

NUOVA
MU
SE
OLO
gia

Novembre 2005 - N° 13

Rivista semestrale di Museologia
Giornale ufficiale
dell'Associazione Italiana di Studi Museologici

www.nuovamuseologia.org

sped. in abb. post. 70% Milano

Nuova Museologia
n. 13, Novembre 2005

Segreteria

Via V. Foppa 16 - 20144 Milano
Telefono e fax 02.4691589
E-mail nuovamuseologia@iol.it

Direttore Responsabile

Giovanni Pinna

Redazione e impaginazione

Claudia Savoiaro

Promozione e sviluppo

Carlo Teruzzi

Relazioni esterne

Donatella Lanzani
Via Chiossetto, 16 - 20122 Milano
Telefono e fax 02.76004870
E-mail donalanz@tiscali.it

Progetto grafico

Antonia Pessina

Stampa

Bine Editore s.r.l.
C.so di P.ta Vittoria, 43 - 20122 Milano
Telefono 02.55025312

Associazione Italiana di Studi Museologici

Via V. Foppa 16 - 20144 Milano
Telefono e fax 02.4691589
E-mail studi.museologici@libero.it

*Nuova Museologia è aperta alla
collaborazione di quanti si interessano
alla problematica dei musei. Gli articoli
proposti vanno inviati alla Segreteria.*

**Registrazione del tribunale di Milano
numero 445 del 18.06.1999**

Salvo indicazione contraria i singoli autori sono proprietari
del copyright dei testi.
Nessun articolo può essere riprodotto, anche parzialmente,
senza l'autorizzazione dell'autore.

La Redazione declina ogni responsabilità in merito alle
notizie contenute nelle inserzioni pubblicitarie.

Sommario

- pag. **1** Dalla museologia alla progettazione
Giovanni Pinna
- pag. **2** Sulla musealizzazione archeologica e scientifica
Silvia Battaglini e Fulvia Donati
- pag. **6** Museo Correale di Terranova: memorie e progetti
Lucio Esposito
- pag. **12** Musei e Musica nel XIX secolo
Andrea Cardone
- pag. **15** Standard museali nella provincia di Catania
Matilde Russo
- pag. **19** L'eredità culturale degli scalpellini italiani
Guillermina Fernández e Aldo Guzmán Ramos
- pag. **23** Sui musei dell'uomo. Note estravaganti
Sergio Todesco
- pag. **25** La visita guidata: modelli, varianti e criticità
Denis Isaia
- pag. **28** Il Museo dell'Olio della Sabina
Maria Elena Palmegiani
- pag. **32** Libri
a cura di Giovanni Pinna
- pag. **38** Eventi



Dalla museologia alla progettazione

La museologia è di moda, se ne parla, se ne discute, si insegna, ma la sua identità è evanescente. Si tratta di una disciplina scientifica o di una tecnica? La museologia, si dice, è la disciplina che sovrintende ai musei, al loro significato, al loro uso, alla loro azione, e alla loro costruzione. Tutto giusto! Ma è evidente che esistono due museologie del tutto separate, che forse non si parlano nemmeno: la museologia che si insegna, e quella che si usa per progettare, realizzare, dirigere e far funzionare i musei. La prima è indubbiamente interessante, ma è pura teoria e serve poco nella pratica. La seconda, che potremmo definire "museologia di campo", è difficile poiché il suo oggetto, il museo, è anch'esso evanescente e non può essere costretto in caselle predeterminate.

La museologia ha dunque come oggetto il museo. Questa che sembra un'affermazione banale è invece un assunto fondamentale: ribadirla significa infatti sostenere che la museologia considera il museo nella sua complessità, non si ferma, come gli studiosi delle diverse discipline, alla specificità o al valore scientifico delle singole collezioni, o non si limita, come gli architetti, alla forma, alla dimensione e alla successione degli spazi, ma amalgama il valore culturale di queste collezioni con gli spazi che le contengono, con la storia che hanno subito, con le interpretazioni che di esse sono state date nel corso del tempo, con la struttura della società (e a volte con la natura del potere) da cui il museo è nato, e in cui è immerso. Ora, tutti questi elementi - oggetti, spazi, storia, interpretazioni, tempo, società - formano la "cultura del museo", una cultura unica e irripetibile, non immobile ma evolutiva, che rende ogni museo diverso da ogni altro museo, una cultura che ogni museo possiede seppure, spesso, incoscientemente. Compito della museologia è penetrare in questa cultura, comprenderla, scavare nella storia del museo, e nella storia dei singoli uomini che ne sono stati gli artefici, per mettere il museo in grado di esprimere e di comunicare la "sua" cultura.

La progettazione di un museo è una sintesi operata dalla "museologia di campo", essa non è un progetto architettonico, gli architetti non fanno della museologia, e nessun edificio diviene un museo solo perché gli viene imposto questo nome, ma è un'operazione che consiste nel coniugare contenente e contenuto in una realtà armonica, godibile, comprensibile e accettabile dal pubblico, che nello stesso tempo offra protezione agli oggetti e ospitalità agli studiosi e garantisca la conservazione della memoria. La "museologia di campo" è quindi uno strumento di sintesi e di mediazione che nella progettazione opera su più livelli.

Il primo livello consiste nell'identificare la cultura del museo e nel renderla apparente a coloro che nel museo operano a diversi livelli o che ne sono in qualche modo responsabili. Il che avviene attraverso due momenti: la comprensione dei diversi elementi di cui è costituito il complesso museale - culturali, spaziali, storici, umani - attraverso un processo di scorporo, e l'identificazione dei rapporti reciproci fra questi elementi attraverso un processo di ricomposizione. Al secondo livello il museologo deve mediare fra le tre forze intellettuali che concorrono alla costruzione fisica e metaforica del museo, architettura, scienza, e letteratura (architettura dello spazio, scienza dei contenuti, letteratura della comunicazione), vegliando a che nessuna di queste tre forze prevalga sulle altre. Al terzo livello il progetto museologico nasce da una mediazione sui contenuti e sul sistema di comunicazione; esso dovrà armonizzare le necessità della scienza con quelle della comunicazione, per giungere a organizzare il contenuto culturale del museo in un messaggio che - salvando sia la correttezza scientifica, sia l'estetica della comunicazione - raggiunga il pubblico e lo coinvolga.

Di qualsiasi tipo di museo si parli, il lavoro museologico è dunque un lavoro di organizzazione intellettuale che si basa soprattutto sul dialogo; ogni progetto museologico ben riuscito ha cioè alla sua base un patrimonio di parole, di dibattiti, di discussioni, di contraddittori e di contatti interpersonali. Nessun museo, se non le istituzioni con una forte connotazione politico-ideologica, è infatti il prodotto di un'unica volontà autoritaria.

Giovanni Pinna

Sulla musealizzazione archeologica e scientifica

Silvia Battaglini e Fulvia Donati

“In questi primi anni del nuovo millennio le vecchie strategie sembrano declinare a favore di nuovi scenari. Ciò che appare sempre più evidente è il fallimento della chimera della redditività economica dei musei, se questi vengono considerati nelle loro funzioni di creatori del patrimonio culturale, luoghi di identificazione delle comunità e di trasmissione intergenerazionale della cultura.” (G. Pinna)¹

Fra i molti segnali di allarme per la sorte futura dei musei, diversi sono gli argomenti da chiamare in causa nella situazione attuale, dove convivono aspetti di segno contraddittorio. Eppure il museo continua a vivere, anzi si evolve verso nuove soluzioni, continuando a svolgere (e migliorando) la propria funzione comunicativa ed educativa, studiando e attuando nuove forme espositive, e nuove strategie di interazione con il pubblico. A tali filoni di tendenza del tutto attuali, in quanto manifestati in particolare con l'anno Duemila, tentiamo qui di dare una esposizione razionale e sintetica. Attraverso realtà monumentali, edifici, manufatti artistici, oggetti e umili resti, è possibile entrare in contatto con vicende, situazioni e personalità storiche che hanno fatto il nostro passato, o lasciato una traccia nel presente, se non talvolta riviverne l'emozione. Crediamo che uno di questi luoghi privilegiati sia ancora il museo, in tutte le sue forme, con il suo filo narrativo e le sue presenze, con la sua storia e le sue collezioni, con le sue nuove forme espositive e le sue strategie di interazione con il pubblico; il museo non può quindi delegare ad altri la missione di contribuire alla conoscenza e all'educazione, e più in generale alla diffusione della cultura.

In quest'ottica non c'è separazione fra campi disciplinari diversi, fra musei “della Scienza” e musei “dell'Archeologia”, perché musei scientifici e storici entrambi.

Musealizzazione archeologica

Nel campo dell'archeologia, in opposizione al percorso tradizionale, prevalente per la formazione delle grandi raccolte archeologiche, che dallo scavo portava al museo privato il sito archeologico di ogni manufatto e apparato decorativo e abbandonando le aree e il monumento originario allo stato di “rudere”, si stanno affermando oggi nuove tendenze che esaltano più che mai la centralità del contesto.

Una delle novità degli ultimi trent'anni è innanzitutto l'elaborazione di forme di “musealizzazione all'aperto”, nell'aspet-

to di aree attrezzate o parchi archeologici². Tali realtà territoriali monotematiche, da illustrare al pubblico nello stesso luogo in cui sono sorte e hanno vissuto, sembrano destinate a concludere l'esperienza dei musei “totalizzanti”, grandi allestimenti a carattere topografico, concepiti in termini di preminenza politica piuttosto che storica, assommando in modo eccessivo e talvolta privo di filo conduttore presenze territoriali sparse e di segno eterogeneo. Quella del parco archeologico, che riesce a coniugare la presentazione di un'area archeologica con il museo monotematico (o Antiquarium), è un'esperienza recente e non del tutto conclusa nel suo iter, anche se numerosi sono i progetti oggi in corso di realizzazione, che individuano comunque un percorso ormai non modificabile.

Se molti dei principali musei archeologici hanno rinnovato la loro veste, con sezioni monotematiche o di approfondimento che risentono dell'esperienza delle mostre temporanee degli ultimi anni, alcuni dei musei di nuova concezione risultano più marcatamente destinati all'illustrazione della storia del proprio territorio, avocando a sé le attestazioni a questo pertinenti, anche quando conservate in sedi distanti per logiche museali del passato. Si hanno così poli museali anche piccoli, distribuiti capillarmente, che riflettono una realtà del resto così diffusa in Italia che connota il valore del nostro patrimonio culturale.

Si ricorda tra gli altri il nuovo Museo Archeologico del Territorio di Populonia nella Cittadella di Piombino (Livorno), a vocazione territoriale fin nel titolo, aperto nel 2001³, dove si è assistito al ritorno di parte dei materiali provenienti dal ricco territorio di Populonia e dell'Etruria costiera, da tempo conservati ed esposti nel Museo Archeologico Nazionale di Firenze: fra questi l'anfora argentea ripescata nelle acque di Porto Baratti e il celebre mosaico con scena marina, rinvenuto negli scavi ottocenteschi a Populonia e finito a Londra sulle vie del mercato antiquario, infine tornato ed esposto in museo (2004). Il Museo di Piombino è concepito come un museo aperto, sede naturale per accogliere i più recenti rinvenimenti, frutto delle ricerche archeologiche attualmente condotte sul sito di Populonia.

Nell'estate 2003, a Mazara del Vallo in Sicilia, si è costituito il nuovissimo Museo del Satiro, appositamente creato per dare forma espositiva adeguata allo splendido bronzo, recentemente ripescato (1998) nelle acque antistanti, che ha inteso riportare in loco il manufatto, esposto con notevole

enfasi, accanto a pochi altri rinvenimenti e relitti subacquei⁴. In realtà il piccolo museo è praticamente “costruito” su quel pezzo, in opposizione al paventato esilio in uno dei musei centrali della Sicilia, dopo il breve passaggio espositivo nella Camera dei Deputati a Roma. L’allestimento, all’interno dell’unico salone con copertura a grandi capriate lignee, fa di questo il suo punto di forza collocandolo scenograficamente entro uno spazio circoscritto e quasi del tutto oscurato, secondo modi convenzionali della musealizzazione archeologica per “oggetti-feticcio”. La figura del satiro danzante sollevato forse troppo in alto su perno d’acciaio passante attraverso la lacuna della gamba mancante, su basamento circolare, invita peraltro alla visione tridimensionale, tale da consentire piena percezione del movimento della figura e dell’alta qualità del manufatto artistico. Il suo attuale trasferimento per i nuovi eventi di Tokyo priva il piccolo museo del suo elemento cardine e si legge ancora una volta nel senso dell’archeologia quale immagine-simbolo da esportazione.

Un passo ulteriore si ha infine quando il museo integra al suo interno lo scavo archeologico superando, dove possibile, le difficoltà di realizzare ricostruzioni credibili dei contesti di appartenenza in ambiente protetto. Questa nuova forma, che sembra oggi affermarsi, appare di estremo interesse in quanto in grado di coniugare esperienze della museologia archeologica tradizionale e della moderna conservazione in posto. Tra queste spicca il caso del complesso delle tombe principesche di Verghino nella regione storica della Macedonia greca che vede oggi realizzata (2000) una forma museale ed espositiva di notevole suggestione e qualità con la ricostruzione di un grande tumulo di terra (diametro 100 metri circa), direttamente sopra le ricchissime tombe regali di cui la principale è attribuita a Filippo II re di Macedonia, padre di Alessandro Magno. L’interno del tumulo ripropone l’atmosfera cupa dell’ambiente ipogeico, dove i fasci di luce artificiale mettono in risalto le tombe stesse, con le facciate stuccate e dipinte, che non sono state smontate, ma semplicemente esposte *in situ* protette da una lastra trasparente in cristallo. Il museo si estende *in continuum* alle sale che illustrano il contesto ed espongono gli splendidi corredi funerari (panoplia regale e suppellettili in oro, argento e avorio)⁵. Si è qui realizzato un caso di perfetta sintesi di musealizzazione contestuale, che co-

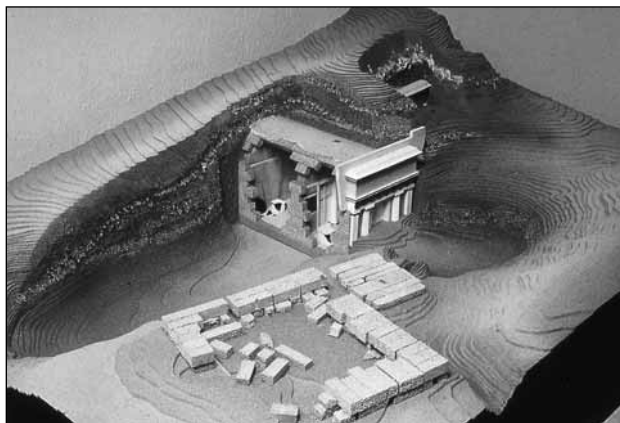
niuga gli effetti della simulazione dell’ambiente reale a quello della spettacolarità degli allestimenti scenici, con il vantaggio di avere comunque un contesto omogeneo riferito alla dinastia dei sovrani Macedoni, in un’area peculiare della Grecia (seconda metà del IV secolo a.C.).

Tali caratteri si pongono all’attenzione in alcune delle più recenti creazioni museali italiane, come il Museo della Crypta Balbi, aperto nel cuore del centro storico di Roma nell’anno giubilare, che viene a illustrare un tassello finora mancante nella storia di Roma, l’età tardo antica e medievale. Il museo sorge sopra il complesso antico noto come Crypta Balbi, in realtà un portico antistante il teatro fatto costruire da Lucio Cornelio Balbo nel 13 a.C., mentre la denominazione di crypta è più tarda (IV secolo d.C.), forse riferibile agli ambienti ciechi del secondo piano del portico. Nell’Alto Medioevo l’area fu occupata da due chiese con relativi monasteri, e ha visto poi il sorgere di botteghe addossate all’asse viario principale della zona, che ancor oggi va sotto il nome di Via delle Botteghe Oscure⁶.

Il museo illustra le complesse fasi del monumento, dall’età antica al XX secolo, occupando un intero isolato urbano, con percorso articolato in verticale su tre piani, costituito da sistema di piani sospesi e passerelle “trasparenti”, in vetro e grigliato metallico, con soluzioni architettoniche più o meno riuscite, comunque interessanti, che permette di accedere infine all’area sottostante degli scavi, dove so-

no visibili i resti dell’edificio di Balbo e parte della Porticus Minucia, che vengono così integrati nell’*excursus* storico proposto. Anche in questo caso quindi il museo ingloba le strutture antiche (o meglio vi è costruito sopra) e si accresce col procedere degli scavi, le cui relazioni reciproche meriterebbero di essere meglio illustrate al pubblico.

Non del tutto dissimile ci pare l’esperimento, realizzato a Brescia nel 2003, con la musealizzazione delle domus dell’Ortaglia che amplia gli spazi espositivi e i percorsi del complesso museale del monastero di San Salvatore - Santa Giulia, con una forma di lettura interessante e innovativa delle strutture archeologiche recentemente scavate⁷. I resti archeologici messi in luce nel giardino del complesso di Santa Giulia (2002) offrono un campione significativo delle residenze di età romana imperiale, riservate per lo più al ceto medio agiato del tempo. Il Museo Archeologico preesistente di Santa Giulia si è dun-



Museo di Verghino, plastico ricostruttivo: sezione del tumulo con le tombe dei sovrani macedoni. (Foto Fulvia Donati)

que aperto in una nuova ala architettonicamente più “leggera” per inserire al suo interno questa nuova testimonianza, senza soluzione di continuità: le case di Dioniso e delle Fontane (fine del I secolo a.C. – IV secolo d.C.) sono conservate *in situ* ma nel contempo inglobate nel percorso del museo stesso, cui si accede attraverso un sistema di passerelle coperte. Da qui il visitatore può osservare i resti murari delle domus, ripercorrerne i cortili, i peristili e le stanze, osservandone comodamente i pavimenti mosaicati e le pitture murali superstiti. D'altra parte la città offre nel suo centro storico notevoli resti archeologici fra cui i resti imponenti del Capitolium sul decumano viario e dell'adiacente Foro che convivono con gli edifici moderni e formano un tessuto connettivo tale da correlarsi strettamente con interventi museali unitari. Come si vede, in presenza di contesti certo di notevole rilievo storico e monumentale, si è oggi in grado di avvicinare e fondere processi che abbiamo visto all'inizio come distinti, recuperando in modo logico e naturale un filo narrativo di lettura non sempre agevole per il visitatore.

Musealizzazione scientifica

Nel campo delle scienze naturali, la tendenza del museo moderno è quella di interagire in maniera sempre maggiore con il visitatore. Fin dalle sue origini il museo è sempre stato considerato uno strumento di comunicazione. Già nel Cinquecento e Seicento le *Wunderkammern* esponevano pietre rare, animali esotici, orologi, vasi, stranezze e curiosità di ogni genere, frutto o strumento di quell'attività di studio che Bacon chiamava di “svelamento della natura”; queste “camere delle meraviglie”, create con lo scopo di suscitare appunto meraviglia e stupore, avevano già in sé un modo di coinvolgere il visitatore provocando in lui un'attenzione intensa, tanto da stimolarlo alla conoscenza.

Il tema della meraviglia è tema centrale in tutta la museologia, ancora oggi, nonostante le numerose trasformazioni ed evoluzioni che hanno coinvolto il museo nel corso dei secoli. Come riferisce Greenblatt in un suo saggio⁸, “il potere che ha l'oggetto esposto di arrestare l'osservatore sui propri passi, comunicandogli un senso di unicità che lo afferra” è oggi reso più forte da nuovi allestimenti museali, da sistemi interattivi, da tecniche di comunicazione ipertestuali e multimediali. Si stanno cioè affermando nuove tendenze che esaltano, insieme alla centralità dell'oggetto, anche il concetto che a esso è collegato, inserendolo quindi in un discorso più ampio, sia esso storico, naturalistico-scientifico o più in generale culturale. Il grande pubblico non vuole più solo apprendere, ma anche sperimentare e partecipare.

Nella scena europea, un esempio di grande valenza è fornito dal museo nazionale di storia naturale Naturalis, a Leida (2000): museo moderno, strutturato in maniera istruttiva e allo stesso tempo divertente, è studiato in totale comunicazione

con il visitatore, che può interagire con l'esposizione in ogni momento della visita e imparare come funziona il mondo naturale anche giocando. Di forte impatto scenografico è l'elemento centrale di tutta l'esposizione, il cosiddetto “albero della vita”: dal pavimento fino al soffitto (attraverso tre piani del museo) sale un insieme di tubi circondati da luci color verde e rosso e da anelli blu che illustrano i 3,8 miliardi di anni della vita, dall'origine fino ai giorni nostri. Usando uno dei tanti computer installati alla base, è possibile mettere in funzione l'albero: scegliendo una forma di vita si può tracciare la sua evoluzione seguendo le luci colorate. Non mancano, dislocati intorno all'albero, numerosi pannelli esplicativi e vetrine contenenti centinaia di fossili. Inoltre, presso la biglietteria del museo, è disponibile il “pass dell'esploratore”: attraverso questa strategia è possibile rispondere ai quesiti forniti da appositi computer dislocati nelle varie sale espositive. Al visitatore che, alla fine del percorso, avrà risolto i quesiti proposti sarà consegnato l'attestato di esploratore.

Anche il museo di scienze naturali a Stoccarda, oggetto di attenzione da parte di un pubblico sempre più numeroso e interessato, propone una divulgazione scientifica di buon livello attraverso esposizioni stimolanti. Come esempio citiamo il modo di presentare i cetacei: sospeso al centro di una vasta sala azzurra è collocato lo scheletro di un cetaceo, nell'atto di nuotare. Su di esso sono ricostruiti la superficie corporea dell'animale e l'interno con i relativi organi. Sul pavimento, esattamente sotto questo articolato modello a grandezza naturale, sono esposti i resti fossili di un cetaceo. Completano l'esposizione vetrine, testi esplicativi, reperti osteologici e altri modelli.

Un ulteriore passo verso la comunicazione e la compartecipazione ci è fornita dal nuovo modo, se così possiamo dire, di concepire il diorama. Nato e sviluppatosi nella seconda metà dello scorso secolo, inizialmente si offriva al visitatore come uno squarcio dell'habitat in cui era possibile osservare nello stesso tempo e nello stesso spazio flora, fauna e comportamento; oggi, forse per sua quasi naturale evoluzione, si trasforma in un percorso attraverso il quale il visitatore cammina, come a penetrare le vicende del passato. L'intera sala diventa il diorama, fruibile in ogni suo angolo e in ogni suo minimo dettaglio, dal pavimento al soffitto, in un *continuum* espositivo ad alto valore coinvolgente e stimolante. Ancora una volta torna il tema della “fascinazione” e della meraviglia, usato non solo come sbalordimento emotivo momentaneo, ma come stimolo per ulteriori approfondimenti dell'argomento trattato nell'esposizione. Segue questa tendenza l'allestimento che il Museo di Storia Naturale e del Territorio dell'Università di Pisa sta realizzando per le nuove sale di paleontologia. In questo percorso espositivo saranno realizzati diorami aperti dedicati a tre possibili scenari del passato ambientati nel territorio pisano. “Il visitatore non sarà un semplice spettatore, ma diventerà un elemento integrante del paesaggio: attraverserà su una passerelle

la in legno le acque stagnanti del bosco paleozoico o la sottile lama d'acqua della torrida piana costiera triassica e affonderà i propri piedi sulla sabbia del fondale marino di tre milioni di anni fa.⁹

Inoltre, partendo dall'esperienza del Palais de la Découverte (Parigi, 1937) e successivamente dall'Exploratium creato da Frank Oppenheimer (San Francisco, 1969), parallelamente ai musei si sono sviluppati i *science centers*, non più basati sulle collezioni storiche, ma sulla comunicazione dei concetti scientifici pensati per suscitare la curiosità dei visitatori che vengono resi liberi di esplorare, attraverso esperimenti e apparecchi appositamente costruiti, il vasto mondo della natura.

Riflette questa tendenza di forte comunicazione tra il museo e il suo pubblico la grande attenzione che da alcuni anni la formazione universitaria dà alla museologia e alla museografia: diversi corsi di laurea in Italia inseriscono all'interno della propria offerta disciplinare insegnamenti di museologia non più esclusivamente legata alla storia dell'arte, mentre da più parti si propongono master e corsi di perfezionamento post-laurea. Solo per citare un esempio, oltre al tradizionale insegnamento di Museologia e Museografia presso la Facoltà di Lettere e Filosofia, l'Università di Pisa ha proposto da qualche anno altri due insegnamenti: quello di Museologia applicata all'archeologia, presso la stessa Facoltà di Lettere e Filosofia, e quello di Museologia naturalistica presso la Facoltà di Scienze matematiche fisiche e naturali, che affrontano i campi specifici

con taglio non esclusivamente teorico. A essi si affiancano, e si stanno sperimentando, percorsi didattici, sotto forma di laboratori di museologia, con approfondimenti e visite-studio a contesti archeologici del territorio, oltre a stage ed esperienze di collaborazione museale vera e propria. Tuttavia non è ancora risolto il problema del ruolo e della destinazione a cui saranno indirizzate le figure professionali che escono dai nuovi corsi di laurea, vista la pluralità di linguaggi che sembra oggi dover parlare l'operatore del museo.

Ci piace in conclusione richiamare un'espressione di Andrea Zifferero che, nel definire il rapporto fra il museo moderno, i suoi criteri espositivi e la comunicazione con il pubblico, continua a rifarsi ai valori che lo hanno costituito: "il rinnovamento di un allestimento museografico dovrebbe sempre e soltanto esprimere il desiderio di un rapporto più stretto e aggiornato con il mondo moderno e con il pensiero scientifico contemporaneo: questa è una delle ragioni fondanti dell'interesse che si nutre per il museo in quanto custode di oggetti ma prima ancora del sapere che li classifica e li valorizza"¹⁰.

Silvia Battaglini *lavora al Centro Interdipartimentale Museo di Storia Naturale e del Territorio, Università di Pisa.*
Fulvia Donati *lavora al Dipartimento di Scienze Archeologiche, Università di Pisa.*

Silvia Battaglini ha curato la parte dedicata ai musei scientifici e Fulvia Donati la parte dedicata ai musei archeologici, comune è l'introduzione.

1. Pinna G., *Il museo verso l'ignoto*. In: Lenzi F. e Zifferero A. (a cura di), *Archeologia del museo. I caratteri originali del museo e la sua documentazione storica fra conservazione e comunicazione*, Editrice Compositori, Bologna, 2004, pp. 3-10.

2. Il parco archeologico, come forma organizzata di sistemazione e promozione in senso culturale e ambientale di un'area monumentale, è un'acquisizione recente, il cui dibattito non può dirsi ancora esaurito. Al tema sono stati dedicati in questi ultimi anni successivi incontri di approfondimento e seminari di studio, vedi fra gli altri: Amendolea B., Cazzella R., Indrio L. (a cura di), *I Siti Archeologici. Un problema di musealizzazione all'aperto* (1° Seminario di Studi, Roma, febbraio 1988), Multigrafica ed. Roma, 1988; Amendolea B. (a cura di), *I Siti Archeologici. Un problema di musealizzazione all'aperto* (2° Seminario di Studi, Roma, gennaio 1994), Giardini, Pisa, 1995; Francovich R., Zifferero A. (a cura di), *Musei e Parchi Archeologici* (IX Ciclo di lezioni sulla ricerca applicata in archeologia, Certosa di Pontignano, Siena, dicembre 1997), All'Insegna del Giglio, Firenze, 1999; Lenzi F. (a cura di), *Archeologia e Ambiente* (Atti Convegno int., Ferrara/Fiere, 3-4 aprile 1998), Abaco ed., Forlì, 1999; Arias C., Mazzoni S. (a cura di), *Percorrere le rovine. Lo scavo - il Museo - il Parco Archeologico* (Catalogo della Mostra, Damasco, 2-31 ottobre 2000), Ets, Pisa, 2000; cfr. anche Donati F., *L'insegnamento della Museologia archeologica: comunicazione, presentazione e lettura dei resti nelle aree archeologiche*, in: *Pratica della didattica per il patrimonio archeologico: esiste una specificità?* (Seminario a cura del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Dir. Gen. per i Beni Archeologici, Serv. II, Roma, Palazzo Massimo, 8 maggio 2003).

3. Il nuovo Museo Archeologico del Territorio di Populonia, nella Città-

della di Piombino (Livorno), si colloca all'interno del Sistema Museale toscano dei Parchi della Val di Cornia; De Tommaso G., *Populonia, una città e il suo territorio. Guida al Museo Archeologico di Piombino*, Arti Grafiche Nencini, Poggibonsi, 2003.

4. Cfr. Giglio R., *Il rinvenimento della statua bronzea nelle acque del canale di Sicilia*, Sicilia Archeologica XXX, 93-95, 1997, pp. 9-12.

5. Drougou S., Saatsoglou-Paliadeli C., *Vergina. Wandering through the Archaeological Site*, Epikoinonia, Athens, 2000.

6. Lo scavo, iniziato negli anni Ottanta, a cura di Daniele Manacorda, ha costituito un esemplare intervento di archeologia urbana, cfr. da ultimo Manacorda D., *Crypta Balbi: Archeologia e storia di un paesaggio urbano*, Roma, 2000; *Museo Nazionale Romano, Crypta Balbi, Guida al Museo*, Electa, Roma, 2000.

7. Morandini F., Rossi F., Stella C. (a cura di), *Le domus dell'Ortaglia. Brescia, Santa Giulia Museo della Città*, Skira, Milano, 2003.

8. Il saggio è compreso in: Karp I. e Lavine S. D. (a cura di), *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, CLUEB, Bologna, 1995.

9. Battaglini S., Bianucci G., Cerri M., Dellacasa M., Iacopini A., Nocchi C., Orlandi P., Palagi E., Strumia F., Zuffi M., *Il Museo di Storia naturale e del territorio*, in: *Commissione museale dell'Università di Pisa, Arte e scienza nei musei dell'Università di Pisa*, Plus, Pisa, 2002.

10. Zifferero A., *Allestimenti museografici e identità storica dei musei*, in: Lenzi F. e Zifferero A. (a cura di), *Archeologia del museo. I caratteri originali del museo e la sua documentazione storica fra conservazione e comunicazione*, Compositori, Bologna, 2004.

Museo Correale di Terranova: memorie e progetti

Lucio Esposito

Il Museo Correale è un'entità storica diversa da tutte le altre, che ha un proprio linguaggio ed è in continua evoluzione. La sua è una storia scritta dai fratelli Correale, che hanno raccolto il materiale, e da chi l'ha ordinato ed esposto; una storia che si intreccia con quella dell'edificio dove gli oggetti sono ospitati e con le personalità di quanti hanno assunto la direzione del museo e ne hanno guidato l'evoluzione attraverso varie vicende politiche e sociali. Una storia che rende ancor più delicato e affascinante il lavoro di chi, oggi, è chiamato a intervenire all'interno della realtà museale.

La peculiarità del Correale è nel rapporto ottimale tra contenitore e contenuto, i quali trasmettono una doppia memoria storica: il contenitore è una villa settecentesca, il contenuto rimanda a una vita quotidiana aristocratica tra Settecento e Ottocento, insieme essi raccontano la storia di Sorrento e la cultura che li hanno formati. Il Correale è, infatti, tra gli esempi più ricchi e completi di quel collezionismo napoletano tardo ottocentesco, basato sui criteri dell'eclettismo storicistico, che si applicava a realizzare, per le raccolte vere e proprie, una sede anch'essa concepita a mo' di collezione. Esso costituisce, inoltre, un raro esempio di collezione privata rimasta integra nella sua sede originaria rappresentando, per questo immutato rapporto, un documento straordinario della museografia ottocentesca. La stessa funzione della villa-museo, nello spazio cittadino, è evidente nei materiali e nei colori utilizzati, nelle pietre, negli intonaci, nei tetti e nelle varie vedute di cui il visitatore può godere, in un dialogo continuo con la città e il golfo.

Gli interrogativi e i progetti su cosa e come fare, in questo museo, non possono non collocarsi in una riflessione sul presente e sul futuro dei musei di pari vocazione. È comunque chiaro che un progetto di adeguamento non deve mirare al raggiungimento di un livello di merito, attraverso le collezioni possedute, né all'attrazione sul pubblico, o alla dimensione fisica, ma a ottimizzare la capacità di soddisfare le specifiche esigenze di gestione del museo, di cura delle collezioni e di servizi al pubblico.

Perché il lettore disponga di un chiaro quadro di riferimento, si propone una sintesi dell'istituzione in cifre. Il Correale conta su 19.000 visitatori in media l'anno; 1.200 metri quadri di esposizione; 4 piani di villa settecentesca; 7.000 metri quadri di parco e agrumeto; 5.000 volumi in biblioteca; 2.000 oggetti di porcellana e maiolica; 200 opere della Scuo-

la di Posillipo; 55 opere di Giacinto Gigante (la maggiore concentrazione in Italia); 150 mobili d'epoca; 500 dipinti eseguiti con diverse tecniche da 380 autori italiani e stranieri.

Il centenario della fondazione (1904-2004)

Lo Statuto approvato con il R.D. 242 del 18 febbraio 1904 decretò la nascita dell'Ente Autonomo Museo Correale di Terranova in Sorrento. Esso era già stato approvato dal Consiglio comunale di Sorrento il 12 marzo 1903, sindaco Guglielmo Tramontano. Lo *status* giuridico del Museo Correale fu quello di fondazione privata, con legami forti con il Museo Filangieri, il Museo Artistico Industriale e il Comune di Sorrento. Non a caso Nadia Barrella parla di diretta "discendenza" del Correale dal Filangieri e del fatto che dall'istituto napoletano esso trasse cospicui spunti per la sua organizzazione. Il museo nacque in ogni modo economicamente ben dotato e fornito di una sua specifica struttura organizzativa.

L'articolo 16 dello Statuto enuncia una norma che si ricorda al clima culturale e ai principi della Napoli e dell'Europa del tempo: "Il Museo sarà aperto al pubblico mediante una tassa d'ingresso che sarà stabilita dal Consiglio di Amministrazione. Una volta per settimana, in giorno non festivo, sarà aperto al pubblico gratuitamente, specialmente per dare agio agli artisti delle arti maggiori ed agli artisti industriali di fare, con permesso del Direttore, studi sugli oggetti che costituiscono il Museo". Non a caso, lo Statuto del Museo Artistico Industriale del 1878 adotta un analogo provvedimento "al fine di concorrere all'istruzione di artisti e artigiani e di promuovere l'operosità delle arti e delle industrie".

Museo come luogo di ricerca e strumento didattico dunque: è questo il principio ideale e lo stimolo alla creazione di innumerevoli raccolte private e pubbliche per tutto l'Ottocento e poco oltre. Con lo scopo di "educare il gusto degli artigiani e degli studenti delle scuole d'arte, con l'esposizione dei begli esempi delle manifatture del passato" nascono "musei industriali" e "d'arte e industria". I primi nell'ottica della scienza applicata all'industria (capostipite il Conservatoire des arts et metiers di Parigi); i secondi con l'obiettivo dell'arte applicata all'industria (capostipite il Victoria & Albert Museum di Londra). In Italia questo principio trova applicazione nel Regio Museo Industriale Italiano di Torino nel 1862 e, via via, fino al Museo Artistico Industriale Scuola Officina, inaugurato da Gaetano Filangieri nel 1888 a Napoli, a fianco della scuola politecnica di arti e me-

stieri. Ma il Correale è legato al Filangieri anche perché entrambi sono raccolte aristocratiche rese pubbliche per spirito civico e per tramandare nome e meriti di un'antica famiglia.

La Statuto del Correale appare moderno e lungimirante rispetto ai tempi in cui fu stilato, per ciò che riguarda la tutela e la conservazione, se si considera che contemporaneamente una serie di ministri preparavano un progetto organico di legislazione per la protezione delle cose di antichità e d'arte, e che la legge 1089 del 1939 è ancora lontana. E tuttavia i Correale non sono indenni – anzi, tutto lo Statuto ne è pervaso – dal “senso della proprietà inviolabile” sancito dallo Statuto Albertino. Il documento divenne giuridicamente operante solo nel 1917, dopo la morte di Angelica de' Medici di Ottajano, moglie di Alfredo Correale, usufruttuaria di tutti i beni. Dopo l'allestimento e l'adeguamento delle strutture, il Correale fu inaugurato il 10 maggio 1924 dal ministro Gentile.

Lo Statuto di fondazione del Museo Correale non è modificabile, ma, attraverso il regolamento, si può adeguare alle esigenze nascenti. Tra l'altro, già nel 1969 fu approntato dal Consiglio Direttivo un nuovo regolamento e sottoposto all'approvazione della Prefettura di Napoli. La semplice enunciazione di “ente morale” e “senza fini di lucro” non è più sufficiente, è essenziale che gli scopi siano definiti in stretta relazione con gli ambiti tematici e territoriali, l'arco cronologico e la natura delle collezioni. Occorre dichiarare esplicitamente di voler promuovere e diffondere la conoscenza della cultura d'ambito del Correale in tutte le sue manifestazioni, implicazioni e interazioni con altri settori del sapere, quale laboratorio di ricerca museale, progettuale e d'incontro tra le comunità accademiche, per favorire e sviluppare collaborazioni, integrazioni e sinergie. L'esplicazione delle finalità attraverso l'enunciazione delle funzioni consente di individuare in forma analitica responsabilità e compiti del museo, definendo i campi in cui esso si impegna a operare. L'organo di governo del museo è tenuto ad approvare e rendere pubblico un documento programmatico che individui obiettivi annuali e pluriennali.

Alfredo e Pompeo Correale: patrizi e mecenati sorrentini

Dalle carte conservate presso l'archivio del museo, si ricostruisce la storia della famiglia Correale a partire dagli ini-

zi del XV secolo. Il cognome rimanda al ducato bizantino, e in particolare a Napoli, dove già nel X secolo troviamo un *Ordo curialum*, ossia una corporazione di curiali, ai quali è dato potere certificatorio e probatorio nella redazione di documenti pubblici e privati.

Si hanno poi notizie di una famiglia Correale o Curiale a Scala, presso Ravello, e lo storico Francesco Pansa afferma che nel secolo XIII alcuni Correale si trasferiscono da Scala a Sorrento. Nel 1428 Giovanna II d'Angiò concede a Zotula Correale un territorio demaniale denominato “Capo Cervulo”, che andava dalla prima porta di Sorrento al mare. Il privilegio fu confermato da Ferdinando d'Aragona con un diploma del 1481 al figlio di Zotula, Nicola Correale. Capo Cervulo, da semplice ed enorme squarcio nel banco tufaceo, diventa a se-

guito degli investimenti dei Correale un porticciolo mercantile, tale da oscurare quello di Marina Grande. Nelle *Croniche antiquissime*, leggiamo: “1443. a Di 26. Febraro a le 16. hore intrò in Nap. Re Alfonso I de Aragona con lo carro trionfale, et intrò per la porta de lo mercato [...] et fece multi Conti, et baruni, cioè Monsignor Marino Corriale de Sorrento Conte di Terra Nova [...] et altri”. Nelle stesse cronache, Tommaso da Catania riporta il dolore del Re Alfonso per la perdita prematura del bellissimo paggio Gabriele Correale. Il potere dei Correale sul territorio sorrentino diviene enorme, tale da esporli ad attacchi degli altri patrizi, sia attraverso contese giuridiche, sia con tentativi di suscitare conflitti tra la casa Correale e la città di Sorrento.

Nel 1643 i padri teatini, giunti da Napoli in Sorrento con un lascito testamentario in loro favore di Giustina Caracciolo, moglie di Giulio Cesare Correale, trattano la transazione della marina di Capo Cervo con

Pompeo Correale, discendente da un ramo cadetto, diverso da quello di Zotula. Alcuni Correale fecero parte poi dei cavalieri sorrentini che difesero Sorrento durante l'assedio del 1648. Essi sono altresì annoverati tra i confratelli della congregazione dei Servi di Maria. L'autorità dei Correale andava decadendo, ma era mantenuta grazie a una politica strettamente favorevole ai primogeniti, con matrimoni incrociati e ritiri in convento.

Il Settecento trova i Correale di Sorrento ridotti a poche presenze divise in due rami: quello di Piazza Castello e quello della masseria il Circo. Proprio in qualità di deputato del-



Museo Correale, Sala dei Fondatori, ritratti di Alfredo Correale, Conte di Terranova, e Angelica de' Medici, Principessa di Ottajano (Napoli, XIX secolo). (Foto Nuova Museologia)

la Piazza di Porta o Castello, Giovan Battista Correale (1697-1740) fu incaricato dal parlamento sorrentino di portare il giuramento di fedeltà della Città a Carlo di Borbone.

L'ultima discendenza è originata dal matrimonio tra i cugini Giovan Battista juniore, figlio di Pompeo Correale Carafa della masseria il Circo, e Melchiorra, ultima erede del ramo di Piazza Castello. Sono, costoro, gli ultimi a vivere stabilmente in Sorrento, in quanto nella seconda metà del Settecento molti nobili e patrizi si trasferiscono a Napoli. I Correale, in questi anni, conservano a Sorrento solo trascurate dimore di villeggiatura, ma sono comunque registrati nel Registro delle Piazze chiuse col titolo di "Conti di Terranova". Francesco Maria Correale, noto negli ambienti moderati quale cattolico giobertiano, nel 1861 riceve dal re la nomina a senatore. Dal suo matrimonio con Maria Clelia Colonna nascono nel 1827 Alfredo e nel 1829 Pompeo; seguono Laura, Cecilia, Matilde e infine Luisa.

Nel decennio 1858-68 Alfredo e Pompeo Correale, scapoli trentenni, compiono una serie di viaggi in Europa. Dotati di un vasto bagaglio culturale e ben attrezzati per conoscere il moderno gusto europeo per le arti applicate occidentali e orientali, visitano, fra l'altro, il parigino Museo Cluny, quello londinese di South Kensington, il Museo Industriale di Torino. Ma l'evento che suggerì ad Alfredo e a Pompeo un'embrionale idea di quello che sarebbe stato il loro "museo" fu sicuramente l'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Napoli del 1877. Il Conte Correale (non sappiamo quale dei due) vi partecipa fornendo 65 pezzi di porcellana napoletana, sei maioliche di Castelli e un *Cristo alla colonna* in argento, dalla sua collezione. Nel Comitato Ordinatore dell'Esposizione è menzionato Alfredo.

Nel Comitato Direttivo delle celebrazioni del terzo centenario della morte del Tasso, volute dal Consiglio comunale di Sorrento il 10 giugno 1893, presidente onorario Bartolommeo Capasso, troviamo Alfredo Correale accanto a Manfredi Fasulo, a Berardo Filangieri di Candida, al tesoriere Francesco Cariello. Pompeo Correale muore celibe il 12 aprile 1900; il fratello Alfredo, sposato nel 1878 con Angelica de' Medici dei Principi di Ottajano, il 16 agosto 1902.

Non si può dire che i Correale raggiunsero, come collezionisti, il livello dei Filangieri o dei Placido de Sangro; ma, spinti da analogo impulso, raccolsero quadri, porcellane, maioliche, mobili, orologi, così come fecero, dalla metà del XIX secolo, numerosi aristocratici in altre città d'Italia, per esempio Gian Giacomo Poldi Pezzoli, Frederick Stibbert, Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi.

La documentazione presente presso il museo non consente di ricostruire le fasi di raccolta della collezione; i registri di famiglia, pur minuziosi e dettagliati per quanto riguarda il ménage domestico e l'amministrazione del patrimonio, non parlano mai di acquisti di cose d'arte. Renato Ruotolo ipotizza l'assenza di una vera politica artistica della famiglia e presume che l'oggetto d'arte fosse soltanto parte dell'arredo

delle case, acquisito per eredità o per necessità. In effetti, un vero modello collezionistico non si riesce a decifrare. Tra le scarse notizie c'è quella che ricorda che nel 1854 pervenne ai Correale l'eredità di Maria Ippolita Falangola che comprendeva, tra l'altro, tele di Bernardo Lama, Alonso Rodriguez, Andrea Vaccaro e il quadro del gioco del Biribisso. Un curioso documento getta uno sprazzo di luce su una attività "sommersa" dei Conti: un antiquario restauratore dichiara di detenere sedici dipinti che il Correale ha acquistato da altri aristocratici in difficoltà e di impegnarsi a restaurarli e a venderli; i due terzi del guadagno toccheranno al Conte. Una società a tutti gli effetti, in cui il Conte si riserva di tenere per sé, a restauro ultimato, le opere che gli piacciono, dietro "compenso di coscienza". Di certo sappiamo che Pompeo Correale è allievo di Duclère e Gigante, producendo una serie di acquerelli che testimoniano il suo amore per la pittura della Scuola di Posillipo. La moglie di Duclère era la figlia di Pitloo e da lei, secondo Raffaello Causa, Pompeo Correale acquistò i 30 quadri di Pitloo. A completare il panorama della Scuola di Posillipo, furono acquisiti anche lavori di altri suoi rappresentanti, soprattutto stranieri, con i quali probabilmente Pompeo entra in rapporto diretto (a Villa alla Rota, ora Museo Correale, nei mesi estivi egli ospitava amici e artisti).

L'allestimento e la sistemazione delle collezioni

Il primo allestimento del Correale fu curato da Carlo Giovene Duca di Girasole, noto nel mondo culturale napoletano e primo ordinatore anche del Museo Duca di Martina di Napoli. Giovene fu egli stesso collezionista e appartenne a una famiglia aristocratica di origine calabrese, di cui rimane in Napoli il palazzo, con pregevoli retaggi del passato.

Giovene ordinò il Museo Correale come una casa nobile napoletana settecentesca. Tuttavia, esso ha poi subito due traumatici eventi: la Seconda guerra mondiale e il terremoto del 1980. Il 16 novembre 1943, infatti, il museo fu requisito per alloggiare i soldati inglesi e fu riaperto al pubblico solo il 21 febbraio 1953. Le collezioni erano state messe al sicuro nel 1943 dall'allora presidente Colonna, che le trasferì nei depositi di una banca, e furono poi riordinate da Raffaello Causa. L'edificio fu restaurato dal Ministero della Pubblica Istruzione, che si preoccupò anche di rifare il tetto, distrutto da una bufera nel 1959. Il Causa, direttore del Museo di Capodimonte e poi sovrintendente alle Gallerie di Napoli, studioso di Pitloo, più che procedere a un vero riordino del museo sistemò la raccolta della Scuola di Posillipo e i paesaggisti stranieri.

L'istituto rimase chiuso per altri due anni, dal 1972 al 1974, per lavori di rifacimento del solaio del secondo piano, quando venne pure installato l'impianto di allarme. In occasione del terremoto del 1980, che danneggiò le strutture murarie, lo scalone e il tetto del museo, le collezioni restarono miracolosamente indenni. Murate in una sala, ri-

videro la luce nell'ottobre del 1989, quando il museo fu riaperto, riordinate dalla direttrice Rubina Cariello, sostanzialmente come si trovavano prima del sisma.

L'allestimento iniziale del Giovene non ha subito alcuna radicale rivisitazione. E tuttavia, alla luce di studi recenti, sono state modificate alcune attribuzioni, mentre, in seguito all'accettazione di donazioni, vi è oggi una maggiore ricchezza e varietà di oggetti. Soprattutto le porcellane europee hanno subito frequenti spostamenti, fino a trovare sistemazione nella nuova sala ricavata nel sottotetto in occasione dei lavori per il terremoto e inaugurata nel 1995.

Oggi il museo è così organizzato. L'allineamento prospettico da via Correale, quando il portone d'ingresso è aperto, attraversa l'atrio e sfonda nel parco, con un impatto di grande effetto. Oltre la sala iniziale, debitamente dedicata alla dinastia dei fondatori, trovano posto al piano terra una ricca biblioteca, con opere prevalentemente dedicate al Tasso, nato a Sorrento, recentemente sistemata da Mario Russo, una raccolta di lavori in tarsia lignea di pregio internazionale, la collezione di marmi antichi, romani e medievali provenienti dal territorio. Certo lascia perplessi, di primo acchito, la vetrina dei reperti archeologici per la commistione di generi e provenienze, ma ciò è giustificato dal fatto che sono donazioni di collezioni private della fine dell'Ottocento in cui prevale il gusto estetico dell'epoca. Gli uffici della Direzione, preclusi al pubblico, tranne rari casi, sono parte integrante delle collezioni e del museo, perché arredati con mobili e suppellettili sette-ottocenteschi.

Al primo piano, o piano nobile, l'esposizione delle collezioni appare più omogenea e cronologicamente consequenziale; mobili, quadri, porcellane, suppellettili di vita quotidiana ci fanno leggere, contestualmente all'architettura settecentesca del fabbricato, uno squarcio dell'epoca. Si percepisce con facilità l'atmosfera del Seicento napoletano, attraverso i quadri-racconto di Micco Spadaio; i *trumeaux* in ebano nero quasi luttuoso, gli inginocchiatoi e quadri a tema religioso chiedono sollievo per lo spirito e per il fisico di una popolazione abbondantemente flagellata dalla peste. E poi una serie di pittori caravaggeschi, come Vaccaro, Giuseppe Marullo, ci raccontano il fulmineo e determinante passaggio del Caravaggio a Napoli nel 1606.

Ma il Barocco trionfa nella Sala degli Specchi, o salone delle feste, sobria ed elegante, nelle sue accezioni di provincia, nell'oro e negli stucchi delle consolle, caminiera e sovraporte, accompagnate da una quadreria canonica: Ferdinando IV di Borbone del Mengs e il cardinale Seriale di Carlo Amalfi, il potere politico e quello spirituale, più ritratti di antenati. Cospicua la presenza di pittori paesaggisti stranieri dal secolo XVII al XIX: Gaspar Dughet, Pierre Jacques Volaire, Simon Denise, Joseph Rabbel, Frans Vervolet, K. Markò, J. Joseph Hartmann, Abraham Teerlink, T. Duclère, Rebell.

Uno dei fiori all'occhiello del Correale è tuttavia il salone del secondo piano, dedicato ai paesaggisti della Scuola di Posillipo. Il merito di aver ispirato questa corrente dell'arte

napoletana spetta ad Anton Smink Pitloo (Arnhem 1790 - Napoli 1837), che dalla Cattedra di Paesaggio del Reale Istituto di Belle Arti reagì alla corrente accademica, con il lavoro di gruppo esercitato in esterno, appunto, sulla collina di Posillipo. Di Pitloo vi sono trenta quadri di vario formato e tecnica. Di un altro esponente della scuola di Posillipo, T. Duclère (Napoli 1816-1867), maestro, amico e ospite a Sorrento dei fratelli Correale, proprio in queste stanze, sono visibili ben trenta quadri. Completano il panorama della scuola opere di G. Smargiassi, Raffaele Carelli, Filippo Palizzi, Michele Cammarano, Nicola Palazzi, Consalvo Carelli e Alessandro Ferola.

Il tutto intercalato e completato nell'ambientazione dalla collezione delle porcellane, sia orientali che napoletane, dai vetri, e dai pregevolissimi mobili in tutte le

loro espressioni, dalle sedie ai divanetti, dai monetieri ai tavoli, da un'intera sala dedicata agli orologi e un'altra ai ventagli.

Proposte e progetti per il futuro del museo

Gli spazi

La piena accessibilità, fisica e intellettuale, è la grande problematica dei musei in genere, delle case-museo in particolare. In un contesto come quello del Correale, fornire per ogni opera adeguate informazioni senza soffocare le opere con pannelli e cartellini è impensabile, ma possibile con le moderne tecnologie. Sarebbe opportuno l'utilizzo di un computer sen-



Museo Correale, particolare della Sala degli Specchi. (Foto Nuova Museologia)

za tastiera, del tipo "touch screen", per ogni due sale, dal quale il visitatore possa ricavare informazioni relative a ogni elemento. Il monitor e il relativo cablaggio potranno essere incassati negli spessi muri di divisione tra le sale. Solo questa soluzione potrà soddisfare e suscitare le curiosità di un pubblico multilingue e multietnico, qual è quello del Correale.

Altra esigenza rilevante del Correale è la risistemazione delle strutture, che dovrà soddisfare i parametri standard e le esigenze delle collezioni, del pubblico e del personale. Tra le prime cose da realizzare vi sono: un ascensore che colleghi i vari piani; ambienti di servizio e spogliatoi per il personale; toilette per il pubblico a ogni piano; nuovi spazi, per una migliore sistemazione della biblioteca, per ricoverare i marmi romani esposti alle intemperie esterne, per conferire maggiore leggibilità a tutta la collezione archeologica.

Il raggiungimento di tali obiettivi non è semplice. Esistono tuttavia ambienti cantinati e un'ala sud-est facente parte della proprietà del museo, ma ancora condotta dai discendenti del custode. Ebbene, la soluzione al problema spazio, senza intaccare le estetiche o creare superfetazioni, è in questi volumi già esistenti. La casa del custode contiene una scala a chio-ciola, necessaria come scala di emergenza, e vari locali ammezzati, nel cui attraversamento verticale potrebbero trovare posto l'ascensore e locali di servizio. L'acquisizione della casa consentirebbe l'ampliamento del Sala degli Specchi e della Sala Gigante e l'illuminazione delle sale dei Fondatori al piano terra e del Biribisso al primo piano. Il piano cantinato, cui si accede da una scala dal lato nord, è costituito da sei vani voltati a vela, per una superficie totale di almeno 60 metri quadri, illuminati e ventilati da finestre poste in alto. Il loro grado di umidità non appare eccessivo; con una bonifica e una climatizzazione artificiale potrebbero fungere da cornice suggestiva alla collezione archeologica e a una sala didattica.

L'ammodernamento dell'illuminazione è un altro dei lavori necessari. Un prolungamento dell'orario di apertura fino a sera comporta un potenziamento dell'illuminazione per ottenere un minimo di 150 lux per ogni sala. L'impianto attuale, con binari a soffitto, richiederebbe solo l'incremento dei corpi illuminanti.

Gli aspetti finanziari

La dotazione economica che Alfredo e Pompeo Correale fornirono al museo era ed è costituita dai terreni annessi al palazzo, con reddito annuo – all'epoca – di seimila lire, più altre seimila di capitale. Cifre cospicue, ma non da capogiro, se si pensa che una poltrona numerata al teatro estivo di Sorrento negli stessi anni costava sette lire. Le rendite nel corso degli anni si sono ridotte, e non poco. Un esproprio comunale per la costruzione del campo di calcio nel 1931 ha circa dimezzato la proprietà fondiaria; inoltre i vecchi contratti con i tre coloni locatari, condut-

tori del fondo e delle tre masserie, non solo non sono stati adeguatamente aggiornati, ma sono sfociati in contenziosi giudiziari ancora irrisolti.

Già nel 1918 la Banca Generale Sorrentina di Tommaso Astarita stanziò forti cifre per i lavori di apertura del museo. Ulteriori elargizioni furono operate al momento dell'apertura da Guglielmo Tramontano, sindaco di Sorrento e proprietario dell'Hotel Tramontano, da Silvio Salvatore Gargiulo e da Alberto Martini. Ai giorni nostri, il Comune di Sorrento, con delibera n. 25/2000, ha approvato un contributo di 50 milioni di lire per il funzionamento del Museo Correale e per un acconto sul fitto dell'area destinata a parco per i bambini. I visitatori nel 2000, come da Bollettino Statistico dell'Ente Provinciale per il Turismo, sono stati 14.201, di cui 295 non paganti. Un incremento delle entrate in tempi brevi si potrà avere solo con la crescita del numero dei paganti, mentre a media e lunga scadenza dovrà verificarsi una revisione delle rendite fondiarie di dotazione. Potrebbero arricchire il bilancio anche i proventi derivanti da servizi diretti o in concessione (per ora mancanti) di caffetteria, ristorazione, bookshop, servizi di accoglienza come guardaroba e visite guidate, diritti su riproduzioni fotografiche, pubblicazioni e merchandising.

I rapporti con il territorio

Il territorio su cui fa perno il Correale è prevalentemente a economia turistica e, in anni recenti, si è arricchito di importanti istituzioni museali: il Museo Archeologico "G. Vallet"; il Museo della Tarsia Sorrentina; il Museo Mineralogico Campano di Vico Equense; l'Antiquarium di Vico Equense e quello di Castellammare di Stabia; il Museo "A. Munthe" di Capri. Il movimento turistico è organizzato prevalentemente in gruppi che fruiscono della base logistica offerta dai numerosi alberghi per escursioni sul territorio. Di conseguenza, il turista si trattiene nella città di Sorrento soltanto nelle ore serali, o nei giorni meteorologicamente avversi a escursioni all'aperto. Il Correale rappresenta la memoria storica del territorio; in particolare, la sezione archeologica è un canale privilegiato per una lettura analitica della più antica storia di Sorrento. Accade però che proprio i sorrentini se ne dimentichino: pochi sono i visitatori locali il giovedì, nonostante l'ingresso gratuito.

È con la comunicazione e la promozione che si possono diffondere messaggi persuasivi, avviare e mantenere un contatto sistematico con il pubblico di riferimento e stimolare la domanda. Mentre l'obiettivo della comunicazione è informare sulle attività dell'istituzione, avvicinando il museo al suo pubblico, il fine della promozione è incrementare il numero dei visitatori e dei potenziali sostenitori, attraverso la diffusione di un'immagine positiva del museo. È utile quindi ricorrere alla diffusione, attraverso qualsiasi *medium*, di ogni evento che si produca nel museo: la partenza di opere per il restauro o per un'esposizione, le visite di ospiti par-

ticolari o di studiosi. È perciò indispensabile una sottile e continua presenza sul territorio e nel tessuto sociale, affiancata da campagne promozionali negli stand fieristici dei tour operator e su riviste specializzate, turistiche e antiquarie.

La creazione di un sistema museale della penisola sorrentina rappresenta la parte conclusiva della presente proposta. Esso – superando le barriere istituzionali – dovrebbe associare tutte le istituzioni museali del territorio in uno sforzo sinergico. I percorsi storici, artistici, archeologici e naturalistici che ne scaturirebbero potrebbero essere fruiti attraverso una “card museale”, un biglietto unico che comprendesse anche i mezzi di trasporto. Sarebbe anche utile integrare e informatizzare i cataloghi delle singole collezioni, migliorandoli e ampliandone la consultazione a scopi scientifici, didattici e divulgativi. Si tratterebbe, in sostanza, di applicare all’area sorrentina quanto si sta già realizzando con la “Campania arte card” che, al costo di un solo ingresso, fornisce per tre giorni facilitazioni e sconti per un grande circuito museale. Una formidabile promozione anche per mostre, eventi, concerti e giornate di studio da Napoli a Pozzuoli a Baia, che si preoccupa anche dei trasporti e delle visite guidate. Ma la Campania non è solo Napoli; e il Correale, come altre piccole istituzioni, è ancora fuori dal circuito.

Il nuovo visitatore e il museo del futuro

“Meno male che i musei si incontrano in viaggio di nozze e poi mai più”; questa esclamazione nella *Coscienza di Zeno* di Svevo, nel 1923, svela una concezione statica del museo, sentito solo come luogo di conservazione, contenitore di relitti della storia e dell’arte, non certo come portatore di molteplici significati. A partire dal secondo dopoguerra, e in particolare nell’ultimo trentennio del XX secolo, questa situazione muta profondamente in tutti i Paesi industrializzati. L’alfabetizzazione generalizzata e uno sviluppo economico di cui beneficia ogni ceto sociale favoriscono la diffusione sempre più ampia dei consumi culturali. Ciò si rivela nel diffondersi del cosiddetto turismo culturale; negli spazi sempre più ampi in cui si manifesta la cultura, favorita da tecnologie comunicative sofisticate; nell’attenzione, da parte dei produttori di cultura, ai gusti e agli interessi di un pubblico che tende a essere indifferenziato.

Oggi, dunque, il museo – come tanti strumenti di consumo culturale – deve diventare produttivo, attrarre pubblico sempre diverso, imparare ad autofinanziarsi, utilizzare tecnologie avanzate. Vanno riesaminati fini e mezzi dell’attività museale: i modi di comunicare e di educare, i modi di produrre e diffondere cultura. Soddisfare le necessità e le aspettative del visitatore sempre più curioso e qualificato significa necessariamente valorizzare la fruizione dei beni culturali. “Bisogna che i monumenti cantino. È necessario che essi generino un vocabolario, creino una relazione, con-

tribuiscono a creare una società civile”, affermava già Paul Valéry. Nella fattispecie, al Correale sarebbe opportuno sostituire i cartellini, sbiaditi con il tempo, e al pieghevole, distribuito con il biglietto, aggiungere le piantine dei vari piani, che sono le grandi assenti non solo dalle pubblicazioni, ma anche dai pannelli dell’ingresso. Si potrebbe ricorrere perfino a fogli ciclostilati o a fotocopie, per chiarire situazioni che possono generare perplessità e dubbi. Avvicinare l’offerta del museo ai desideri del visitatore, ovviamente senza trascurare le funzioni di conservazione e di tutela, è la nuova logica del futuro sistema-museo: in campo economico è definita strategia di marketing, che non significa vendere e commercializzare le opere d’arte, ma compiere le azioni necessarie per realizzare la missione del museo. È una strategia che porta il museo a essere non solo *medium* del messaggio artistico tra opera d’arte e visitatore, ma anche luogo di appagamento dei bisogni culturali, emozionali, simbolici e di socialità.

La qualità dei rapporti con il pubblico può e deve essere migliorata lavorando in tre direzioni: culturale, ludica e didattica. Procediamo per ordine. Ancora oggi il Correale non fornisce un servizio di guida, né esistono audioguide o videotape (il visitatore deve organizzarsi autonomamente). È necessario, quindi, che il museo si doti di specifiche professionalità, non necessariamente assunte nella pianta organica del personale: si potrebbe ricorrere a prestazioni d’opera per un servizio guida generico o mirato a varie tipologie di visitatori. Si potrebbero pure proporre altri modi per visitare il museo – di sera, per esempio, o seguendo percorsi tematici.

La più significativa fra le attività ludiche del museo è stata quella dei “Concerti al Correale” e, nonostante i problemi di spazio, non è stata negativa. Perché non replicarla? La serie di concerti di musica barocca nella Sala degli Specchi è un modo nuovo di proporsi al pubblico. Le relazioni tra la musica e le collezioni sono molto più strette di quanto si possa immaginare, in grado di aprire scenari di grande interesse.

Attività didattica: i ragazzi delle scuole visitano il museo per evadere dalle aule. E, tuttavia, non vi è collezione o coagulo di opere artistiche o archeologiche che non giovi all’educazione dei giovani, al progresso degli uomini e delle comunità. E allora, non resta che portare il museo nelle scuole sotto forma di fotografie, giochi, plastici, per incuriosire e per preparare alla visita “sul campo”, senza dimenticare che quanto più la presentazione delle opere sarà interdisciplinare e contestualizzante tanto più avrà il potere di attrarre. In ogni caso solo l’utilizzo di nuove tecnologie informatiche e telematiche potrà trasformare il museo tempio in museo laboratorio, in cui i singoli oggetti sono considerati nodi di reticoli storici e culturali complessi.

Lucio Esposito è *collaboratore esterno del Museo Correale*.

Musei e Musica nel XIX secolo

Andrea Cardone

Alla definizione di "beni musicali" si associa automaticamente la conservazione degli spartiti, come lascia intendere l'art. 10 comma 4 lett. d del Codice Urbani, escludendo gli strumenti musicali, tutelati dalla più generica indicazione di bene culturale quale "testimonianza avente valore di civiltà". Eppure, volgendo lo sguardo ai principi che nella seconda metà del secolo XIX motivarono l'esigenza di un museo dedicato all'*ars musicae*, sono proprio gli strumenti musicali a essere scelti come i più rappresentativi di quest'arte quando, perdendo la primaria funzione di "produttore di suoni", ricoprirono il ruolo di documento visivo della storia della musica e della storia della tecnologia strumentale, una valutazione nuova che porterà alla sistematica formazione delle prime raccolte. Nel 1860 il Liceo Musicale di Firenze, il Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli, il Conservatorio di Milano, l'Accademia di Santa Cecilia di Roma, l'Accademia Filarmónica di Verona, il Liceo Musicale di Bologna possedevano consistenti raccolte di strumenti musicali, alcune di tradizione ancora più antica, che furono incrementate fino alla prima metà del secolo XX.

Alla base di questi incrementi vi era spesso il collezionismo privato. Le donazioni, in genere di carattere composito, erano gesti di gratitudine da parte di studiosi, musicisti, musicologi, organologi, bibliotecari ed eruditi che avevano svolto attività professionali in quelle istituzioni. Esse potevano consistere in pochi esemplari raccolti in tempi abbastanza lunghi, o in vaste collezioni che venivano donate in blocco; circostanza, questa, che spinse spesso alla creazione di veri e propri musei. È il caso per esempio del Conservatorio di San Pietro a Majella, il cui museo si formò prima con la donazione della quadreria appartenuta al bibliotecario Francesco Florimo (1868), che, dall'iniziale gruppo di diciotto esemplari, nell'arco di trent'anni arrivò a circa centocinquanta effigi di musicisti, poi con la donazione della collezione strumentale (63 esemplari) donata dal Duca Ernesto del Balzo. Lo stesso avvenne per il Liceo Musicale di Firenze, dove il direttore Luigi Felice Casamorata si impegnò alla formazione di un museo a seguito del recupero della collezione medicea-lorenese, all'epoca mal conservata a Palazzo Pitti, e contribuì al progetto con la donazione della propria collezione privata. A Modena il Valdrighi chiese a gran forza l'incremento della piccola raccolta strumentale del Museo Civico, dando per primo l'esempio con una sua consistente donazione, men-

tre il Museo del Conservatorio di Milano fu inaugurato dopo la donazione di una collezione strumentale esposta all'Esposizione Internazionale di Musica di Milano nel 1881.

Ai lasciti "esterni" il Conservatorio aggiungeva pezzi conservati o acquistati direttamente. Sempre il Casamorata fece esplicita richiesta all'organologo Victor Charles Mahillon di procurargli strumenti a fiato del secolo XVII per la collezione strumentale del Liceo Musicale di Firenze. La formazione di collezioni di strumenti musicali all'interno delle istituzioni musicali era dovuta a varie ragioni: alla necessità di acquisire strumenti a fini didattici; all'accumulo di strumenti non più usati, sia per il perfezionamento tecnologico che generava nel tempo classi strumentali sempre superiori per qualità sonora, tecnica ed esecutiva, sia a seguito dell'abbandono di generi e pratiche musicali; alla consunzione naturale degli strumenti dovuta al tempo e all'uso. Tutte queste ragioni determinavano lo spostamento dello strumento nei depositi dell'istituto, trasformando lo stesso da oggetto di produzione sonora, a oggetto da collezione e infine a oggetto "da museo".

Un incentivo all'istituzione di musei di strumenti musicali venne dai concerti filologici in voga già nella prima metà del secolo XIX. Questi spinsero a una più attenta conservazione degli strumenti antichi e a una manutenzione che ne garantisse l'utilizzo; i musei furono quindi obbligati a mantenere i loro strumenti pronti per essere usati. Mentre per gli strumenti a uso didattico il restauro interveniva per mantenerli in efficienza, sostituendo o ricostruendo i pezzi mancanti o deteriorati, il restauro degli strumenti antichi (per antico mi riferisco a strumenti di valore storico, non utilizzati per la didattica) era finalizzato al completo recupero meccanico di strumenti destinati a essere impiegati nell'attività concertistica.

La filologia musicale, perseguita sia attraverso lo studio della partitura, sia con il recupero dello strumento antico e dello stile esecutivo, era intesa a riprodurre e conservare un bene musicale immateriale, il suono antico. I concerti filologici erano una pratica già molto in voga nell'Ottocento, come ci ricorda Michele Ruta riferendosi alle esecuzioni del canonico Francis W. Galpin. Sarà proprio uno di questi concerti il motivo ispiratore del Museo dell'Accademia di Santa Cecilia. Alberto Cametti, primo storiografo del museo, in un suo scritto del 1900 racconta infatti che la nascita del museo di strumenti antichi nella Regia Accademia di Santa Cecilia sorse a seguito di un "concerto storico" promosso nel 1889 dalla Società Mu-

sicale Romana¹, dove furono eseguiti, su strumenti antichi originali e copie, lavori drammatici dal Monteverdi a Rossini.

Il restauro degli strumenti antichi non era l'unico mezzo per permettere l'esecuzione filologica di musiche d'epoca. Quale l'eccessivo deterioramento di uno strumento antico ne impediva l'utilizzo e rendeva impossibile il restauro, l'organologia rimediava con la costruzione di una copia. Già nel 1832 il musicologo e compositore François-Joseph Fétis, che organizzava concerti di musica antica eseguita su strumenti d'epoca, ebbe l'idea, in mancanza di originali, di far preparare delle ottime copie. Da allora la produzione di copie di strumenti musicali antichi si diffuse in molti Paesi, fra cui Italia, Francia, Inghilterra e Ungheria e, se è vero che essa alimentò un'attività di contraffazioni, la copia rappresentò in breve tempo l'emblema di numerosi studi organologici della fine del secolo XIX, finalizzati a ottenere valide alternative all'uso di originali in precarie condizioni di conservazione².

Gli studi organologici del XIX secolo sono stati assai utili anche alla moderna produzione artigianale. Apprendere i segreti tecnici e costruttivi di antichi esemplari – mi riferisco in particolare alla liuteria – era l'obiettivo di molti costruttori dell'Ottocento che ritenevano insuperabile la fulgida epoca artigianale della liuteria italiana del Seicento e del Settecento, che ha prodotto i capolavori che portano la firma di Amati, Stradivari, Gagliano, Salò e di tanti altri. La produzione ottocentesca aveva smarrito questa antica e gloriosa tradizione manuale e, entrata in crisi dopo l'estinzione di famose e secolari botteghe, vide dimezzare la quantità e qualità degli strumenti musicali prodotti in Italia. Lo stesso avvenne per gli strumenti a tastiera. Nell'Ottocento i pianoforti italiani non reggevano la concorrenza tedesca e francese, sebbene l'invenzione del forte-piano fosse stata tutta italiana, grazie all'opera del cembalario padovano Bartolomeo Cristofori. In breve tempo il mercato nazionale fu invaso da produzioni estere e le esposizioni universali, pur rimanendo una buona vetrina del nostro artigianato musicale, risultarono un difficile banco di prova industriale e tecnologico, come rivela Demetrio Salazarò nella relazione sull'Esposizione Universale di Parigi del 1878³.

Il museo si andava quindi trasformando da luogo di conservazione in laboratorio attivo in grado di garantire, fin dalle prime forme di recupero, materiali di studio ricchi di preziose informazioni. Eugenio de' Guarinoni, autore del catalogo del Museo del Conservatorio di Milano, considerando l'arretratezza produttiva nel settore strumentale italiano, individuava l'importanza di discipline come l'organografia e la storia degli strumenti musicali, rispettivamente per lo studio delle parti costitutive degli strumenti, delle leggi fisiche e delle caratteristiche sonore, e per la comprensione dell'evoluzione tecnologica; due aspetti fondamentali per acquisire le conoscenze tecniche utili per la formazione dell'artigiano mo-

derno che giustificavano – come sottolineò – l'esistenza del museo strumentale e la sua funzione economica e sociale.

Ove non vi erano accademie e conservatori, le raccolte di strumenti musicali erano ospitate nei nascenti musei civici con l'obiettivo, oltre quello della conservazione, di rappresentare la cultura del proprio territorio e la produzione artigianale locale. Il Museo Civico di Modena, nato nel 1871 per volere di Carlo Boni, ospitava frammenti di scavo, dipinti, sculture, vetri, ceramiche, armi, al fine di costruire un quadro globale della produzione artigianale e dell'organizzazione civile del territorio modenese attraverso gli oggetti più significativi; vi si aggiunse anche una sistematica raccolta di strumenti musicali, iniziata con la donazione di Geminiano Corazzieri (1878) e arricchita dalla collezione dell'organologo Luigi Francesco Valdrighi (1892). Quest'ultimo individuava nel Museo Civico il luogo adatto alla conservazione degli strumenti musicali, uno spazio che, come sottolinea Andrea Emiliani sarà il "collettore di esperienze connesse al mondo del lavoro, dalla lavorazione dei metalli a quella del legno, dall'artigianato dei tessuti a quello delle ceramiche o a quello della carta"⁴ (ivi compresa, naturalmente la produzione di strumenti musicali). La comunità si riappropriava così della sua storia, riscopriva la propria cultura locale, ricostruiva le fasi salienti della sua evoluzione economica, artistica e culturale attraverso la scelta degli oggetti che rappresentavano i suoi diversi aspetti. Il territorio suggeriva che cosa esporre nel museo, e da questo rapporto museo-territorio presero forma alcune raccolte rispettose di una ben precisa tipologia. A Cremona il Museo Stradivariano si indirizzava verso gli strumenti ad arco dei costruttori locali, in particolare la manifattura Amati e Stradivari; Brescia recuperava opere della produzione di Gaspare Bertolotti da Salò e di Giovanni Paolo Maggini; Napoli si interessava ai Gagliano, Firenze agli strumenti di Bartolomeo Cristofori e Modena ai costruttori cittadini i cui strumenti sono oggi presenti nel Museo Civico.

Un altro ruolo dei musei civici fu quello di intervenire per porre rimedio alle precarie condizioni in cui versavano le collezioni di strumenti di alcuni conservatori, impedendo così possibili dispersioni. È il caso, per esempio, della collezione dell'Accademia Filarmonica di Verona, che fu spostata nel nuovo Museo Civico di Verona per garantirle una migliore esposizione. La collezione Contarini-Correr, fondata da Marco Contarini ed ereditata da Pietro Correr, nel 1872 fu in parte acquistata dal Museo Civico di Venezia, mentre una parte fu acquisita dal Museo del Conservatorio di Parigi e il nucleo più cospicuo entrò a far parte del Conservatorio di Musica di Bruxelles. A Bologna il Museo Civico Medievale fondato nel 1881 ospitò parte della collezione strumentale del Liceo Musicale, passata alcuni anni prima in deposito all'allora Museo Civico dell'Archiginnasio.

Il XIX secolo non vide solo il realizzarsi di un legame tra collezioni di strumenti musicali e i musei civici. Gli obiettivi

formativi di queste collezioni erano infatti analoghi agli scopi che determinarono la nascita dei musei artistico-industriali, come rivela la proposta di Michele Ruta di istituire un museo di strumenti musicali nel Conservatorio di San Pietro a Majella (1877), che a quel tempo ospitava la quadreria con effigi di musicisti voluta da Francesco Florimo, alcuni cimeli storici e quattro strumenti musicali custoditi nelle sale della biblioteca. Il Ruta chiese l'istituzione del museo per la formazione di nuove leve di artigiani giacché "per la fabbricazione di strumenti musicali abbiamo valorosi artefici ma, non potendo essi reggere alla concorrenza estera, preferiscono, scoraggiati, di fare i mercanti e nelle loro fabbriche, in luogo delle manifatture nazionali, troviamo depositi di fabbriche forestiere con grave danno dei nostri operai di guisa che, coll'andare del tempo, continuando su questa via, si perderà del tutto l'arte di costruire gli strumenti musicali"⁵. Il museo fu concepito quindi come supporto didattico per la formazione di una nuova generazione di costruttori di strumenti e doveva ospitare strumenti antichi e ogni nuovo strumento prodotto che permettesse "allo studioso di trarne quei vantaggi, che le altre arti traggono dallo studio delle cose antiche"⁶.

Nel 1878 Gaetano Filangieri, a imitazione del Victoria & Albert Museum (1856), fondò a Napoli, a sostegno delle scuole-officine di arte applicata, il Museo Artistico Industriale "al fine di concorrere all'istruzione di artisti e artigiani e di promuovere l'operosità delle arti e delle industrie [...] ma anche [come] uno dei mezzi più efficaci per ridestare in Italia quel germe tutto suo industriale, artistico, decorativo, dando incremento e impulso a stupende tradizioni di lavoro"⁷. I musei artistico-industriali sorti in Italia nella seconda metà del secolo XIX avevano tutti pressappoco la stessa motivazione, e quel "ridestare in Italia quel germe tutto suo industriale" includeva la produzione di strumenti musicali.

Fu durante il Primo Congresso Musicale, organizzato a Napoli nel 1864, che il Ruta prese atto della grave crisi che aveva colpito il settore produttivo strumentale a Napoli, che nel 1871 portò alla chiusura di numerose fabbriche. In tale occasione fu istituita una "Commissione per la Sezione Stabilimenti e Fabbriche Musicali" per effettuare sopralluoghi nei centri produttivi della provincia napoletana, comprendere le urgenze e porre rimedio alle gravi manchevolezze. Gli atti dei sopralluoghi dimostravano l'esattezza della posizione accusatoria del Valdrighi nei confronti del governo che non mostrava il minimo interesse a stanziare fondi per far fronte alla grave crisi. A Napoli le fabbriche di strumenti per bande, gli ottoni e gli strumenti a fiato, come anche il settore dei pianoforti, mancavano di sussidi e dei finanziamenti necessari per introdurre perfezionamenti nella produzione.

In questo clima tra conservazione e formazione iniziò una nuova intensa fase di studi organologici, preambolo delle ricerche che verranno intraprese nei primi decenni del secolo

successivo e culmineranno nell'opera e nella figura dell'organologo Curt Sachs. Il Casamorata spiegava la necessità della conservazione in questi termini: "buono per tutti coloro che dalla parte organologica della musica intendono far subietto di profondo e coscienzioso studio"⁸, mentre Luigi Francesco Valdrighi scriveva diversi saggi organologici, tra i quali *Nomocheliurgografia antica e moderna*, scritto proprio per incentivare gli studi della liuteria in Italia. Purtroppo, anche se per questi studi era indispensabile possedere esemplari antichi, la mancanza di una legislazione specifica permise ad antiquari senza scrupoli di vendere le opere a collezionisti esteri, lasciando che il Paese perdesse importanti testimonianze del proprio passato musicale: "l'Italia non fa altro che preparare la raccolta per gli stranieri ricchi, che stanno alla vedetta, pronti a ricevere la preziosa merce dalle mani degli incettatori lanciatisi in tutti gli angoli della penisola"⁹. Tali vendite alimentarono un mercato di copie e di contraffazioni che produssero una situazione assurda: in Italia si conservavano le copie di antichi strumenti, mentre gli originali venivano venduti all'estero.

La nascita dei musei di strumenti musicali ha partecipato pienamente all'attività di conservazione del patrimonio nazionale iniziata nella seconda metà del secolo XIX, condividendone la finalità: il recupero della memoria storica italiana inteso in senso globale. Una pagina di storia del collezionismo ancora da approfondire e che meriterebbe di essere scritta¹⁰.

Andrea Cardone è assistente alla Uguccione Ranieri di Sorbello Foundation di Perugia e stagista al Museo degli Strumenti Musicali di Firenze.

1. Cametti A., *Raccolta d'istrumenti*, in: *Annuario della Regia Accademia di Santa Cecilia*, Roma, Luglio 1899 - Giugno 1900, pp. 22-54.

2. AA.VV., *Per una carta europea del restauro: Conservazione, restauro e riuso degli strumenti musicali antichi*, Olschki, Firenze, 1987.

3. Salazar D., *Relazione sulla esposizione storica del Trocadero di Parigi*, Panifilo Castaldi, Napoli, 1878.

4. Emiliani A., *Il Museo, Laboratorio della storia*, in: AA.VV., *I musei*, TCI, Milano, 1980.

5. Ruta M., *Storia critica delle condizioni della musica in Italia*, Dekten, Napoli, 1877.

6. *Idem*, p. 64.

7. Filangieri G., *Il Museo Artistico-Industriale di Napoli, Relazione di Gaetano Filangieri Principe di Satriano con una ministeriale e lo statuto*, Tipografia Giannini, Napoli, 1879.

8. Gai V., *Gli strumenti musicali della corte medicea e il Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze*, Licos, Firenze, 1969.

9. Valdrighi L. F., *Nomocheliurgografia antica e moderna*, Forni, Bologna, 1884-1894, Rist. Anast.

10. A questo riguardo: Perrone F., *Guida alle collezioni di strumenti musicali in Italia*, CremonaBooks, Cremona, 2001; AA.VV., *Antichi strumenti musicali. Catalogo del fondo musicale del Museo Civico di Storia e Arte Medievale e Moderna di Modena*, Mucchi, Modena, 1982.

Standard museali nella provincia di Catania

Matilde Russo

Favorito dalla mobilità di massa e dal dilatarsi del tempo libero, il crescente interesse per gli aspetti sottesi alla fruizione dei beni culturali pone oggi nuovi problemi di gestione e nello stesso tempo determina la percezione del bene culturale come risorsa, capace di produrre anche una ricaduta economica. Il cambiamento di prospettiva si riflette sulle recenti disposizioni legislative in materia, dalle quali emerge la consapevolezza che alla semplice tutela, di tipo conservativo, del bene culturale si debbano aggiungere la sua corretta gestione, la sua valorizzazione e la promozione delle attività a esso connesse; in altri termini, a una strategia meramente protezionistica, si sostituisce una gestione dinamica, che implica una progettualità.

Questa svolta coinvolge a pieno titolo anche i musei, oggi non più soltanto centri di studio, ricerca e conservazione delle collezioni, ma veri e propri luoghi di aggregazione "al servizio della società e del suo sviluppo"¹. Ecco, dunque, l'attenzione per la qualità del servizio, in risposta a un pubblico sempre più

esigente e diversificato, che si reca al museo attirato non solo dalle collezioni, ma anche dalla possibilità di una fruizione stimolante e piacevole. Ecco il ricorso sempre più diffuso ai cosiddetti "servizi aggiuntivi" – caffetteria, bookshop, sale didattiche, audioguide... – e a specifici studi di marketing.

Ecco, infine, il fiorire di atti legislativi che, sulla scorta delle indicazioni provenienti dal Codice di Deontologia dell'ICOM, hanno lo scopo di regolare e guidare questo nuovo corso dei musei in direzione di una cultura della qualità. In Italia il testo di riferimento è l'Atto d'indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei che, nel precisare la *mission* dei musei, riconosce l'importanza di una loro piena autonomia scientifica e gestionale,

che li metta per la prima volta in condizione di diventare soggetti giuridici con un ruolo attivo nelle politiche culturali, e non solo oggetti di politiche imposte dall'alto, fornendo allo stesso tempo regole condivise e punti di riferimento omogenei per perseguire l'obiettivo della qualità.

Spetta alle Regioni rendere concreti questi indirizzi e fissare le specifiche modalità di applicazione delle indicazioni ministeriali, soprattutto laddove queste lasciano maggiore libertà d'azione, nel campo delle politiche di valorizzazione,

promozione e nell'attivazione di programmi a carattere territoriale. Ancora una volta però ci si trova a fare i conti con un'Italia a due velocità: Regioni in cui da anni sono stati promossi tavoli di discussione sugli standard e leggi in materia, e altre, soprattutto al Sud, in cui il recepimento di questo "nuovo corso" ancora oggi stenta a partire.

In materia di "antichità, opere artistiche e musei" la Regione Siciliana esercita sul proprio territorio "tutte le attribuzioni delle amministrazioni centrali e periferi-

che dello Stato"²: spetta dunque esclusivamente all'Assemblea regionale legiferare in materia di musei³.

Recentemente è stato proposto un disegno di legge⁴ che mira a favorire una migliore fruizione e una gestione in qualità del patrimonio culturale siciliano, garantendo alle istituzioni museali regionali autonomia scientifica, finanziaria, organizzativa e contabile. In esso si prevede anche l'emanazione di un apposito Atto d'indirizzo che, in conformità con l'art. 2 dello Statuto dell'ICOM, stabilisca "i contenuti degli statuti, i criteri di settore e gli standard minimi di qualità da osservare nell'esercizio delle attività museali, in modo da garantire un adeguato livello di fruizione collettiva dei beni, la loro sicurezza e la prevenzione dei rischi"⁵. Inoltre si prevede la co-



Museo storico dello Sbarco in Sicilia del 1943, ricostruzione della tenda dove fu firmato l'Armistizio di Cassibile (3 settembre 1943). (Foto Matilde Russo)

stituzione di una "Rete dei musei di interesse regionale", costituita da tutte le istituzioni operanti sul territorio, individuate "sulla base del loro valore culturale, del patrimonio artistico custodito e delle risorse umane dedicate"⁶. I musei coinvolti saranno tenuti a recepire nel proprio statuto gli indirizzi proposti dall'Assessorato e ad attestare una conduzione efficiente in tema di tutela e sicurezza del patrimonio, di gestione delle istituzioni affidate a soggetti con competenze specifiche acquisite attraverso lauree specifiche, master post-universitari e corsi di restauro affidati a professionisti del settore. Nello stesso DDL si ipotizza che la Regione possa, al fine di migliorare la fruizione dei siti archeologici e dei musei di sua pertinenza, cederne la gestione a Comuni, Province, istituzioni o fondazioni che ne facciano richiesta. Fermo restando la sua natura ancora provvisoria e non ufficiale, questo DDL contiene importanti indicazioni che sembrano andare nella direzione indicata dall'ICOM e dall'Atto d'indirizzo ministeriale, e si spera che possa presto diventare legge regionale a tutti gli effetti, per dare anche alla Sicilia delle norme definitive e univoche in materia di standard museali.

Gli illustri visitatori che nel XVIII e XIX secolo, durante il loro *Grand Tour*, giungevano a Catania da tutta Europa, portarono ovunque la fama delle *Wunderkammern* del principe Ignazio Paternò Castello di Biscari e delle collezioni dei Padri Benedettini. Figlio di questo glorioso passato, il panorama museale catanese è oggi fatto di luci e ombre.

Nella provincia etnea esistono più di 60 istituti che vengono definiti, o si autodefiniscono, musei⁷. In questo nutrito elenco, emergono da un lato l'assoluta prevalenza dei musei civici (47%), dall'altro il dato scarso di quelli regionali (5%)⁸. Per quanto riguarda invece la tipologia, si nota la prevalenza numerica dei musei storici e artistici (32%) e il dato relativo a quelli etno-antropologici (18%) ben superiore a quello nazionale (6%)⁹. In generale si tratta di istituzioni prevalentemente di piccole e medie dimensioni, che per la maggior parte non raggiungono i 5000 visitatori all'anno, in cui il movimento maggiore è costituito dalle scolaresche e che solo nel 18% dei casi hanno un costo del biglietto superiore a 2,00 euro.

Per una più precisa rilevazione dei punti di forza e di debolezza, limiti e potenzialità dei musei catanesi usiamo ora come cartina al tornasole la definizione ICOM.

Il museo è un'istituzione permanente, senza scopo di lucro...

La prevalenza numerica dei musei di proprietà pubblica fa sì che il modello più diffuso fra le istituzioni catanesi sia quello di "museo-ufficio", con l'inevitabile conseguenza di godere un'autonomia molto limitata in termini organizzativi e finanziari. Trattandosi di "uffici pubblici", il personale impiegato nei musei è prevalentemente composto da dipendenti dello stesso ente, coadiuvati da lavoratori ASU e PUC, o da

cooperative di servizi. Questo non è di per sé un fatto negativo, ma va usato bene per diventare occasione d'avanzamento culturale e sociale: alcuni Comuni, infatti, hanno realizzato per il personale impiegato nei propri musei corsi di formazione specifici, per permettere loro di fornire ai visitatori un servizio di guida completo e piacevole.

Da rilevare è la vasta inadempienza rispetto all'obbligo di dotarsi di uno statuto e/o di uno o più regolamenti che definiscano chiaramente missione, politiche di sviluppo, natura e responsabilità del museo. Per quanto riguarda le altre forme gestionali, la presenza di fondazioni è molto limitata.

...al servizio della società e del suo sviluppo...

Il museo nella società contemporanea si presenta come luogo privilegiato per un fecondo incontro fra passato, presente e futuro dell'uomo, della sua storia e della sua civiltà. Per questo i primi destinatari del messaggio culturale da esso veicolato devono essere i giovani, per i quali può rappresentare un utile strumento di sapere integrativo rispetto a quello fornito dalla scuola o dall'università. In questo senso si deve constatare come i musei catanesi, spesso in sinergia con i pertinenti servizi comunali, siano molto attivi nel realizzare convenzioni con le scuole e nell'organizzare per gli studenti visite guidate e laboratori didattici.

A un livello più vasto, invece, molti musei hanno stretto accordi con associazioni e *club service* per l'organizzazione di mostre temporanee, conferenze, concerti e altre attività culturali. Si tratta di eventi che favoriscono il museo poiché ne fanno luogo vivo, dove si fa cultura, sono inoltre ottime occasioni per farsi conoscere e per invogliare a visitare il museo e, infine, creano quel legame con il territorio e con la comunità di riferimento tanto raccomandato dalle normative nazionali e dall'ICOM. In particolare i musei etno-antropologici, per loro natura legati al territorio e ai suoi prodotti, sono spesso coinvolti nelle manifestazioni durante le sagre che affollano i paeselli della provincia di Catania soprattutto in estate e autunno.

...aperta al pubblico...

L'apertura al pubblico è la condizione fondamentale che permette di poter parlare di "museo". Le rigide disposizioni in tal senso prevedono che esso debba restare aperto non meno di 24 ore settimanali e comunque sempre il sabato e la domenica; gli orari devono inoltre essere posti ben in vista all'ingresso del museo e in più lingue, punto questo spesso disatteso. Tenere aperto un museo però costa molto e i responsabili della gestione sono spesso costretti da motivi di bilancio a ridurre gli orari, o addirittura a chiudere. Ha suscitato molto scalpore l'estate scorsa il fatto che il Museo Diocesano, oggi forse la realtà museale più importante di Catania, sia rimasto chiuso proprio nel periodo in cui si penserebbe che un maggior numero di turisti in città possa portare più visitatori al museo.

Invece non è così. Che i turisti solo in minima parte si rechino a visitare i nostri musei può essere determinato da diversi fattori: 1) i musei non sono conosciuti; 2) i musei non attirano e/o il biglietto costa troppo per il beneficio che si pensa di ricavare dalla visita; 3) i turisti sono solo di passaggio e non hanno il tempo per fermarsi a visitare i musei. Che siano queste, oppure vi siano altre motivazioni, i singoli musei, o, ancora meglio, il sistema museale provinciale in via di definizione per incrementare la domanda dovrà curare molto l'aspetto della comunicazione e dei rapporti con i tour operator, magari prospettando la possibilità di inserire i biglietti dei musei direttamente nei pacchetti turistici.

Ma apertura significa anche orientamento al pubblico, soprattutto in termini di servizi offerti: a tal riguardo, l'indagine condotta ha mostrato come nel territorio catanese l'applicazione della Legge Ronchey sia ancora limitata, poiché solo il Museo Diocesano è dotato di una caffetteria, mentre un po' più diffusa è l'attivazione di punti vendita. Infine, apertura, intesa come accessibilità, riguarda la possibilità di accedere ai musei e alle collezioni da parte delle persone con disabilità fisica o visiva. Per quanto riguarda le prime, molti edifici museali si sono adeguati alle norme vigenti; tuttavia non sempre questo è possibile, soprattutto se il museo è ospitato in un palazzo storico, dove le leggi sull'accessibilità si scontrano con i vincoli amministrativi imposti dalle Soprintendenze. Ancora più difficile la situazione nei musei ospitati nei castelli normanni e svevi, dove alle difficoltà d'accesso per i disabili si aggiunge, per tutti, la mancanza dei servizi igienici, e l'impossibilità di realizzarli, se non acquistando bagni chimici a costi altissimi. Per quanto riguarda la disabilità visiva, alcuni progetti-pilota sono stati avviati dal Museo Civico di Acicastello, dove è possibile toccare alcuni reperti, e dal Museo Diocesano, che dispone di una guida braille, mentre è in fase di allestimento il Museo provinciale tattile.

...che compie ricerche sulle testimonianze materiali dell'uomo e del suo ambiente...

La ricerca è un'attività fondamentale dei musei, che consente di progredire nella conoscenza dei materiali in loro possesso e di acquisirne di nuovi. L'analisi svolta ha mostrato come in questo senso nei musei catanesi l'attività di ricerca sia prevalentemente delegata a organismi specifici, quali la Soprintendenza oppure il CNR. Quest'ultimo, per esempio, ha recentemente portato avanti un progetto che, attraverso l'applicazione delle nuove tecnologie, mira a diffondere la conoscenza del patrimonio culturale della provincia di Catania; a questo scopo tutto il materiale esistente nei musei coinvolti è stato catalogato, inventariato e fotografato, per renderlo presto disponibile in rete.

...le acquisisce, le conserva...

Fra le attività che i musei devono compiere per realizzare la propria missione vi sono da un lato la conservazione e la tutela del materiale in loro possesso, dall'altro l'acquisizione di nuovi oggetti, naturalmente nel rispetto delle leggi internazionali e coerentemente con la natura delle collezioni esistenti e con lo spazio a disposizione. Anche in questo caso, i musei catanesi non hanno in generale un'attività propria, demandando le nuove acquisizioni all'intervento della Regione o alle donazioni private; mentre la conservazione e il restauro sono prevalentemente affidati ai tecnici della Soprintendenza o a istituti specializzati.

...le comunica...

L'aspetto della comunicazione è forse quello che più riflette la nuova tendenza in atto nei musei, che vede assumere un ruolo sempre più di primo piano dalle tecniche di marketing, indagini di mercato, *customer satisfaction* ecc. Comunicare il museo oggi significa, infatti, avere visibilità da tre punti di vista: esterna, cioè attraverso cartelloni che segnalino la presenza del museo e la via di accesso; nei media, cioè attraverso "eventi" che a livello nazionale e internazionale facciano parlare del museo; web, cioè attraverso la creazione di un sito internet completo e facilmente leggibile.

La situazione dei musei catanesi non eccelle su nessuno dei tre fronti: la loro presenza sul web è, infatti, nella maggior parte dei casi garantita solo dalle pagine loro dedicate nei siti delle istituzioni; la segnaletica esterna è spesso inadeguata, se non addirittura assente; poche sono le occasioni di visibilità mediatica a livello nazionale e internazionale.

Da questo punto di vista Catania soffre forse la mancanza di pezzi "famosi", come gli Antonello da Messina o i Caravaggio vantati da Palermo, Messina e Siracusa; ma soffre soprattutto il fatto che le preziosissime collezioni settecentesche e i reperti archeologici continuano a languire in magazzini polverosi, aspettando la sospirata riapertura del Museo Civico del Castello Ursino.

...e (soprattutto) le espone a fini di studio, di educazione e di diletto

Un buon allestimento museale è ciò che soddisfa le necessità di ciascuno dei visitatori che si reca al museo, da quelle a scopo di studio a quelle puramente di svago; che fornisce le informazioni più utili per conoscere l'oggetto in mostra e guida nel percorso attraverso le sale con un'adeguata cartellonistica, supporti audio-video, piantine ecc.

Qualcosa in questo senso si sta cominciando a fare. Da un lato, infatti, molti musei "storici" sono oggetto di ristrutturazione e ammodernamento; dall'altro i musei di nuova fondazione presentano tutti degli allestimenti molto interessanti: particolare rilievo meritano i musei della provincia regionale di Catania, come quello dedicato allo Sbarco in Sicilia

del 1943, impreziosito da accurate e suggestive ricostruzioni, fra cui un rifugio antibombardamento realizzato dallo stesso progettista dell'Imperial War Museum di Londra. Oppure la Galleria d'Arte Moderna di Paternò, interessantissimo spazio che unisce un allestimento accurato e intelligente a una collezione di tutto rispetto... Quanta rabbia però nel vederla chiusa e dimenticata! Il contraltare è rappresentato da quei musei che sviliscono importanti collezioni in spazi polverosi e opprimenti, con cartellonistica assente o inadeguata.

In conclusione, il confronto fra i musei della provincia di Catania e le esperienze nazionali e internazionali può apparire, per certi versi, impietoso. Tuttavia, non bisogna dimenticare che, accostandosi ai modelli d'eccellenza consacrati dalla moderna museologia, si deve rifuggire tanto dalla tentazione di piangersi addosso quanto da quella, forse ancora più pericolosa, di adeguarvisi in maniera cieca e acritica. È giusto, infatti, che si fissino degli standard minimi di qualità del servizio museale, e che si cerchino di migliorare quelle realtà che ne sono palesemente al di sotto, ma senza mai dimenticare la vocazione specifica del museo.

A tal proposito si fa un gran parlare delle nuove forme di gestione e organizzazione interna dei musei, come se fosse questo l'unico toccasana possibile. In realtà la questione è molto più complessa, poiché il museo è, se si vuole, come un mosaico fatto di tante tessere: per ricomporlo è necessario anzitutto avere presente l'obiettivo finale, chiaro e ben definito; e nel posizionare ogni tessera uno e uno solo è il modo giusto di incastrarla con le altre perché il risultato finale possa essere stabile e duraturo. Allo stesso modo, la riflessione sulle varie forme di gestione possibili, attualmente in fase di sperimentazione (fondazione, istituzione...) è solo una delle tessere su cui riflettere; ma altrettanta importanza hanno le dotazioni finanziarie, che devono essere stabili e congrue, l'adozione delle nuove tecnologie, la dotazione di locali adeguati e sicuri, la presenza di personale motivato e con un'adeguata formazione. Al di là, infatti, del sistema di gestione che si sceglie, l'importante per garantire un buon servizio museale è che chi ha in gestione il museo o i servizi museali sia incentivato e motivato a lavorare bene, a curare il museo e a promuoverne le attività, con la garanzia di un buon contratto a lungo periodo.

Sono questi i principi che hanno ispirato il Codice dell'ICOM e l'Atto d'indirizzo ministeriale, e che ora sono oggetto di discussione in Sicilia. La speranza è che di quei documenti non venga recepita solo la lettera, ma anche lo spirito, quel fondamentale atteggiamento di cooperazione che, unico, può permettere di scrivere delle regole condivise, che proprio perché scritte insieme, con il contributo dell'esperienza di tutti, si può sperare che non rimangano solo sulla carta ma vengano concretamente applicate.

La recente istituzione dell'Ufficio speciale per il Polo Museale di Catania¹⁰ ha tutte le caratteristiche per svolgere

quel ruolo, invocato da più parti, di raccordo fra le varie istituzioni museali, che su scala territoriale permetta di riorganizzare e razionalizzare la gestione e la fruizione dei singoli musei, di creare percorsi culturali e, attraverso la condivisione di alcuni servizi, di ammortizzare i costi. L'obiettivo è che l'Ufficio diventi naturale punto di riferimento per le istituzioni museali del territorio catanese e di conseguenza luogo per un tavolo di discussione provinciale sugli standard, in cui elaborare le proposte da portare poi all'attenzione del governo regionale, da cui è direttamente dipendente.

L'approvazione di questo documento servirà a portare finalmente anche i musei siciliani fuori da quel sonno "gattopardiano" in cui ancora per la maggior parte giacciono; sarà un processo lento ma inesorabile, come quello del fiume che scorrendo giorno dopo giorno lascia il suo solco nella roccia, anche su quella più dura. L'obiettivo è, superato l'attuale iato fra l'eccezionale qualità e quantità delle collezioni e la loro quasi inesistente valorizzazione e promozione, far sì che anche in Sicilia la cultura della qualità divenga finalmente la regola.

Matilde Russo è laureata in Lettere Moderne all'Università di Catania, e presso la Scuola Superiore della stessa Università ha conseguito un master in "Economia del recupero e della valorizzazione dei beni culturali".

1. International Council of Museums, Statuto, art. 2.
2. DPR 637/1975, art. 1. In virtù di questa competenza i musei di proprietà statale sono stati trasferiti alla Regione.
3. La materia è regolata dalle LL.RR. 80/1977, 116/1980, 17/1991, 9/2002 e 14/2002.
4. DDL 868/2004, "Nuove norme per la valorizzazione dei Beni Culturali".
5. DDL 868/2004, art. 1.
6. DDL 868/2004, art. 2.
7. Dove non diversamente indicato, i dati presentati sono frutto di elaborazione personale, fonte: Ufficio speciale per il Polo Museale di Catania.
8. Escludendo i siti archeologici gestiti dalla Soprintendenza, la provincia di Catania conta solo tre musei regionali (Museo Archeologico di Adrano, Museo della Ceramica di Caltagirone, Casa Museo Verga a Catania); altri sono stati istituiti dalle LL.RR. 17/1991, 6/2001 e 9/2002 ma non sono ancora stati attivati.
9. Fonte: Primicerio D., *L'Italia dei musei*, Electa, 1991.
10. Istituito con D.A. n. 17 del 27/01/2004 ha i seguenti obiettivi: A: Studio della realtà museale della provincia di Catania. Individuazione di percorsi museali collegati a percorsi turistici. Individuazione di forme di integrazione e ottimizzazione dal punto di vista della gestione e dei servizi, con particolare riguardo ai musei regionali istituiti e non attivati o, ancorché attivati, non autonomi, e promozione della conoscenza delle loro collezioni presso un pubblico vasto; B: Promozione delle attività di studio e documentazione, restauro, ripristino conservativo, inventariazione, archivio, cura della corretta esposizione delle collezioni dei Musei Regionali; C: Proposta del modello di aggregazione permanente dei musei della provincia di Catania; D: Definizione tecnico-amministrativa dei lavori relativi a sedi museali del demanio regionale.

L'eredità culturale degli scalpellini italiani

Guillermina Fernández e Aldo Guzmán Ramos

Proposta per un ecomuseo in Argentina

L'ecomuseo della pietra e degli immigrati italiani, che viene qui proposto, si colloca in una prospettiva museale che va oltre la semplice esposizione degli oggetti materiali che hanno fatto parte della cultura tradizionale mineraria trasmessa da uomini arrivati dall'Italia. In questo senso, la proposta si pone l'obiettivo di ricreare e di integrare nel territorio e nella società attuale parte della cultura e dell'identità locale.

In America Latina l'ecomuseo è conosciuto soprattutto come museo integrale. Per conservare il suo carattere vivo e dinamico l'ecomuseo deve mettere in atto un progetto di sviluppo continuo, aperto ai cambiamenti della cultura di cui fa parte.

La proposta di un ecomuseo deve quindi ipotizzare la creazione di uno spazio idoneo a conoscere, a recuperare e a divulgare il patrimonio culturale tangibile e intangibile, e la possibilità di porsi come elemento di punta per la crescita socioeconomica del territorio indotta dal turismo. Per quanto riguarda il patrimonio culturale, la proposta prevede diversi interventi che hanno la finalità di plasmare, in uno spazio concreto, gli aspetti più rilevanti della cultura mineraria sviluppata dagli immigrati italiani. Grazie alle caratteristiche dell'ambiente montano in cui il museo dovrà svilupparsi sarà possibile mostrare *in situ* la relazione che gli scalpellini italiani hanno avuto con il territorio in cui svilupparono le loro attività, e le relazioni sociali che si stabilirono. L'obiettivo principale del progetto dell'ecomuseo è conoscere, recuperare, proteggere e divulgare il patrimonio culturale trasmesso dai tagliapietre italiani, che rischia di andare perduto a causa dell'abbandono delle pratiche tradizionali del lavoro della pietra e delle condizioni che determinavano il modo di vita degli scalpellini. Le azioni che il museo deve intraprendere devono essere volte al ripristino del patrimonio culturale tangibile, come i resti delle case e di altri edifici che hanno avuto una relazione con i

tagliapietre, e che ancora esistono in quelle che erano le zone di sfruttamento minerario, e al recupero del patrimonio intangibile relativo alla conoscenza del lavoro sulla pietra, attraverso la creazione di aree di informazione sulle attività e sulle conoscenze tradizionali degli scalpellini. L'ecomuseo dovrebbe estendersi su un territorio più o meno esteso che potrebbe essere attrezzato con una rete di centri di informazione e di interpretazione distribuiti nello spazio, destinati a valorizzare i diversi elementi – non sempre conosciuti – di questo patrimonio.

Come per ogni ecomuseo, anche quello ipotizzato implica una partecipazione diretta della comunità locale nel recupero e nella rivalutazione di oggetti, attrezzature e infrastrutture: tale partecipazione è essenziale per il sociale perché nasca nella comunità la consapevolezza della necessità di conservare e di recuperare il patrimonio culturale locale.

La proposta

Il luogo in cui si propone di realizzare l'ecomuseo dei tagliapietre italiani si trova presso la città di Tandil, in una cordigliera montuosa precambrica a 300 km dalla città di Buenos Aires. Lo sfruttamento minerario iniziò negli anni Settanta del XIX secolo, quando l'italiano Manuel Partassino, assieme ad altri compatrioti, cominciò a tagliare pietre nella vicina località di Cerro Leones. In seguito, nel 1883, Angelo e Martino Pennachi iniziarono a sfruttare rocce su larga scala, utilizzando tecniche apprese nel loro paese natale, San Romano di Garfagnana, in Toscana. La prosperità dell'impresa suscitò interesse in Italia e stimolò alcuni imprenditori a stabilirsi a Cerro Leones; ciò che fece, per esempio, Giuseppe Cima, dopo aver combattuto con Garibaldi sul Volturno, che vi si stabilì nel 1886 con circa 250 persone. Le colline vennero perciò suddivise fra diverse imprese; tra le cave più produttive si possono menzionare quelle di Zavaría, Conti, Maderni, Tonetta, Pollero e Luigi Poli. Quest'ultimo, proveniente da Brescia, sfruttò la cava di La Movediza, utilizzando circa 100



Il fronte della cava La Aurora, presso Tandil, una delle prime aree sfruttate. (Foto Guillermina Fernández e Aldo Guzmán Ramos)

uomini. Dal 1908, dopo il grande sciopero, iniziò un periodo di lavoro di tagliapietre indipendenti. In questo modo, sulla collina di Montecristo si stabilirono Giovanni e Leonardo Puggioni di Nutro in Sardegna. Lo sviluppo dell'attività mineraria tra il 1908 e il 1913 promosse la nascita di veri e propri paesi attorno alle cave, con caratteristiche peculiari.

L'importanza di questa attività per la crescita della città e lo straordinario apporto culturale degli immigranti italiani e di altri gruppi merita che venga creata una struttura che promuova in seno alla comunità e comunichi ai visitatori la conoscenza di questa straordinaria eredità.

Patrimonio culturale dell'ecomuseo

Gli ecomusei presuppongono la combinazione di innumerevoli elementi mobili e immobili, sotto forme diverse, ma sempre in interazione continua con l'ambiente in cui si trovano. Molte volte fanno parte del paesaggio di una città o della sua periferia e assumono valore particolare come insieme, mentre isolatamente passerebbero inosservati. Nel nostro caso sono presenti alcune strutture che oggi sono in rovina ma che possono però essere rivalutate.

Degli immigranti italiani che vennero a lavorare la pietra a Tandil rimane un importante patrimonio culturale tangibile. Le case innanzi tutto, costruzioni estremamente semplici, con tetti a due falde, costruite con lamiera, legno e pietra. All'interno vi era un focolare per cucinare, generalmente costruito sul pavimento con due file di mattoni o di pietre e alcuni ferri trasversali su cui si appoggiava la pentola. Il combustibile più frequentemente usato era probabilmente la legna o, in mancanza di questa, lo sterco di vacca. Il compito di raccogliere la legna era riservato alle donne e ai bambini che la trasportavano a spalla, caricandosi grandi fascine di rami secchi. Le abitazioni erano riscaldate con bidoni di latta da venti litri tagliati a metà, che venivano inseriti in cassetti di legno e riempiti di carbone acceso e cenere; questi fungevano da bracieri ed erano posti sotto il tavolo permettendo così di scaldarsi appoggiandovi direttamente i piedi.

Molte case avevano vicino piccoli orti terrazzati che consentivano un rifornimento continuo di ogni tipo di verdura. I terrazzamenti permettevano la conservazione dell'acqua necessaria per le coltivazioni, secondo una pratica derivata da alcune tradizioni agricole italiane.

Resti delle case e dei terrazzamenti si trovano, per esempio, nella cava La Aurora, il cui sfruttamento iniziò verso la fine del XIX secolo, e dove all'epoca di maggior splendore esistevano più di 200 case. Il luogo fu occupato fino agli anni Sessanta da poche persone che finirono con il trasferirsi a Tandil. Da allora la vegetazione piantata dagli stessi scalpellini - fichi, gaggie, allori, mandarini, ginestre, more selvatiche - ha coperto gran parte delle costruzioni. Qui è anche possibile vedere i resti di muri a secco costruiti per fungere da stalle e da recinti

per gli animali, lunghi anche un migliaio di metri e alti da mezzo metro a un metro; le strade lastricate con pietre costruite dagli scalpellini per trasportare la roccia dalla collina; una grande quantità di roccia incisa dai fori conici in cui venivano inseriti i cunei (*pinchotes*) utilizzati per tagliare la pietra secondo una tecnica molto primitiva; e infine i *bañiles*, pile di pietra perfettamente levigate in cui si tempravano gli utensili.

Vicino alle case e in prossimità delle cave erano situate le locande, che erano al tempo stesso magazzini generali e centri di riunione per i lavoratori e per le loro famiglie. Esse evocano alcuni aspetti della vita sociale dei lavoratori delle cave: in esse si giocava a carte, alle bocce e si ascoltava musica, poiché quasi tutti sapevano suonare qualche strumento (*bandoneón*, fisarmonica, chitarra ecc.).

A 9 km da Tandil, in località Cerro Leones, il cui nome deriva da una formazione granitica che aveva la forma di una testa di leone¹, esistono ancora due di queste locande: il Bar del Cerro, all'epoca uno spaccio di merci, costruito in lamiera verde con aperture rosse e tetto a due falde, che mantiene ancora le caratteristiche della costruzione originale, e, di fronte a questo, il Club Figueroa, fondato il 12 ottobre 1922, dove si organizzavano, e si organizzano ancora, feste e riunioni.

Anche quanto resta della ferrovia dovrebbe divenire un elemento essenziale dell'ecomuseo. Questa ebbe infatti un ruolo molto importante nello sviluppo dell'attività estrattiva. La ferrovia giunse a Tandil nel 1883 e produsse un aumento nella produzione mineraria; dalla stazione centrale della città furono costruite diramazioni che raggiungevano i diversi luoghi di produzione, il che permise di trasportare rapidamente grandi volumi di pietra. Una diramazione della ferrovia collegava Cerro Leones alla città; sebbene sia in uno stato di totale abbandono, essa esiste ancora e potrebbe essere riattivata per mostrare ai visitatori come avveniva il trasporto della pietra.

Un elemento che segnò duramente la vita e le lotte sociali nelle cave, e che in un certo modo "schiavizzava" i lavoratori, fu il sistema di pagamento attraverso le cosiddette *plecas*: si trattava di barre metalliche coniate con marchi diversi per le diverse cave, che circolavano solo all'interno degli stabilimenti. Le collezioni esistenti di *plecas* potrebbero costituire un vero e proprio museo di numismatica, che permetterebbe alla comunità di ricordare e apprezzare questo particolare patrimonio locale.

Come si può notare, quelli descritti sono tutti elementi dotati di un forte valore patrimoniale che, collocati in differenti punti del territorio, costituiscono il filo conduttore di un'unica storia, appunto quella dei tagliapietre italiani. Essi, assieme a elementi del patrimonio intangibile, rappresentano l'eredità di una importante fase socioproductiva della regione.

Per quanto riguarda il patrimonio intangibile, uno degli elementi culturali più importanti è il metodo del taglio della pietra, totalmente artigianale e fondato sulla conoscenza empirica che gli scalpellini avevano acquisito sull'allineamento

dei cristalli della roccia; allineamento che essi chiamavano “la seta”, rispetto alla quale il taglio della roccia – “trincante” nella terminologia importata dall’Italia – era effettuato perpendicolarmente. Una volta estratti i grandi blocchi, la roccia veniva tagliata in pezzi più piccoli con i *pinchotes*, una tecnica molto primitiva la cui precisione, grazie alla pratica acquisita, all’osservazione e all’esperienza accumulate di generazione in generazione, era diventata di routine. Il tagliatore doveva stabilire come eseguire il taglio: dopo avere studiato le facce e le venature del blocco da tagliare, determinava la direzione del primo taglio. Con una punta quadrata, la cui tempra era stabilita in base alla durezza della pietra, apriva lungo la linea di taglio un serie di fori perpendicolari alla faccia della pietra, a una distanza di non più di 4 cm l’uno dall’altro. In ciascuno di essi veniva poi collocato un *pinchote* in acciaio che veniva a sporgere di 4 o 5 cm dalla faccia della roccia. Picchiando con una mazza di 4 o 5 chili sui *pinchotes* si realizzavano tagli trasversali su ogni faccia, fino a trasformare il blocco in un parallelepipedo con facce quasi perfette. A questo punto il blocco passava al rifinitore, che eliminava le irregolarità maggiori, e perfezionava i difetti delle superfici di taglio su ogni faccia. Il blocco passava poi a una terza fila di tagliapietre per essere trasformato in blocchi prismatici con sei facce disuguali, chiamati *adoquines*, o in *granitulos*, di forma cubica. I bravi scalpellini potevano produrre circa 250 *adoquines* al

giorno, o tra 900 e 1000 *granitulos*, cosa che dimostra la loro grande abilità. Nella città di Tandil esistono ancora le vestigia di questo tipo di lavorazione della pietra, nella pavimentazione delle strade e nei rivestimenti di alcuni edifici, quali il Palazzo Municipale, le scuole e la Chiesa centrale.

Il know-how di questi processi produttivi, i loro adattamenti e la loro rappresentazione sono di grande interesse per comprendere i mutamenti che la società sperimenta per adattarsi alle trasformazioni strutturali e tecnologiche e per permettere che certi modi di “essere” e “fare” durino nel tempo. La lavorazione della pietra, di grandissima importanza come elemento del patrimonio culturale, può essere recuperata e tutelata. Attualmente esiste un progetto della Direzione della Cultura della Municipalità denominato “Taller Municipal de Picapedreros y Escultura sobre Piedra” (laboratorio comunale dei tagliapietre e scultura su pietra) le cui attività si svolgono in

un magazzino della banchina di carico della stazione ferroviaria. Attraverso questo progetto si vuole convincere un pubblico di ogni età a imparare la lavorazione artigianale e artistica della pietra, in quanto mestiere tipico del luogo. Si vuole cioè promuovere il lavoro connesso all’uso dei materiali e delle tecniche tradizionali delle cave e diffondere la conoscenza di questa attività non solo in sede locale, offrendo nello stesso tempo un’opportunità di lavoro. Non sarebbe infatti impossibile sviluppare attività artigianali che usino tecniche tradizionali, capaci di produrre oggetti commercializzabili in negozi che potrebbero, anch’essi, riprodurre l’architettura dell’epoca.

Infine non bisogna sottovalutare l’interesse insito nella conoscenza dell’organizzazione politico-ideologica e della divisione del lavoro esistenti nelle cave. Tuttavia, se attraverso specifici laboratori è possibile recuperare e tutelare la tecnica utilizzata nello sfruttamento e nel taglio della pietra, non è invece possibile ritornare indietro nel tempo, se non cercando di riprodurre le condizioni dell’epoca. Ciò potrebbe essere fatto con la creazione di un centro visitatori in cui riunire informazioni attualmente disperse, con la funzione di presentare al pubblico, con l’ausilio di fotografie, testi didascalici, libri e giornali, le caratteristiche del lavoro tradizionale nelle cave e delle sue specializzazioni. Queste erano innumerevoli, come si evince dal seguente elenco:

• scalpellini, riuniti in compagnie formate da tre o quattro uomini, comprendenti tagliatori, rifinitori e uno o più *adoquineros* o *cordoneros*, a seconda delle caratteristiche del materiale da lavorare;

- trivellatori, importante specialità i cui addetti operavano in gruppi di tre;
- fabbri, addetti ad affilare gli utensili;
- *marroneros*, addetti a spaccare con mazze di circa 10 chili i blocchi di pietra che per le grandi dimensioni non potevano entrare nella bocca della trituratrice;
- *patarristas*, specializzati nella realizzazione di fornelli da mina per frantumare con la dinamite i blocchi più grandi;
- *foguines*, esperti nel calcolo della polvere da sparo, erano addetti all’accensione delle mine;
- *zorreros*, addetti a condurre i vagoncini per il trasporto di *adoquines* dall’alto della collina; il *zorrero* si posizionava sulle piattaforme fra due vagoni e comandava i freni a seconda delle pendenze e delle curve;



Rovine della casa di un tagliapietre presso la cava La Aurora.
(Foto Guillermina Fernández e Aldo Guzmán Ramos)

- *cuarteadores*, erano addetti a riportare alle cave i vagoni vuoti, trainandoli con i cavalli;
- *vieros* o *arreglavías*, modificavano il percorso dei binari in base alle necessità dello sfruttamento, tenendo conto delle pendenze e dei margini di sicurezza da garantire nella discesa dei materiali;
- *peones*, erano addetti a compiti meno essenziali, ma assai pesanti, quali la messa a nudo della pietra sana sul fronte delle cave; tale lavoro poteva richiedere giorni, settimane o mesi, a seconda dello spessore della terra che copriva la pietra e della larghezza della parte frontale da rimettere a nudo, e veniva effettuato lavorando di pala e di piccone; a questo lavoro prendevano parte anche gli *areneros* il cui compito era quello di estrarre la sabbia grossa, o sabbia di cava, e di separarla dalla ghiaia;
- macchinisti e fuochisti, azionavano le caldaie a vapore che mettevano in moto i meccanismi delle trituratrici di pietra;
- *desgallador*, professione altamente pericolosa che consisteva nel discendere con corde dalle rupi più alte, per tastare con una sbarra le rocce dopo un'esplosione e far cadere i blocchi instabili, pericolosi per coloro che avrebbero dovuto lavorare nella cava.

L'influenza politica e ideologica dei tagliapietre italiani nella città e nella regione fu notevole. La loro organizzazione fu pioniera nel paese. Il 6 ottobre 1906 si costituì la Sociedad Obrera de las Canteras de Tandil. Questa aveva un orientamento anarchico, provato da testimonianze orali e dalla militanza del suo fondatore Luigi Nelli, che sarà poi sostituito da Roberto Pascucci. L'obiettivo di questa società è espresso nel primo articolo del suo regolamento "lo scopo di questa società - vi si legge - ha per oggetto la difesa degli interessi dei suoi soci con i mezzi a disposizione e, quando necessario, attraverso la richiesta di leggi che migliorino l'attuale situazione dei lavoratori delle cave". Oltre a questa società, nel 1921 si creò la Agrupación Sindicalista de Tandil, alla quale si potevano iscrivere "tutti i compagni organizzati in modo sindacale" che fossero d'accordo "con i metodi della lotta di classe", come si legge negli Atti dell'associazione. Questa scomparve però dopo soli 8 anni di vita. Su queste organizzazioni esiste un importante patrimonio documentale disperso in varie biblioteche, pubbliche e private. Purtroppo, una parte di questi documenti, come il giornale *El obrero tandilense*, è scomparsa, a causa di purghe politico-ideologiche e dell'abbandono dell'organizzazione corporativistica; anche se non possiamo scartare l'ipotesi che qualche copia esista ancora in mano a qualche famiglia. Per questa ragione è fondamentale la partecipazione della comunità nella costruzione dell'ecomuseo, per il contributo che essa può dare sia alla gestione, sia al recupero del materiale. A questo riguardo si può ricordare che uno storico locale raccolse, tra il 1976 e il 1978, 64 testimonianze orali di vecchi

scalpellini, dei loro familiari e dei loro discendenti che costituiscono oggi un patrimonio documentale straordinario. A questo possiamo aggiungere che la municipalità di Tandil ha dichiarato il 6 ottobre "Giorno del Tagliapietre", in relazione alla fondazione della Società, fatto che permette di aumentare l'interesse della popolazione locale per il patrimonio culturale di questi gruppi di immigranti italiani.

La proposta di creazione di un ecomuseo dedicato alle cave e alla vita degli immigranti italiani che vi hanno lavorato insieme ad altri immigranti, soprattutto europei, ha dunque come obiettivo il recupero di una parte importante della vita sociale ed economica della città di Tandil, ma nello stesso tempo è anche parte della storia nazionale argentina che è da sempre strettamente collegata all'immigrazione. Ci rendiamo conto che mentre gli elementi che abbiamo illustrato come patrimonio culturale tangibile sono relativamente facili da preservare e rivalutare, non è lo stesso per le forme di lavoro, che richiedono, perché non vadano perdute per sempre, azioni di educazione e soprattutto la consapevolezza della popolazione. Tuttavia siamo convinti che il carattere vivo e dinamico della forma ecomuseo, che permette a questa istituzione di essere aperta a nuove possibilità e a nuovi cambiamenti, contribuirà a una sempre maggiore conoscenza del patrimonio culturale e, con questa, a una sua migliore protezione.

Guillermina Fernández è *docente-ricercatrice all'Universidad Nacional del Centro, in Argentina*. Aldo Guzmán Ramos è *consulente per il Turismo e per il Patrimonio, in Argentina*.

1. L'attività dei tagliapietre ha tuttavia modificato profondamente il paesaggio; di quello che era l'ambiente montano originale restano perciò solo disegni e qualche foto d'epoca.

Bibliografia

- Meineri A. 1983 - *Geografía minera del Partido de Tandil*. Tesi di Laurea. Universidad Nacional del Centro, Tandil, Argentina.
- Nario H. 1995 - *Tandil. Historia abierta*. Ediciones Del Manantial, Tandil.
- Nario H. 1997 - *Los picapedreros. Tandil. Historia abierta*. Ediciones Del Manantial, Tandil.
- Ramos A., Fernández G., 2003 - *Patrimonio industrial y turismo cultural: El caso de la industria cementera Loma Negra (Barker. Benito Juárez. Buenos Aires)*. In: *Patrimonio Industrial. Fuerza y riqueza del trabajo colectivo*. CICOP. Buenos Aires, pp. 17-26.
- Ramos A., Fernández G., 2004 - *Ecomuseo de la piedra en Tandil. Recuperando la identidad y aportando al desarrollo*. Revista Digital Nueva Museología, Buenos Aires, Argentina.

Sui musei dell'uomo. Note estravaganti

Sergio Todesco

Il museo etno-antropologico è uno strumento di analisi della realtà; è il nostro modo di rappresentare e documentare, qui e ora, una porzione di realtà, da noi distante nello spazio, nel tempo o nella struttura sociale, cui annettiamo un senso particolare in forza della sua capacità testimoniale o della sua potenzialità di dialogo con il "qui e ora" che contrassegna la nostra modernità.

La più matura museografia ha ormai da tempo accertato che "ogni scelta museografica è sempre un fatto di decontestualizzazione"¹. Si tratta infatti di "sottrarre al deperimento o alla dispersione gli oggetti di volta in volta giudicati rilevanti e pertinenti, di prelevarli cioè dai loro tempi-luoghi di giacenza, trasformazione e usura che diremo normali, o comunque di isolarli rispetto a quei tempi-luoghi"², trasferendoli entro una nuova realtà, nella quale essi inizieranno a vivere di una nuova vita. È infatti evidente che gli oggetti esposti in un museo cambiano più o meno radicalmente di funzione, abbandonando la propria originaria funzione d'uso o di fruizione a vantaggio di una nuova funzione di documentazione e di memoria; da ciò deriva che il museo sia sempre un insieme di documenti e solo di documenti, non certo di meri oggetti. Il reperto museale si aliena da ciò che esso era nella sua vita primaria; ciò che costituiva la sua natura si rarefa e si formalizza fino a farsi documento, di se stesso o di altri oggetti.

Le conseguenze di tale singolare circostanza sono notevoli: le operazioni museografiche non consistono solo o principalmente nel raccogliere documenti, bensì nel produrne di nuovi, nell'effettuare cioè, attraverso un'organizzazione dei documenti disponibili, una lettura della realtà non immediatamente percepibile nello spazio originario degli oggetti nudi e crudi, non ancora musealizzati. "Il museo insomma non è la vita ma una rappresentazione di essa, e il suo precipuo linguaggio è, più propriamente, un meta-linguaggio"³. Ciò, naturalmente, ove non si intenda rimanere legati alla ormai obsoleta concezione del museo come raccolta *tout court*, nel qual caso meglio si farebbe a parlare di museo come recinto, come luogo di perenne quarantena, come riserva nella quale far sopravvivere stancamente oggetti ormai del tutto privi di connessione col presente. I musei che custodiscono gli oggetti di una volta difficilmente si sottraggono a tale rischio. Se infatti un museo etno-antropologico non è aperto al territorio, la sua funzione di mostra e di esibizione si trasforma in una più prosaica opera di recinzione e di riserva. I beni vengono cioè custoditi

non già per testimoniare di un passato con cui si avverte l'esigenza di fare continuamente i conti, bensì per mettere a tacere la coscienza, per placare o attenuare il rimorso derivante dall'aver smemorato il passato nelle cui pieghe quegli oggetti erano organicamente inseriti. In tal caso il museo agisce alla stregua di una riserva indiana; degli oggetti in esso custoditi si accetta così che essi abbiano senso solo all'interno dei recinti che li sottraggono al mondo esterno⁴, badando bene a che la loro fruizione sia quella scaturente da un atteggiamento di meraviglia nei confronti di una famiglia di manufatti strani o desueti o, nella migliore (ma non meno ipocrita) delle ipotesi, da una partecipazione emozionale, tanto apparentemente intensa quanto in realtà superficiale, fatta di ideologie nostalgiche e di languori da età dell'oro, e non da un processo di lucida comprensione degli storici meccanismi (quasi sempre di esclusione) che hanno sovrinteso allo statuto sociale di quanto quivi esibito. In tal senso, il museo demo-etno-antropologico è forse, tra le realtà museali possibili, quella che maggiormente corre oggi il rischio di trasformare l'eccesso di visibilità degli oggetti che in esso si custodiscono in una sostanziale opacità degli stessi⁵. Che cosa documentano infatti gli "oggetti all'ammasso" visibili nella gran parte dei musei dedicati alla civiltà contadina se non i cascami di una società che, a una distratta fruizione di essi, vieppiù appare sideralmente lontana dalla nostra?

Quanto fin qui esposto comporta dunque la necessità di ripensare la condizione museale, in specie quella relativa al patrimonio di cultura tradizionale, se è vero, come a me pare, che non si sia finora sufficientemente riflettuto sull'apparente aporia derivante dal fatto che ordinariamente nei musei dell'uomo si rivendica una presunta identità attraverso la rappresentazione di forme svariate di alterità.

L'alterità che veicolavano le *Wunderkammern* con l'esibizione di oggetti esotici o curiosi non è naturalmente assimilabile a quella cui ci introducono i nostri musei della cultura popolare; da quelle prime raccolte cinquecentesche si è passati (lo espongo in modo schematico e quindi alquanto sbrigativo) dapprima ai musei luoghi di conservazione di patrimoni, e infine ai musei spazi di esibizione di identità; e poiché un'identità che si esibisce è, in qualche modo, un'identità che sempre di nuovo si negozia, gli spazi dedicati alle rappresentazioni di alterità sono per propria natura spazi liminari entro i quali ci viene offerta – anche se spesso in modo rozzo e banale – la possibilità di rinegoziare le nostre proprie coordina-

te culturali attraverso lo stimolo percettivo di declinazioni di cultura diverse da quelle disponibili nei musei dei patrimoni culti in cui – per dirla con Ernesto de Martino – si tratta pur sempre, malgrado tutto, di un dialogo in famiglia⁶.

Gli oggetti e le immagini proposte nei musei dell'uomo sono di tutt'altra natura. Si tratta spesso di oggetti e immagini quasi gettati (e offerti in pasto) in una sorta di metaforico calderone, tanto che la loro somma potrebbe apparire a qualche benpensante un "coacervo indigesto", come Antonio Gramsci definiva il folklore⁷; senonché tali forme di cultura, magmatiche ed effervescenti, l'universo popolare è riuscito, per vie misteriose e non sempre tutte investigabili, a ricomporre in un articolato palinsesto in cui sono verificabili – ma solo a posteriori e con l'animo dello scienziato che tende a discretizzare l'*unicum continuum* della realtà, fluido e inarrestabile – le articolate scritture impresse dagli uomini e dalle loro comunità sui territori fisici e su quei tanti altri territori dell'immaginario che hanno fatto da orizzonte materiale o immateriale alle loro giornate storiche. Non è – o non dovrebbe essere – anche questo un museo, una macchina ludica che attraverso la proposizione di immagini invita il coraggioso visitatore a intraprendere viaggi privi di certezze nei territori spesso inesplorati dell'alterità?

Al di là delle partizioni tipologiche possibili e dell'apprezzamento mostrato da un'utenza sempre più ampia e consapevole di tali realtà espositive, credo insomma che sia ancora tutto da esercitare uno sforzo di riflessione sulla storia e sull'ideologia di tali "boschi delle cose"⁸ nei quali si cerca in genere, con esiti spesso assai diversi, di riconferire senso a un patrimonio oggettuale che l'attuale società del profitto, dei consumi e degli sprechi si ostina con pervicacia a ignorare, essendo a essa sottesa una cultura dell'oblio in misura maggiore di quanto si sia mai verificato in ogni altra epoca storica.

Laddove la de-contestualizzazione non comporti il sacrificio dell'aura che gli oggetti sono in grado di esprimere, ancorché sottratto ai suoi contesti originari tale patrimonio mantiene un grado di responsabilità, è in grado cioè di fornire *responsa* alle domande, esplicite o implicite, dei visitatori. Occorre inoltre non dimenticare che pur appartenendo all'epoca della modernità, i musei demo-etno-antropologici sono una smentita della modernità, e in ogni caso una implicita contestazione della universalità del sistema di valori interno a essa. È pur vero altresì che in genere gli oggetti del mondo di ieri, ultimi baluardi materici di un contesto socio-esistenziale ormai collassato e languente, non più strutturati in un sistema all'interno del quale il loro uso obbedisca alla logica della funzionalità e del dovere essere piuttosto che a quella dell'estetica e dell'effimero, finiscono col costituirsi come estreme pallide epifanie di una cultura che, negandosi nei suoi contenuti, ha finito col distruggere le sue stesse forme e giunge oggi a testimoniare di se stessa solo in virtù dell'interesse di un piccolo esercito di raccoglitori, archeologi matti e disperatissimi di un passato del quale so-

lo adesso iniziamo ad avvertire con sgomento l'abissale distanza. Si sostiene di solito che tali forme di proposta viva possano stimolare curiosità e rispetto nei confronti delle culture delle quali viene esibito il patrimonio oggettuale. Anche così, però, il sistema degli oggetti di una volta, che allude nella sua globalità alla ricchezza, allo spessore, alla profondità e alla bellezza di un mondo scomparso, rimane – a cospetto della nostra povera modernità – come griglia virtuale e ininfluyente, fonte più di pudica rimozione che di cocente rimorso; e quand'anche qualcuno tenti comunque di perseguire strenuamente il raggiungimento di un'identità sognata, proponendosi di ricompattare intere famiglie di manufatti ormai da troppo tempo disgregate, la proposta museale, piuttosto che indurci a malinconiche considerazioni e a sistematici *auto da fé* sulle nostre magnifiche sorti e progressive, si traduce nella banale quanto sterile ammirata fruizione di una *Wunderkammern* nostrana.

La vocazione dei nostri musei a essere delle strutture "fredde" rischia pertanto di trasformare tale caratteristica in un luttuoso dispositivo di congelamento perenne, laddove non si sperimentino, o si riscoprano, altre dimensioni comunicative in grado di rendere conto dell'aura degli oggetti all'interno di quella che rimane pur sempre – l'ho scritto poc'anzi – una macchina ludica⁹.

Sergio Todesco è antropologo. Dal 1987 dirige la Sezione per i Beni Etno-antropologici della Soprintendenza per i Beni Culturali ed Ambientali di Messina. È docente a contratto di Etnoantropologia presso l'Università di Messina.

1. Buttitta A., *Intervista*, in: Petrarca V. (a cura di), *Demologia e scienze umane*, Guida, Napoli, 1985, pp. 81-88.
2. Cirese A. M., *I musei del mondo popolare: collezioni o centri di propulsione della ricerca?* Architetture di Sicilia, n. 17-18 (gennaio-giugno 1968), numero speciale dedicato a Museografia e folklore, pp. 13-21, poi ristampato con poche modifiche e titolo mutato (*Le operazioni museografiche come metalinguaggio*) in: Cirese A. M., *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Einaudi, Torino, 1977.
3. *Idem*.
4. Faeta F., Meligrana F. S., Minicuci M., *Tre esperienze di museografia folklorica: note e riflessioni*, in: Motta G. (a cura di), *Studi dedicati a Carmelo Trasselli*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 1983, pp. 357-371.
5. Lombardi Satriani L. M., *Lo sbiadimento dell'oggetto folklorico tra problematica demologia e "cultura materiale"*, in: AA.VV., *I mestieri. Organizzazione Tecniche Linguaggi*. Quaderni del Circolo Semiologico Siciliano, 17-18, Palermo, 1984, pp. 577-590.
6. de Martino E., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissici culturali*, Einaudi, Torino, 1977.
7. Gramsci A., *Quaderni del carcere, edizione critica dell'Istituto Gramsci, a cura di V. Gerratana*, Einaudi, Torino, 1975, pp. 2309-17.
8. Guatelli E., Clemente P. (a cura di), *Il bosco delle cose*, Guanda, Parma 1996.
9. Todesco S., *La cultura popolare messinese prima e dopo la scomparsa delle lucciole*, in: Baglio A., Bottari S. (a cura di), *Messina negli anni Quaranta e Cinquanta. Tra continuità e mutamento alla ricerca di una problematica identità*, Sicania, Messina, v. II, 1999, pp. 415-458.

La visita guidata: modelli, varianti e criticità

Denis Isaia

Propongo qui il riassunto di una ricerca sui metodi di trasmissione del sapere propri della visita guidata e i relativi impatti sul pubblico.

Per verificare i livelli di efficacia i dati raccolti sul campo sono stati confrontati con le teorie dedicate all'apprendimento¹ che vedono l'atto formativo svincolato dalla sola trasmissione frontale a favore dell'ascolto di sé e dell'altro in azione: una dimensione relazionale in cui a un modulo preconstituito da ripetere meccanicamente al discente

si oppone un lavoro concentrato sul rapporto che si crea fra chi parla e chi ascolta e in cui chi conduce ha il compito di spostare chi segue verso nuove forme di visione. Questa prospettiva teorica intende la comprensione non come un oggetto trasferibile come un file, ma come un prodotto che si situa nella terra di mezzo ed emerge dalla qualità della relazione che si instaura fra le parti. All'unidirezionalità si sostituisce un processo circolare di progressiva definizione in cui anche il gruppo, visto come somma non

algebrica delle dinamiche in atto, è rivalutato come possibile cassa di risonanza dei conflitti e strumento fondamentale per il superamento degli stessi e, dunque, per la nascita di nuove dimensioni. In tale processo circolare, che può essere vizioso o virtuoso, gruppo e individuo rafforzano o indeboliscono reciprocamente il proprio livello di accrescimento. In esso lo sforzo maggiore è richiesto all'insegnante chiamato a parlare meno e ascoltare di più: vigile guida del processo che deve plasmare di volta in volta alle forme che il rapporto assume. Sapere la lezione non è sufficiente, a chi guida sono richieste competenze pedagogiche, empatia, fantasia e una buona dose di passione.

Prima di entrare nel merito dell'indagine è necessario specificare che la visita guidata ha caratteristiche proprie

che ne fanno un mezzo particolare di apprendimento. Tutto nella visita guidata è accelerato: i tempi di acclimatazione sono rapidi, non è possibile lavorare preliminarmente sul gruppo, il gruppo stesso è spesso eterogeneo rispetto al livello di preparazione, i tempi di relazione sono rapidi e non è possibile impostare un lavoro di medio periodo. Questi fattori sembrerebbero annullare quanto detto preliminarmente e condannare definitivamente la visita guidata all'insufficienza didattica. In realtà le particola-

rità del mezzo qui trattato non escludono la possibilità di applicare strumenti più incisivi di trasmissione del sapere; la stessa ricerca, fra luci e ombre, ha dato buoni riscontri in questo senso. Non bisogna inoltre sottovalutare il valore emotivo e la pregnanza cognitiva che la presenza di un oggetto d'arte suscita nei visitatori, tale valore se utilizzato con sapienza è uno strumento capace di aprire le porte della disponibilità e facilitare pensieri più complessi e valori più profondi.

Sin qui una sintesi dello sfondo teorico di riferimento, veniamo ora a ciò che è stato rilevato sul campo.

La ricerca ha avuto come oggetto le visite guidate di sei fra istituzioni museali e centri espositivi² di primaria importanza: in tre casi sono state seguite una o più visite guidate alla collezione permanente, in tre casi a mostre temporanee³. Al termine del percorso si è provveduto a integrare l'analisi con interviste alle guide e ai visitatori. Di ogni visita è stato tracciato un profilo qualitativo sulla base delle teorie sopra riportate, teso a individuare modalità, corrispondenze con il supporto teorico, innovazioni, possibile impatto educativo.

Ripercorrendo il percorso in ordine risulta evidente che quasi tutte le guide incominciano la visita presentandosi e



L'universalità della visita guidata: Museo Nazionale dell'Iran a Teheran... (Foto Nuova Museologia)

introducendo il tema dell'esposizione spesso prima di entrare nelle sale e rapportarsi con gli oggetti. In alcuni casi, i peggiori, la guida non si presenta e non introduce il tema. Inizia quindi la visita guidata vera e propria. Nei casi più riusciti questa comincia a prendere forma con un test iniziale utile a costruire insieme al pubblico un linguaggio comune sul quale intendersi: la guida propone ai visitatori alcune domande sulle opere in analisi. La tecnica di porre delle domande sottende una strategia ben precisa di riscaldamento del clima, stimolo del gruppo, mantenimento dell'attenzione, indagine sul bagaglio culturale di partenza e breve analisi delle aspettative. In questo caso il passo avanti in favore del visitatore è notevole: a un percorso nozionistico si sovrappone la ricerca di un apprendimento condiviso. Il rapporto guida/visitatore è correttamente asimmetrico: la guida accompagna il visitatore lungo un percorso di stimoli cercando, da un lato, di suggerire nuove visioni, dall'altro, di mettere in discussione pregiudizi e luoghi comuni. Ecco che cosa ha dichiarato un operatore del Mart di Rovereto durante l'intervista: "nelle stanze dedicate all'arte contemporanea bisogna riuscire a prendere tutto quello che ti arriva dal pubblico e ributtarglielo addosso, la vera fatica è accettare i loro dubbi come pene plausibili, le cose vanno prese sul serio e se parti da questo presupposto li raggiungi. Cerco di cogliere i luoghi comuni del campionario dell'arte contemporanea, se qualcuno nella visita dice a me o a un suo compagno cose del tipo: questo lo so fare anch'io, ora divento ricco ecc., parto da lì per fare capire loro che per leggere l'arte contemporanea bisogna cambiare approccio e serve un nuovo linguaggio".

Accettare i loro dubbi come pene plausibili: la guida dimostra coscienza del proprio mestiere e volontà di cercare le differenze per lavorare su una nuova prospettiva. Quanto l'insegnamento riesca è difficile a dirsi, ma è ragionevole pensare che il visitatore stimolato possa per lo meno attivare un processo di comprensione per osservare a più e a differenti livelli. Da questo punto di vista, come messo in evidenza, durante un'intervista, da un operatore del Castello di Rivoli, insegnare la disponibilità a porsi in una prospettiva differente con l'oggetto è uno dei migliori risultati a cui una visita guidata può ambire.

Per ottenere riscontri positivi le tecniche più significative individuate sono:

- porre domande ai visitatori per misurarne la preparazione, tarare la visita, suggerire spunti;
- usare il metodo comparativo fra due o più opere facendo continui rimandi alle opere viste in precedenza, in modo da far emergere il filo conduttore, le evoluzioni storiche, le dissonanze linguistiche, i background culturali;
- usare il metodo comparativo e ritornare su quanto appena visto attraverso il metodo dei rimandi e dei confronti per mostrare una stessa questione in forme differenti rafforzando così la visione e facilitando la mediazione dei concetti principali;
- far risaltare l'idea del percorso in comune al fine di far fronte in maniera adeguata ai dubbi dei visitatori e dare alla visita guidata la forza di un'esperienza di apprendimento significativa.

Preme sottolineare che anche nei casi più riusciti si è notato un uso moderato del confronto, basse stimolazioni del conflitto al fine di cercare dei punti di differenza su cui provare a lavorare, ed eccessiva aderenza al percorso. Persiste ancora il concetto di guida che accompagna i visitatori dall'inizio alla fine, che sembra porre sullo stesso piano un'audioguida meccanica e una in carne e ossa. Viceversa la visita dovrebbe di volta in volta trovare un suo assetto specifico. Per questioni attinenti la natura della visita guidata sono necessari vincoli di tempo ma non di spazio e quindi di percorso, non serve pensare la visita

come a un convoglio che ha come ultima fermata la soglia dell'uscita, piuttosto è utile cercare i punti di contatto e quelli di frizione con i visitatori al fine di trovare un percorso comune di comprensione.

Fra le altre criticità due sono degne di nota perché riscontrate in più occasioni. La prima si può definire deriva esotica, la seconda eccesso ermeneutico o impossibilità interpretativa a causa di un elevato carico emozionale. Sono due vie di fuga che eludono la complessità semantica delle opere grazie a racconti di aneddoti spesso legati alla cronaca rosa e a una eccessiva sottolineatura dell'impatto emotivo. Nel primo caso la guida bisbiglia voci di corridoio più o meno mitiche, nel secondo continua a ripetere quanto è bella l'opera. Entrambi sono due strumenti conoscitivi dignitosi in mano a men-



... Museo storico di Seoul, Corea...
(Foto Nuova Museologia)

ti esperte, ma risultano deleteri ai fini didattici. In questi casi si è notata una inversione: nel momento in cui la visita scivola verso la curiosità aneddotica o gli eccessi emotivi non è più la guida a fare le domande, è il pubblico che, trovata una via per sfuggire alla pressione cognitiva delle opere, interroga la guida. Seguire una visita è un lavoro che richiede uno sforzo e tendenzialmente il visitatore è pronto a evitare le fatiche e ad accontentarsi di una prima interpretazione: se chi è preposto a guidarlo verso fenomeni, linguaggi e filosofie sconosciuti è inadatto il risultato può essere anche la conferma delle proprie presunzioni, cioè la perdita di gran parte delle possibilità di apprendimento. I cenni di costume e i giudizi di valore dovrebbero essere sempre controllati all'interno dell'economia generale del percorso. La ricerca ha messo in evidenza che le guide non sempre sono in grado di verificare il livello del pubblico, condurre la visita e mantenere la giusta asimmetria; spesso preferiscono assecondare il pubblico e far scivolare l'interesse verso le curiosità.

Le interviste effettuate dopo le visite con i visitatori hanno messo in luce una elevata disponibilità a imparare cose nuove e un livello di soddisfazione medio-alto congruentemente con la qualità della visita. Dunque una buona notizia, perché la disponibilità del discente è un passo indispensabile, senza il quale tutte le azioni didattiche non possono andare a buon fine. Ambivalente è invece quanto emerso dall'osservazione degli operatori: a livelli alti di passione e di coscienza del proprio mestiere di alcuni si oppone l'impreparazione di altri. Questo fatto denota probabilmente una bassa attenzione delle istituzioni nei confronti del ruolo fondamentale della visita guidata quale strumento primario di mediazione fra collezioni e visitatori e un limitato livello di definizione delle competenze necessarie per esercitare il delicato mestiere di guida didattica.

Un caso a parte e degno di nota per la particolare modalità di conduzione della visita guidata è quello della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo che ha deciso di affidare le visite guidate a un'associazione di ragazzi nata appositamente. Sotto la guida della dirigenza, l'associazione ha scelto di evitare le visite guidate programmate e per ogni mostra temporanea crea un apposito progetto di visita. Nel per-

corso seguito, esercitando anche la funzione di guardiania, i ragazzi girano per le sale e intercettano i visitatori chiedendo loro se possono essere accompagnati nella visita anche solo per una parte. Guida e visitatore fanno una passeggiata tra le opere secondo le modalità della visita tradizionale, il pubblico viene poi stimolato a rispondere a un quesito: a ogni visitatore sono consegnati quattro foglietti colorati, su ciascuno dei quali è scritta una parola chiave (per esempio "contesto", "titolo", "materiale", "percorso"), infine il visitatore è invitato a scrivere sui foglietti le proprie considerazioni sulla base delle indicazioni e degli spunti emersi durante la visita.

Questo modo di operare – simile agli approcci didattici di tipo laboratoriale – trasmette vitalità e intende provare ad avvicinare gli spettatori alle opere con maggior naturalezza, lasciando spazio e tempo alla fase della rielaborazione lungo vie d'analisi predeterminate, il visitatore è cioè chiamato a recuperare e mettere in discussione i propri parametri di lettura dell'opera e forse a crearne di nuovi.

Se stimolare e allo stesso tempo controllare la creatività è uno degli insegnamenti delle arti e uno dei mezzi essenziali per costruire un corretto "ambiente che apprende", la ricerca indica come efficaci quelle visite guidate in cui a un'adeguata preparazione tecnica corrispondano competenze educative che – a partire dal visitatore – con le tecniche preferite, alcune delle quali qui ricordate, siano capaci di innescare il seme o la possibilità di un approccio differente con gli oggetti.



... Museo de La Plata, Argentina.
(Foto Nuova Museologia)

Denis Isaia è consulente organizzativo e ricercatore per lo sviluppo delle istituzioni culturali.

1. Il testo di riferimento principale è: Morelli U., Weber C., *Passione e apprendimento*, Raffaello Cortina, Milano, 1996; cui va affiancato il classico di Bruner J.S., *La cultura dell'educazione*, Feltrinelli, Milano, 1997.
2. Castello di Rivoli Museo di Arte Contemporanea, Rivoli (TO); Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino; Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, sede di Rovereto (TN); Palazzo Reale, Milano; Pinacoteca di Brera, Milano; Prioria del Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera (BS).
3. "Montagna, arte, scienza e mito", Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 19.12.03 - 18.04.04, Rovereto (TN); "Ukiyoe, il mondo fluttuante", Palazzo Reale, 07.02.04 - 30.05.04, Milano; "Carol Rama", Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 08.04.04 - 06.06.04, Torino.

Il Museo dell'Olio della Sabina

Maria Elena Palmegiani

Il museo

Situata nell'Italia centrale (Lazio), la Sabina è un'antica regione confinante con Roma, oggi compresa nella provincia di Rieti. Considerato uno dei popoli più antichi dell'Italia centrale e appartenente al ceppo "italico", il popolo sabino ebbe da sempre una forte relazione con i Romani. Di origini sabine furono alcuni tra i più noti Romani, come Catone il Censore o Terenzio Varrone. Seppure precocemente romanizzati (intorno al 290), i Sabini mantennero vive le loro caratteristiche, la fierezza e soprattutto l'attaccamento ai costumi agricoli, rimanendo fedeli alla natura collinare e fertile di quelle zone.

Nel cuore della Sabina si trova Castelnuovo di Farfa, un paesino di novecentotrenta abitanti. È un tipico borgo medievale, di evocativa bellezza, popolato da case in pietra e sviluppato tra caratteristici vicoli, situato vicino alla famosa Abbazia di Farfa. L'economia locale ha da sempre trovato nell'olio di oliva il suo principale prodotto. Del resto già Galeno citava nella sua *Pharmakopéa* le straordinarie doti curative di questo olio, consigliandolo come base per molti preparati terapeutici. Le antiche Romane, di famiglie nobili, conoscendone le qualità emollienti, erano solite aggiungerlo all'acqua del bagno, come prodotto di bellezza. Ancora oggi, attraversando le dolci colline della Sabina, si può osservare come gli uliveti si estendano numerosi su tutta la regione. Le piante crescono rigogliose, poiché il terreno e il clima sono ideali affinché la pianta d'ulivo prosperi, a tal punto che in Sabina nasce addirittura un ulivo spontaneo. È tuttavia grazie all'intervento dell'uomo che da una pianta selvatica si è potuti arrivare alla creazione di un prodotto nobile e raffinato come l'olio d'oliva.

Il Museo dell'Olio della Sabina nasce proprio per celebrare questa simbiosi tra uomo e natura, e per creare un visibile (o invisibile?) filo conduttore tra passato e futuro.

Alla fine del 1980 il Comune di Castelnuovo di Farfa decide di ristrutturare il cinquecentesco Palazzo Perelli, un edificio di quattro piani, addossato alle mura del paese. Il lavoro è affidato agli architetti romani Mao Benedetti e Sveva Di Martino, con la collaborazione di Marcello Morgante, conoscitori del territorio della Sabina, ed esperti di valorizzazione strategica dei beni culturali e ambientali. L'idea era quella di utilizzare il palazzo come sede comunale, e, al tempo stesso, di sfruttare i suoi spazi per proiettare il paese in una dimensione dinamica e contemporanea, senza perdere di vi-

sta l'identità locale. Si materializza così l'idea del museo. Nel 1997 il progetto inizia a concretizzarsi, soprattutto grazie all'adesione di alcuni artisti, come il noto scultore Alik Cavaliere, che, entusiasti dell'idea, incoraggiano gli architetti e le istituzioni affinché il museo possa realizzarsi. Nel 2001 il museo viene finalmente inaugurato.

L'idea è quella di un percorso alla ricerca e alla riscoperta della cultura mediterranea e, in modo particolare, della Sabina. Una guida accompagna il visitatore durante questo tragitto. Gli spazi del museo sono conclusi e indipendenti, e sono, pertanto, l'ideale per le atmosfere suggestive delle installazioni. Quattro artisti rendono omaggio all'olio della Sabina, animando e interpretando questi spazi: Maria Lai, Alik Cavaliere, Hidetoshi Nagasawa e Gianandrea Gazzola. Ma l'itinerario proposto al visitatore non si sviluppa solo all'interno del museo, bensì prosegue all'esterno, tra le case e la gente di Castelnuovo, e termina, infine, nella campagna adiacente al paese, dove si trova un'installazione di Ilse Strazza. Ciò che si propone al visitatore è un itinerario che risponde all'idea di un museo aperto, in cui respirare l'aria di un paese dalle antiche tradizioni. Al tempo stesso, lo scopo degli ideatori del museo è stato quello di coinvolgere e di sensibilizzare gli abitanti di Castelnuovo, guidandoli verso la rivalutazione della propria storia e del proprio patrimonio. Proprio il rapporto della comunità locale con il museo costituisce un punto di fondamentale importanza. La comunità locale è stata infatti chiamata a partecipare attivamente alla messa in opera di una delle sale ove sono esposti antichi utensili di uso quotidiano, donati dagli abitanti del paese.

Le installazioni

La parte del museo situata a Palazzo Perelli si sviluppa su tre piani: al pianterreno si trovano l'ingresso e le installazioni di Maria Lai, Alik Cavaliere e Hidetoshi Nagasawa. Al primo piano vi sono l'installazione di Gianandrea Gazzola, la sala delle macchine, tra le quali si trova un torchio ligneo del XVIII secolo, la stanza dedicata alla proiezione di Franco Vergine e, infine, l'aula didattica dedicata alle attività educative. Al secondo piano, nel cosiddetto Edificio dell'antica mola, si trovano una macina in pietra a trazione animale del XVIII secolo, gli uffici amministrativi, situati in un soppalco, e il book shop. La parte di museo dislocata nel paese, invece, consta di due zone principali: un antico forno cittadino, in cui si tro-

va un'installazione di Maria Lai, e la chiesa di San Donato, che fa da scenario all'installazione musicale di Ille Strazza.

Le installazioni hanno il compito di animare il museo, proiettandolo nell'attualità. Esse raccontano l'olio dal punto di vista contemporaneo, fornendo al visitatore una proposta di lettura che parte da elementi storici ed etnografici, per arrivare a momenti innovativi e sperimentali. Come afferma Nico Stringa, professore di Storia dell'arte contemporanea all'Università Ca' Foscari di Venezia, questi lavori si riallacciano all'opera di Lucio Fontana, in cui "l'ambiente diventa soggetto". Essi inneggiano infatti all'elemento vegetale per eccellenza: l'albero.

La prima installazione che incontra il visitante è l'opera di Maria Lai, che si intitola *Olio di parole*, ricordando una citazione di Federico García Lorca. Attraverso evocativi contrasti di luce e ombra, si snoda un percorso, come un poetico dialogo tra uomo e natura. Esso inizia con una macchina creata dall'artista assemblando un vecchio meccanismo di un orologio da torre che reca le cinque parole chiave necessarie alla crescita della pianta d'ulivo, così come recita un antico ritornello sardo: sasso, solco, sole, scure, sale. Il percorso continua seguendo lo svilupparsi di un flusso dorato, simbolo dell'olio generato dalla macchina, che, come un filo conduttore, vincola l'attività dell'uomo al ritmo della natura, superando i limiti spazio-temporali. Il filo, che percorre tutta l'installazione, si aggroviglia nella parete di fondo per ritrovare, alla fine, l'ordine in un punto, sospeso e illuminato: una goccia d'olio. Questa piccola, ma brillante goccia d'olio sembra racchiudere in sé tutta l'energia e la forza di un mondo primordiale, costituendo il punto d'arrivo e, al tempo stesso, di partenza del viaggio in cui Maria Lai conduce il visitatore.

L'installazione di Alik Cavaliere, *Frammenti di fonderia di un'opera incompiuta*, è splendida nel suo silenzio solenne, e profonda nei contenuti poetici. Appoggiati sul pavimento stanno sette calchi in bronzo, riproduzione perfetta di tronchi d'ulivo e fascine. Sebbene l'opera sia incompiuta per la scomparsa dell'artista, essa è rappresentativa dell'arte di Alik Cavaliere, amante dei calchi dal vero, come paradossali esempi del distacco esistente tra arte e natura. L'idea della copia perfetta contiene in sé, inevitabilmente, il desiderio di avvicinarsi il più possibile alle forme della natura, ma, al tempo stesso, nasconde l'amara e frustrante consapevolezza dell'impotenza dell'uomo/artista di fronte a essa. Il visitatore, attratto dalle opere che appaiono come abbandonate, viene invitato ad avvicinarsi e a toccarle, ed è solo nel contatto che si rende conto dell'inganno: la materia non è quella calda e confortevole del legno, bensì quella fredda e distante del bronzo. Durante questa sorta di *performance*, il visitatore partecipa dell'impotenza dell'artista a riprodurre fino in fondo le forme della natura.

Il percorso continua in un luogo inconsueto per un museo: una piccola grotta sotterranea, probabilmente usata in

passato come cantina, alla quale si accede direttamente dalla sala situata al pianterreno, scendendo pochi gradini. Al suo interno Hidetoshi Nagasawa ha collocato la sua installazione: *Ulivo viaggiante*. L'artista ha realizzato un laghetto su cui navigano barchette piene d'olio accese, come antichi lumi a olio. Esse vengono mosse dolcemente dalle gocce di umidità che, cadendo in acqua dalle pareti della grotta, generano un delicato movimento. Un ulivo in rame pende capovolto dal soffitto, affondando le sue radici in un supporto metallico che ricorda una barca. Questa visione "a testa in giù" ribalta il punto di vista dell'osservatore, suggerendogli di giocare confondendo il lago con il cielo, e le barche con le stelle. Nagasawa fa entrare il visitatore in un mondo parallelo, fuori dal tempo e lontano dalle convenzioni geografiche, eliminando ogni riferimento con il mondo reale e proponendo l'idea di un viaggio, suggerito dalla barca, in una nuova dimensione. La piccola grotta, grazie all'intervento dell'artista, da spazio chiuso e angusto diventa aperta e senza confini. L'olio qui recupera la sua sacralità, come fonte di illuminazione.

Al primo piano si trova la sala più "etnografica" del museo. Essa comprende, infatti, una collezione di presse olearie e diversi utensili da lavoro, un tempo necessari alla produzione e all'imbottigliamento dell'olio. Questi oggetti sono la testimonianza di un processo lavorativo ormai scomparso e sconosciuto ai giovani. Le presse olearie sono situate nella sala, accompagnate dalle rispettive cartelle, e dislocate fuori dalle vetrine dove, invece, si trovano numerosi oggetti utilizzati sia per lavorare l'albero dell'ulivo, sia necessari alla conservazione, al trasporto e alla misurazione dell'olio.

Si incontra poi l'installazione di Gianandrea Gazzola: *Oleophona*. L'artista ha creato un incredibile marchingegno musicale in grado di leggere e riprodurre il suono dell'olio, creando una melodia sempre differente. L'opera è realizzata utilizzando anche antichi otri oleari, alcuni risalenti al XVIII secolo, che si trovavano nell'edificio e che, seppure in parte rovinati, sono stati recuperati dall'artista che li ha utilizzati come cassa armonica del suo complesso strumento musicale. Da una sfera di vetro posta sulla sommità della parete scende l'olio che confluisce in cilindri di rame. Essi, appesantiti dall'olio che li va riempiendo, scendono verso il basso, entrando negli otri di terracotta. Parallelamente a questo moto perpetuo, nella stanza accanto, un altro meccanismo, anch'esso in perenne movimento, contribuisce alla creazione del "flusso musicale". Un tronco di ulivo, che gira su se stesso, viene accarezzato da quattro archi, come fosse un violino meccanico. Il gocciolare dell'olio dentro gli otri e il fruscio degli archi sull'ulivo vengono analizzati da un lettore digitale che ne riproduce il suono, combinando tra loro i messaggi musicali che i due strumenti gli inviano. Il risultato è una musica suggestiva che invade le due sale. Il visitatore viene invi-

tato a sedersi nella seconda stanza, dove si trova l'“ulivo rotante”; da lì può godere pienamente della musica, senza evitare, però, di lasciarsi sorprendere dal marchingegno musicale che si muove incessantemente davanti ai suoi occhi. L'opera di Gazzola coinvolge sia l'udito, sia la vista, poiché il complesso meccanismo, nel suo moto perpetuo e nella perfezione dei suoi movimenti, cattura l'attenzione dell'osservatore. Immagine e suono si sintetizzano in una complessa opera, che svela la musicalità della materia.

All'uscita dal museo, il visitatore è invitato a percorrere le vie del paese. Nell'antico borgo medievale egli scopre allora un antico frantoio del XVIII secolo con mola a trazione e un vecchio forno, ristrutturato da Maria Lai, al cui interno l'artista ha collocato numerosi pani bianchi in terracotta, in un omaggio ai prodotti della terra che sono stati alla base della vita semplice e dignitosa degli abitanti del paese. In questa escursione tra le vie di Castelnuovo si viene accompagnati dal logo del museo: un anello ovale, realizzato in terracotta e dipinto di verde, che racchiude una goccia dorata. Rappresentazione stilizzata di un'oliva e simbolo della ricchezza che essa racchiude, il logo del museo si ritrova, inaspettatamente, nelle strade di Castelnuovo, su un arco, o più semplicemente sulla parete di una casa, ricordando il profondo legame esistente tra il museo e il paese.

L'ultima tappa è in aperta campagna, ove si trovano gli imponenti resti della chiesa di San Donato, edificata nel IX secolo sulle vestigia di un tempio romano. Restaurata dagli stessi architetti che hanno concepito il museo, ospita un'installazione musicale, opera di Ille Strazza: *U.I.O.* (il canto delle vocali dell'ulivo). All'interno della chiesa il visitatore viene accolto da un inno del V secolo dedicato all'ulivo (*Arbor foeta*, ovvero “albero fecondo”) e rivisitato dall'artista, che ha lavorato sul testo, inserendovi interventi personali. Dall'interno della chiesa, la cui abside è stata ricostruita in vetro, si vedono le campagne circostanti, cosicché il visitatore, aiutato dagli straordinari effetti sonori, si ritrova a vivere un'esperienza in simbiosi con la natura e con il territorio sabino.

Recuperare il patrimonio...

Come osserva Marisa Dalai Emiliani, il Museo dell'Olio della Sabina non opta per una proposta “di commento e spiegazione razionale di un luogo e della sua storia, ma [sceglie la] trasfigurazione poetica di una civiltà e di un mito – il mito e la civiltà mediterranea dell'ulivo, dell'olio – che tuttavia si esprimono e vivono quotidianamente nelle pietre, negli alberi, nei sentieri, ma anche nel lavoro, nella memoria e nelle aspirazioni di una comunità”. Due sono i riferimenti che Marisa Dalai Emiliani prende in considerazione: da un lato l'ecomuseo, dall'altro l'idea del museo d'arte contemporanea aperto alla società, laboratorio attivo. Ella si domanda se, superando i confini tradizionali fra le di-

scipline per proporre un'esperienza totale, il museo non risponda all'idea di museo come cultura postmoderna.

Il Museo dell'Olio della Sabina contribuisce in modo determinante a dare voce al mito dell'olio; per questa ragione si è imposto come vivace esempio di recupero non retorico del patrimonio culturale, inteso nella sua accezione più ampia, sia come patrimonio tangibile, sia come patrimonio intangibile. Non è casuale perciò che alla fine della visita si possa osservare una multivisione di Franco Vergine in cui si alternano fotografie degli abitanti di Castelnuovo di Farfa con canti e musiche popolari.

Mao Benedetti e Sveva Di Martino, nel loro lavoro di ristrutturazione dell'edificio, vedono anch'essi, nel rispetto del patrimonio, il punto di partenza dell'azione di recupero e ribadiscono il modo di procedere tipico della tradizione italiana e quindi della scuola del Novecento. La cultura contemporanea, infatti, tra le sue molte sfaccettature, offre sempre più spesso l'idea di un'architettura che fagocita il patrimonio, invece di dialogare con esso. Negli ultimi anni si sono succeduti molteplici esempi di musei ed esposizioni che, invece di mostrare le opere d'arte, hanno ceduto alla tentazione del protagonismo assoluto. Mao Benedetti e Sveva Di Martino, invece, hanno scelto il richiamo a un'architettura che sappia unire tradizione e linguaggio moderno. Essi sono coscienti della responsabilità che comporta il fatto di vivere in un Paese ricchissimo di beni culturali, ma d'altro canto non rinunciano alle molteplici possibilità che attualmente l'architettura offre, prima fra tutte la straordinaria varietà di materiali. Il loro progetto è discreto e non rimbombante, è carico di messaggi e stimoli e non risulta affatto pedante né tanto meno compiacente. Ingegnose ed efficaci sono alcune soluzioni da loro adottate come per esempio i cilindri di rame della zona del Palazzo Perelli riservata al Comune, i cui giochi di luce naturale “riscaldano” l'ambiente, o la rampa d'accesso che collega il museo al paese di Castelnuovo di Farfa, e che dimostra come esista una comunicazione tra il paesino medievale, il palazzo cinquecentesco e le installazioni contemporanee. Molto importanti sono anche l'uso della luce e dei materiali, brillantemente sintetizzati nell'abside di San Donato. Essi permettono di far interagire la trasparenza del vetro con la robustezza della pietra, lasciando la chiesetta integrata nella natura circostante. La natura in questo caso, infatti, serve da complemento allo stesso edificio, richiamando i principi dell'architettura organica. Il loro intervento ha permesso di raccordare tra loro dei beni patrimoniali che prima restavano isolati, venendo così a creare un itinerario che offre al visitatore un'immagine completa e non più parziale, unendo quegli elementi tipici della tradizione orale ai monumenti della zona e alle installazioni realizzate appositamente per commemorare la cultura locale.

Il modello che si propone è quello di un museo etnografico innovativo, che sappia guardare al passato, senza rinun-

ciare alla contemporaneità, e che riesca a conciliare il recupero della propria identità culturale con una dimensione europea. Il Museo dell'Olio della Sabina, infatti, rappresenta un valido strumento didattico, per scuole e famiglie che vogliono trasmettere i valori di rispetto e valorizzazione del patrimonio. A tal fine si mettono a disposizione diversi supporti multidisciplinari come CD rom o mezzi audiovisivi di vario tipo, utili per approfondire gli aspetti storici e antropologici. La proposta è quella di rendere il visitatore protagonista di un'esperienza unica e irripetibile. Nonostante si acceda al museo solo se accompagnati da una guida, infatti, ciò non significa che la visita sia massificata e omologata. Il pubblico, al contrario, è reso partecipe e protagonista, sia perché le opere gli richiamano alla mente quei valori ancestrali legati alla sua cultura, sia perché entra in contatto diretto con le opere. D'altro lato l'atmosfera del museo, quieta e sacrale, non viene modificata dal visitatore che, in quanto elemento esterno, potrebbe alterarla. Esso, infatti, è accompagnato in questo viaggio dalla guida che ne svela i segreti e i misteri, facendo sì che sia egli stesso a essere invaso dal museo e non viceversa.

Nel museo l'interazione con il pubblico si fa indispensabile, avanzando ipotesi molto interessanti soprattutto dal punto di vista educativo. Si vuole rompere con la visita "passiva" del museo e si propone un percorso in cui l'osservatore interagisce con l'arte, risvegliando sensazioni e provocando reazioni. In questo modo da una parte si cattura l'attenzione del pubblico, e dall'altra si fa sì che il museo sia comprensibile e che il suo messaggio possa essere recepito da ogni tipo di visitatore. Il pubblico dei musei, infatti, sta diventando sempre più eterogeneo e le sue esigenze si stanno sempre più diversificando. Il Museo dell'Olio della Sabina, quindi, pur essendo strutturato con un percorso obbligato, offre al visitatore la possibilità di vivere la sua esperienza, facendo di ogni visita un fatto unico.

Le guide comunicano con i visitatori, ma il loro ruolo non è solo quello di spiegare le opere e di rispondere alle loro domande, bensì è anche quello di farsi complici, interagendo con essi come in una messa in scena teatrale. Stimolare la riflessione e il senso critico sono due tra i vantaggi più evidenti che risultano da questo modo di procedere. Nel momento in cui si accede al museo, infatti, le stanze buie animate dall'installazione di Maria Lai lasciano spaesato il visitatore che, incuriosito e intimorito al tempo stesso, si affida alla guida che lo conduce attraverso spazi sconosciuti. La stessa cosa avviene quando si accede alla grotta, dalle viscose pareti, dove si trova l'installazione di Hidetoshi Nagasawa. Il contatto con le installazioni regala al pubblico momenti coinvolgenti nel caso dell'installazione di Alik Cavaliere. In questo caso la guida mente rispetto alla materia dell'opera con lo scopo di promuovere la scoperta e quindi la sorpresa individuale. Il visitatore non si sente tradito, bensì partecipa

volentieri alla *performance* e lascia che la vista si prenda gioco del tatto. Anche l'installazione di Gianandrea Gazzola sorprende positivamente il visitatore, il cui udito è solleticato dalla musica dell'olio.

Il pubblico riceve stimoli di vario tipo che esaltano tutti e cinque i sensi, e che contribuiscono a far rivivere il patrimonio culturale non solo come dato di fatto, ma anche come esperienza reale, nonché in molti casi come "ricordo". Questo aspetto di "multisensorialità" conferisce, a mio avviso, il più forte e, perché no, radicale elemento di rottura con la tradizionale idea di museo, e avvicina il museo stesso ai moderni centri di esposizione d'arte contemporanea nonché al concetto di "arte interattiva". La vista, l'udito, il tatto, l'olfatto e, ovviamente, trattandosi di un museo dedicato all'olio, il gusto vengono tutti coinvolti, creando uno straordinario universo simbolico, che sospende il visitatore in un mondo fuori dal tempo e dallo spazio, in bilico tra passato e futuro.

Conclusione

L'impostazione del museo che finora si è analizzata si riallaccia, a mio avviso, ai canoni della cosiddetta "museologia critica". Essa, infatti, stimola la riflessione del visitatore, lo coinvolge e lo invita a trarre conclusioni, prendendo le distanze dai vecchi allestimenti museali. Il museo in questo caso non è più un ente volto a legittimare se stesso e la società che lo sostiene, bensì diventa un ente che si interroga e che pone delle questioni. Credo che si tratti di un metodo eccellente per sensibilizzare il pubblico sulle problematiche relative al patrimonio culturale e, in quanto tale, costituisce un punto nodale su cui sviluppare una riflessione.

Il Museo dell'Olio della Sabina lancia un messaggio che è importante recepire e, ovviamente, superare per poter incontrare un'alternativa sana all'appiattimento culturale cui la nostra società è sempre più sottomessa. In una realtà come l'attuale, dove il folklore e la cultura locale rischiano di scomparire per dare luogo a nuove espressioni culturali, credo fermamente che diventi indispensabile un'azione di recupero ragionata, anche se in molti casi rischiosa, come quella di Castelnuovo di Farfa. A tal proposito la genesi del museo rappresenta un fenomeno interessante visto che è completamente svincolata da una collezione iniziale, e l'unico motore che la motiva è il recupero della memoria e del patrimonio.

L'esempio che questo museo vuole dare, infatti, è di collaborazione e coordinazione tra museologi, artisti, architetti, istituzioni e cittadinanza, come una possibile metodologia di lavoro per la salvaguardia del patrimonio culturale, e al tempo stesso come una piattaforma attraverso la quale coinvolgere ogni tipo di pubblico e renderlo consapevole del proprio ruolo.

Maria Elena Palmegiani è laureata in Storia dell'arte contemporanea presso l'Università "La Sapienza" di Roma.

a cura di Giovanni Pinna

Recensioni**Edilizia per la cultura. Biblioteche - Musei**di Marco Vaudetti, *UTET, Torino, 2005, 463 pagine*

Marco Vaudetti, docente di Architettura degli interni ed allestimento presso la Prima Facoltà di Architettura di Torino, ha curato per la serie "Progettare - Metodi. Tecniche. Norme. Realizzazioni", edita dalla UTET di Torino, questo volume che affronta i temi della progettazione per biblioteche e musei, e che fa seguito a due volumi già pubblicati dedicati all'edilizia per uffici e per lo sport.

L'opera, cui hanno collaborato trenta autori, la maggior parte architetti, è rivolta soprattutto ai tecnici e offre una panoramica generale ed esaustiva sui problemi connessi sia con la realizzazione di nuovi spazi per biblioteche e musei, sia con interventi finalizzati alla trasformazione di edifici già esistenti. Forse quest'ultimo aspetto avrebbe dovuto essere trattato con maggior ampiezza, vista la tradizione italiana nella trasformazione degli edifici storici, già teorizzata da Giovannoni negli anni Trenta, che rende minima la necessità di costruire edifici totalmente nuovi per musei e biblioteche. Spazio più ampio avrei dato anche alla "progettazione minore", e cioè agli interventi progettuali richiesti negli ultimi anni dall'adeguamento delle sedi museali alle nuove norme di sicurezza, interventi che costituiscono oggi in Italia la porzione maggiore dei lavori sugli spazi per la cultura.

Si tratta comunque certamente di un volume importante - il primo nel suo genere per quanto riguarda la progettazione di istituzioni culturali - realizzato in un'ottica essenzialmente architettonica, una sorta di enciclopedia che non potrà mancare sia dagli studi di architettura, sia dai banchi delle università. Ne fanno fede, per quanto riguarda la sezione musei, le molte informazioni relative all'ambiente del museo, i riferimenti alle normative, l'elenco delle ditte che operano nel settore museale e l'illustrazione delle loro produzioni.

Al di là dell'intrinseco interesse dell'opera, si possono però notare alcune debolezze. Per esempio una curiosa diversità nell'approccio alle biblioteche e ai musei: la presenza nel volume del punto di vista dei bibliotecari, ma non di quello dei museologi. Come se la progettazione dei musei potesse essere avulsa dalla loro produttività culturale e scientifica, le cui scelte non sono certamente appannaggio del progettista ma del committente che, almeno nei grandi musei complessi, è identificato nello staff scientifico e culturale del museo. In ciò il volume persegue la moderna visione dell'architettura che viene intesa come una scienza universale, in grado di coniugare - da sola - le esigenze dello spazio museale con quelle dei contenuti scientifici, un'interpretazione del ruolo dell'architetto che non ha le sue radici in Italia, ove

la tradizione del dopoguerra - di Scarpa, Albini, BBPR - voleva una stretta collaborazione fra museologo e architetto. Non vale, a mitigare questa *défaillance*, l'aver aggiunto alla fine del volume una sintesi degli Atti di indirizzo sugli standard museali, elaborati nel 2000 per conto del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali; documento teorico completo ma di difficile applicazione pratica, soprattutto in virtù dell'assenza di un programma di rilevamento puntuale dello stato di fatto delle strutture museali esistenti e dei loro punti di maggior vulnerabilità.

Infine sarebbe stato utile che tutte le immagini di allestimenti del capitolo 4 portassero i riferimenti alla loro collocazione, e attenzione alle didascalie! Quella di fig 4.11 (pag. 203) non è l'ingresso del V&A, ma la Hall centrale del Natural History Museum di Londra e il dinosauro non segnala le caratteristiche salienti dell'esposizione.

Carlo Teruzzi

Museo e cittadinanza. Condividere il patrimonio culturale per promuovere la partecipazione e la formazione civicaa cura di Maurizio Maggi, *Quaderni di ricerca, Ires Piemonte, n. 108, 2005, 122 pagine*

Il volume è il risultato di una attività di studio e di riflessione teorica condotta dall'Ires all'inizio del 2004 in collaborazione con esponenti di primo piano della Nuova Museologia internazionale e con la fattiva partecipazione di numerosi ecomusei nazionali. Dai risultati, presentati al terzo incontro internazionale degli ecomusei, tenutosi a Rio de Janeiro nel settembre dello stesso anno, emerge sempre più chiaramente come la crisi attuale derivi, prima che dalle difficoltà di carattere economico, da una debolezza di fondo della società italiana. Sia che questa venga definita come carenza di imprenditorialità, incapacità della politica di essere all'altezza delle sfide, o ancora atteggiamento non partecipativo dei cittadini, a seconda di quale soggetto sociale venga considerato, il malessere poggia su una generale incapacità di assicurare un ricambio di classe dirigente a tutti i livelli: aziendale, politico, sindacale, amministrativo.

Sono molte, di conseguenza, le politiche che potrebbero avvantaggiarsi della presenza di comunità attive e coese, di un elevato livello di leadership locale, di una più consapevole partecipazione dei cittadini. Il patrimonio locale costituisce un terreno di straordinaria centralità per mettere in atto iniziative di costruzione di quella che viene ormai definita "Nuova cittadinanza". Si tratta di uno sviluppo innovativo e per molti aspetti incognito della gestione della democrazia, di un percorso da scoprire e sul quale stanno convergendo le attenzioni di studiosi sia dello sviluppo che del patrimonio culturale, in molti Paesi del mondo. Questo volume ha cercato di fotografarne lo stato attuale.

Maurizio Maggi

Il museo fuori dal museo. Il territorio e la comunicazione museale

a cura di Valeria Minucciani, Edizioni Lybra Immagine, Milano, 2005, 93 pagine, 16 euro

Il fenomeno museale ha oggi confini molto labili nei confronti di altre manifestazioni di divulgazione culturale; è sfaccettato e contraddittorio; sempre più raramente può permettersi di rimanere chiuso in se stesso, in senso fisico ma anche e soprattutto in senso concettuale. Questo libro vuole fornire un piccolo contributo da questo particolare punto di vista, proponendo interpretazioni anche molto diverse di questo uscire del museo da se stesso. Sotto questa espressione, dunque, trovano legittimamente spazio fenomeni quali l'ecomuseo e il museo diffuso, il centro visita e il museo naturalistico di ultima generazione; ma anche considerazioni sulla vera missione del museo, nuove prospettive aperte dalla tecnologia sulla comunicazione museale, ibridazioni fra i linguaggi artistici che riaprono al museo opera d'arte totale. Il museo, oggi, è "fuori dal museo" quando tenta di aprire verso nuovi orizzonti di comunicazione culturale; quando ricerca possibilità di dire cose diverse, e aspira a dire in modo diverso.

dalla quarta di copertina

La Continuità e lo Specchio. Progettare architetture e paesaggi fluviali

a cura di Laura Sasso, Edizioni Lybra Immagine, Milano, 2005, 239 pagine, 25 euro

Questo volume ripercorre ed elabora i contributi di due importanti convegni internazionali organizzati dal Politecnico di Torino e indaga le diverse esperienze per la progettazione e riprogettazione dei paesaggi fluviali, confrontando strategie locali e internazionali nel loro modo di affrontare il tema in relazione alla dicotomia città/agricoltura. La progettazione di spazi, di ambienti, di politiche del territorio diviene uno strumento articolato di attenzione al paesaggio che presuppone uno stretto confronto tra diverse competenze e sensibilità superando visioni settoriali, pur mantenendo la ricchezza delle specificità disciplinari e delle esperienze particolari. Il libro propone una panoramica dettagliata e documentata di importanti e recenti realizzazioni (italiane, europee, nordamericane) mettendo in luce le particolarità culturali e contestuali che rendono possibile o meno ricerca, progetto e soluzioni paesistiche. L'importante impianto iconografico, supportato dagli importanti interventi dei più importanti professionisti, amministratori e accademici del panorama internazionale, testimonia con tavole, disegni di progetto e immagini la stratificazione dei segni dell'uomo nel paesaggio, il loro intreccio, lo sviluppo di soluzioni architettoniche e territoriali capaci di affrontare la difficile tematica della pianificazione e della progettazione paesistica nei luoghi dell'acqua.

"Questa raccolta di testimonianze, riflessioni, casi di studio, esperienza va nella direzione di allargare orizzonti conosciuti, di indurre processi di emulazione, di incoraggiare nuove sperimentazioni, di far conoscere i problemi e le soluzioni possibili proponendosi come lettura per un pubblico vasto di persone che intendano ragionare sui luoghi del loro abitare."

dalla prefazione di Liliana Bazzanella

Il museo delle meraviglie

di Silvia Battaglini, illustrazioni di Rebecca Giusti, Edizioni Plus, Pisa, 2005, 39 pagine, 8 euro

In molti luoghi oggi è possibile vivere l'emozione dell'immersione nella storia. Attraverso monumenti, edifici ed oggetti è possibile entrare in contatto con vicende, situazioni e personaggi che hanno fatto il nostro passato, sia esso recente o più remoto. Uno di questi luoghi è il museo, con la sua storia e le sue collezioni; il museo che è quindi chiamato a svolgere l'importante missione di conoscenza e di educazione, e più in generale di diffusione della cultura. È così che nasce il libro *Il museo delle meraviglie*, pensato per tutti i bambini, ma anche per quegli adulti che desiderano accompagnare i piccoli alla scoperta del grande mondo della storia e del museo. Insieme alla bambina Laura, il piccolo lettore visita il Museo di Storia Naturale e del Territorio, con particolare attenzione alla sua Galleria storica, scoprendo un'infinità di notizie sul suo passato. Il volume, infatti, è articolato in argomenti relativi alla Galleria storica e alla storia del museo pisano dalle origini ad oggi, e ne presenta le principali tappe: la sua origine legata al Giardino dei Semplici, la *Wunderkammern* con le sue meraviglie e curiosità, gli inventari del 1600, il 1700 con la collezione malacologica di Niccolò Gualtieri, il 1800 con Paolo Savi ed altri importanti personaggi, il trasferimento delle collezioni naturalistiche presso la Certosa di Calci. *Il museo delle meraviglie*, anzitutto, è un racconto accattivante e stimolante: l'informazione, scientificamente corretta e data con un lessico semplice e chiaro, è supportata da una scelta grafica piacevole e invitante. Interamente a colori, il volume è corredato di iconografie rappresentative del lavoro e degli sviluppi del museo nel corso dei secoli e illustrato da acquarelli che donano completezza al testo e piacere visivo essi stessi, aiutando il bambino nella lettura. Un piccolo glossario, infine, spiega alcuni termini di più difficile comprensione.

dalla quarta di copertina

Il Museo civico di storia naturale di Verona dal 1862 a oggi di Sandro Ruffo ed Ettore Curi, Marsilio, Venezia, 2005, 171 pagine

Il Museo di storia naturale di Verona è uno dei gioielli della museologia scientifica italiana, merito delle sue collezioni e soprattutto dei personaggi che hanno studiato e scrit-

to di scienze naturali fra le sue mura. Fra questi anche uno dei due autori del volume, il mio antico amico (e per molti versi ispiratore) Sandro Ruffo, che ne fu direttore per molti anni, e che è considerato, a ragione, il nume tutelare della museologia scientifica italiana. Negli oltre 140 anni della sua storia questo prezioso museo di non straordinarie dimensioni – che dovrebbe spostarsi fra breve nei locali del vecchio arsenale – ha saputo interpretare in maniera straordinaria le tradizioni scientifiche di Verona, città che ha tenuto a battesimo la museologia scientifica con l'istituzione, a metà del Cinquecento, del museo di Francesco Calzolari che è ritenuto, assieme a quello di Ulisse Aldrovandi a Bologna, il primo museo scientifico del mondo. Proprio da queste antiche tradizioni prende inizio la storia del museo narrata nel volume, riccamente illustrata e corredata da un'appendice documentaria di sicuro interesse storico.

Henri Cernuschi 1821-1896. Voyageur et collectionneur di autori vari, Éditions des musées de la Ville de Paris, Paris, 1998, 150 pagine, 39 euro

L'inaugurazione del rinnovato Musée Cernuschi, avvenuta il 16 giugno 2005, rende attuale questo volume sul suo fondatore, edito qualche anno fa dalla Città di Parigi. Il milanese Enrico Cernuschi, dopo aver preso parte attiva alle Cinque Giornate di Milano come membro della Commissione delle barricate e del Consiglio di guerra assieme a Carlo Cattaneo, Giulio Terzaghi e Giorgio Clerici, e dopo essere stato imprigionato per aver partecipato alla Repubblica Romana, il primo agosto 1850 si rifugiò in Francia. Qui, divenuto banchiere ed esperto finanziario, accumulò la fortuna che gli permise di intraprendere il viaggio in India, Giava, Cina e Giappone (1871-1873) che è all'origine della sua collezione d'arte orientale, e di far costruire in avenue Velasquez a Parigi la palazzina che ancora oggi ospita il museo che prende il suo nome. Cernuschi donò la sua collezione di arte orientale alla città di Parigi nel 1882. Il museo fu inaugurato il 26 ottobre 1898.

Il museo che non c'è. Percorsi didattici possibili nell'area dell'arte e del disegno attraverso lo strumento virtuale

di Saverio Pansini, Edizioni B.A. Graphis, Bari, 2005, 128 pagine, 12 euro

Il volume tende ad esplicitare i rapporti possibili tra l'area disciplinare della storia dell'arte, dell'educazione visiva e del disegno e le nuove tecnologie digitali, offrendo un ampio panorama di applicazioni utili ad un corretto rapporto insegnamento/apprendimento. Ampia parte del libro è dedicata al dibattito sull'utilizzo del digitale nel campo della didattica affrontando le tematiche connesse ai modi di rappresentazione e alla dicotomia esistente tra originale e suo doppio. Dopo aver affrontato la questione del "museo vir-

tuale" attraverso l'esame di alcuni siti web per verificare le opportunità che questi offrono e alcuni percorsi possibili da effettuare con gli alunni, il volume propone un consistente numero di itinerari formativi realizzati in alcune scuole medie inferiori e superiori.

dalla quarta di copertina

La cultura interattiva. Comunicazione scientifica, musei, science centre

di Luigi Amodio, Annalisa Buffardi e Lello Savoiano, Oxidiana, Pomigliano d'Arco, 2005, 223 pagine, 15 euro

Che la comunicazione scientifica – e non solo – sia più efficace grazie a metodologie e tecnologie interattive è, ormai, un dato di fatto, testimoniato dalla sempre maggiore diffusione di luoghi, strumenti, prodotti che coinvolgono attivamente i fruitori. La fioritura, in tutto il mondo, di nuovi musei scientifici interattivi, i science centre, rappresenta da questo punto di vista un segnale evidente, che ha suscitato l'attenzione del mondo della ricerca e della comunicazione, degli esperti di educazione e della stessa politica. Si tratta di strutture in profonda e continua trasformazione, così come del resto il loro oggetto, la scienza e la tecnologia e il loro impatto sulla vita quotidiana e sociale. Questo volume, a partire dalla ricostruzione della genesi dei science centre nel panorama museale internazionale, si propone come una riflessione sulla cultura dell'interattività, documentata dall'analisi di casi di eccellenza e dal confronto con esperti provenienti da varie esperienze. Caratteristiche di questo nuovo corso sono il coinvolgimento e la partecipazione attiva dell'utente nella costruzione della conoscenza e nel dibattito sociale, etico, politico sulla scienza e tecnologia. I musei e i science centre, attraverso reperti originali, *exhibits hands on* e applicazioni virtuali, rappresentano sempre più frequentemente vere e proprie "agorà" che contribuiscono alla costruzione del sapere, dell'opinione pubblica e dell'identità dei cittadini del nuovo millennio. Luoghi in cui la dialettica tra scienza e società vive attraverso la partecipazione attiva degli utenti.

dalla quarta di copertina

Che cos'è un museo

di Maria Vittoria Marini Clarelli, Carocci, Roma, 2005, 127 pagine, 9 euro

Giudicare il museo è più facile che comprenderlo. Poche istituzioni sono state valutate in modo così contraddittorio: tempio o cimitero dell'arte, luogo della meraviglia o deposito polveroso, microcosmo o disordine organizzato, casa dei sogni collettivi o dimora dell'incoerenza, laboratorio o supermarket della cultura. Ma che cos'è veramente un museo? Questo libro – frutto della penna della soprintendente alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma – cerca di svelarne l'identità, raccontarne la storia, spiegarne il funziona-

mento e prevederne il futuro. È la guida generale al museo, ma anche un invito a riflettere sui molti dilemmi che rendono oggi il suo equilibrio così delicato.

dalla quarta di copertina

I musei e la formazione del sapere. Le radici storiche, le pratiche del presente
di Eileen Hooper-Greenhill, *Il Saggiatore, Milano, 2005, 286 pagine, 30 euro*

“Questo libro – scrive l’autrice nel primo capitolo – si pone alcuni interrogativi fondamentali. Nella realtà museale, che cosa significa “conoscere”? Quale accezione si dà della conoscenza nel museo? O, per dirla in altre parole, qual è la base della razionalità nel museo? Che cosa è giudicato degno di essere accolto, che cosa è da escludere, e perché? Queste valutazioni si modificano nel tempo? Come ci si aspetta che le singole persone si muovano nel museo? Qual è il ruolo del visitatore? E il ruolo del curatore e del conservatore? Seguendo quale percorso le cose materiali vengono trasformate in oggetti esposti? E gli individui, lungo quali vie divengono soggetti? Qual è il rapporto tra spazio, tempo, soggetto e oggetto? E, per porre l’interrogativo che forse comprende tutti gli altri, in che modo i “musei” sono strutturati in quanto oggetti? Ovvero, che cosa fa sì che un “museo” sia considerato tale?” Un ben arduo compito per un solo volume! Che infatti non lo porta a compimento. Lungi dall’essere una sistematizzazione scientifica della museologia, impossibile per un autore “teorico”, privo cioè di qualsiasi esperienza di gestione museale, il volume scorre attraverso un intreccio storico-filosofico carico di nostalgia, dal quale il lettore dovrebbe trarre – compito non facile – le risposte ai numerosi interrogativi che la Hooper-Greenhill elenca in apertura del volume. Si tratta comunque di un’opera importante, tanto da poter essere annoverata fra i classici recenti, il cui merito principale risiede nell’aver riaperto una finestra sulla storia dei musei, riaffermando la loro importanza di luoghi di produzione e di diffusione culturale. Ci si può rammaricare perciò che ai lettori italiani sia data la possibilità di leggerlo nella loro lingua ben 13 anni dopo la sua pubblicazione in lingua inglese.

Segnalazioni

- Ballé C., Poulot D., 2004 - *Musées en Europe: une mutation inachevée*. La documentation française, Paris, 286 pp.
Baunia A., 2004 - *The nature of classical collecting. Collectors and Collections, 100 BCE-100 CE*. Ashgate, 370 pp., 49,50 £.
Boiani G.C. (a cura di), 2005 - *Catalogo della mostra “Maioliche rinascimentali da Palazzo Ducale di Urbino”*. Report, rivista dei musei civici di Pesaro. Vol. 1, pp. 29-83.

- Carbonell B.M. (ed.), 2003 - *Museum Studies, an Anthology of Context*. Blakwell Publishing, New York, 640 pp., 52,95 \$.
Corsane G., 2005 - *Heritage, museums and galleries: an introductory reader*. Routledge, London New York, 392 pp., 45,95 \$.
Gellereau M., 2005 - *Les mises en scène de la visite guide: communication et médiation*. L’Harmattan, Paris, 279 pp., 24 €.
Lacotte M., 2005 - *Storie di musei. Il direttore del Louvre si racconta*. Il Saggiatore, Milano, 349 pp., 22 €.
Penny G., 2002 - *Objects of Culture: Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*. University of North Carolina Press, Chapel Hill, 281 pp., 65 \$.
Polk M., Schuster M.H., 2005 - *The looting of the Iraq Museum, Baghdad*. Harry N. Abrams, 242 pp., 20 £.
Poulot D., 2005 - *Une histoire des musées de France. XVIII-XX siècle*. Éditions la Découverte, Paris, 197 pp.



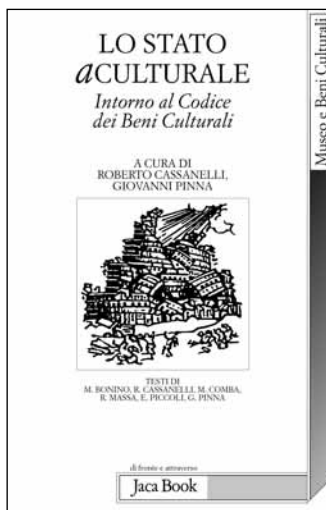
- Santagati F.M.C., 2004 - *Il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Origine e metamorfosi di un'istituzione museale del XIX secolo*. “L’Erma” di Bretschneider, Roma, 233 pp.
Segalen M., 2005 - *Vie d’un musée 1937-2005*. Stock, Paris, 352 pp. (Storia del Musée national d’Arts et Traditions populaires).
Sgubin R., (a cura di), 2005 - *Gorizia. Museo della moda e delle arti applicate*. Musei Provinciali di Gorizia, 142 pp.
Somerville-Large P., 2005 - *1854-2004 The Story of the National Gallery of Ireland*. National Gallery of Ireland, Dublin, 49,95 €.
Spada F. (a cura di), 2005 - *Beni Musicali e piccoli musei. Atti del convegno, Taranto 31 marzo - 2 aprile 2004*. Amministrazione Comunale di Montemesola, 154 pp.
Zanzi L., *Un pensiero montano. La “filosofia” di Reinhold Messner*. CDA & Vivalda, Torino, 255 pp., 16 €.

Musei e beni culturali

Dopo un dormiveglia durato circa sessant'anni, con il solo momentaneo risveglio della Legge Ronchey dei primi anni Novanta, la legislazione in materia di beni culturali ha subito in Italia un'improvvisa accelerazione. In cinque anni, tra il 1999 e il 2004, sono stati emanati due provvedimenti globali – il Testo Unico e il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio – e lo stesso Ministero della Cultura, non solo ha cambiato nome, ma è stato riformato per ben due volte.

Tanto attivismo dopo gli anni sonnolenti, seppur ricchi di dibattiti, che hanno caratterizzato il secondo dopoguerra e hanno fatto seguito alla costituzione del Ministero per i Beni Culturali nel 1975, non può non preoccupare. Se la storica legge fondamentale di tutela, la 1089/1939, si basava su due capisaldi fondamentali, la centralità dello Stato nell'azione di tutela e di gestione del patrimonio culturale, e la prevalenza degli interessi pubblici su quelli privati, gli ultimi quindici anni hanno visto sia una sempre più accentuata promozione del ruolo del privato, che dalla marginalità dei "servizi aggiuntivi" è approdato alla possibilità di gestione diretta dei beni culturali, sia la frantumazio-

Collana di Museologia edita dall'Editoriale Jaca Book, diretta da Giovanni Pinna e pubblicata in collaborazione con l'Associazione Italiana di Studi Museologici



Lo stato aculturale. Intorno al Codice dei Beni Culturali

a cura di Roberto Cassanelli e Giovanni Pinna.
Editoriale Jaca Book,
Milano, 2005,
192 pagine, 15 euro
testi di Michele Bonino,
Roberto Cassanelli, Michela Comba,
Renato Massa, Edoardo Piccoli
e Giovanni Pinna

ne dell'unitarietà dell'azione di tutela, evidente nella regionalizzazione delle competenze e nell'indebolimento dei presidi territoriali, le vecchie soprintendenze, costrette a lasciare sempre più spazio a una complessa e improduttiva burocrazia ministeriale.

Questo volume, il secondo della collana di Museologia della Jaca Book diretta da Giovanni Pinna, lungi dall'essere un commento giuridico, propone un'analisi in chiave culturale del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio. Attraverso interventi che provengono da esperienze diverse – museologia, storia dell'arte, architettura e scienze della natura – il libro analizza, e ove necessario critica, le premesse politiche e le considerazioni sociali che hanno generato il Codice, e che, attraverso di esso, hanno posto le premesse per un progressivo abbandono della gestione pubblica del patrimonio nazionale.

Il volume si chiude con un'appendice normativa in cui sono riportati il Codice completo delle ultime modifiche legislative, la legge di riforma del ministero e il relativo regolamento che ne completano l'architettura sotto il profilo operativo.

Il Museo del Ciclismo della Madonna del Ghisallo

I musei dello sport costituiscono un capitolo relativamente nuovo e originale nell'orizzonte museale italiano. In particolare, notevole attenzione è stata offerta da un provvedimento del Ministero per i Beni e le Attività Culturali per il finanziamento di strutture museografiche finalizzate alla comunicazione culturale dello sport, e da una serie di accordi di programma attivati dalla Regione Lombardia.

Grazie all'Accordo di Programma stipulato tra l'ente regionale lombardo, la Fondazione Cariplo, La Fondazione Museo del Ciclismo Madonna del Ghisallo, la Provincia di Como, il Comune di Magreglio, e altri enti, potrà essere finalmente completato il Museo del Ciclismo della Madonna del Ghisallo, situato in una delle più straordinarie e note *location* dell'immaginario ciclistico internazionale.

La nascita del museo si colloca perfettamente nella tradizione degli antichi *mouseia*, santuari dedicati alle muse in ricordo di particolari eventi o di mitiche figure eroiche che la tradizione vuole ivi sepolte. Infatti, è proprio la piccola chiesetta dedicata alla Madonna e collocata in cima al passo del Ghisallo a diventare luogo di donazione di *ex voto* da parte sia dei grandi ciclisti protagonisti di imprese leggendarie, sia di tutti coloro che sono contemporaneamente praticanti del ciclismo e della religione cattolica. Col tempo l'interno della chiesetta è diventato uno straordinario, e unico al mondo, ricetto di oggetti originali appartenuti ai grandi campioni del passato e anche dei tempi più recenti. Campioni come Guerra, Girardengo, Coppi, Bartali, Magni, Merckx, Giondi, Moser hanno lasciato qualcosa (maglie, biciclette, trofei) alla collezione. Il museo nasce così, in modo quasi na-

turale e spontaneo, come testimonianza - accanto al santuario del ciclismo sportivo internazionale - dei suoi campioni e delle loro leggendarie imprese.

Il progetto dello spettacolare edificio, di nuova realizzazione, voluto dalla Fondazione Museo del Ciclismo Madonna

del Ghisallo e dal suo presidente, il campione degli anni Quaranta e Cinquanta Fiorenzo Magni, è stato affidato al progettista lecchese Davide Bergna, mentre la responsabilità del progetto museologico-allestitivo è stata assunta dal museografo Pier Federico Caliarì. La realizzazione della proposta museografica è stata affidata a Bernini Spa [Museum Workshop], azienda di rinomata esperienza e sensibilità nel settore dei servizi e prodotti per i beni culturali.

Dal punto di vista della proposta scientifico-didattica, il Museo proposto alla committenza da Pier Federico Caliarì, attualmente in fase di realizzazione, è strutturato in cinque sezioni storiche (la Sezione dei Cimeli del Santuario, la Sezione dei Grandi Campioni e delle Grandi Imprese, la Sezione di Storia ed Evoluzione della Bicicletta, la Sezione del Ciclismo al Femminile, e la Sezione dell'Editoria Storica del Ciclismo), e in tre laboratori di produzione didattica e di alta formazione sportiva e professionale (la Scuola Internazionale di Mountain Bike, il Centro Studi

permanente di Medicina Sportiva e il Centro Studi permanente di Design della Bicicletta), dispiegati su circa duemila metri quadri di superficie, tra esposizione e servizi annessi.

Bernini Spa ha sede in via Milano 8, 20020 Ceriano Laghetto (Milano). Tel 02.96469293. Fax 02.96469646. E-mail info@bernini.it.



Vista interna sulla Sezione Storica dei Campioni e delle Imprese e, sotto, grande teca dei Cimeli del Santuario.

La nuova sezione didattica di Palazzo Rocca a Chiavari

“A scuola col museo” (il riferimento all’omonimo testo del 1986 di Renate Eco non è casuale) è una proposta di didattica offerta dal museo civico di Chiavari a tutte le scuole del comprensorio. Ha solo un anno di vita ma gode già di un’intensa attività, favorita anche dalla realtà scolastica del Tigullio, assai ricca e dotata di plessi scolastici di ogni ordine e grado.

Nell’ottica di superare la rigidità proposta dalle tradizionali visite guidate, gli alunni sono invitati a percorsi mirati all’interno delle collezioni. La tipologia museale – il museo civico ha sede in una dimora storica – si presta in modo particolare, sia ad accorciare la distanza tra i visitatori e le opere, sia a individuare al suo interno itinerari tematici. Il percorso principale si articola all’interno del seicentesco Palazzo Rocca-Costaguta: dall’atrio monumentale si accede direttamente al piano nobile e, dopo la visita agli appartamenti privati e di rappresentanza, si scende per vedere le cucine ottocentesche del mezzanino. Il contatto diretto con le diverse tipologie dei beni culturali, dai manufatti della cultura materiale dei locali di servizio, ai dipinti e agli arredi delle sale, è anche un invito a percepire la dimensione del “museo dell’abitare”. La visita è agevolata da una serie di schede di sala che, pur segnalando i capolavori del museo, non perdono di vista il contesto della dimora.

Al primo piano, dal 2004, è attiva la sezione didattica. Si tratta di una sala dotata di videoproiettore e schermo dove abitualmente gli studenti sono introdotti al tema della visita. Attraverso l’ausilio di schede didattiche che vengono proiettate ai ragazzi e contemporaneamente consegnate anche agli insegnanti, affinché possano poi eventualmente ripercorrere in classe l’esperienza proposta, si presenta una sorta di museo virtuale, per mostrare gli oggetti, fare confronti e analizzare dettagli. Un

esempio. Se si è proposto l’approccio alla lettura iconografica del dipinto delle *Tre Parche* della sala 4 attraverso le fonti e la riproduzione di altre versioni, i ragazzi saranno invitati a percorrere il museo alla ricerca di questo stesso soggetto. Davanti all’opera d’arte, gli studenti, sempre sotto la guida dell’operatore, vengono dotati dei più elementari strumenti di indagine. Con la lente scopriranno la trama della tela del supporto, la firma dell’autore o l’iscrizione; con il metro potranno imparare a schedare un oggetto; con una lampada portatile potranno scoprire particolari della quadreria abitualmente non illuminati.

Con la lente scopriranno la trama della tela del supporto, la firma dell’autore o l’iscrizione; con il metro potranno imparare a schedare un oggetto; con una lampada portatile potranno scoprire particolari della quadreria abitualmente non illuminati.

All’avvio dell’anno scolastico la sezione didattica mette a punto una serie di moduli, li presenta ai dirigenti scolastici e, se possibile, ai singoli insegnanti, con particolare riferimento ai docenti di Lettere, di Storia dell’arte e di Educazione artistica. Il contatto diretto tra l’insegnante e l’operatore avviene in ogni caso prima dell’incontro, per concordare, e se necessario adeguare, la proposta didattica predisposta dal museo ai programmi in corso nelle classi e, soprattutto, al grado di apprendimento dei singoli gruppi. A ogni classe viene consegnata anche una scheda sintetica che presenta la casa-museo e introduce alla visita. Nel 2004, “A scuola col museo” si è articolato in cinque moduli didattici. Il primo, “Il cibo nell’arte”, è stato predisposto per un incontro con gli alunni della scuola alberghiera, i cui *curricula* non prevedono lo studio della storia dell’arte, ma si è rivelato utile, grazie all’approccio ludico, anche per i ragazzi delle altre scuole. Tra le principali intenzioni didattiche, quella di percorrere la casa-museo riconoscendo i manufatti e gli spazi destinati al cibo: la cucina ottocentesca, la ghiacciaia, il *ronfò* ecc. Il cibo nei dipinti

del museo: le nature morte e dunque la pittura di genere, il valore simbolico del cibo nelle sacre cene. L’obiettivo è quello di avviare alla lettura contestuale dell’opera d’arte.



La sala 5 del Museo di Palazzo Rocca a Chiavari. (Foto Alfred Noack, Archivio fotografico del museo)



Bernardo Strozzi, Le tre Parche, sala 4. (Foto Archivio fotografico del museo)

Il secondo modulo, "Oggi andiamo al museo a vedere un quadro", introduce alla lettura dell'opera attraverso l'approccio iconografico. Si impara a riconoscere un soggetto attraverso il confronto tra un'opera del museo e altri testi visivi. Il *San Matteo e l'angelo* della prima sala, dalle rappresentazioni gotiche al Caravaggio; gli Evangelisti e i loro simboli nelle tele della quadreria Costaguta. "A scuola col museo: tre modi diversi di usare la tela nell'arte" è il terzo percorso, mirato ad analizzare il rapporto tra rappresentazione e soggetto, tra supporto e pittura. Dalla tela di fiandra utilizzata da Bernardo Strozzi nel dipinto della sala 4, ai parati tessili del museo (parati liturgici, macramè, damaschi ecc.). Con l'ausilio della galleria virtuale i ragazzi vengono introdotti all'uso della tela nell'arte contemporanea, i sacchi di Burri, i concetti spaziali di Fontana, Cristo ecc. Il quarto modulo, "Il ritratto", presenta più obiettivi didattici: conoscere i diversi mezzi di rappresentazione con i quali si realizza un ritratto, il valore simbolico nelle diverse epoche, la storia del costume e della moda. È un viaggio attraverso le opere del museo (dipinti, sculture, fotografie) dal ritratto novecentesco del signor Rocca alle dame fiamminghe della collezione Torriglia. Quinto, ma non ultimo, il percorso "Il museo e la città" permette agli studenti di leggere un'architettura civile del Seicento nel contesto urbano. Introduce il concetto di sviluppo urbanistico attraverso la lettura della cartografia antica e con l'ausilio di altre fonti iconografiche (foto, vedute ecc.); la classe segue la costruzione del palazzo, l'abbattimento delle mura medievali, la riedificazione della chiesa di San Francesco e l'invenzione novecentesca del parco contiguo.

I dati che si possono desumere da questa prima esperienza sono significativi. Il 32% delle scolaresche ha scelto il modulo "Il cibo nell'arte" a pari percentuale con il modulo "Il museo e la città". Questi due indirizzi individuano in qualche modo altrettante linee di lavoro da privilegiare in futuro: il rapporto del museo con il territorio e con i suoi beni culturali e l'interesse, da parte di un'utenza non specialistica, per le tematiche culturali, da proporre con un linguaggio adeguato. Segue, nella scelta dello scorso anno, il modulo "Il ritratto", seguito dal 25% degli insegnanti, mentre il 7% ha indicato il percorso "Oggi andiamo al museo a vedere un quadro" e, infine, il 4% ha optato per il modulo "Tre modi diversi di usare la tela nell'arte". Nei cinque mesi in cui è stato attivo, al progetto hanno aderito una quarantina di scolaresche per un totale di circa ottocento alunni, soprattutto della scuola elementare e della scuola media inferiore.

Sempre in questo contesto si coltiva anche una didattica speciale, riservata a gruppi di diversamente abili, in collaborazione con le relative associazioni presenti sul territorio.

Un'altra sezione, "Leggere l'opera d'arte", è rivolta principalmente a gruppi di adulti.

Il lavoro della sezione didattica, affiancato alle aperture straordinarie e alle mostre temporanee, ha contribuito a incrementare il numero dei singoli visitatori che nell'ultimo anno è triplicato rispetto all'anno precedente.

Giunto al secondo anno, "A scuola col museo" riparte con nuovi moduli didattici ma anche con veri e propri progetti che sanciscono la collaborazione con le scuole già coinvolte. Con un plesso della primaria si coordinano laboratori comuni di approccio alle tecniche artistiche; con alcune classi delle medie inferiori si elaborano riproduzioni, ragionate, di opere del museo. Un'ultima nota. L'attività della sezione didattica di Palazzo Rocca è totalmente gratuita, sia per le scuole, sia per i gruppi di adulti, come a ingresso libero sono anche il museo e le relative visite guidate su prenotazione. La Galleria civica di Palazzo Rocca punta dunque su un servizio davvero per tutti, di cui l'assenza di profitto per l'Amministrazione ne è la garanzia.

Raffaella Fontanarossa
conservatrice della Galleria civica di Palazzo Rocca, Chiavari

Perché non possiamo vedere ciò che vogliamo?

Palazzo Altemps è un museo di scultura romana, è infatti parte del Museo Nazionale Romano. Tutti lo sanno, e chi vi si reca lo fa evidentemente perché è interessato alla scultura romana, momentaneamente, come turista, o più profondamente come cultore della materia. Egli ha quindi il diritto di vedere ciò che è andato espressamente a vedere. Tuttavia per alcuni mesi il suo desiderio non può essere esaudito appieno. Uno dei pezzi più celebri del museo, il *Trono Ludovisi*, non c'è più, l'opera è stata trasportata a Catanzaro dove si pavoneggerà alla mostra sulla Magna Grecia. Il vuoto che ha lasciato è stato però riempito dalla Direzione del museo: il suo posto è stato preso da un'opera di Emilio Farina che, come recita il comunicato stampa del museo, ha colto l'assenza del monumento marmoreo del VI secolo "come un'occasione per ripensare in chiave attuale i contenuti formali e simbolici del celebre rilievo. Il vuoto lasciato dalla sua temporanea partenza viene colmato con un intervento dichiaratamente concettuale: lungi perciò dal riproporre un volume costruito o un oggetto ben determinato, Emilio Farina ricrea unicamente, con il suo linguaggio totalmente contemporaneo e volutamente differenziato, l'azione della nascita della Dea nel suo manifestarsi, che costituisce, come noto, il motivo centrale della narrazione dell'antico trono". Tutto molto interessante! Ma è possibile che il visitatore che desiderava ammirare il *Trono Ludovisi* rimanga deluso di fronte a un'opera che forse non lo interessa o alla quale probabilmente non è preparato.

Io credo che i responsabili – sia politici che culturali – dei musei, dei siti archeologici o dei monumenti dovrebbero mostrare un maggior rispetto verso i visitatori (che ormai sono quasi dappertutto paganti) che dovrebbe risolversi sia nel non impoverire seppure momentaneamente i musei a fa-

vore di mostre temporanee, sia in una certa attenzione verso l'integrità della natura del museo o del sito archeologico che sono loro affidati. Anni fa andai a visitare l'area archeologica della Sibilla a Cuma e la trovai punteggiata da un certo numero di colossali opere d'arte contemporanea (raramente le installazioni o le opere d'arte contemporanea sono piccole); quest'anno ho evitato di andare a Paestum per non assistere allo spettacolo delle opere di Arnaldo Pomodoro disposte sulle mura di quella veneranda città, opere che peraltro apprezzo molto, in altri contesti. Io sono però fortunato perché posso tornare a Cuma e a Paestum con grande facilità: ma perché togliere a un australiano o a un giapponese, che forse non torneranno mai più in Italia, il privilegio di respirare l'aria antica dei luoghi, in un contesto il più possibile integro da contaminazioni?



Una installazione d'arte contemporanea all'ingresso dell'Antro della Sibilla Cumana (2000). (Foto Nuova Museologia)

Al problema del rispetto dell'integrità si aggiunge anche il problema di una corretta gestione commerciale. Poiché il museo è un servizio ormai a pagamento, esso deve rispettare l'etica commerciale, come devono fare tutti i negozi al dettaglio, i grandi magazzini e i supermercati, vale a dire essi devono fornire per un certo prezzo la merce dichiarata, non possono fornire meno quantità di merce per lo stesso prezzo. Se l'ingresso a Palazzo Altamps costa 7 euro con il *Trono Ludovisi*, quanto dovrebbe costare senza trono? E non mi si dica che i musei sono aziende particolari, dopo che per anni molti economisti hanno asserito che devono essere gestiti come imprese commerciali finalizzate al guadagno.

Giovanni Pinna

Fragili "musei universali"

Ogni settimana, a turno nelle ore diurne, 519 sale del Louvre sono chiuse al pubblico: 100 il lunedì, martedì chiusura totale, 63 il mercoledì, giovedì 122, venerdì 81, sabato 72 e domenica 81 (ciò tenuto conto delle 26 sale degli oggetti d'arte del primo piano di Sully che sono sempre chiuse). I settori che più ne risentono sono l'Egitto copto, la ceramica greca della galleria Campana, gli oggetti d'arte del XV e XVI secolo, e l'arte grafica al primo piano del padiglione Denon. Sempre visibili sono, manco a dirlo, la *Gioconda* e la *Venere di Milo*.

Con modalità diverse anche il British Museum chiude le sue esposizioni a rotazione: alcune sale vengono chiuse temporaneamente e riaperte dopo qualche ora nella stessa giornata, così da permettere al visitatore che ne era stato cacciato di ritornarvi per completare la visita che aveva forzatamente lasciato a metà. L'effetto di queste chiusure sui visitatori è facilmente intuibile: coloro che hanno una sola giornata per visitare il Louvre non potranno mai vederlo completamente, mentre ai visitatori del British sarà necessaria una buona scelta dei tempi per visitare ciò che più interessa. Io per esempio sono riuscito a visitare la Sainsbury African Gallery Wing solo nel mio terzo viaggio a Londra, dopo la sua inaugurazione.

La ragione di queste chiusure è la stessa per il Louvre e il British Museum: lo scarso numero di custodi che non permette l'apertura totale dei due immensi musei. Nonostante ciò i due musei continuano a ingrandirsi e ad accumulare oggetti e collezioni. Il Louvre, per esempio, costruirà sotto la Cour Visconti una nuova sezione per l'arte islamica che, secondo il progetto vincitore del concorso (Mario Bellini e Rudy Ricciotti), consisterà di due livelli interati e di un *rez-de-chaussée* coperto da una vela luminosa. Se questa nuova estensione non sarà bilanciata da un aumento del numero dei custodi, altri settori del museo ne soffriranno.

Vi è una morale in tutto ciò, anzi forse più di una! Questi grandi musei si dicono "musei universali", assumendosi così il diritto di custodire oggetti provenienti da tutto il mondo e appartenenti ad altre culture: se sono musei universali assieme a questo diritto hanno però anche dei doveri, primo fra tutti quello di essere visitabili da tutti, nella loro totalità e per il maggior tempo possibile. La seconda morale appare evidente se ci si interroga su quale sia la vera finalità di musei che accumulano oggetti e collezioni che poi non riescono a esporre, e quindi a farne partecipare il pubblico, per mancanza di custodi o di spazio: essi sono musei – la cui finalità è essenzialmente culturale e si basa sulla partecipazione pubblica – o sono le casseforti dei governi, la cui funzione è ben altra?

Giovanni Pinna