://scoprirete.bibliotecheromagna.it>).

Merito di questo progetto è stato quello di attivare sinergie con istituzioni e associazioni che si occupano a vario titolo di lettura digitale – intesa proprio come espressione del mondo contemporaneo di produrre e distribuire conoscenza – come Wikimedia Italia, con cui in particolare la Rete bibliotecaria ha collaborato a progetti *GLAM* (*Galleries, Libraries, Archives, Museums*) per coinvolgere,

ad esempio, lettori e studenti nella creazione di specifiche voci di quella che è una delle enciclopedie più lette al mondo, valorizzando il proprio territorio.

Grazie a *LeggeRete* è inoltre aumentata in modo significativo l'offerta delle risorse digitali (a titolo di esempio, in due anni i titoli degli e-book disponibili al prestito sono passati da poche centinaia a circa 28.000); a disposizione gratuitamente degli utenti delle biblioteche di Romagna e San Marino ci sono ben due piattaforme, Media Library On Line e Rete Indaco, su cui, oltre a prendere a prestito e-book, è possibile sfogliare quotidiani e riviste di decine di Paesi del mondo che spaziano tra molteplici aree tematiche, ascoltare e scaricare musica, eccetera.

Ma il vero punto di forza di *LeggeRete* è avere innescato un innovativo *modus operandi* in tanti bibliotecari della Rete, che stanno imparando a muoversi nel “disordine” del digitale per riuscire nella non facile impresa di tramutare la mole di dati, metadati e connessioni in cui è sommersa la

nostra società in conoscenza, e la conoscenza in comprensione, rispondendo così appieno alle esigenze e curiosità informative e formative dei propri cittadini.

Ne è appunto un esempio l'evento dell'11 settembre *Non solo carta*, organizzato dalla Biblioteca Classense in collaborazione con la Biblioteca Centrale del Campus di Ravenna, con un occhio di riguardo agli insegnanti per i quali – oltre ad illustrare il nuovo POF del territorio – la giornata si presenta come un'opportunità per sviluppare autonomamente durante l'anno scolastico specifici percorsi di lettura (e non solo) digitale.

Manuela De Vivo, laureata sulla comunicazione via web del patrimonio, racconta come sarebbe oggi la vita senza Wikimedia, ovvero quali sono i vantaggi e le strategie didattiche basate su un modello aperto del web di tipo ‘botton up’; Giulio Blasi, Paola Pala e Francesco Pandini di Horizons Unlimited illustrano le molteplici collezioni e servizi digitali disponibili sulla piattaforma Media Library On Line; infine Valentina Ginepri, che cura per la Provincia di Ravenna i servizi di *front-end* della Rete bibliotecaria di Romagna e San Marino, mostra come fruire in maniera dinamica e partecipata delle risorse digitali messe in campo dalla Rete e in particolare come organizzare percorsi ad hoc nelle classi.

Eloisa Gennaro
Responsabile
Rete Bibliotecaria di
Romagna e San Marino

Lunedì 11 settembre 2017 Biblioteca Classense Sala Danteasca via Baccarini 3 Ravenna

NON SOLO CARTA

Giornata formativa rivolta a docenti delle scuole secondarie e bibliotecari promossa da Istituzione Biblioteca Classense in collaborazione con Università di Bologna - Area di Campus di Ravenna Biblioteca Centrale

POF 9.00-11.00 Verso una scuola civica
Presentazione del Piano dell'Offerta Formativa dell'Istituzione Biblioteca Classense e dell'Università di Bologna - Area Campus di Ravenna - Biblioteca Centrale
Saluti
Elsa Signorino - Assessora alla cultura
Ouidad Bakkaï - Assessora pubblica istruzione e infanzia, istruzione superiore, formazione professionale, università
Maurizio Tarantino - Direttore Istituzione Biblioteca Classense

11.00-13.00 Come sarebbe la vita senza Wikipedia?
Manuela De Vivo - Wikimedia Italia

14.00-16.00 Le collezioni digitali in Medialibrary online (MLOL)
Giulio Blasi Paola Pala e Francesco Pandini - Horizons Unlimited

16.00-18.00 La Rete Bibliotecaria di Romagna e le risorse digitali per le scuole e i cittadini
Valentina Ginepri - Provincia di Ravenna

Ai docenti verrà rilasciato attestato di partecipazione - Informazioni e iscrizioni stravaglini@classense.ra.it

L'evoluzione del concetto di paesaggio

Da fattore estetico a componente essenziale della vita dell'uomo

Il D.Lgs 42/2004, noto anche come *Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio* o *Codice Urbani*, si occupa anche del complesso sistema della tutela paesaggistica.

Nella parte terza, il paesaggio è definito come il "territorio espressivo di identità, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali, umani e dalle loro interrelazioni" (art. 131) e si sottolinea il ruolo fondamentale della cooperazione tra le amministrazioni pubbliche al fine di pervenire alla "definizione di indirizzi e criteri riguardanti le attività di tutela, pianificazione, recupero, riqualificazione e valorizzazione del paesaggio e di gestione dei relativi interventi" (art. 133).

I soggetti legittimati a emanare l'autorizzazione secondo le disposizioni dell'articolo 146 del *Codice* sono infatti le Regioni e gli Enti locali da esse delegati, con l'intervento della Soprintendenza in via preventiva tramite la formula

zione di un apposito parere.

Attualmente il riferimento fondamentale del quadro normativo definito dal *Codice* è quello della *Convenzione Europea sul Paesaggio* del 2000.

Tale Convenzione, entrata in vigore in Italia il 1 settembre 2006, stabilisce che con il termine paesaggio si deve intendere "una determinata parte del territorio, così come è percepito dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni". Il paesaggio diventa quasi sinonimo di territorio, *rectius*, contesto territoriale. Tuttavia lungo e complesso è stato l'iter che ha portato alla formulazione della nozione di paesaggio: nell'ordinamento legislativo italiano già dal 1922, con la Legge 778, si precisava che "sono dichiarate soggette a speciale protezione le cose immobili la cui conservazione presenta un notevole interesse pubblico a causa della loro bellezza naturale o della loro

particolare relazione con la storia civile e letteraria. Sono protette altresì dalla presente legge le bellezze panoramiche" (art. 1). A prevalere sono i valori estetico-naturalistici riferiti a specifici aspetti del territorio, così come ribadito anche nella L. 1497/1939, dove per il loro notevole interesse pubblico sono tutelate le cose immobili che hanno cospicui caratteri di bellezza naturale o di singolarità geologica nonché le ville, i giardini e i parchi che, non contemplati dalle leggi per la tutela delle cose d'interesse artistico o storico, si distinguono per la loro non comune bellezza, i complessi di cose immobili che compongono un caratteristico aspetto avente valore estetico e tradizionale, le bellezze panoramiche considerate come quadri naturali e così pure quei punti di vista o di belvedere, accessibili al pubblico, dai quali si goda lo spettacolo di quelle bellezze. L'oggetto della tutela per la legge del 1939 era essenzialmente il "bello di natura", allo stesso modo in cui l'oggetto della tutela della L. 1089/1939 era il "bello d'arte".

Anche l'introduzione del noto articolo 9 della Costituzione ha prodotto la ricezione del termine paesaggio nel significato all'epoca corrente, come risultante di un giudizio di valore e inteso come aspetto peculiare dell'identità nazionale. A tale significato si è

aggiunto, soprattutto a seguito dell'introduzione della L. 431/1985, la cosiddetta legge Galasso, l'ulteriore riferimento ad altri ambiti territoriali in virtù delle loro caratteristiche morfologiche o ubicazionali, introducendo così il concetto di aree tutelate *ex lege* (dettagliatamente elencate dall'art. 1 e ora recepite all'art. 142 del *Codice*) e demandando alle Regioni, competenti nella materia a seguito della delega delle funzioni operate dallo Stato, la redazione dei Piani Paesaggistici.

I beni paesaggistici, ai sensi del D.Lgs 42/2004, sono pertanto suddivisi in beni vincolati con provvedimento ministeriale o regionale di "dichiarazione di notevole interesse pubblico" (art. 136), e sono costituiti dalle cose immobili che hanno cospicui caratteri di bellezza naturale o di singolarità geologica, le ville, i giardini e i parchi che si distinguono per la loro non comune bellezza, i complessi di cose immobili che compongono un caratteristico aspetto avente valore estetico e tradizionale, le bellezze panoramiche considerate come quadri e così pure quei punti di vista o di belvedere, accessibili al pubblico, dai quali si goda lo spettacolo di quelle bellezze e in beni vincolati per legge (art. 142) e cioè elementi fisico-geografici (coste e sponde, fiumi, rilievi, zone umide), utilizzazioni del suolo (boschi, foreste e usi civici), testimonianze storiche (università agrarie e zone archeologiche), parchi e foreste.

**Federica Cavani,
Emanuela Grimaldi**
SABAP Ravenna



Pineta, archivio fotografico SABAP Ravenna, foto Paolo Bernabini

Paesaggi culturali e musei. Il museo nella sua quarta età

A partire dalla nozione di paesaggio culturale, una approfondita riflessione sulle trasformazioni che si impongono ai musei del futuro

Nei tre anni di preparazione della Conferenza generale di ICOM Milano 2016 si è sviluppata una riflessione che ha finito per coinvolgere entrambi gli elementi del tema della Conferenza: i paesaggi culturali quanto i musei. L'approfondimento teorico della nozione di paesaggio culturale ha infatti finito per investire anche quella di museo, portando alla conclusione che la prospettiva entro cui operare in futuro sia l'inverso di quella da cui eravamo partiti. Ed è per questo che nel titolo di questo articolo i paesaggi culturali sono posti al primo

posto e i musei al secondo¹.

Cosa cambia? Anziché domandarci solo – come abbiamo fatto – in che modo i musei possono aprirsi al territorio, al contesto, alla comunità e cosa possono fare per il paesaggio, possiamo ora partire dal presupposto che oggi, a tutte le latitudini e longitudini, la salvaguardia dei paesaggi culturali, nella loro molteplicità e diversità, costituisce una priorità di carattere generale e che è questo a sollecitare, se non a imporre, un ripensamento complessivo di tutti gli strumenti a disposizione a questo scopo, musei compresi².

Nelle pagine che seguono, dopo una riflessione sulla nozione di paesaggio culturale, sulle ragioni per cui esso costituisce una priorità ineludibile e su quali suoi aspetti siano, o possano, divenire parte del patrimonio culturale, saranno esaminate le modalità di protezione e trasmissione del patrimonio culturale e, in questo quadro, le trasformazioni che si impongono ai musei se essi si propongono di svolgere, insieme ad altri soggetti e istituzioni, un ruolo attivo nella salvaguardia del paesaggio.

Cos'è il paesaggio?

In questi anni ci siamo innanzitutto sforzati di lasciarci definitivamente alle spalle quella visione di paesaggio propria del senso comune che, in accordo con le origini del termine, continua

comunque ad associarlo a qualcosa di bello, specie se naturale, da ammirare e preservare così com'è: i "paesaggi da cartolina" continuano a piacerci forse più degli altri, ma dobbiamo anche essere coscienti – e contribuire a diffondere la consapevolezza – che essi costituiscono solo una minima, per quanto importante, parte degli innumerevoli paesaggi esistenti.

Prendendo spunto dalla definizione di paesaggi culturali proposta dall'UNESCO, abbiamo fatto nostro il superamento della distinzione fra paesaggio naturale e paesaggio culturale, riconoscendo che essi, nella loro varietà, rappresentano "l'opera combinata della natura e dell'uomo" e sono "espressione di una lunga e intima relazione fra l'umanità e il suo ambiente naturale"³.

Della *Convenzione europea per il paesaggio* del 2000 che propone di considerare il paesaggio “una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni”, abbiamo accolto e condiviso l’approccio e dunque l’idea che il paesaggio non esiste indipendentemente dalla sua percezione sociale e culturale⁴.

Per questo abbiamo tenuto a distinguere il territorio dal paesaggio⁵, anche se nell’uso comune tendiamo a utilizzare i due termini come se fossero equivalenti. Il territorio è la dimensione fisica e materiale del paesaggio, con i suoi tratti peculiari di carattere naturale e/o antropico. E il paesaggio non è solo l’immagine di un territorio, anche se il termine si è a lungo riferito – e continua a riferirsi – a un dipinto, a un disegno, a un’immagine fotografica di un dato paesaggio, perché il termine paesaggio in verità “si riferisce sia al modo di vedere l’ambiente circostante sia a questo stesso ambiente” e “il fascino dell’idea stessa di paesaggio sta nel fatto che unisce i fattori all’opera nella nostra relazione con l’ambiente che ci attornia”.

Questa visione del paesaggio ci ha portato a convenire che il paesaggio è il presente così come lo percepiamo e anche che i paesaggi “che siano o non siano dotati di un valore estetico, costituiscono il contesto della nostra vita quotidiana; ci sono familiari⁶ e la

nozione di paesaggio unisce l’umanità alla natura, riconoscendone la loro interazione con l’ambiente”⁷.

Tutti questi elementi, presenti nella Risoluzione approvata al termine della Conferenza generale di Milano 2016, si ritrovano anche in diversi documenti e testi di preparazione della Conferenza stessa⁸.

Perché il paesaggio è una priorità?

Il paesaggio è la grande priorità dei nostri tempi, se non una vera e propria emergenza. Lo è da tempo, a dire la verità, e anche la storia dell’ICOM dimostra in quante occasioni i professionisti museali si sono preoccupati per le conseguenze che le grandi trasformazioni della nostra epoca avevano sul patrimonio culturale. E

non solo⁹.

I cambiamenti del clima, la crescita della popolazione, le migrazioni, i conflitti, le nuove tecnologie stanno modificando in modo sempre più radicale e rapido il paesaggio del globo. Se ciascuno di noi pensa al continente, al paese, alla città o alla regione in cui vive, ha l’immediata misura di quanto intensamente e profondamente il paesaggio che lo circonda sia cambiato anche solo nell’ultimo mezzo secolo. Non c’è angolo del mondo che si presenti com’era per la generazione precedente e, nel solo spazio di tempo della sua vita, le generazioni nate dopo la Seconda guerra mondiale sono state protagoniste e testimoni di un’accelerazione sempre più rapida del contesto – globale e di prossimità – in cui vivevano e vivono.

Il ritmo e l’entità di queste trasformazioni rafforzano l’esigenza di confrontare le politiche del patrimonio con la dimensione presente e globale della realtà entro cui si collocano, con le contraddizioni e i conflitti che contraddistinguono – sempre e comunque – il paesaggio di cui il patrimonio culturale è parte.

Paesaggio e patrimonio culturale

Il patrimonio culturale è parte integrante del paesaggio che lo circonda. Presente di un passato più o meno lontano, memoria, materiale e immateriale, di altri tempi, il patrimonio non è

altro che quella parte di un tutto che ogni tempo e ogni società stabiliscono di voler proteggere e conservare per il valore simbolico che esso ha, nel suo insieme e nelle sue singole parti, come testimonianza immateriale o materiale di una civiltà, allo scopo di trasmetterla alle generazioni future¹⁰.

Il processo di trasformazione di una ‘cosa’ in ‘oggetto patrimoniale’¹¹ passa inevitabilmente attraverso la sua enucleazione, separazione ed estrazione dal contesto¹² di cui è parte, indipendentemente dal fatto che si tratti di un atto fisico (come avviene per gli oggetti materiali e mobili ‘musealizzati’) o di un atto mentale (come avviene tanto per beni immobili che per quelli immateriali). È un’operazione che i professionisti del patrimonio, gli studiosi o anche solo le persone che ne condividono la cultura, nel caso del patrimonio materiale, compiono in primo luogo attraverso lo sguardo: è quel processo che corrisponde all’individuazione e all’identificazione di un oggetto come ‘bene patrimoniale’ a partire dalla visione che essi hanno del patrimonio culturale in senso generale.

Quando l’oggetto fisico (cioè materiale, o tangibile nella sua definizione internazionale), per essere protetto ed esposto alla vista in quanto oggetto patrimoniale, viene fisicamente isolato dal suo contesto (attraverso una recinzione, se *in situ*, da un edificio o da una vetrina, se in museo) e identificato come tale (attraverso un cartello, una targa, un’iscrizione, una didascalia, ecc.) a essere coinvolti nel processo di patrimonializzazione sono anche i non specialisti: il pubblico, i visitatori e più



Pietro D'Angelo, *L'albero della vita*, 2015

A pag. 9: *Invaders*, Rubik Sosuke meets Space Invaders, 2016

in generale le società. Lo stesso avviene per i beni immateriali quando essi sono anche semplicemente qualificati come 'beni' e non più solo come cose: l'esempio forse più evidente è dato dal cibo e dalle culture alimentari che, da 'oggetti di affezione'¹³ (individuale, familiare, di gruppo, sociale o territoriale) e di trasmissione diretta e informale (come tradizione tramandata oralmente o in forma scritta), hanno iniziato a essere considerati oggetti patrimoniali a tutti gli effetti, cui applicare forme di protezione e salvaguardia di natura patrimoniale.

L'enucleazione, separazione, estrazione dei beni dal loro contesto sono associate a una cristallizzazione dello stato in cui essi si trovano (o a cui sono riportati attraverso un restauro), in nome della più che giustificata esigenza di conservarli nella loro integrità e di quel tanto di sacro connesso alla loro qualificazione di 'beni culturali'. Ma non è forse questo a privare il patrimonio di quella vitale confusione con il paesaggio culturale di cui è parte? Non finisce per confinarlo in un mondo a parte? Non contribuisce ad allontanarlo dal sentire comune, privandolo di quella familiarità che ne ha assicurato la conservazione e la trasmissione da una generazione all'altra, indipendentemente da qualsiasi forma di tutela legale¹⁴?

La domanda che tuttavia si pone è se esistono realistiche alternative a fronte di un patrimonio continuamente minacciato dallo sviluppo, dall'ignoranza dei suoi caratteri originari e dai suoi valori, dagli interessi economici, dal crescente divario fra necessità di conservazione e risorse destinate a questo scopo. Nel richiamo a dare priorità al

paesaggio crediamo si possa individuare una prospettiva diversa, se essa corrisponde alla ricerca di modelli e di pratiche di protezione e conservazione del patrimonio culturale che tengano nel dovuto conto la necessità di ridurre al minimo necessario l'enucleazione, estrazione e separazione dal contesto dei beni e il loro confinamento in spazi, fisicamente o mentalmente separati dal paesaggio culturale di cui fanno, organicamente o residualmente, parte. È una prospettiva che ha come obiettivo mantenere, per quanto possibile, il patrimonio nel suo contesto di appartenenza, promiscuo quanto vitale, perché caratterizzato da quell'inestricabile intreccio di passato e presente che ne costituisce il tratto più caratteristico. Si tratta di una prospettiva concettuale prima ancora che operativa, ma che deve potersi tradurre in pratiche concrete, diffuse e coerenti con i presupposti di partenza. Vediamo in che senso, analizzando criticamente il processo di produzione (o costruzione) del patrimonio culturale.

Il processo di produzione del patrimonio

La logica 'patrimoniale' è, al di là delle intenzioni di chi ne è attore, al tempo stesso: *esclusiva* (perché estrapola dal loro contesto una selezione di oggetti in base a criteri di carattere 'scientifico'); *autoritaria* (perché è affidata a specialisti, formalmente investiti del potere di determinare il valore culturale dei beni) e *frammentata* (perché differenziata in base alle tipologie dei beni e ai saperi scientifici che attengono ad essi). Se tutto questo è vero, allora l'alternativa sta innanzitutto nella massima riduzione possibile dell'e-

nucleazione (estrazione, separazione) dei beni dal loro contesto; nel rovesciamento (radicale, per non dire totale) della logica autoritaria che connota il processo di individuazione e identificazione del patrimonio; e infine nella ricomposizione del patrimonio a unità, in quanto insieme integrato di relazioni tra le cose e le persone, nel tempo e nello spazio che ne costituiscono il o i contesti di appartenenza.

Non sono affatto proposte o idee nuove né in ambito nazionale né in ambito internazionale: sono pensieri che circolano da almeno quarant'anni senza che essi siano però riusciti a imporsi, ostacolati da fattori normativi, ma soprattutto culturali e di potere, solo molto recentemente messi in discussione – ma, come vedremo, solo sul piano dei principi – sul piano internazionale.

La *Convenzione sulla Protezione del Patrimonio Mondiale, culturale e naturale dell'Umanità* dell'UNESCO risale al 1972 ed è espressione di una visione del patrimonio culturale non solo esclusivamente materiale, ma suddivisa in patrimonio culturale e naturale, a loro volta, ripartiti in categorie, peraltro superate anche solo nel linguaggio, di carattere formale, fondate come sono sulla forma tangibile dei beni: i *monumenti*, gli *agglomerati*, i *siti* in un caso, i *monumenti naturali*, le *formazioni geologiche e fisiografiche*, i *siti naturali o le zone naturali* nell'altro¹⁵.

Una correzione a questi evidenti limiti si è avuta nel 2003 con l'approvazione, sempre da parte dell'UNESCO, della *Convenzione per la Salvaguardia del patrimonio culturale immateriale* che ha sì ampliato la sfera

del patrimonio culturale a un nuovo insieme di beni: quelli immateriali appunto, ma tenendoli distinti da quelli materiali¹⁶.

Ancor prima, nel 1992, l'UNESCO aveva cambiato il proprio approccio al patrimonio culturale con l'approvazione delle *Linee guida per il riconoscimento e la protezione dei paesaggi culturali*¹⁷ e la loro inclusione nella *World Heritage List*. Per quanto innovative nel merito e nel metodo, le *Linee guida* non hanno però prodotto una retroazione sull'impianto generale della Convenzione del 1972, limitandosi a dar vita a una nuova categoria di beni: i paesaggi culturali, appunto, che l'ICOM ha posto al centro del suo confronto nel 2016 a Milano per chiedersi quale ruolo possono e devono avere i musei nella loro protezione e valorizzazione.

Esce da questa logica un documento recente, del 2005 ed entrato in vigore solo nel 2011, approvato a Faro (in Portogallo): la *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società*¹⁸.

La Convenzione di Faro (2005)

La Convenzione di Faro propone un approccio innovativo al patrimonio culturale, tanto nella sua definizione quanto rispetto alla sua individuazione. Per la Convenzione, il patrimonio culturale è costituito da "tutte le risorse ereditate dal passato che le popolazioni identificano, indipendentemente da chi ne detenga la proprietà, come riflesso ed espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni, in continua evoluzione" e "comprende tutti gli aspetti dell'ambiente che sono il

risultato dell'interazione nel corso del tempo fra le popolazioni e i luoghi". La nozione di "risorse", che include tutti gli aspetti dell'ambiente, non solo non distingue il patrimonio materiale da quello immateriale, ma soprattutto affida l'identificazione del patrimonio alle popolazioni e più in specifico alle "comunità patrimoniali" e cioè a "un insieme di persone che attribuisce valore ad aspetti specifici del patrimonio culturale, e che desidera, nel quadro di un'azione pubblica, sostenerli e trasmetterli alle generazioni future".

Si riconosce esplicitamente che, prima che per legge, il patrimonio culturale è individuato sul piano sociale e in base al valore attribuito, evolutivamente nel tempo, da parte di una collettività (non necessariamente nazionale) che proprio questa condivisione di valori trasforma in comunità, patrimoniale per l'appunto¹⁹.

Ma si prevede anche che le comunità patrimoniali operino 'nel quadro di un'azione legale', l'unica a poter dare legittimità e continuità a un'opera che richiede norme, mezzi, apparati per essere efficace e duratura nel tempo: da questo punto di vista non vi è nulla di utopico in una logica rovesciata rispetto ai modelli tradizionali, ma saldamente fondata su un principio ovvio, quanto sottovalutato: la tutela più efficace del patrimonio non è mai stata assicurata prioritariamente dall'esistenza di norme, mezzi e apparati, pure essenziali, ma dal consenso sociale, più o meno diffuso, sul suo valore, l'unico in grado di garantirne la conservazione e ancor più la trasmissione. L'interesse pubblico del patrimonio culturale o corrisponde a una

sua pubblica appartenenza o resta una nozione astratta e in fin dei conti inutile.

Dalla Carta di Siena alla Carta di Siena 2.0

Questo approccio che costituisce un lascito indiscusso della "nuova museologia" assai prima che venisse approvata la Convenzione di Faro, ha orientato, in preparazione della Conferenza, la stesura della *Carta di Siena su musei e paesaggi culturali*. La Carta propone un'apertura dei musei al contesto e alla comunità, un'estensione delle responsabilità dei musei al paesaggio culturale, un'attenzione per il presente oltre che per il passato, una logica partecipata nella gestione del patrimonio culturale²⁰.

Nel redigerla si è fatto tesoro del confronto che intorno a questi temi si era sviluppato all'interno dell'ICOM, puntando l'attenzione sul dibattito museologico e museografico attorno al problema del rapporto fra musei e contesto.

Ne è emersa una rilettura della storia dei musei che ha portato a individuare tre età del museo, riflettendo sul fatto che gli orizzonti della museologia, nel determinarne l'ambito teorico e pratico, hanno via a via definito veri e propri 'paesaggi museali', diversi nel tempo e nello spazio: dei 'territori', fisicamente e idealmente delimitati, popolati e animati dalle figure che hanno contribuito a crearli, a modificarli, a viverli.

Assumendo il rapporto tra musei e contesto come criterio per identificare questi paesaggi, si arriva alla conclusione che questi sono stati fondamentalmente tre: un primo è quello limitato al museo e alle sue collezioni, un secondo è esteso al patrimonio culturale e infine

un terzo, focalizzato su una prospettiva 'visitor oriented' e su un rinnovamento della comunicazione museale.

Ognuno di essi corrisponde anche a un'età del museo: un'età ideale, perché ognuna si sedimenta in luoghi e in istituti che durano ben più del suo tempo, cosicché in ogni epoca convivono più paesaggi museali: alcuni già 'fossili', altri tuttora 'viventi', mentre altri paesaggi, nuovi e diversi, si presentano, come realtà o come tendenza, all'orizzonte.

Le tre età del museo²¹

a) La prima età del museo o il paesaggio del museo e delle collezioni

Per lungo tempo e sino a oltre la metà del Ventesimo secolo, l'orizzonte della museologia è rimasto circoscritto nello spazio delimitato delle collezioni e dell'edificio destinato ad accoglierle.

È stato un tempo molto lungo, che lo si faccia iniziare dalle *Inscriptiones* di Samuel Quiccheberg del 1565 o dalla *Museographia* di Caspar Friedrich Neickel del 1727, o ancora dalla non molto successiva nascita del museo moderno, nella seconda metà del XVIII secolo²².

Questo orizzonte, contestato solamente da poche voci, come quella di Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy nel 1796 e da poche altre tra la fine del XIX e la prima metà del XX, ha definito il paesaggio della museologia per tutta la prima età del museo moderno²³.

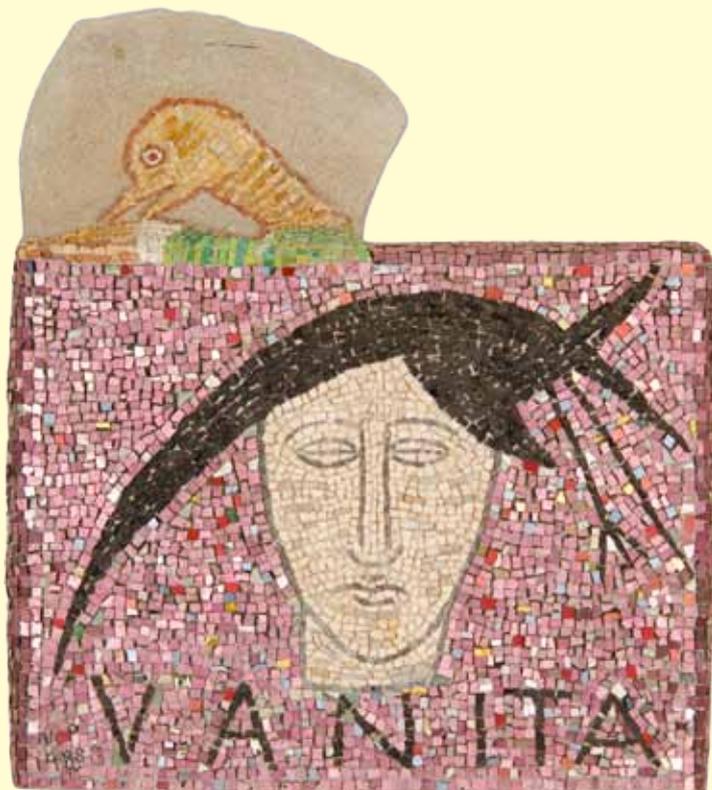
Si è trattato di un paesaggio inscritto, ma anche racchiuso nello spazio – fisico e ideale – del museo e delle sue collezioni, popolato da addetti sempre più specializzati e distinti dagli altri attori del patrimonio – archivisti e bibliotecari, addetti alla tu-

tela dei monumenti e degli altri beni conservati in situ, studiosi accademici – e anche, ma quasi marginalmente, dai visitatori.

Questo paesaggio ha coinciso con il solo contesto museale e con un confronto, teorico e pratico, incentrato sulle finalità e funzioni dei musei, sulla loro organizzazione interna, sulla conservazione, cura e presentazione delle collezioni. Pur distinguendosi e allontanandosi sempre più dalle logiche del collezionismo, la museologia e la museografia non hanno però mai preso sino in fondo le distanze dai suoi orizzonti, nel momento stesso in cui hanno fatto propria la scelta di separare i beni museali dal loro contesto di origine, creando consapevolmente il museo come un mondo a parte e dando vita a un nuovo contesto: il contesto museale²⁴.

Se consideriamo l'ambito museale come un paesaggio culturale a tutti gli effetti, viene spontaneo paragonare il suo rapporto con il contesto con quello che ha il giardino con l'ambiente naturale: come il museo, il giardino è uno spazio artificiale, riservato principalmente (anche se non esclusivamente) alla vista, in cui sono raccolte specie estratte dai loro *habitat*, disposte secondo un ordine, determinato dal proprietario o dal giardiniere, per soddisfare un bisogno spirituale. La forma di giardino più prossima al museo è certamente quella dell'orto botanico, che ha finalità di studio ed educazione oltre che di diletto, e che infatti fa parte a tutti gli effetti del campo museale.

Il carattere mobile dei beni museali, la possibilità di disporli secondo criteri e con modalità molto diverse tra



Mimmo Paladino, Vanità, 1988

loro, suggerisce anche un altro confronto: quello con un mazzo di fiori recisi, simile al museo nella relazione tra contesto di provenienza, contesto di conservazione e modalità di presentazione dei suoi elementi.

Il fascino del prodotto dell'opera di decontestualizzazione, delocalizzazione e di costruzione di nuovi insiemi che corrisponde al museo come al giardino o al bouquet di fiori, è indiscutibile. Come non è in discussione la sua legittimità, assunta senza riserve a fondamento del collezionismo che accoglie ed esalta sino in fondo il carattere fittizio del suo prodotto: la collezione. Al contrario la museologia e la museografia si sono poste con un'attenzione crescente nel tempo, la questione della necessità di risarcire la rottura perpetrata attraverso la decontestualizzazione propria del suo modo di patrimonializzare i beni, attraverso diverse forme di ricontestualizzazione.

La cattiva coscienza dei museologi ha per questo prodotto una riflessione ricorrente sul rapporto fra museo e contesto e lo studio e

la messa in atto di molteplici dispositivi per ricreare, almeno virtualmente, un legame tra beni museali e contesti di origine. Nella maggior parte dei casi questi sono rimasti e permangono come espressione di un modo di agire tutto interno al museo e alle sue logiche, in una prospettiva esclusivamente *'museum oriented'* che caratterizza quasi per intero il paesaggio culturale del museo nella sua prima età²⁵.

b) La seconda età del museo o il paesaggio del patrimonio culturale

Solo nel momento in cui la critica al *'museo-collezione'* è divenuta così radicale da porre in discussione l'esistenza stessa e quando essa ha assunto il carattere di movimento esteso su scala internazionale, si è entrati – agli inizi degli anni Settanta del secolo scorso – nella seconda età del museo, caratterizzata da un nuovo tipo di paesaggio museale: un paesaggio programmaticamente esteso oltre la soglia del museo per comprendere l'intero patrimonio, culturale e naturale, presente al suo esterno. Sono così nate nuove figure, come gli ecomusei,

i musei *'diffusi'*, i musei *'territoriali'*, accomunati tra loro dalla volontà di ricollocare il museo al suo contesto patrimoniale, territoriale, comunitario.

Alla decontestualizzazione e delocalizzazione dei beni propria della teoria e pratica museale del passato si è cercato di sostituire, per quanto possibile, la conservazione *'in situ'* e al museo è stato assegnato il compito di pensare e operare in una prospettiva sempre più *'context oriented'*, assumendo una diretta responsabilità su siti, monumenti, porzioni di territorio, urbano e rurale, naturale e antropizzato, caratterizzati da un valore *'patrimoniale'*. Quando non ha assunto la forma di un *'context museum'*, di una porzione di spazio dichiaratamente musealizzata, il museo non si è più limitato a valorizzare le proprie collezioni, ma ha esteso la sua responsabilità al patrimonio diffuso, assumendo la forma di *'centro d'interpretazione'* del suo contesto storico, culturale e naturale.

È mutata anche la composizione della popolazione attiva in questo nuovo paesaggio, perché il museo della seconda età è stato anche un museo fondato sulla partecipazione della comunità, non più vista solo come destinataria delle attività del museo, locale in primo luogo, ma come protagonista del processo di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale. In campo museale è cioè avvenuto quanto stava accadendo in un ambito più vasto: alla *'democratizzazione della cultura'* che aveva ispirato l'attività educativa del museo della

prima età, si è sostituita una prospettiva fondata sulla *'democrazia della cultura'* che nel museo ha coinciso con il coinvolgimento attivo della comunità nella sua gestione²⁶.

Alla tradizione degli *'amici del museo'* si è abbinata l'opera di volontari che, all'interno come al di fuori dei musei, hanno iniziato ad affiancare sempre più numerosi i professionisti nel loro lavoro o hanno dato vita ad attività e musei assumendone la gestione e contribuendo a creare su scala mondiale un nuovo panorama museale.

Il rapporto di questo nuovo paesaggio museale con il contesto non è più paragonabile a quello del museo della prima età: alla similitudine fra museo e *'giardino'* o *'mazzo di fiori recisi'* va sostituita quella con le specie protette o i parchi naturali, con porzioni di territorio più o meno estese sottoposte a uno speciale regime di protezione, giuridica e materiale, che le trasforma in *'isole patrimoniali'* da proteggere, conservare, rendere accessibili al pubblico, distinte dal resto del territorio.

Negli anni Settanta si è anche affermata una nuova visione del patrimonio, estesa a beni considerati sino ad allora minori o comunque non degni di particolare protezione: questo allargamento di prospettiva ha portato sempre più spesso a parlare di museo e territorio, identificandolo, al di là dei fatti e delle idee, con il patrimonio, continuando però a rivolgere l'attenzione più al passato che al presente, più alla comunità di una volta che a quella attuale in una dimensione prevalentemente locale²⁷.

Ma soprattutto questo nuovo paesaggio museale è re-



Cultura Azteca, Impugnatura antropomorfa di coltello sacrificale, ante 1521

stato nei fatti un paesaggio marginale e minoritario: ha interessato una parte soltanto dei musei, senza investire le grandi istituzioni, scalfendo solo in minima parte i 'musei collezione' esistenti, ancorati a una visione prevalentemente se non totalmente non solo 'museum oriented', ma anche 'collection oriented'²⁸. Non per questo le idee e le pratiche della nuova museologia, possono dirsi sconfitte e anzi in Italia hanno trovato un terreno fertile di crescita a partire dal momento in cui altrove sopravvivevano attraverso esperienze sempre più isolate²⁹.

c) La terza età del museo o il paesaggio del nuovo museo

Si è entrati così, nell'arco di un decennio o poco più, in una terza età del museo che, rispetto alla prospettiva patrimoniale e territoriale della seconda età, si caratterizza per l'attenzione nuovamente rivolta al museo in quanto tale e per una visione, per quanto innovativa rispetto al passato, 'museum oriented'.

Non è stato affatto un ritorno al passato. Gli anni Settanta non hanno solo messo in discussione il rapporto tra musei e contesto, ma anche il loro ergersi a tempo,

lo scarso peso attribuito al pubblico, la natura 'collection-oriented' e non 'visitor-oriented' di molti di essi, la loro fissità, la carenza della loro comunicazione rispetto a pubblici diversi da quelli del passato.

La critica al museo degli anni Settanta ha spinto i musei a riflettere sul loro ruolo sociale, a rinnovarsi, a riorganizzarsi sulla base di standard di qualità, ad aggiornare la presentazione delle collezioni, a sviluppare la comunicazione, a dare nuovo impulso all'offerta educativa e didattica. I risultati, positivi in termini di credito, di attenzione e anche di successo di pubblico sono di fronte agli occhi di tutti e possiamo affermare che, dagli anni Ottanta in poi, il diffuso pregiudizio negativo nei confronti del museo come luogo polveroso e noioso, è andato sempre più regredendo.

Dell'aggiornamento del museo ha fatto certamente parte la nuova attenzione al suo rapporto con il contesto tanto rispetto alla presentazione e interpretazione delle collezioni quanto del suo rapporto con i visitatori, gli utenti, e quelli che con brutta espressione sono definiti 'non pubblici'.

Pur in una dimensione 'museum oriented', questa terza età del museo è stata ed è ricca di spunti critici nei confronti del passato e di proposte innovative per il futuro e sarebbe un errore considerarla come una fase involutiva rispetto alle tendenze degli anni Settanta, nonostante le generazioni mediatiche e commerciali che pure la connotano.

A queste ultime tendenze, acute da uno stato di crisi economica che riduce il sostegno pubblico e pone al primo posto il successo economico dell'attività dei musei, si oppone la realtà e la prospettiva di una quarta età del museo caratterizzata da un paesaggio museale sempre più integrato con il paesaggio culturale nel suo insieme.

La quarta età del museo o il paesaggio del territorio e della comunità

La natura stessa del paesaggio culturale impone che il suo governo sia oggetto di politiche complessive orientate al suo sviluppo (sostenibile) che comprendano per questo la salvaguardia dei suoi caratteri originali, nella loro molteplicità e diversità.

In un pianeta sempre più globalizzato e sempre più alle prese con fenomeni che, su scala mondiale, si presentano anche come minacce al futuro della stessa umanità, i paesaggi culturali, intesi nella loro più ampia accezione, vanno assunti come risorsa fondamentale per costruire un futuro sostenibile. Quest'affermazione coinvolge tutti i paesaggi culturali, compresi quelli da modificare radicalmente in quanto minaccia e non risorsa per il futuro: paesaggi da restaurare, riparando per quanto

possibile i danni prodotti dallo sviluppo, quelli da salvaguardare o quelli da proteggere nella loro integrità.

Rispetto a questa prospettiva globale i musei possono offrire molti e diversi contributi.

1.

Nel mantenere e sviluppare la loro funzione storica di istituto e di luogo di conservazione, ricerca e comunicazione delle testimonianze materiali e immateriali dell'umanità e del suo ambiente, possono in primo luogo sviluppare, assai più di quanto abbiano fatto e facciano, la loro capacità di porre in stretta relazione gli oggetti museali (principalmente tangibili, mobili, esponibili) con i loro contesti di provenienza (e cioè con i paesaggi culturali di cui essi sono prodotto ed espressione) rivolgendo la loro attenzione su questi ultimi anziché sugli oggetti stessi, come molti di essi del resto fanno, e non da ora.

In questo senso un indirizzo museografico innovativo (ma anche attuato da molti musei nel mondo) consiste nel passare da un ordinamento fondato sull'esposizione di oggetti contestualizzati a modelli espositivi centrati sull'esposizione di contesti, ricorrendo agli oggetti come testimonianze materiali dei paesaggi culturali posti al centro della riflessione scientifica e della scena espositiva.

Pur restando nel solco di una concezione tradizionale del museo, i musei hanno anche il dovere di confrontarsi, assai più che in passato, con il paesaggio culturale che li circonda almeno in due direzioni: da un lato contribuendo, attraverso la loro attività di incremento e presentazione delle collezioni, con oggetti che testi-

monino la contemporaneità, individuandoli nel contesto in cui agiscono e non ripiegandosi su stessi e sul passato, dall'altro confrontandosi con le visioni patrimoniali del pubblico, delle collettività cui appartengono, della società del proprio tempo.

Forse non tutti i musei, per la loro natura di 'opera chiusa' storicizzata, possono partecipare attivamente alla costruzione di un patrimonio culturale in continua evoluzione, ma va anche segnalata la scarsa propensione di quei musei che pure potrebbero farlo, nell'acquisire testimonianze recenti, che sono spesso preda di un collezionismo invece assai attento alle molte e svariate espressioni della cultura materiale del secolo scorso.

A tutti, invece, tocca il compito di sviluppare un costante confronto con le visioni patrimoniali delle comunità di cui sono espressione, all'insegna di un diritto alla differenza e al pluralismo culturale che considera patrimonio non solo quanto gli esperti, ma la società individua come tale, nei modi che ha a disposizione, non sempre i migliori, ma non per questo da non osservare, capire, interpretare.

Confrontarsi con le visioni patrimoniali della società e dei pubblici cui si rivolgono per i musei significa esprimere la propria funzione educativa in forme radicalmente diverse dal passato: non ponendosi più, cioè, nella posizione di chi, dall'alto delle sue competenze scientifiche, insegna, ma cercando anche di imparare, dai visitatori in primo luogo, ascoltando, confrontando la propria visione con quelle, diverse, confuse, ma radicate di chi si reca al museo³⁰ e quelle, assai ancora più dif-

ficili da cogliere, di chi nei musei non va.

In questi anni abbiamo più volte utilizzato il termine 'interpretazione' per indicare l'attività di comunicazione del museo nel senso datogli da Freeman Tilden nella seconda metà degli anni Cinquanta: "L'interpretazione è un'attività educativa che vuole svelare il significato delle cose e le loro relazioni attraverso l'uso di oggetti originali, l'esperienza personale e degli esempi piuttosto che attraverso la sola comunicazione di informazioni concrete"³¹.

"L'interprete – scrive George Steiner – è un traduttore di lingue, culture e convenzioni di rappresentazione. Per sua natura è un esecutore, qualcuno che 'mette in atto' il materiale che ha davanti a sé per dargli una vita intelligibile. [...] L'interpretazione è comprensione attraverso l'azione, immediatezza della traduzione"³².

Al museo tocca, se vogliamo essere coerenti con l'approccio proposto dalla Convenzione di Faro, non solo di interpretare le collezioni, compiendo un'opera di mediazione più che di educazione, ma anche di confrontarsi sempre di più con le visioni patrimoniali della società contemporanea³³.

2.

Anche solo limitandosi ad applicare il *Codice etico per i musei* dell'ICOM secondo cui i musei "assicurano la conservazione, l'interpretazione e la valorizzazione del patrimonio naturale e culturale dell'umanità", essi possono – in base alla loro natura e capacità – estendere la propria responsabilità ai beni che li circondano, parte di un contesto più o meno vasto, del paesaggio culturale cui le loro colle-

zioni pertengono.

Anche in questo caso non si tratta di una novità, perché esistono da tempo, come si è visto, musei che hanno iscritto questa responsabilità nella propria missione, come gli ecomusei e i musei diffusi (ma non necessariamente solo essi), integrando la prospettiva '*museum oriented*' e quella '*context oriented*', non più vissute in opposizione, ma sentite come dimensioni complementari dell'agire museale. Un agire esteso al territorio e che coinvolge la comunità non solo nella sua conoscenza, conservazione, valorizzazione, ma anche nell'individuazione di quanto è o può essere definito patrimonio, e ne raccoglie e interpreta i bisogni, le aspettative, gli stimoli, le proposte.

Gli ecomusei, i musei diffusi e gli altri musei che, al di là delle loro differenze, hanno dato vita a nuova e diversa forma di museo, per il fatto stesso di non essere più racchiusi all'interno di un edificio, ma di abbracciare un intero territorio, diventano un diverso tipo di istituto quando il loro oggetto non è più limitato al patrimonio a cielo aperto, ma lo considera in quanto parte del paesaggio culturale inteso come "il paese che abitiamo e che ci circonda con le immagini e le rappresentazioni che lo identificano e lo connotano".

Rispetto a un paesaggio in cui passato e presente convivono in quell'inestricabile insieme che corrisponde al "quadro della nostra vita quotidiana", in cui tutto è paesaggio indipendentemente dal fatto che sia o non sia dotato di un valore estetico, con le contraddizioni e i conflitti che lo caratterizzano, i musei che scelgono di percorrere, con maggiore o minore determinazione ed apertura,

non sono chiamati soltanto a gestire oltre alle proprie collezioni, alcuni beni immobili selezionati, ma anche a individuare quanto merita di essere salvato, quanto va e può essere cambiato, quanto va e può essere innovato.

3.

Spingendoci sino in fondo in questa prospettiva, possiamo pensare infine che i musei possono anche mutare radicalmente forma. Assumere l'identità di 'centri di responsabilità patrimoniale' mantenendo la loro identità di istituto, ma cessando di essere un luogo e coincidendo innanzitutto con l'équipe che ne anima l'attività.

Un centro di responsabilità patrimoniale infatti continua a svolgere tutte le funzioni tradizionali del museo: di acquisizione, di conservazione, di documentazione e ricerca, di esposizione e comunicazione del patrimonio, in modo diretto o in collaborazione con gli istituti e i luoghi della cultura del proprio territorio, partecipando, sulla base della conoscenza del patrimonio raccolta e prodotta, alle scelte che investono il governo del territorio, configurandosi anche come luoghi di ascolto e interpretazione dei bisogni e delle volontà delle comunità patrimoniali di riferimento.

Possiamo continuare a chiamarli musei, se vogliamo, consapevoli però che si tratta di un nuovo tipo di istituto del patrimonio che non solo integra le funzioni del museo con quelle dell'archivio e della biblioteca di conservazione, ma soprattutto raccoglie, sviluppa e comunica la conoscenza del paesaggio culturale nella sua interezza. E che, in questa sua azione, è un istituto che si propone di preservare il valore di promiscuità del patri-

monio, la vitale coesistenza tra patrimonio e paesaggio, comprese le sue dissonanze e contraddizioni. Che cerca di ridurre l'isolamento dei beni, che evita la loro sacralizzazione (per quanto laica) in monumenti, che limita le barriere e gli steccati (fisici e mentali) che separano il patrimonio da quanto non è considerato tale. Nella sua opera di patrimonializzazione, è un istituto che si sforza di preservare la familiarità dei beni, materiali e immateriali che elegge, in nome e per conto della comunità patrimoniale di riferimento, come risorsa da conservare e trasmettere.

Assunto come 'collezione', il paesaggio culturale è a pieno titolo una collezione vivente, da gestire e conservare nella sua vitalità non solo perché è per sua natura in costante mutamento ed evoluzione, ma perché del paesaggio fanno parte anche le persone che lo abitano e vivono e la sua stessa esistenza è determinata dalla percezione che ne hanno e dalla loro partecipazione a tutte le fasi del processo di patrimonializzazione.

Agendo sul e nel paesaggio, i compiti di un centro di responsabilità patrimoniale vanno oltre l'individuazione, la protezione e la gestione del patrimonio culturale e abbracciano tutti gli aspetti del contesto in cui operano: le sue contraddizioni, i suoi conflitti, le scelte di sviluppo. Insieme e in collaborazione con tutti gli attori del governo

tecnico del patrimonio, cui offrono la visione e il sapere specialistico di chi conosce in particolare il patrimonio culturale nella sua globalità e complessità.

Questi 'centri di responsabilità patrimoniale', cui – come si è detto – si può continuare ad assegnare, con qualche forzatura, ma anche in linea con il significato mutevole nel tempo del termine, il nome di musei, possono essere immaginati sia come frutto di un'azione spontanea di gruppi o associazioni presenti nel territorio, liberi da vincoli, ma anche resi fragili dal carattere volontario della partecipazione, sia come veri e propri uffici pubblici, costituiti dalle amministrazioni responsabili di un territorio, nel quadro di una logica normativa di cui al momento non esistono segni³⁴.



Sandro Chia, Senza titolo, 2002

Da un centro di responsabilità patrimoniale ci si può attendere soprattutto la capacità di invertire la tradizione – diffusa in tutto il mondo al di là delle differenze degli ordinamenti statali – di logiche 'patrimoniali' esclusive, autoritarie, frammentate per affermare un approccio al patrimonio e ai suoi oggetti inclusivo, partecipato, unitario.

Questi tre scenari non sono antitetici o contraddittori tra loro e comunque coesistono nella quarta età del museo in cui sono presenti musei della prima, seconda e terza età dei musei.

Ognuno di questi scenari, anche se in modi diversi propone una forma di relazione con il paesaggio culturale. Ad accomunarli è una visione evolutiva del museo, aperta al cambiamento, al presente, al contesto. Una visione consapevole dei limiti strutturali di un'istituzione che, per quanto mutata dalle sue origini moderne, fatica a liberarsi del tutto dall'originaria vocazione di spazio e istituto separato dal contesto, distinto da altri istituti analoghi (come gli archivi e le biblioteche). Un istituto che si trova al centro di un campo museale ed espografico sempre più ampio quantitativamente e sempre più diversificato al suo interno, ancora dominato dalle partizioni disciplinari che lo suddividono in ambiti e tipologie e soprattutto centrato sulla collezione intesa come insieme

di oggetti materiali, mobili ed esponibili. E dunque una visione che cerca di superare il

limite originario del museo e che – nel proporre che esso si confronti con il contesto in cui si colloca – si apre all'innovazione, alla sperimentazione, alla ricerca di nuove forme di esistenza e di un nuovo ruolo nelle società contemporanee.

Questa visione del museo, partendo dalla riflessione sui paesaggi culturali e da una profonda rivisitazione della nozione di patrimonio culturale, si propone di ridefinire l'identità stessa del museo centrandola – anziché sulla collezione – sul patrimonio, materiale e immateriale, nella sua globalità e interezza, estendendo così il suo campo d'azione a tutti gli 'oggetti patrimoniali', materiali e immateriali che ne fanno parte evolutivamente nel tempo.

Ne deriva uno sconfinamento del museo in altri ambiti: quello dei monumenti e dei siti, dei documenti e dei testi a stampa, dei beni intangibili e la speranza che da questa confusione di competenze possa emergere un nuovo tipo di istituto del patrimonio a un tempo archivio, biblioteca e museo, centro di ricerca e di studio, ma anche di ascolto e di interpretazione delle comunità patrimoniali, custode dell'eredità del passato, ma anche attore nel presente perché vigile al futuro³⁵.

È una speranza, ma è anche una proposta che si può tradurre in azioni e in fatti, a legislazione immutata, al momento, ma anche nella prospettiva che essa muti e si adegui ai bisogni e alle necessità di una società ben diversa da quella che l'ha prodotta³⁶.

Daniele Jalla
Già Presidente
ICOM Italia

Note

- ¹ La 24^a Conferenza Generale di ICOM si è tenuta a Milano dal 3 al 9 luglio 2016. Su proposta del Comitato nazionale italiano il tema della Conferenza è stato *Cultural landscapes and museums*. “Una questione centrale per l’Italia – abbiamo scritto nel promuoverla – ma anche una prospettiva strategica per i musei del Terzo Millennio in tutto il mondo. Un’occasione e una sfida per il rilancio e il rinnovamento della loro missione e per il rafforzamento del loro ruolo culturale e sociale”. Alla Conferenza hanno partecipato oltre 3.400 professionisti provenienti da 129 paesi di tutti i continenti. È stata certamente la Conferenza generale meglio riuscita degli ultimi decenni e al suo termine è stata approvata un’importante Risoluzione finale che, senza timore di eccedere nella valutazione, ha restituito alla migliore museologia italiana il ruolo che meritava.
- ² La “salvaguardia” è cosa diversa dalla “protezione” che si applica ai soli beni materiali attraverso divieti (di distruzione, modificazione, commercio, esportazione, ecc.) e obblighi (di autorizzazione da parte degli enti competenti). La nozione è stata introdotta dalla *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale* (Parigi, 17 ottobre 2003) dell’UNESCO dove per salvaguardia “s’intendono le misure volte a garantire la vitalità del patrimonio culturale immateriale, ivi compresa l’identificazione, la documentazione, la ricerca, la preservazione, la protezione, la promozione, la valorizzazione, la trasmissione, in particolare attraverso un’educazione formale e informale, come pure il ravvivamento dei vari aspetti di tale patrimonio culturale.
- ³ <http://whc.unesco.org/en/culturallandscape/>. Questo URL e gli altri riportati di seguito sono stati verificati il 22/08/2017.
- ⁴ *Convenzione europea del Paesaggio* (Firenze 20 Ottobre 2000), <http://www.coe.int/en/web/landscape/home>.
- ⁵ D. Jalla, *Common Ground. Grappling with the key terms of Milano 2016*, in “ICOM News” / “Noticias del ICOM”, 68, 3-4, december 2015, <https://issuu.com/internationalcouncilofmuseums/docs/icomnews68-3-4-ang>.
- ⁶ Considerare ‘familiari’ i paesaggi culturali in cui viviamo e di cui siamo parte, rinvia a quell’idea di patrimonio culturale su cui, nell’ormai lontano 1974, Andrea Emiliani scriveva, affermando che “il patrimonio, almeno come lo intendiamo oggi, è sempre vissuto con noi e fra noi, entità concreta del luogo e del paesaggio, della sopravvivenza e del lavoro; ed ha finito per confondersi vitalmente con le nostre giornate, le nostre occupazioni, i nostri progetti.” (A. Emiliani, *Una politica per i beni culturali*, Einaudi, Torino 1974, p. 27).
- ⁷ N. Mitchell, M. Rössler, P.-M. Tricaud, *World Heritage Cultural Landscapes. A Handbook for Conservation and Management*, World Heritage Centre UNESCO, Paris 2009, p. 17, http://whc.unesco.org/documents/publi_wh_papers_26_en.pdf.
- ⁸ 31st General Assembly of ICOM Milan, Italy, 2016, *Resolution No. 1: The Responsibility of Museums Towards Landscape*, <http://icom.museum/the-governance/general-assembly/resolutions-adopted-by-icoms-general-assemblies-1946-to-date/milan-2016/>.
- ⁹ D. Jalla, *Musei e “contesto” nella storia dell’ICOM (1946-2014): una prospettiva di analisi in preparazione della 24^a Conferenza generale del 2016*, https://www.academia.edu/16082823/Musei_e_contesto_nella_storia_dell_ICOM_1946-2014_una_prospettiva_di_analisi_in_preparazione_della_24a_Conferenza_generale_del_2016.
- ¹⁰ “Il processo di sviluppo storico è un’unità nel tempo, per cui il presente contiene tutto il passato e del passato si realizza nel presente ciò che è essenziale, senza residuo di un inconoscibile che sarebbe la vera essenza” (A. Gramsci, *Lettere dal carcere*, Einaudi, Torino, 1947, p. 169).
- ¹¹ Per ‘oggetto patrimoniale’ propongo di intendere ogni elemento minimo del patrimonio culturale, dotato di una riconoscibile e riconosciuta identità propria, ogni sua unità, indipendentemente dalla sua natura materiale o immateriale. Non “una realtà in sé, ma un prodotto, un risultato o un correlato ... ciò che è posto o gettato in faccia (*ob-jectum*, *Gegen-stand*) da un soggetto che lo tratta come differente da sé, anche quando considera sé stesso come oggetto”, se ci richiamiamo – estendendola – alla definizione di oggetto museale proposta dai *Concetti chiave di Museologia* che lo distingue dalla *cosa*, “che intrattiene al contrario con il soggetto un rapporto di contiguità o strumentale” e aggiungiamo noi, affettiva. Se “un oggetto museale è una cosa musealizzata, una cosa che, in generale, può essere definita come qualsiasi tipo di realtà”, un oggetto patrimoniale è *una cosa patrimonializzata*, investita cioè di un valore patrimoniale (culturale) preminente rispetto ad altri suoi valori, passati e presenti e per questo sottoposta a una speciale protezione (materiale o immateriale, e anche giuridica) e conservata in vista di una sua trasmissione.
- ¹² Contesto mi sembra essere il termine più appropriato per definire l’insieme di elementi e circostanze che circondano un fatto o una situazione. Nel suo uso primario (linguistico), il termine definisce anche la relazione tra una parte del testo e la sua interezza. Se consideriamo il museo come testo, la pienezza del suo significato può essere colta solo individuando le sue molteplici relazioni con il contesto, non solo tangibile, in cui si trova, e che determinano il significato e il ruolo non solo delle sue collezioni, ma anche del museo come istituzione. I contesti di cui i musei fanno parte e all’interno del quale si trovano sono molteplici e interdipendenti: spaziali, temporali, economici, ideologici, politici, sociali e di pertinenza del patrimonio. La relazione tra il museo e il suo contesto è quindi espressione di una complessa dialettica che, nella sua forma più semplice, ha un orientamento bidirezionale che va dal contesto al museo e al museo al contesto. Poiché il museo riceve e dà, prende e ritorna, assorbe e rilascia, provoca uno scambio complesso di beni e valori che definiscono il suo ruolo e la sua funzione, che si differenziano nel tempo e nello spazio.
- ¹³ “Oggetti d’affezione”, non tanto nel senso dato all’espressione proposta da Man Ray per indicare i suoi *ready made*, ma quelle cose e memorie che un individuo conserva in primo luogo per il loro valore simbolico. È una prima forma di patrimonializzazione, privata come quella che investe i ‘beni di famiglia’, diversa, nelle origini e negli scopi quella che origina una collezione. Devo lo stimolo a riflettere sugli oggetti di affezione a Pietro Clemente, “*Un fiore di pirite*”. *Introduzione ai nostri “oggetti di affezione”*, in P. Clemente e E. Rossi, *Il terzo principio della museografia*, Carocci, Roma 1999, pp. 151-158.
- ¹⁴ J.-P. Babelon, A. Chastel, *La notion de patrimoine*, Liana Levi, Paris 1994, p. 108.
- ¹⁵ *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, <http://whc.unesco.org/en/conventiontext/>.
- ¹⁶ *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, <http://www.unesco.org/culture/ich/en/convention>.
- ¹⁷ UNESCO World Heritage Centre, *Background document ON UNESCO World Heritage Cultural Landscapes*, prepared by Dr M. Rössler, 2001, www.fao.org/.../WorldHeritage_CulturalLandscapes_MechtildRoessler.pdf.
- ¹⁸ *Convention on the Value of Cultural Heritage for Society*, 2005, <http://www.coe.int/en/web/culture-and-heritage/faro-convention>.
- ¹⁹ “Si l’on veut distinguer la collectivité, comme collection d’individus ayant des intérêts et des caractères communs, de la communauté, qui en désignerait l’ensemble, sous une forme plus globale, dotée d’une personnalité unique, on pourrait dire que le patrimoine fait d’une collectivité une véritable communauté. Il transforme les populations en Peuples et les territoires en Nations” (Se si vuole distinguere la collettività, come collezione di individui che hanno interessi e caratteri comuni, dalla comunità che ne designerebbe l’insieme, in una forma più globale, dotata di una personalità unica si potrebbe dire che il patrimonio culturale fa di una collettività una vera comunità. Trasforma le popolazioni in Popoli e i territori in Nazioni). M. Melot, *Qu’est-ce qu’un objet patrimonial?*, in “Bulletin des bibliothèques de France (BBF)”, 5, 2004, pp. 5-10 (<http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2004-05-0005-001>).

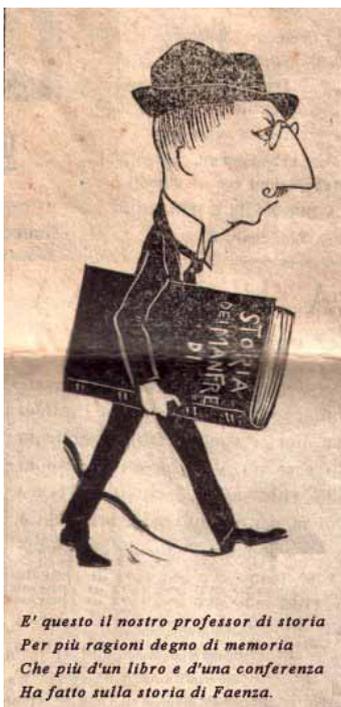
- ²⁰ Disponibile *online* in inglese, francese, spagnolo, e naturalmente in italiano, sul sito di ICOM e su quello di ICOM Italia (<http://www.icom-italia.org/>) nella sezione 'Documenti'. Nello stesso sito si trova anche (solo in italiano) la *Carta di Siena 2.0* approvata dalla Conferenza permanente delle Associazioni museali italiane a Cagliari il 20 ottobre 2016.
- ²¹ Questa parte del testo riprende, con alcune variazioni, l'intervento svolto a Brescia nell'incontro preparatorio alla Conferenza generale di Milano 2016 *Museums, territorial systems and urban landscapes* del 27-28 novembre 2015.
- ²² S. Quiccheberg, *Inscriptiones...* (tradotto in inglese in *The first treatise of museums. Samuel Quiccheberg's Inscriptiones, 1565*, The Getty Research Institute, Los Angeles 2013) e C. F. Neickel, *Museographia*, Michael Hubert, Leipzig 1727 (tradotto in italiano: C.F. Neickel, *Museographia. Guida per una giusta idea ed un utile allestimento dei Musei*, CLUEB, Bologna 2005).
- ²³ A. Quatremère de Quincy, *Lettres sur le préjudice qu'occasionneroient aux arts et à la science, le déplacement des monumens de l'Italie, le demembrement de ses écoles, et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc.* (1796), disponibile anche in italiano: *Lo studio delle arti e il genio dell'Europa*, Nuova Alpha Editoriale, Bologna 1989.
- ²⁴ Si veda la voce *Contexte* nel *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, sous la direction de André Desvallées et de François Mairesse, Armand Colin, Paris 2011, pp. 582-583.
- ²⁵ Sulla nozione di 'museum oriented' e sulle seguenti ('context oriented' e 'context museum') si veda D. Jalla, *Musei e contesti nella storia dell'ICOM*, cit.
- ²⁶ "La democratizzazione della cultura, dominante nell'Europa e nel Canada dell'Europa postbellica fino agli anni Sessanta, si concentra sul" valore civilizzatore delle arti "e privilegia l'accesso del grande pubblico alle più alte forme della cultura europea. Attraverso questa lente, il ruolo del governo è estendere l'accesso alle opere culturali a un pubblico di massa che non ha accesso immediato a loro per carenza di reddito o di istruzione (Evrard, 1997). [...] La democrazia culturale, nel frattempo, è emersa nel dibattito politico culturale europeo negli anni settanta, in gran parte come una critica di democratizzazione della cultura, vista come un approccio omogeneizzante di elitismo "top-down" alla cultura che ignorava espressioni e pratiche culturali al di fuori del canone principale (Matarosso e Landry, 1999; Baeker, 2002). Si va così oltre l'accento all'accesso alle opere culturali per incorporare l'accesso ai mezzi di produzione e distribuzione culturale" (M. Gattinger, *Democratization of Culture, Cultural Democracy and Governance*, School of Political Studies, University of Ottawa, 2011, http://www.cpaif-opsac.org/en/themes/documents/CPAF_2011_AGM_Democratization_of_Culture_Cultural_Democracy_Governance_Mar082012_000.pdf).
- ²⁷ Nathalie Heinich, definisce questo fenomeno 'une inflation patrimoniale', un'inflazione patrimoniale. N. Heinich, *La Fabrique du Patrimoine*, Édition de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2009, pp. 15-34.
- ²⁸ F. Mairesse, *La belle histoire aux origines de la nouvelle muséologie*, in "Publics et musées", 17-18, 2000, pp. 42-43.
- ²⁹ Si veda la proposito il recentissimo libro di Hugues de Varine, *L'écomusée au singulier et pluriel. Un Témoinage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde*, l'Harmattan, Paris 2017 (di imminente traduzione in italiano).
- ³⁰ È quanto Michael Baxandall definisce "il bagaglio culturale di idee non sistematiche, di valori, e ... di obiettivi" del visitatore, ammonendo che "il curatore non può *rappresentare* una cultura" ma – che nella posizione mediana tra il produrre degli oggetti e l'osservatore, il suo compito è di creare "condizioni stimolanti e non fuorvianti nello spazio che si situa tra l'attività che gli compete [...] e quella di ha prodotto gli oggetti. Il resto pertiene all'osservatore". M. Baxandall, *Intento espositivo*, in I. Karp e S. D. Lavine, *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, CLUEB, Bologna 1995, pp. 15-26.
- ³¹ Nei suoi celebri "sei principi dell'interpretazione" di Freeman Tilden, afferma: "1) "Ogni interpretazione di un paesaggio, di un'esposizione, d'un racconto che non faccia appello, in un modo o nell'altro a un tratto della personalità o dell'esperienza del visitatore è sterile. 2) La sola informazione non è interpretazione. Questa una rivelazione fondata sull'informazione. Le due cose sono totalmente differenti anche se ogni interpretazione presenta delle informazioni. 3) L'interpretazione è un'arte che ne combina molte altre, che la materia prima sia scientifica o architettonica. Ogni arte può essere più o meno insegnata in qualche misura. 4) L'interpretazione cerca di provocare più che di istruire. 5) L'interpretazione deve tentare di presentare un tutto piuttosto che una parte e rivolgersi alla persona nella sua interezza piuttosto che a una delle sue caratteristiche. 6) L'interpretazione per i bambini (cioè fino all'età dei dodici anni) non deve essere un'edulcorazione di quella che si propone agli adulti. Deve seguire una via del tutto diversa. Darà i suoi migliori risultati obbedendo a un programma distinto". F. Tilden, *L'interprétation de notre patrimoine* (1957), in *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1, W-M.N.E.S., Mâcon-Savigny-le-Temple 1992, pp. 250-1.
- ³² G. Steiner, *Vere presenze*, Garzanti, Milano 1998, p. 21.
- ³³ Da questo punto di vista, la conoscenza che abbiamo dei pubblici dei musei è insufficiente se, oltre a misurarne la soddisfazione, non è in grado di ragguagliarci sull'impatto cognitivo della visita di un museo o di una mostra, o di fornirci informazioni sulla visione patrimoniale dei visitatori e sui cambiamenti che la visita ha o non ha prodotto.
- ³⁴ Può venire spontaneo chiedersi, in Italia, se questo istituto non esista già e non sia costituito dalle Soprintendenze territoriali. No, purtroppo. Non solo perché non sono enti condivisi con le amministrazioni locali, perché agiscono su ambiti territoriali di scala (regionale o subregionale) troppo vasti per consentire quella vicinanza alle comunità che ne consentirebbe la partecipazione, ma soprattutto perché la loro competenza si limita alla protezione e non include anche la valorizzazione e gestione – diretta o indiretta – del patrimonio culturale. Per questo, da ben più di un decennio, ICOM Italia ha puntato piuttosto su una prospettiva 'museocentrica' assegnando ai musei il ruolo di 'presidi territoriali di una tutela attiva' che, nella proposta di considerarli 'centri di responsabilità patrimoniale, a mio parere, si rafforza e trova un coerente sviluppo. Possibile, per quanto lontano, nel quadro di un nuovo modello di tutela che si ispiri a valori e modi di operare che in questo saggio ho cercato di individuare.
- ³⁵ Nella stesura di questo testo, al di là delle citazioni riportate in nota ho potuto avvalermi della moltitudine di contributi, di stimoli di idee ricevuti nei convegni, nei seminari, negli incontri con professionisti museali e studiosi di molte parti del mondo, ma vorrei esprimere soprattutto la mia gratitudine nei confronti delle colleghe e dei colleghi di ICOM Italia con cui ho condiviso la preparazione e organizzazione, faticosa ma anche esaltante della Conferenza generale di ICOM Milano 2016.
- ³⁶ Questo testo riprende, con modifiche e aggiunte, quello in corso di pubblicazione in lingua inglese nel numero di *Museum International* dedicato al tema della 24^a Conferenza internazionale di ICOM *Museums and cultural landscapes*.

Antonio Messeri

Studio, storico dell'arte, insegnante di lettere e conferenziere apprezzato, fu un personaggio di spicco nella cultura romagnola di inizio Novecento

Membro della Deputazione di Storia e Patria per le Romagne e della Società Colombaria di Firenze, Messeri ebbe numerosi incarichi sia come storico e ricercatore sia come professore di lettere e storico dell'arte.

La sua più importante ricerca storica è *Faenza nella storia e nell'arte*, scritta con il pittore Achille Calzi: pubblicato nel 1909 dall'editore Edoardo Dal Pozzo, il poderoso volume di 646 pagine riccamente illustrato ebbe grande successo, tanto che tutte le famiglie faentine benestanti ne acquistarono copia, e costituisce ancor oggi una pietra miliare



Caricatura di Messeri pubblicata sul giornalino del Liceo Torricelli di Faenza "Lo studente", n. 4/1911

per studi di storia dell'arte e ricerche storico-letterarie che interessano non solo Faenza ma tutta Italia per le relazioni fra le vicende storico-artistiche della città romagnola e quelle dell'intero Paese.

Messeri nacque a Firenze il 5 maggio 1868. All'età di nove anni fu messo dal patrigno Ambrogio Grimaldi, direttore della Ditta Paravia di Firenze, nel collegio annesso al Seminario Vescovile di Colle Val d'Elsa (Siena) dove compì i suoi studi fino alla licenza conseguita presso il Regio Ginnasio di Siena. Dimostrò fin da giovane amore allo studio e ingegno non comune; aveva un carattere allegro, spiritoso, vivace e spiccate attitudini per la musica e la recitazione, tanto che, anche dopo la sua uscita di collegio, fu richiamato dai suoi insegnanti a far parte della compagnia drammatica dell'Istituto della quale era anima viva.

Frequentò il Regio Liceo Galilei di Firenze e di lì passò all'Istituto di Studi Superiori Pratici e di Perfezionamento, iscrivendosi alla sezione di Filosofia e Filologia. Ebbe come maestri Pasquale Villari, Adolfo Bartoli, il Trezza, il Paoli, il Del Vecchio, Pio Rajna, Augusto Conti e altri tutti valorosissimi, che lo amarono e lo stimarono. Si laureò dottore in Lettere il 30 maggio 1893: la sua tesi su *Matteo Palmieri*, cittadino di Firenze del sec. XV, memoria biografica con l'aiuto di nuovi documenti

del Regio Archivio di Stato Fiorentino fu giudicata un buon contributo alla storia della Repubblica Fiorentina ed ebbe l'onore di essere desiderata e pubblicata nell'*Archivio Storico Italiano* (Serie V - tomo XXII, anno 1894) dal professore Cesare Paoli, direttore di quella importante rivista.

A partire dal 1892, non ancora laureato, Messeri fu insegnante in diversi ginnasi e licei, fino all'incarico nell'ottobre 1899 al Regio Liceo di Faenza, dove insegnò fino al 1912 e dove nel suo ultimo anno venne incaricato della Presidenza. Fu in seguito nominato Preside al Regio Liceo di Foggia e nell'agosto 1914 passò a Lecce con l'incarico di Provveditore agli studi; egli però lasciò tale ufficio che non si confaceva alla sua mente di studioso e tornò come Preside al Regio Liceo Alighieri di Ravenna, mantenendo la carica fino al 31 dicembre 1923, giorno in cui fu messo in pensione per ragioni di salute.

La sua carriera fu luminosa. Insegnò anche storia dell'arte prima al Liceo di Faenza (corso facoltativo) e per sette anni, fino al 1926, all'Accademia di Belle Arti di Ravenna; fu anche ispettore nelle Scuole Medie per il Circolo di Firenze negli anni scolastici 1911-12. Ebbe incarichi e missioni di vario genere e fu membro di commissioni e di concorsi ed esami; ovunque lavorò con capacità, amore e scrupolosa onestà e giustizia.

Fu conferenziere ricercato



e dicatore di versi apprezzatissimo. Vittorio Fiorini, Accademico Italiano e Ispettore Centrale del Ministero della Pubblica Istruzione, ebbe per lui grande ammirazione e gli affidò lavori seri e di profonda cultura storica. Lo stesso Giosuè Carducci ebbe per lui stima e amicizia e giudicò "l'Enzo Re, il Galeotto Manfredi e il Ca-ira, tre esempi del suo concepire forte, ardito ed evidente e degna rappresentazione storica eligante moderna".

Oltre alle opere citate, ricordiamo altri suoi studi quali: *Il concetto fondamentale dei Promessi Sposi*, Firenze 1890 (opuscolo); *La Rivoluzione Francese e Vittorio Alfieri*, Pistoia 1893; *La Casa di Savoia nel Risorgimento Italiano*, Garamone 1896.

Morì nel 1933.

Giorgio Cicognani
Ispettore onorario
Beni Culturali - Romagna

2017 Odissea nel mosaico

Una mostra al MAR tra i principali eventi espositivi della biennale internazionale del mosaico di Ravenna

Con *Ravenna Mosaico 2017*, la rassegna biennale internazionale di mosaico contemporaneo giunta alla V edizione in formato 2.0, il Mar-Museo d'Arte della città di Ravenna ricontra la progettualità declinando le linee di indirizzo del programma di mandato che mettono al centro della governance l'azione di solidale implicazione di patrimonio e valorizzazione.

Il primo appuntamento espositivo spetta al mosaico, sulla base della specificità del linguaggio che qualifica la riflessione artistica a Ravenna. Dal museo si irradia poi una costellazione di iniziative che coinvolgono le istituzioni partner, le realtà produttive, i mosaicisti con gli ateliers. Il programma si avvale di un ampio tavolo interistituzionale coordinato dal Comune di Ravenna sotto la guida dell'Assessorato alla Cultura nel ruolo di capofila non solo per la linea di credito dell'Amministrazione - vale a dire Mar, Biblioteca Classense e Accademia

di Belle Arti con Fondazione RavennAntica - ma anche per la cabina di regia. Siedono al tavolo Polo Museale dell'Emilia-Romagna, Università di Bologna campus di Ravenna con la Scuola Superiore di Studi sulla Città e il Territorio, Mic-Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, AIMC-Associazione Internazionale Mosaicisti Contemporanei e CNA della provincia di Ravenna. Da segnalare infine la straordinaria presenza di Sicis, azienda leader per l'uso del mosaico industriale



Lino Linossi, Prisma filosofale, 1998

nell'interior's design, con un'antologia di interventi in mostra a palazzo Rasponi dalle Teste.

La progettualità tiene conto dell'esperienza di Ravenna capitale italiana della Cultura per il 2015 con il coinvolgimento di molti degli stakeholders che nel settore hanno sviluppato competenze, interesse, carisma creativo e business concorrendo allo sviluppo della sensibilità, della cultura, dell'economia, e più in generale delle relazioni nelle tante, composte, articolazioni. Questo in parte spiega la mancanza di una direzione artistica, e di un comitato scientifico, come ci si attende da un'iniziativa di garanzia culturale. La specificità dell'evento va ricercata piuttosto nell'ascolto di quella che potremmo definire "pastorale ravennate" secondo un orientamento che si genera dalla vocazione politica alla messa in valore della pluralità delle energie espresse da una comunità. Partecipazione e coinvolgimento sono il presupposto per assumere la ricchezza della sapienza fabril, di artigiani e artefici, nel suo coniugarsi con esigenze conoscitive, di valorizzazione, di discussione critica intorno a un "sapere" ancora collettivo, e orientarla verso nuove frontiere, a Ravenna, nel mondo. A ben vedere si tratta di un approccio che intercetta la sollecitazione di ICOM a

riflettere sul Paesaggio. L'ampiezza dell'offerta restituisce la varietà delle espressioni di alta specialità, mettendo in dialogo l'esperienza - estetica e conoscitiva - di valorizzazione con le opportunità di una kermesse. Se consultiamo i principi espressi dal *Codice etico ICOM per i musei* - "1. I musei assicurano la conservazione, l'interpretazione e la valorizzazione del patrimonio naturale e culturale dell'umanità; 2. I musei custodiscono le loro collezioni a beneficio della società e del suo sviluppo; 3. I musei custodiscono testimonianze primarie per creare e sviluppare la conoscenza; 4. I musei contribuiscono alla valorizzazione, alla conoscenza e alla gestione del patrimonio naturale e culturale; 5. Le risorse presenti nei musei forniscono opportunità ad altri istituti e servizi pubblici; 6. I musei operano in stretta collaborazione con le comunità da cui provengono le collezioni e con le comunità di riferimento; 7. I musei operano nella legalità; 8. I musei operano in modo professionale." - possiamo osservare come, nel caso della Biennale, la funzione di "interpretazione" sia posta in esaltazione rispetto a quelle, storicamente prevalenti, della conservazione e della valorizzazione. In questo senso il museo si fa luogo nel quale passato e presente convergono in una sola sequenza senza soluzioni di continuità: la funzione *concava* della raccolta ai fini della conservazione e della valorizzazione diventa una cosa sola con l'estroflessione *convessa* dell'interpretazione

nell'orizzonte aperto della visione.

A favorire la modalità dinamica e collettiva dell'organizzazione progettuale ha concorso, inoltre, la delicata congiuntura dell'avvicendamento alla direzione del museo, nel quadro di una più ampia riorganizzazione strutturale della Cultura nelle sue diverse diramazioni. E, come spesso accade nelle stagioni di cambiamento, la forza dell'empiria precorre la riflessione sul metodo. Il metodo, in questo caso, è una certa visione del patrimonio, inteso nell'indistinta valenza di beni culturali e competenze, a ribadire, ancora una volta, la coraltà di impulsi che nella valorizzazione trovano comunanza e convergenza. Un'impostazione sperimentale come questa, a responsabilità liquida, ha il non trascurabile vantaggio di assestamenti e ampliamenti. Nella cornice eteronoma della Biennale il museo assume la funzione propulsiva con una esposizione che parte dalla valorizzazione del patrimonio, si raccorda con la storia per proiettarsi nella città facendo del Mar un museo diffuso.

Ma, per venire alla mostra, la rassegna *Montezuma, Fontana, Mirko. La scultura in mosaico dalle origini a oggi*, per la cura di Alfonso Panzetta con la collaborazione di Daniele Torcellini, si propone come indagine intorno al dialogo tra scultura e mosaico a partire dagli anni Trenta del Novecento, quando alcuni scultori ampliano l'area semantica della "tessera" addizionandola di nuove implicazioni, materiali e concettuali. L'azione riformatrice di Gino Severini

nell'aggiornare il linguaggio musivo, sia pur nel rispetto della funzione decorativa, pone le premesse allo sperimentalismo di Lucio Fontana e di Mirko Basaldella

che per primi esplorano la possibilità di "mosaicare" la scultura.

Che ci fosse la suggestione di un artefatto antico, sull'onda del gusto dei primitivi, è l'ipotesi formulata dal curatore nella mostra di Montevarchi (2014), nella quale metteva in luce il nesso tra la ricerca di Fontana e Mirko con alcuni prodotti di cultura meso-americana come possi-

bile spunto allo slittamento della tessera dalla superficie planare a quella plastica. L'interesse crescente verso la cultura antica dell'America Latina fu del resto corroborato, nell'Italia degli anni Venti, dalla vasta opera di ricognizione che avrebbe trovato organizzazione formale nella mostra romana del 1933. Le ricerche di Fontana e Mirko ebbero i tratti geniali dell'avanguardia, ma anche la solitudine dei pionieri: per vedere riaffiorare quell'interesse sperimentale occorre infatti attendere la fine degli anni Settanta quando Nane Zavagno e Riccardo Licata delineano i due diversi indirizzi su cui si stabilizza la riflessione, nel primo caso con l'introduzione di materiali non convenzionali, nel secondo, con l'impiego di un codice tradizionale al servizio del linguaggio contemporaneo. Da questo momento la mostra entra nel vivo documentando la fenomenologia di genere tenendo conto dei diversi orientamenti, tra linea iconica e aniconica, poetica e narrativa, simbolica e concettuale. Proprio sulla fine degli anni Settanta si registra, infatti, un interesse crescente grazie alla ricerca artistica di Antonio Trotta, Athos Ongaro e dei protagonisti della Transavanguardia, Sandro Chia e Mimmo Paladino in particolare, ripetutamente alle prese con l'esplorazione delle possibilità offerte dalla tecnologia per svincolare l'ancoraggio della tessera dalla superficie planare superando i limiti delle

malte cementizie. La performance dei materiali di sintesi attira anche designer come Alessandro Mendini e Ettore Sottsass che con le loro incursioni concorrono a legittimare lo statuto della scultura mosaicata aprendo di fatto la strada a esperienze di rilevanza internazionale come la tomba di Nureyev, a Parigi, realizzata a Ravenna.

Sul valico di Millennio la nozione di tessera evolve ancora assumendo connotazioni come l'accumulo, o la ricomposizione nucleare, o, ancora, la "poetica dell'oggetto", sulla spinta della ricerca avviata dal Nouveau Réalisme francese e poi dalla Nuova Scultura Britannica, fino alle ultime novità tuttora in discussione.

La mostra gode del patrocinio di MiBACT e di Regione Emilia-Romagna, nonché del contributo di Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna, Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, Marcegaglia Carbon Steel, e sarà visitabile dal 7 ottobre 2017 al 7 gennaio 2018.

Alberta Fabbri
Conservatrice MAR
di Ravenna

Per il programma completo degli eventi di *Ravenna Mosaico 2017*: <http://www.ravenna-mosaico.it/ita/>



Stefano Mazzotti, Vortice (Vortex), 2016

Il museo che si rinnova

Aperta la nuova Sezione d'arte contemporanea alle Cappuccine

Nell'ambito di un programma pluriennale di rinnovamento degli spazi espositivi del Museo Civico delle Cappuccine, avviato già nel 2011 con il riallestimento della Sezione d'arte antica, nel giugno scorso è stato presentato al pubblico un nuovo, consistente intervento sulle collezioni museali, che ha avuto stavolta come oggetto la se-

dei momenti salienti della tradizione pittorica locale (e non solo), di cui il museo conserva testimonianza.

I lavori da poco conclusi hanno riguardato un'area di circa la metà dell'attuale superficie espositiva del museo, all'interno della quale trovano ora spazio più di 70 dipinti e una ventina di sculture. Nell'impaginazione degli



zione dedicata all'arte del Novecento e dell'età contemporanea. Il progetto di riallestimento, iniziato nel 2016 in occasione del 40° anniversario della fondazione del museo e realizzato grazie al contributo dell'Ibacn (Piano Museale 2016 - L.R. 18/2000), è frutto di un radicale ripensamento del percorso espositivo, finalizzato a restituire a rinnovata dignità le collezioni artistiche più recenti, nell'ottica di valorizzare la collezione e di creare un contesto espositivo che consenta un'adeguata fruizione delle opere così come una più chiara comprensione

spazi si è ricercata prioritariamente la sobrietà e la pulizia estetica delle sale e degli apparati didascalici, lasciando che a parlare fossero il più possibile le opere. Il percorso risulta piuttosto articolato, e gioca sulle caratteristiche stesse dell'ex spazio conventuale dove oggi è ospitato il museo. Alla base vi è l'idea che il museo possa in un certo senso farsi portatore, trasmettendolo ai visitatori, dello *spirito* del luogo, degli stati d'animo e delle sensazioni che hanno animato la struttura architettonica stessa attraverso i secoli. Di qui l'idea di suggerire

qualcosa del senso di intimità, di chiusura e di segretezza proprie della vita di clausura che conducevano le suore Cappuccine fino agli anni Settanta, epoca in cui hanno abbandonato definitivamente la struttura. Così quelle che erano le cellette delle suore sono ora spazi espositivi di piccole dimensioni, dall'atmosfera raccolta e riflessiva, dove vengono raccontati alcuni fenomeni artistici locali di rilievo, dal primo Novecento dei bagnacavallesi Edgardo Saporretti e Giuseppe Rambelli, all'attenzione al "vero" della pittura del secondo dopoguerra in Bassa Romagna, ovvero a quel particolare sentimento della natura che caratterizza così bene l'arte e la letteratura romagnola. In altre salette si dà invece conto dell'importante stratificazione di opere d'arte contemporanea che negli anni si è andata depositando nelle collezioni museali, soprattutto grazie alle donazioni degli stessi artisti in seguito agli eventi espositivi organizzati dal museo nel corso di quarant'anni di attività. Di particolare interesse, da questo punto di vista, sono i nuclei di opere di artisti romagnoli come Giuseppe Bartoli, Sonia Micela, Mario Bocchini e Velda Ponti, a cui si aggiungono preziose testimonianze di maestri di più vasta notorietà come Remo Brindisi, Virgilio Guidi ed Ernesto Treccani.

Parallelamente, nei corridoi che sfilano accanto alle sale sono state ricavate delle vere e proprie quinte sceniche, in grado di valorizzare emblematicamente alcuni pezzi di particolare pregio estetico, so-

prattutto alcune delle splendide sculture della collezione Vittorio Dal Borgo, come la *Fanciulla* di Tullio Figini, e la delicata scultura ricoperta in foglia d'argento *Abconditus* di Nicola Samorì, una delle novità del nuovo allestimento. Da evidenziare è l'importanza che si è voluta dare proprio alle sculture della collezione Dal Borgo, restaurate grazie al contributo del Lions Club di Bagnacavallo, che ora sono dislocate anche nelle varie sale a creare liriche suggestioni nella loro relazione con le opere pittoriche.

Altra novità del nuovo percorso è l'inedita esposizione di due selezioni tematiche di incisioni provenienti dal Gabinetto delle Stampe, a testimonianza dell'importante ruolo assunto dal Museo del settore della grafica d'arte. La fitta esposizione di incisioni, una vera e propria "nuvola" composta da più di sessanta opere in cui il visitatore è invitato a immergersi e a perdersi, vuole solo suggerire la straordinarietà, per quantità e qualità, della collezione grafica del Museo Civico delle Cappuccine.

Storie e suggestioni sono quindi il filo conduttore della nuova sezione d'arte moderna e contemporanea del museo bagnacavallese, un museo che ripensa se stesso mettendo ancora più a fuoco la propria identità. Un museo che si apre al futuro ricercando un dialogo con il visitatore ancora più ampio ed eloquente.

Diego Galizzi
Direttore Museo Civico
delle Cappuccine
di Bagnacavallo

Raccontare la guerra per educare alla pace

Un nuovo percorso arricchisce l'allestimento del Museo del Senio

Il Museo della battaglia del Senio è una realtà museale inaugurata nel 1981 nei locali del Centro Culturale polivalente di Alfonsine. Il Museo è il luogo della Memoria, per la comunità alfonsinese e per la più ampia realtà della Valle del Senio, delle vicende relative alla Seconda guerra Mondiale e al permanere del fronte sulla linea del Senio da dicembre 1944 ad aprile 1945.

Dalla sua fondazione narra l'intreccio strettissimo fra fatti d'armi, cambiamenti del territorio, vita dei civili sotto occupazione ed esperienza resistenziale. Le sue collezioni comprendono sia *militaria* (armi, uniformi, equipaggiamenti) che oggetti bellici riciclati a uso dei civili; ha inoltre una vasta fototeca ed è impreziosito da immagini d'epoca.

Molte delle sue raccolte nascono dal desiderio di privati che donano oggetti cari demandando al Museo il compito di conservare e valorizzare le memorie. L'esposizione dà conto della presenza nel territorio, in momenti diversi, degli uomini di cinque continenti; ci sono interessanti *focus* sulla brigata ebraica, sull'apporto del nuovo esercito italiano, su aspetti dell'esperienza resistenziale in pianura.

Dalla scorsa primavera ha avuto inizio un significativo progetto di riallestimento: numerosi lavori si rendevano necessari e sono stati possibili grazie al contributo della Regione Emilia-Romagna e attraverso lo strumento prezioso dell'Art Bonus, con cui CANON Italia ha deciso di so-

stenere il Museo.

La prima parte del progetto prevedeva di rinnovare la Saletta dei partigiani, dove rimangono intatti il plastico che narra la battaglia delle valli, a testimoniare l'attenzione alla ingenua ma efficace tecnologia di inizio anni 80 con il tentativo, ancora vivo e incisivo, capace di incantare piccoli (e grandi) visitatori con il racconto di una barchetta in movimento verso coraggio e immaginazione.

Intatta rimane pure la vetrina curata dallo scenografo Gino Pellegrini che, con maestria, ricostruì per il Museo il rifugio clandestino della pedalina a stampa. La vetrina racconta una pagina caratteristica del nostro territorio: la stampa clandestina. E lo fa anche grazie alla collaborazione preziosa dell'ANPI di Conselice che, con dedizione e passione, ha curato la ripristinata funzionalità della pedalina a stampa.

Con il nuovo allestimento la Saletta dei partigiani si arricchisce, dunque, di immagini e documenti, aggiungendo le risorse della multimedialità e la possibilità di approfondimento.

La sala presenta, inoltre, una nuova vetrina che ospita un oggetto che è nel contempo simbolico ed evocativo: un tavolo da lavoro, che faceva parte dell'officina meccanica del riparatore di biciclette Giuseppe Bezzi a Ravenna, e al cui interno, attraverso un meccanismo difficile da individuare, era celato un cassetto che consentiva di nascondere piccoli oggetti. Questo



Uno dei pannelli espositivi

cassetto risultò utilissimo per conservare i numerosi volantini di stampa clandestina che venivano fatti circolare in gran segreto all'interno dei circuiti della resistenza antifascista. L'officina di Bezzi divenne un punto di riferimento per i partigiani e gli antifascisti locali e, nonostante le numerose perquisizioni, l'ingegnoso nascondiglio non venne mai individuato. In esso trovarono posto anche mappe, messaggi, piccole armi leggere e munizioni, celate sia nel sottofondo segreto che sotto il pavimento in appositi pertugi.

Con il riallestimento il Museo si è arricchito anche di una nuova sala permanente: il Rifugio. L'intento è quello di creare una efficace comunicazione e una continua innovazione della didattica rivolta alle scuole, ma l'esperienza si è rivelata interessante ed efficace per tutte le fasce di pubblico. La didattica è da sempre la principale fra le attività del Museo, che riceve annualmente numerosissime scolaresche di ogni ordine e grado e si propone di offrire a tutti una proposta adeguata in termini di linguaggio e li-

vello di approfondimento. La nuova sala il Rifugio racconta, in maniera immersiva ed emozionale, l'esperienza dei civili durante il momento più temuto della guerra: il bombardamento. Avremmo potuto cercare emozioni diverse, ma volevamo che i ragazzi comprendessero che la guerra travolge non soli i soldati, ma anche i civili inermi.

Nella primavera 2018 il Museo continuerà nel progetto di riallestimento sulla Sala degli Alleati. L'obiettivo è quello di utilizzare nuovi linguaggi e strumenti per raccontare oggi, con efficacia, gli eventi del secolo scorso. L'intento è che dai documenti, dalle immagini fotografiche e in movimento, dalle voci dei protagonisti, dai materiali di repertorio, dalla multimedialità scaturisca un racconto corale attento tanto alle vicende militari quanto al territorio. Per fare sì che il nostro sia un museo che racconta la guerra per educare alla Pace.

Antonietta Di Carluccio
*Direttrice Museo
della battaglia del Senio
di Alfonsine*

Torna MCZ Residenza d'artista

**Due artisti milanesi under 35
a Faenza sperimentano la ceramica
da maggio a novembre 2017**

Valentina Ornaghi (1986) e Claudio Prestinari (1984) sono gli artisti vincitori del Bando MCZ Residenza d'artista Faenza 2017 promosso da Museo Carlo Zauli e Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza, con il sostegno di SIAE|Sillumina – Copia privata per i giovani, per la cultura.

Nati a Milano, lavorano dal 2009, e fino ad ora non si sono mai confrontati con la ceramica. Nel 2015 sono arrivati finalisti al *Talent Prize* del Museo Pietro Canonica a Villa Borghese di Roma, recentemente hanno esposto a *Grigio*

Lieve a Casa Morandi di Bologna (2017), alla Casa Italiana Zerilli-Marimò dell'Università di New York (2016), alla Galleria Continua di San Gimignano (2014) e alla Biblioteca Ariostea di Ferrara (2013) nell'ambito di *Paragona: un percorso a Ferrara dopo il terremoto*.

I due giovani artisti hanno iniziato a maggio la residenza che durerà sei mesi, affiancati da un maestro ceramista che permette loro di sperimentare al MCZ le tecniche ceramiche tradizionali (formatura, foggatura, tornio) e con i FabLab le tecniche più innovative (stampa 3D). In questi primi mesi

hanno visitato diverse botteghe artigiane, manifatture, atelier di artisti, in un percorso di conoscenza delle possibilità produttive e creative



Valentina Ornaghi e Claudio Prestinari al lavoro nell'atelier del MCZ

del territorio, oltre a condividere la vita del museo nei suoi eventi e dell'intera città.

Inoltre Prestinari e Ornaghi hanno avuto l'opportunità di approfondire al MIC le tecniche e la storia della ceramica. Non a caso la direttrice Claudia Casali ha messo loro a disposizione le collezioni, gli archivi e i depositi museali per aiutarli ad avvicinarsi alla ceramica, un materiale antico come la storia dell'umanità, che in questo periodo sta avendo una grossa riscoperta da parte del mondo dell'arte contemporanea, la cui lavorazione richiede una grossa preparazione ed esperienza tecnica.

“L'occasione unica di imparare con la guida di un maestro e di artigiani del territorio – ha commentato Valentina Ornaghi – all'interno di un contesto prestigioso come quello di Faenza che ha un forte legame con la storia dell'arte italiana, è davvero importante per

mente interessato ai processi tecnici, da quelli più antichi e tradizionali a quelli più innovativi e tecnologici”.

Per Matteo Zauli, direttore del MCZ, il lavoro di Claudio Prestinari e Valentina Ornaghi si inserisce perfettamente all'interno della visione che ha portato alla collezione

contemporanea: valore concettuale dell'opera, nitore ed estrema cura formale, profondità di pensiero sono infatti le caratteristiche dei due artisti milanesi con i quali il Museo condivide questa esperienza di residenza e produzione. Condivisione che abbraccia oltre al MCZ moltissimi attori della città di Faenza.

A ottobre i due giovani artisti incontreranno il pubblico per raccontare l'esperienza faentina,

anticipando anche la mostra che, al termine della residenza, mostrerà le opere al MIC, istituzione di riferimento internazionale per la ceramica.

La residenza funge anche da stimolo per attivare molteplici e diverse collaborazioni sul territorio, tra cui anche l'ISIA, l'Università del Design di Faenza.

Alla residenza, come ogni anno, è inoltre collegato il Corso per Curatori MCZ, percorso formativo sul campo destinato a studenti selezionati dell'Accademia di Belle Arti di Bologna e Ravenna.

l'arricchimento della mia ricerca. Inoltre la possibilità concreta di strutturare un progetto espositivo all'interno del MIC mi permette di confrontarmi anche con uno spazio fisico e con il pubblico”.

“L'interdisciplinarietà maturata nel corso della mia esperienza formativa, il mio interesse per la storia dell'arte e per il disegno industriale – continua Claudio Prestinari – sono entrati a far parte della mia ricerca diventando un metodo conoscitivo che lascia sconfinare ogni progetto in un territorio ibrido in cui diverse discipline si incontrano. Sono particolar-

L'Italia vola in Cina con il MIC

Una lunga mostra itinerante racconta la storia della maiolica italiana

Con l'obiettivo di fare conoscere in Oriente la tradizione tutta italiana della maiolica, la mostra *L'eredità di mille anni di ceramica italiana* è un importante progetto itinerante, curato da Claudia Casali e Valentina Mazzotti, che si muove in Cina in cinque importanti musei: l'Henan Museum, il Zhejiang Provincial museum, il Liaoning Provincial museum, lo Shanxi Museum e il Shenzhen Museum. Con 150 pezzi – tutti provenienti dalla

Claudia Casali, si tratta di un risultato importantissimo in termini di visibilità per il Museo, per Faenza e per la ceramica italiana. L'Italia per i cinesi è un punto di riferimento culturale significativo; per loro i due poli di riferimento internazionali per la ceramica sono considerati la Cina per la porcellana, l'Italia per la maiolica. Nessun altro Paese ha una varietà produttiva e decorativa come l'Italia: è su questo elemento che è stato pensato

secolo. Questo stile venne ideato, a partire dalla metà del Cinquecento, come reazione al tutto pieno dell'"istoriato", e si contraddistingue per una decorazione semplificata e l'utilizzo di pochi colori: oltre al bianco, il blu più o meno diluito, il giallo chiaro e l'arancio.

Viene poi raccontato come nel Settecento anche l'Italia comincia a confrontarsi con la produzione della porcellana di tradizione estremo orientale (Cina, Corea, Giappone) e, in parallelo, si inizia a lavorare in larga scala in tutta la Penisola la terraglia – introdotta in Inghilterra già dal 1740.

L'ultima parte dell'esposizione è dedicata al Novecento, quando la ceramica si eleva a materia plastica adatta alla scultura e al design ed è influenzata dalla storia dell'arte e dalle sue correnti: prima il Liberty e il Déco, poi la figurazione del secondo dopoguerra, l'Informale, il Picassismo fino agli echi pop degli anni '70 e '90. Il Museo faentino possiede diverse opere di Picasso: l'artista è stato

determinante per eleggere la ceramica a materia scultorea, ma è stato, al contempo, molto importante anche per il MIC stesso. Gaetano Ballardini, fondatore del Museo, contattò Picasso a Madoura con una lettera commovente e davvero toccante dopo che l'istituzione viene bombardata durante la Seconda guerra mondiale. Ed è così che Picasso dona, nel 1950, il primo piatto ovale raffigurante la *Colomba della Pace*, memento contro ogni guerra, espressamente dedi-

cato al Museo di Faenza e al tragico destino della sua collezione.

Eugenio Emiliani, presidente della Fondazione MIC, sottolinea infine come da questo progetto, frutto di relazioni internazionali e abilità organizzative, emerga la rilevanza del Museo quale polo culturale ceramico del territorio, 'espressione dell'arte ceramica nel mondo', fortemente attivo nella comunicazione della tradizione ceramica, propulsore di progetti di alto livello a sostegno anche dell'artigianato locale, portavoce di una tradizione unica che ha dato il nome alla maiolica per tutto il mondo: Faience.

Stefania Mazzotti
MIC Faenza



collezione del MIC di Faenza e dai suoi depositi – racconta la storia della maiolica italiana dal Medioevo fino a oggi. Partita a dicembre 2016, l'esposizione, che terminerà il suo percorso il 25 marzo 2018, sta ricevendo un successo di pubblico straordinario. È stata visitata da oltre 600.000 persone, un numero impensabile in Italia, e che dimostra la grande fascinazione che la ceramica del nostro Paese incontra nel gusto cinese.

Come spiega la direttrice

il progetto espositivo.

Oltre ad alcuni esempi di maiolica arcaica del Medioevo, con i suoi caratteristici decori a motivi geometrici, sono esposte maioliche delle più eccellenti manifatture italiane. In mostra anche meravigliosi esemplari "istoriati" di epoca rinascimentale, quando le icografie comuni alla pittura venivano trasportate su piatti, vasi e ciotole, ed esempi della tendenza opposta, i bianchi di Faenza, che dettarono moda in tutta Europa, fino al XVII

Al MIC per studiare il restauro ceramico

È in corso di perfezionamento la stipula di una convenzione triennale tra l'Università di Bologna e la Fondazione MIC che prevede una collaborazione finalizzata alla formazione degli studenti nel settore del restauro dei materiali e manufatti ceramici. La cooperazione vedrà il coinvolgimento nelle attività didattiche di tecnici specializzati dello storico laboratorio di restauro del MIC. Con questa convenzione gli studenti, in primis quelli di Conservazione e Restauro dei Beni Culturali (campus di Ravenna), uno dei pochissimi corsi universitari che forma alla professione del restauratore, potranno avvicinarsi al mondo del lavoro attraverso attività pratico-laboratoriali di alta qualificazione professionale.

Erexit et hominibus

Un nuovo allestimento per la restaurata croce del Pereo e la sua reinterpretazione contemporanea al Museo Nazionale di Ravenna

Il monastero di Sant'Adalberto in Pereo, situato nel "desertum" che a nord di Ravenna si estendeva fino a raggiungere il fiume Po, oggi Reno, è la più nota fondazione imperiale di età ottoniana dell'area Padana orientale. Distrutto in età moderna, di esso restano solo alcuni frammenti decorativi conservati presso il Museo Nazionale di Ravenna.

Il pezzo più significativo è costituito da una croce composta da cinque formelle di laterizio decorate con racemi che si intrecciano a formare una serie di spazi circolari, entro i quali sono collocati grossi fiori stilizzati a quattro petali. All'incrocio dei bracci della croce lo spazio contiene l'immagine della *dextera Domini* affiancata dalla mezza luna e dal sole.

Dallo stesso contesto provengono altri frammenti in cotto conservati presso il Museo Nazionale, in particolare alcuni brani di laterizi che in origine formavano delle fasce nastriformi decorate con racemi vegetali popolati, ovvero contenenti figure di volatili e animali, una formella con sommità cuspidata raffigurante un grifone e due frammenti pertinenti verosimilmente a un'altra croce decorata con un racemo vegetale popolato includente, all'incrocio

dei bracci, l'*Agnus Dei*.

I cotti del Museo ravennate si avvicinano in modo sorprendente a quelli della facciata dell'atrio della chiesa abbaziale di Pom-

rato decorativo realizzato al momento della fondazione, sull'isola del Pereo, del complesso dedicato al martire Adalberto, costruito su impulso dell'imperatore Ottone III nei primissimi anni dell'XI secolo.

La celebre croce in cotto è stata restaurata e restituita al suo primitivo aspetto. Motivi conservativi ne impediscono l'esposizione nel luogo

ottoniana in chiave moderna all'artista Luigi Berardi.

Luigi Berardi (1951) da più di venti anni lavora fondendo le arti visive a una profonda ricerca sul territorio attraverso la quale riesce a estrapolare dai luoghi l'anima del territorio. Il paesaggio, il suono vengono colti, riletti ed espressi attraverso l'opera d'arte. Il territorio che ha prodotto la croce di S. Alberto, con le sue terre "grasse" come le definiva Corrado Ricci, è stata la fonte di ispirazione cui l'artista si è rivolto nel momento in cui il Museo ravennate ha pensato di coinvolgerlo in questo innovativo progetto: creare un *alter ego* della croce medievale riletta a mille anni di distanza da un artista dell'argilla.

La prima ispirazione per Berardi è stata quella di andare a ritrovare nel terreno le vecchie vene di argilla nelle campagne santalbertesi, forse quelle cui avevano attinto nell'anno Mille gli artigiani che avevano realizzato le decorazioni per il monastero ottoniano. Ma cercando la vena d'argilla, l'autore è andato oltre e ha percorso una suggestione che già nel passato lo aveva colpito, vale a dire il legno che il terreno ha "mangiato".

Il nuovo allestimento sarà inaugurato al Museo Nazionale di Ravenna il 23 settembre 2017.

Emanuela Fiori
Direttrice Museo
Nazionale di Ravenna



La croce proveniente dal monastero di Sant'Adalberto in Pereo

posa (Fe), che formano un apparato decorativo molto complesso costituito da due croci affiancate, contenenti le immagini simboliche della Mano divina benedicente e dall'Agnello mistico, formelle raffiguranti animali fantastici e da una serie di motivi a fascia includenti racemi popolati.

I frammenti appartenevano probabilmente all'appa-

to in cui è stata collocata per anni accanto ai frammenti pertinenti allo stesso apparato. Pertanto si è deciso di destinarla a un luogo più protetto ma non troppo distante dal Secondo chiostro e di rispettarne l'esposizione storica occupando il vuoto sulla parete del chiostro con un richiamo alla originaria presenza, affidando l'incarico di reinterpretare la croce

Tante culture sotto un unico cielo

La divulgazione astronomica al Festival delle Culture di Ravenna

Il Planetario di Ravenna, fin dalla sua fondazione, ha organizzato molte attività all'insegna dell'eclittismo e della contaminazione culturale: sotto al cielo stellato della cupola del Planetario, negli anni, accanto ai relatori esperti di astronomia si sono succeduti poeti, cantanti, musicisti, scrittori e letterati delle più varie estrazioni e tradizioni. Questa modalità di fare divulgazione astronomica ha mantenuto la sua vitalità anche nei successivi passaggi generazionali e organizzativi e continua ancora oggi a caratterizzare molte iniziative.

Dall'edizione del 2014 l'ARAR e il Planetario siedono al tavolo di progettazione partecipata del Festival delle Culture, organizzato dal centro interculturale "Casa delle Culture", gestito dal Comune di Ravenna, e nato con lo

scopo di superare gli aspetti di prima accoglienza, spesso improntati all'emergenza, e di occuparsi dell'integrazione e dei diritti di cittadinanza dei migranti.

Abbiamo voluto portare l'astronomia al Festival delle Culture perché nulla è più uguale per tutti gli uomini del cielo stellato che li sovrasta, e questo cielo ci è parso un elemento unificatore e di dialogo di inestimabile valore. Inoltre la globalizzazione è un fenomeno che ha investito l'astronomia da almeno quattro secoli: la necessità di creare un linguaggio comune fra gli scienziati ha portato all'unificazione, oltre che dei metodi di indagine scientifica, della terminologia stessa dell'astronomia.

Dai nomi delle stelle, a quelli delle costellazioni, nulla poteva sfuggire a questa necessità di catalogazione



e di sistematizzazione, necessaria all'impresa collettiva del progresso della conoscenza scientifica. Un grande e unico cielo è necessario per la condivisione delle conoscenze, ma nello stesso cielo molti popoli hanno scritto su di

esso le proprie storie, moltiplicandolo in ragione delle culture che sotto di esso si sono sviluppate: questo è il cielo della cosiddetta Astronomia Popolare.

Tanti cieli, quindi, ma in fondo non così diversi fra loro: ogni cultura tradizionale ha associato agli elementi cosmici un ruolo mitologico, e i corpi celesti sono diventati protagonisti di riti religiosi, di leggende e di racconti. Le stesse relazioni umane e sociali si sono riflesse nei rapporti cosmici: il ciclo dei moti celesti è sempre associato al ciclo della vita e della morte, e agli astri, umanizzati, vengono attribuite caratteristiche a volte maschili e a volte femminili.

La partecipazione del Planetario al Festival delle Culture si articola secondo due ordini di iniziative. Da un lato conferenze e conversazioni dedicate alle astronomie popolari, durante le quali viene presentato, accanto al cielo della scienza moderna, il cielo dei Cinesi, dei Boscimani, dei Tuaregh, dei Navahos, dei Maya, dei Dogon o dei Maori. Dall'altro lato, viene organizzato un punto di osservazione, attrezzato con telescopi astronomici, per permettere a tutte le persone presenti di avvicinarsi a uno strumento e osservare le stelle e la Luna, e i pianeti Marte, Venere, Giove e Saturno, con la possibilità di cogliere, con "la certezza data dagli occhi" tanto cara a Galileo Galilei, una visione diretta e non mediata dell'affascinante Universo che ci circonda.

Una visione che è scienza

ma che allo stesso tempo è sogno, favola, racconto, speranza.

Paolo Morini

*Associazione Ravennate
Astrofilo Rbeyta*

Selvatico [dodici] / Foresta

Pittura Natura Animale

Al via a settembre la nuova edizione di *Selvatico*, evento espositivo che collega una pluralità di spazi e artisti all'interno di un percorso che si ramifica attraverso una costellazione di mostre in alcuni dei luoghi del contemporaneo in Romagna. Una mostra diffusa tra Bagnacavallo, Cotignola, Faenza, Forlì, Fusignano, Rimini, che guarda principalmente alla pittura, con ramificazioni nel disegno e nel collage, e che coinvolge quaranta artisti di varia provenienza geografica e anagrafica.

Paesi e musei, spazi espositivi e gallerie, edifici recuperati per l'occasione, contenitori e contenuti collegati da un progetto che tiene insieme, e intreccia, arti visive e provincia attorno al tema della foresta, intesa non solo quale natura e sua rappresentazione ma come condizione della pittura stessa, linguaggio che guida la scelta e presenza degli autori in mostra. Anche il Sistema museale provinciale è coinvolto nell'iniziativa con il Museo civico Varoli di Cotignola, il Museo civico San Rocco di Fusignano e il MIC di Faenza.

Per info: <https://www.museo-varoli.it/2017/07/21/selvatico/>.

ANTONIO MESSERI
ACHILLE CALZI

 Sistema
Museale
della Provincia
di Ravenna

FAENZA NELLA S E NELL' ARTE



EDOARDO DAL POZZO
EDITORE FAENZA

- 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