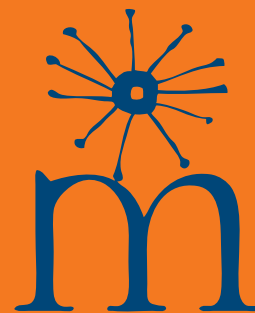


MUSEO in•forma

Rivista quadrimestrale della Provincia di Ravenna - Notiziario del Sistema Museale Provinciale
anno XXI, n° 58 / Marzo 2017 • Diffusione gratuita



Speciale Lessico condiviso

I 70 anni di ICOM Italia

Romagna Monumentale

Ravenna da Augusto a Giustiniano



*Copertina: Eugenio Colmo detto "Golia", Piatto con ballerini di Charleston, 1927, terraglia, Faenza, MIC
(vedi articolo a pag. 21)*



*IV di copertina: Arturo Moradei, Ritratto di Vittorio Guaccimanni, Ravenna, Museo d'Arte della Città
(vedi articolo a pag. 10)*

Lo Speciale è illustrato con immagini delle opere di Tullio Pericoli esposte alla mostra "Tullio Pericoli. Storie di volti e di terre"

(vedi articolo a pag. 22)

MUSEO
in·forma

Anno XXI, n° 58
Marzo 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

**Lavorare per un lessico
comune**

4

**LA PAGINA DELL'IBC DELLA
REGIONE EMILIA ROMAGNA**

E-R Design

Claudia Collina

5

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

SUCCESS

Stefano Benazzi

6

LA PAGINA DI ICOM ITALIA

I 70 anni di ICOM Italia

Adele Maresca Compagna

8

**LA PAGINA DELLA RETE
BIBLIOTECARIA DI ROMAGNA
E SAN MARINO**

L'evoluzione di Scoprirete

Eloisa Gennaro

9

**LA PAGINA DELLA SOPRINTENDENZA
ARCHEOLOGIA BELLE ARTI
E PAESAGGIO DI RAVENNA**

**Tutelare il patrimonio
nautico tradizionale
italiano**

Federica Cavani

Emanuela Grimaldi

10

PERSONAGGI

Vittorio Guaccimanni

Gioia Boattini

11

**SPECIALE LESSICO CONDIVISO:
IL CONCETTO DI PATRIMONIO**

Le parole del dialogo

Maurizio Vivarelli

13

**Il 'patrimonio' visto da
un archivista**

Marco Carassi

16

**Materiale o
immateriale?**

Daniele Jalla

20

**NOTIZIE DAL SISTEMA MUSEALE
DELLA PROVINCIA DI RAVENNA
Impronte**

Emanuela Fiori

21

Ceramiche Déco

Claudia Casali

22

**Tullio Pericoli
tra paesaggio e ritratto**

Diego Galizzi

23

Romagna monumentale

Claudio Casadio

24

Dall'Argine

alla Mela Mascherata

Massimiliano Fabbri

25

NUOVI PROGETTI

**Come monitorare la web
strategy museale?**

26

ESPERIENZE DI DIDATTICA MUSEALE

Ravenna da Augusto

a Giustiniano

27

INFORMALIBRI

**Le novità editoriali
dei Musei del Sistema**

Lavorare per un lessico comune

In chiusura all'editoriale del numero 56 di *Museo in-forma*, Claudio Leombroni sottolineava la necessità di avviare una discussione sulla nozione di patrimonio, non solo dal punto di vista dei diversi istituti culturali, e delle diverse discipline, ma anche da quello del suo significato sociale o, per meglio dire, “del suo significato nella dimensione del presente”. Questa uscita del notiziario si pone quindi su quella scia e, inaugurando un nuovo Speciale dedicato al lessico condiviso, si pone l'obiettivo non tanto di dare una prima risposta, quanto piuttosto di avviare un dibattito sulla individuazione e la definizione di una terminologia comune, di una “convergenza linguistica” che, come spiega Maurizio Vivarelli (da cui abbiamo preso in prestito il titolo per questo editoriale), è necessità oramai imprescindibile per chi si occupa di istituzioni della memoria e di beni culturali intesi quali ‘beni comuni’.

Il 2018 è stato nominato Anno europeo del patrimonio culturale. Partiamo quindi proprio dal concetto di ‘patrimonio’, spesso controverso e inflazionato, che in queste pagine viene indagato da Marco Carassi attraverso il punto di vista di una delle discipline che compongono l'eterogeneo universo dei beni culturali, quello dell'archivistica, e da Daniele Jalla, che propone invece una riflessione più ampia sulla nozione, con un affondo particolare sul suo uso in ambito normativo, italiano e non solo.

Parlando di patrimonio culturale, con riferimento specifico al settore dei musei, fondamentale è l'azione svolta da ICOM Italia, che quest'anno giunge al suo settantesimo anno di vita, e la cui storia è raccontata da Adele Mare-

sca Compagna; esempio di una recente iniziativa messa in campo dal Comitato Nazionale Italiano di ICOM, realizzata in collaborazione con la Direzione generale Musei del MiBACT, è lo schema di monitoraggio sulla *web strategy*, uno strumento concreto per realizzare un sondaggio presso i musei italiani.

Altri progetti presentati sono *E-R Design*, censimento sul design negli istituti culturali dell'Emilia-Romagna realizzato dall'IBC, e *SUCCESS*, progetto di ricerca che indaga i processi bio-culturali che hanno favorito il successo dell'*Homo sapiens* che è stato vinto dal Dipartimento di Beni Culturali dell'Università di Bologna.

Continuando a parlare di patrimonio culturale, e della sua eterogeneità, fondamentale risulta l'azione svolta dalle Soprintendenze, la cui attività di tutela in vari settori viene illustrata attraverso un esempio di tutela di beni demoetno-antropologici.

Vi sono infine i musei del nostro Sistema museale provinciale, anch'essi chiamati, con le loro iniziative, a dar voce a vario titolo al patrimonio culturale locale: dalle mostre in atto al Museo Nazionale di Ravenna, al MIC di Faenza e alle Cappuccine di Bagnacavallo, a quella recentemente conclusa sulla *Romagna Monumentale*, progetto espositivo svoltosi in più sedi che ha visto un'innovativa e proficua collaborazione tra i Comuni di Brisighella, Faenza e Lugo nella celebrazione della figura di Domenico Rambelli; dal nuovo fumetto di Martoz, presentato a Cotignola durante il festival *Saluti da Cotignyork*, all'installazione didattica realizzata a Tamo dagli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Ravenna.

E-R Design

Estetica del quotidiano negli istituti culturali dell'Emilia-Romagna

Con design industriale “si indica quel particolare settore della produzione industriale dove al dato tecnico si accompagna un elemento estetico”¹; progetti, prototipi e oggetti che, accanto a una funzione utilitaria, coniugano una componente estetica e abbiano un carattere iterativo

archivi della regione Emilia-Romagna.

All'evoluzione del design concorrono vari fattori: il rapporto tra arte e tecnica, l'importanza della radice del design industriale nelle arti applicate, trasformatesi con operosa complessità nell'associazione di artigianato, arti visive e scoperte tecnologiche e industriali, la straordinaria comunione osmotica tra arte, architettura, scienza e tecnica che il design riflette nel suo uso quotidiano e che testimonia l'evoluzione culturale, tecnologica ed economica della società occidentale degli ultimi centocinquanta anni.

È stato, quindi, realizzato un censimento del design negli Istituti culturali della Regione Emilia-Romagna: sono state indagate 439 realtà museali di cui 50 hanno dimostrato nuclei collezionistici inerenti la materia – disegni, progetti, prototipi, oggetti – che per i suoi indefiniti e ambigui confini è stata circoscritta in alcuni insiemi, e sottoinsiemi a seconda del caso, in base ai più recenti studi sull'argomento².

Nel corso della ricerca, viste le diramazioni della materia, si è ritenuto opportuno ampliare il censimento anche al design museografico di musei e biblioteche (Silvia

Ferrari), e ai documenti custoditi negli archivi del territorio (Mirella Maria Plazzi), con una rilevanza di 28 casi di allestimenti museografici tra musei e biblioteche e circa 76 fondi archivistici monografici.

Il materiale inerente il design è stato enucleato dal resto delle collezioni, fotografato e schedato in Samira con la scheda N (Nucleo) a sua volta agganciata alla scheda principale M (Luogo contenitore) di riferimento.

La materia è stata così suddivisa: 1) prodotti manifatturieri e arti applicate all'industria; 2) design d'autore; 3) design anonimo, quest'ultimo ulteriormente discriminato in:

a) Anonimo di tradizione: oggetti di epoca e condizione di produzione preindustriale, ove prevale l'antica tradizione del saper fare e produrre. Prodotti scaturiti da un'idea progettuale, non più artigianali ma già seriali per quantità e organizzazione del processo di produzione.

b) Anonimo: manufatti dell'era industriale che hanno portato soluzioni di problemi. Prodotti storici tutt'ora in produzione.

c) Anonimo d'autore: oggetti apparentemente anonimi ove, anche se progettati da un autore, essi rimarranno anonimi nella fruizione e, soprattutto, nell'intenzione progettuale che li sottende.

d) Oggetti d'uso quotidiano (hidden forms): cose realizzate in maniera del tutto anonima che, per forma, fabbricazione, modo d'impiego

o materiali, offrono qualcosa d'insolito, cose che raccontano storie, ma che sono sottoposte a processi d'innovazione tecnica e ingegnosa umana.

Tale censimento ha messo in evidenza un atlante delle tipologie composto da: arredi urbani, architettura, automobili, bilance, bottoni, design grafico, carrozze, ceramiche, comunicazioni e telecomunicazioni, documenti, elettronica di consumo, fotografie, giochi educativi, illuminazione, libri oggetto, macchine utensili e industriali, maquettere, mezzi di trasporto, motori, oggetti di arredo, oggetti in metallo, oggetti di uso quotidiano, piastrelle, progetti, prototipi, mobili, tessuti, vasellame, vetri.

A breve termine è prevista la pubblicazione della banca dati dei Luoghi del Design in Emilia-Romagna all'interno del Catalogo del Patrimonio Culturale <http://ibc.regione.emilia-romagna.it/servizi-online/catalogo-del-patrimonio-culturale> e del libro in formato ebook *E-R design: estetica del quotidiano nei musei dell'Emilia-Romagna* a cura di C. Collina, con saggi di Flaviano Celaschi, Claudia Collina, Simona Riva, Giovanna Cassese, Beatrice Cunegatti, Silvia Ferrari e Mirella Maria Plazzi e mostre diffuse sul territorio.

Claudia Collina
Istituto Beni Culturali



C. R. Mackintosh, Sedia 292 Hill House 1
Lido di Spina, Museo Remo Brindisi

sottostando a leggi di mercato e di marketing, sono stati oggetto di una ricerca sulla materia ad ampio raggio e su svariate tipologie di musei e raccolte, biblioteche e

Contributo pubblicato in F. Lenzi, P. Tamassia (a cura di), *Il Catalogo forma ed essenza del patrimonio*, in “IBC Dossier”, XXV, 1, 2017, pp. 13-14.

¹ G. Dorfles, *Introduzione al disegno industriale: linguaggio e storia della produzione di serie*, 4 rist., Einaudi, Torino 1987.

² A. Bassi, *Design anonimo in Italia: oggetti comuni e progetto incognito*, 2. ed., Electa, Milano 2008; F. Clivio, *Hidden forms: vedere e capire le cose*, Skira, Milano 2014; M. Vitta, *Il progetto della bellezza: il design fra arte e tecnica dal 1851 a oggi*, Einaudi, Torino 2011.

SUCCESS

Un progetto ERC per comprendere i processi bio-culturali che hanno favorito il successo della nostra specie

L'uomo anatomicamente moderno, comunemente conosciuto come *H. sapiens*, compare in Africa in un periodo compreso tra 200.000 e 100.000 anni fa. Testimonianze della sua presenza fuori dall'Africa sono documentate nel Vicino Oriente (Israele) e nel Sud/Est della Cina tra 120.000-80.000 anni fa, ma le attestazioni sono così sporadiche da rendere conto, probabilmente, di spostamenti di piccoli gruppi umani andati incontro ad estinzione. Tra 60.000-50.000 anni fa, per cause ancora ignote, ondate più consistenti di uomini moderni si spingono fuori dall'Africa in Eurasia, in territori occupati da altre specie umane come il Neandertal e il Denisova. Come sia avvenuta la colonizzazione dell'Eurasia e quali rapporti siano intercorsi fra l'uomo moderno e le specie umane autoctone (sono confermati casi di ibridazione) è tutt'ora argomento di acceso dibattito in paleoantropologia. Non c'è dubbio infatti che il periodo cronologico compreso tra 50.000-40.000 anni fa sia cruciale per comprendere le cause che hanno favorito la diffusione dell'uomo moderno e il popolamento dei vari continenti, oltre all'estinzione di tutte le specie umane arcaiche, dato che nella maggior parte dei contesti archeologici successivi a 40.000 anni fa (ad eccezione dell'isola di Flores, dove forse sopravvive fino a periodi più recenti una specie umana di piccole dimensioni, l'*Homo floresiensis*) le uniche testimonianze antropiche sono riconducibili ad *H. sapiens*.

Recenti studi suggeriscono che l'uomo moderno abbia raggiunto l'Europa circa 45.000 anni fa, mentre le ultime attestazioni di presenza del Neandertal si datano circa tra 40.000 e 39.000 anni fa. Durante questo periodo di potenziale convivenza fra i due gruppi umani, si registrano importanti cambiamenti culturali che non hanno precedenti nel panorama culturale europeo. Oltre a modificazioni dello strumentario litico, compaiono artefatti, come per esempio strumenti in osso, oggetti ornamentali (conchiglie e denti forati utilizzati come pendenti) e l'utilizzo di coloranti, che rendono conto di un comportamento e di capacità cognitive tipicamente "moderne", tanto da essere definite culture di "transizione" o del Paleolitico Superiore Iniziale. Da più di cento anni la comunità scientifica è divisa sul significato di questi cambiamenti e soprattutto su chi ne sia stato l'artefice. Alcuni suggeriscono che il Neandertal, indipendentemente dall'arrivo dell'uomo moderno o influenzato da quest'ultimo, abbia sviluppato queste culture tipicamente "moderne", attribuendo quindi al Neandertal elevate capacità cognitive e simboliche. Altri invece ritengono che la comparsa di culture più evolute sia da attribuire all'uomo moderno e che questa

unicità di espressione culturale/simbolica (che si riflette anche, per esempio, nella diversa organizzazione degli spazi e nelle strategie di sussistenza) identifichi la nostra specie e sia alla base del nostro successo evolutivo e della scomparsa di tutte le specie umane arcaiche.

Una delle culture di transizione più importanti, chiamata Uluzziano, è stata identificata in Italia e nel sud della Grecia. Alcuni studi recenti su due denti decidui rinvenuti presso Grotta del Cavallo (Nardò, Puglia), in un deposito Uluzziano datato circa 45.000 anni fa, suggeriscono che l'artefice di questa cultura paleolitica non fosse il Neandertal, al quale era stata inizialmente attribuita, bensì l'uomo moderno. A seguito di questa scoperta il dibattito scientifico si è ulteriormente infuocato, stimolando vari gruppi di ricerca e lo stanziamento di ingenti fondi per dirimere la questione.

All'interno di questo scenario si inserisce il progetto europeo *ERC Consolidator Grant* – 724046 – *SUCCESS*, vinto recentemente dal prof. Stefano Benazzi del Dipartimento di Beni Culturali, Università di Bologna. Il progetto quinquennale ERC, dal titolo *The earliest migration of Homo sapiens in Southern Europe: understanding the biocultural*

processes that define our uniqueness, finanziato con Euro 1.993.811, prevede l'assunzione di 2 ricercatori junior, 5 post-dottorandi e 1 dottorando di ricerca. Il team studierà i cambiamenti bio-culturali avvenuti in Italia durante la fase di transizione, con lo scopo di capire quando l'uomo moderno sia arrivato nell'Europa meridionale, i processi bio-culturali che hanno favorito il suo successo adattativo e le cause che hanno portato all'estinzione del Neandertal. Solo rispondendo a queste domande sarà possibile comprendere quali siano le caratteristiche che hanno reso la nostra specie unica, unicità che forse ha portato alla scomparsa di tutte le specie umane arcaiche e all'origine dell'umanità attuale.

Stefano Benazzi
Docente
di Antropologia



I denti decidui umani dello strato Uluzziano di Grotta del Cavallo

I 70 anni di ICOM Italia

Nato nel 1947, il Comitato italiano di ICOM si è distinto per una intensa attività di sviluppo e promozione del ruolo dei musei nel nostro Paese

L'International Council of Museums nasce a Parigi nel 1946, per iniziativa del presidente dell'Associazione dei musei americani Chancey J. Hamlin, nel corso della prima Conferenza generale dell'UNESCO. Gli obiettivi principali sono promuovere lo sviluppo e la cooperazione dei musei in tutto il mondo, sostenere e rafforzare la professione museale e soprattutto far crescere nei governi e nelle comunità, dilaniate dalla guerra e segnate da reciproche incomprensioni, la consapevolezza del ruolo che il museo può svolgere per la diffusione della conoscenza e la pace fra i popoli.

Soltanto un anno dopo viene istituito dal governo italiano il nostro Comitato, presieduto dal direttore generale delle Antichità e belle arti Ranuccio Bianchi Bandinelli (cui faranno seguito De Angelis d'Ossat dal 1948 al 1961, Bruno Molajoli fino al 1970) e composto da 15 membri scelti dallo stesso Presidente tra direttori dei maggiori musei, statali e locali, rappresentativi delle diverse tipologie e delle diverse aree geografiche del Paese. I *comitati nazionali* avevano il compito di documentare le caratteristiche e la situazione dei musei nei rispettivi Paesi e portare in sede internazionale le riflessioni teoriche e le esperienze concrete, attraverso le te-

stimonianze dei direttori dei maggiori musei o esperti di museografia e museologia, che si esprimevano:

- nelle *conferenze generali*, che si tenevano in città diverse, con cadenza biennale e poi, dal 1950, triennale;
- in convegni e riunioni dei *comitati internazionali* tematici o in commissioni dedicate a problematiche specifiche;
- in saggi pubblicati dalla rivista ufficiale *Museum*;
- nella diffusione di pubblicazioni, inviate al *Centro*

internazionale di documentazione museologica creato a Parigi da UNESCO e ICOM, e nell'invio di notizie su mostre, eventi o articoli specialistici riportati in *ICOM News* nelle pagine dedicate ai singoli paesi.

La partecipazione italiana ai consessi internazionali fu particolarmente intensa e qualificata soprattutto nei primi decenni. Basta scorrere i nomi dei relatori e dei componenti delle delegazioni inviate alle prime conferenze generali, per rendersi conto dell'importanza attribuita dall'Italia a queste occasioni. In realtà i rapporti tra gli studiosi delle diverse discipline non si erano mai interrotti, nemmeno negli anni bui del fascismo, ma

il valore aggiunto – come dichiarava il presidente dei musei francesi Georges Salles – consisteva ora nel fatto che i partecipanti, “che sono innanzitutto storici e critici d'arte, archeologi, filologi, etnologi, cultori di scienze diverse, ma anche depositari di collezioni pubbliche, si spogliano delle rispettive formazioni scientifiche per discutere della loro comune attività di gestione museale”.

Non è facile misurare la portata dell'azione che ICOM Italia svolse in quegli anni nel nostro Paese. Se si considerasse soltanto l'attività del Comitato (che si riuniva non più di due volte l'anno) e il numero esiguo degli iscritti (non più di quaranta membri “associati”) si potrebbe concludere che la sua influenza sulla comunità professionale e la sua incisività sui problemi dei musei italiani sia stata limitata. In realtà per una valutazione complessiva si deve tener conto di una serie di fattori. Da una parte i cosiddetti soci “attivi”, cioè i 15 membri cooptati nel comitato, ricoprivano ruoli importanti nelle strutture ministeriali e nelle realtà istituzionali locali e riportavano quindi nella gestione dei rispettivi musei gli orientamenti più moderni e le esperienze più avanzate che avevano avuto modo di conoscere negli incontri internazionali e nelle visite a tanti musei stranieri. Dall'altra i temi proposti a livello internazionale erano di grande interesse anche per l'Italia: gli allestimenti museali, le mostre e gli scambi, le attività educative, la conservazione e il restauro, avevano



U. Nespolo, *Universo Domestico*, Faenza, MUS.T.
(vedi box a pag. 7)

una grande rilevanza anche per l'evoluzione dei nostri musei ed erano considerati fondamentali dalla comunità professionale che si andava confrontando in quegli anni in modo più attento e sistematico sulla gestione dei musei.

Inoltre l'esigenza di conoscere le caratteristiche dei musei, attraverso indagini promosse da ICOM a livello internazionale dopo la guerra, la volontà di predisporre repertori dei musei scientifici e del materiale ivi conservato, di verificare la situazione dei laboratori di restauro o lo stato di conservazione dei depositi o le iniziative di formazione e aggiornamento del personale, costituivano una spinta affinché la direzione generale del Ministero – investita di tali compiti come terminale di ICOM, ma allo stesso tempo responsabile delle politiche nazionali – assumesse iniziative in merito, avvalendosi delle sue strutture centrali e periferiche, e intervenendo perfino in campi come quelli dei musei naturalistici e scientifici che non erano di sua competenza dal punto di vista amministrativo.

Infine, accanto a ICOM Italia – che resta essenzialmente un segmento di un'organizzazione internazionale – e con il sostegno, pare, dello stesso comitato, si creano altre associazioni museali, maggiormente diffuse sul territorio, come l'Associazione dei direttori e dei funzionari dei musei locali, creata nel 1953 da Vittorio Viale, direttore dei musei civici di Torino, e l'Associazione nazionale dei musei italiani fondata nel 1954 da Pietro Romanelli, soprintendente alle Antichità di Roma. I due presidenti, instancabili organizzatori, e altri componenti

di queste associazioni erano allo stesso tempo membri attivi di ICOM e interlocutori privilegiati della Direzione generale. Proprio alla collaborazione fra queste persone si deve la realizzazione di importanti iniziative:

- la predisposizione del disegno di legge e poi l'attuazione della nuova normativa sui musei non appartenenti allo Stato (Legge n.1080/1960) con il censimento e la relativa classificazione in grandi, medi, piccoli e multipli;

- le campagne di promozione dei musei, lanciate da ICOM a livello internazionale nel 1956, cioè le "Settimane dei musei" che ogni anno con aperture gratuite, visite guidate, conferenze, presentazioni di nuove scoperte archeologiche e di restauri significativi, cercavano di attirare in tutte le regioni studenti e nuove fasce di pubblico nei musei.

Tra i grandi temi dibattuti nel dopoguerra, un posto centrale è certamente riservato alla ricostruzione di monumenti e di musei. L'Italia risulta tra i paesi più danneggiati d'Europa (non tanto per le opere mobili, poste in salvo dai soprintendenti, quanto per le strutture colpite dai bombardamenti), ma i lavori (realizzati anche con il sostegno dell'UNESCO e, al Sud, della Cassa del Mezzogiorno) offrivano la possibilità di ripensare gli allestimenti e la presentazione al pubblico delle collezioni, proponendo, con il concorso di grandi architetti (da Albini a Scarpa), soluzioni innovative anche in sedi monumentali, superando così il ritardo – evidenziato da osservatori stranieri, come Bazin, o italiani, come Bianchi Bandinelli – nei confronti dei principali musei stranieri.

Questo percorso si sviluppa parallelamente al dibattito internazionale sui criteri espositivi, sull'illuminazione naturale e fluorescente, sui prestiti e le mostre temporanee.

La conferenza generale di ICOM organizzata nel 1953 a Genova, Milano, Bergamo costituì l'occasione per presentare alcuni di questi allestimenti e portare un contributo importante al dibattito museografico e museologico con le relazioni di Franco Albini su *L'architettura dei musei*, di Lionello Venturi su *Musei e ricerca estetica*, di Amedeo Maiuri su *Il rinnovamento dei musei archeologici*.

Un altro tema, caro a ICOM, che attraversa in modo significativo la vita dell'associazione anche in Italia, è quello dell'educazione. De Angelis d'Ossat affida a Giulio C. Argan, membro del Comitato, il compito di progettare iniziative in questo settore, tra le quali la creazione di un *Centro per la funzione educativa dei musei* con sede alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma e l'organizzazione di esposizioni didattiche itineranti. Alle attività di Argan, di Palma Bucarelli e di Paola della Pergola, ICOM Italia darà sempre ampia risonanza nelle relazioni inviate dai presidenti a Parigi e in *ICOM News*.

L'organizzazione elitaria di ICOM e il peso preponderante delle strutture ministeriali saranno sovvertiti dalla ventata di cambiamento intervenuta a livello internazionale negli anni Settanta. Sull'onda del '68 e in sintonia con l'affermazione del ruolo sociale del museo, si decise di dar voce in egual misura a tutti i soci e di ampliare la rappresentatività

dell'organizzazione, aprendo ICOM a tutti i museologi. In Italia, dopo un interregno retto da Romanelli, e i lavori della commissione incaricata di elaborare il nuovo regolamento del comitato italiano, nel 1976 fu eletto presidente Franco Russoli, soprintendente a Brera e portavoce di una nuova visione di museo. La sua morte prematura rallenterà ma non interromperà quel percorso di rinnovamento e di radicamento nella società italiana che ha guidato ICOM fino ai nostri giorni.

Adele Maresca Compagna

Direttivo ICOM Italia

Un grande affresco di Ugo Nespolo al MUST. di Faenza

La collezione di arte contemporanea allestita all'interno del MUST. si è arricchita di un'opera prestigiosa dell'artista torinese Ugo Nespolo. Circa 25 mq di una volta ottocentesca al piano primo del palazzo sono stati interessati da una pittura a tutto campo, che rievoca i noti mosaici coloratissimi in legno dell'artista: l'opera, dal titolo *Universo Domestico*, oltre a elevare la qualità della collezione contemporanea rappresenta un *unicum* sia per dimensione che per singolarità del supporto. Il rapporto di Ugo Nespolo con Faenza risale agli anni '90, quando venne coinvolto per realizzare alcune ceramiche di medie dimensioni; in questo modo la città prosegue nella realizzazione di nuove installazioni di altissima qualità nell'intento di creare nuove attrattive intimamente legate alla sua storia. L'opera, donata dall'artista, è stata realizzata grazie alla promozione economica della ditta Viaggi Erbacci di Faenza.

L'evoluzione di Scoprirete

Una innovativa convenzione tra IBC e Provincia amplia i servizi del Polo romagnolo puntando alla rete MAB

Oltre 1.000.000 di prestiti, quasi 8.000 movimenti digitali, ben 31.126 nuovi utenti, 15.346 volumi collocati di cui 5.800 relativi alle biblioteche scolastiche. Sono solo alcuni dei numeri registrati nel 2016 dalla Rete Bibliotecaria di Romagna e San Marino, la più longeva ed estesa rete di biblioteche italiane aderente al Servizio Bibliotecario Nazionale, nata oltre 30 anni fa su iniziativa della Provincia di Ravenna e cresciuta negli anni in termini territoriali, in infrastrutture informatiche e in servizi biblioteconomici a supporto degli istituti culturali romagnoli.

A saperli leggere correttamente, numeri e statistiche (<http://statistiche.bibliotecheromagna.it>) mostrano come la Rete in questi difficili ultimi anni abbia mantenuto i servizi tradizionali legati all'appartenenza a SBN così come tutti i nuovi servizi – in primis quelli digitali – legati ad attese ed esigenze dei cittadini. Ma purtroppo evidenziano anche una battuta di arresto. Come è noto, a partire dalla legge Delrio che nel 2014 ha riformato le Province svuotandole di competenze in vista della riforma costituzionale che avrebbe dovuto abolirle, gli effetti della crisi istituzionale ed economica che inevitabilmente ha investito questo ente si sono fatti sentire anche sulla Rete bibliotecaria, bloccando di

fatto l'implementazione e lo sviluppo qualitativo dei servizi.

Nonostante tutte le difficoltà – come ha ben sottolineato Claudio Leombroni sulle colonne dell'editoriale dello scorso numero di *Museo in-forma* – la Provincia di Ravenna, assimilando le esperienze di cooperazione territoriale tra istituti culturali alle funzioni fondamentali di assistenza tecnica e amministrativa ai Comuni previsti dalla Delrio, ha tentato di salvaguardare l'esperienza trentennale di area vasta continuando a finanziare e gestire la Rete bibliotecaria (così come il Sistema museale provinciale), lavorando al contempo in sinergia con l'IBC della Regione Emilia-Romagna per sviluppare tale esperienza nell'ambito di un più ampio ridisegno della cooperazione regionale.

Si è così sottoscritta, alla fine dello scorso anno, una convenzione quinquennale fra IBC e Provincia di Ravenna, con la quale l'Istituto affida e finanzia alla Provincia le attività del polo SBN, ovvero il coordinamento tecnico e la gestione della Rete romagnola, che comprende anche servizi innovativi come la catalogazione centralizzata. Inoltre affida alcune attività a favore degli altri poli bibliotecari emiliano-romagnoli quali, per esempio, la gestione di un sito web di statistiche e di un sistema di ticketing virtuale per problemi su Sebina, la promozio-

ne della biblioteca digitale in continuità con il progetto *Leggerete*, la formazione degli operatori culturali nelle modalità di *Digital day* o di sedute formative *on site*. I servizi ai poli regionali naturalmente rappresentano una significativa novità in quanto il dispiegamento di tali servizi su un territorio extra romagnolo consente significativi risparmi.

Un ulteriore obiettivo, particolarmente rilevante per il nostro territorio, dei finanziamenti regionali consiste nello sviluppo del progetto *Scoprirete*, basato sulla graduale realizzazione – di concerto con l'IBC – di un unico ambiente cooperativo relativamente ai servizi di back-office condiviso dalle biblioteche, dai musei e dagli archivi storici della Romagna e di San Marino: un progetto unico in Italia! Il futuro sistema culturale territoriale integrato si baserà su un nuovo modello di governance definito in una convenzione tra l'IBC, le Province romagnole e tutti i Comuni aderenti a cui le forze politiche e tecniche lavoreranno nei prossimi mesi.

Eloisa Gennaro
*Responsabile
Rete Bibliotecaria
di Romagna e San Marino*

Una nuova esposizione per le ceramiche del Museo Nazionale di Ravenna

La raccolta di ceramiche del Museo Nazionale, che associa materiali di diversa provenienza accumulatisi negli ultimi tre secoli, è esposta attualmente in sette sale. Una parte delle vetrine è stata recentemente revisionata e parzialmente riorganizzata grazie all'impulso della nuova direzione. In particolare si è razionalizzata l'esposizione tematica delle "maioliche arcaiche", enfatizzando i due ritrovamenti più consistenti, quelli effettuati nell'ardica della basilica di Sant'Agata e nella Piazza dei Caduti, e contestualizzando le restanti ceramiche provenienti da scavo raggruppandole per provenienza, come è stato fatto anche per quelle rimesse in luce sul finire del XIX secolo nell'area della sede della Cassa di Risparmio, raccolte in due vetrine. Inoltre sono state riunite in un'unica sala tutte le ceramiche architettoniche, ossia impiegate come decorazioni murarie. Nella Ravenna medievale sono documentati numerosi casi di ornati ottenuti con stoviglie, ma nessuno ancora in posto: il Museo raccoglie materiali provenienti da tre diversi edifici di culto (S. Apollinare Nuovo, S. Niccolò e S. Cassiano in Decimo di Campiano).

Tutelare il patrimonio nautico tradizionale italiano

Due imbarcazioni romagnole quali esempio di tutela di beni demoetnoantropologici

Come ormai noto a seguito della riorganizzazione ministeriale avviata con il DPCM n. 171/2014 la Soprintendenza di Ravenna ha acquisito competenze anche in materia di beni storico-artistici, iniziando pertanto a occuparsi, nel proprio territorio di competenza, anche di tutela dei beni demoetnoantropologici. A seguito del successivo DM n. 44/2016, l'Istituto centrale per la demoetnoantropologia, nato ormai dieci anni fa, è stato incluso nel Servizio VI della Direzione Generale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio con lo scopo di coordinare le attività di tutela svolte in questo ambito dalle strutture periferiche del MiBACT, valorizzare i beni culturali demoetnoantropologici, promuovendo altresì attività di studio, ricerca e divulgazione di tale patrimonio.

In questa ottica si sta muovendo la Soprintendenza di Ravenna, "erede" diretta del cospicuo lavoro di tutela effettuato nell'ambito dei beni culturali mobili del territorio romagnolo dall'ex Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici, Etnoantropologici di Bologna, Ferrara, Forlì-Cesena, Ravenna e Rimini, operante praticamente senza soluzione di continuità dagli inizi del XX secolo.

Tra i vari beni demoetnoantropologici di competenza figurano due interessanti imbarcazioni, l'*Assunta*, tipica lancia da pesca romagnola e la *Saviolina*, lancione tradizionale della marineria della

costa romagnolo-marchigiana. Ancor prima dell'entrata in vigore del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, che all'art. 10 comprende tra i beni culturali "le navi e i galleggianti aventi interesse artistico, storico od etnoantropologico", uscirono il 3 febbraio 1997 e il 21 settembre 1998, grazie alla grande sensibilità dell'allora Soprintendente Andrea Emiliani, i due decreti di tutela delle predette imbarcazioni.



L'*Assunta* ormeggiata nel porto canale di Cervia

L'*Assunta*, di proprietà della famiglia Marini dal 1975, fu costruita nel 1925 nei cantieri di Cattolica e attualmente può vantare di essere la più antica lancia romagnola conosciuta e tuttora navigante. Caratterizzata da una vela in cotone con i colori e i simboli della famiglia Garbin, proprietaria dell'imbarcazione all'epoca del suo impiego come barca da pesca, veniva utilizzata prevalentemente dal solo "lanciere" che poteva, vista la versatilità, dedicarsi a svariati

tipi di pesca. Ormeggiata nel porto canale di Cervia è ancora armata e attrezzata come nel lontano 15 agosto 1925, quando fu calata in mare per la prima volta. Un accurato intervento di conservazione fu eseguito dal suo proprietario nel 1993-1994, a cui seguirono, nel 2001, un restauro conservativo sotto l'attenta supervisione dell'Istituto di Archeologia ed Etnologia Navale di Venezia e dell'allora Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici, Etnoantropologici di Bologna e, nel 2008, il rifacimento dell'albero, non più sicuro per la navigazione.

In questa ottica di attenzio-

maestro d'ascia Francesco Cola e varata nel 1928 col suo primo nome di *Nino Bixio*, fu commissionata dai fratelli Michelin, abili pescatori locali; il nome che ancora oggi la identifica le deriva invece da Severo Savioli, imprenditore turistico riccionese, che la trasformò da peschereccio in imbarcazione da diporto. Attualmente di proprietà del Comune di Riccione e gestita dal Club Nautico, risulta essere il più antico lancione tuttora navigante in Adriatico. Barca tradizionale destinata alla pesca, nella versione grande della lancia, da subito fu soprannominata dai pescatori *La bicicletta* per le sue caratteristiche di agilità, velocità e stabilità.

Per ben due volte fu oggetto di naufragio: nel settembre del 1944 quando fu affondata assieme a quasi tutte le barche presenti nel porto canale di Riccione, affinché non venissero requisite dalle truppe tedesche in ritirata, e nel 1964, in porto, durante la terribile tempesta dell'8 giugno. A seguito di alcuni inevitabili interventi conservativi succedutisi negli anni, da un po' di tempo la *Saviolina* è oggetto di una serie di attività legate alla cultura e alla tradizione del nostro mare che contribuiscono a renderla "viva" e fruibile da quanti, amanti del mare o meno, vogliano avvicinarsi alla tradizione nautica italiana.

**Federica Cavani,
Emanuela Grimaldi**
SABAP Ravenna

Una storia altrettanto interessante caratterizza la *Saviolina*: costruita a Gabicce dal

Vittorio Guaccimanni

Pittore, valente incisore, docente e direttore, e uomo di cultura impegnato nella tutela del patrimonio artistico ravennate

“Vittorio Guaccimanni [...] ha fra gli altri, il merito grandissimo, comune a pochi dei nostri, di aver colto e reso il paesaggio ravennate, pinete e acquitrini, bassure e orizzonti, pianura e marina, verdi silenzi e solitudini animate”.

Con queste parole nel 1928 Santi Muratori descriveva la produzione artistica del ravennate Vittorio Guaccimanni, auspicando la realizzazione di una mostra che ne esponesse le opere, assieme a quelle del fratello Alessandro, anch'egli artista.

Nato nel 1859 da una famiglia aristocratica, Vittorio Guaccimanni fu allievo di Arturo Moradei, il pittore fiorentino che nel 1870 si trasferì a Ravenna dopo aver vinto la cattedra di Pittura presso la locale Accademia di Belle Arti. L'influenza del realismo, venato di un pacato sapore intimista, del maestro toscano si riflette nei primi orientamenti artistici di Guaccimanni, così come l'introduzione, da parte di Moradei, di quei soggetti (paesaggi, contadini, tramonti sui canali, pinete) che connoteranno la pittura di genere a Ravenna per tutto il Novecento.

Noto in città per i suoi interessi politici, non ancora ventenne Guaccimanni prese parte a quella spedizione anticlericale che, guidata dall'allora sindaco di Ravenna Silvio Guerrini, nella notte fra il 15 e il 16 luglio 1878 atterrò la Madonna che si ergeva sulla co-

lonna di piazza del Duomo.

Artista dello spiccato talento di disegnatore, all'inizio della sua carriera si dedicò ai ritratti e ai dipinti di battaglie e di cavalli, in cui sperimentò varie tecniche, dalla pittura a olio all'acquerello, al pastello. A proposito di questa sua produzione, e del particolare apprezzamento che riscosse,



V. Guaccimanni, Autoritratto, Ravenna, Museo d'Arte della Città

si ricorda quello che scrisse sulle pagine del *Corriere della Sera* una penna autorevole come quella di Ugo Ojetti: “Guaccimanni è un disegnatore di cavalli e soldati che ormai, morto il Fattori, non ha l'eguale in Italia”.

Fin dall'inizio degli anni Ottanta partecipò a importanti esposizioni nazionali e internazionali, durante le quali riportò numerosi riconoscimenti e premi, e che furono occasione per tessere contatti

e conoscenze: Milano, Roma, Torino, Monaco, Parigi, Vienna, Dusseldorf, Venezia, Bruxelles, Buenos Aires e Londra, nel 1916, quando prese parte alla Esposizione Internazionale d'Incisione Italiana.

Date le sue doti nel campo della grafica, grande interesse e impegno dedicò all'incisione, in particolare a quella all'acquaforte, spesso arricchita con interventi all'acquatinta. Ed è in questo campo che forse maggiormente si rivela la sua raffinatezza di artista e il suo racconto, così delicatamente partecipe, diviene più

do al rango di vero e proprio monumento, imponente ed evocativo, che come tale va protetto e salvaguardato. Colpisce la sintonia dimostrata in questo con un suo illustre concittadino, il giurista e politico Luigi Rava, che nel 1905 legò il suo nome alla prima legge di tutela paesaggistica d'Italia, indirizzata, appunto, alla “conservazione della Pineta di Ravenna”.

Oltre che valente artista, Vittorio Guaccimanni è stato un apprezzato maestro, che ha avuto un ruolo importante nella formazione degli allievi dell'Accademia di Belle Arti di Ravenna, della quale è stato a lungo docente e, dal 1902, anche direttore. Fu sotto la sua direzione che venne istituito il primo corso di mosaico e che si realizzò quell'apertura, in linea con il cambiamento culturale diffusosi nella seconda metà dell'Ottocento sul modello del movimento inglese delle Arts & Crafts, alle arti industriali e applicate e che vide l'affiancarsi, all'interno delle aule accademiche, di artisti e artigiani, verso una rivalutazione delle cosiddette 'arti minori'.

Guaccimanni fu una delle personalità di spicco del panorama culturale della Ravenna del suo tempo, in costante e amichevole contatto con Corrado Ricci, e come questi attivamente impegnato nel campo della tutela e della valorizzazione del patrimonio storico-artistico cittadino.

Morì, quasi ottantenne, il 3 giugno del 1938.

Gioia Boattini
*Sistema Museale della
Provincia di Ravenna*



SPECIALE LESSICO CONDIVISO: IL CONCETTO DI PATRIMONIO

Le parole del dialogo

Per una convergenza linguistica delle istituzioni della memoria

Le parole sono importanti

Nel corso del tempo le relazioni tra archivi, biblioteche, musei, radicate nel cosmopolitismo erudito europeo (*bistoria litteraria*) del Sei e Settecento, sono state interpretate a partire da punti di vista differenti ed eterogenei, che hanno messo in rilievo, di volta in volta, gli elementi di continuità e quelli invece che ne marcavano più decisamente le distanze e le differenze. Il modificarsi dei modelli di organizzazione della conoscenza, la diffusione delle tecnologie dell'informazione, nelle loro varie forme, stanno da molti anni suscitando un articolato di-

battito, volto a discutere le molte implicazioni di queste problematiche. La riflessione critica sulla fisionomia delle culture digitali, sotto molti aspetti, potrebbe costituire l'occasione per un ripensamento utile e produttivo delle relazioni tra le diverse prospettive teoriche, metodologiche, procedurali delle diverse tradizioni disciplinari.

Si tratta comunque, ciò premesso, di provare almeno a interpretare queste problematiche alla luce di una prospettiva d'indagine proiettata, per così dire, lungo l'asse della lunga durata, che non accolga, in modo sostanzialmente fideistico,

le sollecitazioni e le opportunità, vere o presunte, che possono scaturire da una visione dei fatti di natura sostanzialmente tecnocratica, e che sia invece in grado di mettere in evidenza, anche, gli elementi comuni agli specifici campi disciplinari. Ciò può essere utile sia sotto il profilo della elaborazione teorica che sotto quello della messa a fuoco di una infrastruttura identitaria condivisa, che si qualifichi come propedeutica rispetto all'indispensabile riposizionamento documentario di archivi, biblioteche e musei, tanto più necessario in una stagione politico-culturale caratterizzata da una sensibile e generalizzata diminuzione delle risorse, umane e finanziarie, disponibili.

Ciò non implica in al-

cun modo, naturalmente, la messa in discussione preliminare e pregiudiziale dei modelli teorici delle diverse tradizioni; al contrario si potrebbe e forse si dovrebbe ipotizzare l'avvio di una riflessione ampia e articolata che può trovare un suo significativo punto di snodo proprio nelle parole che costituiscono il lessico delle diverse discipline. Richiamando i celebri studi di Michel Foucault, potremmo certamente affermare che archivistica, biblioteconomia, museologia individuano tratti specifici della propria identità nelle attività di ordinamento di cose, di volta in volta qualificate, nei diversi lessici, come 'documenti', 'risorse documentarie', 'oggetti culturali', 'beni' delle diverse tipologie (storico-artistici,

architettonici, paesaggistici, demo-etno-antropologici etc.), e poi ancora ‘documenti digitali’, e infine ‘dati’, nella loro specifica configurazione digitale. Come nella celebre enciclopedia cinese evocata da Jorge Luis Borges le *cose* possono essere ordinate nei modi più diversi ed eteronomi; è per questo che gli animali possono essere divisi in “a) appartenenti all’Imperatore” e, obliquamente, “m) che fanno l’amore”, o “n) che da lontano sembrano mosche”. Foucault intravedeva, in questa bizzarra e inquietante classificazione, l’emersione di qualcosa di peggiore dell’affiorare dell’incongruo; nella successione bizzarra egli vedeva affiorare “i frammenti di un gran numero di ordini possibili nella dimensione, senza legge e geometria, dell’eteroclitico”, in cui le cose sono “coricate”, “posate”, “disposte” in luoghi tanto diversi che è impossibile trovare per essi uno spazio che li accolga, definire sotto gli uni e gli altri un *luogo comune*”.¹

La pensabilità del *luogo comune* è costituita in primo luogo dal linguaggio. La congerie di fatti disordinati che si manifesta nell’eteroclitico mina all’origine la possibilità di “nominare questo e quello”, e risulta dunque devastata la sintassi, che non solo governa l’ordine delle parole nelle frasi, ma soprattutto ha o dovrebbe avere la capacità di “tenere insieme” le parole e le cose.

Lavorare per un lessico comune

Questo numero di *Museo*

informa si propone di pubblicare i primi esiti di una riflessione comune interna al campo dei beni culturali, affidata a Marco Carassi e Daniele Jallà, che si radica su di un termine denso, stratificato, complesso: patrimonio.

Nel *Vocabolario Treccani*, “patrimonio”, nel suo significato più vicino alle caratteristiche della trattazione ospitata in questa sede, è “Il complesso dei beni, mobili o immobili, che una persona (fisica o giuridica) possiede” (<http://www.treccani.it/vocabolario/patrimonio/>).

Questo ‘complesso’ è costituito in primo luogo da ‘cose’, rispetto a cui si rivolgono i diritti giuridici esercitati. Le ‘cose’, oggetto del diritto, corrispondono sul piano economico al concetto di ‘bene’, che poi si differenzia a seconda che la titolarità del possesso sia attribuita alle persone giuridiche pubbliche o a quelle private. Queste ‘cose’, che sono ‘beni’, divengono infine ‘beni culturali’ quando, come recita il *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, “presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico”. E questi ‘beni culturali’, infine, diventano i termini utilizzati nei lessici tecnici della museologia, dell’archivistica, della biblioteconomia: collezione, complesso documentale, risorse documentarie, nelle loro molteplici varianti.

Il patrimonio è quanto archivi, musei, biblioteche, hanno, sul piano giuridico e culturale, ricevuto in eredità; ed è nelle ‘cose’ che lo com-

pongono, in cui è impressa la nostra memoria culturale, che si situano i molteplici ordini del discorso che si sono andati definendo nel divenire delle diverse tradizioni disciplinari, che tuttavia, a livello mitico e archetipico, continuano tutte a risiedere nel ‘μνησείον’, il tempio fondativo e originario dedicato alle Muse, figlie di Zeus e di Mnemosyne.

Archivi, biblioteche, musei, sono i ‘luoghi’ in cui vengono conservati, ordinati, gestiti, comunicati le ‘cose’ e i ‘beni’ in cui la conoscenza diviene memoria, che per la sua natura intima e costitutiva deve essere condivisa e resa accessibile a tutti. In questo senso, dunque, le ‘cose’ e i ‘beni’ in cui si sostanzia il patrimonio non possono che essere ‘beni comuni’, cioè appartenenti alla comunità nel suo insieme, almeno sotto il profilo della appropriazione sociale e cognitiva.

Questo ragionamento condiviso sul concetto di patrimonio, declinato nelle diverse tradizioni disciplinari, a me pare dunque orientato, prospetticamente, alla individuazione della fisionomia e dei tratti di quei *luoghi comuni* la cui problematica esistenza è richiamata nel testo di Foucault. Personalmente sono dell’avviso che da questa interessante ricognizione, che è nello stesso tempo storica, culturale, e linguistica, dovranno necessariamente emergere da un lato gli elementi di consapevolezza della unitarietà sostanziale delle ‘cose’ del patrimonio inteso nel loro insieme, e nello stesso tempo la presa

d’atto degli esiti dei processi di definizione delle tradizioni delle discipline che di queste ‘cose’ si occupano, all’interno di discorsi che si sono progressivamente differenziati, a partire da quelle radici comuni, ben presenti nelle culture della prima età moderna.

Uno sguardo olistico su questi fenomeni e su questi processi è quanto serve per cercare poi di individuare, nella concretezza delle diverse dinamiche progettuali e organizzative, ciò che può essere utile per tenere insieme i discorsi su quelle ‘cose’, e per dare origine a servizi che, quando è necessario, si sforzino di ricostruire quei quadri d’insieme e quei contesti – storici e documentari – spesso difficili da cogliere nelle dinamiche frammentate e scheggiate di questa tarda e stanca modernità.

Maurizio Vivarelli

Università di Torino,

Dipartimento di Studi storici

¹ M. Foucault, *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane*, con un saggio di Georges Canguilhem, BUR, Milano 2009 (*Les mots et les choses*, 1966), p. 5 e ss. La citazione di Borges dell’*Emporio celeste di conoscimenti benevoli* è tratta da *L’idioma analitico di John Wilkins*, in *Altre inquisizioni*, Feltrinelli, Milano 1963 (*Otras inquisiciones*, 1952).

Il 'patrimonio' visto da un archivista

I beni archivistici e la loro fondamentale funzione per la tutela e la valorizzazione di tutti i beni culturali

Si dice che *la vida es del color del cristal con que se mira* e naturalmente anche gli archivisti vedono il mondo dal loro particolare punto di vista.

Ma, fortunatamente, da qualche tempo a questa parte, tutti i professionisti del patrimonio culturale hanno ampliato le loro prospettive, rendendosi conto dei vantaggi di un approccio collaborativo che vada oltre una passiva difesa dei tradizionali confini disciplinari. Per rendere fruttuosa tale necessaria interazione, non si può certo sacrificare la ricchezza delle migliori conquiste culturali di ciascuna professione, né si può dimenticare che diversi tipi di beni hanno specifiche esigenze di trattamento e descrizione. Non si possono dunque costringere competenze e metodi degli uni e degli altri sul letto di Procuste di un compromesso di potere o di un minimo comune denominatore. Occorre invece esplorare insieme nuove vie per dare al cittadino una offerta integrata e, a monte, cercare un arricchimento reciproco delle conoscenze e dei metodi della tutela e della messa in valore del patrimonio, inteso in senso globale.

Proviamo dunque a dare una occhiata al bagaglio culturale professionale che gli archivisti portano in dote a questa nuova alleanza in favore del patrimonio.

Si potrebbe cominciare

dalla consapevolezza che il patrimonio archivistico, pur considerato sovente l'ultima ruota del carro della cultura nel panorama delle priorità politiche, è risorsa indispensabile per la tutela e la valorizzazione di tutti i beni culturali. È superfluo citare il caso di certe imbarazzanti lussuose pubblicazioni distribuite alla inaugurazione di talune annose opere di restauro architettonico, dove risulta tra le righe che la ricerca storica non è stata alla base della progettazione dell'intervento, ma solo appiccicata in coda come fiore all'occhiello per dare un tocco di scientificità all'operazione.

Vi è poi una caratteristica del tutto particolare che differenzia il bene archivistico da tutti gli altri ed è quella di essere fin dall'origine al tempo stesso un bene culturale (testimonianza di una attività umana) e il prodotto spontaneo di una attività gestionale e amministrativa, dunque utile per difendere diritti e interessi. Anche l'archivio che il letterato o l'artista produce e accumula nel corso delle sue attività ha per scopo di facilitarli il lavoro e aiutarlo a ricordarne le fasi di sviluppo.

Questa duplice

natura presenta vantaggi e svantaggi. Il rischio più grave è quello che appena svanita l'utilità pratica immediata, i documenti siano dispersi o distrutti, senza tener conto del loro eventuale valore per il futuro. L'aspetto positivo è invece che per la formazione di un patrimonio di fonti storiche (e di testimonianze giuridicamente valide) non è necessario inventare metodi sostanzialmente diversi da quelli in uso nella fase iniziale di creazione e ordinamento dei documenti. Anzi, secondo la dottrina archivistica affinata dopo secoli di tentativi ed errori, ormai si concorda che occorre rispettare quanto più possibile i criteri di ordinamento originari, dato che il valore del patrimonio archivistico non è dato dalla semplice somma dei contenuti dei singoli documenti, ma anche dal significato del loro conte-

sto, delle loro relazioni reciproche come traccia affidabile delle funzioni svolte dai soggetti produttori. Il rispetto o la ricostruzione di questo ordine ha proprio lo scopo di consentire ai ricercatori, legittimamente animati dai più diversi interessi, l'approccio più oggettivo possibile alle fonti. Tale orientamento dell'archivistica italiana va sotto il nome di "metodo storico", nell'ambito del più generale principio del "rispetto dei fondi" o "principio di provenienza", che vieta di mescolare documenti di soggetti produttori diversi (la lettera che Tizio scrive a Caio, ha come appartenenza e "provenienza" archivistica l'archivio di Caio e non quello dell'autore intellettuale e materiale del documento, dati questi ultimi che devono comunque risultare dalla descrizione). Sono noti gli inconvenienti che de-



T. Pericoli, *Terreni obliqui*, 2008, olio su tela

A pag. 11: T. Pericoli, *Terre*, 2000, acquaforte e acquatinta a colori

rivano dall'utilizzare sistemi descrittivi di origine bibliografica nel tentativo di dare conto della complessità del patrimonio archivistico.

Ogni generazione (e ogni ricercatore) deve poter rivolgere nuove domande agli stessi archivi, purché non siano stati arbitrariamente manipolati in funzione di un solo transitorio interesse, perdendo così i nessi originari. Si tratta di un criterio che non trova esatta corrispondenza tra le metodologie in uso in altri settori del patrimonio culturale.

Un punto altrettanto delicato è quello della selezione, che risulta necessario effettuare nella fase di passaggio dall'archivio corrente a quello di deposito (la fase di utilizzo solo occasionale) e soprattutto a quello dell'archivio storico, dove il complesso dei documenti prodotti da un determinato soggetto in una certa fase della sua attività assume un consolidamento tendenzialmente definitivo, per finalità sia giuridiche sia culturali.

L'esperienza dimostra che il tentativo di conservare tutto si risolve, anche negli archivi digitali, in grandi difficoltà di gestione e di accesso, per non parlare dei costi insostenibili. Poiché la selezione è stata effettuata in passato con criteri qualitativi talora molto soggettivi (con distruzioni troppo radicali o viceversa con il salvataggio di quantità non sostenibili e di contenuto scarsamente utile), gli archivisti in tempi recenti si sono orientati non a inseguire i criteri continuamente mutevoli di interesse contenutistico, ma a cercare di salvare la testimonianza sintetica dell'attività specifica del soggetto produttore, talora mediante campionamento.

Il problema della indivi-

duazione del patrimonio da conservare e valorizzare traendolo dalla sterminata massa di testimonianze di ogni natura prodotte nelle epoche passate è, d'altra parte, un tema ben presente ai professionisti di ogni settore del patrimonio culturale.

La normativa italiana prevede che tale individuazione sia, per gli archivi, parte di una più generale funzione di tutela affidata agli archivisti di Stato sia di Soprintendenza (su tutti gli archivi pubblici non statali e su quelli privati di interesse storico) sia d'Archivio di Stato (sugli archivi degli uffici statali). Ma in realtà la funzione di tutela è rilevante anche per gli archivisti di enti pubblici e per quelli che lavorano per soggetti privati conservatori d'archivi pur non "dichiarati" formalmente di interesse storico, in quanto la prima fondamentale tutela del bene archivistico è quella esercitata quotidianamente dal detentore. Senza contare la tutela sociale diffusa che può essere esercitata spontaneamente dai cittadini, singoli oppure organizzati nei soggetti della società civile, benché sia più facile accorgersi di un edificio in rovina che di un archivio a rischio di dispersione.

L'esercizio della tutela in senso tecnico richiede competenze adeguate per l'attività conoscitiva che prelude alla individuazione dei beni oggetto di tutela, e per la loro protezione e conservazione per fini di pubblica fruizione. La collaborazione dei volontari, preziosa sotto molti aspetti, richiede tuttavia una attenta verifica delle modalità di esercizio, non per motivi di difesa corporativa delle professioni, ma per la salvaguardia del patrimonio dai guasti che possono essere provocati dalla incompe-

tenza, per quanto generosa e disinteressata.

Data la natura estremamente eterogenea degli archivi (e dato che solo convenzionalmente si possono stabilire dei confini nel *continuum* tra archivi correnti, di deposito e storici), le competenze necessarie alla tutela spaziano da scienze come la paleografia e la diplomatica, alla storia delle istituzioni produttrici, alla storia del diritto, alla storia degli archivi, alla storia locale e generale, alla tecniche di conservazione e restauro, fino alla conoscenza – per i documenti più recenti – delle tecniche di produzione documentaria entrate in uso negli ultimi decenni, con l'apparente smaterializzazione degli archivi. La conservazione del contesto organizzativo e funzionale è particolarmente cruciale per gli archivi digitali.

Gli archivisti sembrano essere gli unici professionisti del patrimonio culturale che possono dover produrre il bene stesso oggetto della tutela, infatti, salvo deleghe, una stessa persona è responsabile nella Pubblica Amministrazione del Servizio d'archivio istituito ex art. 61 DPR 445/2000 che deve coprire tutte le fasi di vita dell'archivio, dall'ufficio protocollo fino alla sezione storica. In tal modo si conferisce struttura, logica e fisica, all'archivio e gli si consente di svolgere sia la funzione di strumento immediato di operatività e di garanzia giuridica, sia quella di duratura testimonianza, anche a scopo culturale, delle attività svolte.

Acquisire agli istituti di conservazione il patrimonio archivistico selezionato per la conservazione illimitata richiede competenze di varia natura, soprattutto organizzativa, manageriali e psicologi-

che, non esclusa la capacità di reperire risorse economiche.

L'acquisizione pone talora all'archivista problemi di natura deontologica, come quando al proprio istituto venga offerta l'occasione di ricevere un archivio che logicamente dovrebbe stare altrove. In tali casi è d'obbligo concordare soluzioni ragionevoli con gli istituti "concorrenti". Qualora sia irrimediabile la collocazione incongrua di un frammento d'archivio, essa può avere un parziale rimedio nella descrizione integrata sul web di tutti gli spezzoni. Certo non deve spaventare l'archivista l'eventualità che un fondo misto di documenti, di libri o di oggetti, che riflettono l'attività di un soggetto, sia destinato, in base ai beni prevalenti in quel complesso, ad un istituto culturale non archivistico purché i vari beni siano trattati secondo i criteri metodologici richiesti dalla natura particolare di ciascuno.

L'archivio originariamente ordinato o successivamente correttamente riordinato deve essere descritto mediante uno strumento scientifico che si aggiunge agli strumenti originari di corredo (protocolli, rubriche, elenchi, ecc.). Gli archivisti lo indicano col termine "inventario" e non con quello generico di catalogo. Esso ha la duplice natura di garanzia patrimoniale – perché serve a rivendicare i beni documentari eventualmente sottratti – e di mezzo di fruizione giuridico-amministrativa e culturale.

La descrizione dell'archivio non è mera sequenza di schede singole, ma organizzazione logica di tutti i dati emersi dalla fase di schedatura, che è fattibile a diversi gradi di analiticità. Ma la descrizione

della struttura del fondo archivistico, data in ordine gerarchico dalle partizioni più generali di serie e sottoserie fino a quelle più particolari, è considerata chiave di accesso più utile che non l'accumulo di singoli dati descrittivi senza che sia poi stato fatto lo sforzo della ricostruzione sistematica, che evidenzia nessi originari e funzioni svolte.

Gli standard internazionali e nazionali di descrizione archivistica prevedono che i diversi soggetti produttori, che hanno contribuito ad alimentare uno o più fondi archivistici, siano separatamente descritti in modo da poter stabilire nessi virtuali tra produttori e parti di fondi archivistici, e così poter riflettere la complessità storica delle relazioni uno a uno, uno a molti, molti a uno e molti a molti. Per lo stesso motivo si richiede la descrizione separata dei soggetti conservatori, poiché non di rado gli archivi hanno subito smembramenti e accorpamenti in sedi fisicamente diverse. Tali descrizioni separate consentono di facilitare l'interconnessione con descrizioni di beni di natura non archivistica. Infatti una stessa persona può aver svolto attività che hanno prodotto oggetti di tipo diverso alcuni dei quali possono essere conservati nello stesso istituto culturale, altri richiedono invece di essere collocati in luoghi più adatti alla loro corretta conservazione e fruizione (si pensi ai quadri di un pittore).

Riordinamento e descrizione degli archivi costituiscono un impegno scientificamente rilevante, che impone agli archivisti di mettere a disposizione dei ricercatori anche le loro conoscenze di storia delle istituzioni produttrici e conservatrici e di storia degli archivi come strumenti operativi e di accumulo della

memoria.

Tradizionalmente la comunicazione ai possibili utenti avveniva tramite la mediazione personale dell'archivista. L'ampliamento e la democratizzazione dell'accesso agli archivi pubblici, e a quelli privati dichiarati di interesse storico, ha fatto sì che gli archivisti si dedicassero alla redazione di strumenti descrittivi di immediata accessibilità, sempre meno dipendenti dalla necessità della propria partecipazione personale. Il sito web del singolo istituto e i sistemi descrittivi nazionali e internazionali (il portale SAN per gli archivi italiani) sono la nuova frontiera della comunicazione degli archivi a un pubblico variegato e potenzialmente vastissimo. La comunicazione on-line consente di effettuare ricerche non solo sequenziali come nei tradizionali inventari, ma anche puntuali e trasversali su più basi di dati. Le modalità puntuali di ricerca ormai diffuse per quanto attiene alle descrizioni su supporti informatici costringeranno probabilmente a riconsiderare il tradizionale criterio inventariale della non ripetizione dei dati già forniti ai livelli descrittivi superiori. Nuove modalità di presentazione delle informazioni cominciano a essere sviluppate anche per avvicinare agli archivi utenti tradizionalmente scoraggiati dalla complessità del mondo archivistico. Sembra purtroppo più facile trovare soldi per campagne di digitalizzazione benché sia chiaramente insostenibile riprodurre la totalità dei documenti conservati. Certo le immagini non debbono essere gettate in pasto al pubblico senza il preliminare lavoro scientifico di riordinamento e conoscenza inventariale e senza essere collegate a descrizioni ade-



T. Pericoli, Samuel Beckett, 2000, acquaforte, puntasecca e acquatinta a colori su carta giapponese

guate (metadatozione).

La valorizzazione degli archivi si attua con mezzi analoghi a quelli degli altri beni. Ma gli archivi soffrono di una particolare difficoltà nel conquistare l'attenzione del grande pubblico, benché le iniziative didattiche possano coinvolgere gli studenti con l'idea del viaggio virtuale nel tempo. In tema di mostre, la chiave per far scoccare la scintilla del contatto sembra essere l'individuazione di temi che abbiano una qualche eco nell'esperienza del visitatore, dato che il passato si può esplorare per somiglianze e per differenze con la realtà odierna. L'archivio

inteso come macchina della memoria può facilmente aprirsi alla conoscenza degli altri tipi di beni conservati nello stesso edificio o in altri istituti culturali, o nel territorio circostante. Anche narrare le avventure più o meno felici della tutela del patrimonio può avvicinare il cittadino all'appassionante opera di studio e salvaguardia di un tesoro culturale sconfinato e diffuso come quello italiano.

Marco Carassi

Già Soprintendente archivistico per il Piemonte, la Valle d'Aosta e la Lombardia

Materiale o immateriale?

La nozione di 'patrimonio culturale' tra normativa e uso comune

L'espressione 'patrimonio culturale' (dal latino *patrimonium*: insieme di cose appartenenti al padre, da *pater* con il suffisso *-montum*) entra in uso nell'accezione corrente nel corso della prima metà del XX secolo, sostituendo altre designazioni: 'antichità', 'antichità e belle arti', e in particolare 'monumenti', termine applicato anche ai beni mobili e utilizzato, ad esempio, da Alois Riegl nel suo *Culto moderno dei monumenti* (*Denkmal*)¹. Negli anni Trenta è presente, con la specificazione 'storico e artistico' e/o 'nazionale', nel linguaggio giuridico francese e spagnolo² e, nel 1948, anche nella Costituzione italiana che all'art. 9 lo propone nella forma di "patrimonio storico e artistico della Nazione".

Nelle lingue neolatine si afferma definitivamente nel dopoguerra nella forma di 'patrimonio culturale dell'umanità' nella risoluzione della quinta sessione della Conferenza generale dell'UNESCO di Firenze (1951) per avere la sua massima diffusione dopo il 1972, a seguito dell'adozione della *Convenzione per la protezione del patrimonio mondiale culturale e naturale* dell'UNESCO. In inglese il termine *Cultural Heritage* o semplicemente *Heritage*, come in Francia *patrimoine*, sostituisce il precedente *property*³.

In Italia

L'espressione *patrimonio culturale* è proposta in Italia per la prima volta dalla Commissione Franceschini del 1967. Composta di due commi, la *Dichiarazione I* afferma: "Appartengono al patrimonio culturale della nazione tutti i Beni aventi valore di civiltà. Sono assog-

stico, archivistico e librario, ed ogni altro bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà".

Nella *Nota alla Dichiarazione*, la Commissione specifica che il primo comma della *Dichiarazione* "costituisce un'enunciativa di principio che si riferisce a tutti i Beni culturali, quindi anche a quelli che o per natura – come i Beni immateriali (ad es. proprietà letteraria, diritti d'inventore) – o per ragioni

alle disposizioni di legge, ma sono regolati da altre leggi. [...] Il secondo comma individua invece quei Beni che, avendo una *realtà materiale*, possono formare diretto oggetto di disciplina nella futura legge sui Beni culturali"⁴.

Mentre l'espressione 'beni culturali' si afferma già alla metà degli anni Settanta con la nascita nel 1975 del Ministero per i beni culturali e ambientali, per quella di 'patrimonio culturale' bisogna attendere il 2004 e il *Codice dei beni culturali e del paesaggio*: "la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale concorrono a preservare la memoria della comunità nazionale e del suo territorio e a promuovere lo sviluppo della cultura" (art. 1). L'art. 2 indica che esso "è costituito dai beni culturali e paesaggistici".

Il Codice unifica dunque in un unico genere quanto all'art. 9 nella Costituzione era distinto in "paesaggio" e "patrimonio storico e artistico della Nazione", associando contemporaneamente la tutela alla valorizzazione e finalizzandole entrambe a quanto nella Costituzione era solo correlato ("la promozione dello sviluppo della cultura", comma 1), oltre a sostituire la Nazione con la "comunità nazionale".

Materiale e immateriale

Sino a tempi molto recenti, a partire dalle Convenzioni UNESCO, la nozione di patrimonio culturale resta



T. Pericoli, Virginia Woolf, 2002, acquaforte e acquatinta a colori su carta giapponese

gettati alla legge i Beni di interesse archeologico, storico, artistico, ambientale e paesi-

storico-giuridiche – come i beni adibiti alla ricerca scientifica – non sono assoggettati

strettamente ancorata ai beni materiali ed è distinta dal patrimonio naturale. Dagli anni Ottanta emerge però la volontà di farne una nozione onnicomprensiva: “alla storia di un popolo, alla lingua, espressione vivente di una realtà, i costumi e le tradizioni, la letteratura scritta e orale [...] le conoscenze scientifiche e l’esperienza umana. [...] Il patrimonio è l’insieme dei principi e valori spirituali che cementano la vita in comune di un popolo e danno senso alla vita quotidiana”⁵.

Gli ultimi decenni del XX secolo, quando si sviluppa una forte attenzione per la memoria orale, e la cultura materiale e popolare, la nozione di patrimonio si estende a un numero sempre maggiore di beni, in quella che è stata definita “inflazione patrimoniale”⁶. Restano però distinti l’ambito del materiale, oggetto di produzione normativa, nazionale e internazionale, da quello dell’immateriale, pertinente più al campo della ricerca e della documentazione che non della ‘tutela’.

La “svolta immateriale”⁷ è recente e si sviluppa a livello mondiale a partire nuovamente da una Convenzione UNESCO: quella del 2003 per “la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale”: il “patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità” ed è costituito da “le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale”.

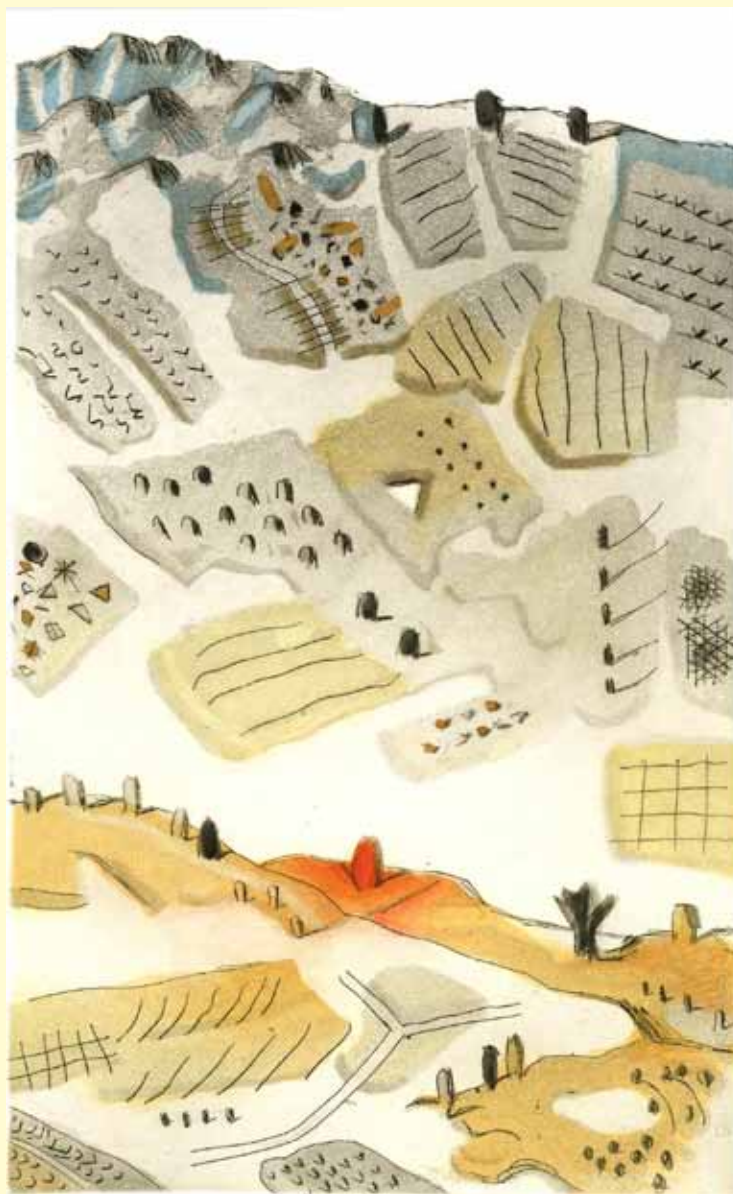
Il patrimonio immateriale non può essere ‘protetto’ con le modalità applicate al patrimonio materiale, ma può essere ‘salvaguardato’ attraverso “misure volte a garantir(n)e la vitalità ivi compresa l’identificazione, la documentazione, la ricerca, la preservazione, la protezione, la promozione, la valorizzazione, la trasmissione, in particolare attraverso un’educazione formale e informale, come pure il ravvivamento dei vari aspetti di tale patrimonio culturale”⁸.

In Italia (2)

Al di là delle meritorie iniziative ministeriali a sostegno del patrimonio immateriale in particolare da parte dell’Ufficio Patrimonio Mondiale UNESCO, per il Codice del 2004 il patrimonio culturale è costituito dai soli beni materiali. Nel 2008 l’introduzione dell’art. 7 bis ha parzialmente sanato questa assenza, prevedendo che “le espressioni di identità culturale collettiva contemplate dalle Convenzioni UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale e per la protezione e la promozione delle diversità culturali, adottate a Parigi, rispettivamente, il 3 novembre 2003 ed il 20 ottobre 2005, sono assoggettabili alle disposizioni del presente codice qualora siano rappresentate da testimonianze materiali e

sussistano i presupposti e le condizioni per l’applicabilità dell’articolo 10”.

a una cosa in ragione della cosiddetta ‘realità’ del bene culturale: una connotazio-



T. Pericoli, Terre, 2001, acquaforte e acquatinta a colori

Sul piano normativo, in sostanza, non si sfugge da una visione del patrimonio culturale fondata sulla materialità dei beni che lo compongono, seppure in un quadro concettuale che ha pienamente accolto l’idea, promossa sin dagli anni Settanta da giuristi come Massimo Severo Giannini e Sabino Cassese, che un “bene culturale non è la cosa (*res*) che lo rappresenta. È una qualificazione giuridica, riferita

ne immateriale, una qualità incorporea, un’attribuzione che riflette un apprezzamento sociale di capacità rappresentativa della cosa, accertato ufficialmente e riconosciuto *erga omnes*. La cosa è il supporto, il bene culturale è il suo valore pubblico”⁹.

Non è tanto l’impianto normativo a costituire un problema: le leggi si possono migliorare e anche solo un maggior sostegno agli interventi dedicati al patrimo-

nio immateriale sarebbe un segnale positivo. In questione è una concezione del patrimonio che – sebbene non solamente in Italia – permane fondamentalmente ancorata e limitata alla materialità dei beni, alla loro dimensione fisica, estetica, formale, in sostanza assai più alle cose che non ai valori.

La frantumazione del patrimonio culturale

Le norme non hanno solo forza normativa, ma anche un impatto culturale che si riflette nelle politiche e nelle pratiche, condizionandole tanto in Italia, dove “l'intera tradizione di tutela del patrimonio [...] passa attraverso testi giuridici”¹⁰.

Prendiamo le categorie con cui i beni culturali sono descritti e classificati, da ultimo nel Codice del 2004, in quella forma ‘tradizionale’ rilevata criticamente dalla Commissione Franceschini: suddivisi in mobili e immobili, i beni culturali restano ‘cose’, suddivise in base all'interesse: artistico, storico, archeologico o etnoantropologico, oltre a essere rappresentati dalle raccolte di musei, pinacoteche, gallerie; dagli archivi; dalle raccolte librerie delle biblioteche; dalle cose riferite alla storia politica, militare, della letteratura, dell'arte e della cultura in genere; o che interessano la paleontologia, la preistoria e le primitive civiltà; la numismatica; i manoscritti, gli autografi, i carteggi; gli incunaboli, le stampe e le incisioni, le carte geografiche e gli spartiti museali; le fotografie e le pellicole cinematografiche; le ville, i parchi e i giardini; le

pubbliche piazze, vie, strade e spazi aperti; i siti minerari; le navi e i galleggianti; le architetture rurali (art. 10 del Codice). E, ancora, da: gli affreschi, gli stemmi, i graf-

stigia del patrimonio storico della Prima guerra mondiale (art. 11).

Questo sistema descrittivo porta a una frantumazione del patrimonio in una mol-

architetti, demotnoantropologi, antropologi fisici), di istituto (archivisti, bibliotecari), di mestiere (restauratori, collaboratori restauratori di beni culturali, esperti di diagnostica e di scienze e tecnologie applicate ai beni culturali) (art. 9-bis) con la curiosa ma spiegabile, assenza degli storici e dei professionisti museali e anche delle professioni legate ai beni paesaggistici.

Un doppio movimento

Nessuna ricomposizione sembra possibile se il riferimento al patrimonio resta implicitamente quanto saldamente ancorato alla materialità dei beni, ai saperi e alle competenze specialistiche che ogni tipologia implica nella loro gestione e cura: dalla ricerca, all'ordinamento, alla conservazione, all'interpretazione.

È piuttosto nella dimensione intangibile del patrimonio culturale – propria ai beni materiali quanto a quelli immateriali – che essa diventa possibile. Ma richiede un doppio movimento.

Da un lato assumendo che il patrimonio culturale comprende indistintamente tutti i beni che ne fanno parte: mobili e immobili, materiali e immateriali (e dovremmo fermarci a questo livello di distinzione, evitando di andare oltre), non importa se assoggettabili o meno alla legge, se oggetto di misure di protezione, di salvaguardia o di promozione: “il patrimonio è quanto ci riguarda, una sorta di riserva di energie millenarie”¹¹. Dall'altro evitando di assumere il patrimonio culturale come un'astrazione, una nozione cui riferirsi in senso



T. Pericoli, Jorge Luis Borges, 2002, acquaforte e acquatinta a colori su carta giapponese

fiti, le lapidi, le iscrizioni, i tabernacoli ed altri elementi decorativi di edifici, esposti o non alla pubblica vista; gli studi d'artista; le aree pubbliche; le opere di pittura, di scultura, di grafica e qualsiasi oggetto d'arte; le opere dell'architettura contemporanea di particolare valore artistico; i mezzi di trasporto; i beni e gli strumenti di interesse per la storia della scienza e della tecnica; le ve-

teplicità di generi e tipi che ha orientato e condizionato il suo studio, la sua catalogazione, la sua tutela e valorizzazione, creando e rafforzando steccati di natura disciplinare o di competenza istituzionale (tra Stato e Regioni, ma anche tra Soprintendenze e istituti). Si è riflessa anche sulle professioni, definite in base a un sistema misto: disciplinare (archeologi, storici dell'arte,



T. Pericoli, *Tracciati*, 2011, olio e matita su tela

generico, ma individuando al suo interno i singoli *oggetti patrimoniali* che ne fanno parte. Tutti gli oggetti patrimoniali che la Convenzione di Faro del 2005, superando la distinzione fra beni materiali e immateriali,

individua come patrimonio culturale e cioè “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, co-

noscenze e tradizioni, in continua evoluzione. Esso comprende tutti gli aspetti dell’ambiente che sono il risultato dell’interazione nel corso del tempo fra le popolazioni e i luoghi”¹².

“Tutti gli aspetti dell’ambiente”: e cioè tutti gli oggetti cui attribuiamo un valore patrimoniale, siano essi materiali o immateriali, mobili o immobili, perché dotati di una riconoscibile e riconosciuta identità propria, e che possiamo considerare, oltre le distinzioni tra beni ‘culturali’ e ‘paesaggistici’, ‘oggetti patrimoniali’, unità minima di un insieme – il patrimonio culturale – da scomporre e ricomporre costantemente nelle sue relazioni interne e nel rapporto che ognuna delle sue innumerevoli parti

ci consente di stabilire con l’umanità di cui è espressione e testimonianza, con quell’invisibile¹³ che andiamo cercando in esso per esistere come comunità, non importa se locale, nazionale o semplicemente umana.

Daniele Jalla
Già Presidente ICOM
Italia

¹ A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, a cura di Sandro Scarrocchia, Abscondita, Milano 2011.

² A. Desvallées, *Émergence et cheminement du mot patrimoine*, in “Musées et collection publiques”, 208, 1995 [in versione aggiornata alla voce *Patrimoine* in *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Armand Colin, Paris 2011].

³ M. Vecco, *L’evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Franco Angeli, Milano 2011 e *Concetti chiave di museologia*, a cura di A. Desvallées e F. Mairesse, Armand Colin, Paris 2016.

⁴ *Per la salvezza dei beni culturali in Italia*, vol. I, Colombo, Roma 1967.

⁵ P. Ramirez-Vazquez, *L’avenir du patrimoine et le patrimoine de l’avenir*, in *ICOM 80. Actes de la 12ème Conférence générale du Conseil international des musées*, ICOM, Paris 1981.

⁶ N. Heinich, *La fabrique du patrimoine*, Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, Paris 2009.

⁷ G. Satta, *Patrimonio culturale*, in “Parole chiave”, 49, 2013, pp. 1-18

⁸ UNESCO - *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*. Conclusa a Parigi il 17 ottobre 2003.

⁹ G. Severini, *L’immateriale economico nei beni culturali*, in “Aedon – Rivista di arti e diritto on line”, 3, 2015.

¹⁰ A. Emiliani, *Una politica per i beni culturali*, Einaudi, Torino 1973.

¹¹ J.-P. Babelon, A. Chastel, *La notion de patrimoine*, Liana Levi, Paris 1994.

¹² *Convenzione quadro del Consiglio d’Europa sul valore dell’eredità culturale per la società*, Consiglio d’Europa - (CETS NO. 199) FARO, 27.X.2005.

¹³ K. Pomian, *Collezione*, in *Enciclopedia*, Vol. III, Einaudi, Torino 1978.

Impronte

In mostra fino al 20 agosto al Museo Nazionale di Ravenna le matrici xilografiche della prima Guida di Corrado Ricci

Giovedì 20 aprile è stata inaugurata la mostra intitolata *Impronte. Le matrici della prima Guida di Corrado Ricci*, che ha reso possibile fare conoscere al grande pubblico un piccolo fondo conservato da tempo presso il Museo Nazionale costituito dalle matrici xilografiche impiegate per la realizzazione della prima guida di Ricci, edita dai fratelli David nel 1878.

Nel 1877 Corrado Ricci (1858-1934), allora diciannovenne, fu coinvolto dai fratelli Antonio e Giovanni David, cartolai ed editori ravennati col negozio "alla Minerva" situato lungo l'odierna via Cairoli, nella realizzazione di una nuova guida della città, un'opera che ebbe un grandissimo successo, al punto da godere, negli anni a venire, di altre cinque edizioni rivisitate e aggiornate. I fratelli David ritennero necessario provvedere a questo investimento visto che le più aggiornate guide

Il padre di Corrado, Luigi, era un disegnatore, scenografo teatrale e da qualche anno aveva introdotto tra le sue attività anche quella di fotografo, prediligendo la riproduzione degli edifici monumentali e del paesaggio a quella di studio.

Amico fraterno e collega di Luigi era Odoardo Gardella, anch'egli legato al mondo teatrale nell'attività di scenografo e macchinista. Nato nel 1820, attorno al 1860 decise di dedicarsi quasi a tempo pieno allo studio della città di Ravenna. La sua era un'indagine capillare, basata sull'analisi autoptica e in palese

gognoni, frequentatori della cartoleria dei David, la scelta cadde sul giovane Corrado, da tempo frequentatore della famiglia Gardella e del cenacolo presso "la Minerva". All'epoca il giovane aveva appena terminato il liceo ginnasio sotto l'egida di Borgognoni, amico personale di Carducci.

La guida fu messa in vendita a fascicoli col titolo *Ravenna e i suoi dintorni* a partire dagli ultimi mesi del 1877; le uscite si protrassero fino al maggio 1878, a ridosso delle feste organizzate in onore di Luigi Carlo Farini, durante le quali sarebbe stata inaugurata la statua posta davanti alla stazione ferroviaria, cui fu dedicata l'antiporta dell'opera.

Come lo stesso Corrado precisa nell'introduzione e in vari luoghi del testo, un apporto

si dell'apparato iconografico. Il volumetto contiene infatti 53 tavole incise raffiguranti interni ed esterni di edifici e monumenti e hanno come riferimento fotografie di Luigi o disegni di Gardella.

La raccolta oggetto della mostra è costituita dalla collezione quasi completa delle matrici xilografiche utilizzate nella realizzazione della *Guida*, possedute dal Museo Nazionale, che, come si ricava dal testo di Ricci e dalle firme apposte su alcuni dei legni, furono realizzate dall'artista lughese Silvio Minardi. Grazie alle matrici possiamo ricostruire l'intero processo di ideazione e realizzazione dell'apparato iconografico della *Ravenna e i suoi dintorni*, partendo dalle immagini originali, costituite, come si è detto, da fotografie di Luigi Ricci o da disegni di Odoardo Gardella, fino alle stampe presenti sul volume. Questo particolare aspetto è stato attentamente curato nella esposizione mettendo a confronto le matrici originali con le incisioni presenti sulle guide e proponendo il confronto fra alcune immagini originali (foto o disegni) e la restituzione grafica risultata dalla elaborazione xilografica.

La mostra è completata dalla esposizione di alcune copie delle prime due edizioni della guida, le uniche intitolate *Ravenna e i suoi dintorni*, che furono rilegate con copertine rigide o economiche, a seconda delle possibilità dei possessori.

Emanuela Fiori

Direttrice Museo
Nazionale di Ravenna



Alcune matrici xilografiche utilizzate per Ravenna e i suoi dintorni

di Ravenna esistenti all'epoca risalivano ai primi dell'Ottocento e i numerosi visitatori chiedevano spesso un testo più aggiornato.

polemica metodologica con l'attività degli storici locali contemporanei.

Sollecitata un'opinione a Gardella e ad Adolfo Bor-

fondamentale alla creazione della guida fu offerto da Gardella e dal padre Luigi. Il sostanziale aiuto fornito dai due mentori è ben chiaro all'analisi

Ceramiche Déco

Un gusto internazionale raccontato attraverso la ceramica, ma anche grafiche, vetri e metalli dei protagonisti del Déco italiano

Jazz, fox-trot, tango, identità tra maschile e femminile, emancipazione femminile, orientalismo, ritmo, velocità delle automobili, modernità della metropoli, innovazione e glamour: questi sono i tratti distintivi della moda che investì gli stili di vita della classe borghese internazionale tra gli anni Venti e Trenta del Novecento. Il Déco fu appunto uno stile di vita, un gusto, come ha più volte sottolineato la storica dell'arte Rossana Bossaglia, una moda che portò alla grande scoperta dell'alto artigianato artistico. Una strada già avviata dal Liberty che nel Déco vide l'abbandono delle linee sinuose per quelle astratte, più rigorose, zizzate, attente alla produzione in serie, avviate dalle ricerche futuriste di Depero e Balla.

La mostra, in corso al MIC fino al 1° ottobre 2017, concentra la propria attenzione sulla produzione ceramica italiana e internazionale a partire proprio da quella faentina che, in quegli anni, fu fondamentale per lo sviluppo e l'affermazione del gusto Déco in Italia. Questo avvenne grazie a figure di spicco come Domenico Rambelli, Francesco Nonni, Pietro Melandri, Anselmo Bucci, Riccardo Gatti, Giovanni Guerrini, Ercole Drei, creativamente attivissimi grazie all'aggiornata "scena" stimolata dalla presenza del Museo Internazionale delle Ceramiche e dalla Regia Scuola Ceramica, fondati da Gaeta-

no Ballardini rispettivamente nel 1908 e nel 1919. Autori poliedrici e politecnici, che si occuparono anche di grafica, ebanisteria, intarsio, moda, e che furono protagonisti – nella doppia veste di partecipanti e curatori – prima, di tutte le Biennali Internazionali dedicate alle arti decorative organizzate da Guido Marangoni nella prestigiosa sede della Villa Reale di Monza (1923, 1925, 1927), e in seguito delle triennali (Monza 1930, Milano dal 1933).

Un ruolo di rilievo è dato alla figura di Francesco Nonni, di cui sono esposte diverse opere, tra le quali alcune pressoché inedite. Per la prima volta sarà visibile al pubblico il *Corteo Orientale* del 1925 – il MIC possiede una versione successiva, del 1927 – che vinse la medaglia d'oro all'Esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne di Parigi, evento che sancì la nascita ufficiale del termine "Art Déco". Di Nonni è anche la *Danzatrice* (1924), un'opera inedita.

Déco definisce il senso e il segno di un tempo che si mescola con le categorie di Ritorno all'ordine, Valori Plastici, Novecento, Astrazione e Realismo magico; esprime il gusto eclettico di un'epoca instabile, risultato e commistione di vari stimoli, che, nonostante le avversità economiche e politiche, prosegue il suo cammino fino alla metà degli anni Trenta. Gli autori

selezionati hanno realizzato i pezzi più significativi del Déco italiano.

Le ceramiche in mostra sono poi affiancate da vetri, tessuti, legni e metalli di Guerrini, dalle xilografie di Nonni, dai mobili di Berdoncini, dagli specchi dell'Ebanisteria Casalini, dai magnifici esemplari realizzati presso

ale di Nimy –, le opere danesi delle manifatture Bing & Gröndhal di Copenhagen, i cui pezzi, esposti a Monza alla Biennale del 1927, furono poi donati dall'allora direttore Paul Simonsen al Museo faentino per arricchire le collezioni internazionali.

La mostra si inserisce nell'ambizioso progetto *Art*



Gio Ponti, *Il giardiniere stanco*, 1925 ca, terraglia, Faenza, MIC

la Regia Scuola sotto la direzione artistica e tecnica rispettivamente di Domenico Rambelli e di Anselmo Bucci. Diversi i raffronti nazionali, con le splendide ceramiche di Gio Ponti e Giovanni Gariboldi per la Richard Ginori, le manifatture Lenci e Rometti, e internazionali, con le ceramiche tedesche della Repubblica di Weimar, la produzione austriaca della Wiener Werkstätte – che mostra i nuovi stili introdotti da Michael Powolny, Otto Prutscher, Dagobert Peche, Vally Wiseltier –, le ceramiche belghe – con le manifatture di Boch Frères e la Fabbrica Imperiale e Re-

Déco. Gli anni ruggenti in Italia dei Musei di San Domenico di Forlì, promosso dalla Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì, e fa parte di un circuito espositivo, anch'esso promosso dalla stessa Fondazione, in cui è compresa anche *Magiche Atmosfere Déco*, curata da Beatrice Sansavini e Paola Babini presso il Padiglione delle Feste e del Divertimento di Castrocara Terme (dal 18 febbraio al 2 luglio 2017).

Claudia Casali
Direttrice MIC Faenza

Tullio Pericoli tra paesaggio e ritratto

**Dal 29 aprile al 23 luglio a Bagnacavallo
una mostra ripercorre l'immaginario
creativo dell'artista marchigiano**

Disegni, incisioni, dipinti, schizzi, bozzetti per scenografie. In un percorso di più di settanta opere la mostra *Tullio Pericoli. Storie di volti e di terre*, allestita al Museo Civico delle Cappuccine racconta l'immaginario creativo dell'artista marchigiano, non solo uno dei più amati disegnatori italiani, ma soprattutto artista a tutto tondo, in grado di spaziare con disinvoltura tra tematiche e linguaggi diversi, dalla caricatura alla pittura di paesaggio, dall'illustrazione alla scenografia, dalla ritrattistica alla regia teatrale.

Nato a Colli del Tronto nel

1936 e trasferitosi a Milano nel 1961, Tullio Pericoli si afferma come pittore e disegnatore soprattutto a partire dagli anni '70, quando inizia importanti collaborazioni con riviste e quotidiani nazionali e internazionali come *Il Corriere della Sera*, *La Repubblica*, *Linus*, *L'Espresso* e *Harper's Magazine*. Parallelamente a questa attività, espone in tutto il mondo dipinti, disegni e opere grafiche, e pubblica numerose raccolte della sua produzione artistica. Tra i suoi soggetti preferiti emergono soprattutto i ritratti e i paesaggi, che Pericoli indaga

con profonda sensibilità e infinite variazioni. Fondamentale nella carriera artistica di Pericoli è l'attività in campo teatrale, che lo ha visto impegnato a disegnare scene e costumi per *L'elisir d'amore* di Donizetti, *Il turco in Italia* di Rossini e *Le sedie* di Ionesco, di cui ha curato anche la regia.

Seguire il percorso espositivo della mostra bagnacaval-

lese vuol soprattutto dire ripercorrere la storia di una doppia e irrinunciabile attrazione, quella dell'autore per la forza evocativa e narrativa del paesaggio e del volto umano. I volti e i paesaggi così come ce li restituisce Tullio Pericoli sembrano rispondere a una stessa geografia, a un comune principio ordinatore, che è quello del trascorrere della vita, i cui segni lenti e stratificati svelano l'anima più profonda delle cose, il loro carattere, la loro etica.

Il paesaggio, tematica spesso al centro dell'impegno artistico di Pericoli, è raccontato attraverso una singolarissima cifra stilistica, fondata di frequente su raffinate trame grafiche e sottili registri tonali in grado di conservare la memoria storica di quei territori, evocarne le origini, registrarne le trasformazioni. Sebbene sia quasi impossibile ravvisarvi presenze umane, in queste vedute aperte in lontananza a perdita d'occhio si scorgono i segni tangibili della frequentazione dell'uomo, tracce di attraversamenti e di secolari coltivazioni. Sono paesaggi che si rivelano come volti, il volto in questo caso della terra marchigiana, dove lo sguardo di Pericoli sa muoversi con estrema confidenza, ma più in generale valgono anche come rappresentazione materiale più autentica del nostro Paese. Come ha evidenziato Salvatore Settis, nei suoi preziosi lavori è possibile individuare una sorta di *paysage moralisé*, portatore non solamente di valori estetici e contemplativi, ma anche eti-

ci: ci ricordano chi siamo e chi siamo stati, ci invitano a riflettere su chi vogliamo essere. Sia che si tratti di incisioni o disegni o tele dipinte, la tecnica esecutiva di Pericoli rivela sempre una sensibilità marcatamente grafica, tutta giocata su inquieti tocchi che a volte costruiscono l'impalcatura essenziale delle composizioni, altre volte entrano in relazione con la materia pastosa delle campiture di colore, frangendole in infinite trame che danno spessore al dipinto e ne fanno vibrare la superficie.

La stessa sensibilità – potremmo dire la stessa *topografia* – si riscontra nei ritratti più intensi di Pericoli, dove i volti sfumano in paesaggio e il segno ripercorre tracce biografiche altrimenti segrete. Come il volto di Samuel Beckett, che appare come un terreno accidentato, o quello di Eugenio Montale, dal profilo possente e immobile come un promontorio.

La mostra, organizzata dal Museo delle Cappuccine in collaborazione con la Galleria Ceribelli di Bergamo, è aperta al pubblico nei seguenti orari: martedì e mercoledì 15-18; giovedì 10-12 e 15-18; venerdì, sabato e domenica 10-12 e 15-19. Ingresso gratuito.

Info:

www.museocivicobagnacavallo.it

Diego Galizzi

Direttore Museo Civico
delle Cappuccine
di Bagnacavallo



T. Pericoli, Vaso blu, 2001, acquaforte e acquatinta a colori

Romagna Monumentale

Un progetto fortemente condiviso dalla comunità politica e scientifica per ricordare l'opera di Rambelli

In una delle mostre dedicate a Rambelli tenutesi in tre diversi sedi nel marzo e aprile scorsi, è stato affermato che l'ultima opera realizzata dall'artista faentino – ovvero il monumento ad Alfredo Oriani – è merito della tenace volontà di Vittorio Sgarbi e Dino Gavina. Di tenace volontà si potrebbe parlare anche per la realizzazione del progetto che ha riunito i Comuni di Brisighella, Faenza e Lugo come capofila, per studiare e ricordare i tre monumenti realizzati da Domenico Rambelli per le tre città.

In realtà più che frutto di tenace volontà il progetto ha avuto una genesi quasi naturale e una evoluzione che, pur non priva di difficoltà, è stata positivamente sempre in crescita. Fin dai primi atti il percorso progettuale denominato *Romagna Monumentale*, con il collegamento ai tre principali monumenti realizzati da Rambelli nelle città romagnole, ha incontrato consensi senza grandi difficoltà. Il rapporto politico e organizzativo tra i tre Comuni interessati è stato regolato in modo quasi spontaneo e con una veloce approvazione sul piano politico. La parte tecnico-scientifica ha avuto immediato sostegno da parte di Antonio Paolucci e il gruppo di lavoro è stato supportato da vari studiosi, a partire da Orsola Ghetti Baldi che, già quaranta anni fa, avviò ricerche sul lavoro artistico di Rambelli che ancora

oggi rimangono fondamentali fonti di documentazione.

Il momento di preparazione della pubblicazione e delle mostre, durato circa un anno, è stato quello che forse ha segnato in modo più significativo l'intero progetto. Per la prima volta tre diverse strutture comunali, abituate a organizzare mostre con specifiche caratteristiche e modalità organizzative, si sono confrontate non solo sul piano scientifico ma anche sugli aspetti concreti legati alla realizzazione dell'evento, dall'allestimento alla promozione, fornendo ognuna il proprio fondamentale contributo.

A rendere possibile questa prima realizzazione sono state fondamentali le indicazioni contenute nelle linee di programma del Piano museale 2016 previste dall'IBC della Regione Emilia-Romagna. Se, precedentemente, esposizioni che hanno coinvolto più Comuni si sono basate principalmente sullo scambio di opere e su un coordinamento della promozione – come avvenne nel 2007 per le celebrazioni dei cento anni dalla morte di Domenico Baccarini con mostre coordinate tra il MAR di Ravenna, il MIC e la Pinacoteca di Faenza, o come è avvenuto in questi ultimi mesi per le mostre sul Decò organizzate ai Musei di San Domenico a Forlì e al MIC di Faenza – in questo caso la collaborazione tra i Comuni è stata piena per tutte le fasi

del progetto. Lo dimostrano l'esistenza di materiale promozionale sempre unificato e le soluzioni espositive comuni adottate nelle diverse sedi.

Il risultato è stata una iniziativa che ha ottenuto non solo generali consensi ma soprattutto che ha permesso di esporre una grande quantità di opere di Rambelli, organizzando ben sei diverse mostre, con un uso molto attento dei mezzi organizzativi e con costi contenuti grazie alla collaborazione e all'integrazione dei sistemi che hanno consentito un migliore utilizzo delle risorse e un contenimento delle spese complessive.

Altro importante esito è stato quello di valorizzare il territorio in una dimensione ampia e articolata. Partendo dalla presenza di importanti e specifiche opere si è infatti cercato di esaminare le caratteristiche di ognuna di esse per poi inserirle nel contesto storico-artistico complessivo. Si è così creato un vero e proprio percorso che, se da un lato ha al centro quanto è stato studiato ed esposto – in questo caso il materiale relativo ai tre monumenti di Domenico Rambelli realizzati per Lugo, Faenza e Brisighella –, in realtà è stato costituito da un sistema di reti e

relazioni capace di portare altri risultati. Non solo sono stati forniti elementi di documentazione e valutazione più articolati di quanto si sarebbe potuto realizzare dando attenzione a una sola specifica opera, ma è stato possibile fornire elementi per una lettura più generale del periodo storico.

L'augurio, dunque, è che questa prima iniziativa di stretta e piena collaborazione tra Comuni per realizzare importanti eventi culturali non rimanga episodica ma sappia essere trascinatrice di altri progetti.

Claudio Casadio
*Direttore Pinacoteca
Comunale di Faenza*



D. Rambelli, Monumento a Francesco Baracca, Lugo

Dall'Argine alla Mela Mascherata

Il nuovo fumetto di Martoz per il Museo Varoli ha animato il festival Cotignyork

Dopo il successo de *L'Argine*, il fumetto di Marina Girardi e Rocco Lombardi incentrato sulla vicenda della rete dell'ospitalità cotignolese, operazione clandestina e solidale che durante la Seconda Guerra Mondiale ha permesso, grazie al coinvolgimento di un'intera comunità, di ospitare, proteggere e mettere in salvo quarantuno ebrei (il libro è pubblicato nel 2016), il Museo Varoli prosegue nel desiderio e volontà di raccontare le storie attraverso le immagini, caratterizzandosi al contempo come luogo di produzione capace di attivare collaborazioni e scambi fertili con realtà affini, siano queste musei e istituzioni, associazioni culturali e singoli autori capaci di esplorare e ripensare, con mezzi e linguaggi sempre diversi, le narrazioni del museo, guardando a esse

da altri punti di vista, integrandole e rilanciandole.

Lo fa ora grazie a una nuova avventura che si è concretizzata ne *La Mela Mascherata*, il nuovo fumetto di Martoz, giovane astro nascente del fumetto italiano, che inaugura la neonata collana per bambini "Dino Buzzati" dei bolognesi Canicola e che rappresenta uno degli eventi e appuntamenti della *Children Book Fair* di Bologna e del progetto parallelo *Boom. Crescere nei libri*, geografia dell'illustrazione internazionale che invade pacificamente Bologna con una sequenza di incontri, presentazioni e mostre diffuse.

La presentazione in anteprima de *La mela mascherata* è avvenuta lunedì 3 aprile all'Accademia di Belle Arti di Bologna e la mostra con le tavole originali si è aperta il giorno seguente presso la galleria Adiacenze insieme a una piccola selezione di maschere in cartapesta provenienti dalla scuola Arti e Mestieri di Cotignola. Il tutto, Martoz compreso, si è spostato a Cotignola dal 5 al 11 giugno all'interno del festival *Saluti da Cotignyork*, dentro al quale Martoz è stato il protagonista di una serie di appuntamenti che lo hanno visto impegnato in laboratori per bambini e ragazzi, nella presentazio-

ne del libro e della mostra a esso collegata, e anche di un muro dipinto sulla facciata della Scuola Arti e Mestieri, muro che si inserisce all'interno del progetto più ampio *Dal museo al paesaggio*, mappa di storie e dipinti che il Museo cotignolese ha inaugurato qualche anno fa e in cui street artist riflettono sul patrimonio materiale e immateriale della città, portando il museo fuori, sui muri e nelle strade, fino a congiungerlo idealmente con il fiume Senio, elemento identitario del paesaggio, delle storie e memorie locali.

La mela mascherata è una specie di western rinascimentale ad alto tasso di profumatezze mele cotogne, ispirato a personaggi reali della storia cotignolese, protagonisti che si muovono, tramano e resistono in una specie di super tempo o tempo fantastico e fiabesco, frullato ed esploso, in cui convivono allegramente, non senza colpi di scena, più secoli; sfilano così, all'interno di una storia scoppiettante, avventurosa e molto ironica, che gioca e ribalta i generi consolidati del fumetto: il capostipite della famiglia degli Sforza Muzio Attendolo e la sua compagna Lucia (la vera protagonista ed eroina del libro), i grandi pittori rinascimentali Bernardino e Francesco Zaganelli, l'artista Luigi Varoli, Vittorio Zanzi artefice e vertice della rete della solidarietà, la Segavecchia e le maschere di cartapesta che i bambini e i ragazzi, ispirandosi alle collezioni del museo, continuano a costruire, il misterioso popolo dei "canapini", la Torre D'Acuto e Palazzo Sforza (palazzo storico e sede del Museo), il fiume Senio e il Teatro Binario (un teatro rica-

vato da vagoni dismessi e da uno stabile appartenente alle FS che il Comune ha riqualificato) e gatti quasi giganti che si muovono e popolano la



contea di Cotignyork, un posto davvero bello stretto tra le grinfie malefiche di una strega affascinante e canterina, e i diabolici propositi del malvagio Passatore.

Riusciranno i nostri eroi (cow-boy, o cat-boy visto che cavalcano gatti) a liberare Muzio imprigionato nelle segrete del castello evitando nel frattempo il pericolosissimo (e gustoso) lancio dei tortelli e altri incantesimi disseminati e sparsi?

Il fumetto, uscito nelle librerie all'inizio di aprile, è realizzato in collaborazione con *Canicola bambini*, un progetto che prevede attività pedagogiche e divulgative sul fumetto, libri a fumetti, mostre di autori, esposizioni e quaderni frutto dei laboratori con i bambini. Info. www.canicola.net e www.museovaroli.it

Massimiliano Fabbri
Museo Civico Luigi Varoli di
Cotignola



Come monitorare la web strategy museale?

Uno strumento concreto realizzato da ICOM Italia e MiBACT per realizzare un sondaggio presso i musei italiani

Quali sono le scelte e le priorità del museo rispetto al web? Qual è la web strategy e che caratteristiche ha? Vengono coinvolti pubblici diversi? In che modo?

Per aiutare a rispondere a queste domande ICOM Italia e MiBACT hanno deciso di sostenere i musei con uno strumento concreto: uno schema, realizzato dal Gruppo di ricerca Digital Cultural Heritage di ICOM Italia, che è insieme uno strumento di monitoraggio, di aggiornamento e un sostegno alla progettazione. È composto da cinque sezioni e diciassette parametri, e va compilato online, per permettere una fruizione semplice e per realizzare un sondaggio a livello nazionale. Presentiamo sinteticamente i temi delle cinque sezioni:

1. Struttura dei contenuti

Nel primo livello entriamo nel vivo della strategia web dell'istituzione museale. L'analisi e la scelta dei menu, dei link interni ed esterni, della gerarchia dei contenuti, sono il cuore pulsante di ogni progetto dedicato al web. L'architettura delle informazioni integra funzioni e processi destinati alla fruizione delle pagine. Strumenti tecnici che permettono di comprendere la navigazione e di mettere in relazione gli utenti con i

contenuti seguendo una struttura logica e web di tipo semantico.

2. Strategia dei contenuti

Pianificare una strategia di comunicazione museale online significa individuare il pubblico (adulti, *general public*, famiglie, scuole, operatori specializzati) a cui ci si rivolge, modulando i linguaggi e anche i contenuti che identificano l'immagine del museo, coerenti rispetto alla mission e usabili secondo gli standard internazionali e nazionali (W3C, AGID). Nella scelta dei contenuti, della loro qualità e accessibilità è necessario individuare e creare un racconto che conduca il visitatore sia alla scoperta di storie sia alla possibilità di interagire con il Museo.

3. Interfaccia web

Un'interfaccia efficace facilita la navigazione all'interno del sito web grazie a un uso corretto degli strumenti della comunicazione non verbale – quali elementi grafici e tipografici – che influenzano il modo in cui gli utenti interagiscono nell'ambiente digitale. Il progetto dell'interfaccia parte dal concetto di usabilità in un'ottica di *user-centered design*, per rendere riconoscibili le funzioni dei diversi elementi delle pagine del sito, indipendentemente dal dispositi-

vo con il quale viene visualizzato. Inoltre, attraverso un uso corretto degli elementi grafici, l'interfaccia web può contribuire a comunicare l'identità visiva del brand museale.

4. Creazione di comunità

Nel sistema comunicativo contemporaneo abbiamo assistito all'emergere di pubblici sempre più attivi nella fruizione culturale. Questo livello focalizza l'attenzione sulla possibilità per le istituzioni culturali di favorire la creazione di comunità virtuali, utilizzando alcuni strumenti del web partecipativo che facilitano le connessioni tra gli utenti e tra gli utenti e il museo: social network e altri strumenti di condivisione e dialogo, come per esempio blog istituzionali o progetti come "Ask a curator" e piattaforme regionali, nazionali e internazionali di pubblicazione di contenuti digitali, come Google Art Project o Europeana.

5. Grado di interazione

Non solo la creazione di comunità ma anche misurare il grado di condivisione dei contenuti per la loro personalizzazione e il loro riuso è un nodo fondamentale della web strategy museale. Permettere l'editing dei contenuti con tool di annotazione o altri strumenti social aiuta la promozione, la valorizzazione, l'incremento di contenuti e la fidelizzazione degli utenti, che si sentono coinvolti nelle attività. L'uso di licenze aperte, tipo Creative Commons,

è un requisito indispensabile per avere il maggior riuso dei contenuti.

Lo schema di monitoraggio nasce dunque con un duplice scopo: informare i responsabili della comunicazione digitale sulle strategie più efficaci e monitorare lo stato dell'arte su queste tematiche. Un aspetto, quest'ultimo, che ha reso necessaria una profilazione accurata dei compilatori del form, attraverso la quale auspichiamo sia possibile orientare le politiche di formazione e implementare le piattaforme web dedicate alla valorizzazione digitale del nostro patrimonio. Un cammino che il MiBACT ha avviato da alcuni anni, consapevole del ritardo accumulato in questo settore e delle esigenze che un implemento della fruizione e della partecipazione culturale possono generare sul fronte digitale. L'invito è dunque quello di incentivare il più possibile la diffusione del form per renderlo uno strumento valido ed efficace di monitoraggio statistico e di progettazione delle politiche culturali nazionali in campo digitale.

Articolo a cura del Gruppo di ricerca Digital Cultural Heritage di ICOM Italia (Sarah Dominique Orlandi, coordinatrice; Gianfranco Calandra; Vincenza Ferrara; Anna Maria Marras; Sara Radice) e della DGMusei MiBACT (Valentino Nizzo).

Compila lo schema online: <https://goo.gl/X0DEQu>

Contatti: digital.cultural.icomitalia@gmail.com

Vai alla pagina dedicata ICOM Italia:

http://www.icom-italia.org/index.php?option=com_phocadownload&view=category&id=129:gruppo-lavoro-digital-heritage&Itemid=103

Vai alla pagina dedicata del MiBACT:

<http://musei.beniculturali.it/notizie/notifiche/strategia-web-dei-musei-convenzione-tra-icom-e-la-direzione-generale-musei>

Ravenna da Augusto a Giustiniano

A Tamo una installazione didattica per scoprire Ravenna in età antica attraverso le nuove tecnologie

Il 21 marzo 2017 si è inaugurata *Ravenna da Augusto a Giustiniano. Ricostruzioni digitali per comprendere la città*, un'installazione didattica permanente realizzata attraverso un percorso di ricerca e di attività laboratoriale dall'Accademia di Belle Arti di Ravenna in collaborazione con la Fondazione RavennAntica.

Tutto è nato dalla proposta risultata vincitrice nell'ambito di una selezione nazionale indetta dal MIUR per la quale l'Accademia ravennate ha ricevuto un finanziamento per la realizzazione del progetto in mostra. Così, dopo oltre un anno di lavoro e di ricerca, il Museo Tamo si avvale di un nuovo sistema di apparati e strumentazioni digitali che amplificano in maniera accattivante e rendono più versatili le capacità didattiche del Museo stesso.

Il progetto, curato dai professori Maurizio Nicosia e Pier Carlo Ricci dell'Accademia di Belle Arti, da Fabrizio Corbara, coo-

rire una più facile comprensione del loro contesto originario. Dai modelli plastici il visitatore, con il proprio smartphone o altro dispositivo, può collegarsi tramite un codice a barre al sito internet appositamente realizzato (<http://tamoravenna.info/>) per avviare un'esplorazione di Ravenna in epoca antica. Il sito web, pensato per una consultazione a diversi livelli di approfondimento, si prefigge di dare informazioni dall'epoca di Augusto a quella di Giustiniano attraverso schede di approfondimento, mappe navigabili e ricostruzioni in 3D della città.

L'innovazione del progetto risiede non solo nelle tecnologie e nelle professionalità impiegate, ma anche nel



Uno dei plastici inseriti nel percorso museale

ordinatore dei progetti della Fondazione RavennAntica, e dall'archeologa Giovanna Montevicchi, prevede l'esposizione di alcuni modelli plastici degli ambienti da cui provengono i mosaici in mostra nel Museo, per favo-

metodo di lavoro seguito. I dati e le fonti scientifiche disponibili sono stati costantemente messi in relazione tra loro e l'incrocio di tutte le informazioni ha generato nuove prospettive e riflessioni sul contesto storico e urbano

di Ravenna in età romana.

I modelli plastici sono stati realizzati dagli studenti dell'Accademia di Belle Arti nel laboratorio di modellistica 3D che, grazie ai fondi del Ministero, è stato arricchito di nuove strumentazioni, come una stampante a resina e uno scanner a luce strutturata. Il rapporto tra l'utilizzo di nuove tecnologie e la finitura dei manufatti attraverso le abilità artistiche e artigianali costituisce il valore aggiunto di questo progetto, che evidenzia la capacità di rielaborare le competenze maturate nelle istituzioni formative del territorio.

La realizzazione degli apparati e delle risorse multimediali è stata pensata fin da subito per favorire la più ampia e facile consultazione, agevolando la navigazione e l'esplorazione dei contenuti, ma soprattutto utilizzando un approccio vicino alle dimensioni scolastiche. Utilizzare un sito internet come gestore di contenuti che, ovviamente, può essere consultato in qualsiasi luogo e in qualsiasi momento, è stata una scelta importante anche da un punto di vista promozionale. Nei fatti favorisce la

promozione non soltanto di Tamo, primo beneficiario dell'iniziativa, ma anche del patrimonio storico archeologico della città, dato che le informazioni in esso contenute riguardano il più ampio contesto urbano. Non ultime

le grandi potenzialità didattiche che il sistema può mettere in campo. In particolare si possono sviluppare nuove modalità di fruizione del Museo dando, per esempio, la possibilità alle scolaresche di programmare percorsi di approfondimento con strumenti ed esplorazioni visive vicine alla loro sensibilità.

L'iniziativa di promozione verso le scuole, promossa congiuntamente dal Comune di Ravenna, dall'Accademia di Belle Arti di Ravenna e da RavennAntica, sarà inserita nel piano dell'offerta formativa del territorio.

Una sterlina d'oro proveniente da un tesoro recuperato dagli abissi

Da dicembre 2016 le raccolte del MAS-Museo Nazionale delle Attività Subacquee di Marina di Ravenna si sono arricchite di un prezioso dono: una sterlina d'oro proveniente dal tesoro dell'Egypt, che fu recuperata a 130 metri di profondità dagli uomini della nave Artiglio della Società Ricuperi Marittimi il 22 giugno 1932 e che è stata donata a HDS Italia dal Socio Onorario Elio Galeazzi.

La moneta, corredata dal suo cofanetto originale e da un certificato di autenticità firmato dal Presidente della So.Ri.Ma. Giovanni Quaglia, fu da questi omaggiata ai collaboratori che presero parte a questo incredibile recupero terminato nel 1935, ed è oggi visibile presso le sale del MAS.

Info:
<http://www.hdsitalia.org/>

Le novità editoriali dei Musei del Sistema



**Il segno che resta.
Nuove donazioni
Castellani a Faenza**

Catalogo di mostra
Faenza, 2016



Critica in Arte 2016

Catalogo di mostra
Ravenna, 2016



**Romagna Monumentale.
Domenico Rambelli,
un maestro
dell'Espressionismo
italiano**

A cura di E. Baldini, C. Casadio, D. Serafini
Ravenna, 2017



**Donne nascoste di Pietro
Melandri e Francesco
Nonni**

Catalogo di mostra
Faenza, 2017

Leonardo Castellani, faentino di nascita e di formazione artistica, è stato a lungo insegnante a Urbino dove ha sviluppato la scuola del libro d'arte, ed è riconosciuto non solo tra i grandi incisori del Novecento italiano ma anche per la sua attività di pittore, scultore e scrittore. Due recenti donazioni a Faenza delle sue opere, volute dai figli Paolo, Silvestro e Claudio, fatte rispettivamente alla Pinacoteca Comunale e al Museo Internazionale delle Ceramiche, documentano l'intera attività dell'artista. Come è riportato nella pubblicazione, edita in occasione della mostra sulla donazione tenuta presso la Pinacoteca Comunale, sono state infatti donate due sculture, quattro dipinti a olio, una decina di disegni per ceramiche e più di centodieci incisioni, dalle prime degli anni Venti fino alle ultime del 1983. Completano la pubblicazione scritti di Claudio Casadio, Claudia Casali e Pietro Lenzini.

L'iniziativa *Critica in Arte* ha caratterizzato il programma espositivo autunnale del MAR – Museo d'Arte della città di Ravenna per nove anni, proponendo mostre di giovani artisti under 40 presentati da curatori altrettanto giovani ed emergenti sulla scena artistica nazionale e internazionale. Dell'edizione 2016, in cui sono stati protagonisti Cristiano Tassinari a cura di Roberta Pagani, Enrico Tealdi a cura di Davide Caroli e il collettivo CaCO3 a cura di Daniele Torcellini, rimane ora traccia e documentazione nel cofanetto che come ogni anno racchiude i tre cataloghi che sono stati realizzati per raccontare e approfondire il percorso artistico presentato in mostra. Tre tipologie di lavori e poetiche molto diverse tra di loro che ci permettono però una campionatura delle direzioni verso cui la giovane critica d'arte e i giovani artisti stanno indirizzando la loro attenzione.

Il volume ha accompagnato le tre mostre che Lugo, Faenza e Brisighella hanno voluto dedicare a Domenico Rambelli e alle sue opere monumentali, ovvero il *Monumento a Francesco Baracca* a Lugo, l'*Alfredo Oriani* a Faenza e il *Fante che dorme* a Brisighella. Ricco di documentazione, con un centinaio di disegni, fotografie e documenti, contiene anche otto saggi tra cui un'introduzione di Antonio Paolucci dove il *Fante* di Brisighella viene definito "capolavoro assoluto di primaria ancestrale fisicità e insieme di sospesa tratteneuta energia" e il *Monumento a Baracca* è riconosciuto come "opera sua più emblematica". Completano il volume uno scritto introduttivo di Orsola Ghetti Baldi, un saggio di Massimo Baioni, immagini fotografiche di Luca Nostri e studi specifici sui tre monumenti curati da Franco Bertoni, Elisa Baldini, Claudio Casadio e Silvia Fanti. La biografia di Rambelli è firmata da Stefano Dirani.

Giovani artisti già attivi nei primi anni del Novecento insieme a Domenico Baccarini, Pietro Melandri e Francesco Nonni hanno operato fino alla fine degli anni Sessanta. Con una attenta selezione di sessanta opere, esposte alla Pinacoteca Comunale di Faenza e pubblicate nel relativo catalogo con il sostegno del Lioness Club di Faenza, viene fornita una completa visione della loro intera e varia produzione artistica mettendo a fuoco un unico tema, quello della rappresentazione della figura femminile. Centrale è il momento di collaborazione tra i due artisti, negli anni Venti, con la produzione di opere plasticate da Nonni e decorate da Melandri. Nell'evoluzione della figurazione si passa dallo stile liberty di Nonni alla personalizzazione di temi mitologici da parte di Melandri. Le opere della selezione provengono in gran parte da collezioni private e sono pubblicate per la prima volta.

Si rimanda al calendario degli eventi per l'elenco
dettagliato delle attività promosse dai musei del Sistema Museale: www.sistemamusei.ra.it

- 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