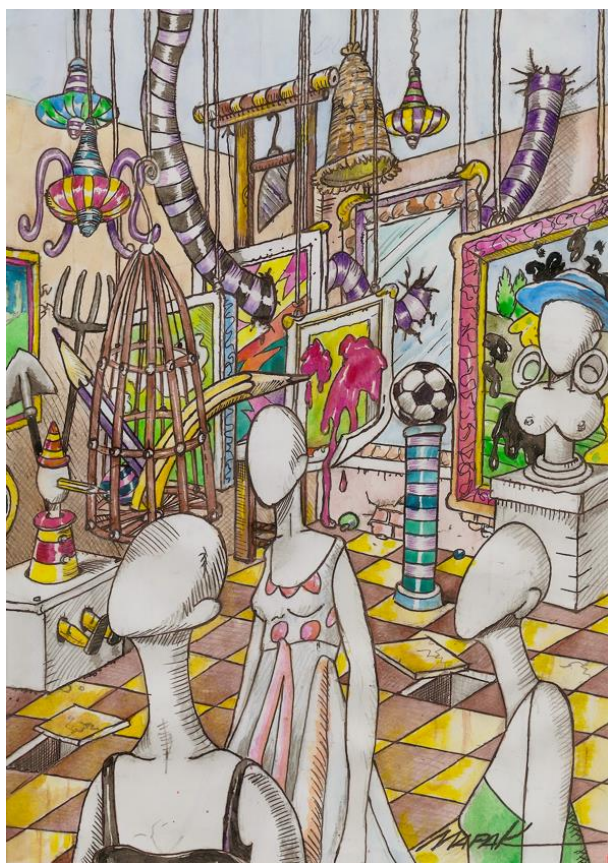


NAUTILUS

NavigAzioni tra Locale e Globale Musei

Nov-Dic 2022 n. 17/18



DIRETTORE RESPONSABILE

Monica Pierulivo

REDAZIONE

**Marco Bracci
Piero Ceccarini
Benedetta Celati
Patrizia Lessi
Francesca Passeri
Rossano Pazzagli
Matteo Scatena**

HANNO COLLABORATO A QUESTO NUMERO

**Gabriella Bonini
Daniela Bruni
Fabio Canessa
Pietro Clemente
Marco Giovagnoli
Caterina Paparello
Aurora Totaro
Maurizio Vanni
Marta Vitullo**

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA E LOGO DI **Massimo Panicucci**

Info: redazione@nautilusrivista.it

SOMMARIO

EDITORIALE

3 RELAZIONI MUSEALI

- 6** **Relazione, inclusività, sostenibilità e benessere.**
Le funzioni dei nuovi musei
Intervista a **Maurizio Vanni** (di Monica Pierulivo)
- 12** **Dalle tradizioni locali alla contemporaneità**
intervista a **Pietro Clemente** (di Monica Pierulivo)
- 16** **Vandalo a chi?**
di Marco Giovagnoli
- 19** **Le convenzioni internazionali sulla protezione del patrimonio**
Uno sguardo diacronico per l'Ucraina
di Caterina Paparello
- 22** **Po 432 Museo-cantiere della navigazione e del governo del fiume Po**
di Gabriella Bonini
- 26** **Esposizioni regionali e arti applicate**
Un rapporto interrotto tra museo e tradizioni locali
di Marta Vitullo
- 28** **La storia “sepolta” dell'Abbazia di Santa Maria di Cerrate a Lecce**
Un video racconto immersivo in un nuovo spazio multimediale
di Daniela Bruni e Aurora Totaro
- 30** **Non è solo il “Museo del Calcio”**
di Marco Bracci
- 32** **Il museo dell'amor perduto..**
di Patrizia Lessi
- 34** **Cinema e Musei**
di Fabio Canessa

Relazioni museali

“I musei sono fatti non per essere visitati, ma per essere sentiti e vissuti” (Orhan Pamuk)

Il patrimonio culturale in relazione ai diritti umani e alla democrazia. Da tempo ormai, con la [Convenzione di Faro](#) adottata dal Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa nel 2005 ed entrata in vigore in Italia nel 2020, il patrimonio culturale viene promosso secondo una comprensione più ampia, in stretta relazione con le comunità e la società, incoraggiando a riconoscere gli oggetti e i luoghi per i significati e gli usi che le persone attribuiscono loro e per i valori che rappresentano.

Sulla base di **Faro 2005** dunque, il museo diventa un luogo di interazione tra le persone, dove il bene immateriale è quasi più importante del bene materiale, un'istituzione inclusiva che riprende il suo ruolo all'interno della società, un luogo dove sia possibile **incontrare altre persone** per condividere momenti quotidiani, al contempo unici e nuove esperienze. Anche la definizione di **museo, ratificata a Praga** nell'agosto scorso dall'**ICOM, International Council of Museums**, ci parla di istituzioni aperte al pubblico, accessibili e inclusive, che promuovono la diversità e la sostenibilità, che operano e comunicano eticamente e professionalmente e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze.

Sulla base di questa concezione, i musei, come altri istituti culturali, tendono ad essere riconosciuti anche come luoghi utili alla promozione della **salute** e del **benessere delle persone**, sulla scia della [Social Prescribing](#) inglese. Veri e propri strumenti di **welfare**

culturale che si fondano sul riconoscimento, sancito dall'**OMS** (Organizzazione Mondiale della Sanità), dell'efficacia di alcune specifiche attività culturali, artistiche e creative come fattore di promozione della **qualità della vita**, di **contrasto alla disuguaglianza** e di **coesione sociale**, di **inclusione** per persone con disabilità anche gravi. L'esperienza artistica aiuta a trovare la forza di reagire nelle situazioni di estremo disagio; l'arte consente di cogliere i residui di vitalità, di desiderio, di bellezza, di libertà e di dar loro forma e spazio. Permette inoltre di esprimere e comunicare vissuti difficilmente verbalizzabili, rendendo possibile un canale di comunicazione e scambio con gli altri, in alcune situazioni fortemente compromesso. A chi vive “ai margini”, consente quella visibilità spesso negata, permette di essere applauditi e visti con un ruolo positivo e generativo, non di criminalità o violenza, non di disabilità e mancanza, ma di bellezza e di dignità.

I [Musei toscani per l'Alzheimer](#), ad esempio, sono una realtà importante in questo senso, oggi costituiti in un sistema formalizzato, una rete supportata dalla Regione Toscana che conta al suo interno oltre quaranta tra musei, biblioteche, orti botanici, spazi espositivi impegnati a rendere accessibile l'arte e la cultura alle persone malate di Alzheimer. Tutti i programmi, nella loro varietà e differenze, si considerano parte di un progetto complessivo, fondato su un'idea di museo come istituzione culturale inclusiva e su un'idea di demenza non tanto e non solo come malattia, ma come condizione che coinvolge anche chi accompagna le persone interessate e le sostiene in questa sfida.

Investire sui musei e sui beni culturali rappresenta inoltre una scommessa fondamentale per avvalorare i territori, riconoscerne le potenzialità, le vocazioni, senza disdegnarne l'identità.

Ne è un esempio il caso del recente ritrovamento, in perfetto stato di conservazione, delle **24 statue romane di bronzo a San Casciano dei Bagni**, dove la giovane sindaca del piccolo comune del senese, ha avviato da anni una campagna di scavi archeologici importante mettendo a disposizione risorse e determinazione che sono stati ampiamente ripagati. Dal **2019, con l'avvio** degli scavi veri e propri che il comune ha **generosamente** finanziato, è stato un susseguirsi di sorprese, fino alla più clamorosa di tutte, con il prezioso ritrovamento. Non una scoperta casuale quindi, ma “un sogno che si avvera” come ha dichiarato la sindaca e un futuro nel quale il recupero ostinato di una pagina della storia di 2300 anni fa assume un peso decisamente importante per questo piccolo Comune e per il suo territorio. Esiste già infatti un accordo di valorizzazione con il ministero della cultura e l'università per gli stranieri di Siena, per far nascere qui un **museo contemporaneo che sia anche laboratorio, un parco archeologico e una scuola internazionale di ricerca universitaria**. L'economia principale qui è il turismo, che garantisce circa 60 mila presenze l'anno con una stagione resa più lunga proprio dalla **presenza delle acque termali**, ma ora

forse è possibile pensare a qualcosa di più duraturo e di diverso, che sia in grado di attrarre i giovani e competenze nuove.

L'argomento dei musei e della nuova museologia affrontato in questo numero, incarna appieno quindi la linea editoriale di “Nautilus”, che considera la cultura come generatrice di cambiamento e di innovazione per aprire mondi diversi, in un'ottica di interdisciplinarietà, contaminazioni e di complessità. Il patrimonio culturale non può essere disgiunto dal modello economico prevalente, dalla società e dalle questioni climatiche. Le interviste e gli articoli che proponiamo sono tesi a fornire spunti di riflessione su quanto **si sta muovendo** in maniera interconnessa su questi temi, incoraggiando a credere nel valore della cultura per creare nuove prospettive.

Inauguriamo inoltre con questo numero una nuova rubrica, “Notizie e segnalazioni”, con la quale vogliamo evidenziare iniziative culturali, convegni, mostre, pubblicazioni utili per approfondimenti e aggiornamenti.

L'augurio di fine anno è quello di riuscire a dare un contributo, seppur piccolo, alla promozione della conoscenza del nostro patrimonio culturale e paesaggistico come componente strategica da tutelare, valorizzare e mettere a frutto in maniera nuova, concreta e sostenibile.

Relazione, inclusività, sostenibilità e benessere

Le funzioni dei nuovi musei

Intervista a Maurizio Vanni

di Monica Pierulivo

Museologo, critico e storico dell'arte, specialista in valorizzazione e gestione Beni culturali e musei, esperto di marketing culturale, docente universitario di Museologia (UNIPI) e Marketing non convenzionale (Roma Tor Vergata). Attualmente lavora per la Soprintendenza Archeologia, Beni culturali e paesaggistici delle province di Lucca e Massa Carrara. Ha curato più di 700 eventi, tra mostre e progetti legati alla museologia del presente e ha tenuto corsi, seminari, convegni e lectio magistralis in musei e università di oltre trenta paesi. Il suo ultimo libro, in uscita i primi di dicembre in Italia, è "Biomuseologia. Il museo e la cultura della sostenibilità", Celid edizioni.

Ho avuto occasione di ascoltare Maurizio Vanni a ottobre scorso nell'ambito **dell'Internet Festival di Pisa**, durante un incontro dal titolo "Il museo diventa Phigital".

La sua visione ampia e multidisciplinare unita a una grande competenza e passione lo portano a sostenere con forza l'importanza dei musei come luoghi relazionali, spazi di connessione, inclusivi e sostenibili. Tutto questo in sintonia con la nuova definizione di museo, ufficializzata [a Praga nell'agosto 2022 dall'Assemblea Generale Straordinaria di ICOM -International Council of Museums](#), che

avvicina l'istituzione museale alle persone rendendole parti attive dei territori e dalla [Convenzione di Faro del 2005](#) sul patrimonio culturale in relazione ai diritti umani e alla democrazia, ratificata dal Parlamento italiano nel 2020.

Il museo non può più essere considerato solo un contenitore di beni culturali, ma un'istituzione che deve rispondere alle nuove esigenze di pubblici sempre più ampi e diversificati. La socializzazione, la relazione, il divertimento diventano strategie sempre più importanti per rendere più attrattivi i musei?

Certamente, queste sono considerazioni che faccio da molti anni. Le persone che si occupano di **museologia**, e lo fanno in maniera militante lavorando nel settore avendo a disposizione strutture per ricercare, innovare, sperimentare e dare risposte a esigenze di pubblici diversi, già anni fa hanno cominciato a ragionare in questi termini per creare un museo con le persone e per le persone, in altre parole un museo da vivere.

Il **Lucca Museum**, ora **Lucca Center of Contemporary Art** nasce nel 2007 e apre i battenti nel 2009 e prende vita proprio come *living museum* (era il nostro claim) con l'obiettivo di far diventare il museo un punto di

orientamento socio-culturale per tutte le persone. Una definizione bella e attuale perché significa che non andiamo al museo solo per crescere culturalmente e artisticamente, ma per emanciparci “umanamente”, per divertirsi, per socializzare e, in generale, per stare bene.

Queste cose erano già presenti agli inizi del nuovo millennio, poi nel 2008 è arrivata la grave crisi economica che ha fatto saltare gli equilibri mondiali provocando reazioni diverse: da una parte c'erano quelli che invocavano i tagli alla cultura, dall'altra invece chi credeva che fosse importante continuare a investire, anche in maniera diversa e più innovativa. Poi è arrivata la “bestiaccia”, cioè la pandemia, che in qualche modo, ha anche velocizzato il cambiamento creando una situazione di *crash* irreversibile, quasi una sorta di enzima che ha attivato e velocizzato delle reazioni chimiche naturali. Ovvero tutto ciò che stavamo studiando e auspicando da alcuni anni è diventato improvvisamente un'esigenza, quasi un'urgenza. Dovevamo cioè cominciare a pensare alle persone, a scoprirle, ascoltarle e capire come coinvolgerle, come renderle importanti e protagoniste. Per far questo è necessario **conoscere** le persone che abitano un territorio, **profiarle**, **coinvolgerle** e **fidelizzarle**. Senza la fidelizzazione, il solo coinvolgimento *una tantum* risulterebbe inutile e fuorviante.

Nel nostro paese, eccetto rari casi di direttori particolarmente “illuminati”, si è opposto una certa resistenza a tutto questo. Chi invece è andato in questa direzione, ha avuto l'opportunità di aprirsi a mondi nuovi e di contribuire in modo determinante alla museologia del presente. Il mio desiderio di

rendere il museo efficace, mi ha spinto, fin dall'inizio del nuovo millennio, a intercettare pubblici nuovi (pubblico generico) che ascolto, con l'umiltà di colui che vuole soddisfare quanto più possibile le loro necessità. Successivamente cerco di trovare un meccanismo di compensazione, un compromesso tra ciò che la struttura museale può mettere a disposizione e ciò che le persone vorrebbero per avviare una narrazione, un racconto originale, in certi casi interdisciplinare, che possa essere coinvolgente, divulgativo e inclusivo. È fondamentale quindi tornare nei quartieri, nei bassifondi più autentici, nelle *banlieue*, nelle periferie dove ci sono persone di una ricchezza pazzesca dal punto di vista umano, dove poter incontrare le persona più fragili e vulnerabili e ripartire. Da lì nasce la **ri-evoluzione**, la **nuova museologia**. Far vivere i musei per tutti, cercando di conoscere quelle che sono le esigenze di tutti, dai più piccoli agli anziani, dalle persone più fragili alle famiglie, dagli adolescenti agli studenti di ogni ordine e grado. Questo presuppone un lavoro complesso, faticoso e, in certi luoghi, farraginoso, ma è fondamentale per far tornare i musei ad essere un motore per la crescita socio economica, oltre che culturale, di un territorio.

Una strategia molto bella e realistica allo stesso momento. Quindi il museo ha anche un ruolo sociale, con funzioni diversificate. Il museo come luogo dove si pratica la democrazia, utilizzando anche l'innovazione?

Ci sono due modi per concepire l'Innovazione, la prima con un approccio più manageriale, la seconda basata sulle tecnologie funzionali.

L'importante però è tenere presente che tutto deve essere mirato, concepito sempre e solo su obiettivi misurabili. Si può quindi innovare proponendo tante offerte culturali quanti sono i segmenti di pubblico ai quali ci rivolgiamo: la stessa persona può essere coinvolta insieme ai figli, ai nonni, alle proprie relazioni culturali o al proprio gruppo di amici e, in genere, alle innumerevoli articolazioni delle *communities* che la rappresentano. In questo modo spingo il museo a fare **marketing non convenzionale**, a ideare strategie coinvolgenti (esperienziali, emozionali e relazionali) a fini fidelizzanti, con una continuità di offerte mirate. In questa strategia innovativa per i musei – in realtà il Marketing non convenzionale esiste dal 2004 ed io lo insegno, come ricercatore, dal 2011) –, non è necessario puntare tutto sull'importanza della collezione, sull'originalità di una mostra temporanea o sulla sorprendente presenza di un capolavoro di importanza assoluta (beni culturali materiali), ma prevede di mettere in primo piano i **beni immateriali**, cioè di condividere progetti responsabili, di valorizzare offerte culturali legate al **bene comune e relazionale, etico, civico, sociale** che possono risultare persino più efficaci e persistenti di un'opera di Caravaggio o Van Gogh. Si tratta di un cambiamento profondo, che esalta il cambiamento irreversibile dello scenario in cui ci muoviamo e il nuovo stile di vita delle persone.

Anche le tecnologie devono essere utilizzate senza mai perdere di vista il fine che vogliamo raggiungere. Se facciamo insieme un progetto di **digital marketing** dobbiamo porci immediatamente il problema di chi vogliamo coinvolgere. La **realtà virtuale, aumentata,**

immersiva, i virtual tour, l'utilizzo degli **ologrammi**, dei **video mapping**, delle **chatbot** o dell'**intelligenza artificiale**, sono utilissime, ma solo se usate in modo organico, su obiettivi precisi e mai fine a loro stesse. L'importante è sapere a chi ci rivolgiamo e quali risultati vogliamo ottenere. La tecnologia funzionale può essere determinante anche per la condivisione della **coscienza ecologica** e della **consapevolezza ambientale**: insieme a un team di specialisti stiamo lavorando per portare un concept di museo sostenibile nel **metaverso**. Quando usiamo le nuove tecnologie inoltre, dobbiamo anche calcolare l'impatto che hanno nel museo, perché non diventi preponderante. Non dobbiamo creare ambienti tipo “mostre esperienziali” che, per loro natura, considero spettacoli polisensoriali divertenti e coinvolgenti, ma lontani dalle funzioni della museologia del presente. Credo, anche, che sia fortemente inappropriato utilizzare il termine “mostra” visto che non sono basate sulla presenza di opere autentiche. Confesso di non amare particolarmente l'uso della tecnologia in questo modo. L'importante è sapere cosa si vuole e poi si valuta la tecnologia a supporto di queste idee e di questa visione.

Il patrimonio materiale può e deve diventare luogo di costruzione di identità, di gruppi, un luogo dove si crea patrimonio immateriale?

Parliamo di **Piombino**. La città e il territorio sono ricchi di reperti etruschi, di Medioevo, c'è anche qualche esempio di Cinquecento e Settecento, molto di inizio Novecento. Tutto ha importanza e deve essere narrato. Un museo ha anche il compito di diventare propulsore di identità perché deve essere in grado di

raccontare, attraverso progetti, proposte e azioni fortemente interattive e integrate con il territorio, una storia che ha un inizio, ma non una fine, utilizzando tutte le modalità e tutti gli approcci (storico, architettonico, culturale, ma anche sociale, olistico, ambientale ed economico). A questo proposito cito la **Convenzione di Faro** che spinge i musei a far partecipare tutta la comunità all’eredità culturale. E questa è identità, questa è esperienza di prima mano. Il museo diventa una sorta di fulcro identitario, di luogo in cui orientarsi e ritrovare lo spirito di appartenenza trasmesso in modo soggettivo, e in grado di esaltare il bene immateriale. E cos’è il bene immateriale? Tutto ciò che è memoria storica: dalle rievocazioni storiche alle feste di quartiere, dalle sagre ai presepi. Anche le feste di matrice politica di un tempo erano un mondo colorato e festante che non perdeva occasione, insieme all’organizzazione di mostre, di concerti e di rassegne cinematografiche e teatrali, di ricordare aneddoti, storie e leggende del passato. Se perdiamo questo patrimonio rischiamo di smarrire la parte più autentica di noi stessi, di allontanarci dalla nostra anima, di essere come un bellissimo aquilone colorato che vola senza filo. Se guardo alla mia esperienza personale ad esempio, pur essendo di fatto cittadino del mondo, essendo nato a Campiglia Marittima ed essendo cresciuto a Follonica, mi sento profondamente maremmano, figlio legittimo di questa terra. Più passa il tempo e più sento l’esigenza di ostentare la mia origine e di conoscerla sempre meglio.

In questa fase si sta affermando sempre più la museoterapia, legata agli effetti dell’arte e di un certo modo di vivere i musei sulla

salute, sul benessere, sulla felicità. Nel nostro paese a che punto siamo?

La salute e il benessere fanno parte del **quarto grado della sostenibilità** dei musei. Dopo quella economica – la più importante perché se i numeri non sono in ordine un museo, un po’ come un’azienda privata, non può vivere e non può esercitare il suo essere un “luogo pubblico per un pubblico interesse” –, quella sociale e quella ambientale, il conseguimento del benessere (sostenibilità olistica) all’interno di una struttura museale è diventato un imperativo da perseguire. La Museoterapia è uno degli strumenti a disposizione per le persone più fragili e vulnerabili con problemi di salute mentale (Alzheimer, Parkinson, autismo), persone che vivono la vita in modo differente. La Museoterapia non guarisce i pazienti, ma li fa stare meglio, fa tornare la luce nei loro occhi e il sorriso nelle loro labbra. La Museoterapia è stata istituzionalizzata in Canada (Montreal) nel 2018 (alcuni psichiatri possono prescrivere la visita nei musei come prognosi) e in Belgio (Bruxelles) dal 2022. Ho avuto la possibilità di organizzare laboratori di Museoterapia, insieme a uno psichiatra già specialista in Arteterapia, Enrico Marchi: rispetto alle altre pratiche internazionali, noi abbiamo aggiunto ai percorsi percettivi visivi, altri dedicati al teatro, alla danza e alla musica. In parallelo, per tutto il resto della comunità, ci devono essere progetti legati al benessere e alla qualità della vita, laboratori in grado di lenire lo stress e di rendere meno impegnativi i temporanei stati di ansia. Per questo nascono la *Mindfulmuseum*, la *Kundalini Yoga Museum (KYM)*, la *Museum Quantum Perception* (una pratica che unisce la fisica quantistica a una sorta di sciamanesimo,

dove si va a lavorare sulla connessione con la Madre Terra per acquisire un'armonia che porta uno stato di benessere). Laboratori che tendono a far rilassare le persone attraverso il riappropriarsi di una corretta respirazione, che cercano di far staccare la spina dalle problematiche del quotidiano e, soprattutto, aiutano a vivere una mostra o un percorso espositivo (solitamente subito dopo la parte laboratoriale) in modo più agile, narrativo, avvincente e appagante. Ho avuto il privilegio di studiarli tutti e misurare il loro impatto sulle persone. In fondo, il segreto per comprendere l'importanza di progettare la gestione di un museo su piani di crescita sostenibile è quello di misurare di diversi impatti: economico, sociale, ambientale e olistici.

Nel suo nuovo libro si parla di tutti questi temi?

Sì, il mio nuovo libro s'intitola appunto **"Biomuseologia. Il museo e la cultura della sostenibilità"** e per sostenibilità non si intende solo quella ambientale. È il terzo manuale in quattro anni e sarà nelle librerie alle metà di dicembre. Descrivo l'importanza di tutti gli aspetti della sostenibilità, i casi in cui sono riuscito a progettarla, gli esiti per il museo, ma soprattutto gli impatti sul territorio. Non è un classico manuale che dispensa "istruzioni per l'uso", ma un libro in forma narrativa che suggerisce approcci applicabili in qualunque realtà. Dal 6 dicembre alla fine di gennaio lo presenterò in Italia, da febbraio alla fine di aprile, avrò il privilegio di presentare la versione inglese negli Stati Uniti, in Canada e in Corea del Sud. Entro fine dicembre, dovrebbe uscire anche un cofanetto speciale che raccoglie tutti e tre i manuali dal titolo **"La**

museologia del presente", con il seguente *claim*: **"I musei non sono mai stati così vicini alle persone"**. Una frase ben impressa in copertina di cui sono molto orgoglioso.

Quanto è diffuso questo approccio nel nostro Paese allo stato attuale?

I paesi anglosassoni sono più avanti del nostro: il loro è un approccio naturalmente più vicino a questa impostazione. La nuova museologia ha genesi comunque negli Stati Uniti con il museologo [John Cotton Dana](#), direttore di biblioteca e di museo della seconda metà dell'Ottocento, che cercò di rendere queste istituzioni culturali rilevanti per la vita quotidiana dei cittadini, prendendo spunto dai **Grandi Magazzini di New York** che all'epoca avevano un grande fascino, esponevano ogni prodotto innovativo possibile, con particolare attenzione al design e ai prodotti artigianali, ed erano molto accessibili anche senza dover comprare. La gente andava lì per divertirsi, per socializzare e questo ha fatto nascere il concetto di *entertainment* nei luoghi commerciali prime, nei musei poi.

In Italia abbiamo un patrimonio clamoroso dove però prevale ancora il concetto del **preservare**. Secondo questa mentalità il museo archeologico deve essere diretto da un archeologo. Ma probabilmente, anche in virtù della nuova definizione di museo e dei cambiamenti antropologici internazionali, anche in Italia assisteremo a cambiamenti epocali che vedranno direttori più preparati a modelli gestionali attuali o, magari, *board* interdisciplinari guidati da un curatore responsabile o un direttore generale. Gli specialisti di settore? Potranno presiedere un

comitato scientifico di rilevanza internazionale e tornare a fare ciò che amano: gli studiosi della materia.

Ma quanto tempo ci vorrà ancora per portare, formare nuovi direttori che abbiamo un approccio interdisciplinare, internazionale, intergenerazionale e inter-genere? Intanto costruiamo una cattedra “indipendente” di Museologia con un approccio fortemente interdisciplinare e internazionale.

Preparare le persone a lavorare insieme, con una mentalità aperta è diventato imprescindibile per garantire l'esistenza e la promozione dei nostri musei, e i beni immateriali rappresentano una grande ricchezza da sviluppare e consolidare che potrebbero cambiare la storia dei circa 6700 musei italiani. Di questi, eccetto i 50 top che detengono collezioni che il mondo ci invidia, i grandi musei statali che se la caveranno sempre proprio per le raccolte che espongono, i problemi rimangono sui direttori degli altri 6650 (musei e fondazioni pubbliche e private) che, ovviamente, non riescono più a sopravvivere con i finanziamenti pubblici. Dando per scontato che un museo non amato e non frequentato è destinato a “morire”, cosa facciamo? Chiudiamo le strutture che non ce la fanno? Oppure ci impegniamo a creare una nuova classe dirigente anche nel settore cultura senza necessariamente dover chiedere aiuto solamente a manager o direttori internazionali.

Possiamo ancora fare tutto, ma siamo veramente all'ultimo treno.

Ultimissima domanda. I musei dovrebbero essere gratuiti?

Non sono d'accordo perché so cosa vuol dire costruire un museo, farlo funzionare e quanto costa una gestione oculata che risponda alle esigenze del pubblico generico. Direi un prezzo onesto per il biglietto e tante accezioni per le diverse esigenze dei pubblici. Sono d'accordo con le mille accezioni della gratuità e cioè con il biglietto omaggio (sospeso) per gli *homeless* o comunque per i bisognosi come fanno a Napoli con il famoso “caffè sospeso”; i laboratori gratuiti per i bambini e le scuole, i super sconti per le famiglie, un certo livello di gratuità per gli adolescenti, per la terza età. Ma il biglietto gratuito per tutti non va bene e non risolve niente dal punto di vista della promozione. Con i biglietti non risolvo i problemi economici, ma certamente senza profilare i pubblici, senza offerte culturali su misura, senza azioni mirate di *fundraising* e senza una gestione virtuosa il museo medio-piccolo non ha scampo: chiude. Il biglietto gratuito corrisponde semplicemente a curare un sintomo, ma non guarisce. Quello che paga veramente è un impegno costante e continuo fatto di conoscenza, ascolto, relazioni e attenzione alle persone e ai territori.

Dalle tradizioni locali alla contemporaneità

Intervista a **Pietro Clemente**

di Monica Pierulivo

Lei è presidente onorario di SIMBDEA, un'associazione che sta lavorando molto per la valorizzazione e la messa a sistema dei musei demoetnoantropologici. Quanti sono questi musei in Italia, quali sono le loro caratteristiche, e cosa è possibile fare e renderli vivi e farli diventare presidî culturali di riferimento?

Si fa spesso a gara per dire che i musei DEA sono di più di quelli d'arte e archeologia, e così è in effetti, ma con la creazione della rete nazionale da parte del ministero che si basa su musei accreditati dotati di varie caratteristiche di servizio pubblico, si vede che quelli DEA sono meno riconosciuti, mancano spesso di alcuni servizi. Sono più diffusi, ma spesso non hanno direttore, risorse, inventario e catalogazione.

Si parlava di circa **700 musei DEA** qualche anno fa. Ma sono di più certamente perché alcuni sfuggono alla segnalazione e al web, altri si collocano in altre reti, ad esempio, la rete degli ecomusei (che è legata a leggi e finanziamenti regionali) o alla rete dei piccoli musei (una lobby di musei legati a finanziamenti ministeriali). Ma quella dei musei DEA non è una vera comunità perché prevalgono le esperienze locali, le collezioni individuali e non ci sono veri musei guida.

Il **Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari** è confluito nel **MUCIV (Museo delle Civiltà)**, il **Museo Etnografico delle Genti di Romagna di Sant'Arcangelo** è stato museo guida sotto la direzione di **Mario Turci**, poi lui è andato in pensione, il museo è stato ristrutturato e ha perso ruolo; il **Museo delle Genti Trentine** non ha più un direttore DEA, la rete dei musei DEA senesi, cinque musei in rete, con al centro il **Museo della mezzadria senese di Buonconvento**, di recente realizzazione e di allestimento innovativo, è stata distrutta dalle scelte amministrative della Provincia. Come Museo guida è restato il **Museo Internazionale delle Marionette di Palermo**, legato anche al riconoscimento **Unesco ICH (Intangible Cultural Heritage) dell'Opera dei pupi**, con tanti premi europei e attività plurali, con un direttore, uno staff e una forte attività sul territorio. **SIMBDEA** (Società Italiana per la Museografia e i Beni demoetnoantropologici) è nata nei primi anni 2000 per costruire una rete e dare un orientamento ai musei del settore, ha fatto iniziative nazionali importanti, ha lanciato la rivista **Antropologia Museale** che accompagna i musei con una attività di ricerca critica e di discussione, Ma è vero che, nonostante la recente apertura di un

fronte ministeriale di funzionari del settore DEA, questi musei continuano ad essere ai margini del sistema museale nazionale. Ogni regione ha musei importanti, ma spesso non in condizioni di promuovere attività: così il caso del **Museo Etnografico di Nuoro** che nei primi anni 2000 faceva rete e iniziative insieme con SIMBDEA e che oggi per ragioni istituzionali ha perso questo ruolo. L'idea di riconnettere le esperienze dei musei DEA, sia nati da collezioni private che da progetti pubblici a una funzione di presidio territoriale, nasce già dal **Convegno Internazionale ICOM di Siena 2014** in cui fu sottoscritta la **Carta di Siena su musei e paesaggi culturali**; una funzione di presidio territoriale e di promozione di comunità patrimoniale da parte dei musei è ormai all'attenzione di tutto il mondo dei musei ma è molto complessa da realizzare.

SIMBDEA è intervenuta più volte con varie esperienze nella rubrica "Il centro in periferia", che coordino dentro la rivista on line "**Dialoghi Mediterranei**" proprio nell'ottica del Museo come centro di riferimento per la rinascita del territorio montano o delle zone interne e abbandonate. Sono convinto che guardando alle aree interne e marginali, alla necessità di riattivare esperienze e saperi, forse il decadimento di questi musei può diventare rilancio e funzione di avanguardia.

Ecologia, migrazioni, sviluppo sostenibile, sono argomenti che potrebbero servire per legare questi musei locali ai temi della contemporaneità e per parlare alle comunità. Ci sono esempi positivi in questo senso?

In Toscana da qualche anno il caso che ci appassiona di più è quello della **Casa di Zela**, che nel sito si presenta come [Museo Casa di Zela – Espone cose, ma è un museo di relazioni](#). Come si vede già dal web espone cose ma è un museo di relazioni. Costruire comunità è pratica difficile. Nel campo DEA, la comunità di riferimento è quella delle comunità patrimoniali o di eredità, legate alla **Convenzione europea di Faro**, accolta anche dalla legislazione italiana. Comunità che nascono intorno a persone che si prendono cura del loro patrimonio prima che intorno a istituzioni. Ma la normativa corrente non aiuta ancora per nulla le comunità di questo tipo, che nascono per essere la parte democratica e dal basso rispetto alle Soprintendenze. **Casa di Zela** in effetti fa tante attività didattiche, gestisce il museo, cura l'isola naturalistica, costruisce reti con le esperienze di riattivazione rurale e pastorale del territorio. L'esperienza museale è ancora molto viva: la **casa museo di Palazzolo Acreide in Sicilia**, (uno dei primi musei del dopoguerra) e il **museo di Buscemi**.

I luoghi del lavoro contadino sono entrati in rete come primo **Ecomuseo siciliano**; in Sardegna alcuni musei locali hanno riattivato la vita comunitaria, nel Lazio sono in rete con la rinascita delle grandi feste popolari, c'è ancora molta vita locale, ma resta difficile coordinare un nuovo spirito comune. Lo stiamo facendo. Il **Museo Internazionale delle Marionette** ha realizzato un convegno su **I musei della restanza** che allude proprio al costruire territorio e produrre 'coscienza di luogo'.

Cosa pensa dei cosiddetti musei della civiltà contadina e in che fase si trova, oggi, questo genere di iniziativa?

Sono un po' i nostri antenati e sono ancora vitali, ma hanno perso il mandato che avevano negli anni '70 di costruire memoria del mondo contadino, a partire da tante iniziative locali di associazioni e di singoli. Per lo più non hanno realizzato una dimensione professionale e pubblica, ma quando lo hanno fatto sono ancora la spina dorsale della nostra rete. Si pensi al favoloso **Museo Guatelli**, diventato dopo la morte di Ettore Guatelli "Fondazione Museo Guatelli", diretto da Mario Turci, in Emilia ad Ozzano Taro. Lo straordinario e solitario protagonista di quella iniziativa ha lasciato anche diari, schede di cultura materiale, registrazioni, accumuli di materiali documenti libri, che aprono una dimensione conoscitiva straordinaria sul mondo contadino tra Appennino e pianura. Una ispirazione per tantissimi musei, anche perché è riuscito a dialogare con l'arte contemporanea e anche a costruire reti europee di ricerca intorno a temi centrali della nostra museografia come la spazzatura e il riuso, temi nuovi radicali europei legati anche alla crisi ecologica. È un museo guida pur essendo precario nelle risorse e nel sistema istituzionale. Pur essendo fuori moda e fuori stagione i musei contadini mantengono un potenziale di memoria e di saper fare che può essere utile alle nuove generazioni per ricordare da dove vengono, ma anche per conoscere meglio il territorio le conoscenze e i saperi dei mezzadri spesso loro nonni o bisnonni, ma anche per poter trovare delle formule di nuova agricoltura che poggino le loro basi sulle

conoscenze e l'esperienza di secoli di lavoro esperto dei contadini.

Che contributo può dare l'antropologia culturale alla costruzione di una società che sappia vivere nelle differenze e valorizzarle?

In Italia l'antropologia culturale o le discipline DEA (demo-etno-antropologiche), come le chiamiamo, ha poco spazio sia nell'Università e nella ricerca che nella società civile organizzata. È quasi ai margini rispetto alla sociologia o alla psicologia che in Italia entrarono nelle università con l'antropologia nel secondo dopoguerra. Non accede ai mass media che sono pieni di storici, di sociologi, di politologi. È una disciplina che ha scarsa vocazione a mettersi sul mercato delle consulenze e questo potrebbe essere un bene, ma talora questo coincide con una scarsa attenzione alla ricerca applicata, anche se oggi ci sono varie associazioni degli antropologi, una delle quali si occupa proprio di **Antropologia Applicata** con forte impegno nelle scuole e sul territorio. Potrebbe dare un grande contributo con l'esperienza degli studi sulla diversità culturale, sulle migrazioni, sui paesi più poveri, sulle Ong e la cooperazione internazionale. Ma non è ascoltata anche perché in Italia questi temi non hanno successo, e secondo alcuni 'fanno perdere voti'.

Cosa vuol dire lavorare sulle tradizioni locali? Quale il rapporto con le nuove generazioni?

Lavorando a stretto contatto con il mondo **UNESCO del Patrimonio Culturale Immateriale o Intangible Culturale Heritage (ICH)** gli studi italiani sul patrimonio hanno

condiviso la definizione che viene sia dalla **Convenzione Unesco del 2003** che da quella di **Faro del 2005**, entrambe approvate dal parlamento italiano anche se scarsamente applicate. La nozione di salvaguardia del patrimonio immateriale per l'UNESCO significa che esiste una comunità che ha a cuore un fenomeno culturale e si impegna a trasmetterlo alle nuove generazioni nelle modalità che queste vorranno scegliere. È una idea di tradizione non conservativa ma dinamica. In Toscana è ad esempio il caso dei **giovani maggerini** che vanno in giro per poderi, dei nuovi poeti improvvisatori. Nessuno di loro imita in modo pedissequo il modo passato, ognuno porta un suo stile, un gusto, un modo di fare nuovo, che può non piacere ai puristi (qualche volta anche a me) ma è un modo

vivo di continuare a trasmettere la tradizione. Lavorare sulle tradizioni locali è un modo di tenere accesi tanti aspetti simbolici e rituali della vita comune che la modernità tende a distruggere o a spettacolarizzare. Dopo anni di dimenticanza oggi c'è una nuova esplosione di pratiche e di simbologie e anche di tradizioni inventate come sono le rievocazioni storiche, di feste religiose, di carnevali. Sono modi di stare insieme, di affrontare in modo comune il tempo dell'anno e della vita in cui prevale oggi la voglia di fare e che è interessante monitorare per capirne il senso la domanda collettiva che c'è sotto, le differenze e le somiglianze con quelle del passato e che con il loro rinascere mostrano la povertà di una vita senza riti comuni, chiusa nell'individualismo e nella festa ridotta a consumo.

Vandalo a chi?

di Marco Giovagnoli

L'opera d'arte, il segno della creatività e del genio, l'esito materiale di un atto di devozione, l'aspirazione alla memoria eterna: il Patrimonio culturale (d'ora in poi: Patrimonio, com'è corretto chiamarlo) innerva le civiltà d'ogni dove sul nostro pianeta, le identifica, dona coesione e senso d'appartenenza; le divide e le ordina, anche, a seconda della civiltà dominante. Condivide, nella sua ampia diversificazione e pervasività, un destino di fragilità, di precarietà che è intrinseco alla unicità di ogni sua componente, non rileva quanto sia il suo valore economico. Quest'ultima sua caratterizzazione è un fenomeno tutto sommato moderno: quando il **vescovo di Blois, Henry Gregoire de Tours**, durante un'omelia nel 1793, coniò il termine *vandalisme* in funzione antirivoluzionaria – per sanzionare i saccheggi delle chiese all'indomani della Rivoluzione dell'89 assimilandoli a quelli compiuti dal popolo Vandalo a Roma nel 455 d.C. – non sapeva ancora della fortuna che avrebbe avuto questa sua espressione, ma anche gli usi distorti che se ne sarebbero fatti. Il 'sacco' di Roma non fu di opere d'arte, non si risolse (in gran parte) in distruzione di Patrimonio: i Vandali depredarono Roma di metalli preziosi o strategici, che erano ciò che davvero contava allora.

Ce lo ricorda **Antonio Cederna**, nella sua introduzione a *I vandali in casa*, dove il padre della tutela del territorio del nostro Paese 'assolve' il popolo germanico rispetto alla fama

di distruttore di monumenti antichi: i Vandali, dice Cederna, avevano altre priorità che non distruggere il Patrimonio, impresa che avrebbe assorbito troppe risorse rispetto all'obiettivo prioritario di una "normale" conquista militare.

I veri vandali erano, per lui, i suoi (e i nostri) contemporanei in doppio petto, coloro sotto le cui "zanne" gemeva il Patrimonio (culturale e territoriale) del 'Giardino d'Europa'. I 'segni' patrimoniali sono diffusi e dunque esposti: alle sfide del tempo, all'usura del contatto con la comunità umana, alla sete di rapina, alla distruzione involontaria e volontaria. La contaminazione col tempo è consustanziale al manufatto, in gran parte il fascino e l'attrazione attuali sono anche frutto dell'interazione con lo scorrere del tempo – lo ha ben indicato ad esempio Friedrich con la sua complessa simbologia delle rovine – e lo sanno anche le moderne metodologie del restauro, che indicano nella **visibilità** e nella **reversibilità** dello stesso una sorta di rispettoso 'patto' col tempo e col degrado; il contatto tra l'espandersi dell'antropizzazione e i segni precedentemente lasciati dalle generazioni che hanno prodotto il Patrimonio ha spesso oscillato tra la volontà di conservare (probabilmente il recentissimo ritrovamento di San Casciano ha a che fare con questa sensibilità, ad esempio) e quella di innovare (quanti edifici anche modesti a Roma avevano pezzi del Colosseo nelle loro mura?). La pervasività umana confligge inevitabilmente

con la natura di bene pubblico del Patrimonio: l'espansione urbana nella migliore delle ipotesi 'isola' il segno (lo hanno fatto a lungo anche i Musei), lo definisce e lo regola decontestualizzandolo, ma nella peggiore lo tomba, lo sgretola, lo privatizza (anche qui è paradigmatica la vicenda della **Regina Viarum**, dell'Appia, raccontata e agita in prima persona da Cederna); dall'altro lato l'isolamento, la defunzionalizzazione degli spazi – le chiese, ad esempio – espongono il Patrimonio più o meno minore alla sottrazione (spesso distruttiva) e alla dispersione.

La privatizzazione è l'anello di congiunzione con la sfera della rapina, della sottrazione, dell'obnubilamento simbolico del Patrimonio come esito della sua economicizzazione moderna; il trasferimento di una parte cospicua del Patrimonio mobile dalla sua (logica) natura di **bene pubblico o comune** a quella della **rendita economica e simbolica individuale** non è storia recentissima ma eserciti, tombaroli, collezionisti, nuovi ricchi, custodi infedeli di Biblioteche e neoliberalisti culturali hanno parossisticamente messo in discussione la linea di confine tra il 'diritto umano' al godimento irristretto del Patrimonio e il diritto utilitaristico della prevalenza del più forte nel godimento di tali beni – l'asta miliardaria dei dipinti di **Gauguin, Klimt, Cezanne, Van Gogh** (ed altri 150 pezzi) dalla collezione privata di **Paul Allen**, recentemente tenutasi da **Christie's**, sembra un intero piano di un museo metropolitano più che la disponibilità di un solo individuo, pur estremamente capiente.

È estremamente probabile che ai fortunati acquirenti delle opere non capiti qualcuno in casa (si suppone vivano in ambienti assai protetti o che si affidino a strutture di comprovata sicurezza) che tagliuzzi o martelli l'opera, o che vi getti sopra un passato di ortaggi e/o si incolli alle tappezzerie del salotto. E dunque: il tema del danneggiamento

o della distruzione dell'opera d'arte è tornato di grande attualità con i *beau geste* degli attivisti per la giustizia climatica rivolti ad opere di grande notorietà (anche qui **Van Gogh, Monet, Vermeer, Goya** etc., i soli, detto per inciso, capaci di attirare l'attenzione dei *media*), appunto oggetto di lancio di liquidi e quant'altro.

Nei resoconti abbondano da un lato i riferimenti ai situazionisti, a **Tzara**, al gesto *à la Duchamp* etc., dall'altro al danneggiamento o la distruzione delle opere d'arte, al mezzo che sovrasta il messaggio, al ("puro", *ipse dixit*) vandalismo.

E dunque i Vandali vengono di nuovo evocati. Non entreremo nel già detto, ossia che non vi sono stati danneggiamenti (grazie ai vetri protettivi ed anche alla metodologia scelta dagli attivisti) e non approfondiamo, per motivi di spazio e di pazienza di chi legge, la questione del diverso destino cui rischiano di incorrere le opere tenacemente garantite allo spazio pubblico come in molti Musei – speriamo che tutti gli attivisti siano accorti come quelli di Ultima Generazione – rispetto alle loro fortunate (e per pochi fortunati) consorelle nei *caveau*.

Ma l'inquinamento del dibattito col termine 'vandalismo' merita una riflessione in più. Dalla definizione **Treccani** di **vandalismo** come "tendenza a rovinare, distruggere, guastare senza necessità e senza ragione, per gusto perverso o per sciocca e malintesa ostentazione di forza, o anche per incapacità a comprendere la bellezza e l'utilità delle cose che si distruggono", a quella **Hoeppli** di una "tendenza a devastare spec. ciò che è bello, buono, utile, per spinta maniacale, per stupida prova di forza o per ottusa insensibilità", a quella oxfordiana di "willful or malicious destruction or defacement of public or private property; the ruthless destruction or spoiling of

anything beautiful or venerable”, come si noterà il tratto comune alle varie definizioni è l’elemento della **gratuità** del gesto vandalico e della sua **mancanza di senso**, che ricorre nelle definizioni italiane e viene evocata nel termine *malicious* in quella anglosassone; ma anche altri aspetti emergono: il vandalismo è esito **dell’incapacità culturale** di chi lo mette in atto, un deficit di comprensione del valore di ciò che viene vandalizzato, ossia distrutto ma anche **deturpato**.

Nel contesto anglosassone si evidenzia (ovviamente, diremmo) l’attacco alla proprietà, pubblica o privata che sia, e la ricorrente opposizione *willful/malicious*, ossia la differenza tra chi compie l’atto vandalico in maniera deliberata o vuol causare danni senza alcun apparente o comprensibile motivo.

Qualsiasi cosa si pensi delle azioni degli attivisti, le loro gesta non sembrano ricadere in nessuna delle fattispecie evocate: non siamo nella sfera d’azione evocata da **László Tóth** nel suo attacco alla **Pietà michelangiolesca** (né nella lunga lista degli atti similari facilmente verificabile in Rete), né in quella dei milioni di turisti all’attacco usurante dei patrimoni culturali e naturali, né nei distruttori

(coperti spesso dall’immunità di Stato) del **Ponte di Mostar**, della Biblioteca di **Timbuctu**, dell’Atollo di Bikini o della Biblioteca dei Girolamini a Napoli. Né, infine, in quella pur evocativa di **vandalismo ideologico** (‘un danno compiuto per sostenere una causa o comunicare un messaggio’) come nella famosa classificazione di **Stanley Cohen** del 1973: semplicemente, qui non c’è danno, come non c’è mancanza di senso, gratuità o incapacità di comprensione. Forse, come danno collaterale, potrebbe esserci il rischio di una ulteriore limitazione dello spazio pubblico (al netto dei prezzi dei biglietti d’ingresso delle Mostre, va detto), della democratizzazione dell’accesso all’arte e alla cultura faticosamente conquistato contro le resistenze elitarie dell’antico e nuovo *régime*, quello dei *parrucconi* e quello dei neoliberisti, quello dei musei affittati ai matrimoni dei ricchi o alle sfilate della *high society*.

Ma ovviamente la questione va ben al di là delle zuppe – foss’anche evocatici come la **Campbell’s** – e dell’ordine pubblico: è **politica**, che si tratti di catastrofe climatica, di Patrimonio come bene comune, di giovani depredati del loro futuro.

Le Convenzioni internazionali sulla protezione del patrimonio

Uno sguardo diacronico sull'Ucraina

di Caterina Paparello

Il 9 marzo di quest'anno «the Guardian» pubblicava on line l'articolo *Ukrainians in race to save cultural heritage*, sotto forma di reportage e di intervista a Lilya Onyshchenko, coordinatrice capo del Dipartimento responsabile della cura e della protezione degli edifici storici e dei siti del patrimonio mondiale di Leopoli, città dichiarata **Patrimonio Mondiale** dal 1998, altresì riconosciuta *Creative Cities Unesco* per la letteratura. Le immagini e il video pubblicati a corredo del testo mostravano le operazioni di protezione antiaerea del patrimonio, **ripresentando alla storia** armature di tubi innocenti a sorreggere impalcature di materiale ignifugo, strati di protezione antischegge e l'avvio delle movimentazioni da chiese e musei del patrimonio mobile, allo scopo tradotto in vani sotterranei e seminterrati. Nello stesso *paper* la direttrice del museo di Leopoli, Olha Honchar, dichiarava che «Moscow wants to eradicate Ukrainian culture. It's what defines us and our identity. It's a memory of who we are».

Ciò che sta avvenendo nel cuore dell'Europa è il segno tangibile del fallimento delle

convenzioni internazionali sulla protezione dell'eredità culturale in assetto di crisi: tema che tra

l'altro ha densamente animato il dibattito sul patrimonio nei secoli XIX e XX, che qui conviene ripercorrere per marcare la profondità della lacerazione del cosiddetto *soft power* della **diplomazia artistica**, nella definizione formulata da Milton Cummings di «scambio di idee, informazione, arte e altre manifestazioni culturali tra le nazioni e le loro popolazioni, ai fini di accrescerne la comprensione reciproca».

A partire dall'art. VIII della Dichiarazione di Bruxelles del 1874, il principio di sottrarre all'azione bellica i beni mobili e immobili destinati all'esercizio del culto, all'educazione, alle arti e alle scienze, ha visto una progressiva spinta sanzionatoria verso gli illeciti derivanti da operazioni di **distruzione, trafugamento e confisca** (o altresì storicamente intesi "bottini di guerra"), richiamando lo Stato occupante all'obbligo della conservazione del patrimonio. Volendo delimitare la trattazione al Novecento, il superamento della c.d.

“**guerra totale**” in favore dell’etica del conflitto, è ripercorribile diacronicamente a partire dall’utopia della Società delle Nazioni. Al termine del primo conflitto mondiale, che aveva reso plastico il fallimento della Convenzione dell’Aja del 1907, la chimera della pace perpetua, teorizzata nel Settecento dall’abbé de Saint-Pierre e ripresa da Kant, trovava risposta nella «*idée se développe qu’il faut créer une organisation internationale pour promouvoir le rapprochement des peuples et donc la paix grâce a la coopération intellectuelle*» (Dragoni 2015). Nel settore di interesse l’atto più rappresentativo, e ancora oggi attuale, è dato dall’istituzione (1926) dell’*Office International des Musées* (OIM) e dalla rivista «*Mouseion*» (1927-1946), forum permanente di riflessione, scambio di esperienze e di rinnovamento dell’istituzione museale. Il fallimento dell’utopia fu segnato dal numero monografico *La Protection des Monuments et Oeuvres d’Art en Temps de Guerre* (1939), ove furono ponderate le misure di protezione del patrimonio che, seppur considerando le necessarie differenze in termini di *aerial bombing*, risultano le medesime che oggi vediamo attuate in Ucraina (fig. 1 e 2).

Alla fine del secondo conflitto mondiale il tema della protezione dell’eredità culturale in caso di conflitto armato ha animato dapprima la Carta di Londra del 1945 e, più segnatamente, la Conferenza generale Unesco svoltasi a Firenze nel 1950, da cui si giunse al testo della ***Convenzione per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato***, siglato come trattato internazionale all’Aja nel 1954. L’importanza del documento, oltre al

rigore sulla prevenzione contro ogni forma di danneggiamento del patrimonio, è data dal radicale mutamento dei significati di cui esso veniva investito: non più esclusiva espressione delle singole identità degli Stati, talvolta traviate a **iconografie e iconoclastie nazionaliste**, quanto costruzione di un patrimonio comune dell’umanità, per la prima volta letto in chiave globale e non solo europea, riconoscendo come ogni popolo, secondo le proprie tradizioni, contribuisce alla cultura mondiale. Tralasciando i seppur importanti aggiornamenti al trattato, formulati nei nove capitoli del *Secondo protocollo* del 26 marzo 1999, l’eredità delle guerre, in particolare quella del secondo conflitto mondiale, rendeva possibile riconoscere la protezione, indipendentemente dalla dichiarazione formale dello stato di guerra, consentendo l’applicazione delle disposizioni anche in occasione di conflitti interni o dei cosiddetti “conflitti misti”, connotati da qualificazioni di diritto non sempre lineari. Si pensi, al mai abbastanza ricordato, caso di Khaled al-Asaad, direttore del sito di Palmira, ucciso da un gruppo jihadista nel 2015. Eppure, in tali termini, la Convenzione dell’Aja ha incluso fra gli oggetti di ratifica «ogni forma di collaborazione fra la potenza occupante e le autorità del territorio occupato per l’adozione di misure di salvaguardia e conservazione del *culturale heritage*», a ciò prevedendo anche l’avvio di forze specializzate, cui hanno fatto seguito importanti ma non dirimenti interventi, fra cui l’istituzione dei *Caschi blu della cultura* (2002).

Per chiudere su un aspetto che, oggi come in altre epoche, segna lo scollamento fra i decisori politici mondiali e la comunità accademica, la risposta internazionale che, ad oggi, risulta maggiormente apprezzabile è quella della comunità scientifica, la quale, come sempre deve, non ha smesso di dialogare e di interrogarsi ed ha intrapreso azioni di confronto internazionale maturo - o di rinnovata *coopération intellectuelle* ... da cui, oltre le macerie e la guerra, nuovamente

ripartire (cfr. fra altri, *International scientific and practical conference*, «Cultural heritage: innovative approaches and sustainable development, September 9-10, Polytechnic national University, Lviv, Ukraine; Call for short insight papers: *Museums and the Full-Scale Invasion of Ukraine*, «Museums & Society», November 2023 issue, University of Leicester).

Bibliografia sintetica

<https://amp.theguardian.com/world/2022/mar/09/ukrainians-in-race-to-save-a-nations-cultural-heritage>

Arte e guerra. Storie dal Risorgimento all'età contemporanea, atti del convegno “Il patrimonio artistico negli assetti di crisi: indagine diacronica sulle politiche protettive e sollecitative rispetto alle arti, in caso di conflitto, nell'Italia fra Risorgimento e Guerra fredda” (Padova, 3-5 febbraio 2020), a cura di C. Bajamonte, M. Nezzo, Padova, Il Poligrafo, 2021

Cummings, M.C., *Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey*, in «Cultural Diplomacy Research Series», 26 giugno 2009, p.1

Dragoni P., *L'attività dell'Office International des Musées e della rivista «Mouseion» per la protezione del patrimonio artistico in caso di conflitto armato*, in *In difesa dell'arte. La protezione del patrimonio artistico delle Marche e dell'Umbria durante la seconda guerra mondiale*; Firenze, Edifr, 2015, pp. 17-37

Gallarotti G.M., *Cosmopolitan power in international politics: a synthesis of realism, neoliberalism and constructivism*, New York, Cambridge University Press, 2010

Didascalie foto:

Fig. 1, *Jesus Christ*, statue being taken out of Armenian Cathedral of Lviv, Ukraine, to be stored in a bunker for protection. The last time it was taken out was during WWII

Fig. 2, *Trasporto dei cavalli bronzei della basilica di San Marco di Venezia. Arrivo alla stazione di Roma*, 1915, Roma, Museo Centrale del Risorgimento

PO 432

Museo – Cantiere della navigazione e del governo del fiume PO

di **Gabriella Bonini**

Sulle rive del fiume Po, a Boretto in provincia di Reggio Emilia, a 432 chilometri dalla sua sorgente, si trova **PO432, il Museo Cantiere del Po, della navigazione interna e del governo delle acque.**

Si tratta di un museo di archeologia industriale che documenta la storia della navigazione fluviale in Emilia-Romagna, della cantieristica, delle bonifiche e del governo delle acque.

Ha sede nei cantieri dell'ex **ARNI** (Azienda per la Navigazione Interna della Regione Emilia-Romagna) ora **AIPO** (Agenzia Interregionale per il fiume Po).

Il Museo conserva oggetti, strumenti e macchinari utilizzati principalmente nella prima metà del secolo scorso dal Genio Civile per la manutenzione dei fondali e la regolamentazione della navigazione. Era un vero e proprio cantiere autarchico, autosufficiente in tutto: dal drenaggio alla manutenzione del Fiume, dalla riparazione

delle barche alla fonderia e forgiatura dei pezzi necessari, alle segnalazioni da apporre lungo il percorso.

Con draghe, rimorchiatori, imbarcazioni di supporto il cantiere si estendeva per 25.000 metri quadrati e impiegava più di 200 addetti che avevano maturato competenza e professionalità grazie anche all'utilizzo di attrezzature all'avanguardia.

Il Museo è stato fondato nel 1997 dalla **Sezione Autonoma del Genio Civile per il Po**, istituita nel 1925 con compiti di manutenzione dei fondali e regolamentazione della navigazione. Nasce poi ufficialmente nel 1999, dalla costituzione di un'Associazione di nove soci fondatori: la Provincia di Reggio Emilia, i Comuni di Boretto, Gualtieri e Guastalla, l'ARNI, le Bonifiche Bentivoglio-Enza e Parmigiana-Moglia, la Co.In.Po (associazione di imprese - PR) e l'impresa Bacchi Aladino.

Dopo la grande piena del 2000, che ha arrecato alla struttura e agli oggetti contenuti grandi

danni, il Museo viene chiuso; riapre nella primavera del 2006 e nel 2009, con riferimento alla distanza dalla sorgente del grande fiume, prende l'attuale denominazione di PO432, **il Museo Cantiere del Po, della navigazione interna e del governo delle acque** in sostituzione del precedente "Museo del Po, della Navigazione Interna e del Governo delle Acque".

Il patrimonio

Il percorso museale si sviluppa in cinque sale espositive per 800 metri quadri del "magazzino" e della imponente "cattedrale", due bellissimi esempi di architettura industriale. Qui trovano sede diversi natanti storici e numerosi attrezzi relativi ai vari reparti di lavorazione: pialle, sgorbie, scalpelli per la calafatazione, timoni, bellissime ancore, eliche e timoni (quasi tutti costruiti e forgiati all'interno del cantiere), oblò, cumuli di catene, una ricca dotazione di segnaletica del fiume ed altri strumenti di bordo delle draghe dismesse. In particolare:

- **Reparto fonderia:** conserva le forme di fusione e i crogiuoli con cui venivano prodotti molti dei pezzi necessari all'allestimento e alla manutenzione delle draghe
- **Reparto forgeria,** tuttora integro, espone modelli lignei per la carpenteria dei grandi raccordi per le pompe di dragaggio, semilavorati, crogiuoli, lingotti e tenaglie. Espone un tavolo da lavoro, un'incudine a mola, un forno, una forgia, chiodaie per la fusione dei chiodi.
- **Reparto carpenteria metallica:** espone una calandra per la piegatura delle lamiere, una per

la piegatura dei tubi, una troncatrice, un seghetto, una punzonatrice e un tornio

- **Reparto officina:** espone una alesatrice, una limatrice, una fresatrice per metalli, una piattatrice e una affilatrice
- **Reparto falegnameria:** espone elementi di un grosso bindello, a cui era annesso un carrello scorrevole per ricavare dai tronchi tavole di diverso spessore e lunghezza. Le tavole in rovere erano usate per le ordinate interne delle barche in lego. Pino e larice per lo scafo, gli scalmi e i remi
- **Reparto elettricisti:** di questo reparto resta solo una scala allungabile a ruote. Era preposto alla manutenzione degli impianti dei natanti, delle strutture edilizie e delle luci di segnalazione sui ponti ferroviari e stradali posti sull'asta del fiume. È stato disattivato nel 1989
- **Reparto calafati:** per la costruzione e manutenzione delle barche in legno e di servizio alle draghe

La "cattedrale"

È un grande spazio tripartito in tre navate poste di fronte all'ingresso del Museo. La navata principale ha una copertura cilindrica in legno lamellare, le due laterali un tetto a spiovente. Si tratta di un imponente architettura di archeologia industriale che ora ospita mostre d'arte, convegni, iniziative culturali. **La sala Chezzi.** I fratelli Chezzi sono stati i rappresentanti più abili ed apprezzati della cantieristica borettese. Il loro cantiere in golena era usato dalla famiglia probabilmente fin dall'Ottocento. La sala conserva alcune imbarcazioni da loro costruite; tra queste

l'ultima barbotta in compensato marino **L'archivio** documenta le piene del Po. Per il Museo, la piena è una minaccia ineludibile: la muraglia che si vede dalle finestre è un argine di protezione che chiude il Museo fuori dal mondo abitato, relegandolo, praticamente, nel regno dell'acquatico: gli edifici dell'ARNI, il Museo e il Lido Po costituiscono un lungo parco pensile. La piena del 2000 è entrata nel Museo e la sala dell'archivio ne conserva testimonianze ben visibili: il segno sugli scaffali, i libri ancora infangati e "croste di limo" in esposizione. È conservata anche una ricca e dettagliata documentazione fotografica dell'alluvione del 1951 e la memoria della piena del 1994.

In esterno

Nel piazzale antistante è adagiata l'imponente **pirodraga 'Secchia'** varata a Venezia nel 1933. È un'enorme imbarcazione lunga 33 mt tirata in secco; mette in bella mostra i chiodi, ribattuti uno a uno, che le cuciono le parti dello scafo. Fu costruita lentamente, come un edificio, pezzo per pezzo, con un costante controllo della geometria dello scafo, dei pesi delle parti montate connesse con "chiodi" detti "pernotti", "perni", "perni prigionieri", battuti a caldo. La sua funzione era quella di aspirare ghiaia e sabbia dai fondali del Fiume e refluirli nelle immediate vicinanze per permettere il passaggio delle navi. È dotata di caldaia a vapore, alimentata a carbone, come le vecchie locomotive. Infine, in esterno, trova posto anche una piccola flotta di imbarcazioni di ogni tipo, dai natanti storici a barche ancora in uso: barche "tipo Po", lance antincendio, scafi da corsa, una bettafango, un salpancora, canoe d'epoca, delle bettoline, rimorchiatori, ecc.

L'intera area museale, edifici e aree esterne, si estende per 25.000 metri quadrati.

Il Museo offre dunque un interessante approccio alla storia, alla geografia, all'economia e al loro stretto rapporto con l'uso di questo territorio: la Bassa, dove terra ed acque costituiscono uno stesso organismo, un orizzonte unico, una grande ricchezza.

La storia

La storia del Museo è legata a quella dell'ARNI (oggi AIPO). Durante la prima guerra mondiale, il Ministero della Difesa distaccò a Boretto una sezione del Genio Pontieri. Nel 1921, con decreto del Ministero dei Lavori Pubblici, divenne **Magazzino Idraulico Speciale**, col compito di prestare servizi, per la sistemazione idraulica del corso del Po per il controllo e il monitoraggio in caso di piene, nonché per l'escavazione del canale navigabile. La prima dotazione di materiale provenne dalla smobilitazione dell'esercito e dalle riparazioni dei danni di guerre da parte della Germania.

Nel 1921, la gestione venne affidata agli uffici del Genio Civile delle province rivierasche di Piacenza, Cremona, Parma, Reggio e Mantova.

Nel 1925, con l'istituzione a Parma della Sezione Autonoma del Genio Civile per il Po, il magazzino di Boretto venne ad assumere una precisa funzione operativa, data la collocazione al centro dell'asta navigabile del Po, e non troppo distante da Parma. Su commissione del Genio, il magazzino assunse il controllo e la regolamentazione dell'alveo di magra del fiume. Le strutture vennero ingrandite con la costruzione del cantiere

navale e delle officine per la manutenzione dei mezzi e delle segnalazioni, e il parco natanti acquisì draghe, rimorchiatori e altre imbarcazioni di supporto.

Nel 1967 fu soppresso il Magazzino e venne istituito il Cantiere – Officina, con due sezioni: Officina e Nautica.

Negli anni Settanta, il Cantiere divenne parte del Centro Operativo Padano per la Navigazione Interna (C.O.P.N.I.) con sede amministrativa a Parma, alle dipendenze della Regione Emilia-Romagna.

Nel 1989 il Consiglio Regionale dell'Emilia Romagna, con la L.R. 1, crea l' A.R.N.I., Azienda Regionale per la Navigazione Interna che entra in funzione il primo gennaio 1991. Da allora l'ARNI (oggi AIPO) provvede alla gestione dei servizi e delle infrastrutture relativi alle vie navigabili interne e al trasporto idroviario, operando nel campo della conservazione, della manutenzione e della realizzazione di nuove opere.

Pubblicazioni

Le pubblicazioni sul Po, sulla storia delle sue acque, delle terre e delle genti sono

numerossime. In particolare, il riferimento è la grande e fornita Biblioteca dell'AIPO della sede di Boretto con circa 3.000 pezzi e una consistente raccolta di immagini del Po (diapositive, video, fotografie, cartoline). La Biblioteca comprende anche molte tesi di laurea con oggetto il Po e i territori rivieraschi. Altrettanto fornita è la biblioteca del Consorzio di Bonifica dell'Emilia Centrale con sede a Reggio Emilia.

Venturi S., *Museo del Po, della Navigazione Interna e del Governo delle Acque*, in "Musei in Emilia Romagna", Bologna, Compositori, 2000.

Foresti F., Tozzi Fontana M., *Imbarcazioni e navigazione del Po. Storia pratiche tecniche lessico*, Bologna, 1999.

Bonilauri F., Maugeri V. (a cura di), *Il Museo del Po. Linee progettuali per un sistema museale della navigazione fluviale*, Bologna, Analisi, 1992.

Sul sito di IBC Emilia Romagna vi è la catalogazione degli strumenti con relative immagini: <https://bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it/pater/search.do>

INFORMAZIONI

Po 432 Museo-cantiere della navigazione e del governo del fiume Po

Sede: Via Argine Cisa n. 11 – 42022 – Boretto (Reggio Emilia),

Aipo Navigazione Interna - Sede di Boretto tel. 0522 963811

Comune di Boretto tel 0522 963724

Esposizioni regionali e arti applicate

Un rapporto interrotto tra museo e tradizioni locali

di Marta Vitullo

La data del 1860 segna un momento fondamentale per la storia italiana, allorché una costellazione di territori articolati in stati preunitari - che vedevano nelle fedi religiose l'unica sfera comunitaria - si riuniva in una Nazione da costituire. Uno dei primi mezzi di costruzione della nazione fu l'**educazione**, cui si pensava sia per la formazione laica dei cittadini, sia in chiave di identità e appartenenza.

Se da un lato i canoni dell'estetica idealista guidarono le scelte di conservazione e musealizzazione, d'altro canto la necessità di tramandare e conservare le tradizioni locali richiedeva altri modelli per gli spazi della **memoria**. Contribuirono a tali ragioni l'erezione di monumenti, l'istituzione di festività nazionali, e videro la luce nuove forme di musealizzazione.

Tra quest'ultime si annoverano, quali diretti discendenti dell'allora recente passato, i **Musei del Risorgimento**, con allestimenti di messa in scena del senso della Patria, incardinati intorno alla sacralizzazione di spade, armi da fuoco, foto, lettere e cimeli, esposti in vetrina a rendere "monumento-

documento" il valore patriottico di coloro che parteciparono alla lotta per l'indipendenza. Alla costituzione di un museo nazionale, unico tempio, le municipalità risposero con l'esaltazione della gloria locale, allestendo spazi dedicati a quanti, dai territori, contribuirono all'unificazione. Lo stesso fenomeno delle **esposizioni regionali** susseguite in Italia tra fine '800 e inizi '900 ha trovato origine dall'esigenza di mostrare le conquiste sociali, economiche e culturali dell'Italia giolittiana.

Secondo il modello delle grandi esposizioni universali, che furono scenari per i progressi ottenuti con l'industrializzazione, e di quelle nazionali, che si distinsero particolarmente per l'eccellenza dell'artigianato, le rassegne regionali costituirono sovente l'occasione per tentare una ricognizione della storia artistica e della tradizione culturale di un territorio, la cui conoscenza si promuoveva anche attraverso proposte di itinerari che invitavano i visitatori a muoversi dalla mostra al patrimonio situato nella regione per comprenderlo e contestualizzarlo.

A riguardo si possono ricordare le esposizioni di Ravenna e di Siena nel 1904, di Macerata e di Chieti nel 1905 e di Perugia nel 1907. In queste occasioni, i più rilevanti capolavori appartenenti alle correnti artistiche che avevano contraddistinto una determinata area si accompagnavano a manufatti che intendevano rinsaldare una **tradizione artigianale** strettamente locale, ereditata e da preservare. Intervennero spesso in tal senso le scuole di arte e mestieri e quelle professionali con i lavori prodotti dagli allievi, che venivano presentati nelle mostre con l'intenzione di mantenere una pratica artigianale da coniugare all'avanzamento industriale. Affianco alle rassegne e alle scuole pratiche, avrebbero dovuto svolgere il loro ruolo espositivo, civico e didattico i musei di arte industriale, che tuttavia in Italia, nonostante importanti tentativi (si vedano ad esempio le motivazioni alla base dell'istituzione del Museo del Bargello di Firenze) non perdurarono per la difficoltà della critica idealista a far coesistere negli stessi spazi opere di provenienze così diverse tra loro. Il compito riuscì, in alcuni

casi, ai **musei civici**, allorché essi si interpretarono come musei della città, riconoscendo i progressi delle esposizioni regionali in termini di aggiornamento degli studi sul patrimonio locale. È significativa al riguardo una considerazione, sulle pagine della rivista «Illustrazione Abruzzese», fatta da Adolfo Venturi in occasione della **Mostra d'arte antica abruzzese**, mostra che più di altre si caratterizzò per aver riunito per la prima volta numerose opere d'oreficeria, di ceramica, tessuti e merletti eseguiti in diversi periodi storici fino alla contemporaneità. Egli si augurava che quella fosse l'occasione per costituire «il museo paesano, non rigurgitante delle ciarpe della vanità umana, ma coi fiori più odorosi dell'Abruzzo, a fissare i risultati, purtroppo passeggeri, dell'esposizione», per fare sì che accanto al museo si aprisse «la scuola e l'officina!»^[1], rapporto, purtroppo disatteso, che avrebbe potuto combinare conservazione, eredità culturale e formazione alla pratica e alla conoscenza.

Bibliografia:

Agosti, Giacomo, *Testimonianze venturiane sulle mostre d'arte antica*, in: *Nino Barbantini a Venezia. Atti del convegno organizzato dalla fondazione Bevilacqua La Masa (Venezia, Palazzo Ducale 27-28 novembre 1992)*, Canova, Treviso, 1995, pp. 73-88

Dragoni, Patrizia, *I musei marchigiani del Risorgimento: origini e prospettive*, in: Francesco, Rocchetti (a cura di), *Con gli occhi di Gramsci. Letture del Risorgimento*, Carocci editore, Roma, 2011, pp. 113-128

Prete, Cecilia; Penserini, Elisa (a cura di), *L'Italia delle mostre, 1861-1945*, Accademia Raffaello, Urbino, 2020

Venturi, Adolfo, *Le esposizioni d'arte retrospettiva. A proposito dell'esposizione di Chieti*, in: *Illustrazione Abruzzese*, 4, 1905, pp. 77-79

La storia “sepolta” dell’Abbazia di Santa Maria di Cerrate a Lecce

Un video racconto immersivo in un nuovo spazio multimediale

di Daniela Bruni – Aurora Totaro

Giovedì 17 novembre 2022 si è inaugurato all’Abbazia di Santa Maria di Cerrate a Lecce - Bene della Provincia, affidato dieci anni fa al FAI-Fondo per l’Ambiente Italiano ETS e dal 2018 regolarmente aperto al pubblico – un **nuovo spazio multimediale permanente**, che

“*La storia “sepolta” dell’Abbazia di Cerrate*” è il titolo di una **video-installazione immersiva** allestita in una stanza appositamente restaurata nella cosiddetta Casa Monastica, la parte più antica del complesso, che **oggi appare come una tipica masseria salentina**, stretta intorno alla Chiesa di Santa Maria, ma che **mille anni fa era un’abbazia, un monastero bizantino**. I blocchi di pietra leccese delle antiche **mura si animano attraverso proiezioni** di immagini storiche, documenti e dettagli dell’architettura, della decorazione e degli affreschi, mentre **una coinvolgente narrazione**, affidata alla voce dell’attore leccese Mario Perrotta, guida il pubblico in **un viaggio all’indietro nel tempo sulle tracce dei monaci bizantini** che per secoli hanno abitato in queste stanze, provando a ricostruirne la vita e la cultura, le usanze e i riti.

Dalle testimonianze rilette e ricomposte, poche e labili ma profondamente significative,

integra e arricchisce l’attuale offerta di visita, **dedicato al racconto della storia dell’Abbazia** in un capitolo meno noto, che ne svela e ne approfondisce **l’origine e l’anima bizantina**.

emerge una storia “sepolta”, che **rimanda all’origine del monastero**, che **testimonia la vita della comunità monastica** di Cerrate e il **rito bizantino o greco** che vi si praticava, e **suggestivamente ne rievoca il tramonto**. Tra queste **una scoperta eccezionale**: il ritrovamento di **uno stampo eucaristico dell’XI-XII secolo**, finora **unico** nel suo genere, che veniva usato per timbrare il pane benedetto nelle cerimonie pasquali secondo il rito greco, **ritualmente sepolto intorno al XV secolo** e **rinvenuto integro nel 2014-2015 durante gli scavi archeologici** promossi dal FAI e diretti, in collaborazione con la Soprintendenza, dall’Università del Salento.

Il racconto è frutto di una ricerca scientifica, promossa e coordinata dal FAI, che si è avvalsa della **consulenza di docenti universitari** e del lavoro di **otto giovani ricercatori sostenuti dalla Fondazione con borse di studio** finalizzate alla conoscenza specifica, originale e approfondita, dell’Abbazia di Cerrate sotto molteplici

aspetti, dall'architettura agli affreschi, dalle fonti storiche a nuovi dati archeologici. **La ricerca ha portato in luce dettagli ed elementi inediti** della storia dell'Abbazia, anche **dimostrando l'infondatezza di alcune tradizioni**, come quella che voleva uno *scriptorium* a Cerrate, un centro per la copiatura di manoscritti, che non è effettivamente documentato.

Attraverso questo video racconto il FAI, all'Abbazia di Cerrate come già in altri suoi Beni, mostra **l'impegno per la valorizzazione culturale del patrimonio che gestisce**, che **si fonda sulla conoscenza e sulla diffusione di essa ad un pubblico largo**, ovvero sulla *promozione dello sviluppo della cultura e della*

ricerca scientifica, in ciò perseguendo l'articolo 9 della Costituzione italiana da cui muove la sua missione. Restauri e allestimenti come questo hanno lo scopo di **restituire ai luoghi il loro pieno valore culturale**, che **non risiede nel solo passato, ma nell'eredità che esso ha lasciato ai territori e alle loro comunità**: perciò il racconto si chiude con una **testimonianza in griko** e nel ricordo delle **tradizioni ancora vive nel Salento** che affondano le radici in una storia millenaria solo apparentemente "sepolta" e rivelano l'anima bizantina di questa terra, di cui l'Abbazia di S. Maria di Cerrate è una eccezionale testimonianza.

Non è solo il Museo “del Calcio

di Marco Bracci

Correva l'anno 1990, lo stesso dei Mondiali di Calcio ospitati dall'Italia; il dott. **Fino Fini**, medico della Nazionale Italiana di calcio dal 1962 al 1982, ebbe l'idea di realizzare il Museo del Calcio accanto alla storica sede del **Centro Tecnico Federale di Coverciano**.

Lo spazio espositivo, inaugurato dieci anni dopo (era il 2000), non solo si proponeva di raccontare la storia della FIGC e della Nazionale Italiana, ma anche di far comprendere quanto *“il calcio e lo sport recitano un ruolo chiave nello sviluppo della società e del singolo individuo: il calcio, grazie al suo linguaggio universale, è veicolo di valori fondamentali quali solidarietà, sacrificio, altruismo, generosità e giustizia, ed è uno strumento chiave di integrazione e superamento di qualsiasi barriera, sia essa linguistica o culturale”* ([La storia del Museo del Calcio](#)).

Ho avuto la fortuna di conoscere il dott. Fini che purtroppo ci ha lasciati nel 2020; lo incontro ogni volta che portavo al Museo gli studenti universitari americani che a Firenze frequentano il mio corso sulla sociologia del calcio in Italia – *Soccer and Italian Identity*. Ricordo con piacere quanto amasse intrattenere questi giovani con la sua consueta introduzione al Museo prima della visita. Ogni volta emergeva, chiara, la sua passione per questo sport, ma soprattutto la sua

consapevolezza per il ruolo strategico che il calcio, storicamente, politicamente e culturalmente, ha sempre svolto nel nostro Paese.

Il Museo, oggi, a distanza di ventidue anni dalla sua fondazione e dopo aver intrapreso un percorso di rinnovamento, avvenuto durante la forzata e prolungata chiusura nella primavera del 2020 a causa della pandemia da Covid-19, è in grado di offrire un viaggio nella storia italiana e internazionale, attraverso le vicissitudini sportive delle Nazionali di calcio del nostro Paese, a partire dal primo decennio del XX secolo sino al presente: non si tratta soltanto di un percorso educativo, ma anche esperienziale, tramite il quale il visitatore, che sia o meno interessato a questo sport, ha l'opportunità di cogliere gli stretti (e spesso apparentemente invisibili) legami tra calcio e politica – come nel caso dell'uso propagandistico e finalizzato alla costruzione e al mantenimento del consenso da parte del Regime Fascista tra il 1926 e il 1938; la relazione tra calcio e giornalismo – la Olivetti “Lettera 62” rossa di Gianni Brera come testimonianza più eclatante; le connessioni tra calcio, ricerca tecnologica e moda – queste ultime chiaramente visibili attraverso una rassegna di maglie originali da gioco appese in tutte le sale che compongono il Museo, attraverso le quali è possibile verificare come i completi indossati nel corso del 1900 e in

questo scorcio di inizio Millennio abbiano subito delle modificazioni estetiche e “tecniche” impressionanti (di lana e molto pesanti all’inizio...in tessuto-non tessuto e leggerissimi adesso); discorso simile per i palloni da gioco che oggi garantiscono *performance* impensabili solo un paio di decenni orsono, e che si trovano esposti in una sala dedicata al piano terra.

Come non sottolineare l’importanza data all’ambito puramente sportivo e agonistico? Alle Coppe del Mondo vinte nel 1934, 1938, 1982 (Pertini e quel “non ci prendono più!” rivolto al mondo nella notte di Italia-Germania 3-1) e 2006, si aggiungono le due Coppe del Campionato Europeo che la Nazionale Maschile ha vinto nel 1968 e nel 2021 (Euro 2020): a ogni coppa è legata una storia, quella della fatica, del sacrificio, della volontà e della bellezza che questo sport porta con sé fin da quando, dopo essere stato “importato” nell’Italia del nord sul finire del XIX secolo, iniziò a farsi strada fino a diventare fatto sociale totale e simbolo della cultura popolare italiana (la “Partita del Secolo” Italia-Germania 4-3 del 1970 è sempre lì a ricordarcelo).

Adesso che il dott. Fino Fini non c’è più, a fare gli onori di casa pensa spesso l’attuale Presidente della Fondazione Museo del Calcio, Matteo Marani, giornalista sportivo con una predilezione per il racconto storico, che ha ereditato soprattutto l’onere di gestire e comunicare il Museo del Calcio oggi.

Personalmente trovo ogni visita sempre molto istruttiva e carica di pathos, di emozioni da scoprire, di racconti da imparare, di memorie da ricordare, non tanto per restare nostalgicamente ancorati al passato, quanto piuttosto per capire il presente di questo sport - ad esempio attraverso la storia e le vicende del calcio femminile sempre più attivo e rilevante da molteplici punti di vista - e soprattutto per proiettarsi nel futuro.

A coloro che obietterebbero (sicuramente ve ne sono) di non essere interessati minimamente al calcio, risponderci: ma il Museo del Calcio non è solo il Museo “del Calcio”, e li inviterei a visitare prima il [Il sito web del Museo del Calcio](#) e a varcare poi il cancello in viale Aldo Palazzeschi 20 a Coverciano – Firenze.

Museo del perduto amor...

di Patrizia Lessi

Di recente hai concluso una relazione? Desideri alleggerire il carico emotivo cancellando tutto ciò che ti ricorda quella dolorosa esperienza? Non farlo, un giorno potresti pentirtene. Invia invece il tuo oggetto al nostro Museo e partecipa alla creazione di una storia emozionale collettiva!

Brokenships.com

Scorrendo rapidamente la lista delle parole o dei concetti associati più di frequente alla chiusura di una relazione (specie se recente) saltano agli occhi immagini come *dimenticare, lasciarsi il passato alle spalle, voltare pagina, darci un taglio netto, andare avanti, ricominciare.*

Poste del cuore o articoli incentrati sulle dinamiche degli affetti consigliano di cambiare, laddove si può, arredamento o abitazione, luoghi della città e quelli del pensiero. Si invita a stipare case, cose, auto e fogli di giornale in scatole di cartone o del pensiero da chiudere ermeticamente finché il tempo non avrà messo la giusta distanza fra noi e il nostro dolore, consentendoci di riaprirle per ritrovare col dovuto distacco qualche bel ricordo.

Eppure nel 2006, nel decennio che ha visto nascere *Facebook, Twitter, Instagram e Whatsapp*, contenitori senza fondo ed eternamente aperti dove immagini e parole si accumulano e nascondono senza mai sparire veramente, **Olinka Vištika** e **Dražen Grubšić**

hanno fondato a **Zagabria** il primo **Museo delle relazioni interrotte (Muzej prekinutih veza- brokenships.com)** a cui donare i simboli di un amore finito.

Diviso in una parte fisica ed una virtuale il Museo (che oggi ha un gemello in Francia) asseconda quel desiderio ambivalente di chiudere la pagina della propria relazione aprendo il libro di quelle degli altri. Perché sì, l'amore interrotto richiede dimenticanza di sé come antidoto al dolore e alla disillusione, ma l'amore di per sé vuole essere riconosciuto, accolto, ricordato. Lo leggiamo da secoli nella letteratura, ne dissertiamo nei libri di filosofia, lo studiamo in psicologia. La storia narrata è anche storia delle storie d'amore, finite bene o male, mai vissute o bruciate in un giorno. Ed è questo uno degli aspetti più interessanti del **Museo di Zagabria**: ogni oggetto, ogni racconto appartiene a nostri contemporanei che un tempo si sono amati realmente. Mentre noi guardiamo quell'anello o quella cartolina, quel racconto di qualcosa che non esiste più, i suoi protagonisti continuano a vivere nel

nostro stesso tempo, in questo mondo, la loro storia non può essere oggetto di un'esposizione in un museo tradizionale, in cui il rimando ad un passato lontano, per molti aspetti imperscrutabile, è parte dell'idea generale che si ha comunemente di un museo. Qui l'ambizione è quella di far convivere oggetti o parole del passato con emozioni e sentimenti che sono gli stessi da sempre.

Così in quel bicchiere, nella carta stropicciata di un regalo o addirittura nell'ascia usata per distruggere il soggiorno quando siamo stati abbandonati noi riconosciamo la dolcezza, la gioia, la rabbia, tutta la densità emotiva che fatichiamo ad archiviare quando le strade si divaricano e ci fanno avanzare in direzioni che in coppia non avevamo contemplato. E se in un oggetto posto in una teca sta il simbolo di spazi e tempi dell'amore che appartengono all'esperienza.

Cinema e Musei

di Fabio Canessa

“Dietro liceo, davanti museo”, dice un vecchio proverbio (sessista?) a proposito di signore attempate dal fisico snello e dal volto sfatto, capaci di provocare nel corteggiatore ingannato una doppia corsa: la prima per raggiungere la liceale, la seconda per schizzare via lontano dal museo.

Deposito di documentazione del passato (storico, artisticoo archeologico), il museo è spesso associato all’imbalsamazione polverosa, all’immobilità della morte. Dalla quale è affascinato il **giovane Holden** del romanzo di **Salinger**, in visita al Museo di Storia Naturale di New York: “Nessuno si muoveva. Potevi andarci centomila volte, e quell’esquimese aveva sempre finito di prender quei due pesci, gli uccelli stavano ancora andando verso il sud, i cervi stavano ancora abbeverandosi a quella fonte”.

Così nella saga cinematografica “**Una notte al museo**”, diretta da **Shawn Levy**, di notte quel medesimo museo visitato da Holden prende vita: i dinosauri e gli animali impagliati, la

statua di Roosevelt a cavallo e quella di Cristoforo Colombo diventano veri e si scatenano di fronte allo sguardo sbigottito del custode; l’idea geniale ha prodotto un primo film delizioso e gli altri di irrimediabile bruttezza.

Un capolavoro è poi “**Arca russa**” del maestro **Aleksandr Sokurov**, un piano sequenza di un’ora e mezzo (senza stacchi) girato all’interno **dell’Ermitage di San Pietroburgo** per dare vita alle sale del museo e dimostrare come il cinema può animare quel prezioso e inesauribile scrigno di arte e di storia che è l’istituzione museale.

Il linguaggio filmico spettacolarizza con il movimento (in greco “cinema” significa proprio “movimento”) **l’archivio monumentale**, che sprigiona emozioni che attraversano e dilatano lo spazio e il tempo. Se il museo ha il compito nobile e importante di combattere l’azione distruttrice del tempo, al cinema tocca la magia di far serbare al museo la freschezza del liceo.