



2012

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE

University of Macerata

eum



Direttore / Editor

Massimo Montella

Comitato di redazione / Editorial Office

Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Umberto Moscatelli,
Sabina Pavone, Mauro Saracco, Federico Valacchi

Comitato scientifico / Scientific Committee

Dipartimento di Beni Culturali – Università di Macerata

Department of Cultural Heritage – University of Macerata

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Andrea Fantin, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Claudia Giontella †,
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone,
Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi

IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage
5 / 2012

eum

Il Capitale culturale
Studies on the Value of Cultural Heritage
Vol. 5, 2012

ISSN 2039-2362 (online)

© 2012 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore
Massimo Montella

Coordinatore di redazione
Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico
Pierluigi Feliciati

Comitato di redazione
Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Mauro Saracco, Federico Valacchi

Comitato scientifico - Dipartimento beni culturali
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Andrea Fantin, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Claudia Giontella †, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi

Comitato scientifico
Michela Addis, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Stefano Della Torre, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Lutz Klinkhammer, Emanuele Invernizzi, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Raffaella Morselli, Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Adriano Prospero, Bernardino Quattrociocchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Sciuillo, Simonetta Stopponi, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web
<http://www.unimc.it/riviste/cap-cult>
e-mail
icc@unimc.it

Editore
eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Layout editor
Cinzia De Santis

Progetto grafico
+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Indice

- 5 Editoriale
a cura della redazione
- Saggi
- 9 Chiara Piva
«The true estimation» e «un certo convenzionale valore».
Tutela e mercato delle sculture antiche a Roma alla fine
del Settecento
- 27 Lucia Nardi, Mattia Voltaggio
Impara l'arte e mettila da parte. La storia inedita del
patrimonio artistico di Eni
- 41 Luca Gullì, Francesca Talò
Cinquant'anni di esperienze nella gestione dei centri storici
in un caso esemplare
- 63 Annalisa Banzi
Priming semantico e museografia
- 93 Elisa Bonacini
Il museo partecipativo sul web: forme di partecipazione
dell'utente alla produzione culturale e alla creazione di
valore culturale

Documenti

- 129 Pierluigi Feliciati
Ask the users, il valore aggiunto della valutazione dei sistemi informativi culturali *on line* coinvolgendo gli utenti: il caso del progetto *Una Città per gli Archivi*
- 145 Federico Valacchi
Comunicare il valore degli archivi: il Sistema Archivistico Nazionale
- Classici
- 165 Emilio Sereni
Prefazione a *Storia del paesaggio agrario italiano*

Editoriale

Il contributo di Chiara Piva, con cui si apre la sezione dei *Saggi*, tratta del commercio delle sculture antiche e restaurate nonché moderne nella Roma della fine del '700, tema di norma poco indagato a confronto di quello di dipinti e stampe, mettendo in luce le dinamiche della domanda e dell'offerta, il gusto, il collezionismo, la cultura del restauro contemporanea.

Sulla base della documentazione dell'archivio storico e sul recente lavoro di catalogazione del patrimonio artistico dell'Eni (2009), Lucia Nardi e Mattia Voltaggio ricostruiscono la storia del mecenatismo di Enrico Mattei, a partire dalla mostra di giovani artisti italiani promossa dal quotidiano «Il Giorno» nel 1958, inserendola nel contesto dell'imprenditoria illuminata dell'Italia degli anni '50 e '60, di cui erano esponenti anche Olivetti, Sinigaglia e Agnelli, che vedeva nel connubio fra arte e industria un potente fattore di progresso sociale. Lo studio esamina le politiche culturali condotte dall'Eni anche dopo la scomparsa di Mattei, fino agli ultimi interventi decisi all'insegna della *corporate social responsibility*, destinati, mediante *partnership* con musei e centri espositivi, a far conoscere grandi artisti al più largo pubblico.

Luca Gulli e Francesca Talò analizzano il noto piano di recupero del centro storico di Bologna del 1963 e il successivo PEEP del 1973, mettendo l'accento sulle politiche di tutela, le esperienze amministrative e le prassi di governo del patrimonio architettonico storicizzato che, dagli anni '60, hanno introdotto il tema della conservazione del tessuto urbano storico quale aspetto distintivo di una corretta politica urbanistica.

Annalisa Banzi dà conto della esperienza pilota effettuata nella Pinacoteca Ambrosiana per la progettazione di allestimenti museali che si avvalgono di strumenti basati sul “*priming* semantico”.

Elisa Bonacini studia, infine, anche riferendo numerose esperienze maturate in ambito internazionale, le potenzialità del web e dei *social media* nel rapporto fra il museo e il pubblico.

L'utenza è centrale anche nel contributo di Pierluigi Feliciati, che, nella sezione *Documenti*, presenta un progetto di studio per testare gli utenti del portale *Una Città per gli archivi*, che include fondi documentari della città di Bologna, costituiti da archivi cartacei, materiali iconografici e registrazioni sonore e audiovisive.

A sua volta Federico Valacchi si occupa dei portali tematici del Sistema Archivistico Nazionale (SAN) con particolare riguardo alla comunicazione dei contenuti e del valore degli archivi e dell'integrazione delle risorse archivistiche digitali in più ampi sistemi di dati relativi ai beni culturali.

Il *Classico* scelto per questo numero è la Prefazione al volume sulla *Storia del paesaggio agrario italiano* pubblicato nel 1961, con il quale Emilio Sereni sostituisce alla prospettiva idealistica una concezione pienamente conforme alla nozione antropologica di bene culturale come verrà di lì poco definita dalla Commissione presieduta da Francesco Franceschini.

La redazione

Saggi

«The true estimation» e «un certo convenzionale valore». Tutela e mercato delle sculture antiche a Roma alla fine del Settecento

Chiara Piva*

Abstract

Il contributo intende analizzare il mercato delle sculture antiche nella capitale pontificia di fine Settecento dal punto di vista economico, gettando un ponte tra questa problematica materia di indagine e i più noti studi sul mercato di dipinti e stampe. La questione è osservata da un duplice punto di vista: il ruolo del museo nel condizionamento del mercato di antichità e il problema della valutazione dei costi, in una prospettiva tra Stato Pontificio e mercato inglese. Più che le normative o sporadiche proposte per fissare i prezzi delle sculture, come fattori di condizionamento del mercato emergono così da un lato i curatori del Pio-Clementino dall'altro le figure di intermediari e mercanti.

The essay analyzes the market of ancient sculptures in late XVIIIth century Rome, from an economic point of view and in connection with other well-known studies on market of paintings and printings. Considering Pontifical State and English market, the contribution

* Chiara Piva, Ricercatore di Museologia e critica artistica e del restauro, Università Ca' Foscari, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Dorsoduro, 3484/D, 30123 Venezia, e-mail: chiara.piva@unive.it.

offers reflections about the museum's authority in the market of antiquities and about the evaluation of prices. More than laws or sporadic proposal to fix the prices, the main factor conditioning the market appears to be the expertise by Pio-Clementino museum's curators and by others intermediaries and art dealers.

Lo studio del mercato d'arte è ormai da tempo un terreno fertile per un fiorire di ricerche condotte con una molteplicità di approcci metodologici¹. Nonostante il proliferare di indagini su collezionisti, intermediari, eruditi e musei, colpisce la quasi totale assimilazione dell'idea del mercato con il commercio di dipinti e stampe², mentre appaiono sporadiche le analisi economiche sul mercato delle sculture, soprattutto per quel terreno scivoloso rappresentato dalla valutazione degli scambi di opere in marmo antiche, restaurate e moderne³.

Si tratta d'altra parte di un crinale oggettivamente difficile da percorrere non solo per la natura stessa di questo commercio, in cui l'assenza di tracce spesso rappresentava la regola necessaria, ma soprattutto per la mancanza di fonti sistematiche.

Per indagare il mercato romano della scultura, per esempio, le licenze d'esportazione non permettono di quantificare il volume effettivo degli scambi con l'estero, soprattutto se le si paragona ad altre fonti, come per esempio il catalogo di vendita di Bartolomeo Cavaceppi, catalogo ben noto e vastissimo, che contribuì a diffondere le opere restaurate dall'artista romano in mezza Europa⁴. I traffici messi a segno da Cavaceppi trovano infatti solo limitati e parziali riscontri nei permessi di esportazione dove il nome del restauratore romano appare raramente⁵. D'altra parte però un'indagine ad ampio raggio intorno ai permessi di esportazione, come quella proposta da Serenella Rolfi e Susanne Meyer, è senza dubbio estremamente stimolante dal punto di vista qualitativo e metodologico, per la possibilità di leggere le licenze come spie di alcuni meccanismi del sistema⁶. Rispetto a questa prospettiva, questo contributo

¹ Senza dubbio ha avuto un ruolo determinante nell'esordio di questo genere di studi Haskell 1963. La varietà delle indagini sul mercato d'arte condotte da diverse prospettive è testimoniata – tra i tanti – da Rizzo 1978; Throsby 1994; O. Michel 1996; De Marchi, Goodwin 1999; Pagano de Divitiis 2000.

² Tra i numerosi contributi recenti di grande interesse su questo fronte cfr. De Marchi 2002; Pinchera 2006; De Marchi, Van Miegroet 2006; Coen 2006; P. Michel 2008; Coen 2010a; Coen 2010c. Per un confronto dei problemi posti dal mercato di scultura antica con quello della pittura, cfr. *Il laboratorio del Settecento* 2011, dove anche chi scrive ha proposto una prima riflessione, di cui questo contributo rappresenta un approfondimento.

³ Esistono ovviamente diverse importanti eccezioni, prima fra tutte Haskell, Penny 1981; ma anche Zablotney 1999; Pinelli 2000; Pinelli 2010; Luzón Nogué, Negrete Plano 2010. Per il mercato delle copie riferito però essenzialmente ai dipinti cfr. Mazzarelli 2006.

⁴ Cavaceppi 1768-1772; cfr. Meyer, Piva 2011.

⁵ Bertolotti 1875-1880, III (1877), pp. 220-223; IV (1880), pp. 80-86. Nella *Lista dei richiedenti delle licenze d'esportazione dal 1775 al 1802*, pubblicata in «Ricerche di storia dell'arte», 90 (2006), pp. 43-47, Cavaceppi compare una sola volta nel 1795.

⁶ Meyer, Rolfi 2008.

intende ragionare su due fronti: da un lato sul ruolo del museo nel mercato di antichità nel Settecento, dall'altro sul problema dei prezzi.

Chi ha esemplarmente studiato l'origine e il progetto culturale dei musei pontifici nel XVIII secolo ha più volte messo in luce come questi siano nati da un'esigenza di tutela di un patrimonio a rischio di esportazione, missione esplicitata chiaramente dai curatori, ma recepita anche dalla stampa periodica specializzata dell'epoca⁷.

Rispetto a questa vocazione originaria, l'arco cronologico della costruzione e allestimento del museo Pio-Clementino (1770-1796), con il succedersi di due pontefici, rappresenta un utile terreno di prova per verificare se realmente l'istituzione esercitasse un ruolo di tutela e controllo del mercato d'arte, ma soprattutto per analizzare criticamente quali scelte governassero la selezione delle opere da acquistare e quindi preservare nella città di Roma, a discapito di quelle che invece furono lasciate al libero mercato delle esportazioni. Le scelte museologiche dei curatori possono in questa ottica essere lette come uno degli elementi di condizionamento del mercato di antichità. Altrettanto interessante dunque analizzare come il museo venisse percepito dagli altri attori in scena, collezionisti e intermediari, che necessariamente si trovarono a convivere con le strategie di allestimento e ordinamento di questa istituzione.

Importante mi sembra prima di tutto osservare che, in particolare nel pontificato di Pio VI, con Giovanni Battista Visconti (1768-1784) e Filippo Aurelio (1784-1799) la carica di Commissario alle Antichità coincidesse con quella di Direttore del Pio-Clementino. Nei decenni precedenti Winckelmann, designato Commissario nel 1763, non sembra aver ricoperto ruoli operativi nei musei pontifici, anche se formalmente la sua carica lo avrebbe previsto⁸. Lo studioso tedesco, infatti, lavorò essenzialmente per collezionisti privati e non può essere casuale che avesse un atteggiamento piuttosto permissivo sulle licenze di esportazione; come più volte osservato, dietro la celebre definizione «boni ma non singolari» lasciò uscire dalla capitale pontificia più di un capolavoro⁹.

D'altra parte non si può dimenticare che Winckelmann si considerasse attore, parte in causa del mercato di antichità, così come si può ricavare dall'analisi del suo epistolario. Mentre era residente a Villa Albani aveva iniziato a raccogliere una propria collezione di sculture antiche e scriveva a Bianconi: «Ho cominciato a formarmi un piccolo studiolo e lo sto adornando con gessi regalatimi dal mio

⁷ Hautecoeur 1910; Pietrangeli 1985, in part. p. 91; Rossi Pinelli 1998.

⁸ In proposito Gaetano Moroni scrive: «Le attribuzioni sotto questo nuovo aspetto, vennero stabilite dal cardinal camerlengo Silvio Valenti, con editto del 5 gennaio 1750. Laonde, [...] si legge che il commissario delle antichità romane è consigliere della commissione generale per la conservazione dei monumenti antichi, per gli acquisti di oggetti di antichità, ed ornamento dei pontificii Musei di Roma, e pinacoteche di essi, e per le altre dipendenze di belle arti»; Moroni 1840-1861, ad vocem *Commissario e Commissariato delle Antichità Romane*, vol. XV, pp. 84-87.

⁹ Rossi Pinelli 1978-1979.

graziosissimo Padrone»¹⁰. Col tempo la raccolta divenne «una piccola stanza che è il suo museo» – come la descrivono gli amici tedeschi che gli fanno visita –, ricca di bassorilievi, busti, bronzi, sculture e libri disposti sulla sua scrivania e intorno al letto¹¹.

Nonostante non potesse disporre di molto denaro, Winckelmann non si lasciava sfuggire volentieri le statue che passavano per lo studio di Cavaceppi¹². In alcuni casi lo studioso tedesco riuscì a concludere acquisti a proprio vantaggio sfruttando la sua posizione come Commissario alle Antichità e arginando così l'intraprendenza degli inglesi sul mercato¹³. Nel 1763 ad esempio scriveva:

è comparsa da poco tempo in qua una testa di Fauno giovane con due piccole corna sulla fronte, che supera quanto di più bello mi è mai venuto fatto di contemplare. Cavaceppi è l'attuale possessore di questo pezzo, ed esso infine passerà senza dubbio nelle mani di qualche Britano. E chi fuorché un individuo di quella nazione, ha mezzi e coraggio a pagare un oggetto di tanto pregio? Quel che è certo per altro si è, che in quanto le mie forze il consentiranno m'impegherò a tutt'uomo, perché quella meravigliosa testa non vada fuori Roma¹⁴.

In questo caso evidentemente il tedesco riuscì a bloccare l'esportazione della statua, acquistandola per sé e pubblicandola nei *Monumenti antichi inediti*¹⁵.

Più spesso Winckelmann si rammarica quando deve cedere le opere più pregiate a mercanti ben più facoltosi di lui: di una testa di Atena posseduta da Cavaceppi, che lo aveva molto entusiasmato, scriveva nel 1764 a Franke: «siccome io non permetterò mai che un tal capo d'opera sorta di Roma, spero che mi cadrà nelle mani»¹⁶. Ma pochi mesi dopo doveva constatare amaramente:

Jenkins ha comprato una testa di Pallade, che io tengo per la più perfetta bellezza sotto al sole, e mi prevenne mentre io teneva consiglio colla mia borsa. Ma se posso impedirlo, essa non uscirà di Roma¹⁷.

In questo caso lo studioso dovette evidentemente recedere, se la scultura con ogni probabilità è identificabile con l'Atena venduta, dopo una intricata vicenda, a William Weddell per Newby Hall¹⁸.

¹⁰ Winckelmann 1961, pp. 151-152.

¹¹ Una descrizione efficace dello studio di Winckelmann a villa Albani si trova in una lettera del 26 dicembre 1767: «Io ero in una piccola stanza che è il suo museo. Ah che visione santa! Quanti bassorilievi, busti, bronzi, sculture e libri giacevano sulla sua scrivania e intorno al letto. Sulla scrivania pendeva un ritratto dipinto da Maron» (Winckelmann 1949-1954, vol. IV, p. 258; traduzione di chi scrive). Cfr. anche Winckelmann 1961, pp. 151-152.

¹² Lettera del 28 dicembre 1765 (Winckelmann 1830-1834, vol. III, p. 253).

¹³ Su questo ormai amplissimo argomento di indagine si veda da ultimo Coltman 2009.

¹⁴ Lettera al sig. Riedesel, aprile 1763 (Winckelmann 1830-1834, vol. III, p. 190).

¹⁵ Winckelmann 1767, tav. XCVI, n. 237.

¹⁶ 18 agosto 1764 (Winckelmann 1830-1834, vol. III, p. 223).

¹⁷ Lettera del 22 Febbrajo 1765 (Winckelmann 1830-1834, vol. III, p. 233).

¹⁸ Howard 1982, p. 69; Coltman 2003, pp. 376-377 che discute l'attendibilità delle fonti relative a questo caso.

Anche per gli anni in cui la carica di Direttore del museo Pio-Clementino e quella di Commissario alle Antichità coincidevano nella persona di Giovanni Battista Visconti, e poi del figlio Filippo Aurelio, valutare l'efficacia dell'azione di tutela non è facile perché manca ancora oggi un quadro completo dei ritrovamenti e delle relative vendite, in un momento in cui l'attività di scavo aveva assunto dimensioni vastissime¹⁹. Alcuni casi testimoniano la pronta reazione del Commissario-Direttore, altri al contrario denunciano la difficoltà da parte di queste figure istituzionali a esercitare una reale azione di tutela senza un'adeguata struttura burocratica e organizzativa di supporto²⁰.

Emblematico è il caso dello scavo della villa di Cassio presso Tivoli²¹, promosso a partire dal 1773 da Domenico De Angelis, imprenditore di scavi, una di quelle figure di intermediari che si andavano diffondendo nel mercato romano di questi anni, con una progressiva appropriazione di competenze specifiche²². L'impresa di De Angelis si rivelò subito prolifica per il ritrovamento di due serie di sculture di grande interesse: numerose erme di filosofi e otto sculture femminili²³. L'entità dei ritrovamenti stimolò l'appetito del proprietario del terreno dando inizio ad una lunga causa giudiziaria. De Angelis di fronte alle difficoltà tentò di prendere accordi con Thomas Jenkins e Gavin Hamilton per vendere rapidamente quanto ritrovato fino a quel momento²⁴. Le opere si sarebbero disperse sul mercato antiquario, se Giovanni Battista Visconti nel 1775 non avesse fatto visita improvvisamente allo scavo e, valendosi del diritto di prelazione, non avesse posto il fermo sui ritrovamenti, ordinandone l'acquisto a favore del museo Pio-Clementino²⁵. La relazione redatta da Visconti in questa occasione restituisce con grande efficacia la fluidità di un sistema di tutela che, pur tentando formalmente di stabilire regole e limiti al libero mercato dei ritrovamenti, doveva costantemente scontrarsi con la scarsa propensione a rispettare una normativa scritta, ancora troppo recente e scarsamente applicata. Così De Angelis, a fronte delle richieste di chiarimento di Visconti per la mancata denuncia dei beni ritrovati, accampava una varietà di giustificazioni e rispondeva:

¹⁹ Molto interessante in merito da ultimo Bignamini, Hornsby 2010.

²⁰ La situazione cambierà radicalmente dopo l'editto Doria Pamphili; Emiliani 1978; Rossi Pinelli 1978-1979; Curzi 2004.

²¹ Lanciani 1922; Pietrangeli 1949-1951.

²² Sulle figure di mercanti e intermediari romani: Ashby 1913; Ford 1974; Coen 2004; Coen 2006.

²³ Palma Venetucci 1992.

²⁴ Archivio di Stato di Roma, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 11; cfr. Borsari 1898, pp. 31-35.

²⁵ «Poiché ebbe il Commissario attentamente considerato questi bei monumenti conoscendo quanto potrebbero interessare l'erudizione, le Arti (ornamento di Roma stessa che potrebbe arrivare in queste qualche compenso della perdita delle Niobidi) stimo suo debito il vietarne per ora ogni contratto finché da cura superiore non se ne disponga» (Biblioteca Apostolica Vaticana, *Cod.Pa.Lat.*, 9697, in Palma Venetucci 1992, p. 234).

d'aver omesso questa formalità siccome ben consapevole che presentemente era fuori di consuetudine, aver però egli avuta sempre intenzione di significare per lettera al Commissario medesimo le sue scoperte, la qual cosa avrebbe di già certamente eseguito, se dagli affari domestici, e particolarmente dalla morte di taluno de' suoi congiunti non ne fosse stato distratto²⁶.

Alla fine della contrattazione il museo pagò 1550 scudi per «12 statue in qualche parte mancanti, le quali rappresentano Apollo con sette Muse, una Giunone, una Pallade, una figura giacente, ed altra dormiente, di tre Erme con iscrizioni Greche ed immagini non più vedute di Biante, Periandro, ed Eschine, e di quindici frammenti d'Erme senza capo con iscrizioni di diversi valentuomini della Grecia»²⁷.

Nel selezionare le opere tuttavia Visconti tralasciò un gruppo di *Satiro e Ninfa*, forse considerando il soggetto decisamente lascivo per il museo pontificio: la scultura venne fatta restaurare da Pierantoni e venduta a Thomas Jenkins per 600 scudi; passata in proprietà a Townley per 350 sterline, è oggi conservata al British Museum²⁸.

La divisione dei ruoli istituzionali in ogni caso non doveva essere sentita come particolarmente vincolante sul fronte del mercato e i legami personali e professionali tra intermediari e curatori del museo pontificio non mancavano. Non è un caso che fu lo stesso Ennio Quirino Visconti a curare l'edizione della collezione personale di antichità di Jenkins pubblicata per i tipi di Antonio Fulgoni nel 1787²⁹.

Se la rarità del soggetto iconografico rappresentava senza dubbio uno dei criteri ricorrenti per selezionare le antichità da tutelare, come ripetutamente precisato nei mandati di acquisto del Pio-Clementino, tuttavia, leggendo in controluce le licenze di esportazione, si può tentare di capire quali fossero le sculture che non interessavano le collezioni pontificie. Si tratta di un lavoro ancora da fare in modo sistematico, ma che potrebbe dare esiti interessanti. In diversi casi infatti i Visconti sminuiscono il valore di un'opera perché non la reputano interessante per il Vaticano e ne concedono il diritto di esportazione senza opporsi: nel 1787 per esempio Filippo Aurelio aveva minimizzato il trasporto a Firenze delle antichità di Villa Medici; di una vasca trasferita al giardino di Boboli scriveva esplicitamente «non merita d'esser considerata», dal momento che per il Vaticano ne era stata trovata una di maggiori dimensioni³⁰.

Per capire il potere esercitato dal museo nel mercato di antichità emblematiche sono le transazioni messe a punto con Giuseppe Rega, uno dei mercanti ancora

²⁶ Biblioteca Apostolica Vaticana, *Cod.Pa.Lat.*, 9697, in Palma Venetucci 1992, p. 234.

²⁷ Archivio di Stato di Roma, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 11.

²⁸ Inv.1658. Nel catalogo della Townley Collection è indicato come «restored by Sposino»; cfr. Cook 1985, p. 16. Sui costi della transazione cfr. la scheda di Ian Jenkins in *Grand Tour* 1997, pp. 76-277. Per ulteriori considerazioni sulla valutazione degli importi di vendita si veda più oltre.

²⁹ Visconti 1787.

³⁰ Capecci, Paoletti 2002, pp. 26-27, pp. 35-36; D'Agostino 2003.

poco noti alla storiografia, ma molto attivi sul mercato antiquario. Rega, originario di Chieti, dal 1776 era residente a Roma in Strada Paolina e in un decennio di permanenza della capitale pontificia aveva intessuto una fitta rete di affari, accreditandosi presso i maggiori collezionisti di antichità³¹. Fin dai primi anni della fondazione aveva messo a segno diverse negoziazioni estremamente vantaggiose con il museo Pio-Clementino e, anche dopo il trasferimento a Napoli nel 1787, aveva continuato a tenere contatti con l'ambiente romano³².

Il legame di fiducia che Rega doveva avere con Giovanni Pierantoni, allora Soprintendente ai restauri del Pio-Clementino in crescente ascesa professionale, gli garantì notevole fortuna. Dimostrando una certa autonomia di iniziativa, infatti, Pierantoni autorizzò l'acquisto da Rega di una statua di Sesto Empirico, il maestro di Marco Aurelio, per ben 1000 scudi, cifra che, sebbene giustificabile con la rarità del soggetto, certo non sembra pienamente conveniente per una scultura con una testa di reimpiego e alla quale fu comunque necessario integrare gambe e braccia³³.

La regolarità degli investimenti per gli acquisti promossi dal museo erano un fattore chiaramente percepito. Nel caso della cosiddetta *Ballerina di Goethe*, una ninfa completata con testa di menade proveniente da Palazzo Carafa-Columbrano e venduta da Rega al Pio-Clementino nel 1788, il prezzo offerto dalle casse pontificie tagliò rapidamente fuori dalle trattative gli altri soggetti interessati all'acquisto³⁴. Il *Genio di Augusto*, ritratto velato dell'imperatore alto 12 palmi, al momento della vendita mancante delle braccia, fu acquistato nel 1790 insieme ad una più generica scultura di donna velata pagando a Rega il prezzo di 700 scudi. Una cifra che anche in questo caso si giustifica solo in virtù della rarità del soggetto e di un trattamento privilegiato nei confronti del venditore³⁵. L'interesse erudito del pezzo antico era certamente uno degli elementi determinanti per un'elevata valutazione e il parere dei Visconti in merito diventava decisivo.

³¹ Archivio del Vicariato di Roma, *Stati d'Anime*, S. Andrea delle Fratte, 1782-1786: «Giuseppe Rega antiquario, anni 55, Veneranda Ruggeri moglie anni 41, Rosalina figlia anni 21, Filippo figlio antiquario anni 19»; notizie brevi su questa famiglia in Pirzio Biroli Stefanelli 2003, p. 466.

³² Le prime vendite di Rega al museo risalgono al 1772-1773; Archivio di Stato di Roma, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 16. Per ulteriori notizie si veda Piva 2007, in part. pp. 192-198.

³³ Archivio di Stato di Roma, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 26. Oggi è nella Sala della Biga, Inv. 2340. Cfr. Spinola 2003, pp. 70-71, n. 24 con bibliografia precedente.

³⁴ La scultura è descritta e commentata da Visconti 1782-1807, vol. III, tav. XXX; inv. 813; cfr. Spinola 1999, pp. 167-168, n. 38, figg. 27-28 con bibliografia precedente. La trattativa per l'acquisto è ricordata da Goethe nel suo *Viaggio in Italia* dove precisava come Rega fosse disposto a vendere la scultura per trecento zecchini (seicento scudi), ma dai mandati di pagamento si ricava che Pierantoni la acquistò per il museo in quello stesso mese per ottocento scudi. Il museo ottenne in aggiunta «una testa colossale di Adriano, e un bassorilievo di una femina inatto di portare al sacrificio un toro» (Archivio di Stato di Roma, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 25).

³⁵ Sulla scultura e la vendita cfr. Archivio di Stato di Roma, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 26; Visconti 1782-1807, vol. III, tav. II; Inv. 259; Spinola 1999, p. 266, n. 22; Piva 2007, pp. 57-59.

Pierantoni stesso in una lettera datata 11 marzo 1789 aveva fatto pressioni su Pietro Gui, Tesoriere della Camera Apostolica, asserendo di aver incontrato nel proprio studio il Pontefice stesso e aver concordato direttamente con lui la vendita per 3000 scudi di quattro statue acquistate a Napoli³⁶. Secondo la descrizione data dal restauratore si trattava di una figura togata con il ritratto di Tiberio trovata a Capri, una scultura di Igea con testa pertinente, un ritratto a figura intera di Faustina Maggiore e una statua di Console senza testa. Per farsi autorizzare la spesa decisamente ingente Pierantoni aveva però dovuto allegare il parere erudito di Ennio Quirino Visconti che ne attestava la singolarità del soggetto, l'eccellenza dello stile e la qualità dello stato di conservazione³⁷.

La disponibilità economica dell'amministrazione pontificia, pur condizionata dall'*expertise* dei curatori del museo, rappresentava evidentemente una componente determinante nel mercato di antichità in questi anni. Tra quelli che seppero senza dubbio sfruttare la situazione si può ricordare ancora lo scultore Carlo Albacini, nominato su iniziativa di Domenico Venuti quale emissario della corte napoletana a Ripa Grande, ma che, pur dovendo difendere gli interessi dei Borbone, non mancò contemporaneamente di fare affari con il Pio-Clementino, sfruttando il clima di esplicita competizione tra le due realtà museali³⁸.

Dal *coté* inglese l'azione del museo sul mercato rappresentava evidentemente un pressante elemento di concorrenza: Charles Townley, per esempio, giunto in Italia proprio negli anni di allestimento del Pio-Clementino, nonostante la propria ampissima disponibilità economica, lamentava con i corrispondenti inglesi la frequente frustrazione nella concreta possibilità di fare buoni affari, a fronte della capacità dell'amministrazione pontificia di ottenere i pezzi migliori³⁹.

Parallelamente agli scambi di sculture più pregiate, e in stretta relazione con la necessità ancora condivisa di restaurarle, sorgeva nella capitale pontificia un ricco commercio di intere partite di frammenti di marmi antichi o di marmi grezzi⁴⁰. A sfruttare questa fetta di mercato collaterale, ma indispensabile,

³⁶ Archivio di Stato di Roma, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 26.

³⁷ La descrizione autografa di Visconti riferisce: «La statua trionfale togata alta palmi dieci di finissimo marmo di Grecia venuta non ha gran che tempo da Capri donde era stata dissotterrata è nel suo genere un de' più singolari monumenti ed un vero esemplare dell'arte. L'eccellenza colla quale ne ha trattato il pannello l'antico artefice non ha pari in altra figura togata. Le due statue venute da Venezia, e che si ammirano nel Museo, nobile acquisto di N.ro Signore, sono anch'esse trattate è vero con egregia maestria: ma in quelle si fa riguardare la franchezza, la facilità, la grandiosità dello stile; in questa la sublimità, la finezza, la scelta in una esecuzione la più difficile ed elaborata e come quelle son modelli del gusto, questa lo è ancora di perfezione» (Archivio di Stato di Roma, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 26, fasc. 123).

³⁸ Archivio di Stato di Roma, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 27. Un'interessante e parallela lettura della vicenda della *Ballerina di Goethe* dal punto di vista napoletano è in D'Alconzo 1999, pp. 70-73, che riporta in appendice n. 8, p. 150 la lettera di Venuti con l'incarico ad Albacini. Per alcuni affari fatti da Albacini nel museo Pio-Clementino cfr. Piva 2007, p. 197 e *passim*.

³⁹ *Grand Tour* 1997, pp. 264-265; Hill 2002.

⁴⁰ Dinamiche di mercato simili mi sembrano rintracciabili nel mercato di quadri; cfr. Coen 2010b.

furono spesso gli stessi scalpellini impiegati nel laboratorio di restauro del Pio-Clementino, primi e più diretti mediatori tra la domanda e l'offerta, come Nicola Valentini, Filippo Tenti, Francesco Barberi, Giovanni Tili, Francesco Girometti, Antonio Blasi e Angelo Cremaschi. Almeno saltuariamente questi ultimi due furono attivi anche nel commercio fuori dalla capitale pontificia, avendo presentato richiesta di licenza di esportazione⁴¹. Anche tra i «mercanti di marmi», procacciatori per il museo di pezzi di statuaria o di marmi pregiati, come Giovanni Antonio Bertè, Antonio Vinelli, Ottavio Raggi, Giuseppe Radici, Pietro Leonardi, Giovanni Belli, Bernardo Triscornia e Giuseppe Giovannelli, all'inizio del secolo qualcuno tentò di fare affari esportando sculture all'estero⁴².

Per completare il quadro sarebbe utile un confronto sistematico dei nomi emersi dallo spoglio delle licenze di esportazione, con quelli presenti in tutti i mandati di acquisto del museo Pio-Clementino; con ogni probabilità si ricaverebbero numerose occorrenze comuni e il confronto confermerebbe la presenza di figure professionali specializzate.

Vorrei però concludere con alcune brevi riflessioni sulla valutazione economica delle sculture antiche. Sono ben consapevole di percorrere un terreno complesso e scivoloso, soprattutto per la discontinuità delle informazioni, per l'ampiezza dell'arco cronologico e per la difficoltà di fare paragoni con altri dati. Credo però che noi storici dell'arte dobbiamo imparare a dialogare su questo terreno con gli storici e gli studiosi di economia, soprattutto quando giustamente si sottolinea la rilevanza del mercato d'arte e dei consumi culturali nell'economia complessiva della capitale pontificia del XVIII secolo⁴³.

In particolare credo che il valore crescente assunto dalla scultura nei diversi passaggi di proprietà possa aprire una prospettiva per indagare il rapporto tra mercato delle antichità romano e inglese. Diversi sono i casi in cui intermediari come Hamilton e Jenkins seppero sfruttare le differenze di valutazione economica. Oggi non è facile misurare esattamente lo scarto tra le due realtà, soprattutto per la difficoltà di operare con certezza equivalenze tra le diverse monete, anche a fronte della difformità delle informazioni tramandate dalle fonti. Intorno agli anni Novanta del Settecento il rapporto tra scudo romano e sterlina inglese sembra poco superiore a 1:4, ma il valore si dimostra estremamente variabile. L'architetto Charles Heathcote Tatham, per esempio, a proposito di alcuni affari fatti da Jenkins a Roma del 1795 in una lettera precisava che 25 scudi fossero «equal to about £ 6», in un'altra asseriva 110 scudi romani «equal to about £ 27 sterling»⁴⁴. Lo stesso collezionista, in viaggio tra Roma e Napoli dal

⁴¹ Nella lista dei permessi di esportazione pubblicata in Meyer, Rolfi 2008 compaiono: Blasi Antonio, 1 (1788); 1 (1794); 1 (1796); Blasi Giuseppe, 1 (1791); Cremaschi Angelo, 1 (1801). Su questi personaggi si veda Piva 2007, in part. pp. 177-183.

⁴² Nelle richieste di licenza compare Giovannelli Giuseppe, 2 (1801); 1 (1802). Sui mercanti di marmo Piva 2007, pp. 198-206.

⁴³ Si veda in particolare Donato 2004.

⁴⁴ Ashby 1913, pp. 506 e 508.

1794 al 1797, si lamentava d'altra parte della precarietà del mercato romano e della frequente variabilità delle stime:

With the regard to the true estimation of Connections to be made at Rome, at the present day, I find by experience they are very precarious and uncertain. Travellers of fortune (very limited in their numbers) may for the most part be considered continually upon the wing⁴⁵.

A questo scopo credo che le valutazioni espresse nelle licenze di esportazione non possano essere utilizzate come valori indicativi, perché numerosi esempi segnalano la tendenza a sottostimare le opere per ridurre l'importo percentuale da pagare come tassa di esportazione⁴⁶. Indicativa in questo senso è la vicenda della *Venere di Newby*. Il torso originale infatti fu acquistato nel 1763 da Hamilton nella vendita della collezione Barberini per 300 scudi e già l'anno successivo venne da questi ceduta a Jenkins per 1000 scudi⁴⁷. Fatta restaurare a Cavaceppi delle parti mancanti e integrata, su consiglio del proprietario, di una testa con ritratto di Agrippina, venne quindi esportata in Inghilterra con regolare permesso accordato da Winckelmann nel 1764. L'anno successivo fu venduta al collezionista inglese William Weddel per un prezzo esorbitante oscillante tra 1000 e 16.000 sterline⁴⁸. Nel permesso di esportazione è però riportata significativamente solo la prima stima fatta al momento dell'acquisto dai Barberini «con testa Riportata non sue braccia gamba dritta con l'intera base moderno lavoro, stimata scudi 300»⁴⁹.

A questo proposito emblematica è la scelta di Cavaceppi di inserire nel proprio testo indirizzato *Agli amatori dell'antica scultura* alcune interessanti indicazioni sui prezzi più opportuni da applicare nel commercio di antichità⁵⁰. Pur asserendo di fornire queste cifre solo nell'interesse dei compratori per scongiurare il pericolo di frodi, prima di pubblicare il proprio listino il restauratore precisa cautelativamente come non esistessero parametri assoluti non solo perché i prezzi erano regolati dal rapporto tra domanda ed offerta, ma soprattutto «perché il merito maggiore, o minore non nasce dalla mole del lavoro, ma dall'eccellenza dell'arte, la quale non si può con parole indicare»⁵¹.

⁴⁵ *Ivi*, p. 508.

⁴⁶ Bertolotti 1875-1880.

⁴⁷ La notizia dell'acquisto di Hamilton è in Farington 1923-1928, vol. I, pp. 124-125. Per il passaggio a Jenkins si veda Casanova 1770, p. 21 e Dallaway 1800, vol. II, p. 97.

⁴⁸ L'intera vicenda è ricostruita da Irwin 1962, p. 91; Howard 1982, pp. 67-68 con ampia bibliografia precedente e riferimenti d'archivio. La statua da ultimo è passata da Christie's nel 2002 per 8 milioni di sterline; cfr. Guilding 2004, p. 75.

⁴⁹ Bertolotti 1875-1880, vol. II, p. 216.

⁵⁰ Cavaceppi 1768-1772, vol. III, pp. 8-10; cfr. Piva 2011, in part. pp. 51-53.

⁵¹ E prosegue: «Di mala voglia ancora m'induco ad assegnar prezzo alle produzioni di un'Arte liberale e nobilissima parendomi quasi (ciò facendo) recar a quella ingiuria e vergogna. Tuttavia perché non si creda ch'io voglia maliziosamente occultare il valor di que' generi, su i quali io mercanteggio, dirò qualche cosa principale, che potrà servir di norma al resto».

Nonostante questa prudenza, le informazioni fornite da Cavaceppi meritano attenzione perché sono un caso raro, se non unico per quest'epoca, di esplicitazione dei meccanismi del mercato. Cavaceppi afferma che una testa imperiale con pochi dettagli di restauro dovesse essere valutata circa 50 zecchini (100 scudi), ma «se poi la medesima fosse affatto intatta, potrebbe stimarsi il doppio. Una Testa Greca vale sempre più». Una statua «sana» a grandezza naturale, con le braccia e le gambe di integrazione, secondo Cavaceppi poteva essere venduta a 500 zecchini (1000 scudi), ma se

il restauro consistesse in piccoli pezzi, versi grazia una mano, un mezzo braccio, o un piede, può pagarsi Zecchini ottocento. Per le Statue Greche di stile sublime, il valore cresce a dismisura.

La conclusione in ogni caso lasciava ampio spazio alle valutazioni erudite dei singoli pezzi per cui: «la varietà delle grandezze, e de soggetti che contengono erudizione altera ancor molto i prezzi». Sottolineando la variabilità dei costi dalla qualità del materiale, dal soggetto e dalla qualità dei restauri, Cavaceppi poteva così accreditarsi come un affidabile conoscitore, ruolo che riuscì a ricoprire con grande credibilità almeno per il mercato inglese. Il suo nome ricorre frequentemente nella corrispondenza tra gli intermediari residenti a Roma e gli acquirenti d'oltremarina, dove è citato come una delle voci più autorevoli per stime e valutazioni, a garanzia del prezzo proposto⁵².

Forse non è un caso che il listino fornito da Cavaceppi sembri prospettare importi decisamente elevati, probabilmente più adatti al mercato inglese piuttosto che a quello romano. Negli anni di allestimento del Pio-Clementino, poco dopo la pubblicazione del testo di Cavaceppi, l'offerta crescente provocata dal procedere degli scavi e la capacità del museo di condizionare il mercato avevano certamente mutato l'ordine di grandezza.

Il listino proposto da Cavaceppi trova, infatti, rarissimi riscontri nei mandati di pagamento del Pio-Clementino, solo per casi eccezionali o pezzi decisamente pregiati, mentre la grande quantità degli acquisti veniva conclusa a tariffe molto inferiori. Una testa antica, anche di soggetto erudito e buono stato di conservazione, veniva frequentemente acquistata dal museo per 30-50 scudi⁵³. Da una scultura a figura intera assai raramente si riuscivano a ricavare più di 400 scudi, mentre la maggior parte delle statue passavano al museo per

⁵² Cfr. Lettera del 13 luglio 1779 di Hamilton a Thomas Pitt in Cassidy 2004, app. I, p. 813.

⁵³ Nel 1775 Hamilton spuntò per una «Testa colossale di Camelo» 110 scudi, ma si tratta assolutamente di un'eccezione; nel 1778 per esempio a Pierantoni un «Busto di bellissima scultura rappresentante un fauno coronato di pino colle corna nascenti sulla fronte assai particolare» fu pagato solo 54 scudi, mentre Giuseppe Angelini non ne ottenne più di 40 per una scultura «di Pallade minore del naturale, ma di maniera elegantissima» e Franzoni solo 30 per «una testa conservata di Euripide Filosofo» (Archivio di Stato di Roma, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, bb. 16-20).

importi inferiori a 200 scudi⁵⁴. Da un primo spoglio si può inoltre affermare che il prezzo applicato dipendesse non solo dalla qualità del materiale venduto, ma anche dal venditore o intermediario: Hamilton, Jenkins e i restauratori più accreditati potevano spuntare con il museo buone valutazioni, mentre la stragrande maggioranza degli acquisti avveniva attraverso fornitori meno autorevoli con importi decisamente più bassi.

Nelle indicazioni fornite da Cavaceppi il valore dell'opera era proporzionale alla sua integrità materiale e alla limitatezza dei restauri, mentre dalle notizie relative alle vendite di antichità si ricava frequentemente come, ancora in questi anni, il passaggio di una scultura nello studio di un restauratore potesse contribuire ad accrescerne notevolmente il valore⁵⁵.

Indicativa è una licenza accordata a Ferdinando Lisandroni nel 1789 dall'Assessore alla scultura. Il parere positivo è infatti giustificato con

il considerare se ad una persona, che colla sua abilità, ed industria promuove un commercio utile allo Stato coll'esitare ai forastieri i monumenti, che non contribuiscono all'ornato della capitale. [...] Questi fa ora uscir dal suo studio restauri tanto perfetti, che potranno avere gli eguali, ma non i superiori. Rispetta egli la venerabile Antichità, e perciò senza alterar coi ritocchi, senza imposturar colle frodi, presenta l'antico qual fu, o elegate, o mediocre, sempre mirabilmente accompagnato da supplementi. A quest'arte unisce una particolare onestà, ed una inarrivabile esattezza nell'obedire alle Leggi; di modo che ora non pone neppure in contratto le cose antiche da esso acquistate, se prima non è sicuro di poterne ottenere l'estrazione⁵⁶.

L'abilità del restauratore, l'attenzione ai criteri di integrazione e la sua aderenza alle leggi di tutela diventavano così agli occhi dell'autorità pontificia elementi di accreditamento per l'esportazione.

In conclusione un'idea dei criteri di valutazione per le opere moderne si trova nelle parole di Filippo Aurelio Visconti: nel 1823 infatti, quasi alla fine della carriera, il vecchio Commissario ancora attivo in epoca di Restaurazione nell'amministrazione del museo, sottolineava la difficoltà del proprio compito, perché

⁵⁴ Anche Hamilton «per una statua trovata fralle ruine del Palazzo Imperiale sul Palatino, rappresentante il Saurotono, che viene da Prassitele, secondo le recenti scoperte di Winckelmann» dovette accontentarsi di scudi 500 e ancora Jenkins accettò 400 scudi per «una statua mutilata d'un Sileno della grandezza naturale trovata a Torrangela» definita da Visconti «la più elegante che si possa vedere nelle Gallerie Romane del predetto carattere». I venditori meno esperti ottenevano valutazioni assai meno elevate: Filippo Tenti per «una figura femminile sedente mancante del capo e d'un bassorilievo di buona scultura con tre giovinette prigioniere con una vecchia e un vecchio» ricevette 43 scudi, Giovanni Volpato «per prezzo delle tre statue trovate nello scavo di S. Marco rappresentante Giove, Marte e la Fortuna e di due gran cippi» 135 scudi in tutto, e Giuseppe Antonio Cassarini «per una statua rappresentante un Sacerdote di Bacco un poco frammentata alta al naturale con anche un pezzo di Verde di Corsica» appena 100.

⁵⁵ Howard 1982, che, costituendo ancora il catalogo più completo dei restauri realizzati da Cavaceppi, fornisce un'infinità di esempi per quello che riguarda i prezzi.

⁵⁶ Archivio di Stato di Roma, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 5, fasc. 154.

due cose danno regola alle giuste estimazioni degli oggetti moderni una è il prezzo che sono state pagati agli artefici, l'altra le ricerche degli Amatori, che hanno dato a quelli un certo convenzionale valore, che per pratica, e per frequenti occasioni si adatta alli generi, i quali si debbono apprezzare⁵⁷.

Dal momento che per le sculture antiche il prezzo pagato agli artefici non era certamente più valutabile, «le ricerche degli Amatori» diventavano decisive per condizionare quel «certo valore convenzionale» e in definitiva ne determinavano la stima.

Riferimenti bibliografici / References

- Ashby 1913 = Thomas Ashby. *Thomas Jenkins in Rome*. «Papers of the British School at Rome», VI (1913), n. 8, pp. 487-511.
- Bertolotti 1875-1880 = Antonio Bertolotti. *Esportazione di oggetti di Belle Arti da Roma nei secoli XVI-XVII-XVIII*. «Archivio Storico Artistico Archeologico e Letterario della città e provincia di Roma», I-IV (1875-1880).
- Bignamini, Hornsby 2010 = Ilaria Bignamini, Clare Hornsby. *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome*. New Haven-London: Yale University Press, 2010.
- Borsari 1898 = Luigi Borsari. *Notizie inedite intorno a scoperte di antichità in Roma e suo territorio*. «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», XXVI (1898), pp. 18-39.
- Capecchi, Paoletti 2002 = Gabriella Capecchi, Orazio Paoletti. *Da Roma a Firenze: le vasche romane di Boboli e cinquanta anni di vicende toscane*. Firenze: Olschki, 2002.
- Casanova 1770 = Giovanni Battista Casanova. *Discorso sopra gl'antichi, e varj monumenti loro per uso degl'alunni dell'elettoral'Accademia delle Bell'Arti di Dresda di G.Casanova*. Leipzig: alle spese della vedova Dyck, 1770.
- Cassidy 2004 = Brendan Cassidy. *Gavin Hamilton, Thomas Pitt and Statues of Stowe*. «The Burlington Magazine», 146 (2004), n. 1221, pp. 806-814.
- Cavaceppi 1768-1772 = Bartolomeo Cavaceppi. *Raccolta d'antiche statue, busti e bassirilievi ed altre sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi scultore romano*. Roma: Pagliarini-Salomoni, 1768-1772.
- Coen 2004 = Paolo Coen. *Vendere e affittare quadri: Giuseppe Sardi, capomastro muratore e mercante d'arte (Roma, XVIII sec.)*. «Quaderni storici», 116, XXXIX (2004), n. 2, pp. 421-448.
- Coen 2006 = Paolo Coen. *I "quadrari" Giovanni Rumi e Giovanni Barbarossa, mercanti d'arte professionisti nella Roma del diciottesimo secolo e i loro rapporti con l'Accademia di San Luca*. «Roma moderna e contemporanea», XIII, 2005 (2006), n. 2/3, pp. 347-363.

⁵⁷ Roma, Biblioteca di Palazzo Venezia, Mss. *Lanciani* 62, cc. 109-113 in Rolfi 2006, p. 12.

- Coen 2010a = Paolo Coen. *Cultura della vendita e metodi promozionali nel mercato d'arte romano del XVIII secolo*. In: *Il Settecento negli studi italiani. Problemi e prospettive*, a cura di Anna Maria Rao, Alberto Postigliola. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2010
- Coen 2010b = Paolo Coen. *Giovanni Battista Piranesi mercante d'arte e di antichità, "connessione fra lavoro antico e lavoro moderno"*. In: *Roma e l'antico. Realtà e visione nel Settecento*, catalogo della mostra, a cura di Carolina Brook, Valter Curzi. Milano: Skira, 2010, pp. 65-70.
- Coen 2010c = Paolo Coen. *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*. Firenze: Olschki, 2010.
- Coltman 2003 = Vicky Coltman. *'Providence send us a lord': Joseph Nolleckens and Bartolomeo Cavaceppi at Shugborough*. In: *The Rediscovery of the Antiquity. The Role of the Artist*, edited by Jane Fejfer, Tobias Fischer-Hansen, Annette Rathje. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2003, pp. 371-396.
- Coltman 2009 = Vicky Coltman. *Classical sculpture and the culture of collecting in Britain since 1760*. Oxford-New York: Oxford University Press, 2009.
- Cook 1985 = Brian Cook. *The Townley Marbles*. London: British Museum Publication, 1985.
- Curzi 2004 = Valter Curzi. *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*. Bologna: Minerva Edizioni, 2004.
- D'Agostino 2003 = Andrea D'Agostino. *Vicende collezionistiche di alcuni rilievi dell'Ara Pacis Augustae*. «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», XVII (2003), pp. 26-52.
- D'Alconzo 1999 = Paola D'Alconzo. *L'anello del Re. Tutela dal patrimonio storico-artistico nel Regno di Napoli (1734-1824)*. Firenze: Edifr, 1999.
- Dallaway 1800 = James Dallaway. *Anecdotes of the Arts in England; or, comparative remarks on architecture, sculpture, and painting, chiefly illustrated by specimens at Oxford*. London: T.Cadell & W. Davies, 1800.
- De Marchi, Goodwin 1999 = Neil De Marchi, Craufurd D.W. Goodwin. *Economic Engagements with Art*. Duke: Duke University Press, 1999
- De Marchi 2002 = Neil De Marchi. *Size and Taste. Taking the measure of the history of art markets*. In: *Economia e arte secc. XIII-XVIII*. Atti della "Trentatreesima Settimana di Studi", Prato, Istituto Internazionale di Storia Economica "F. Datini", 30 aprile - 4 maggio 2000, a cura di Simonetta Cavaciocchi. Firenze: Le Monnier, 2002, pp. 79-91.
- De Marchi, Van Miegroet 2006 = Neil De Marchi, Hans J. Van Miegroet. *Mapping markets for paintings in Europe, 1450-1750*. Turnhout: Brepols, 2006.
- Donato 2004 = Maria Pia Donato. *Il vizio virtuoso: collezionismo e mercato a Roma nella prima metà del Settecento*. «Quaderni storici», 115 (2004), 1, pp. 139-160.

- Emiliani 1978 = Andrea Emiliani. *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*. Bologna: Edizioni Alfa, 1978.
- Farington 1923-1928 = Joseph Farington. *The Farington Diary*, edited by James Greig. London: Hutchinson, 1923-1928.
- Ford 1974 = Ford Brinsley. *Thomas Jenkins: Banker, Dealer and Unofficial English Agent*. «Apollo», XCIX (1974), pp. 416-425.
- Grand Tour 1997 = *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, catalogo della mostra, a cura di Andrew Wilton e Ilaria Bignamini (Londra, Tate Gallery, 10 ottobre 1996 - 5 gennaio 1997; Roma, Palazzo delle Esposizioni, 6 febbraio - 7 aprile 1997). Milano: Skira Editore, 1997.
- Guilding 2004 = Ruth Guilding. *The Sculpture Gallery at Newby Hall*. In: *Drawing from the past. William Weddell and the transformation of Newby Hall*, exhibition catalogue, edited by Giles Worsley, Kerry Bristol, William Connor. Leeds: Leeds Museums and Gallery, 2004, pp. 73-92.
- Haskell 1963 = Francis Haskell. *Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the baroque*. London: Chatto and Windus, 1963.
- Haskell, Penny 1981 = Francis Haskell, Nicholas Penny. *Taste and the antique: the lure of classical sculpture 1500-1900*. New Haven-London: Yale University Press, 1981.
- Hautecoeur 1910 = Louis Hautecoeur. *La vente de la collection Mattei et les origines du Musée Pio-Clémentin*. «Mélange d'archéologie et d'histoire de l'Ecole Française de Rome», (1910), n. XXX, pp. 57-75.
- Hill 2002 = Susan Hill. *Catalogue of the Townley Archive at the British Museum*. Cambridge: British Museum Press, 2002.
- Howard 1982 = Seymour Howard. *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth Century Restorer*. New York-London: Garland Publishing, 1982.
- Il laboratorio del Settecento* 2011 = *Il laboratorio del Settecento. Legislazione, tutela, pubblico e mercato nella seconda metà del XVIII secolo*, a cura di Susanne Adina Meyer, Serenella Rolfi. San Casciano: LibroCo, 2011.
- Irwin 1962 = David Irwin. *Gavin Hamilton Archaeologist, Painter and Dealer*. «The Art Bulletin», XLIV (1962), n. 2, pp. 87-102.
- Lanciani 1922 = Rodolfo Lanciani. *Gli scavi di Pio VI nella villa di Cassio*. «Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte», (1922), n. II, pp. 3-15.
- Luzón Nogué, Negrete Plano 2010 = José María Luzón Nogué, Almudena Negrete Plano. *La gipsoteca di Mengs dell'Accademia di San Fernando e i gessi della Real Fabbrica delle Porcellane del Buen Retiro a Madrid: funzione didattica e uso commerciale delle copie dall'antico*. In: *Roma e l'antico. Realtà e visione nel Settecento*, catalogo della mostra, a cura di Carolina Brook, Valter Curzi. Milano: Skira 2010, pp. 161-168.
- Mazzarelli 2006 = Carla Mazzarelli. «Più vale una bella copia che un mediocre originale»: teoria, prassi e mercato della copia a Roma fra Sette e Ottocento. «Ricerche di storia dell'arte», (2006), n. 90, pp. 23-31.

- Meyer 2006 = Susanne Adina Meyer. *La pierre de touche. Riflessioni sul pubblico romano tra Sette e Ottocento*. «Ricerche di storia dell'arte», (2006), n. 90, pp. 15-22.
- Meyer, Piva 2011 = Susanne Adina Meyer, Chiara Piva. *L'arte di ben restaurare. La Raccolta d'antiche statue (1768-1772) di Bartolomeo Cavaceppi*. Firenze: Nardini Editore, 2011.
- Meyer, Rolfi 2008 = Susanne Adina Meyer, Serenella Rolfi. *Le fonti e il loro uso. Documenti per un atlante della produzione artistica romana durante il pontificato di Pio VI*. In: *Una miniera per l'Europa*, a cura di Maria Cecilia Mazzi. Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani, 2008, pp. 77-143.
- O. Michel 1996 = Olivier Michel. *Vivre et peindre à Rome au XVIII^e siècle*. Rome: Publications de l'École Française de Rome, 1996.
- P. Michel 2008 = Patrick Michel. *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2008.
- Moroni 1840-1861 = Gaetano Moroni. *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*. Venezia: Tip. Emiliana, 1840-1861.
- Pagano de Divitiis 2000 = Gigliola Pagano de Divitiis. *Cultura ed economia: aspetti del Grand Tour*. «Annali di architettura», 12 (2000), pp. 127-140.
- Palma Venetucci 1992 = Beatrice Palma Venetucci (a cura di). *Le erme tiburtine e gli scavi nel Settecento*. Roma: De Luca, 1992.
- Pietrangeli 1949-1951 = Carlo Pietrangeli. *La villa Tiburtina detta di Cassio*. «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», XXV-XXVI (1949-1951), pp. 157-181.
- Pietrangeli 1985 = Carlo Pietrangeli. *I Musei Vaticani. Cinque secoli di storia*. Roma: Edizioni Quasar, 1985 [1993].
- Pinchera 2006 = Valeria Pinchera. *Arte ed economia. Una lettura interdisciplinare*. «Rivista di storia economica», (2006), n. 2, pp. 241-266.
- Pinelli 2000 = Antonio Pinelli. *L'indotto del Grand Tour settecentesco: l'industria dell'antico e del souvenir*. «Ricerche di Storia dell'Arte», (2000), n. 72, pp. 85-106.
- Pinelli 2010 = Antonio Pinelli. *Souvenir. L'industria dell'antico e il Grand Tour a Roma*. Bari: Laterza, 2010.
- Pirzio Biroli Stefanelli 2003 = Lucia Pirzio Biroli Stefanelli. *Il giornale di Vincenzo Pacetti: spagnoli a Roma nella seconda metà del XVIII secolo*. In: *Illuminismo e ilustración: le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, a cura di José Beltrán Fortes, Beatrice Cacciotti. Roma: «L'Erma» di Bretschneider, 2003, pp. 329-339.
- Piva 2007 = Chiara Piva. *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del museo Pio-Clementino*. Roma: Edizioni Quasar, 2007.
- Piva 2011 = Chiara Piva. *Il soggetto della Raccolta. La teoria di Cavaceppi*. In: Meyer, Piva 2011, pp. 26-53.
- Rizzo 1978 = Francesco Rizzo. *Il mercato e la valutazione dei quadri*. In: *La scienza estimativa e il suo contributo per la valutazione e la tutela dei beni*

- artistici e culturali*. Atti dell'VIII incontro del Centro Studi di Estimo. Firenze: Le Monnier, 1978, pp. 155-176.
- Rolfi 2006 = Serenella Rolfi. *Recensire, scrivere di storia, esportare. Roma "emporio" del gusto fra critica e mercato nel secondo Settecento*. «Ricerche di storia dell'arte», (2006), n. 90, pp. 5-14.
- Rossi Pinelli 1978-1979 = Orietta Rossi Pinelli. *Carlo Fea e il chirografo del 1802: cronaca, giudiziaria e non, delle prime battaglie per la tutela delle «Belle Arti»*. «Ricerche di storia dell'arte», (1978-1979), n. 8, pp. 27-42.
- Rossi Pinelli 1998 = Orietta Rossi Pinelli. *Tutela e vantaggio generale: Carlo Fea o dei benefici economici garantiti dalla salvaguardia del patrimonio artistico*. In: *Pio VI Braschi e Pio VII Chiaramonti: due pontefici cesenati nel bicentenario della campagna d'Italia, atti del convegno internazionale, Cesena 1997*, a cura di Andrea Emiliani, Bologna: CLUEB, 1998, pp. 155-163.
- Spinola 1999 = Giandomenico Spinola. *Il Museo Pio-Clementino II*. Città del Vaticano: Tipografia Vaticana, 1999.
- Spinola 2003 = Giandomenico Spinola. *Il Museo Pio-Clementino III*. Città del Vaticano: Tipografia Vaticana, 2003.
- Throsby 1994 = David Throsby. *The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics*. «Journal of Economic Literature», XXXII (1994), n. 1, pp. 1-29.
- Visconti 1782-1807 = Ennio Quirino Visconti. *Il Museo Pio-Clementino illustrato e descritto*. Roma: Ludovico Mirri, 1782-1807.
- Visconti 1787 = Ennio Quirino Visconti. *Catalogo di monumenti scritti del Museo del Signor Tommaso Jenkins*. Roma: Antonio Fulgoni, 1787.
- Winckelmann 1767 = Johann Joachim Winckelmann. *Monumenti antichi inediti spiegati e illustrati da Giovanni Winckelmann*. Roma: Marco Pagliarini, 1767.
- Winckelmann 1830-1834 = Johann Joachim Winckelmann. *Opere di G.G. Winckelmann*. Prato: Fr. Giachetti, 1830-1834.
- Winckelmann 1949-1954 = Johann Joachim Winckelmann. *Briefe*, hrsg. Von W. Rehm. Berlin: Walter De Gruyter, 1949-1954.
- Winckelmann 1961 = Johann Joachim Winckelmann. *Lettere italiane*, a cura di Gioio Zampa. Milano: Feltrinelli, 1961.
- Zablotney 1999 = Sara Zablotney. *Production and Reproduction: Commerce in Images in Late-Eighteenth Century London*. In: De Marchi, Goodwin 1999, pp. 413-422.

Impara l'arte e mettila da parte. La storia inedita del patrimonio artistico di Eni

Lucia Nardi*, Mattia Voltaggio**

Abstract

L'articolo ricostruisce, sulla base di fonti archivistiche, la storia del patrimonio artistico di Eni. A partire dagli anni della presidenza di Enrico Mattei (1953-1962) l'azienda energetica dello Stato italiano ha fatto dell'investimento economico in opere d'arte un *asset* reputazionale che ancora oggi è ben riconoscibile e si traduce in una strategia di comunicazione affidata al linguaggio di giovani artisti emergenti.

The article reconstructs the history of Eni's art collection on the basis of archival documents. Starting from Enrico Mattei's chairmanship (1953-1962), the Italian State Energy Company chose to base a part of its reputation on art heritage investment. This approach is still an integrant part of the company's communication strategy, in the care of young emerging artists.

* Lucia Nardi, Eni Spa, Archivio Storico, piazzale Enrico Mattei, 1, 00144 Roma, e-mail: lucia.nardi@eni.com.

** Mattia Voltaggio, Eni Spa, Archivio Storico, piazzale Enrico Mattei, 1, 00144 Roma, e-mail: mattia.voltaggio@eni.com.

Fino a qualche anno fa, immaginare Enrico Mattei nelle vesti di mecenate d'arte poteva sembrare agli storici d'impresa un fatto davvero insolito. Eppure l'occasione della nuova catalogazione del patrimonio artistico di Eni¹, ultimata nel 2009, ha restituito attraverso le carte dell'archivio storico aziendale² una storia inedita, sorprendente, iniziata quasi casualmente dalla scoperta di un articolo del quotidiano «Il Giorno» dell'11 maggio 1958³. Nel testo si dava ampio spazio all'inaugurazione, avvenuta il giorno prima, della mostra *Giovani artisti italiani* organizzata proprio dalla testata di proprietà dell'Eni⁴. Tra i nomi più interessanti, molti dei quali destinati a segnare la storia dell'arte più recente⁵, spiccano il gruppo dei nucleari milanesi (Roberto Crippa, Gianni Dova, Gianni Bertini), i sodali del gruppo romano “Forma 1” (Piero Dorazio, Carla Accardi, Pietro Consagra), i fratelli Giò e Arnaldo Pomodoro, sulla via di diventare maestri della scultura internazionale. Alcuni intellettuali, tra cui Marco Valsecchi, autore della prefazione al catalogo della mostra, vedono nell'esposizione della Permanente – che conterà 130 partecipanti per un totale di 370 opere di pittura e scultura – l'occasione buona per capire i progressi raggiunti dai giovani talenti italiani e per aggiornare gli studi critici, ancora fermi al periodo del dopoguerra. Se il patrocinio di Mattei ad una mostra poteva sembrare all'epoca un fatto quanto meno eclatante, l'avvicinamento del magnate petrolifero al mondo dell'arte risale in realtà a diversi anni prima. Nella primavera del 1952 Enrico Mattei conosce Bruno Grossetti, fondatore della Galleria dell'Annunciata, una delle più prestigiose gallerie milanesi, amico di artisti del calibro di De Chirico, Morandi, Sironi e De Pisis. Via dell'Annunciata, dove si trova l'omonima galleria, è adiacente alla residenza milanese di Mattei in via Fatebenefratelli, accanto al palazzo della Questura. Racconta Grossetti:

Lo vedevo sovente alla sua scrivania, posta proprio davanti alla finestra che guardava le vetrine del bar della galleria... a tarda sera, dopo il lavoro svolto scendeva giù per sgranchirsi le ossa e prendere un caffè. Si affacciava alla porta dello studio a parlare di arte e di politica. Talvolta uscivamo a passeggiare per Via dei Giardini, percorrendo più volte su e giù la stessa strada⁶.

¹ *Catalogo* 2010, voll. I-VI. Nei sei volumi del catalogo, ultimato nei primi mesi del 2010, è presente, per ciascuna voce, una scheda dettagliata dell'opera e dell'autore, un inquadramento del movimento artistico di appartenenza e un'appendice sulla provenienza e la presenza bibliografica.

² Per un approfondimento sulle vicende dell'archivio si veda Nardi 2007, pp. 109-121.

³ *Pittori e scultori* 1958.

⁴ *Giovani artisti italiani* 1958. Sulla mostra e il rapporto di Enrico Mattei con il mondo dell'arte si veda Accorinti 2007, pp. 90-91.

⁵ Dall'articolo pubblicato su «Il Giorno» (domenica 11 maggio 1958) sappiamo che all'inaugurazione erano presenti le personalità più in vista della cultura milanese: la giornalista Carla Ravaioli, il mercante d'arte Alfredo Bonino, la direttrice della Galleria Montenapoleone, Serena Perfetti.

⁶ Grossetti 1988, p. 60. Un incontro fondamentale quello di Mattei con Grossetti, riferito con precisione anche da Fiorenea Giacobbe, segretaria personale del presidente dell'Eni: «Bruno Grossetti [...] mi diceva che, quando Mattei entrava per il caffè, si incantava di fronte ai suoi quadri – dei Rosai, dei Campigli, dei Carrà – ne chiedeva il prezzo, ne discuteva, contrattava e qualche

È possibile che all'origine del mecenatismo di Mattei ci fossero proprio quelle passeggiate milanesi? A ben guardare, se si potesse tracciare una sorta di quadrilatero immaginario, ci si accorge che l'appartamento privato del fondatore dell'Eni è compreso proprio tra la Pinacoteca di Brera, il Palazzo della Permanente in via Turati, la Galleria "Il Milione" vicino Porta Garibaldi – una delle sale espositive più frequentate da Mattei insieme a quella di Vittorio Barbaroux – e la Galleria dell'Annunciata⁷. Da queste gallerie provengono i primissimi acquisti di Mattei databili già al 1949: il trittico *Parigi, Piazza con le palme e Tra porto e marina* di Filippo De Pisis, un paesaggio campestre di Arturo Tosi e la coppia *Dedalo e Icaro e Giovanetto e Fauno* di Odoardo Vicinelli, artista di epoca neoclassica. Un gusto molto vario quello del giovane mecenate Mattei e che negli anni si fa invece più selettivo e orientato alla contemporaneità, come dimostrano gli acquisti del triennio 1950-1952: *Veduta di Venezia* di De Pisis, *Case di Zoppé* di Tomea⁸, *Paesaggio della Val Seriana* di Tosi, diverse opere di Chighine, Breveglieri, Rosai e una *Natura morta* di Morandi, risalente al 1941. Si tratta di acquisizioni che non riportano il marchio di provenienza dell'Annunciata, segno tangibile e prova di come, nelle passeggiate con Grossetti, Mattei fosse tutt'altro che a digiuno di arte⁹. Provengono da quella galleria invece gli altri acquisti del 1952, *Omaggio a Fattori* di De Pisis, *Ulivi del Garda* con due paesaggi di Tosi e una seconda *Natura morta* di Morandi, datata al 1919.

L'educazione artistica dell'imprenditore di Matelica è da ricondurre molto probabilmente all'amicizia con Marcello Boldrini. Ordinario di statistica alla Cattolica di Milano, compaesano di Mattei e residente in via Fatebenefratelli, Boldrini presenta il giovane industriale ai futuri dirigenti della Democrazia cristiana (De Gasperi, Fanfani, La Pira, Dossetti). Dal 1943, in casa Boldrini, Mattei prepara la lotta negli anni della resistenza e frequenta in lunghe conversazioni la moglie di Marcello, Renata Boldrini, grande appassionata d'arte. Mattei farà della Boldrini¹⁰ una sorta di personale consulente artistica non solo per i propri acquisti ma anche per questioni di *design* e comunicazione. Quando, nell'aprile 1952, viene bandito sulla rivista «Domus» un concorso per scegliere i marchi aziendali dei prodotti Supercortemaggiore e Agipgas, Renata Boldrini, insieme al direttore delle relazioni esterne Luigi Faleschini, è chiamata

volta, non raramente, acquistava» cfr. Archivio Storico Eni [d'ora in poi ASE], Pomezia (RM), *Fonti Orali, Intervista a Fiorenea Giacobbe*, pp. 7-8.

⁷ Accorinti 2007, p. 90.

⁸ Su richiesta di Mattei Tomea realizza nel 1959 anche il famoso mosaico absidale della chiesa di Santa Barbara a San Donato. Cfr. Accorinti 2007, p. 93 e Tassi 1959, p. 24.

⁹ Fiorenea Giacobbe racconta che «sfogliava volentieri Giotto e Masaccio; però l'epoca di pittura che lui preferiva penso che fosse quella degli impressionisti» (ASE, *Fonti Orali, Intervista a Fiorenea Giacobbe*, pp. 7-8).

¹⁰ Accorinti 2007, p. 74. Secondo Fiorenea Giacobbe non bisogna dimenticare anche l'influenza esercitata su Mattei da Orfeo Tamburi, pittore marchigiano, che ha «un peso notevole nelle sue scelte nel campo dell'arte».

a rappresentare l'Agip nella commissione giudicante. La giuria vanta un *parterre* di grande qualità: tra gli altri, il pittore Mario Sironi, l'incisore Mino Maccari, l'architetto Giò Ponti. Si intuisce pertanto l'alta considerazione che Mattei ha nei confronti della propria consulente d'arte, che avrà parte all'elezione del vincitore della sezione dedicata alla cartellonistica Supercortemaggiore, il celebre cane a sei zampe di Luigi Broggin¹¹.

Per comprendere l'interesse di Mattei verso il mondo delle arti figurative è necessario collocare la sua azione di mecenate in un contesto socio-culturale ben preciso. Il periodo che va dai primi anni Cinquanta alla metà degli anni Sessanta, segna l'ascesa di una classe dirigente e industriale aperta al cambiamento¹². Una parte degli imprenditori "illuminati" di allora (da Olivetti a Sinigaglia, da Mattei ad Agnelli) vede nel connubio tra mondo artistico e industriale, incoraggiato anche da diversi intellettuali, la possibilità concreta di guidare in un certo modo la trasformazione della società che rischia, se impreparata, di essere travolta dall'onda d'urto dello sviluppo e del progresso meccanico. Capofila di questo moto d'intenti sulla sponda delle imprese è senza dubbio Adriano Olivetti, che sulla scia di "Comunità" (1946) dedica due personali a Licini e Casorati, promuovendo l'architettura industriale attraverso la rivista «SeleArte», diretta da Carlo Ludovico Ragghianti: nel 1952 l'azienda di Ivrea fu la prima ad essere invitata dal Museo d'arte moderna di New York ad esporre i propri risultati nel campo della pubblicità, del disegno industriale e dell'architettura. Al successo di New York, seguì quello di Berlino alla "Mostra industriale d'arte grafica", di Parigi, dove il Louvre ospitò una scelta dell'opera di Giovanni Pintori, e Londra, con una mostra tenuta presso l'Istituto d'arte contemporanea. La prima industria petrolifera a lanciare un premio per giovani artisti è invece la Esso Italia con il concorso "Il Petrolio e l'Industria petrolifera" indetto da «Esso Rivista» nel 1951 alla Galleria di Roma e seguito da altre tre edizioni, fino al 1962 con la collaborazione di personaggi come Giuliano Briganti e Lionello Venturi. Da Torino arriva la voce dei Picasso e dei Modigliani acquistati da Agnelli. Di lì a poco Leonardo Sinisgalli (1953) avrebbe inaugurato, sotto la guida del neo-direttore di Finmeccanica Giuseppe Eugenio Luraghi, «Civiltà delle macchine», uno dei massimi riferimenti nel dibattito tra impresa e cultura. Grazie anche alle suggestioni di Sinisgalli, a Milano Alberto Pirelli apriva al pubblico *Ricerca Scientifica*, mosaico realizzato da Renato Guttuso, promuovendo sulla «Rivista Pirelli» l'iniziativa "Pittori in Fabbrica", dedicata ai dipendenti talentuosi.

Oltre alle numerose opere entrate a far parte del patrimonio artistico di Eni, sono da ricondurre all'iniziativa personale di Mattei gli acquisti dei quadri confluiti poi nella sua collezione privata, messa all'asta da Christie's nel 2002

¹¹ Nardi 2009, pp. 10-17.

¹² Sul rapporto tra produzione artistica e imprenditoria illuminata si vedano Sapelli 1981 e Vinti 2007. Su questi aspetti è utile anche Misiani 2006, pp. 167-204.

(lotti 287-327)¹³. Da entrambi i nuclei di opere emerge il ritratto di un uomo molto curioso, disposto a muoversi per i propri artisti, tra Roma, Milano, Venezia (Galleria del Cavallino), Torino (Galleria La Nuova Bussola) e anche al di fuori dei confini nazionali. Predilige senz'altro Tosi, Tomea, De Pisis, Carrà, Morandi e Cantatore ma è capace anche di scelte audaci, "fuori schema", come quelle del *Cantiere* e delle *Composizioni* di Sironi, del *Nudo disteso che legge* di Casorati (entrambi provenienti dall'Annunciata) o de *Le combat de centaures* di Picasso, un inchiostro su carta del 1946, acquistato a Parigi nella Galleria Leiris. Esistono d'altronde delle ragioni molto intime alla base delle predilezioni artistiche di Mattei. Dominano, sia nella collezione Eni che in quella privata, i paesaggi alberati che gli ricordano le campagne di Matelica, gli scorci di montagna che lo riportano ai soggiorni estivi sulle Dolomiti, nella regione di Cadore. Molto frequenti le nature morte – nella versioni più realistiche di Tosi e Tomea o in quelle metafisiche di Carrà e Morandi – che rispecchiano il carattere introverso e meditativo di Mattei. Nella collezione sono presenti molti ritratti femminili (da Cantatore a Guttuso, da Casorati a Birolli e Cassinari), altro tema piuttosto frequente nelle acquisizioni di Mattei. Accanto alla pittura su tela, il presidente dell'Eni dimostra un alto grado di consapevolezza artistica anche sul versante della litografia, come dimostra l'acquisto di *Superficie 150* di Capogrossi, e nella scultura, dove compaiono i nomi di Aldo Caron¹⁴, Pericle Fazzini¹⁵ ed Eugenio Tomiolo¹⁶.

Decisivo, nell'ipotesi di una promozione artistica a largo raggio, è inoltre l'incontro di Mattei con Vittore Querel, direttore della Galleria "La Feluca" a Roma e presidente del *Convegno informativo sull'arte araba contemporanea e i rapporti artistici italo arabi*. Querel, propone a Mattei l'ingresso nel comitato d'onore del Convegno, ed ottiene nel giro di pochi mesi, un sostanzioso contributo destinato all'ottava edizione del "Premio San Vito Romano"¹⁷. Siamo ad un anno circa da quel 25 luglio 1961 quando l'Oas minacciava di morte il presidente dell'Eni se avesse proseguito la sua campagna politica a sostegno del Fronte di liberazione nazionale algerino. Le risposte di Mattei a quelle minacce si traducono invece in un impegno – anche culturale – sempre più ampio all'insegna dei rapporti con l'Africa e il Medio Oriente.

¹³ *Christie's* 2002, pp. 108-125. Sull'asta cfr. Accorinti 2007, p. 90; sulla collezione privata di Mattei si veda Manazza 2000, p. 13.

¹⁴ Caron, scultore 1958, p. 26; Bertoli 1960, pp. 11-12; Bertoli 1961, p. 14; Accorinti 2007, p. 94. Giorgio Dal Bosco racconta che l'incontro di Mattei con Caron risale al 15 agosto 1954. Alla morte di Alcide De Gasperi, Caron è chiamato ad eseguire il calco del viso su richiesta di Ezio Vanoni (cfr. Dal Bosco 2008, p. 53).

¹⁵ Tassi 1958, p. 22; Tassi 1960a, pp. 14-15.

¹⁶ Come riferisce il bando del concorso di «Domus» (Nardi 2009, p. 16) il bozzetto di Eugenio Tomiolo si aggiudica il secondo premio per la sezione della cartellonistica Supercortemaggiore, subito dopo il cane a sei zampe di Brogginì.

¹⁷ ASE, Eni, Relazioni Esterne, Relazioni pubbliche, b. 1, fasc. 4D2. Il 26 ottobre 1962, un giorno prima della tragedia di Bascapé, Mattei invia un contributo a Querel pari a 500 mila lire.

Un aspetto poco indagato del mecenatismo di Mattei riguarda la promozione della cultura artistica all'interno delle aziende del gruppo Eni attraverso una serie di premi ed esposizioni d'arte dedicate ai dipendenti. Mattei è consapevole che creare momenti e spazi per coltivare il talento artistico vuol dire rafforzare l'identità aziendale e il senso di appartenenza. Nel febbraio 1956 alla Galleria Apollinaire di Milano la Snam organizza il primo "Premio per le arti figurative"¹⁸, destinato a proseguire durante tutta la presidenza di Marcello Boldrini. Di lì a poco, nel 1960, è la volta dell'Anic di Ravenna che inaugura una propria esposizione alla presenza del ministro Zaccagnini¹⁹. Iniziative analoghe sono molto spesso promosse per così dire "dal basso" dagli stessi dipendenti come nel caso della mostra di pittura del 1958 presso l'Istituto Angelicum di Roma, nel chiostro domenicano della Minerva²⁰. Ai dipendenti è anche dedicato l'appuntamento mensile dal titolo "I pittori della domenica" sulla rivista «Il Gatto Selvatico» diretta da Attilio Bertolucci, poeta, giornalista e critico d'arte. È di Bertolucci ad esempio l'idea di affidare ad un artista, l'incisore Mino Maccari, l'apertura di ogni volume e di chiudere la rivista con una rubrica di lezioni di storia dell'arte, spaziando dai classici alle avanguardie storiche fino alle correnti contemporanee. Un'attenzione particolare è poi rivolta dal direttore-poeta al resoconto dei grandi appuntamenti artistici internazionali, come la Biennale di Venezia o la Triennale di Milano, affidati a critici affermati come Marco Valsecchi e Roberto Longhi.

Dopo la morte di Mattei, il forte deficit dell'azienda registrato sin dal 1961, costringe i successori a limitare i piani di promozione artistica, senza dimenticare del tutto la lezione del fondatore. Marcello Boldrini, nominato presidente di Eni all'indomani della tragedia di Bascapè, è un uomo dai molteplici interessi. Sul «Gatto Selvatico» interviene descrivendo con grande dovizia di particolari la mostra di Milano dedicata al gotico internazionale lombardo. Nel 1965 nel Battistero di Parma, alla presenza del critico Roberto Longhi presenta l'opera di Bertolucci dedicata all'arte romanica nella Valle Padana, realizzata con il contributo dell'azienda²¹. Proseguono i rapporti con i galleristi e le grandi esposizioni, come testimonia la corrispondenza con la Galleria "Il Punto" di Palermo, dove espone Guttuso²², con "La Feluca" di Vittore Querel e la Galleria San Marco di Roma²³, o con La Pira che invita Boldrini all'inaugurazione della grande mostra fiorentina dedicata a Le Corbusier²⁴. Ai contatti avviati, tuttavia,

¹⁸ Merussi 1956, p. 28.

¹⁹ Trucchi 1958, pp. 13-14.

²⁰ Tassi 1960b, pp. 31-32.

²¹ Archivio Cinematografico Eni, Pomezia (RM), *Cinegiornali Sedi 1963-1965*, n. D10.

²² ASE, Eni, *Presidenza, Presidenza Marcello Boldrini*, b. 63, fasc. CA6.

²³ ASE, Eni, *Presidenza, Presidenza Marcello Boldrini*, b. 2, fasc. 4D3.

²⁴ Nel 1964 Derna e Vittore Querel invitano Boldrini alla prima di Ruth, pittrice californiana apprezzata anche da grandi collezionisti, come Paul Getty. Cfr. ASE, Eni, *Presidenza, Presidenza Marcello Boldrini*, b. 1, fasc. 4D2. Dello stesso anno è l'invito alla personale di Olga Grandi Dall'Orto.

non seguono sempre le concessioni di finanziamento o le acquisizioni auspiccate. Più di una volta tornano ai mittenti le richieste di contributi per mostre²⁵ o vitalizi destinati ad artisti emergenti e in cerca di fortuna²⁶. Alcuni acquisti vengono bloccati, suscitando, in qualche caso, forti polemiche²⁷. Il filo rosso del mecenatismo aziendale si conserva tuttavia grazie alla presenza di Renata Boldrini che orienta e suggerisce l'ingresso di alcuni artisti di spicco come De Luigi e Perez.

Una battuta d'arresto nelle acquisizioni si registra durante la presidenza di Eugenio Cefis²⁸ (1967-1971), dove il mecenatismo aziendale si attua attraverso la promozione e il sostegno finanziario di mostre – notevole quello a favore di “Roma Neoclassica”²⁹ – e convegni internazionali. Di grande importanza è in particolare il rapporto che si stabilisce tra Cefis e Luigi Preti, deputato socialista e futuro ministro del Bilancio e della Programmazione economica (1969). Nel 1968 Preti intercede a favore del *Convegno Internazionale artisti, critici e studiosi d'arte* di Rimini, salutando l'intervento di Cefis come un «illuminato esempio di comprensione e generosità»³⁰. Al patrocinio e al contributo di 250 mila lire – salito a 650 mila nel 1969 e a 1 milione nel 1970 – si accompagna anche la richiesta di finanziamenti a favore del Centro Pio Manzù di Verrucchio, presieduto dallo stesso Preti, concessi da Cefis per il biennio 1970-1971.

Le acquisizioni di opere d'arte riprende nuova linfa sotto la presidenza di Raffele Girotti (1971-1975) e Pietro Sette (1975-1979). È proprio in questa fase che si registra l'ingresso di quadri di altissimo rilievo, come *Ritratto di*

²⁵ Nel 1964 padre Guidubaldi, direttore della rivista d'arte «Europa Oggi» richiede un finanziamento di 500 dollari da destinare ad una mostra a New York dedicata ai macchiaioli. La somma, da ottenersi «sostanzialmente come forma di mecenatismo industriale, in cambio di una contropartita pubblicitaria» è forse la prima *call for sponsorship* moderna della storia di Eni. ASE, *Eni, Presidenza, Presidenza Marcello Boldrini*, b. 62, fasc. C4D.

²⁶ Si veda la vicenda del pittore romagnolo Mario Morigi, segnalato dal deputato Arrigo Righi o dello scultore marchigiano Alfio Castelli, che poteva contare sull'appoggio del ministro Giuseppe Medici. Cfr. ASE, *Eni, Organi Sociali, Presidenza Marcello Boldrini*, b. 2, fasc. 4D3.

²⁷ È il caso del mancato acquisto de *La colonna del viaggiatore* di Arnaldo Pomodoro, promesso inizialmente da Marcello Boldrini a Giovanni Carandente, da destinare al Motel Agip di Spoleto per la rassegna “Sculture in città”. Cfr. ASE, *Eni, Presidenza, Presidenza Marcello Boldrini*, b. 63, fasc. C97. Fortemente voluta da Carandente e sostenuta dall'Italsider, la rassegna fu organizzata per la prima volta nell'ambito del V Festival dei due Mondi del 1962. Dieci dei cinquanta scultori presenti a Spoleto, tra cui Pomodoro, furono ospitati nei vari stabilimenti dell'azienda e messi in condizione di costruire con la collaborazione di tecnici e operai sculture monumentali in acciaio destinate ad essere collocate nello spazio urbano di Spoleto. Su questa vicenda si veda Vinti 2007, pp. 155-156.

²⁸ Non mancano tuttavia anche sotto la presidenza Cefis i finanziamenti per l'arte figurativa, come testimoniano i contributi dell'Eni al Centro Internazionale Artisti Critici Studiosi d'Arte di Verrucchio e al Centro Pio Manzù, patrocinati dall'onorevole Luigi Preti (ASE, *Eni, Presidenza, Presidenza Eugenio Cefis*, b. 18 fasc. 7E1; ASE, *Eni, Relazioni esterne, Relazioni pubbliche*, busta 7, fasc. 218B).

²⁹ ASE, *Eni, Presidenza, Presidenza Eugenio Cefis*, b. 13, fasc. 542.

³⁰ ASE, *Eni, Relazioni esterne, Relazioni pubbliche*, b. 7, fasc. 218B.

signora di Casorati, *Due figure* di Sironi, e ancora i soliti Rosai, Cassinari, Mafai. Fatta eccezione per Tosi e Tomea – che rispondevano a scelte personali di Mattei – è possibile che dietro tali acquisti vi sia ancora una volta la figura della Boldrini, ufficialmente reintegrata come consulente artistica a partire dalla presidenza Sette³¹. Ciò spiegherebbe l'assoluta adesione al catalogo matteiano nella scelta di pittori e scultori. Si deve poi a Girotti il tentativo di riallacciare i contatti con il mondo artistico arabo avviati da Mattei, come testimonia la fitta corrispondenza con Salah Kamel, ambasciatore alla cultura egiziana negli anni della RAU, in occasione della Biennale di Venezia del 1970³². Il periodo che va dal 1979 al 1982 – in coincidenza col secondo shock petrolifero – è segnato da risultati economici deludenti e da una forte alternanza ai vertici societari. In un momento così complicato non mancano tuttavia operazioni degne di nota legate ai nomi di Enrico Gandolfi e Umberto Colombo per le acquisizioni della corporate, e a Bruno Cimino, Giuseppe Faverzani e Marcello Colitti per quelle di Agip. Basti pensare che nel solo 1982 si registra l'ingresso complessivo nel patrimonio artistico di 60 opere: non mancano nomi già noti al catalogo matteiano – come Guttuso (*Paesaggio predesertico*) e Cassinari (*Ritratto antico*) – mentre fanno la loro prima comparsa artisti di caratura internazionale, come Giacomo Manzù, Fabrizio Clerici, Salvatore Fiume, Enrico Castellani. Da notare poi l'entrata di opere firmate da Luigi Boille, Renzo Vespignani e Giovanni Cappelli, presenti già nel 1958 all'interno del catalogo della Permanente. Sembra quasi la chiusura di un cerchio, ma non è così.

Per l'azienda fondata da Mattei gli anni Novanta sono fervidi di cambiamenti: la privatizzazione del gruppo intrapresa nel 1992, la quotazione in borsa del 1995 e il processo di divisionalizzazione societaria, avviato nel 1998, lanciano l'azienda in una fase di sperimentazione culturale e artistica fortemente innovativa. Lo spirito che anima i vertici di quel periodo – Gabriele Cagliari, Raffaele Santoro, Guglielmo Moscato e Alberto Meomartini – inaugura una fase di “mecenatismo avanzato” paragonabile a quello immaginato da Mattei. Ne è un esempio il progetto “Finesecolo” del 1991 – recentemente ricordato da Sandro Fusina –³³ in collaborazione col Circolo San Fedele. Il progetto prevedeva che per dieci anni – fino alla fine del secolo e del millennio – Eni, Agip e Snam avrebbero acquistato un certo numero di opere realizzate da artisti italiani nel corso dell'anno, in modo da documentare l'intero panorama della produzione italiana. Per il primo anno furono scelte e acquistate 24 opere di grandissimo rilievo – *Tavola e città* di Valerio Adami, *Aeroplani* di Alighiero Boetti, *Senza titolo* di Stefano Arienti – molte delle quali firmate da talenti oramai affermati (come Mimmo Rotella o Salvatore Scarpitta)³⁴.

³¹ In una lettera del 23 dicembre 1975 su Odoardo Vicinelli, Renata Boldrini realizza la scheda biografica dell'autore, indicandone la letteratura disponibile e la valutazione patrimoniale.

³² ASE, *Eni, Presidenza, Presidenza Eugenio Cefis*, b. 255, fasc. 47D8.

³³ Fusina 2009, p. 4.

³⁴ Anche Rotella e Scarpitta vennero “lanciati” nel 1958 da Mattei nella mostra della

L'impegno di Eni nella promozione artistica segue in un certo senso la dimensione sempre più globale dell'azienda, affiancando agli acquisti di italiani anche una serie di pittori e scultori stranieri. Tra questi Eugeniusz Eibisch, pittore e illustratore di Cracovia; El Gebali, uno dei più importanti litografi egiziani; Marcel Gotène, pittore congolese di primo piano; Hsiao Chin, artista cinese di eccezionale talento e sodale di Fontana, Manzoni e Burri. In questo quadro articolato si inserisce il rapporto instaurato a partire dal 1991 tra la Snam di Meomartini e l'artista belga Jean Michel Folon per una serie di campagne pubblicitarie – lanciate dal celebre slogan “Il metano ti dà una mano” – che fanno di alcune opere (come *Uomo con le fiammelle* o *Uomo che guarda il tramonto*, per un totale di 60 acquerelli) delle vere e proprie icone di un'epoca³⁵. Tra le operazioni di maggior respiro legate al mondo dell'arte, un vero e proprio passaggio epocale è quello legato al restauro della facciata della Basilica di San Pietro, avviato nel corso della presidenza Moscato nel 1996, in occasione del Giubileo del 2000³⁶ e inaugurato il 30 settembre 1999 da Giovanni Paolo II³⁷. Il successo dell'iniziativa è tale da convincere l'azienda a replicare il progetto, su richiesta delle autorità locali, per il restauro della facciata del Duomo di Milano nel 2003³⁸.

Negli ultimi anni, complice l'ingresso dei temi legati alla *corporate social responsibility*, l'atteggiamento delle grandi aziende nel rapporto con il mondo dei beni culturali cambia considerevolmente. Dagli interventi di mecenatismo legati al finanziamento occasionale di mostre, restauri e pubblicazioni si passa sempre più ad azioni consapevoli che collocano l'impresa al centro di una riflessione sulla sua responsabilità nei confronti della società e del territorio. La parola chiave è *partnership*, una visione più attiva, dinamica e consapevole del rapporto impresa e cultura, che si traduce in una serie di iniziative all'insegna dell'approfondimento e del libero accesso al bene culturale³⁹. In tale ottica bisogna inquadrare le iniziative a sostegno dell'arte che hanno visto Eni giocare, negli ultimi anni, un ruolo di maggior peso, puntando alla riscoperta dei grandi maestri della storia dell'arte e alla divulgazione di alcuni capolavori inediti. È

Permanente. Della commissione d'acquisto fecero parte alcune delle autorità più prestigiose dell'epoca, come Augusta Monferrini, direttrice della Galleria nazionale d'arte moderna e Pier Giovanni Castagnola, direttore della Galleria d'arte moderna di Modena. Il progetto – a causa di varie vicissitudini societarie – non andò oltre la prima edizione.

³⁵ ASE, *Snam, Programmazione metano, Attività pubblicitaria*, b. 1, fasc. 9DA-9D9. Nel 1997 Snam decide di acquistare 39 opere di Folon che cede da parte sua, gratuitamente, la scultura *L'inconnu*, attualmente conservata nella hall del primo Palazzo Uffici Eni a San Donato Milanese.

³⁶ Accattoli 1997, p. 13. Il restauro di San Pietro viene citato spesso come primo caso di *cause related marketing*, si veda in proposito Viglione 2002, pp. 129-134.

³⁷ Lorusso 2000, pp. 51-59. Il progetto è stato recentemente esteso dal 2009 al 2013 anche alla parte del Colonnato, cfr. Barnini 2010, p. 45.

³⁸ Mörlin Visconti Castiglione 2003, pp. 74-79.

³⁹ Sul complesso dibattito fra mondo degli studi e imprenditoria privata circa la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale, non affrontabile in questa sede, si veda Montanari 2011. Per il caso Eni si rimanda al prezioso lavoro di Milanese 2010.

un processo che inizia tra 2006 e 2007 con la *sponsorship* di Eni alla mostra dedicata a Mantegna a Mantova, città dove l'azienda promuove qualche mese dopo la mostra "La forza del bello" a Palazzo Te, che raccoglie più di cento opere dell'arte greca classica. In collaborazione con il Museo d'Arte Moderna di Bologna, Eni espone l'anno successivo due opere di Morandi (*Natura morta*, 1919 e *Natura morta con bottiglie*, 1941) in occasione di una retrospettiva dell'artista al Metropolitan Museum of Art di New York. Al 2008 risale anche la prestigiosa *partnership* con il Museo del Louvre, con la monografica dedicata a Mantegna e nel 2009 con la mostra parigina su Tiziano, Tintoretto e Veronese. Grazie all'accordo con il Louvre è stato esposto nella Sala degli Alessi di Palazzo Marino a Milano (2009) il *San Giovanni Battista* di Leonardo, ottenendo un risultato di spettatori record replicato l'anno successivo con l'esposizione della *Donna allo specchio* di Tiziano e nel 2011 con due tele di George de La Tour. La formula dell'esposizione ad accesso gratuito di una sola opera – accompagnata da visite guidate personalizzate e uno spettro ampio di approfondimenti (distribuzione di materiale informativo, cataloghi, sito internet dedicato) – era stata inaugurata tuttavia già nel 2008 con l'esposizione a Palazzo Marino della *Conversione di Saulo* di Caravaggio, protagonista di una fortunata replica a Porto Ercole.

All'ultimo triennio sono da ascrivere anche le *partnership* con il Palais de Beaux-Arts di Bruxelles in occasione della mostra "Da Van Dyck a Bellotto" e con le attività museali della Fondazione Musei Civici di Venezia (che comprende, tra gli altri, Palazzo Ducale, Museo Correr, Torre dell'Orologio, Ca' Rezzonico). Un discorso a parte merita inoltre il complesso di collaborazioni (con il Complesso del Vittoriano o la Casa d'Arte Futurista Depero) legate alla mostra itinerante "Il cane a sei zampe" che ha consentito di ripercorrere – attraverso immagini, documenti originali, caroselli, memorabilia e vignette satiriche provenienti dal ricco patrimonio dell'archivio storico Eni e da collezioni private – la storia del marchio ideato da Luigi Brogгинi, capace di imprimere una svolta anche nella grafica pubblicitaria di quegli anni. Da questo quadro complessivo sembra emergere negli ultimi anni una netta presa di distanze dalla lezione di Mattei e dei suoi successori, che avevano fatto del mecenatismo e della scommessa sui giovani talenti emergenti una sorta di bandiera. A smentire questa impressione è invece l'ultima campagna di comunicazione intrapresa da Eni che, in occasione dell'ultimo *restyling* del *brand*, ha scelto un indirizzo preciso di "mecenatismo illuminato", sposando le affinità elettive della pubblicità con l'arte e il *multimedia design*, una categoria creativa che si apre a tutti i linguaggi *avant-guard* possibili. Ed è con questa intuizione che nasce il progetto *enizyme*⁴⁰ (fusione di "eni" ed "enzyme", termine inteso come «elemento attivatore di processi non chimici ma creativi»), una fucina di artisti under 30, culturalmente versatili, cercati e selezionati in tutto il mondo, con un dna ben pensato: talento,

⁴⁰ Si veda in proposito Larcán 2010.

dinamismo multimediale, ricerca del nuovo. La campagna istituzionale, studiata e realizzata dall'agenzia pubblicitaria Tbwa Italia, responsabile della selezione di giovani artisti emergenti, nasce dalla necessità di fare del *brand* Eni un marchio capace di parlare con una voce unica, dai gasdotti alle raffinerie, dai *target* nazionali a quelli internazionali. L'arte e la creatività sono state individuati da Eni e Tbwa come le modalità più adatte per esprimersi in modo sempre diverso ma continuativo e con un linguaggio universale. Da febbraio 2010 a oggi, i trentacinque talenti scoperti con un passaporto internazionale, da Europa, Asia, Africa e America sono al lavoro tra campagne pubblicitarie e progetti di comunicazione istituzionale: si va dall'attore al musicista, dal grafico al calligrafo, dalle pittrici all'illustratore armato di un mix di tecniche tradizionali e digitali, dal *character designer* alle decoratrici che prediligono il lavoro rigorosamente fatto a mano, al *typographer*⁴¹. Un patrimonio caleidoscopico che costituisce una vera e propria collezione d'arte, dotata di un'agorà virtuale sul web e di una *community* fra gli stessi artisti, sul sito *enzyme.com*⁴² che consente di navigare tra video *streaming*, interviste, gallerie fotografiche e un'ampia gamma di strumenti multimediali che fanno vivere e rivivere quanto è accaduto nel corso degli eventi, nel *work in progress* e nel *backstage*. L'azienda diviene una sorta di "talent scout" che offre a talenti sconosciuti l'occasione di farsi conoscere partecipando alle proprie campagne pubblicitarie, che per la loro originalità, guadagnano grande visibilità sui mezzi di comunicazione e riscontro presso il pubblico, come sostenuto anche da Minoia⁴³, presidente di

⁴¹ Nel portfolio Eni spicca, per esempio, Raphael Gualazzi, pianista che ha firmato il brano *Don't stop thinking about tomorrow* per la nuova campagna di comunicazione Eni 2010; Maya Mihindou, illustratrice molto apprezzata soprattutto nel campo dell'editoria, che per Eni ha firmato l'illustrazione del *booklet* del *summit* Global Compact; Ivan Alovio, attore della scuola del Piccolo di Milano che presta la voce nella pubblicità per la campagna "Eni sand" insieme all'artista israeliana Ilana Yahav, rappresentante della *sand art*, la tecnica del disegno sulla sabbia. Alessandro Gottardo, si è occupato dell'interpretazione del soggetto musicale delle sponsorizzazioni, il *graphic designer* belga Koen Ivens ha, invece, reinterpretato la nuova campagna per "Eni award", mentre Marius Bauer, Jared Nickelson e Hennie Haworth hanno creato le copertine delle *brochure* istituzionali Eni dei loro rispettivi paesi: Germania, Stati Uniti e Inghilterra. Il risultato sono illustrazioni create appositamente per Eni in cui l'energia, in tutte le sue forme, si fonde con elementi caratterizzanti dei singoli territori coinvolti. Ultima nata è la campagna "you&eni" in cui The Flying Herrings, artisti italiani che spaziano tra le tecniche tradizionali e quelle digitali, raccontano le novità del nuovo programma *loyalty* dei carburanti Eni attraverso il filtro dell'ironia e della curiosità. I punti fermi delle diverse creazioni artistiche sono la firma dell'artista, la sua interpretazione del cane a sei zampe e l'utilizzo della colonna sonora *Don't stop thinking about Tomorrow*, che invita a rivolgere il proprio sguardo al futuro, incarnando al meglio la mission Eni.

⁴² <<http://www.enzyme.com>>, 30 novembre 2011. Sulle iniziative delle imprese a favore dei giovani talenti si veda Cecilli, Tremblay 2008.

⁴³ Cfr. <<http://www.youtube.com/watch?v=4hljPKwgCRw>>, 3 maggio 2011. I risultati dell'indagine sono stati positivi: la maggior parte degli intervistati ha mostrato una risposta favorevole cogliendo i caratteri di novità e di originalità della campagna Eni, avvertendo i caratteri di discontinuità di questo tipo di comunicazione e aspettandosi una strategia di questo tipo da parte di un'impresa che da sempre ha investito nello sviluppo del Paese e, il cui *brand* sembra andar ben oltre il prodotto energia, richiamando una pluralità di valori positivi. Il nuovo approccio di Eni alla

GFK Eurisko, che ha condotto una ricerca su un campione di italiani tra Roma e Milano per verificare la percezione dell'iniziativa presso il pubblico.

L'interesse di Eni all'ambito artistico-culturale, è un trend che sta acquisendo sempre maggiore centralità nelle politiche di comunicazione industriale dell'ultimo decennio, mescolandosi alle dinamiche organizzative, contribuendo alla creazione di nuovi meccanismi, producendo spesso effetti positivi non solo in termini di *awareness*. Entrare in contatto con una realtà diversa, come l'arte (o piuttosto provare a fondersi, a "contaminarsi" con essa) rappresenta per il mondo dell'impresa e per i suoi *stakeholder* un'opportunità per acquisire competenze trasversali e rinnovarsi continuamente. Secondo Ernst Jünger un'opera d'arte «si spegne, impallidisce, nella stanza dove ha un prezzo ma non un valore culturale»⁴⁴. Eni ha scelto di partire da questo valore, fin dai tempi di Mattei, comunicandolo ad un pubblico sempre più ampio e interessato.

Riferimenti bibliografici / References

- Accattoli 1997 = Luigi Accattoli. *Un super restauro per la Basilica di San Pietro: paga l'Eni*. «Corriere della sera», 28 febbraio 1997, p. 13.
- Accorinti 2007 = Giuseppe Accorinti. *Quando Mattei era l'impresa energetica. Io c'ero*. Matelica: Hacca-Halley, 2007.
- Barnini 2010 = Claudio Barnini. *Al via per San Pietro. In piazza San Pietro il colonnato tornerà all'antico splendore*. «Il Giornale» Edizione di Roma, 23 aprile 2010, p. 45.
- Bertoli 1960 = Ubaldo Bertoli. *Aldo Caron narra per immagini la vita operosa dell'ENI*. «Il Gatto Selvatico», ottobre 1960, pp. 11-12.
- Bertoli 1961 = Ubaldo Bertoli. *Un busto alla memoria di Vanoni scoperto a Merano*, «Il Gatto Selvatico», ottobre 1961, p. 14.
- Catalogo 2010 = *Catalogo del patrimonio artistico Eni*, Iniziative culturali Eni, Roma 2010, voll. I-VI.
- Caron, scultore 1958 = *Caron, scultore*. «Il Gatto Selvatico», ottobre 1958, p. 26.
- Cecili, Tremblay 2008 = Elisa Cecilli, Diane Gabrielle Tremblay. *L'impresa incontra arte e cultura*. «Tafter Journal», VI (luglio-agosto) 2008.
- Christie's 2002 = *Christie's contemporary - evening sale: Wednesday 6 February - day sale: Friday 8 February*. Milan-Rome: Christie's, 2002, pp. 108-125.

comunicazione costituisce una svolta reale perché è percepito come più utile e in grado di intercettare nuovi desideri della gente. Ciò è confermato dai dati relativi alla campagna promozionale lanciata nello scorso febbraio in televisione che ha visto protagonista l'artista israeliana Ilana Yahav: i *target* giovani (25-34 anni), *élite* e pubblico femminile hanno mostrato un significativo gradimento rispetto alle tradizionali campagne. I giovani attribuiscono lo spot a Eni con una percentuale del 29%, le *élite* con il 43% e il valore del ricordo attinente è del 35% per le donne.

⁴⁴ Jünger 1993, p. 61.

- Dal Bosco 2008 = Giorio Dal Bosco. *La spalla dolorante del ministro e l'artista caustico*. «Trentino», 15 agosto 2008, p. 53.
- Fusina 2009 = Sandro Fusina. *Mecenate da sempre. L'impegno di Eni per l'arte risale ai tempi del Giorno di Enrico Mattei*. «Il Foglio», 28 novembre 2009, p. 4.
- Giovani artisti italiani 1958 = *Giovani artisti italiani: Milano, 20 aprile-16 maggio*. Milano: SEL, 1958.
- Grossetti 1988 = Bruno Grossetti. *Il mercante dell'Annunciata. Confessioni e memorie*. Milano: Mazzotta, 1988.
- Jünger 1993 = Ernst Jünger. *Gläserne Bienen*. Stuttgart: E. Klett 1957; trad. it. *Le api di vetro*. Parma: Guanda, 1993.
- Larcan 2010 = Laura Larcan. *Mecenatismo in salsa postmoderna. Quando lo spot dà fama al creativo*, <<http://www.repubblica.it/speciali/arte/recensioni>>, 19.07.2010.
- Lorusso 2000 = Sergio Lorusso. *Osservazioni sul progetto di restauro della Facciata della Basilica di San Pietro, realizzato a cura della Fabbrica di San Pietro con il supporto scientifico dell'Eni*. In: *Restauro della Facciata della Basilica di San Pietro: l'apporto di EniTecnologie*. Atti del convegno, Roma, 9 dicembre 1999. Roma: Accademia nazionale delle Scienze detta dei XL, 2000, pp. 51-59.
- Manazza 2000 = Paolo Manazza. *Il bello di Enrico Mattei*. «Corriere Economia», 1 maggio 2000, p. 13.
- Merussi 1956 = Garibaldo Merussi. *La 2ª Mostra-Premio SNAM per le arti figurative*. «Il Gatto Selvatico», novembre-dicembre 1956, p. 28.
- Milanesi 2011 = Alessandra Milanesi. *La cultura come asset strategico d'impresa. Analisi del Caso Eni*. Tesi di laurea specialistica in Gestione dei Beni Artistici e Culturali, Università Cattolica di Milano, Facoltà di Economia – Lettere e Filosofia, a.a. 2010-2011.
- Misiani 2006 = Simone Misiani. *Prometeo e Orfeo. Comunicazione d'impresa e legittimazione del benessere nell'Italia dell'ENI di Enrico Mattei*. In: *Itinerari di cultura giuridica e politica. Omaggio a Francesco Tritto*. Roma: Aracne 2006, pp. 167-204.
- Montanari 2011 = Tomaso Montanari. *A cosa serve Michelangelo?* Torino: Einaudi, 2011.
- Mörlin Visconti Castiglione 2003 = Benigno Mörlin Visconti Castiglione. *Operazione Duomo*. «Eni's way», (2003), n. 1, pp. 74-79.
- Nardi 2007 = Lucia Nardi. *L'archivio storico Eni*. In: *Enrico Mattei. Il comandante partigiano, l'uomo politico, il manager di Stato*, a cura di Dino Guarnieri. Ferrara: BFS Edizioni, 2007, pp. 109-121.
- Nardi 2009 = Lucia Nardi. *La vera storia del cane a sei zampe*. In: *Il cane a sei zampe*. Roma: Eni, 2009, pp. 10-17.
- Pittori e scultori 1958 = *Pittori e scultori del Giorno*. «Il Giorno», 11 maggio 1958.

- Sapelli 1981 = Giulio Sapelli. *Gli organizzatori della produzione tra struttura d'impresa e modelli culturali*. In: *Storia d'Italia, Annali. Intellettuali e potere*. Torino: Einaudi, 1981, pp. 589-696.
- Tassi 1958 = Roberto Tassi. *Sculture di Fazzini nel grattacielo di S. Donato*. «Il Gatto Selvatico», novembre 1958, p. 22.
- Tassi 1959 = Roberto Tassi. *Il mosaico di Tomea nella chiesa di S. Donato*. «Il Gatto Selvatico», marzo 1959, p. 24.
- Tassi 1960a = Roberto Tassi. *La Via Crucis di Fazzini a Metanopoli*. «Il Gatto Selvatico», marzo 1960, pp. 14-15.
- Tassi 1960b = Roberto Tassi. *La pittura del tempo libero*. «Il Gatto Selvatico», luglio 1960, pp. 31-32.
- Trucchi 1958 = Lorenza Trucchi. *Una mostra di lavoratori dedicata a Gesù Lavoratore*. «Il Gatto Selvatico», giugno 1958, pp. 13-14.
- Viglione 2002 = Daniela Viglione. *La fabbrica di San Pietro, progetto di restauro e conservazione*. In: *Cause Related Marketing. Agire competitivo dell'impresa e nuovo mercato*, a cura di Daniele Pitteri, Susanna Picucci, Rosa Maria Villani. Milano: Franco Angeli, 2002, pp. 129-134.
- Vinti 2007 = Carlo Vinti. *Gli anni dello stile industriale 1948-1965. Immagine e politica culturale nella grande impresa italiana*. Venezia: Marsilio, 2007.
- Zervos 1974 = Christian Zervos. *Pablo Picasso*. Parigi: Editions Cahiers d'Art, 1974.

Cinquant'anni di esperienze nella gestione dei centri storici in un caso esemplare*

Luca Gullì**, Francesca Talò***

Abstract

Il dibattito sull'ambiente antico e sull'inesauribile varietà di approcci che ne qualificano gli interventi di tutela è un tema che si ripresenta ciclicamente e con profili sempre diversi.

Attraverso lo studio delle politiche di tutela, delle esperienze amministrative e della prassi di governo del patrimonio storico, dal primo dopoguerra agli anni Settanta, si può cercare di comprendere quali sono i presupposti che hanno portato a collocare il tema della tutela entro quella “nuova cultura della città”, sorta in ambito al dibattito urbanistico nazionale

* Luca Gullì ha curato la redazione della premessa e dei §§ 2 e 3; Francesca Talò ha redatto il § 4. Le conclusioni del § 5 sono state scritte congiuntamente da entrambi gli autori.

** Luca Gullì, Professore a contratto, Università di Bologna, Dipartimento di architettura e pianificazione territoriale, viale Risorgimento, 2, 40136 Bologna, e-mail: luca.gulli3@unibo.it.

*** Francesca Talò, Cultore della materia, Università di Bologna, Dipartimento di architettura e pianificazione territoriale, viale Risorgimento, 2, 40136 Bologna, e-mail: francescatalo@libero.it.

e che ha assunto il tema specialistico della tutela come campo di sperimentazione per la ridefinizione delle più ampie strategie di amministrazione della città, con progetti finalizzati alla “conservazione del tessuto urbano storico nella sua globalità”.

Con il Piano per il centro storico di Bologna del 1969 e il successivo PEEP del 1973, nonché con le vicende amministrative che ne hanno accompagnato l’attuazione e la gestione per più di venti anni, il centro storico diventa al contempo un campo di sperimentazione di politiche urbanistiche, politiche sociali e politiche di tutela del patrimonio storico. Nel mirare ad una tutela “multidimensionale” dei tessuti storici, i programmi elaborati dalle pubbliche amministrazioni hanno comportato la necessità di spostare il fuoco del progetto urbanistico per i tessuti storici verso una difficile integrazione tra istanze di conservazione dell’ambiente costruito, dei suoi manufatti e dello spazio collettivo, ed esigenze di governo complessivo delle dinamiche di trasformazione ed uso della città.

The debate on urban renewal of historical city centers continues to propose new arguments, connected to the difficulties carried on by new uses demands, that carry on an equal variety of technical instruments and political options.

A long period reconstruction of significant Italian conservation policies for ancient cities – from the Second World War to the Seventies – could be useful to understand how a new culture of the city arose in Italy, enabling the definition of cultural and technical tools better able to achieve a whole conservation of historical urban environment.

With the plan for the historical center of Bologna in 1969, and the subsequent public-housing program of 1973, the city center becomes the symbol of a new way of managing urban and social transformations within the ancient settlements, paying attention both to the permanence of its natural population, through encouraging a participatory planning process and collective involvement in public decisions, and the survey of historic built environment and its features. This allowed the effective revitalization of historical urban tissues, taking into account at the same time the artifacts, the elements which constitute the exterior and interior of urban spaces and the behavioural processes of local subjects, in order to accomplish an harmonious and efficient development of the entire urban structure.

1. *Premessa*

Nell’anno appena trascorso, gli studiosi dei fenomeni territoriali hanno organizzato alcuni incontri e convegni pubblici in occasione di ricorrenze di eventi che hanno segnato l’intera vicenda di governo e tutela del territorio in Italia. In particolare, nel dicembre del 2010, a Roma, un congresso organizzato dal CNI e dal Gruppo 183 ha ricostruito, a quarant’anni di distanza, l’esperienza della Commissione parlamentare “De Marchi”, l’istituzione che per prima aveva avviato una complessiva indagine sul dissesto idrogeologico in Italia (1970). Alla fine del mese di aprile del 2011, l’Associazione Nazionale per i Centri Storico-Artistici (ANCSA) ha celebrato il cinquantenario dell’associazione, con un convegno tenutosi a Gubbio, la stessa città che aveva ospitato la prima riunione dell’associazione.

I due avvenimenti sono stati un'utile occasione per riflettere su quanto avvenuto in questi ultimi decenni in tema di difesa del suolo e di salvaguardia dell'ambiente antico e dei centri storici. Il bilancio emerso da entrambi questi incontri non è stato confortante e, a dispetto dell'apparente diversità dei campi tematici trattati, sono emerse considerazioni e valutazioni molto simili sui fallimenti e le occasioni mancate che segnano la ormai pluri-decennale vicenda istituzionale del dibattito su questi due relevantissimi temi di gestione del territorio.

L'atmosfera di pessimismo e di sconfitta che si è respirata, comune ad entrambi questi consessi, emergeva da alcune amare riflessioni che accomunano le vicissitudini che hanno investito in modo eguale sia le politiche di tutela del patrimonio culturale, sia la attività di difesa del suolo: lo smantellamento e la frammentazione dei servizi tecnici nazionali e degli apparati pubblici specialistici, la mancata programmazione di piani pluriennali di investimento, il perdurare di una continua politica dell'intervento puntuale ed emergenziale, l'incapacità di avviare una iniziativa di manutenzione generalizzata del territorio. Questi sono tutti indicatori di come tali argomenti non siano mai stati affrontati in quanto autentiche questioni territoriali, da trattare in modo integrato e congiunto, con una mobilitazione che investa al contempo le forme dell'azione istituzionale, la consapevolezza e la sensibilizzazione collettiva, la faticosa ricostruzione del bagaglio di competenze tecniche degli apparati pubblici e il recupero di capacità, da parte degli studiosi e dei professionisti, utili ad incidere sulle dinamiche decisionali reali.

Lo scritto che segue si pone l'obiettivo di ricostruire sommariamente alcuni profili delle vicende disciplinari in tema soprattutto di tutela dell'ambiente antico, allo scopo di interpretarne un'ipotetica linea evolutiva.

Nella prima parte, si cercherà di operare una ricostruzione delle vicende disciplinari, allo scopo di mostrare come il cambiamento nelle modalità dell'azione territoriale occorso negli ultimi anni ponga uno sfondo comune alle discipline di tutela, di pianificazione territoriale e di protezione dal dissesto geomorfologico, sfondo comune orientato ad un progressivo spostamento delle politiche territoriali verso una generalizzata strategia di gestione manutentiva dell'ambiente collettivo. Questa prospettiva condivisa si pone come approccio privilegiato per la ricomposizione di settori della politica pubblica per il territorio che solo in rari momenti hanno mostrato la capacità di sapere convergere entro progetti comuni.

La seconda parte dello scritto è volta a ricostruire le premesse di metodo e gli obiettivi del Piano di tutela del centro storico di Bologna, interpretandone l'esperienza come un complesso esempio dello spostamento delle politiche di tutela dell'ambiente collettivo da un approccio di tipo normativo ad uno eminentemente urbanistico-gestionale, capace di farsi carico al contempo degli aspetti che attengono alla tutela fisica dei manufatti come a quelli, spesso trascurati dalle discipline della conservazione, della gestione dei processi d'uso e dei comportamenti dei soggetti sociali.

2. *La tutela dell'ambiente storico dal restauro alla gestione*

Gli strumenti di tutela del patrimonio storico e degli abitati antichi hanno da sempre manifestato una difficoltà di integrazione e coordinamento con gli ordinari apparati normativi della pianificazione urbanistica. In rispondenza alla complessità della materia trattata, le disposizioni volte alla salvaguardia di beni storico-architettonici presentano caratteri che restituiscono una estrema diversificazione di obiettivi e criteri di efficacia legislativa, il che rende molto difficile una qualsivoglia integrazione con le decisioni di piano. Nello specifico:

- dal punto di vista della logica normativa, si tratta di strumenti che presentano istanze, al contempo, di diversificazione (degli interessi coinvolti) ed uniformità (di regolazione normativa): tali provvedimenti dovrebbero, infatti, tendere a tutelare in modo esteso e generalizzato alcuni determinanti caratteri culturali comuni dell'ambiente fisico¹, a fronte di una estrema variabilità di domande, modi d'uso e formazioni socio-economiche che ad esso fa riferimento²;
- dal punto di vista della dimensione spaziale, si tratta di strumenti che possono essere al contempo estensivi oppure puntuali: le procedure di individuazione del valore culturale presente in un dato contesto presuppongono una ricognizione oggettuale (“caso per caso”, nella dizione cara alle discipline tradizionali del restauro architettonico) del carattere storico-culturale da sottoporre a tutela; per converso, si tende ad emanare provvedimenti e documenti normativi di tipo estensivo, cioè che coprano ampie porzioni di territorio (ad esempio i piani paesistici/paesaggistici)³.

Gli strumenti della pianificazione urbanistica, dal canto loro, agiscono secondo fattispecie generalizzate e conformative, quindi poco adatte ad operare all'interno dei tessuti storici⁴. Un trentennale dibattito testimonia la difficoltà di potere inserire all'interno delle strategie dei piani regolatori le regole d'uso e trasformazione delle zone della città antica⁵: il centro antico è tuttora alternativamente regolamentato come elemento urbanistico o come bene culturale, senza che le istituzioni rispettivamente preposte a queste due diverse modalità di regolazione riescano ad integrare le loro attività. Tale incomunicabilità tra politiche di tutela e pianificazione è testimoniata dalla diversa logica che divide il versante delle norme di piano, date dalla rigida formalizzazione di una disciplina graduale di intervento (usi compatibili, operazioni edilizie ammissibili, parametri quantitativi)⁶, e disposizioni di

¹ Rota 2002, pp. 103-104.

² Allegretti 1978, p. 71.

³ Sul carattere oggettuale della disciplina giuridica della tutela cfr. Alibrandi, Ferri 2001, p. 41.

⁴ Salvia, Teresi 1992, pp. 163-164.

⁵ Pane 1963, p. 65.

⁶ Giordani 1997, p. 194.

tutela, impostate secondo procedure di valutazione discrezionale delle possibili trasformazioni⁷.

Entrambe queste discipline rappresentano, quindi, una visione parziale delle dinamiche a cui sono sottoposti gli ambienti storici, le prime essendo incapaci di modulare le classi di intervento a seconda della differenziazione inesauribile che attiene alle qualità del contesto tutelato, mentre le seconde sono incapaci di intervenire sulla dimensione immateriale dei processi d'uso e sui comportamenti dei soggetti sociali.

Se le norme puramente conformative (sia urbanistiche che di tutela) rappresentano uno strumento parziale ed inadeguato per regolare le dinamiche socio-economiche e le domande di trasformazione che interessano gli ambienti antichi, l'unico altro mezzo a disposizione di una effettiva iniziativa pubblica è il progetto. Questo è da intendere come modalità di intervento territoriale diretto, unitario e maturo, capace di dare una risposta sintetica ad esigenze, domande ed opportunità, conflitti e vincoli che sorgono da un determinato contesto e da tutti i soggetti coinvolti, istituzionali o meno⁸.

Possiamo assumere la storia delle iniziative di intervento progettuale pubblico sui centri storici, nel loro ormai pluri-decennale sviluppo, come significativa dell'evoluzione del rapporto tra maturazione culturale del dibattito e prassi istituzionale. Nell'ambito dei piani per i centri storici, difatti, ha avuto modo di esprimersi un ampio ventaglio di istanze politico-culturali, che ha portato queste esperienze ad essere uno strumento di confronto e di maturazione delle più avanzate proposte di gestione del territorio, di valorizzazione delle risorse locali, di ricomposizione dei conflitti, proprio in virtù della opportunità data dall'inserimento coerente di un tema specialistico nell'ambito di più ampie e generali politiche territoriali⁹.

La caratterizzazione delle esperienze politico-amministrative che hanno segnato queste esperienze negli ultimi cinquant'anni si può schematicamente distinguere nelle seguenti fasi:

1. un'inaugurale fase di inquadramento normativo, con approccio analitico e classificatorio. All'interno di questa esperienza, alla base di alcuni piani esemplari dell'immediato secondo dopoguerra, si è messa a punto in modo mirato una pluralità di possibili casistiche di intervento, definite in base alla ricognizione specifica dei caratteri urbanistici ed architettonici dell'ambiente costruito indagato ed arrivando poi ad una disciplina urbanistica di puntuale regolazione, estesa all'intero centro antico ed a tutti i suoi elementi¹⁰;
2. una seconda stagione in cui emerge la tendenza ad inserire i progetti di

⁷ Scoca, D'Orsogna 1997, p. 43.

⁸ Palermo 2004, p. 218.

⁹ Morbidelli 1974, p. 144.

¹⁰ Cederna 1961, p. 55.

tutela e salvaguardia dei centri storici all'interno della riorganizzazione, della regolazione degli equilibri e delle trasformazioni territoriali. I piani di risanamento dei quartieri antichi, quindi, rientrano in un più ampio programma pubblico che investe in modo integrato i temi delle politiche abitative, il controllo del regime dei suoli, l'adeguamento dei servizi e, più in generale, la costruzione della città pubblica e delle sue dotazioni collettive¹¹, delle quali i valori storico-ambientali ed i beni culturali sono considerati parte integrante¹²;

3. una (breve) stagione di piani per il recupero urbano, nella quale si è tentato di collaudare alcuni strumenti operativi di intervento, specificamente mirati a porzioni delimitate della città esistente e all'ambiente storico, con questo tentando di operare un bilanciamento tra l'esigenza di superare l'esclusiva iniziativa pubblica (incamerando, cioè, i soggetti privati nei piani attuativi) e l'orientamento a mantenere una stretta consequenzialità tra pianificazione generale e piani operativi¹³;
4. un'esperienza di programmi complessi in ambito urbano, all'interno dei quali il progetto sulle aree centrali della città viene sottratto alla sua fisionomia di tema specialistico, oggetto di una disciplina normativa dedicata, ed inserito in un insieme integrato e multi-obiettivo di progetti di trasformazione urbana, che compendiano diverse politiche di settore (infrastrutture, ambiente, tutela, sicurezza, disagio sociale, sviluppo economico e produttivo), da gestire e coordinare entro una cornice strategica orientata a favorire meccanismi estesi di rilancio e sviluppo territoriale¹⁴.

Questa schematica ricostruzione dell'interpretazione dei temi di tutela all'interno delle esperienze di pianificazione urbana mostra una progressiva tendenza ad affidare sempre più l'efficacia operativa al progetto urbanistico esecutivo, definito nelle sue forme gestionali, contrattuali e politiche, piuttosto che alla sola predisposizione di apparati normativi cogenti. Tale passaggio da una strumentazione normativa specialistica, dettagliata secondo i caratteri dei manufatti, al progetto esecutivo dell'ambiente storico nel suo complesso da parte del soggetto pubblico, mostra un crescente sforzo verso un'azione amministrativa che ripone la propria efficacia nella capacità di gestione dei processi di intervento, ovvero nel come fare convergere domanda sociale, risorse economiche, vincoli normativi, garanzie contrattuali e qualità della proposta architettonica.

Si è, quindi, portati a pensare che l'intervento sui centri storici non possa più essere interpretato come un problema di restauro architettonico spazialmente

¹¹ Secchi 1984, p. 83.

¹² Predieri 1973, p. 142.

¹³ Nigro, Tamburini 1981, p. 59.

¹⁴ Una prima rassegna di esperienze, eminentemente descrittiva, è in Aristone, Palazzo 2000, p. 73, pp. 101 ss. Per l'esame di alcune criticità riscontrate nel corso dell'applicazione dello strumento dei programmi complessi in ambiente storico cfr. Gullì 2010, pp. 22 e 27.

dilatato e debba invece considerarsi un problema di governo degli scambi e della rete di relazioni complesse che caratterizzano un luogo urbano, qual è il centro antico, di altissima qualità e capace di erogare prestazioni e potenzialità d'uso per l'intera collettività. In tal senso, la strumentazione tecnica che ha caratterizzato questi cinquant'anni di esperienze di tutela, tutta diretta al recupero ed alla manutenzione fisica degli immobili, perde gran parte della sua rilevanza: essa, infatti, si trova ad agire principalmente sulla crosta dell'ambiente antico (cioè la sua consistenza fisica) ed è molto meno capace di intervenire sull'insieme delle dinamiche sociali, dei comportamenti, processi d'uso e legami relazionali e di mobilità che qui si sviluppano¹⁵.

È il cambiamento di natura di questi fattori sociali e comportamentali che genera attriti e conflitti tra città fisica e città sociale e che, se non guidato e amministrato in modo attento e sensibile, porta a fenomeni di deperimento che il solo progetto edilizio di conservazione non può correggere, se non a breve termine. Le domande, le opportunità, le risorse e gli interessi che caratterizzano un bene ambientale sono per loro natura mutevoli e conflittuali, i condizionamenti operativi all'azione istituzionale di salvaguardia esprimono sempre interessi diversi, al confronto dei quali gli strumenti di attenuazione o di acquisizione, come diceva Astengo¹⁶, devono continuamente ricalibrare la propria azione.

Lo spostamento dei contenuti del progetto urbanistico di tutela dalle forme ai processi decisionali, dai valori storico-architettonici agli interessi e alle domande sociali, pone comunque il problema di selezionare quali soggetti e quali strumenti di salvaguardia possano essere definiti allo scopo di dare garanzie ad un'istanza costitutivamente debole¹⁷, quale è quella portata dalle esigenze di conservazione documentaria dei manufatti che compongono l'ambiente costruito. Si tratta, in definitiva, di trovare meccanismi organizzativi e decisionali di confronto e di adeguata rappresentanza dello statuto valoriale dei complessi storici, tali da costituire le opportune coordinate all'interno delle quali fare operare i programmi di intervento¹⁸.

3. Politiche territoriali e politiche di tutela nel piano per il centro storico di Bologna

Le nozioni di pianificazione e gestione dello spazio collettivo e naturale presentano inesauribili problemi di definizione concettuale e normativa: ambiente e territorio sono termini polisensu, con i quali indichiamo un complesso di

¹⁵ Stella Richter 1997, p. 381.

¹⁶ Astengo 1967, p. 490.

¹⁷ Bobbio 1992, p. 13.

¹⁸ Carbonara 1997, pp. 600-601.

componenti fisici per loro natura non omogenei, che comportano quindi azioni umane anch'esse non coerenti¹⁹; eppure, amministratori e pianificatori urbani pongono come finalità di ogni atto pubblico di trasformazione del territorio il perseguimento di un assetto coeso ed unitario del contesto in cui si interviene, con il tentativo di ricondurre (ridurre) ad una sintesi le alternative esigenze che emergono dal contesto territoriale.

Questo necessario bilanciamento e confronto tra temi territoriali e domande sociali concorrenti, che sempre emergono quando ci si trova ad intervenire su ambienti complessi e stratificati, caratterizza in modo esemplare anche quella che è stata l'esperienza più impegnativa della stagione del progetto pubblico per l'ambiente antico: la *Variante urbanistica per il centro storico del comune di Bologna*. La ricostruzione e l'interpretazione delle motivazioni alla base di questa articolata e significativa operazione urbanistica portano a dover inquadrare i contenuti di tale documento di settore nell'ambito del più ampio disegno di variante generale del piano regolatore bolognese del 1970, del quale esso costituisce parte tematica e specialistica²⁰.

Più nello specifico, un'analisi degli esiti della complessa vicenda urbanistica del Piano per il centro storico bolognese deve valutarne gli intenti di tutela del patrimonio edilizio antico congiuntamente con gli altri temi di politica territoriale che formano l'intero documento urbanistico.

Indubbiamente, la variante per il centro storico bolognese è l'elaborato più originale ed innovativo tra tutti quelli che compongono il nuovo piano regolatore nel suo complesso²¹, dato che la sua qualificazione come mezzo di salvaguardia per la città storica marca una forte differenza rispetto a quanto contenuto in tutti gli strumenti urbanistici bolognesi precedenti²². La variante, però, presenta anche una evidente valenza di dispositivo di governo complessivo del territorio: le sue prescrizioni tecniche e il suo approccio culturale costituiscono non soltanto un approfondimento tematico che si inserisce coerentemente nelle politiche territoriali complessive, esse sono il fulcro strategico per potere dare efficacia alle previsioni dell'intero piano urbanistico²³.

L'intervento sul centro storico contiene, infatti, la sintesi di tutti gli orientamenti e le proposte proprie di quella pianificazione riformista che ha caratterizzato la svolta pubblica dell'amministrazione del territorio a Bologna dall'inizio degli anni Sessanta: controllo del regime dei suoli attraverso l'intervento pubblico, politiche sociali per l'abitazione integrate negli strumenti urbanistici generali²⁴, rilancio del coordinamento delle scelte localizzative di

¹⁹ Giannini 1975, p. 485.

²⁰ Marchetti 1971, pp. 9-10.

²¹ In questo, si confermano le già riportate considerazioni di Morbidelli 1974, pp. 141-144.

²² Comune di Bologna 1969, p. 23.

²³ Comune di Bologna 1975, p. 1.

²⁴ Comune di Bologna, 1969, p. 30.

area vasta²⁵, attuazione e realizzazione dei servizi come elemento portante per l'armatura urbana²⁶. A questi indirizzi consolidati dell'urbanistica bolognese si viene ora ad affiancare l'inedito (per Bologna) tema della salvaguardia del patrimonio architettonico e paesaggistico, il quale si esplica, oltre che nella variante per il centro storico, nella non meno innovativa variante che decreta l'inedificabilità della collina bolognese. In entrambi i casi, però (anche se per la collina la cosa non è oggetto di un piano esecutivo ma solo di norme di tutela), tali temi di conservazione sono considerati in rapporto di totale coordinamento e compenetrazione con tutti gli altri temi urbanistici²⁷.

Allorché si è passati alla concreta attuazione dell'intervento sulle aree della città antica, l'interpretazione delle esigenze strettamente conservative del costruito storico viene, di conseguenza, messa in ombra da più stringenti vincoli e parametri di gestione operativa del piano (finanziari, espropriativi-fondari, contabili, di consenso, di politiche sociali). Questo porta a motivare la messa a punto di una strumentazione di intervento di risistemazione della aree storiche della città basata su di una originale concezione del «restauro come disciplina urbanistica»²⁸, ovvero di una impostazione dell'intervento sul costruito che fosse serializzabile, ripetibile e gestibile, portando nell'ambito particolare della città storica modalità operative proceduralmente simili a quelle che si utilizzavano negli usuali programmi di realizzazione di edilizia residenziale pubblica, a Bologna ben collaudati da oltre un decennio²⁹.

Questa cornice politico-amministrativa, che ha assunto il piano per il centro storico di Bologna come area di applicazione di un insieme diversificato di indirizzi urbanistici, spiega anche il sorgere di una eclettica strumentazione, concettuale ed operativa, la quale, codificata e legittimata dal successo di questa esperienza, ne ha veicolato l'applicazione in modo diffuso anche in contesti del tutto diversi da quello che l'aveva vista applicata originariamente.

4. *Parabola storica del piano per il risanamento del centro storico di Bologna*

Il fenomeno della crescita urbana squilibrata e caotica, frutto delle dinamiche socio-economiche, che si osservano sul territorio nazionale alla metà degli anni Sessanta, fa sì che la città storica venga avvertita come qualcosa di urbanisticamente definito e concluso, da conservare e tutelare sia come ambiente fisico storicizzato che come luogo di vita comunitaria. La formazione della città recente, priva di qualità ed identità, spinge quindi a riconsiderare

²⁵ *Ivi*, p. 25.

²⁶ Comune di Bologna, 1975, p. 3.

²⁷ Comune di Bologna 1969, p. 20.

²⁸ Comune di Bologna 1979, pp. 21 ss.

²⁹ Assini, Mantini 1997, pp. 441 ss.

le prerogative uniche della città storica, portando tecnici e amministratori ad affiancare il tema della tutela dell'ambiente antico ai più pressanti temi del come soddisfare le richieste di alloggi e spazi collettivi, ponendo per la prima volta un'alternativa tra ricorrere all'edificazione di nuove abitazioni o progettare il riuso dell'esistente e cominciando ad operare un'analisi dei tessuti edilizi consolidati, con attenzione ai loro caratteri e la loro vocazione alla reversibilità e alla trasformabilità.

L'interesse per la città antica fatica nell'immediato dopoguerra ad essere assunto tra le emergenze e le priorità; nonostante questo, strumenti volti al recupero e alla tutela dei centri storici sono presenti fin dagli anni Cinquanta e ben documentati nei casi dei piani elaborati per città come Assisi, Gubbio, Siena, Padova e Urbino³⁰.

In particolare, già nel 1955, Giovanni Astengo elabora, col suo PRG di Assisi³¹, una visione chiara dei principi normativi e progettuali di salvaguardia e valorizzazione dei centri storici. Per l'insigne urbanista (il fondatore dell'urbanistica analitica in Italia), il Piano risulta essere uno strumento al contempo di inquadramento globale e di azione operativa, capace di analizzare il problema della tutela e della conservazione della città storica sotto molteplici punti di vista: all'imprescindibile necessità di una dettagliata indagine storica e tipologica, capace di offrire una lettura completa e stratigrafica dell'ambiente urbano nel suo complesso, si affianca uno sforzo fino ad allora inedito di mappatura e ricognizione di tutti i dati socio-economici e delle condizioni abitative della popolazione del capoluogo. Si tratta di uno sforzo conoscitivo che viene applicato tanto all'estensione di area vasta che alla specificità della città storica. Tutto questo costituisce la base per la formulazione, con piani particolareggiati, di una proposta operativa che integrava gli strumenti analitici a quelli progettuali ed esecutivi³².

Della città di Siena³³ valgono le innovazioni prudenti dei progettisti Bottoni, Piccinato e Luchini, che parlano già di conservazione integrale della città storica e del suo tracciato originario; così avviene anche per la città rinascimentale di Urbino³⁴, con gli insegnamenti di De Carlo, secondo cui la rivitalizzazione e la rifunzionalizzazione della città antica portano ad una più "educata" costruzione, anche e soprattutto della periferia.

Tuttavia, la maggior parte di queste esperienze si concentra ancora principalmente sulla prescrizione di regole di tutela e "protezione" per i centri storici; anche quando si cerca di dosare al contempo strumenti di regolazione normativa e di intervento progettuale, non è riscontrabile ancora una definizione

³⁰ Giambruno 2007.

³¹ Per il Piano Regolatore Generale di Assisi di Giovanni Astengo, 1955. Cfr. Astengo 1958a, pp. 10-132.

³² Astengo 1958b, p. 87.

³³ Piano Regolatore di Siena di Piero Bottoni, Aldo Lucchini, Luigi Piccinato 1953-1958.

³⁴ Sul Piano Regolatore di Urbino di Giancarlo De Carlo, 1958-64 cfr. De Carlo 1966.

ed attuazione di metodologie d'intervento coerenti e globalmente estese. Solo alla fine degli anni Sessanta, si giunge alla formulazione di un approccio conoscitivo e operativo, che possa coerentemente legare metodo di indagine e proposte di intervento. Proprio in quegli anni, comincia a farsi strada, nella comunità scientifica e negli operatori del settore, una nuova cultura della città, tesa alla rivitalizzazione dei centri storici come progetto di conservazione integrata, che comporta la restituzione agli stessi della loro popolazione naturale e delle loro specificità sociali e storico-culturali³⁵.

Attraverso il superamento di una visione monodisciplinare, che porta ad una stretta consequenzialità tra lo strumento analitico (dal punto di vista tipologico) e gli aspetti storico-conservativi, le alterne vicissitudini del patrimonio edilizio storicizzato e di quello più recente passano, in meno di trent'anni, attraverso due impostazioni del tutto opposte:

- a) 1945: ricostruire e saturare l'ambiente fisico;
- b) 1970: conservare e riqualificare l'ambiente fisico e il suo ruolo sociale.

Sulla traccia di questa concezione, che vede l'intervento sulle aree della città storica come un mezzo per promuovere il rilancio dell'azione urbanistica pubblica³⁶, a Bologna, il cui centro storico rimane, ancora oggi, uno dei più integri ed estesi d'Italia, si intraprende una politica che proprio nei primi anni Settanta divenne un banco di prova e collaudo di un complessivo ed integrato progetto urbanistico per centri antichi.

Nella Bologna postbellica, tra le ferite non ancora sanate, vi era quella prioritaria della inevasa domanda di abitazioni; a tale problema si era cercato di dare risposta prevedendo la costruzione di "case popolarissime" in quartieri nuovi, nelle zone periferiche, da assegnare ai senzatetto e all'accresciuta popolazione operaia³⁷.

Va precisato che sia il piano del 1938 che quello di Ricostruzione del 1948 (sostenitori di un processo di sostituzione edilizia) e il successivo PRG del 1955 individuano un nuovo uso della struttura urbana, differente da quello definito nell'Ottocento postunitario. Ora, il rapporto tra centro e periferia cambia notevolmente e, mentre il centro storico si configura come potenziale "zona degli affari", la periferia rimane soggetta ad una espansione indifferenziata del costruito, di natura residenziale ed esclusivamente privatistica, con bassissime dotazioni di attrezzature collettive.

Si delineava così un disegno di città nuova, sostanzialmente definita per aree specializzate, frantumando quella che era l'idea di unità tra costruito esistente e nuove espansioni, ben presenti nell'impostazione della legge urbanistica

³⁵ Piccinato 1963, p. 9.

³⁶ Sugli interventi pubblici nei centri storici cfr. Balbo, Zagari 1973; Ciardini, Falini 1978.

³⁷ Comune di Bologna 1946. Di grande valore documentario, la Relazione tecnica enuncia lo stato urbano generale della Bologna del tempo e i propositi degli amministratori e dei tecnici della Commissione; propositi che le contingenze e la mancanza di finanziamenti adeguati resero irrealizzabili.

nazionale. A tanto, non mancarono le critiche, lecite o meno, sui criteri e metodi adottati negli anni della Ricostruzione, come l'aver consolidato – secondo i criteri espressi nel Piano storico del 1889 – una sorta di “zonizzazione sociale”, una separazione classista della popolazione, da sempre inserita in quell'antico e naturale incontro della stratigrafia sociale con la veste topografica della città. La connotazione dominante, però, nel processo di risanamento del patrimonio edilizio postbellico, era stata l'emergenza, espressa da una estesa mobilitazione individualistica o collettiva, volta a ritrovare la propria casa o farsene una nuova.

Superata la fase della faticosa ricomposizione di un organismo urbano funzionante, all'inizio degli anni Sessanta, che segnano il “miracolo italiano”, la città di Bologna vede emergere nuove dinamiche territoriali, che le impongono la messa a punto di una politica di scala più estesa, adeguata al ruolo di centro nodale delle vie di comunicazione nazionale e di città tra le più dinamiche in campo manifatturiero, socio-economico e culturale. Negli anni tra il 1960 ed il 1965, queste nuove dinamiche impongono un cambiamento di rotta nell'amministrazione urbanistica del Comune bolognese, che segna un netto distacco da quanto si era fatto fino ad allora. A fianco dei pressanti problemi di adeguamento infrastrutturale e del sistema dei servizi, legati alla nuova dimensione di polo viabilistico ed industriale, si pone per la prima volta l'esigenza di controllare il degrado urbanistico. Ecco, quindi, che si affaccia la necessità della tutela integrale del centro storico, a cui si tentò di dare una risposta con il piano per il centro storico del '69 e la sua variante generale, con la parallela previsione di un nuovo centro direzionale esterno, il cui progetto fu affidato all'architetto giapponese Kenzo Tange³⁸. Tali interventi avevano come obiettivo quello di esperire strumenti validi di controllo per contrastare la tendenza del centro storico a diventare un'area specializzata: questa strategia seguiva un approccio che assumeva il centro storico come area da salvaguardare nelle particolari caratteristiche e questo poteva avvenire solo se lo si sgravava dal carico eccessivo di funzioni direzionali in esso presenti, attraverso una politica di decentramento e l'elaborazione di un piano intercomunale per le infrastrutture e le aree specialistiche. Tutto questo rispondeva al criterio, formulato dalla cultura urbanistica di quegli anni, secondo il quale «i problemi del centro si risolvono in periferia»³⁹.

Le già citate esperienze di pianificazione per i centri storici italiani, unitamente ai dibattiti scaturiti dalla necessità di prevedere la salvaguardia del tessuto storicizzato e al supporto offerto a tale dibattito dalla creazione di

³⁸ Per comprendere le vicende che portarono alla chiamata di Kenzo Tange per la progettazione di un nuovo centro direzionale a nord della città di Bologna, si veda il volume degli atti del convegno *Kenzo Tange e l'utopia di Bologna*, tenutosi il 22 ottobre 2010, in occasione del cinquantenario della consegna del piano per Bologna Nord alla città. Cfr. Gresleri *et al.* 2010.

³⁹ Cederna 1961, pp. 51-52.

associazioni come l'ANCSA⁴⁰, radicarono nei tecnici comunali la convinzione che il patrimonio architettonico potesse essere considerato non solo un "bene culturale", ma anche un "bene socio-economico", capace di costituire di per sé un fattore di sviluppo ed essere elemento di miglioramento della qualità della vita. A questo si va ad aggiungere un altro fenomeno emerso in quegli anni: le politiche della casa, dopo anni di incondizionato incremento quantitativo, mostrano, infatti, i segni di una crisi incipiente, legata ai processi di dequalificazione e degrado diffuso del patrimonio recentemente realizzato. Tra le stanze della pubblica amministrazione, la politica della casa va progressivamente assumendo un ruolo diverso; ora, accanto alle nuove residenze, nasce il bisogno del recupero dell'esistente; recupero che si propone come fattore di conoscenza e di studio, anche finalizzato alla manutenibilità e durabilità degli edifici stessi, di un patrimonio edilizio tradizionale di cui si comincia a leggere il valore.

Il Comune di Bologna, quindi, nel 1969, approva la Variante urbanistica di salvaguardia, restauro e risanamento del centro storico⁴¹. Alla base di questo documento vi è la coscienza di una nuova dimensione assunta dalla disciplina urbanistica della città entro le mura: dalla tutela dei singoli monumenti bisogna passare alla difesa integrale dell'ambiente urbano del passato, della città storica nel suo complesso. Premessa per il piano sono gli studi settoriali, avviati all'inizio degli anni Sessanta dal gruppo di Leonardo Benevolo sui tipi, sulle funzioni degli organismi che compongono i tessuti storicizzati della città bolognese⁴², sulla loro omogeneità e sulle vocazioni d'uso⁴³. Questa analisi di carattere urbanistico si affianca agli studi tipologici di Muratori⁴⁴ e a quelli di Caniggia, il quale – proprio dal '68 al '70 – conduce uno studio sul centro storico di Como⁴⁵, operando una classificazione tipologica basata sulla lettura strutturale finalizzata ad individuare le invarianti costruttive ed insediative degli edifici.

Pier Luigi Cervellati, principale responsabile (nella doppia veste di assessore e progettista), del piano per il centro storico e del successivo PEEP, si avvale

⁴⁰ L'ANCSA, Associazione Nazionale per i Centri Storico-Artistici, nasce, a seguito degli eventi che portarono alla Carta di Gubbio del 1960, allo scopo di promuovere iniziative culturali ed operative a sostegno dell'azione delle amministrazioni pubbliche per la salvaguardia e la riqualificazione delle strutture insediative esistenti. Di notevole spessore scientifico si ritengono i risultati di un Convegno, tenutosi nel 1970 a Gubbio, *Per una revisione critica del problema dei centri storici*.

⁴¹ Variante al Piano regolatore generale del 1969; nel 1973 si diede attuazione al PEEP Centro Storico per l'acquisizione di aree e immobili da sottoporre a operazioni di risanamento conservativo per l'edilizia economico-popolare.

⁴² Benevolo *et al.* 1965.

⁴³ Comune di Bologna 1965, pp. 20-21.

⁴⁴ Saverio Muratori (1910-1973), architetto e storico, per primo applicò al patrimonio storico studi tipologici.

⁴⁵ Gli studi di Gian Franco Caniggia, condotti sul centro storico di Como dal 1968 al 1970, divennero, nel 1975, la base per la variante del piano regolatore generale della cittadina lombarda.

degli studi fatti precedentemente dal gruppo Benevolo (che erano solo una parte di una campagna di indagine su temi e funzioni urbanistiche diverse, a supporto del piano intercomunale)⁴⁶, sostanziando la classificazione tipologica all'interno della disciplina del piano e puntualizzando la corrispondenza storica tra funzione e tipo. La qual cosa determina automaticamente usi possibili e operazioni ammissibili di adattamento. Un simile metodo di analisi e procedimento pre-progettuale permette quindi di schematizzare una chiara relazione tra forme ed usi della città storica articolata, anche a Bologna, nella complementarità tra tessuto residenziale di base, caratterizzante la città antica, e poli di aggregazione sociale della struttura urbana, identificabili nei grandi complessi architettonici e nell'edilizia di pregio.

L'attuazione di questo programma di risistemazione complessiva dell'intero centro storico viene resa esecutiva nel 1973 con l'approvazione, come variante generale al piano, del PEEP Centro storico. È attraverso questo strumento, insieme al Piano di Recupero 1983, che viene garantita la piena titolarità pubblica dell'intervento sul tessuto esistente e si mettono in cantiere i lavori per la ristrutturazione conservativa di alcuni comparti dell'antico tessuto urbano: il borgo attorno a via Solferino, il complesso San Leonardo vicino Porta San Vitale, le case di Santa Caterina di Saragozza e il borgo di San Carlo.

Dopo anni di lavoro preparatorio e in un clima di acceso dibattito culturale, il piano si mostra come lo strumento più innovativo ed efficace che, invertendo la concezione dei piani precedenti, introduce la "disciplina della conservazione del tessuto urbano storico nella sua globalità".

Riprendendo la logica secondo la quale un piano di settore poteva diventare strumento di governo complessivo del territorio, si fa del PEEP Centro storico un'iniziativa diretta che non aveva precedenti per estensione e impegno di elaborazione disciplinare. È una sorta di rivoluzione copernicana per l'intera disciplina urbanistica sui centri storici; Bologna diviene in breve capofila della politica di rinnovo e valorizzazione dei centri antichi, sul piano nazionale e internazionale.

Mediante modalità e strategie mai messe in pratica in forma esecutiva su tale scala di intervento, l'Amministrazione, con intelligenza politica e lungimiranza, riesce a promuovere direttamente interventi funzionali per il restauro e il riuso del patrimonio edilizio minore della città, coordinandone la realizzazione con il recupero di alcuni complessi monumentali, destinati ad ospitare dotazioni di interesse collettivo. Si parte dai quartieri abitativi di via San Leonardo,

⁴⁶ Interessante è notare come il lavoro d'indagine sul centro storico della città viene avviato e coordinato assieme ad altre cinque impegnative campagne d'indagine:

- ricerca settoriale sulle aree direzionali (responsabili: Aymonino e Giordani);
- ricerca sulle aree verdi e i servizi (responsabili: Ballardini e Insolera);
- ricerca sull'edilizia pubblica (responsabili: Casini e Vittorini);
- ricerca sulle infrastrutture di comunicazione (responsabili: Balli e Gallanti);
- ricerca sul sistema scolastico (responsabili: Sansoni Tutino e Villa).

Santa Caterina, via Mirasole; a questi primi interventi seguiranno quelli in via Sant'Isaia, via San Carlo, Borgo Polese, via Solferino, via Fondazza. A 585 alloggi pubblici integralmente risanati, si aggiungono successivamente altri 490 alloggi, oggetto di intervento privato convenzionato e altri 1080, ristrutturati da privati, al di fuori del regime di convenzionamento.

Alla variante generale per il centro storico e al piano PEEP del 1973 si pone mano con una particolare attenzione nel valutare la convenienza economica, ma soprattutto sociale dell'operazione di riuso del patrimonio edilizio dei centri storici, piuttosto che costruire nuove residenze, affiancando "l'istanza economica" "all'istanza sociale"⁴⁷. All'interno di questa strategia si colloca la realizzazione di una rete di servizi da concentrare in strutture storiche emergenti, ben inserite nella trama della città e con funzione di luogo di riferimento⁴⁸. Queste vengono sottoposte ad un processo di trasformazione (a volte anche drastico e radicale) per convertirle da complessi monumentali a "contenitori storici" di servizi per i cittadini, realizzando così un complessivo piano dei servizi *ante litteram*. Tali complessi, una volta restaurati, si trovano ad accogliere al loro interno nuove strutture di sostegno per l'innalzamento della qualità della vita e per il miglioramento dello stato sociale. In tal senso, il centro storico diventava il simbolo di un nuovo modo di abitare e di vivere; al suo interno, la permanenza della propria popolazione naturale, che riconquistava un ruolo attivo attraverso una progettazione partecipata ed un coinvolgimento collettivo alle decisioni di piano, avrebbe ritrovato sia le forme tradizionali dell'abitazione che una rete di luoghi sociali e di aggregazione.

Il PEEP Centro storico di Bologna, del 1973, segna, allora, l'inizio di un percorso mirato al riuso dinamico («restauro dinamico» nelle parole esatte dei suoi estensori)⁴⁹ dell'esistente, tentando di coniugare le necessità di adeguamento funzionale con le valenze economiche e sociali, con una operazione di restauro ambientale, guidata attraverso strumenti di pianificazione urbana. Entro questo complessivo "restauro urbanistico", si confrontano operazioni di completa sostituzione edilizia ed approcci volti a recuperare tecniche e materiali tradizionali ovunque questo si riesca a fare (in ottemperanza anche alla Carta del Restauro del 1972, preziosa per le indicazioni riferite nello specifico Allegato, dedicato proprio alle istruzioni per la tutela dei centri storici).

Il carattere storico dell'edilizia minore, di tanti minuti edifici da sottoporre a restauro, stando ai dettami della Carta, era da ricercarsi nell'interesse che essi presentano come complesso, nella loro veste di testimonianze di civiltà del passato e quali documenti di cultura urbana. A Bologna si opera un compromesso che porta a bilanciare le esigenze di conservazione e di autenticità del costruito con finalità di reintegrazione dell'immagine ambientale, dando

⁴⁷ Vassallo 1975.

⁴⁸ Sui "contenitori storici" cfr. Bologna / centro storico 1974.

⁴⁹ Comune di Bologna 1979, p. 22.

però priorità al mantenimento dei caratteri di quest'ultima. La conservazione dei singoli manufatti diviene, così, una realtà urbanisticamente operativa che ha principalmente il fine di mantenere la valenza di una specifica regola insediativa, ritenuta, a giusta ragione, quale parte integrante dell'intero complesso della città storica.

Sull'esempio di Bologna, anche altrove si consolida e si legittima la pratica degli interventi di restauro nei centri storici, al fine di garantire il permanere nel tempo dei valori che caratterizzano anche l'edilizia minore, popolare. Questo nascente restauro urbano si muove, quindi, nella direzione di un intervento non più limitato alla conservazione dei soli caratteri di singole architetture o di singoli ambienti: il centro – pur nelle sue specificità tipologiche – diviene un tutto, un *unicum*, che concorre alla definizione dell'identità di una comunità, della *facies* sociale, storica e culturale della città antica. Gli elementi edilizi vanno, dunque, conservati non solo nei loro aspetti formali, ma anche nei caratteri d'uso, come elementi che concorrono a definire la forma dell'ambiente urbano e in quanto espressione di funzioni che ne hanno caratterizzato l'esistenza. L'assunzione di un tipo edilizio esemplare come elemento componente per il paesaggio urbano storico e come schema di riferimento per la progettazione ha permesso di codificare un metodo di “ripristino tipologico”, che a Bologna riceve una legittimazione come strumento per rendere amministrativamente gestibile l'ambiente antico quando si opera alla scala del progetto urbanistico.

Ogni intervento di restauro e ripristino è stato preceduto da un'attenta operazione di lettura storico-critica, concentrata però primariamente su documenti d'archivio, la quale è stata finalizzata a dare un modello edilizio di riferimento per il risanamento conservativo (tale modello viene individuato nello schema della casa a schiera con doppia corte e orto terminale). A livello prestazionale, viene privilegiato il riadeguamento statico ed igienico degli edifici e il miglioramento funzionale e distributivo degli interni, spesso portando ad interventi di demolizione e ricostruzione di interi comparti urbani; a livello di risistemazione dello spazio urbano, i principali tipi di intervento sono stati mirati alla ristrutturazione urbanistica, al riassetto viario e al rifacimento dell'arredo. Le norme tecniche che regolano gli interventi nel dettaglio vengono inserite nella disciplina dei piani particolareggiati e nei piani esecutivi di ogni singolo comparto.

Il risultato finale di questa operazione di ripristino tipologico ha portato le case recuperate della Bologna storica, a conservare la configurazione insediativa delle case preesistenti sostituite, anche se l'apertura dei cantieri, già a suo tempo, mise subito in evidenza l'eccessiva schematicità degli interventi di restauro, affrontati nella sola ottica di una immediata rifunzionalizzazione, piuttosto che di conservazione, in risposta ad un meccanismo standardizzato e proceduralizzato di pianificazione che è proprio dei piani per l'edilizia residenziale pubblica.

Infine, nell'uscire dal centro e andare oltre le mura, si sarebbe dovuta

tenere presente la necessità di riabilitare non solo il patrimonio costruito, ma di predisporre progetti ed interventi che localizzassero attrezzature e strutture specialistiche in luoghi di soglia, capaci di favorire lo scambio tra la città dentro il perimetro delle mura ed il resto dello spazio urbano che si articola all'esterno, per garantire una reale complementarità d'usi ed uno sviluppo armonico e funzionale dell'intero territorio urbano.

Pur scontando queste manchevolezze, i principi di politica urbanistica che hanno qualificato il PEEP Centro storico di Bologna, pongono tale documento di pianificazione, nella storia dei fatti, come un intervento esemplare tra le esperienze di riqualificazione urbana, a conferma del fatto che il problema-casa è sempre parte integrante del problema-città. La ricognizione dei più ampi presupposti di politica territoriale che informano il PEEP Centro storico di Bologna aiuta, al di là delle retoriche che spesso hanno accompagnato la presentazione del piano, a soppesare presupposti di tutela del costruito ed obiettivi di politica abitativa e a vederne la tenuta nel corso degli anni successivi.

Difatti, il contesto di riferimento che ha visto impostare il piano per il centro storico all'interno di più ampie decisioni urbanistiche e sociali, oltre a spiegare il modello di intervento architettonico adottato, impone una valutazione del rendimento complessivo (finanziario, funzionale, sociale) di tale politica pubblica nella sua proiezione temporale di lungo periodo. Di fronte al processo di radicale cambiamento delle condizioni del contesto urbano occorso nei trenta anni successivi, si pone il problema di operare un bilancio globale sul costo collettivo di un progetto pubblico, di salvaguardia e riequilibrio urbanistico e sociale assieme, che adesso si trova a confrontarsi con un quadro ben diverso di condizioni.

5. Conclusioni

Il tecnico urbanista non può ignorare che il passato di una città o di un territorio fa da sfondo integratore e da nucleo fondante nel progetto delle nuove funzioni e delle nuove strutture, in modo da potere coerentemente collocare all'interno di tale quadro le politiche pubbliche che attengono all'uso sociale del patrimonio e dello spazio storico. Così è stato per la città di Bologna. L'intervento di restauro e ripristino nel suo centro storico, sia all'interno della fitta compagine dei comparti del piano PEEP, sia nei grandi complessi monumentali, ha potuto mettere a punto una metodologia operativa ed una prassi progettuale che in un dato periodo storico hanno consentito all'operatore pubblico di integrare politiche sociali, conoscenza del patrimonio storico e domande d'uso del territorio da parte della sua comunità.

Il lavoro di restauro di un abitato storico non costituisce solo un'impegnativa ricerca di recupero dei valori; esso vede emergere una serie di accostamenti

interdisciplinari, che vanno ad incidere direttamente sul campo più vasto delle esigenze poste dall'organizzazione amministrativa, dalle domande abitative, dalle funzioni sociali, dai quadri normativi e dai vincoli della fattibilità economica e consensuale. Tutto questo pone problemi di incompatibilità rispetto alla salvaguardia della consistenza originale dell'ambito urbanistico oggetto di intervento.

In second'ordine, il ricorso ad una politica di tutela della città storica alle diverse scale (da quella urbanistica più generale a quella del singolo alloggio) costituisce un approccio adatto a fare esprimere i molti valori stratificatisi nella città esistente, facendo emergere tutte le difficoltà legate alla messa a punto di un orientamento esclusivamente oggettuale⁵⁰, le cui indicazioni a tutte le scale si risolvono non in una richiesta di rendimento delle trasformazioni intraprese, bensì in un repertorio di soluzioni conformi (costruttive, materiche, distributive ed insediative).

La rispondenza ad una specifica domanda abitativa e di convivenza sociale del modello di edilizia storica adottato nel piano di Bologna era argomento determinante per giustificare una operazione che soddisfaceva in modo congiunto motivazioni di tipo storico-tipologico e di tipo comunitario. Già dalla metà degli anni Settanta, però, gli osservatori ed i critici si interrogavano sull'opportunità di adottare uno schema edilizio così rigido e formalistico, a fronte di dinamiche urbane che vedevano "l'accelerazione" e la mutazione di tutte le attività e i modelli di vita urbani. Se l'intento, comprensibile, era quello di garantire quella coesione e densità di relazioni che invece sembravano compromesse negli ambienti di nuova realizzazione⁵¹, resta da verificare quanto di quell'eredità sociale che era alla base del piano bolognese si sia mantenuta e in che modo i comparti edilizi del PEEP abbiano assorbito il cambiamento di questi decenni.

Sembra opportuno interpretare i processi di sostituzione e successione demografica avvenuti all'interno dei quartieri del PEEP Centro storico senza ricorrere a facili schemi di determinismo spaziale. Infatti, pur se la quasi totalità dei ceti popolari cui erano in origine stati destinati gli alloggi del piano è stata attualmente sostituita da soggetti diversi, si può rilevare una estrema varietà nella fisionomia dei nuovi occupanti (ceti professionali, studenti, immigrati, un residuo di anziani lavoratori, micro-iniziativa commerciali e artigianali), diversa da quel meccanismo di centrifugazione altrove dominante. Difficile è capire se la varietà delle popolazioni residenti attualmente presenti sia dovuta alla densità delle relazioni di prossimità dei singoli quartieri, alle vicende cicliche di manutenzione ed abbandono che hanno investito alcuni particolari settori del centro storico nel corso degli anni, facilitando il ricambio, o ad uno scambio tuttora vivace tra il capoluogo e la sua area metropolitana; tutto questo va oltre

⁵⁰ Palermo 2004, p. 49.

⁵¹ Cultura popolare ed avanguardie 1975.

i limiti di una ricostruzione della vicenda culturale ed amministrativa come quella qui presentata.

Il variegato panorama sociale e la mescolanza di soggetti diversi che attualmente caratterizzano i tredici comparti del piano originario ci ricordano, però, ancora una volta come lo spazio della città storica continui ad esprimere i propri irriducibili caratteri di complessità, vitalità ed eterogeneità anche quando è stato interessato da grandi ed unificanti progetti pubblici di trasformazione.

Riferimenti bibliografici / References

- Alibrandi, Ferri 2001 = Tommaso Alibrandi, Piergiorgio Ferri. *I beni culturali e ambientali*. Milano: Giuffrè, 2001 (IV ed.).
- Assini, Mantini 1997 = Nicola Assini, Pierluigi Mantini. *Manuale di diritto urbanistico*. Milano: Giuffrè, 1997.
- Allegretti 1978 = Umberto Allegretti. *La questione dei centri storici: un bilancio e alcune scelte*. «Le Regioni», (1978), n. 1, pp. 66-88.
- Aristone, Palazzo 2000 = Ottavia Aristone, Anna Laura Palazzo. *Città storiche*. Milano: Il Sole 24 ore, 2000.
- Astengo 1967 = Giovanni Astengo. *Tutela e valorizzazione dei beni culturali ambientali*. In: *Per la salvezza dei beni culturali*, a cura della Commissione di indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio. Roma: Casa ed. Colombo, 1967, pp. 437-504.
- Balbo, Zagari 1973 = Pier Paolo Balbo, Franco Zagari (a cura di). *L'intervento pubblico nei centri storici*. Bologna: il Mulino, 1973.
- Benevolo et al. 1965 = Leonardo Benevolo et al. *La pianificazione territoriale urbanistica nell'area bolognese*, a cura di Giancarlo De Carlo. Padova: Marsilio, 1965.
- Bobbio 1993 = Roberto Bobbio. *Le politiche dei beni culturali in Europa*. In: *Le politiche dei beni culturali in Europa*, a cura di Roberto Bobbio. Bologna: Il Mulino, 1993.
- Bologna / centro storico 1974 = *Bologna / centro storico: gli antichi contenitori oggi*. «Parametro», IV (1974), n. 29.
- Carbonara 1997 = Giovanni Carbonara. *Avvicinamento al restauro*. Napoli: Liguori, 1997.
- Cederna 1961 = Antonio Cederna. *Salvaguardia dei centri storici e sviluppo urbanistico*. «Casabella Continuità», (1961), n. 250, pp. 49-55.
- Cervellati, Scannavini 1973 = Pier Luigi Cervellati, Roberto Scannavini. *Perché il centro storico*. In: *Politica e metodologia del restauro nei centri storici*, a cura di Pier Luigi Cervellati e Roberto Scannavini. Bologna: Il Mulino, 1973, pp. 15-39.
- Cervellati et al. 1977 = Pier Luigi Cervellati, Roberto Scannavini, Carlo De Angelis. *La nuova cultura delle città: la salvaguardia dei centri storici, la*

- riappropriazione sociale degli organismi urbani e l'analisi dello sviluppo territoriale nell'esperienza di Bologna*. Milano: Mondadori, 1977.
- Ciardini, Falini 1978 = Francesco Ciardini, Paola Falini. *I centri storici: politica urbanistica e piani di intervento pubblico*. Roma: Mazzotta, 1978.
- Comune di Bologna 1946 = Comune di Bologna. *Piano Regolatore Generale della città di Bologna, 1946. Relazione tecnica*. Bologna: Comune di Bologna, 1946.
- Comune di Bologna 1965 = Comune di Bologna. *Indagine settoriale sul centro storico-quarta stesura*. Bologna: Comune di Bologna, 1965.
- Comune di Bologna 1969 = Comune di Bologna, Assessorato ai problemi urbanistici dell'assetto territoriale del comune del comprensorio. *Variante al piano regolatore generale. Piano per il centro storico. Piano per la zona collinare. Relazione generale e norme tecniche*. Bologna: Comune di Bologna, 1969.
- Comune di Bologna 1975 = Comune di Bologna, Assessorato all'edilizia pubblica. *La convenzione per il risanamento dei 5 comparti PEEP Centro storico. Relazione e allegati*. Bologna: Comune di Bologna, 1975.
- Comune di Bologna 1979 = Comune di Bologna, Assessorato alla programmazione e assetto urbano. Unità operativa Centro storico, ambiente e beni culturali. *Risanamento conservativo del centro storico di Bologna*. Bologna: Graficoop, 1979.
- Cultura popolare ed avanguardie 1975 = *Cultura popolare ed avanguardie*. «Casabella», (1975), n. 404-405.
- De Carlo 1966 = Giancarlo De Carlo. *Urbino: la storia di una città e il piano della sua evoluzione urbanistica*. Padova: Marsilio, 1966.
- Giannini 1975 = Massimo Severo Giannini. *Primi rilievi sulla nozione di gestione dell'ambiente e del territorio*. «Rivista trimestrale di diritto pubblico», (1975), n. 2, pp. 479-487.
- Giambruno 2007 = Maria Cristina Gianbruno (a cura di). *Per una storia del Restauro Urbano. Piani strumenti e progetti per i centri storici*. Milano: Città Studi, 2007.
- Giordani 1997 = Pierluigi Giordani. *Inattualità della cultura dei centri storici e strumenti alternativi*. In: *La questione dei centri storici*, a cura di Salvatore Cattaneo. Milano: Giuffrè, 1997, pp. 190-201.
- Gresleri et al. 2010 = Giuliano Gresleri, Glauco Gresleri, Francesca Talò (a cura di). *Kenzo Tange e l'utopia di Bologna. Bologna Nord, centro Ecumenico, Fiera District*. Atti del convegno, 22 ottobre 2010. Bologna: BUP, 2010.
- Gullì 2010 = Luca Gullì. *Riqualificazione urbana, conservazione dei luoghi e tutela dell'edilizia monumentale*. «Ingegneri», (2010), n. 8, pp. 22-27.
- Marchetti 1971 = Gaetano Marchetti. *La conservazione del centro storico di Bologna e il nuovo piano regolatore*. Bologna: Tamari, 1971.
- Morbidelli 1974 = Giuseppe Morbidelli. *La dottrina giuridica dell'urbanistica dal 1950 ad oggi*. «Rivista trimestrale di diritto pubblico», (1974), pp. 112-149.

- Nigro, Tamburini 1981 = Gianluigi Nigro, Giulio Tamburini. *Recupero e pianificazione urbana*. Roma: Nis, 1981.
- Palermo 2004 = Pier Carlo Palermo. *Trasformazioni e governo del territorio*. Milano: Angeli, 2004.
- Pane 1963 = Roberto Pane. *Intervento*. In: *Il piano regolatore di Napoli*, a cura dell'Istituto Nazionale di Urbanistica – Sezione Campana. Napoli: Edizioni INARCH, 1963, pp. 60-67.
- Piccinato 1963 = Luigi Piccinato. *Intervento*. In: *Il piano regolatore di Napoli*, a cura dell'Istituto Nazionale di Urbanistica – Sezione Campana. Napoli: Edizioni IN/ARCH, 1963, pp. 8 ss.
- Predieri 1973 = Alberto Predieri. *Intervento*. In: *L'intervento pubblico nei centri storici*. Atti del convegno Gescal, Venezia, 11-12 maggio 1973, a cura di Pier Paolo Balbo, Franco Zagari. Bologna: il Mulino, 1973.
- Rota 2002 = Alessandro Rota. *La tutela dei beni culturali tra tecnica e discrezionalità*. Padova: Cedam, 2002.
- Salvia, Teresi 1992 = Filippo Salvia, Francesco Teresi. *Diritto urbanistico*. Padova: Cedam, 1992.
- Scoca, D'Orsogna 1997 = Franco Gaetano Scoca, Domenico D'Orsogna. *Centri storici: problema irrisolto*. In: *La tutela dei centri storici*, a cura di Giuseppe Caia, Giulio Ghetti. Padova: Cedam, 1997, pp. 39-67.
- Secchi 1984 = Bernardo Secchi. *Il racconto urbanistico*. Torino: Einaudi, 1984.
- Stella Richter 1997 = Paolo Stella Richter. *La tutela dei centri storici: dall'urbs alla civitas*. In: *La cultura e i suoi beni giuridici*, a cura di Vincenzo Caputi Jambrenghi. Milano: Giuffrè, 1999, pp. 378-382.
- Vassallo 1975 = Eugenio Vassallo. *Centri antichi 1861-1974, note sull'evoluzione del dibattito*. «Restauro», (1975), n. 29.

Priming semantico e museografia

Annalisa Banzi*

Abstract

Il *priming* è una tipologia di memoria implicita che facilita l'apprendimento di stimoli di diversa natura (stimoli visivi, semantici, ecc.). Un allestimento museale che adotti strumenti basati sul *priming* potrebbe aiutare il pubblico a selezionare i contenuti relativi agli oggetti esposti. In questo articolo viene descritta l'applicazione del *priming* semantico allo spazio museale. Questa operazione in prima battuta potrebbe essere letta come una mancanza di fiducia nelle capacità cognitive del visitatore nel discriminare il significato delle informazioni. In realtà è una forma di sostegno per aiutare il visitatore a sviluppare gradualmente una propria metodologia di approccio ai contenuti proposti nel museo. Grazie al *priming*, il pubblico riceve una serie di stimoli che possono aiutare a costituire la base delle proprie conoscenze in ambito storico-artistico ed essere il punto di partenza sul quale costruire un metodo critico.

* Annalisa Banzi, Dottore di Ricerca, Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM, Istituto di Consumi, Comportamento e Comunicazione di Impresa, via Carlo Bo, 8, 20143 Milano, e-mail: Annalisa.Banzi@iulm.it.

Many psychological aspects such as motivation, emotion, and attention, affect human learning. Among these, priming triggers and tunes implicit memory processes. Hence the goal of this paper is to check whether semantic priming can be used as an effective tool to design a supportive museum environment where people can easily learn. Moreover, the resulting stronger and more persistent memories could encourage museum visitors to learn more and better, and to develop a method to “read” the artworks. After a brief overview of current models of semantic priming, practical and theoretical issues are considered and discussed.

Uno degli obiettivi di chi opera nel campo museale è il potenziamento progressivo dell'autonomia del visitatore nel suo rapporto con i manufatti artistici, incentivando spirito critico e desiderio di conoscenza.

Il primo ostacolo che si incontra è la necessità di tarare le informazioni su un pubblico eterogeneo: il tentativo di raggiungere persone di diverso livello culturale può suscitare perplessità sulla modalità e sul grado di profondità dei concetti da esporre. Sono motivo di sfida il superamento della barriera temporale che può interferire nella comprensione del messaggio insito nell'opera, specie se antica. È altresì difficile rendere cosciente il fruitore della difficoltà dell'artista a coniugare i tempi del momento creativo con quelli imposti dal committente. Per apprezzare diverse forme d'arte è essenziale aiutare il pubblico a svincolarsi dagli schemi culturali acquisiti.

Il visitatore dovrebbe essere gradualmente portato a modificare il proprio atteggiamento spostandosi da una posizione soggettiva, fondata su sensazioni, emozioni e vissuti, a una visione più oggettiva caratterizzata dalla consapevolezza della reale importanza di un'opera all'interno del panorama artistico. Questa fase, contraddistinta dalla presa di coscienza delle emozioni suscitate dal contatto con l'oggetto d'arte, presenta il rischio che l'osservante operi una discriminazione a priori basata solamente su criteri come:

- il gusto personale;
- la conoscenza pregressa della storia dell'oggetto;
- la notorietà dell'opera perché fortemente pubblicizzata dai *mass media*.

Il passaggio a un piano oggettivo richiede uno sforzo per chi guarda e per chi costruisce l'allestimento museale: il visitatore va guidato verso un piano più razionale che prende in esame coordinate nuove ed estranee al suo modo di pensare quell'opera, quel periodo, quel movimento...

Ma come raggiungere il pubblico realizzando un allestimento efficace per una lettura corretta dei beni culturali? L'ipotesi suggerita in questo articolo è che il visitatore possa entrare in contatto con le parti dell'opera d'arte attraverso l'impiego del *priming* nelle logiche museografiche. Si tratta di interventi che non dovrebbero incidere significativamente sui costi di gestione e sul tessuto museografico preesistente. L'introduzione del *priming* può facilitare l'immagazzinamento di sequenze seriali di stimoli visivi e semantici insiti nell'opera d'arte: la presa di coscienza dei singoli aspetti che compongono

l'oggetto artistico dovrebbe aiutare a sviluppare un metodo di approccio critico personale. La ripetuta esposizione ai diversi livelli di lettura incrementa la possibilità per l'individuo di formulare un protocollo, un insieme di linee guida, al quale attenersi nel confronto con l'opera.

1. Verso una definizione di priming

Il *priming*, chiamato anche “innesco” o “facilitazione” – dal verbo inglese *to prime*, che significa «preparare, attivare» – è stato definito in modi non completamente univoci dagli studiosi¹.

Una prima definizione molto generica può essere formulata nei seguenti termini: la percezione o memorizzazione di uno stimolo è influenzata in varia misura dalla percezione di uno stimolo precedente. Lo stimolo innescante è detto *prime*, quello successivo è chiamato *target*. Presentando la parola *ciliegia* come stimolo innescante si accelerano i tempi di risposta del soggetto a domande (del tipo sì o no) relative ai concetti correlati come *rosso*, *tondo*, *torta* e *frutto*. Una persona impiegherà qualche decina di millisecondo in meno per rispondere a domande come «*Il rosso è un colore?*» se in precedenza ha ricevuto come *prime* la parola *ciliegia* anziché la parola *banana*.

Nel 1971 David Meyer e Roger Schvaneveldt pubblicano, sul «*Journal of Experimental Psychology*», un articolo dal titolo *Facilitation in recognizing pairs of words: evidence of a dependence between retrieval operations*. Il primo di due esperimenti condotti sottopose 12 studenti liceali a un test nel quale si chiese loro di decidere se due parole presentate simultaneamente fossero entrambe parole di senso compiuto (*tavolo-erba*) o sillabe senza senso (*marb-pane*). Metà delle coppie di termini scelti erano semanticamente correlati (*infermiera-dottore*). I risultati dell'esperimento dimostrarono che, in media, le risposte erano più veloci (circa 85 millisecondi in meno) per le coppie correlate semanticamente. Il fenomeno fu chiamato *priming* semantico.

Per renderci conto della varietà di interpretazioni del *priming* passiamo brevemente in rassegna alcune delle posizioni principali.

Feist e Rosenberg sostengono che il *priming* è «un tipo di memoria implicita derivata dalla esposizione precedente a stimoli identici o simili»². Specificano, inoltre, che i processi neuronali rilevanti hanno sede principalmente a livello corticale.

Per spiegare cosa sia il *priming*, Eysench e Keane³ prendono in considerazione un esperimento di Tulving *et al.*, effettuato nel 1982, dove i partecipanti

¹ Meyer, Schvaneveldt 1971; Marcel 1983a; Cave 1997; McNamara 2005.

² Feist, Rosenberg 2009, p. 547.

³ Eysench, Keane 2008.

dovevano imparare una lista di parole inconsuete, composte da più sillabe. Un'ora o una settimana dopo, i ricercatori chiedevano di completare frammenti di parole per formulare un termine di senso compiuto. La metà dei termini corrispondevano a parole provenienti dalla lista presentata in precedenza. Il test può essere considerato una prova di memoria implicita in quanto non richiedeva un richiamo cosciente alla lista.

Alcune ricerche hanno dimostrato che il *priming* ha effetti a lungo termine: nel caso delle immagini gli effetti continuano dopo 48 settimane⁴ e per le parole anche dopo 16 mesi⁵. Questi dati suggeriscono che il fenomeno può essere considerato una forma relativamente permanente della memoria a lungo termine e non solo una facilitazione temporanea dovuta a una esposizione con lo stimolo che ha provocato l'innescio.

Da questi risultati si evince che il *priming* fa parte dei processi della memoria implicita: forma di memoria a cui non possiamo accedere consapevolmente.

Secondo Anolli e Legrenzi il *priming* è «un meccanismo di regolazione in base al quale l'elaborazione precedente delle informazioni influenza l'elaborazione delle informazioni successive»⁶.

McNamara definisce il *priming* «un miglioramento nella prestazione di un compito visivo o cognitivo, relativo ad una *baseline* appropriata, prodotto dal contesto o da un'esperienza precedente»⁷.

Le teorie fin qui esposte evidenziano la natura del *priming*, ovvero l'influenza di uno stimolo su quello successivo. Ulteriori ricerche hanno messo in evidenza un altro aspetto importante. Il *priming* può verificarsi anche quando il soggetto dell'esperimento non è in condizioni di riconoscere coscientemente il *prime* perché è stato mascherato.

Gray definisce il *priming* come:

l'attivazione, ad opera dell'input sensoriale, dell'informazione già presente nel magazzino della memoria a lungo termine. L'informazione attivata diventa allora più accessibile, e può cambiare la percezione o la concatenazione dei pensieri di una persona. Questa attivazione non viene esperita a livello conscio, anche se influenza la coscienza. [...] vi sono forti indizi del fatto che tale attivazione può avvenire anche quando lo stimolo che scatena il *priming* non è percepito a livello cosciente⁸.

A questo proposito l'autore ricorda alcuni esperimenti condotti da Greenwald *et al.*⁹ che hanno dimostrato come figure o parole proiettate su uno schermo, per un lasso di tempo molto breve in modo tale da non poter essere riconosciute

⁴ Cave 1997.

⁵ Sloman *et al.* 1987.

⁶ Anolli, Legrenzi 2006, p. 73.

⁷ McNamara 2005, p. 3.

⁸ Gray 2004, p. 298.

⁹ Greenwald *et al.* 1966.

o lette consciamente, possono in seguito modificare i pensieri e la percezione del soggetto in coerenza con il significato di quella figura o di quella parola.

Anche Zorzi e Giroto¹⁰ confermano che se il *prime* viene mascherato, quindi la sua identità non è riconosciuta consapevolmente, l'effetto si ottiene ugualmente. Una parola non percepita consapevolmente è nondimeno in grado di influenzare una risposta consapevole.

La variazione di alcune caratteristiche dell'oggetto dell'esperimento non condizionano l'innescarsi del *priming*. Healy e Proctor elencano esempi concreti di modificazioni avvenute nella fase di rappresentazione dell'oggetto:

ciò che rende gli esperimenti di *priming* esplicativi della classificazione di un oggetto è che le ripetizioni nel secondo blocco di prove possono differire dalla presentazione iniziale dell'oggetto in modi diversi. Per esempio, le ripetizioni possono riproporre lo stesso oggetto con alcune variazioni come la sua posizione entro il campo visivo (es. lato sinistro vs lato destro), la dimensione della sua proiezione retinica (es. grande vs piccolo). L'oggetto può inoltre essere mostrato nella sua immagine riflessa o da un punto di vista prospettico differente¹¹.

Secondo Poldrack *et al.*¹² il *priming* migliora le prestazioni nel caso di stimoli specifici incontrati in un compito (es. incremento dell'accuratezza nella risposta, tempi di risposta più brevi).

Dovendo introdurre il concetto di *priming* si devono considerare fenomeni simili come «l'associazione tra elementi». Baddeley sottolinea la distinzione tra questi due effetti separati dell'apprendimento. È possibile distinguere il *priming* dall'apprendimento associativo, in quanto quest'ultimo consiste nella strutturazione di nuove associazioni tra elementi fino a quel momento separati, o tra una parola e un particolare contesto sperimentale (si pensa che la rievocazione dipenda da questo tipo di associazioni). Al contrario, il *priming*:

assume l'esistenza di strutture nella memoria che rappresentano degli stimoli familiari come, ad esempio, le parole. Quando viene presentata una parola, la rappresentazione viene attivata (*primed*). Il risultato di quest'attivazione è che successivamente la percezione di quella stessa parola, anche quando venisse presentata per intervalli di tempo molto brevi, è facilitata così come anche la sua utilizzazione¹³.

Interessanti risultati sono stati presentati da Graf e Schacter¹⁴ su soggetti normali e pazienti affetti da amnesia. Venivano presentate coppie di parole, in parte associate (es. *maturo-mela*), in parte non correlate (es. *finestra-camicia*). I partecipanti dovevano svolgere alcuni compiti. In seguito venivano sottoposti a un test di completamento di parola e a un test di rievocazione guidata. In

¹⁰ Zorzi, Giroto 2004.

¹¹ Healy, Proctor 2003, p. 197.

¹² Poldrack *et al.* 1999.

¹³ Baddeley 1995, p. 199.

¹⁴ Graf, Schacter 1985.

quest'ultimo caso, quando veniva presentato loro il primo termine, i soggetti dovevano rievocare il secondo membro di ciascuna coppia di parole. A differenza del test di completamento di parola, il rendimento dei soggetti affetti da amnesia nel test di rievocazione guidata era inferiore a quello dei soggetti normali.

Da questi esperimenti si può dedurre che l'impiego del *priming* nelle strategie museali per migliorare l'apprendimento del pubblico potrebbe essere efficace anche per quei soggetti che soffrono di patologie legate alla memoria.

In sintesi, il *priming* è un fenomeno che si basa sull'influenza di uno stimolo su un altro, generando un miglioramento nelle prestazioni in termini di rapidità e accuratezza della risposta. Il *priming* si verifica anche in caso di mascheramento dello stimolo.

1.1 *Tassonomia*

La tassonomia¹⁵ che verrà presentata non ha la pretesa di essere esaustiva, tuttavia si propone di offrire una panoramica adeguata. Il raggruppamento in categorie permette di agevolare la comprensione del *priming* e può essere utilizzata come una rapida guida per capire quale tipo di *priming* sia più idoneo per soddisfare il caso in esame. Questa classificazione è pensata per coloro che non appartengono al mondo della psicologia e delle neuroscienze. È rivolta a storici dell'arte e altri professionisti che, a vario titolo, lavorano nel settore museale. Il metodo impiegato si basa sull'individuazione dei principali gruppi di *priming* nella letteratura sperimentale e teorica.

Il tipo più comune di *priming* è chiamato ripetuto – dal termine inglese *repetition priming* – perché è caratterizzato dall'uguaglianza dello stimolo *prime* e di quello *target*.

Una prima distinzione riguarda le due tipologie di *priming* ripetuto: concettuale e percettivo. I compiti che richiedono l'analisi del significato dello stimolo interessano i processi concettuali mentre quelli che implicano l'analisi della forma dello stimolo innescano processi percettivi.

In generale, Eysench e Keane sottolineano che: «l'effetto del *priming* ripetuto si verifica quando l'elaborazione dello stimolo è facilitata dalla sua presentazione ripetuta al soggetto dell'esperimento»¹⁶. Più in dettaglio, secondo Healy e Proctor, il «*priming* ripetuto migliora le prestazioni relative a un precedente incontro con lo stesso stimolo. Sostanzialmente, il fenomeno riflette il grado di maggiore precisione e rapidità nell'elaborazione dello stimolo riproposto

¹⁵ Si è sentita l'esigenza di riportare le tipologie di *priming* perché, se la letteratura è ricca di esperimenti, rimane molto frammentaria dal punto di vista teorico; esistono solo due testi (Kinoshita, Lupter 2003 e McNamara 2005) che si soffermano a descrivere con cura il *priming*, nello specifico quello semantico e quello mascherato.

¹⁶ Eysench, Keane 2008, p. 242.

successivamente in un test»¹⁷. Infine, Easton, Srinivas, and Greene¹⁸ hanno dimostrato la presenza di un forte effetto di *priming* ripetuto nelle parole, a cavallo tra le modalità visiva e aptica, stampate con caratteri in rilievo.

La seconda categoria rinvenuta in letteratura si riferisce al *priming* mascherato (dall'inglese *masked priming*). Un *caveat*: “subliminale” si riferisce allo stimolo sottosoglia, mentre il “mascheramento”, è una tecnica che ha l'obiettivo di rendere uno stimolo non percepibile coscientemente. Nella maggior parte dei casi il mascheramento fa uso di stimoli subliminali.

Il *priming* mascherato si diversifica da quello ripetuto perché, come spiega il nome, lo stimolo non viene percepito coscientemente. Kinoshita e Lupter ricordano che esso è stato impiegato per studiare la percezione inconscia quando negli anni Settanta e Ottanta ci si interrogava se fosse possibile elaborare il significato di una parola stimolo senza identificarla coscientemente. Gli autori specificano che:

a differenza del paradigma di *priming* standard di lungo termine, dove l'intervallo di tempo tra il prime e il target potrebbe essere dell'ordine di qualche minuto, con la presentazione di diversi item intermedi, il *priming* mascherato normalmente comporta intervalli molto brevi, senza item intermedi. Inoltre, il prime è presentato per un periodo di tempo così breve che i soggetti sono generalmente inconsapevoli della sua natura¹⁹.

Il processo del *priming* mascherato:

si riferisce a situazioni in cui il prime è presentato per una breve durata seguito dal target, con l'esposizione di una maschera prima del prime allo scopo di rendere difficile il suo riconoscimento – per esempio, la maschera ### potrebbe essere presentata per 500 ms., seguita dall'esposizione per 50 ms. di una parola prime scritta in carattere minuscolo (es. read) sostituita da una parola target scritta in carattere maiuscolo (es. READ). L'elaborazione del target è confrontata quando il prime e il target sono collegati (es. read-READ) e quando non sono connessi (es. walk-READ). Nel paradigma di *priming* di lungo termine, al contrario, il prime è presentato chiaramente e il target è mostrato minuti o ore dopo²⁰.

Healy e Proctor²¹ riferiscono il lavoro di Marcel²² sul *priming* subliminale. La ricerca di Marcel poggia le basi sugli esperimenti di Meyer e Schvaneveldt²³. Marcel descrive gli esperimenti condotti nei quali dimostra l'esistenza di effetti di *priming* anche in assenza di percezione della parola stimolo. Conclude che il *priming*, e quindi la percezione della parola stimolo, procede automaticamente e per associazioni senza necessità, da parte del soggetto, di esserne cosciente.

¹⁷ Healy, Proctor 2003, p. 461.

¹⁸ Easton, Srinivas, Greene 1997.

¹⁹ Kinoshita, Lupter 2003, p. 4.

²⁰ Kinoshita, Lupter 2003, p. 40.

²¹ Healy, Proctor 2003.

²² Marcel 1983 a, b.

²³ Meyer, Schvaneveldt 1971.

Nel *priming* affettivo²⁴ le risposte ad uno stimolo *target* (es. *felicità*) sono più veloci quando lo stimolo è preceduto da un *prime* che possiede un valore affettivo simile (es. *sole*).

Il *priming* visivo-percettivo è basato sulla forma dello stimolo sensibile alla modalità e al formato dello stimolo. Wiggs e Martin²⁵ descrivono le caratteristiche principali del fenomeno passando in rassegna la letteratura specialistica.

Il *priming* negativo (dall'inglese *negative priming*) è stato scoperto da Dalrymple-Alford e Budayr nel 1966 nel contesto dell'effetto Stroop. Essi dimostrarono che, se ad un partecipante era fatta vedere la parola *rosso* stampata su fondo blu e nella coppia successiva era mostrato il colore rosso, era necessario un maggior tempo per riconoscere e nominare gli altri colori. Il *priming* negativo si ha quando la risposta del soggetto è rallentata.

Secondo Anolli e Legrenzi, il *priming* positivo avviene «quando l'elaborazione precedente facilita la prestazione successiva e vi è il mantenimento della stessa strategia attentiva. Per contro, si ha un *priming* negativo, quando l'elaborazione precedente peggiora quella successiva ed è necessario un cambiamento di strategia attentiva fra le due prestazioni»²⁶.

Healy e Proctor definiscono il *priming* negativo come un'interferenza, misurata in tempi di risposta e accuratezza nella risposta, nell'elaborazione di uno stimolo presentato precedentemente ma a cui non si era prestata attenzione:

il *priming* negativo è stato spesso studiato impiegando un metodo nel quale sono misurate le risposte agli stimoli individuali. Le prove sono spesso presentate in coppia, dove il primo termine è chiamato *prime* e il secondo *probe*. Il *priming* negativo si manifesta quando le risposte sono più lente a causa dell'informazione precedente secondaria che ha un'incidenza rispetto a informazioni neutre. L'effetto di *priming* negativo è stato trovato in compiti diversi, nei quali l'informazione irrilevante è presente (Fox 1995; May, Kane, Hasher 1995) comprendendo non solo quelli che richiedono l'identificazione di un oggetto ma anche quelli che richiedono una localizzazione²⁷.

DeSchepper e Treisman²⁸ hanno riscontrato l'esistenza del *priming* negativo anche dopo 30 giorni, sottolineando l'effetto dannoso di questa persistenza. Legrenzi²⁹ stabilisce che il *priming* negativo avviene quando la risposta è rallentata a causa delle caratteristiche dello stimolo precedente. L'effetto di *priming* negativo è emerso anche nelle ricerche di Tipper *et al.*³⁰.

Un'altra tipologia descritta da McNamara è il *priming* semantico (dall'inglese *semantic priming*) inteso come un «miglioramento in velocità o accuratezza

²⁴ Studiato da Fazio *et al.* 1986.

²⁵ Wiggs, Martin 1998.

²⁶ Anolli, Legrenzi 2006, p. 73.

²⁷ Healy, Proctor 2003, p. 307.

²⁸ DeSchepper, Treisman 1996.

²⁹ Legrenzi 1994.

³⁰ Tipper *et al.* 1985; Tipper *et al.* 1987; Tipper *et al.* 1988; Tipper *et al.* 1996; Tipper *et al.* 2001.

della risposta – da parte del soggetto dell’esperimento – ad uno stimolo, come una parola o un’immagine, quando è preceduto da un altro semanticamente collegato (*cane-gatto*)»³¹.

Healy e Proctor si preoccupano di definire il *priming* semantico come:

un miglioramento di prestazione in un compito cognitivo, rispetto ad una baseline appropriata, come una funzione del contesto o una esperienza precedente. Il *priming* semantico si riferisce ad un miglioramento in velocità e accuratezza della risposta ad uno stimolo quando questo è preceduto da stimoli collegati semanticamente o associativamente ad esso [...]. Il termine [*priming* semantico] è riferito anche ai casi di *priming* definiti da una compresenza di relazioni semantiche e associative, come si verifica per i concetti *cane* e *gatto*³².

Sempre Healy e Proctor distinguono tra processi automatici e strategici. I processi automatici hanno un inizio rapido, procedono senza intenzione o coscienza e producono benefici ma non costi. I processi strategici agiscono più lentamente, richiedono intenzione e consapevolezza e producono sia benefici che costi³³. Gli studiosi sostengono che il *priming* semantico non è causato solamente dai processi strategici.

Esperimenti recenti indicano che il *priming* semantico si può verificare anche dopo intervalli di tempo molto più lunghi di uno o due item [...] Becker and Joordens (1997) ipotizzarono che il *priming* semantico potesse essere ottenuto anche dopo lunghi intervalli se tra i prime e i target vi fossero forti legami semantici e se il compito richiedesse una consistente elaborazione semantica³⁴.

Cicogna propone un esempio per spiegare il *priming* semantico: «La parola *pera*, una volta identificata, richiama automaticamente anche i concetti ad essa collegati (gli altri esemplari della categoria frutta) lungo le connessioni della rete, per il fenomeno della propagazione attiva. Se la parola *mela* fa parte di questi concetti, viene in qualche modo pre-attivata e alla sua comparsa si verificherà un fenomeno di facilitazione del riconoscimento»³⁵. Secondo Cicogna la propagazione dell’attivazione e il *priming* semantico sono concetti molto importanti che ci aiutano a comprendere i meccanismi del ricordo.

Healy e Proctor parlano di *priming* mediato che coinvolge l’uso di parole *prime* e parole *target* che non sono direttamente associate o semanticamente collegate ma legate attraverso altre parole. Per esempio, *criniera* e *tigre* non sono direttamente connesse tra loro ma entrambe hanno un riferimento a *leone*. La relazione associativa tra un *prime* e un *target* può essere caratterizzata da un numero variabile di passaggi associativi: primo passaggio o collegamento

³¹ McNamara 2005, p. 3.

³² Healy, Proctor 2003, p. 453.

³³ Posner, Snyder 1975.

³⁴ Healy, Proctor 2003, p. 458.

³⁵ Cicogna 2000, p. 199.

diretto: *tigre-zebratura*, secondo passaggio: *leone-zebratura*, terzo passaggio: *criniera-zebratura*, e così via. Il *priming* mediato è facilmente spiegato dal modello della diffusione dell'attivazione.

Le associazioni tra parole *prime* e parole *target*, secondo Healy e Proctor, possono essere asimmetriche. Il *priming* retroattivo (dall'inglese *backward priming*) si riferisce ad una situazione in cui l'associazione tra *prime* e *target* è debole mentre quella tra *target* e *prime* è forte (es. *neonato-cicogna*). Koriat³⁶ è stato il primo a studiare questa tipologia di *priming*.

Il *priming* strutturale (dall'inglese *structural priming*) è stato studiato da Bock e Griffin³⁷ nel caso di soggetti normali. È caratterizzato dalla tendenza, da parte del soggetto parlante, a ripetere la struttura di una frase sentita o esposta precedentemente. Si verifica anche quando la frase differisce nella forma lessicale e nel contenuto semantico del messaggio.

1.2 I modelli che spiegano il funzionamento del *priming* semantico

La letteratura propone diverse interpretazioni del processo che attiva il *priming* semantico. Nel momento in cui vogliamo applicare il *priming* alla fruizione museale dobbiamo prendere in esame i diversi modelli cognitivi in modo da evidenziare gli aspetti che si possono prestare a una applicazione concreta. Nel seguito, sono descritti i principali modelli disponibili in letteratura, presentati da Timothy McNamara³⁸, con riferimento alla applicazione che se ne farà nella parte sperimentale.

Il modello più citato è quello della diffusione dell'attivazione (dall'inglese *spreading activation models*), in un primo tempo integrato da Quillian in quello della memoria³⁹. In seguito è rielaborato ed esteso da Collins e Loftus⁴⁰. Anderson⁴¹ a più riprese medita sul modello postulando l'ACT* (*Adaptive Control of Thought*). McNamara tiene come riferimento il modello del 1983, perché la prima versione del 1976 è stata sconfessata empiricamente e l'ACT-R del 1993 è molto simile ad alcuni modelli a suggerimento composto. I meccanismi della diffusione dell'attivazione sono stati discussi anche da Posner e Snyder⁴². Nonostante tali modelli differiscano in molti aspetti, condividono però tre presupposti fondamentali:

1. il recupero dell'*item* dalla memoria per attivare la rappresentazione interna;

³⁶ Koriat 1981.

³⁷ Bock, Griffin 2000.

³⁸ McNamara 2005.

³⁹ Quillian 1967.

⁴⁰ Collins, Loftus 1975.

⁴¹ Anderson 1976; 1983; 1993.

⁴² Posner, Snyder 1975.

2. l'attivazione si diffonde dal concetto ai suoi correlati;

3. l'attivazione residua accumulata facilita il successivo recupero dei concetti.

Per esempio, se la parola *tigre* appare subito dopo *leone*, essa sarà identificata più velocemente del normale perché è stata già parzialmente attivata. Questa maggiore velocità è un fattore che potrebbe facilitare la percezione e selezione di particolari aspetti dell'opera d'arte da parte dei visitatori. L'idea di base è che il *priming* agisce sui processi di attenzione e memorizzazione in modo elementare, diventando così uno strumento che agevola il pubblico meno esperto.

Come precedentemente accennato, il processo della diffusione dell'attivazione è stato storicamente associato alla rete dei modelli della memoria. Secondo tali modelli la memoria è concepita come una rete di nodi connessi tra loro. I nodi corrispondono ai concetti e le connessioni sono i vari tipi di relazioni instaurate tra i concetti.

Il modello di verifica⁴³ (dall'inglese *verification model*) prevede che una parola presentata visivamente sia immagazzinata nella memoria sensoriale visiva. Successivamente i processi responsabili per l'analisi delle caratteristiche sensoriali estraggono le caratteristiche visive "primitive" dalla rappresentazione presente nella memoria sensoriale e le trasmettono ai processi cognitivi per riconoscere parole. Queste caratteristiche sono costituite da linee, segmenti, curve, angoli ma non dalle caratteristiche "relazionali" che aiutano a riconoscere una parola in quanto tale. Per esempio, le caratteristiche primitive della lettera R sono due segmenti – uno verticale e uno obliquo – e un arco. Le caratteristiche relazionali individuano il grado di inclinazione del segmento obliquo e il fatto che le estremità dell'arco siano attaccate alla parte superiore del segmento verticale. Dato che molte parole condividono le stesse caratteristiche primitive con lo stimolo presentato, si verificherà un'attivazione di molti processi per il riconoscimento delle parole. Questa fase ha lo scopo di limitare il numero di possibili parole.

Il processo di verifica è responsabile del completamento dell'identificazione della parola. Esso campiona la parola dal set sensoriale e ne costruisce la rappresentazione visiva completa usandone caratteristiche primitive e relazionali. Questa rappresentazione viene confrontata con quella conservata nella memoria sensoriale visiva: se combaciano, lo stimolo viene identificato con la parola considerata. Se l'abbinamento non risulta convincente viene provato un altro *item*, selezionato dal set sensoriale, e il processo di verifica viene ripetuto. Campionamento, costruzione e comparazione continuano fino a quando non viene trovata la parola corrispondente allo stimolo o fino a quando il set sensoriale è esausto.

Il *priming* semantico, secondo McNamara⁴⁴, può essere spiegato con il modello di verifica: dopo il riconoscimento del *prime*, l'informazione semantica

⁴³ Becker 1976, 1979, 1980, 1985; Becker, Killion 1977.

⁴⁴ McNamara 2005.

relativa alla parola diventa disponibile e i vari processi cognitivi presenti nella memoria lessicale sono attivati a seconda della loro similarità semantica con il *prime*.

Anche in questo caso, l'incrocio tra elementi semantici e visivi è promettente nel momento in cui si vuole aiutare il visitatore in un percorso che contiene entrambi gli elementi come fattori importanti della sua esperienza museale. L'intersezione tra parole e immagini è un nesso costante e di difficile soluzione dal punto di vista espositivo. Spesso le parole distraggono e non si riescono ad abbinare facilmente alle immagini proposte. Il *priming* potrebbe trasformare questo apparente ostacolo in un elemento di forza per guidare l'attenzione dei visitatori in direzioni appropriate.

I modelli a suggerimento composto (dall'inglese *compound-cue models*) del *priming* sono stati proposti indipendentemente da Ratcliff e McKoon⁴⁵ e da Doshier e Rosedale⁴⁶. La teoria alla base di questo modello afferma che il suggerimento nella memoria contiene l'*item* che qualifica il *target* e gli elementi del contesto circostante.

I modelli a suggerimento composto sono abbinati a un modello di memoria per avanzare previsioni sulla prestazione in un compito. I principali sono: Search of Associative Memory (SAM)⁴⁷, Theory of Distributed Associative Memory (TODAM)⁴⁸ e MINERVA 2⁴⁹. In questi modelli, la familiarità di un suggerimento che contiene due parole associate è più alta di quella tra due parole non associate. In un compito di decisione lessicale, se il suggerimento contiene il *target* e il *prime*, la familiarità è più alta per il *target* collegato al suo *prime*: *leone-tigre* è più familiare di *tavolo-tigre*. Se la familiarità è correlata inversamente al tempo di risposta allora gli effetti di *priming* basico possono essere spiegati⁵⁰. I modelli a suggerimento composto sono stati oggetto di critiche perché non riescono a spiegare il *priming* nei compiti di denominazione.

Molti elementi offerti durante una visita museale sono caratterizzati da scarsa familiarità e, proprio per questo, sono scartati da parte dei visitatori. A volte possono attrarre l'attenzione, ma più spesso sono sostanzialmente ignorati fino a che non si riesce a capirli. Il suggerimento composto presenta elementi che potrebbero fornire un modo per spiegare l'apprendimento di particolari contenuti caratterizzati da questa scarsa familiarità.

Nei modelli a rete distribuita (dall'inglese *distributed network models*) i concetti sono rappresentati come *pattern* di attivazione attraverso una rete di unità densamente interconnesse tra di loro. Presentare uno stimolo causa nella rete un *pattern* di attivazione iniziale attraverso le unità, dove alcune di esse sono più

⁴⁵ Ratcliff, McKoon 1988.

⁴⁶ Doshier, Rosedale 1989.

⁴⁷ Gillund, Shiffrin 1984.

⁴⁸ Murdock 1982.

⁴⁹ Hintzman 1986.

⁵⁰ Balota, Chumbley 1984; Ratcliff, Mc Koon 1988.

attivate delle altre. Il *pattern* (guardare un oggetto o ascoltare una parola), attivato in risposta dello stimolo, continua a cambiare finché vengono attivate tutte le unità connesse. Esso è determinato dal peso delle connessioni tra le unità. La conoscenza è codificata nei pesi che costituiscono la memoria a lungo termine della rete. I modelli a rete distribuita possono “imparare”: una rete può essere addestrata a produrre un particolare *output*, come il significato di una parola, in risposta ad un particolare *input*, come il *pattern* ortografico della parola considerata.

Recentemente sono stati postulati diversi modelli di rete distribuita che spiegano il *priming* semantico. Possono essere suddivisi in due grandi categorie. La prima – corrispondente ai modelli di vicinanza (*proximity models*) – stabilisce che il *priming* si verifica perché i *primeltarget* collegati sono più vicini nella dimensione semantica dei *primeltarget* che non hanno questo legame. La seconda categoria – che coincide con i modelli di apprendimento (*learning models*) – attribuisce il *priming* semantico all’apprendimento che si verifica quando una parola è riconosciuta o è oggetto di una decisione.

I modelli di attivazione multistadi (dall’inglese *multistage activation models*) condividono tre caratteristiche:

1. postulano l’esistenza di livelli multipli della rappresentazione lessicale-semantica, come le caratteristiche visive, le lettere, le parole e le rappresentazioni semantiche;
2. impiegano connessioni eccitatorie avanti e indietro tra i successivi livelli;
3. ogni livello di rappresentazione corrisponde ad uno stadio di elaborazione.

Si distinguono due modelli fondamentali: il modello basato sui logogeni⁵¹ e quello dell’interazione-attivazione della percezione delle lettere⁵².

Nel modello di Morton (1969) le parole sono mentalmente rappresentate da liste di caratteristiche chiamate logogeni. La percezione di uno stimolo-parola genera informazione che si accumula nei logogeni per tutti i termini che condividono alcune caratteristiche dello stimolo. Una parola è riconosciuta quando il numero di informazioni accumulate nel suo logogeno eccede la soglia di riconoscimento. Il *priming* semantico è così spiegato supponendo che il riconoscimento di una parola attivi le caratteristiche semantiche di altri logogeni. In questo modo i logogeni possono accumulare caratteristiche semantiche e percettive⁵³. L’effetto del contesto semantico è aumentare il conto delle caratteristiche sopra la soglia di riposo per quei logogeni che condividono le caratteristiche semantiche del contesto.

Il modello a logogeni presenta alcune debolezze riconducibili alla incapacità di rendere conto degli effetti congiunti del contesto semantico, della frequenza della parola e della qualità dello stimolo.

⁵¹ Morton 1969.

⁵² McClelland, Rumelhart 1981; Rumelhart, McClelland 1982.

⁵³ Meyer, Schvaneveldt 1976.

Il modello dell'interazione-attivazione (IA) è stato originariamente proposto da McClelland e Rumelhart per spiegare gli effetti del contesto sulla percezione delle lettere. Recentemente sono stati presentati nuovi modelli sull'esempio dei precedenti: il modello di lettura multipla di Coltheart, Rastle, Perry, Langdon e Ziegler (2001) e il modello di lettura multipla di Granger e Jacob (1996).

Stolz e Besner⁵⁴ hanno proposto una generalizzazione che può spiegare il *priming* semantico. McNamara accenna ad altri modelli che spiegano il *priming* semantico, come il modello di Foster (1976, 1979), il modello di controllo del contesto di Norris (1986, 1995), il modello ibrido di Neely e Keefe (1989) e il ROUSE di Huber, Shiffrin, Lyle e Ruys⁵⁵.

In tutti questi casi, il fattore comune, dal punto di vista di questo articolo, è che il *priming* è un meccanismo che consente di reindirizzare la memoria e l'attenzione facilitando il ricordo nel visitatore. Tra tutti i modelli proposti, quello che potrebbe maggiormente giustificare l'innescarsi di questo fenomeno sembra essere la diffusione dell'attivazione. A differenza degli altri processi descritti, la propagazione dell'attivazione sembrerebbe rendere giustizia alle diverse forme di *priming*, non solo di quello semantico.

2. *Apprendimento, memoria e fruizione museale*

L'opera, unica e irripetibile, come scrive De Carli⁵⁶, costituisce una trama culturale che in modi sempre diversi e rinnovati ha un ruolo educativo fondamentale. Nel processo di fruizione la dimensione estetica, incentrata su reazioni di tipo sensoriale ed emozionale, è accompagnata da una dimensione cognitiva basata sugli stimoli di ordine intellettuale e culturale che le opere sono in grado di generare⁵⁷.

Csikszentmihalyi e Robinson⁵⁸ hanno intervistato numerosi curatori statunitensi nel tentativo di comprendere la natura dell'incontro estetico. Gli studiosi hanno identificato quattro fattori principali: intelletto, comunicazione, percezione ed emozione. La dimensione intellettuale è costituita da tutti gli aspetti insiti nei tentativi messi in atto dal visitatore per comprendere l'opera.

Lachapelle *et al.*⁵⁹ si concentrano sulla dimensione intellettuale dell'esperienza estetica dell'arte per presentare il modello della comprensione estetica (*model of aesthetic understanding as informed experience*). Tale modello fornisce una spiegazione del processo di comprensione e apprezzamento di un'opera d'arte

⁵⁴ Stolz, Besner 1996; 1998.

⁵⁵ Huber *et al.* 2001.

⁵⁶ De Carli 2007.

⁵⁷ Solima 2004.

⁵⁸ Csikszentmihalyi, Robinson 1990.

⁵⁹ Lachapelle *et al.* 2003.

da parte del visitatore adulto: identifica i tipi di conoscenze coinvolti e indica le tipologie di apprendimento corrispondenti a ogni stadio del processo che conduce alla comprensione dell'oggetto artistico. Il modello è composto da due fasi, di cui la prima coincide con l'apprendimento esperienziale, che contempla una conoscenza mediata, una conoscenza oggettiva e una conoscenza costruita. La seconda fase viene definita apprendimento teorico, basato sulla conoscenza teorica e sulla conoscenza ricostruita. Attraverso il processo di apprendimento esperienziale, nell'incontro con l'opera, il visitatore formula una interpretazione iniziale, successivamente rivisitata alla luce dell'apprendimento teorico, che avviene quando il pubblico confronta la propria interpretazione con le informazioni scientifiche inerenti il manufatto artistico. L'apprendimento nel contesto museale non è semplicemente un fenomeno limitato alla trasmissione di nozioni da un'istituzione autorevole al pubblico bensì un'esperienza di apprendimento attivo nella quale il visitatore costruisce nuova conoscenza basata sull'incontro con l'opera e le risorse informative messe a disposizione dal museo.

Falk e Dierking⁶⁰ hanno approfondito le dinamiche dell'apprendimento. Se l'apprendimento è contestuale e deve essere mosso da una libera scelta da parte del visitatore, tutti i saperi appaiono essere intrinsecamente legati all'ambiente in cui si verificano. Una difficoltà connessa con questo processo di apprendimento si rileva nel trasferimento da parte degli individui di quanto appreso in uno specifico contesto ad un altro. È un fenomeno che si riscontra ugualmente in giovani e anziani, in persone colte e meno istruite, con alto o basso quoziente intellettivo. Inoltre, l'apprendimento non si confina al limitato tempo trascorso entro le mura del museo. Gli studi di Falk e Dierking confluiscono nella creazione del Modello Contestuale di Apprendimento⁶¹ (*Contextual Model of Learning*) che si compone di tre contesti: contesto personale, contesto socioculturale e contesto fisico. A questi si aggiunge una quarta dimensione: il tempo. Il contesto personale ruota intorno a tre nuclei: 1) motivazione e aspettative, 2) conoscenze precedentemente acquisite, interessi e convinzioni, 3) scelta e controllo. L'apprendimento è un'esperienza molto personale che dipende da diverse condizioni, alcune delle quali sono proprietà del cervello altre sono legate all'ambiente esterno.

L'analisi della fruizione museale è stata anche sviluppata nell'ottica di comprendere dinamiche e comportamenti ricorrenti da parte del pubblico. Mazzolini⁶² individua nella letteratura⁶³ alcune caratteristiche che tendenzialmente qualificano la visita museale:

⁶⁰ Falk, Dierking 2000.

⁶¹ Precedentemente definito Modello di Esperienza Interattiva (1992).

⁶² Mazzolini 2002, p. 37.

⁶³ Falk, Dierking 1992; Miles *et al.* 1988; Serrell 1997.

- i visitatori trascorrono la maggior parte del tempo negli spostamenti, cercando di farsi un'idea dell'esposizione nel suo complesso più che dei singoli elementi;
- la sosta davanti agli oggetti esposti richiede un tempo che varia, da persona a persona, da zero a quarantacinque minuti, con una media inferiore ai trenta secondi;
- gli oggetti in mostra ricevono attenzione durante i primi trenta minuti della visita, dopo i quali il pubblico si sofferma a osservarli più di rado e per un tempo inferiore;
- il tempo di fermata presso ogni singolo oggetto è in rapporto al tempo complessivo stimato della visita; la sosta mediamente è inferiore nelle grandi esposizioni e tende a diminuire marcatamente con il progredire della visita;
- in presenza di un bivio, i visitatori tendono istintivamente a muoversi verso destra, privilegiano la parete destra di un ambiente con oggetti su entrambi i lati e concedono un'attenzione modesta alle isole espositive poste al centro di una sala. In caso di percorso circolare, il movimento è normalmente antiorario;
- l'uscita sembra esercitare un'attrazione irresistibile, abbreviando notevolmente il tempo di fermata medio dopo la sua visione;
- didascalie e spiegazioni vengono osservate da buona parte dei visitatori; molti le leggono in modo parziale e superficiale, quasi nessuno le legge tutte, per intero. Dietro questo dato medio si cela una netta polarizzazione tra quanti leggono la maggior parte dei cartelli e quanti non ne leggono nessuno.

Poiché il nostro sistema sensoriale ha una capacità limitata di trattenere le informazioni che provengono dal mondo esterno, è inevitabile che esso le debba filtrare. Il cervello sceglie attraverso l'attenzione selettiva mantenendo aperti i canali preattentivi rivolti all'elaborazione automatica delle informazioni. Nel contesto museale, la configurazione di sale e pareti, i percorsi, gli oggetti e le loro relazioni spaziali uniti a fattori quali, il rumore e l'affollamento, condizionano l'attenzione del visitatore⁶⁴.

La capacità di innescare la memoria si pone come obiettivo da perseguire nella costruzione di un allestimento museale, impiegando a questo scopo un articolato sistema di strategie di apprendimento⁶⁵. Il *priming* semantico, come precedentemente sottolineato da Cicogna, può intervenire nel processo di apprendimento aiutando l'innescarsi dei meccanismi del ricordo. L'obiettivo della presente ricerca consiste nell'indicare gli elementi che possono aiutare il pubblico a selezionare i contenuti principali relativi agli oggetti esposti con l'introduzione di strumenti basati sul *priming*. Questa operazione non è una

⁶⁴ Cataldo, Paraventi 2007.

⁶⁵ Desantis 2003.

manca di fiducia nelle capacità cognitive dell'individuo di discriminare le informazioni ma una forma di aiuto per sviluppare gradualmente una propria metodologia di approccio ai contenuti proposti dal museo. Si possono isolare due macroaree che costituiscono l'ossatura dell'analisi di un oggetto (pittura, scultura o fotografia che sia): la parte prettamente visiva (colore, tecnica, spazialità, ecc.) che sarà meglio individuata con l'aiuto del *priming* visivo, e quella relativa ai significati che può essere agevolata dal *priming* semantico.

2.1 Come leggere un'opera d'arte

Nel momento in cui ci dedichiamo all'analisi di un'opera d'arte⁶⁶ dovremmo ripartire dalle regole di base della comunicazione che prevedono:

- *emittente*: la persona che desidera comunicare un messaggio. Nel caso di un bene culturale può corrispondere sia all'artista, sia all'architetto, sia all'eventuale committente;
- *messaggio*: il contenuto della comunicazione;
- *codice*: il sistema di segni adottato per comunicare, conosciuto da chi riceve il messaggio;
- *mezzo*: l'elemento che consente fisicamente la trasmissione dei contenuti (messaggio);
- *ricevente*: la persona alla quale è indirizzato il messaggio. Un oggetto ha come destinatario il pubblico contemporaneo all'artista: se ad un cittadino della Firenze del Quattrocento era chiaro che nella *Cappella dei Magi* dipinta da Benozzo Gozzoli il giovane ritratto a cavallo, in primo piano, era Lorenzo il Magnifico, oggi, questa identificazione non è così scontata. Il riconoscimento può quindi diventare un passaggio ostico nella lettura odierna di un manufatto artistico;
- *contesto* all'interno del quale avviene la comunicazione. Le opere d'arte sono in stretta relazione con il contesto *fisico*, spesso completamente perso a causa della nuova collocazione museale che annulla i riferimenti spaziali, e il contesto *culturale*, che condiziona l'artista e il committente nel momento dell'esecuzione dell'opera, e il pubblico (di ieri e di oggi) che osserva il singolo manufatto;
- *funzione*: lo scopo di chi produce il messaggio, legato alle *motivazioni* e all'*uso* che verrà fatto dell'oggetto.

È difficile definire un metodo che sia adeguato a tutte le tipologie di beni culturali appartenenti alle diverse epoche storiche. In questo contesto ci concentriamo principalmente sull'analisi di opere come dipinti e disegni. In

⁶⁶ Diversi autori si sono dedicati al tema, si citano alcuni: Heinrich Wölfflin, Joshua Taylor, Maurizio Chelli, Françoise Barbe-Gall, Gillo Dorfles. Anche molti musei, soprattutto di area anglosassone, si impegnano ad educare visivamente il pubblico.

linea di massima possiamo asserire che la lettura di un oggetto artistico può essere divisa in due parti: aspetti visivi e aspetti semantici (legati ai significati e al messaggio di cui è portatore l'oggetto), dove il *codice* e il *mezzo* rientrano nella sfera degli aspetti visivi, mentre gli altri elementi (*emittente, messaggio, ricevente, contesto e funzione*) sono da considerarsi parti costitutive del mondo semantico.

La prima parte dovrebbe essere dedicata all'esame visivo per iniziare a capire cosa sia raffigurato nell'opera. Ciò significa focalizzare l'attenzione sulla struttura espressiva costituita dal linguaggio e dalle forme usate dall'artista per costruire la composizione assemblando colori, spazi, luce e linee. Questa sezione (analisi del *codice*) è divisa in due parti: descrizione del soggetto rappresentato e analisi del linguaggio artistico.

La descrizione del soggetto riguarda:

- il numero di personaggi presenti;
- il modo in cui sono raffigurati i personaggi;
- cosa e come è rappresentato nello sfondo;
- come è disposta la scena.

Passando poi all'analisi del linguaggio artistico, si possono individuare gli elementi che lo caratterizzano:

- linea (es. rigida/morbida, spezzata/continua, rettilinea/curva);
- forma: in un'immagine figurativa, la percezione della forma è inseparabile dalla percezione del contorno;
- superficie (es. uniforme/variata, liscia/in rilievo, lucida/opaca, trasparente);
- colore (es. primario/complementare, caldo/freddo, brillante);
- stesura della materia (es. uniforme, per campiture, a macchie, a punti, per velature);
- luce (es. diffusa/direzionata, bianca/colorata, calda/fredda);
- volume (es. plastico);
- resa spaziale (es. per mezzo di: prospettiva, chiaroscuro);
- schema compositivo (es. struttura piramidale, asse di simmetria, gerarchia delle figure);
- elementi comuni ad altre opere.

Successivamente si procederà a osservare il *mezzo*, ovvero il supporto nel quale è stato realizzato il manufatto (marmo, ferro, legno) riflettendo su:

- tecnica impiegata (es. olio su tela, grafite o sanguigna su carta, sgorbie per la xilografia, *etc.*);
- stato di conservazione (es. *craquelure*, viraggio del colore, imbarcamento del legno);
- interventi di restauro effettuati (es. reintegrazione a selezione cromatica, a rigatino).

Dall'integrazione di queste informazioni si può iniziare a delineare lo *stile* dell'artista, che verrà tracciato con maggior precisione attraverso il confronto con altri oggetti prodotti nel corso della sua vita e paragonando quella

determinata opera con altre create da autori diversi che raffigurano lo stesso tema iconografico.

La seconda parte da esaminare riguarda l'analisi del significato di un'opera (aspetti semantici) che prende in considerazione:

- la motivazione che spinge l'artista a crearla e che porta un eventuale committente a richiederne l'esecuzione;
- per quale funzione sia nata;
- quale messaggio vuole trasmettere;
- la modalità e le difficoltà di traduzione di concetti astratti in visivi (es. Istituzione dell'Eucarestia – *Ultima Cena*);
- il grado attuale di ermeticità dei codici presenti nell'opera (per i contemporanei dell'artista non presentava difficoltà in quanto erano in grado di decifrarne il significato);
- il genere artistico di appartenenza (arte sacra, natura morta, capriccio architettonico);
- il contesto storico-artistico contemporaneo all'artista;
- elementi comuni ad artisti e opere di altre epoche.

La percezione dell'opera dovrebbe essere completata dalla comprensione delle *relazioni* che si creano quando un oggetto entra a far parte di una collezione e di un museo.

L'analisi può procedere secondo un taglio:

- *sincronico*: un tema è studiato in relazione ad una epoca storica ben determinata, cercando di individuare le variazioni o le somiglianze iconografiche e iconologiche fra un dipinto e un altro;
- *diacronico*: si studia l'iconografia e l'iconologia di un tema in diverse epoche storiche con lo scopo di comprenderne i cambiamenti.

Ritornando al modello sul *priming*, il metodo di lettura presentato potrebbe appoggiarsi a questo meccanismo per facilitare il ricordo dei contenuti. Applicato su grande scala (nello stesso museo attraverso le esposizioni temporanee o in diversi musei), la continua reiterazione di questi livelli di lettura potrebbe, come si accennava in apertura, aiutare a sviluppare un approccio critico.

Nel seguito sono presentati brevemente le modalità concrete di impiego del *priming* semantico e i vantaggi che può trarne il pubblico. Per quanto riguarda quello visivo sono in corso sperimentazioni che verranno documentate in lavori futuri.

2.2 *Il priming come strumento per migliorare alcuni aspetti della museografia*

L'insieme delle opere esposte in un museo può essere idealmente frazionato in mini-percorsi tematici che permettono al visitatore di avere più successo nell'apprendimento dei contenuti e quindi di trovare una motivazione ulteriore per tornare. Il museo perde quella valenza punitiva che, a volte, è avvertita dalle

persone non capaci di decifrare i messaggi ricevuti durante la visita. I circuiti tematici sono potenziali strumenti per fidelizzare il pubblico che in questo modo sentirà il desiderio di vedere il resto della collezione. Il *priming* semantico, come quello visivo, può essere impiegato nella costruzione di questi percorsi tematici.

Limitare l'attenzione ad alcuni reperti significativi vuol dire infatti definire una dimensione significativa per l'apprendimento [...]. Non si tratta più di far seguire in rapida sequenza percezioni progressivamente più affrettate e instabili, ma di costruire attorno all'esperienza museale un reticolo di opportunità di apprendimento che concorra a renderla parte del profilo culturale dei fruitori⁶⁷.

Una volta isolati gli argomenti corrispondenti ai circuiti, si realizza un video nel quale un narratore spiega il tema prescelto in un arco di tempo molto breve, non superiore ai dieci minuti. Ogni volta che è illustrato un concetto importante l'immagine del narratore è sostituita per pochi secondi da una schermata dove compaiono una o più parole chiave (*prime*) collegate allo stesso concetto. Alla fine del video il pubblico è invitato a effettuare la visita. Le opere del circuito sono affiancate da una seconda didascalia che riporta la parola chiave (*target*) utilizzata nel video.

Il processo alla base di questi strumenti museografici è il *priming* ripetuto. Uno stimolo, in questo caso una parola chiave relativa a un argomento più ampio, è somministrato al pubblico che lo rileva coscientemente, senza manipolazione subliminale. Il cervello, oltre ad attivare tutte le connessioni neuronali, risulta facilitato nel recupero successivo dello stimolo.

Ceteris paribus, l'introduzione di supporti informativi basati sul *priming* può aiutare il pubblico a selezionare i contenuti fondamentali relativi agli oggetti esposti. A questo proposito, negli spazi della Pinacoteca Ambrosiana di Milano sono stati presentati al pubblico due video relativi al significato di alcuni dipinti.

2.3 *Il priming ripetuto semantico applicato al percorso museale: fase pilota della sperimentazione*

Nella Pinacoteca Ambrosiana è stato realizzato uno studio della collezione per predisporre un ipotetico circuito al quale applicare il modello basato sul *priming*. La scelta è ricaduta sull'iconografia dell'*Adorazione* declinata nella rappresentazione dei Magi che portano i doni e in quella della Vergine e di San Giuseppe in preghiera davanti al Bambino. Il tema è stato esaminato con l'aiuto delle fonti (*Vangelo di Matteo*, *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, *Storia dei Re Magi* di Giovanni da Hildesheim, *Squarci delle celesti rivelazioni di Santa Brigida*, vangeli apocrifi, ecc.) e dei commenti degli studiosi (Frugoni, Casanelli, ecc.).

⁶⁷ Vertecchi 1997, p. 77.

2.3.1 Metodo

La sperimentazione ha considerato tre gruppi di 10 persone ciascuno (sperimentale, neutrale, di controllo), campionati casualmente. Sono stati invitati a partecipare visitatori italiani che rientrassero nella fascia di età tra i 18 e gli 80 anni, fascia scelta in accordo con le potenzialità del *priming*. In realtà la letteratura specialistica rileva il fenomeno tra i 3 e gli 80 anni; si è però deciso di evitare il gruppo dei più giovani (bambini e ragazzi), perché richiederebbe considerazioni relative alla psicologia dell'età evolutiva.

1. Il primo gruppo *sperimentale* ha ricevuto stimoli *prime* semantici legati al tema dell'*Adorazione* guardando un video della durata di 5 minuti circa. Gli stimoli *prime* semantici sono costituiti da parole (tabella n. 1) il cui significato è in relazione con l'iconografia scelta. Il visitatore leggendo e ascoltando le parole esposte nel video (parole-*prime*) viene sollecitato a riconoscere e ricordare meglio questi contenuti quando li rilegge nelle didascalie (parole-*target*) posizionate vicino ai quadri.

PRIME: PAROLE CHIAVE	DIPINTI PINACOTECA AMBROSIANA
Vangelo di San Matteo	Morazzone, <i>Adorazione dei Magi</i> , 1620 circa Sala 15, Inv. 152
Tre età della vita	Andrea Schiavone, <i>Adorazione dei Magi</i> , 1547 circa Sala 1, Inv. 198
Melchiorre, Gaspare e Baldassarre	Tiziano Vecellio, <i>Adorazione dei Magi</i> , 1500-1549 Sala 1, Inv. 202
Oro, incenso e mirra	Maestro del Santo Sangue, <i>Adorazione dei Magi</i> , primo quarto XVI sec. Sala 21, Inv. 47
Maria e il Bambino	Bramantino, <i>Adorazione del Bambino</i> , ultimo quarto XV sec. Sala 3, Inv. 84
Rosso e blu	Bottega di Ghirlandaio, <i>Adorazione del Bambino</i> , 1475/90 Sala 2, Inv. 2
Giuseppe	Giampietrino, <i>Adorazione del Bambino con San Rocco</i> , 1520-1530 Sala 3, Inv. 94
Pastori	Martino Piazza, <i>Adorazione del Bambino</i> , 1500-1525 Sala 1, Inv. 93

Tab. 1. Parole chiave riportate nel video e nelle didascalie supplementari posizionate vicino ai quadri

È stato redatto un testo inerente all'iconografia dell'*Adorazione* che presenta due peculiarità principali: essere letto in pochi minuti per mantenere alto il livello di attenzione del pubblico non specializzato e contenere parole chiave relative al tema, ripetute poi nei cartellini esplicativi posizionati vicino alle opere. Successivamente è stato realizzato un video recitato da un attore professionista, fedele ai contenuti del testo e caratterizzato dall'introduzione,

per pochi secondi, di schermate contenenti le parole chiave (*prime*) collegate ai concetti più importanti.

Secondo la letteratura specialistica, il *priming* risente di alcuni cambiamenti nella presentazione dello stimolo *target*; per ovviare il problema la presentazione delle parole chiave, nel video, ricalcava lo stesso carattere tipografico (*garamond* scritto in rosso porpora) su fondo avorio adottato in Ambrosiana per le didascalie.

Alla fine della visione il pubblico ha visitato la Pinacoteca. Le opere parte del circuito sono state affiancate da una seconda didascalia che riportava una delle parole chiave (*target*) sentite nel video. I visitatori non sono stati avvertiti dell'introduzione di questi cartellini per evitare qualsiasi interferenza o ingerenza da parte del ricercatore che avrebbe potuto inficiare i risultati dell'esperimento.

Per esempio, l'introduzione delle parole chiave *rosso e blu* vicino al dipinto della bottega di Ghirlandaio avevano l'obiettivo di riportare alla memoria del fruitore le considerazioni esposte nel video in relazione all'identificazione dei personaggi – la Madonna – presenti nel tema iconografico dell'*Adorazione del Bambino*.

2. Il secondo gruppo *neutrale* ha visto un video che conteneva stimoli neutri; nel caso specifico sono state narrate la vita e le opere del fondatore dell'Ambrosiana, Federico Borromeo. Il tema è attinente alle collezioni esposte ma è neutro, in quanto non interferisce con la spiegazione delle opere selezionate per l'esperimento. Questo gruppo è stato inserito per dimostrare che solo stimoli specifici attivano il *priming* ripetuto semantico.

Con il testo sulla vita di Federico Borromeo, è stato realizzato un video (di 5 minuti circa) recitato da un attore professionista. Il brano non è stato corredato di parole chiave. Alla fine della visione il pubblico ha visitato la Pinacoteca.

3. L'ultimo insieme di visitatori, gruppo *di controllo*, non ha ricevuto nessun tipo di stimolo, i dati raccolti forniscono la *baseline* per valutare se si sia verificata effettivamente una prestazione migliore da parte di coloro che sono stati sottoposti agli stimoli di natura semantica (gruppo sperimentale).

2.3.2 Risultati

Si è proceduto all'analisi dei dati calcolando in prima istanza la media delle risposte corrette e poi la distribuzione di frequenza. Essendo il campione composto da un numero ridotto di soggetti si è scelto di elaborare i dati con il *Test di Wilcoxon*.

Il grafico sottostante (n. 1) restituisce la media delle risposte corrette dei tre gruppi: sperimentale (GS), neutrale (GN) e di controllo (GC). In primo luogo è da segnalare che la maggior parte di coloro che hanno partecipato alla sperimentazione hanno dichiarato di conoscere prima della visita il tema dell'*Adorazione*; questo potrebbe spiegare i risultati molto simili raggiunti da GS e GC.

È interessante notare come il GN sia stato soggetto ad una sorta di *priming* negativo che ha notevolmente peggiorato le prestazioni.

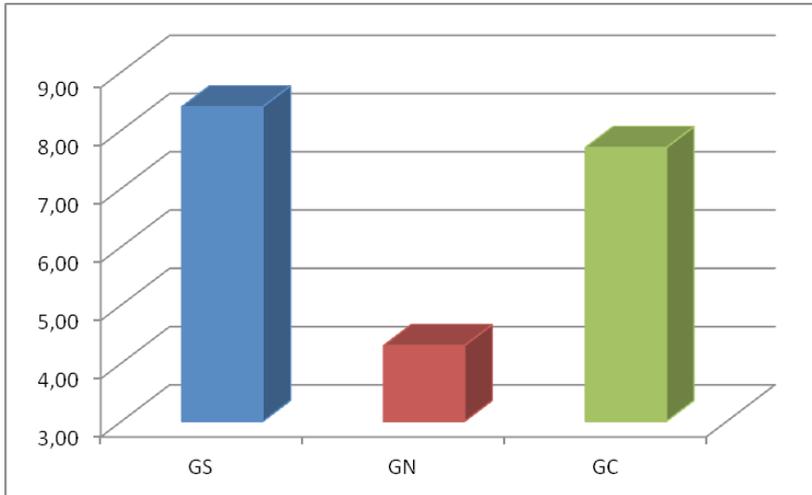


Fig. 1. Media delle risposte corrette dei tre gruppi impiegati nell'esperimento di *priming* ripetuto semantico effettuato in Pinacoteca Ambrosiana

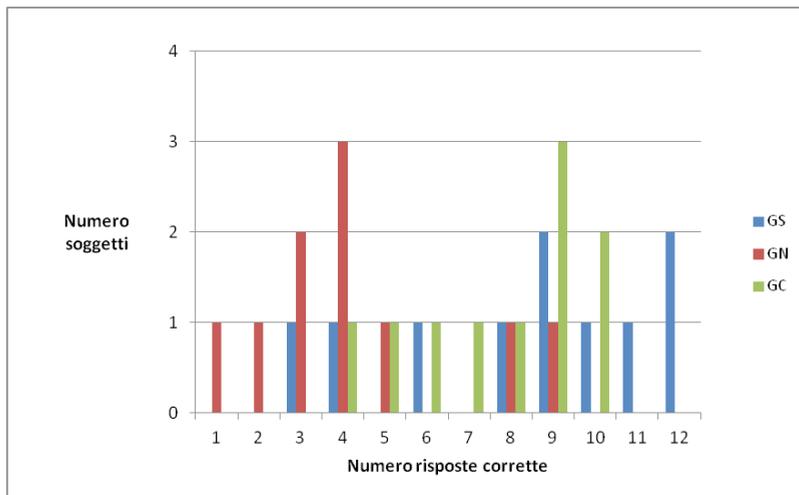


Fig. 2. Distribuzione di frequenza delle risposte corrette dei tre gruppi nell'esperimento di *priming* ripetuto semantico effettuato in Pinacoteca Ambrosiana

I risultati complessivi del test per questi gruppi sono mostrati nella tabella 2 (in tutti i casi l'ipotesi nulla è che la differenza tra le medie dei campioni non sia uguale a zero). Come si vede, nel confronto tra gruppo sperimentale e

gruppo neutro (GS *vs* GN) si evidenzia una significativa differenza tra le medie ($P < 0.01$).

				V	P
GS sem	GN sem	paired=TRUE		45	0.00903
GS sem	GN sem	paired=TRUE	Media (GS) > Media(GN)	45	0.004515
GS sem	GC sem	paired=TRUE		32.5	0.6452
GS sem	GC sem	paired=TRUE	Media (GS) > Media(GC)	32.5	0.3226

Tab. 2. Risultati complessivi dei tre gruppi oggetto dell'esperimento

La scelta di adottare il modello base di questo fenomeno psicologico – il *priming* ripetuto – è stata dettata da esigenze diverse:

- venire incontro ai bisogni “primari” del fruitore non specializzato e scarsamente fornito di conoscenze pregresse relative ai contenuti storico-artistici. Il *priming* semantico ripetuto non richiede un livello culturale elevato. In questa prima fase di acquisizione, volta a radicare la motivazione a frequentare i musei, è di fondamentale importanza agevolare l'apprendimento in modo da rinforzare il desiderio di confrontarsi con le opere;
- avere l'opportunità in fase sperimentale di controllare con accuratezza le variabili investigate cercando di limitare, per quanto possibile, l'inserimento di ulteriori fattori che influenzano ulteriormente il complesso ambiente museale;
- consentire un graduale sviluppo di strumenti museografici basati sul *priming*, facendo tesoro dei risultati raccolti durante le varie fasi di sperimentazione (di cui la presente ricerca costituisce il primo passaggio) correggendo eventuale errori.

Ci sono domande che la fase pilota dell'esperimento non ha ancora affrontato. Per esempio, le parole chiave indicate nel video e nelle didascalie svolgono solo una funzione di innesco di successive correlazioni semantiche o rappresentano anche la sintesi di un “discorso” sull'opera secondo un approccio narrativo? Al momento si è propensi a ipotizzare che gli interventi museografici basati sul *priming* semantico, debitamente supportati da altri incontri per consolidare e approfondire i contenuti delle opere (come suggerito anche da Falk e Dierking quando sostengono che l'apprendimento museale non si confina al limitato tempo trascorso entro le mura del museo), possano assolvere entrambe le funzioni.

Ci si chiede, inoltre, se tale risultato sia imputabile al *priming* semantico o se ciò che è prioritario sia ottenere una “riduzione di complessità”. Ciò che

funziona, in altre parole, è che le parole-chiave predispongono al riconoscimento di informazioni ad esse correlabili o non vi sono in atto meccanismi più globali, facenti riferimento anche al mondo culturale, alle motivazioni, alla storia del soggetto, rispetto ai quali le parole chiave funzionerebbero in quanto capaci di richiamare questi pre-giudizi?

Un altro approccio molto interessante, che non si è affrontato in questa sede per concentrarsi sull'aspetto dell'apprendimento, riguarda il gradimento degli oggetti artistici. Per esempio si può valutare se le opere in cui è stata attivata la modalità del *priming* risultino preferite rispetto ad altre. Questo lo si deve indagare forse attraverso domande esplicite. Se il gruppo sperimentale preferisce (valutazione affettiva in termini di positivo/negativo, mi piace/non mi piace, bello/brutto) le opere oggetto di *priming* in maniera più significativa rispetto agli altri gruppi possiamo dire che il *priming* ha avuto un effetto. Futuri studi potrebbero unire i due approcci (aspetti affettivi e apprendimento) per avere un quadro più chiaro delle potenzialità del *priming*.

Il processo di applicazione del *priming* alla museografia non è scevro da potenziali rischi come la riduzione dell'ampiezza di significato dell'opera, intesa in termini razionali ed emotivi.

2.3.3 *In sintesi*

La ricerca propone una modalità di fruizione museale graduale e "accompagnata" grazie al *priming* semantico capace di permettere al visitatore di costruire progressivamente un proprio percorso di analisi delle opere. La complessità delle informazioni che i manufatti artistici contengono potrebbe scoraggiare l'utente meno esperto, che mancherebbe così di criteri interpretativi adeguati per avere un accesso critico e un dialogo proficuo con il patrimonio culturale.

Come specificato precedentemente, il processo di divulgazione dei contenuti impiegato nella sperimentazione in Pinacoteca Ambrosiana è basato sul *priming* ripetuto semantico caratterizzato dall'uguaglianza tra (stimoli) *prime* e *target*, in cui lo stimolo è la singola parola (o più termini) ascoltata/letta nel video e successivamente riletta nelle didascalie.

Ogni stimolo somministrato al pubblico è sopra soglia, viene rilevato coscientemente, senza manipolazione subliminale. Quando il dato semantico arriva al cervello vengono attivate tutte le connessioni neurali relative al concetto stesso, facilitandone così il recupero successivo che richiederà un'attività cerebrale minore, effetto tipico del *priming*.

Questa modalità di approccio per comunicare e memorizzare potrebbe venire incontro a persone dislessiche e a soggetti amnesici.

Il modello basato sul *priming* può essere adattato a tutto il patrimonio, nelle sue diverse espressioni, e potrebbe diventare uno strumento per abbattere le

barriere interculturali agevolando anche un pubblico non occidentale (cinesi, giapponesi, indiani, ecc.) in quanto sfrutta meccanismi che contraddistinguono tutti gli esseri umani.

Riferimenti bibliografici / References

- Anderson 1976 = Robert Anderson. *Language, memory, and thought*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976.
- Anderson 1983 = John R. Anderson. *The architecture of cognition*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983
- Anderson 1993 = John R. Anderson. *Rules of the Mind*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1993.
- Anolli, Legrenzi 2006 = Luigi Anolli, Paolo Legrenzi. *Psicologia generale*. Bologna: Il Mulino, 2006.
- Baddeley 1995 = Alan Baddeley. *La memoria umana*. Bologna: Il Mulino, 1995.
- Balota, Chumbley 1984 = David Balota, James Chumbley. *Are lexical decisions a good measure of lexical access? The role of word, frequency in the neglected decision stage*. «Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance», (1984), n. 10, pp. 340-357.
- Becker 1976 = Curtis A. Becker. *Allocation of attention during visual word recognition*. «Journal of Experimental psychology: Human perception and Performance», (1976), n. 2, pp. 556-566.
- Becker 1979 = Curtis A. Becker. *Semantic context and word frequency effects in visual word recognition*. «Journal of Experimental psychology: Human perception and Performance», (1979), n. 5, pp. 252-259.
- Becker 1980 = Curtis A. Becker. *Semantic context effects in visual word recognition: An analysis of se-mantic strategies*. «Memory & Cognition», (1980), n. 8, pp. 493-512.
- Becker 1985 = Curtis A. Becker. *What do we really know about semantic context effects during reading?* In: *Reading research: Advances in theory and practice*, edited by Derek Besner. San Diego, CA: Academic Press, 1985, pp. 125-166.
- Becker, Killion 1977 = Curtis A. Becker, Thomas H. Killion. *Interaction of visual and cognitive effects in word recognition*. «Journal of Experimental psychology: Human perception and Performance», (1977), n. 3, pp. 389-407.
- Becker, Moscovitch, Behrmann, Joordens 1997 = Suzanna Becker, Morris Moscovitch, Marlene Behrmann, Steve Joordens. *Long-term semantic priming: A computational account and empirical evidence*. «Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition», (1997), n. 23, pp. 1059-1082.
- Bock, Griffin 2000 = J. Kathryn Bock, Zenzi M. Griffin. *The persistence of*

- structural priming: transient activation or implicit learning?* «Journal of Experimental Psychology: General», 129 (2000), n. 2, pp. 177-192.
- Cataldo, Paraventi 2007 = Luciana Cataldo, Marta Paraventi. *Il Museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*. Milano: Hoepli Editore, 2007.
- Cave 1997 = Carolyn Backer Cave. *Very long-lasting priming in picture naming*. «Psychological Science», (1997), n. 8, pp. 322-325.
- Cicogna 2000 = P. Carla Cicogna. *Psicologia generale. Storia, metodi, processi cognitivi*. Roma: Carrocci, 2000.
- Collins, Loftus 1975 = Allan M. Collins, Elizabeth F. Loftus. *A spreading activation theory of semantic memory*, «Psychological Review», (1975), n. 82, pp. 407-428.
- Coltheart *et al.* 2001 = Max Coltheart, Kathleen Rastle, Conrad Perry, Robyn Langdon, Johannes C. Ziegler. *DRC: A dual-route cascaded model of visual word recognition and reading aloud*. «Psychological Review», (2001), n. 108, pp. 204-256.
- Csikszentmihalyi, Robinson 1990 = Mihaly Csikszentmihalyi, Rick E. Robinson. *The Art of Seeing: An Interpretation of the Aesthetic Encounter*. Malibu: John Paul Getty Museum Publications, 1990.
- Dalrymple-Alford, Budayr 1966 = John Dalrymple-Alford, Bushra Budayr. *Examination of some aspects of the Stroop colour word test*. «Perceptual & Motor Skills», (1966), n. 23, pp. 1211-1214.
- De Carli 2007 = Cecilia De Carli. *Educare attraverso l'arte. Ricerca, formazione, casi di studio*. Milano: Mazzotta, 2007.
- Desantis 2003 = Paola Desantis. *Il museo comunica al pubblico: dall'allestimento alle attività educative*. In: *La qualità nella pratica educativa*, Margherita Sani, Alba Trombini (a cura di). Bologna: Editrice Compositori, 2003.
- DeSchepper, Treisman 1996 = Brett DeSchepper, Anne Treisman. *Visual memory for novel shapes: implicit coding without attention*. «Journal of Experimental Psychology. Learning, Memory, and Cognition», (1996), n. 22, pp. 27-47.
- Dosher, Rosedale 1989 = Barbara Anne Dosher, Glenda Rosedale. *Integrated retrieval cues as a mechanism for priming in retrieval from memory*. «Journal of Experimental Psychology: General», (1989), n. 118, pp. 191-211.
- Easton *et al.* 1997 = Randolph D. Easton, Kavitha Srinivas, Anthonyj Greene. *Do vision and haptics share common representations? Implicit and explicit memory within and between modalities*. «Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition», 23 (1997), n. 1, pp. 153-163.
- Eysenck, Keane 2008 = Michael W. Eysenck, Mark T. Keane. *Cognitive psychology. A student's handbook*. New York: Psychology Press, 2008.
- Falk, Dierking 2000 = John H. Falk, Lynn D. Dierking. *Learning from museums. Visitors experiences and the making of meaning*. Walnut Creek: Altamira Press, 2000.

- Fazio *et al.* 1986 = Russell H. Fazio, David M. Sanbonmatsu, Martha C. Powell, Frank R. Kardes. *On the automatic activation of attitudes*. «Journal of Personality and Social Psychology», (1986), n. 50, pp. 229-238.
- Feist, Rosenberg 2009 = Greg Feist, Erika Rosenberg. *Psychology. Making connection*. New York: McGraw-Hill, 2009.
- Fox 1995 = Elaine Fox. *Negative priming from ignored distractors in visual selection: A review*. «Psychonomic Bulletin & Review», (1995), n. 2, pp. 145-173.
- Gillund, Shiffrin 1984 = Gary Gillund, Richard M. Shiffrin. *A retrieval model for both recognition and recall*. «Psychological Review», 91 (1984), n. 1, pp. 1-65.
- Graf, Schacter 1985 = Peter Graf, Daniel L. Schacter. *Implicit and explicit memory for new associations in normal and amnesic subjects*. «Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition», (1985), n. 11, pp. 501-518.
- Grainger, Jacobs 1996 = Jonathan Grainger, Arthur M. Jacobs. *Orthographic processing in visual word recognition: A multiple read-out model*. «Psychological Review», (1996), n. 103, pp. 518-565.
- Gray 2004 = Peter Gray. *Psicologia*. Bologna: Zanichelli, 2004.
- Greenwald *et al.* 1996 = Anthony G. Greenwald, Sean C. Draine, Richard L. Abrams. *Three Cognitive Markers of Unconscious Semantic Activation*. «Science», (1996), n. 273, pp. 1699-1702.
- Healy, Proctor 2003 = Alice F. Healy, Robert W. Proctor. *Handbook of psychology*. «Experimental psychology», vol. IV. New Jersey: Publishing House Wiley, 2003.
- Huber *et al.* 2001 = David E. Huber, Richard M. Shiffrin, Keith B. Lylem, Kirsten I. Ruys. *Perception and preference in short-term word priming*. «Psychological Review», (2001), n. 108, pp. 149-182.
- Hintzman 1986 = Douglas L. Hintzman. «*Schema Abstraction*» in a Multiple-Trace Memory Model. «Psychological Review», 93 (1986), n. 4, pp. 411-428.
- Kinoshita, Lupter 2003 = Sachiko Kinoshita, Stephen J. Lupter. *Masked priming. The state of art*. New York: Psychology Press, 2003.
- Koriat 1981 = Asher Koriat. *Semantic facilitation in lexical decision as a function of prime-target association*. «Memory & Cognition», (1981), n. 9, pp. 587-598.
- Lachapelle, Murray, Neim 2003 = Richard Lachapelle, Deborah Murray, Sandy Neim. *Aesthetic understanding as informed experience: the role for knowledge in our art viewing experiences*. «Journal of Aesthetic Education», 37 (2003), n. 3, pp. 78-98.
- Legrenzi 1994 = Paolo Legrenzi. *Manuale di psicologia generale*. Bologna: Il Mulino, 1994.
- Marcel 1983a = Anthony J. Marcel. *Conscious and unconscious perception: an approach to the relations between phenomenal experience and perceptual processes*. «Cognitive Psychology», (1983), n. 15, pp. 238-300.

- Marcel 1983b = Anthony J. Marcel. *Conscious and unconscious perception: Experiments on visual masking and word recognition*. «Cognitive Psychology», (1983), n. 15, pp. 197-237.
- May, Kane, Hasher 1995 = Cynthia P. May, Michael J. Kane, Lynn Hasher. *Determinants of negative priming*. «Psychological Bulletin», (1995), n. 118, pp. 35-54.
- Mazzolini 2002 = Renato G. Mazzolini. *Andare al museo. Motivazioni, comportamento e impatto cognitivo*. Rovereto: Litografia Stella, 2002.
- McClelland, Rumelhart 1981 = James L. McClelland, David E. Rumelhart. *An interactive activation model of context effects in letter perception: Part 1. An account of basic findings*. «Psychological Review», (1981), n. 88, pp. 375-407.
- McNamara 2005 = Timothy P. McNamara. *Semantic priming. Perspective from memory and word recognition*. New York: Psychology Press, 2005.
- Meyer, Schvaneveldt 1976 = David E. Meyer, Roger W. Schvaneveldt. *Meaning, memory structure, and mental processes*. «Science», (1976), n. 192, pp. 27-33.
- Miles et al. 1988 = Roger S. Miles, Michael B. Alt, D. C. Gosling, Brian N. Lewis, Alan F. Tout. *The Design of Educational Exhibits*. London: Allen & Unwin, 1988.
- Morton 1969 = John Morton. *Interaction of information in word recognition*. «Psychological Review», (1969), n. 76, pp. 165-178.
- Murdock 1982 = Bennet B. Murdock. *A theory for the storage and retrieval of item and associative information*. «Psychological Review», (1982), n. 89, pp. 609-626.
- Poldrack et al. 1999 = Russell A. Poldrack, Anthony D. Wagner, Matthew W. Prull, John E. Desmond, Gary H. Glover, John D. E. Gabrieli. *Functional Specialization for Semantic and Phonological Processing in the Left Inferior Prefrontal Cortex*. «NeuroImage», 10 (1999), n. 1, pp. 15-35.
- Posner, Snyder 1975 = Michael I. Posner, Charles R. Snyder. *Facilitation and inhibition in the processing of signals*. «Attention and performance», (1975), V, pp. 669-682.
- Quillian 1967 = Ross M. Quillian. *Word concepts: a theory and simulation of some basic semantic capabilities*. «Behavioral Science», (1967), n. 12, pp. 410-430.
- Ratcliff, McKoon 1988 = Roger Ratcliff, Gail McKoon. *A retrieval theory of priming in memory*. «Psychological Review», (1988), n. 95, pp. 385-408.
- Rumelhart, McClelland 1982 = David E. Rumelhart, James L. McClelland. *An interactive activation model of context effects in letter perception: Part 2. The contextual enhancement effect and some tests and extensions of the model*. «Psychological Review», (1982), n. 89, pp. 60-94.
- Serrell 1997 = Beverly Serrell. *Paying Attention: The Duration and Allocation of Visitors' Time in Museum Exhibitions*. «Curator», 40 (1997), n. 2, pp. 108-125.

- Sloman *et al.* 1987 = Steven A. Sloman, Gordon C. A. Hayman, Nobuo Ohta, Janine Law, Endel Tulving. *Forgetting in primed fragment completion*. «Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition», (1987), n. 14, pp. 223-239.
- Solima 2004 = Ludovico Solima. *Dall'informazione alla conoscenza: indagine sulla comunicazione nei musei italiani*. In: *Musei e pubblico. Un rapporto educativo*, a cura di Emma Nardi. Milano: Franco Angeli, 2004.
- Stolz, Besner 1996 = Jennifer A. Stolz, Derek Besner. *Role of a set in visual word recognition: Activation and activation blocking as nonautomatic processes*. «Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance», (1996), n. 22, pp. 1166-1177.
- Stolz, Besner 1998 = Jennifer A. Stolz, Derek Besner. *Levels of representation in visual word recognition: A dissociation between morphological priming and semantic processing*. «Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance», (1998), n. 24, pp. 642-1655.
- Tipper 1985 = Steven P. Tipper. *The negative priming effect: Inhibitory priming by ignored objects*. «Quarterly Journal of Experimental Psychology Section A: Human Experimental Psychology», 37 (1985), n. 4, pp. 571-590.
- Tipper 2001 = Steven P. Tipper. *Does negative priming reflect inhibitory mechanisms? A review and integration of conflicting views*. «Quarterly Journal of Experimental Psychology», 54 (2001), n. 2, pp. 321-343.
- Tipper, Baylis 1987 = Steven P. Tipper, Gordon C. Baylis. *Individual differences in selective attention: The relation of priming and interference to cognitive failure*. «Personality and Individual Differences», (1987), n. 8, pp. 667-675.
- Tipper, Cranston 1985 = Steven P. Tipper, Margaret Cranston. *Selective attention and priming: Inhibitory and facilitatory effects of ignored primes*. «Quarterly Journal of Experimental Psychology», 37 (1985), n. 4, pp. 591-611.
- Tipper, Driver 1988 = Steven P. Tipper, John Driver. *Negative priming between pictures and words in a selective attention task: Evidence for semantic processing of ignored stimuli*. «Memory & Cognition», (1988), n. 16, pp. 64-70.
- Tipper, Milliken 1996 = Steven P. Tipper, Bruce Milliken. *Distinguishing between inhibition-based and episodic retrieval-based accounts of negative priming*. In: *Converging operations in the study of visual selective attention*, edited by Arthur F. Kramer, Michael G. H. Coles, Gordon D. Logan. Washington, DC: American Psychological Association, XXV, 1996, pp. 337-363.
- Vertecchi 1997 = Benedetto Vertecchi. *Il museo come dimensione dell'apprendimento*, «Cadmò» (1997), n. 13/14, pp. 75-84.
- Wiggs, Martin 1998 = Cheri L. Wiggs, Alex Martin. *Properties and Mechanisms of Perceptual Priming*. «Current Opinion in Neurobiology», 8 (1998), n. 2, pp. 227-233.
- Zorzi, Girotto 2004 = Marco Zorzi, Vittorio Girotto. *Fondamenti di psicologia*. Bologna: Il Mulino, 2004.

Il museo partecipativo sul web: forme di partecipazione dell'utente alla produzione culturale e alla creazione di valore culturale

Elisa Bonacini*

Abstract

Obiettivo di questo lavoro è un inquadramento sia del nuovo rapporto fra il museo partecipativo e l'utenza remota che delle forme di partecipazione dell'utenza remota alla produzione culturale e alla creazione di valore culturale, alla luce delle potenzialità offerte dalle ICT, soprattutto dal web e dai vari *social media*. Questo nuovo rapporto, che ha le sue radici più profonde proprio nell'ampia adozione di tutte le piattaforme tecnologiche oggi in uso, tipiche del web 2.0, consente anche una reinterpretazione del significato stesso di *cultural value*. Il quadro, che viene qui delineato ed arricchito da alcuni esempi soprattutto stranieri, chiarisce anche quanto l'aspetto partecipativo e l'utilizzo di *tag*, *folksonomie* e *user generated content* possano incidere sulla fidelizzazione dell'utenza. Infine, si evidenziano le maggiori componenti che caratterizzano il definitivo passaggio dalla fase Museo 1.0 alla fase Museo 2.0.

* Elisa Bonacini, Archeologa e Dottoranda di ricerca in Scienze Umanistiche e dei Beni Culturali, Università di Catania, Facoltà di Lettere, piazza Dante, 2, 95100 Catania, e-mail: e_bonacini@hotmail.com.

The aim of this paper is a framework both of the new relationship between the participatory museum and the on line audience and a framework of multiple forms of on line audience participation in cultural production and in the creation of cultural value, given the potential offered by ICTs, especially the web and various social media. This new relationship, which has its deepest roots just in the adoption of all web 2.0 technology platforms in use today, also allows for a reinterpretation of the meaning of cultural value. The framework, outlined here and enriched by some examples especially foreigners, also makes clear that participation and use of tags, folksonomies and user-generated contents may have an impact on users loyalty. Finally, we highlight the most important features characterizing the transition from the 1.0 Museum phase to the 2.0.

1. *Una breve introduzione sull'evoluzione del web*

Alla base di quel *continuum* evolutivo attraverso cui il web ha rivoluzionato se stesso, passando dalla fase 1.0 (1990-2000) a quella in corso 2.0, sta la trasformazione in senso sociale della rete, una rivoluzione non solo tecnologico-contenutistica ma relativa soprattutto alle modalità stesse d'interazione e condivisione e alle attitudini dell'utenza nel rapportarsi con quei contenuti e quelle tecnologie¹. Dalla fase 1.0, in cui il web era un *publishing and push medium*² unidirezionale e statico, caratterizzato dalla discriminazione di ruoli e funzioni fra chi produceva e pubblicava informazioni e chi passivamente ne fruiva, il web 2.0 è mutato in un *communication and pull medium*, un'agorà digitale³ o un *digital open space* aperto alla creazione, comunicazione, collaborazione e condivisione di contenuti. Avendo adottato parametri di progettazione flessibili, adattabili e *user-oriented* (piuttosto che *consumer-oriented*), il web ha consentito un approccio con l'utenza più fluido, dinamico e

¹ La definizione 2.0 è acquisita dalla numerazione progressiva degli aggiornamenti *software* (Guerzoni, Mininno 2008, p. 157). Sui vari aspetti ed interpretazioni del web 2.0 cfr. Vossen, Hagemann 2007; Cambra 2008; Kozinets 2010b; De Notaris 2010. Sul significato del web 2.0 come «an attitude, not a technology» cfr. Tkacz 2010, p. 38. Per una ricostruzione della sua evoluzione cfr. <http://www.cecid.hku.hk/whitepaper_20070228_fromWeb1_0toWeb2_0.php> (a cura del Center for E-commerce Infrastructure Development dell'Hong Kong University).

² Secondo Negro Ponte 1995, p. 84 nell'era dei *push-media* «people play a typically passive role, as spectator of sounds and images». Sul confronto fra *push* e *pull-media* van Kranenburg (2008, p. 27, nota 6) chiarisce come la *push technology* si riferisca a uno stile di protocollo comunicazionale nel quale «the request for a given transaction originates with the publisher, or central server. It is contrasted with pull technology, where the request for the transmission of information originates with the receiver, or client». Al riguardo cfr. anche Manovich 2008, pp. 223-224 e, da ultimo, De Notaris 2010, pp. 2-3.

³ Definizione coniata da Di Nucci 1999 e resa popolare da Tim O'Reilly, editore e fondatore della compagnia O'Reilly Media, in occasione della *Web 2.0 Conference* del 2004 (Kaplan, Haenlein 2010, pp. 59-60).

interattivo. Essendo mutate radicalmente le forme stesse della produzione e del consumo culturale, si è favorito lo sviluppo di un'utenza 2.0 che non si aspetta più solo di "consumare" informazioni sul web ma d'interagire profondamente e liberamente con esse⁴.

Il web 2.0 si evolve di continuo, al punto che ci si interroga sulle sue future generazioni: il web 3.0 o web semantico e il web 4.0 o web tridimensionale. Il web 3.0 si orienterebbe in misura maggiore verso un'intelligenza artificiale in grado di organizzare la conoscenza per "concetti" e non più per "parole", trasformando dati e contenuti e rendendoli più *usable* e *searchable*⁵. Con la fase 4.0, il web si trasformerebbe in un'ampia piattaforma capace di ospitare spazi virtuali e tridimensionali multi-utente in cui gli utenti agiscono attraverso la mediazione "figurata" dei loro *avatar* (o io-digitali). In realtà siamo già in una fase intermedia, per l'evidente passaggio dall'interattività e multilinearità del web 2.0 al pieno collaborativismo e alla piena ipertestualità del web 3.0. All'accelerazione nell'uno e nell'altro senso contribuiscono la multimedialità, i *digital tools* di comunicazione sociale-partecipativa (*social network*), di condivisione di contenuti e informazioni (piattaforme di *content sharing*, *blog*, *wiki*, *newsletter*, *feed RSS*) e il rapido processo di ubiquità informazionale legato alla diffusione dei dispositivi *mobile*. Con strumenti di comunicazione mediata da forme di "spersonalizzazione digitale" come *Second Life* (che consente di avere una seconda possibilità virtuale di vita) siamo già entrati anche nel web 4.0.

Per il loro impatto, travolgente ogni branca del pensiero e dell'attività umana, la digitalizzazione e le ICT sono considerate elementi strutturali di crescita della società, veri e propri ponti per superare distanze geografiche, economiche e sociali, indicatori nelle valutazioni sul capitale culturale di singoli e di società⁶ e creatori di quella che Lee Manovich ha definito *software culture*⁷. Non si tratta, unicamente, di un cambiamento nello stile della comunicazione ma di una rivoluzione nella centralità che l'architettura della comunicazione e dell'informazione ha assunto nella nostra società e, quindi, di una trasformazione delle stesse logiche comunicazionali.

⁴ Benkler 2006, p. 126; Gere 2010, p. 5; Oğuz, Kajberg 2010, p. 4; Bakhshi, Throsby 2011, p. 2.

⁵ Finnis 2008, p. 164; Bannier, Vleugels 2010, p. 77. Il web semantico è "intelligente": le pagine sono progettate per essere comprese dalle macchine (*machine-readable informations*) per facilitare la comprensione umana. Le tecnologie alla base del web semantico sono *meaning-centered*, in grado cioè di supportare l'auto-riconoscimento degli argomenti e dei concetti, l'estrapolazione delle informazioni e del loro significato e la stessa classificazione dei contenuti.

⁶ Licoppe, Smoreda 2006, p. 296; Cerquetti 2010, p. 33; Tondeur *et al.* 2011, pp. 155-156 e p. 162.

⁷ Manovich 2008, p. 3. La *software culture* è tipica di una *networked society* che vive in un villaggio globale ormai trasformato in globo virtuale (Castells 1996, p. 5; Licoppe, Smoreda 2006, p. 308; Farman 2010, p. 875) dove internet è «la leva per la transizione a una nuova forma di società [...] e con essa a una nuova economia» (Castells 2010, p. 14).

2. Il museo partecipativo: lo stato dell'arte

Scopo di quest'articolo è di presentare, attraverso una ricognizione per quanto sintetica delle esperienze e dei progetti più indicativi, l'ampio panorama di possibilità che le nuove tecnologie e le nuove piattaforme digitali offrono ai musei e alla loro utenza remota per la collaborazione, partecipazione e co-creazione di valore culturale sul web.

Il nuovo paradigma creatosi con l'impatto della digitalizzazione sul settore culturale, e sui musei soprattutto, è stato negli ultimi anni oggetto di specifiche pubblicazioni scientifiche, conferenze e seminari internazionali ormai moltiplicatisi e legati anche alla comunicazione mobile⁸.

L'attenzione internazionale alla partecipazione culturale attraverso le nuove piattaforme digitali sul web si intensifica alla metà degli anni 2000 ed è strettamente legata all'*exploit* di quei *social network* (al 2004-2005 si data il successo delle piattaforme di *content sharing* come *Flickr* e *Youtube*, che apriranno la strada nel 2006 al *social networking* di nuova generazione, rappresentato da *Facebook* e *Twitter*) che hanno consentito a milioni di utenti di prendere parte all'esperienza sociale digitale, contribuendo alla formazione di un villaggio globale e alla trasformazione del web in una piattaforma informativa aperta al contributo e alla collaborazione⁹.

Nella teorizzazione dell'uso delle tecnologie digitali per un nuovo e costruttivo rapporto fra i musei e la loro utenza è necessario segnalare alcuni fra i più attuali ed essenziali contributi (Finnis 2008; Tallon, Walker 2008; Graham, Cook 2010; Parry 2010) ed in particolar modo il volume di Nina Simon (2010), cui si deve non soltanto la diffusione globale della definizione e del concetto stesso di *Participatory Museum* ma anche la realizzazione di una piattaforma *open access* (da cui è consentita una libera consultazione testuale), di discussione e confronto, e l'analisi sul valore della partecipazione e co-creazione culturale presentata da Hasan Bakhshi e David Throsby (2011).

⁸ Spiccano alcune iniziative divenute "pietre miliari" nel settore, fra cui l'attività dell'*Archive & Museum Informatics* di Toronto (*ArchiMuse*), <<http://www.archimuse.com/>>, che dal 1987 pubblica i propri *reports* e *proceedings* e dal 1997 organizza le conferenze annuali di *Museums and the Web*, piattaforma mondiale per le innovazioni nel settore della *digital culture*. Si è concluso, invece, il ciclo degli *International Cultural Heritage Informatics Meeting* – ICHIM, anch'esso originaria filiazione di *ArchiMuse*. Tra le conferenze internazionali nel settore della comunicazione culturale mobile segnaliamo: la *Handheld Conference Online* (organizzata nel 2009 dalla *Tate Modern Gallery* di Londra; la seconda edizione, su *Museums and Mobiles in the Age of Social Media*, è stata realizzata in modalità wiki, <<http://www.handheldconference.org/>>), *Museums & Mobile Online Conference* (<<http://www.museums-mobile.org/>>) e *MuseumNext* (<<http://www.museumnext.org/>>) organizzate dal 2009 e divenute appuntamento obbligatorio per istituzioni culturali e professionisti del settore (in generale, dobbiamo lamentare la quasi assenza a queste manifestazioni delle istituzioni culturali italiane). Cfr. Bonacini 2011b, p. 70 e p. 121.

⁹ Manovich 2008, p. 192; Mora-Soto *et al.* 2009, p. 4260; Kozinets 2010a, p. 2. Sull'uso dei *social media* in generale cfr. Black *et al.* 2010; Burford 2011.

Il ruolo delle ICT nella comunicazione museale riscuote ampio interesse anche nel nostro paese, come dimostrano alcuni fra i più recenti lavori (Antinucci 2007; Galluzzi, Valentino 2008; Ricciardi 2008; Feliciati, Natale 2009; Bonacasa 2011; Bonacini 2011a e 2011b; Mandarano 2011). Nello specifico, le problematiche riguardanti la partecipazione dell'utenza remota alla produzione culturale sono state affrontate anche altrove (Colazzo 2008; Solima 2008a e 2008b; Natale, Ruggieri 2010; Popoli 2011; Bollo 2012).

3. *Il museo partecipativo e il nuovo rapporto con l'utenza remota*

L'accelerazione della rivoluzione digitale ha contribuito in maniera esponenziale allo svecchiamento delle istituzioni culturali a favore di una concezione "diffusa" del patrimonio culturale. Ad essersi evoluta adattandosi alla realtà digitale è prima di tutto la cultura che, entrata nella fase della Cultura 2.0¹⁰, traina e spinge al rinnovamento tutte le istituzioni e i soggetti culturali, sociali e economici che intorno ad essa operano.

Che le istituzioni culturali stiano vivendo una nuova era, basata sulla rivoluzione digitale, è ben evidente dalle definizioni ad esse assegnate: Musei 2.0, Archivi 2.0 e Biblioteche 2.0. Con queste definizioni si vuole indicarne il definitivo cambiamento, nel ruolo istituzionale e nell'immagine pubblica, fondato, soprattutto, su quelle nuove forme di socializzazione e di interazione con l'utenza che sono "catalizzate" dalle nuove piattaforme digitali sociali del web (ormai accessibili anche in modalità mobile attraverso specifici applicativi). Attraverso di esse, si tende a incoraggiare la partecipazione a livello educativo e creativo dell'utenza, aumentando e personalizzando l'*appeal* dell'offerta culturale, e ad attivare nuovi meccanismi di interazione e confronto¹¹.

I canali del web, i nuovi *social media* di tipo partecipativo e il modello socio-economico del *word of mouth* 2.0¹² offrono enormi potenzialità alla comunicazione culturale in termini di visibilità e distribuzione; la mobilità della comunicazione, possibile attraverso i più disparati dispositivi digitali (dagli *iPod* a *smartphone* e *tablet* di varie marche e tipologie), favorisce ulteriormente la creazione, la condivisione e la diffusione di contenuti culturali¹³.

¹⁰ Mechant 2007; <<http://www.tafter.it/2007/06/26/cultura-20/>>. Sull'appendice "2.0" cfr. Oğuz, Kajberg 2010, p. 4.

¹¹ Vom Lehn, Heath 2005, pp. 13-14; Holmberg *et al.* 2009, p. 677; Gruber, Glahn c.d.s., p. 1.

¹² Il *word of mouth* digitale è strumento fondamentale del marketing 2.0 poiché aiuta a veicolare le opinioni degli utenti, a indirizzarne la domanda di beni, a condizionarne le decisioni d'acquisto e, di conseguenza, a generare la reputazione di qualsiasi prodotto o servizio (Valentino 2008, pp. LIV-LV, <www.inc.com/tech-blog/word-of-mouth-20.html>).

¹³ Sui *mobile devices* nella comunicazione e nel consumo culturale cfr. Gruber, Glahn c.d.s., pp. 2-4.

Per questi motivi, l'applicazione al settore dei beni culturali della multimedialità e delle nuove forme di comunicazione partecipativa è considerata condizione essenziale per garantire la definitiva trasformazione delle istituzioni culturali in "piattaforme socio-culturali di sviluppo integrato" in grado di consentire una comunicazione attiva con il proprio pubblico e una fruizione del proprio patrimonio culturale priva di confini geografici e proiettata verso un futuro nel quale la condivisione e il modello dell'*open access* saranno sempre maggiori¹⁴.

La comunicazione museale, mirata a favorire l'approccio ai potenziali visitatori e ad aprirsi a un dialogo virtuoso e modulabile con l'utenza, è orientata a trasformare il museo in un Museo 2.0, un *participatory museum* (per dirla con Nina Simon), nel quale si attivino processi partecipativi in grado di trasformarlo in una piattaforma che metta in connessione fra loro i vari soggetti coinvolti («creators, distributors, consumers, critics and collaborators»¹⁵), aperta alla collaborazione dell'utenza all'offerta museale (o persino alla sua diretta produzione) tramite contenuti personali *user-generated* (UGC), in modo da favorire processi co-creativi di valore culturale¹⁶.

Oggi, come sostengono in un recente contributo Sam Hinton e Mitchell Whitelaw, «people no longer simply view or consume cultural content; they make it, reuse it, and annotate it, adding meaning and creating new derivative media forms»¹⁷. Queste attività costituiscono il primo presupposto per la costruzione del senso di appartenenza a un gruppo sociale, per la creazione d'identità condivise e per l'ampliamento del proprio orizzonte comunicazionale non solo col museo ma anche con quegli altri utenti che alla stessa maniera partecipano alla co-produzione del valore museale¹⁸. In questo senso, possiamo adattare ai musei partecipativi il *life-cycle model* sui comportamenti informativi applicato da Lennart Björneborn nel caso dell'utenza delle biblioteche (fig. 1):

¹⁴ Medak 2008.

¹⁵ Simon 2010, p. 2.

¹⁶ Nella produzione e comunicazione culturale, il web 2.0 ha contribuito a definire un modello d'interpretazione *bottom-up* (rispetto al tradizionale modello *top-down*, in cui la conoscenza di un oggetto era filtrata dall'interpretazione del curatore e così "imposta" al visitatore), facilitando la creazione di UGC. Si sta procedendo «nella direzione di un avvicinamento costruttivo del pubblico tentando di scardinare le attuali modalità di proposta» (Bollo 2009, p. 24). Sugli UGC in ambito culturale cfr. Hellin-Hobbs 2010, pp. 72-73 e Bonacasa 2011, p. 36. Nell'interazione fra utente e istituzione culturale, secondo un'ottica di *value co-creation*, valgono le considerazioni di Pencarelli e Splendiani (2011, p. 238): «Affermare che il valore è generato e distribuito nel corso dell'interazione cliente-fornitore (visitatore-struttura museale) implica [...] la gestione della piattaforma di interazioni, non solo al fine di supportare la creazione di valore per il cliente, ma anche per appropriarsi del valore per il fornitore del servizio».

¹⁷ Hinton, Whitelaw 2010, p. 52.

¹⁸ Bojano *et al.* 2005; Licoppe, Smoreda 2005, p. 326; Rahaman, Tan 2011, p. 104.

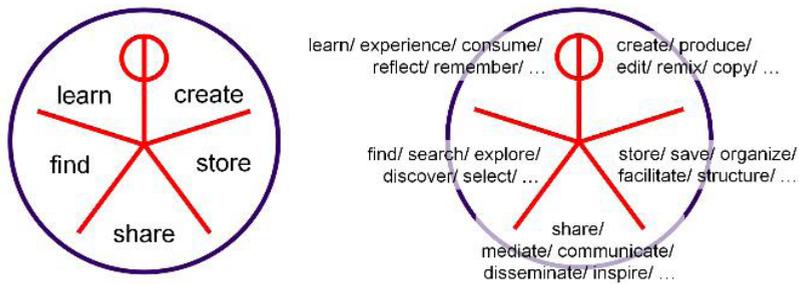


Fig. 1. Il *life-cycle model* nei comportamenti informativi nella versione semplificata e in quella estesa (Fonte: Björneborn 2011, p. 156, figg. 2-3)

Secondo questo modello, l'utente culturale si può interfacciare con i contenuti informativi in cinque modi: li crea (*create*), li archivia (*store*), li condivide (*share*), li cerca/trova (*find*) e da essi trae insegnamento, cioè impara (*learn*). Nel rapportarsi tradizionalmente a un'istituzione culturale, le azioni dell'utente sono strettamente limitate alle ultime due e il tipo di consumo culturale oscilla fra una *reactive consumption* e una *proactive consumption* (ovvero tra una normale visita al museo e una visita nella quale si sceglie consapevolmente cosa conoscere e come approfondirlo)¹⁹.

In un'istituzione culturale partecipativa, invece, le azioni che l'utente può compiere variano e sono molteplici: il grado di partecipazione dell'utenza è dato dalla libertà e molteplicità di azioni e interazioni culturali che all'utente sono attivamente concesse dall'istituzione (collaborazione a un *wiki* o un *blog*²⁰, presenza libera sui *social network*, partecipazione su piattaforme virtuali, creazione di gallerie o collezioni personali, creazione e/o condivisione di contenuti culturali su piattaforme comuni, ecc.). Nell'approcciarsi in modo partecipativo le azioni dell'utente possono essere quindi anche di tipo produttivo e, come tali, distinguersi in una *production for private use* e in una *production for public use* (ovvero una produzione di contenuti culturali limitata ad uso personale ed una produzione aperta alla condivisione e alla co-produzione)²¹.

L'interazione con l'utenza e la co-produzione di contenuti culturali sono state adottate più facilmente e con gradi differenti nei musei tecnico-scientifici (anche italiani), notoriamente più orientati alla sperimentazione, piuttosto che nei musei "tradizionali"²²; tuttavia, nessun museo può oggi disconoscere

¹⁹ Engeström 2006; Mechant 2007, p. 24.

²⁰ Ottimo esempio di collaborazione con l'utenza è il *National Museums Liverpool Blog* (<<http://blog.liverpoolmuseums.org.uk/>>) come ben descritto da Jane Finnis (2008, p. 154).

²¹ Engeström 2006; Mechant 2007, p. 24.

²² Ciolfi *et al.* 2008, pp. 355-356; Mandarano 2011, p. 214.

l'importanza di una profonda interazione sociale attraverso le tecnologie digitali come parte di un processo di modernizzazione più ampio²³.

La partecipazione dell'utenza all'aspetto comunicazionale ed espositivo sta trovando sempre maggiore applicazione grazie all'utilizzo, in presenza, di numerose varietà di dispositivi *hands-on* (che permettano, ad esempio, la registrazione di contenuti vocali o audiovisivi) e di *mobile devices* (PDA, *smartphone*, *tablet*, ecc.)²⁴, e del web con i suoi applicativi e *digital tools* in modalità remota.

Proprio il web costituisce in tal senso la risorsa più adatta; in particolare, Yvonne Hellin-Hobbs²⁵ individua tre specifiche modalità di partecipazione dell'utente remoto alla produzione culturale: il *tagging*²⁶, le *folksonomie*²⁷ e gli *user-generated content*.

Il sito web museale può consentire agli utenti remoti di partecipare alla creazione di contenuti culturali, di aggiungere delle proprie "etichette" ai manufatti della collezione, lasciando che si vengano così a creare delle interpretazioni "informali" degli oggetti e delle classificazioni di tipo folksonomico (che, come evidenziato da alcune ricerche, ampliano il vocabolario tecnico-museale in modo innovativo, semplice e partecipato ed aiutano in modo esponenziale alla indicizzazione delle collezioni²⁸). Tutto questo permette alla comunicazione museale remota di essere raggiunta attraverso ricerche che utilizzino significati non convenzionali, cercando di superare la creazione di codici interpretativi univoci, che trova la sua espressione finale più astratta proprio nella digitalizzazione dei contenuti²⁹. Lasciare che gli utenti inseriscano *tag* alle collezioni, creando folksonomie proprie, permette non solo ai musei di guardare agli oggetti o alle opere d'arte con l'occhio del non-esperto ma, soprattutto, consente ai non-esperti di rintracciare sul web qualcosa che,

²³ Uzelac 2008, p. 18; Heath, vom Lehn 2009, p. 266.

²⁴ Sul significato di *mobile device* cfr. <http://en.wikipedia.org/wiki/Mobile_device>.

²⁵ Hellin-Hobbs 2010, pp. 73-76.

²⁶ Il *tagging* (dall'inglese *tag*: etichetta, contrassegno, parola chiave) consiste nell'attribuire a documenti e a *file* su internet una o più parole chiave che siano in grado di individuare l'argomento di cui si sta trattando.

²⁷ L'organizzazione da parte degli utenti di *tag* in "categorie popolari d'informazioni" porta a quella nuova e spontanea forma di aggregazione informativa definita, con neologismo cratico, folksonomia. Il termine, derivato da *folk* + tassonomia e coniato nel 2004 da Thomas Vander Wal (<<http://vanderwal.net/folksonomy.html>>), indica un "sistema di gestione della classificazione realizzato dalla gente", una non gerarchica forma di tassonomia (che invece è una classificazione scientifica realizzata da esperti secondo protocolli rigorosi) a dimensione popolare, creata direttamente da chi la usa secondo criteri individuali. Dalle folksonomie derivano forme di classificazione collaborativa costruita dalla gente su parole chiave (Galluzzi 2008, p. XXVII; Huvila 2010, pp. 312-314; Vergani 2011; Bonacasa 2011, p. 110), con la tendenza al prevalere di punti di vista predominanti (Huvila, Johannesson 2011, pp. 101-102). Definire e categorizzare gli oggetti è, in ogni caso, una funzione cognitiva tipica della mente (Santoro 2007).

²⁸ Guerzoni, Mininno 2008, p. 162.

²⁹ Stylianou-Lambert, Stylianou 2010, pp. 67-68.

tassonomicamente indicata, non troverebbero o non comprenderebbero facilmente³⁰.

Tra le opzioni di comunicazione museo-utente più innovative (che in molti casi si trasforma anche in una vera e propria forma di produzione culturale da parte dell'utente) va citato lo *storytelling*, tecnica attraverso la quale il museo, dalle pagine del suo sito e sfruttando appieno le tecnologie del web 2.0, chiede – sia all'utente “fisico” dopo la visita in presenza (*feedback* post-fruizione) che a quello remoto – di esprimere un'emozione suscitata durante la visita o da un oggetto della propria quotidianità presente o passata, magari corredata di immagini o commenti³¹. Nel caso del *feedback* post-fruizione³², modulato secondo un approccio partecipativo e inclusivo, si mira a suscitare il coinvolgimento emozionale e quegli spunti di riflessione o di ricordo che facciano riferimento al *background* individuale, inteso come bagaglio personale di esperienze e cultura pregresse. In questo caso, l'apporto delle nuove tecnologie può dimostrarsi decisivo, soprattutto se si considerano le grandi possibilità che esse offrono di *feedback* e di costruzione di un rapporto diretto tra il pubblico e il museo, oggi sempre più proteso a sfruttare le nuove tecnologie e i nuovi *media* per “estendere” la propria presenza fisica e concettuale, per trasformarsi in un “luogo”, fisico o virtuale che sia, dove la conoscenza venga anche “costruita” oltre che esclusivamente “trasmessa”³³.

In altri casi si sono sviluppate politiche di coinvolgimento diretto dei visitatori nell'aspetto “produttivo” dell'opera d'arte, tramite la realizzazione di opere (foto, video, contenuti ecc.) da collocare sia sul sito web museale che nelle sale espositive, trasformando il consumatore passivo d'arte in un consumatore in grado di produrre egli stesso forme d'arte, ovvero in un *prosumer* (consumatore che partecipa all'aspetto produttivo³⁴, per il quale la commistione piena fra *production* e *consumption* è appunto definita *prosumption*³⁵ o, per evidenziarne

³⁰ Guerzoni, Mininno 2008, p. 161.

³¹ Sul rinnovato interesse per questa tecnica come strumento per la creazione di valore culturale e memoriale collettivo cfr. Kvan, Affleck 2007, p. 277.

³² Per comprendere il sistema del *feedback* nel processo di comunicazione cfr. Ciappei, Surchi 2010, pp. 51-52.

³³ Arvanitis 2005, p. 252. Uno splendido esempio di *feedback* post-fruizione si ha al *The Tech Museum of Innovation* a San Jose in California: il sito web del museo permette, infatti, di lasciare opinioni, consigli o quant'altro, a visita avvenuta, cliccando sulla pagina *TechTag – Your personal website* (<<http://my.thetech.org/>>).

³⁴ Sul significato di *prosumer* e la letteratura al riguardo cfr. Medak 2008, p. 59, nota 1 e Consoli, Musso 2008, pp. 319-320. La coniazione di questo termine è riconducibile alla fase postindustriale del consumismo (Granelli 2008, p. 31). L'utente è divenuto, quindi, elemento centrale di un nuovo sistema cui egli partecipa con la creazione e la condivisione di contenuti e intorno al quale sono collocati i servizi, le informazioni e gli stessi contenuti (Matarasso 2010, p. 75). Sul ruolo del *prosumer* cfr. anche Shahani *et al.* 2008, p. 4; Schick, Damkjær 2010, p. 36; Bannier, Vleugels 2010, p. 70.

³⁵ Nel 2007 si è calcolato che l'utenza in grado di produrre e condividere contenuti propri sui maggiori *social* o *sharing network* corrispondeva a un 0,5-1,5% (Manovich 2008, p. 224);

l'aspetto continuato nel tempo, *produsage*³⁶). Inoltre, l'aumento esponenziale delle tecnologie mobili e dei media sociali e geo-sociali ha contribuito a trasformare qualunque utente-consumatore in un potenziale utente-*prosumer*.

L'utilizzo da parte dei musei di UGC è considerato anche una pratica strettamente commerciale che potrebbe avere ricadute in termini di apprezzamento e frequentazione dei siti web istituzionali e incidere sulle forme di rapporto col pubblico, favorendo da un lato il coinvolgimento, la partecipazione e la comunicazione bidirezionale³⁷, dall'altro anche la definitiva trasfigurazione dell'istituzione museale, percepita come un luogo sociale, dinamico, multi-vocale e partecipativo³⁸.

Si tratta, a ben vedere, di forme di partecipazione che permettono una comunicazione circolare e virtuosa mantenuta nel tempo, in grado di incrementarsi ulteriormente e in maniera differenziata, grazie anche all'adozione di un'offerta culturale modulata sulla domanda (attraverso strategie di individuazione del *target* di pubblico cui rivolgersi³⁹) che tenga in considerazione il pubblico museale come un insieme di individui e non come un numero, se non peggio⁴⁰.

Questa possibilità di doppia interazione e partecipazione con il museo e con gli altri utenti è resa possibile soprattutto da quegli ambienti web 2.0, come i *social network*, la cui componente relazionale (di tipo tecno-sociale) è molto marcata⁴¹.

L'utente, creatore di contenuti digitali personali (il *digital archive of the self*, come l'hanno definito Mark Cote e Jennifer Pybus in un recente contributo⁴²), messo in grado di comunicare direttamente col museo, sente riconosciuto per sé un ruolo più individuale⁴³ che fuoriesce dalle logiche della cultura di massa, identificandosi egli stesso quale parte di un gruppo sociale con cui è in grado di interagire e di cui condivide interessi e valori⁴⁴, sotto l'egida di un *brand* museale che non sia solo un prodotto o un simbolo aligido ma uno

l'aumento esponenziale delle tecnologie mobili e dei *social e geo-social media* ha contribuito a trasformare qualunque utente-consumatore in un potenziale utente-*prosumer*.

³⁶ Brun 2008, p. 21.

³⁷ Durbin 2006.

³⁸ Per dirla con Nina Simon (2010, p. 5) «another body through the gate» o «just a faceless visitor».

³⁹ Sul significato di mercato bersaglio cfr. Candela, Scorcu 2004, p. 155; Dainelli 2007, pp. 83-89.

⁴⁰ Simon 2010, p. 39.

⁴¹ Sull'utilizzo dei *social network* e l'incidenza sulle relazioni sociali (famiglia, amici, lavoro), cfr. Black *et al.* 2010.

⁴² «The digital archive of the self is paradigmatic of new forms of social and economic relations. [...] The digital archive of the self in social networks are user-generated and user-oriented. The information stored is always in process; even when it ceases to be part of an active flow, it remains both retrievable in its profile and aggregated across the social network. The digital archive of the self is permanently *in medias res* [...]» (Cote, Pybus 2011, pp. 25-26).

⁴³ Il riconoscimento da parte degli utenti della propria individualità all'interno delle reti sociali è da considerarsi il segreto del successo dei *social network* (Simon 2010, p. 39).

⁴⁴ Simon 2010, p. 3; Mercer 2011, p. 42.

strumento in grado di evocare emozioni e senso di appartenenza e di spingere alla partecipazione (attraverso strategie rivolte a sviluppare nell'utente processi di tipo cognitivo-passionali, secondo quello che viene definito *multi-sensory marketing* che comprende il marketing emozionale)⁴⁵.

L'applicazione delle nuove tecnologie e l'utilizzo dei *social network* in campo museale si sono evoluti in modo esponenziale. A livello internazionale, la consapevolezza delle opportunità fornite dai *social network*⁴⁶, ad esempio, è ormai totalmente radicata nella cultura, nella comunicazione e nel marketing museale (anche per l'avvenuto riconoscimento delle molteplici possibilità di ulteriore creazione di "valore" alla comunicazione e ai programmi museali⁴⁷): non c'è sito museale che non abbia predisposto un collegamento col proprio profilo su *Facebook* o su altri *social media*, persino a mo' di "filo diretto" col museo⁴⁸. Sempre più in crescita è, come vedremo, la tendenza a consentire ai propri visitatori di condividere foto delle collezioni su *social network* come *Flickr*, *Facebook* o *Twitter*⁴⁹ oppure a contribuire alla creazione di "opere d'arte", magari attenendosi a linee guida o temi ben precisi.

I musei non potevano scegliere se mantenersi in disparte rispetto all'evoluzione della comunicazione digitale; hanno giustamente iniziato ad utilizzare questi strumenti per riappropriarsi delle loro funzioni di conservazione, tutela, comunicazione e valorizzazione secondo modalità nuove. La creazione di un profilo su un *social network* da parte di un museo manifesta la ricerca di un mezzo di comunicazione e di divulgazione istituzionalmente riconosciuto che, attraverso l'affidabilità e l'autorità della stessa istituzione, dia garanzia della veridicità dei contenuti culturali comunicati e distribuiti, evitando così anche

⁴⁵ Adottiamo il significato di *brand community* riferito al marketing 2.0, come enunciato da Domenico Consoli e Fabio Musso, applicandolo al museo «emphasizes the link between product and the role played by consumers. The brand becomes the symbol of connection and communication between companies and consumers. The brand represents a characteristic element and becomes a prodigious multiplier value. [...] The challenge is not between products, that are similar but between perceptions, feelings, emotions around products (emotional marketing)» (Consoli, Musso 2008, p. 320). Sul marketing emozionale cfr. anche Consoli 2009.

⁴⁶ I *social network* sono oggetto di recenti analisi sulla loro capacità di creare un *generative value*, da tenere in considerazione come una delle componenti della progettazione di prodotti *software* (Black, Jacobs 2010).

⁴⁷ Russo *et al.* 2006, p. 7. Sul concetto di "valore della cultura" cfr. Bonacini 2011a, p. 22 e indicazioni bibliografiche *ivi*.

⁴⁸ In occasione del *one day event* intitolato *Ask a curator* (1 settembre 2010) i curatori di 300 musei nel mondo si sono messi a disposizione degli utenti della rete: cliccando su uno dei paesi partecipanti e da questo su uno dei musei aderenti, si accedeva alla pagina *Twitter* del museo in diretta connessione con il curatore, pronto a rispondere ad ogni quesito (<<http://www.askacurator.com/home.html>>). In occasione di questa iniziativa, l'Italia era rappresentata solo dal MART, museo particolarmente attento alla socialità virtuale.

⁴⁹ Cfr. <http://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Loves_Art>. Sull'arricchimento di contenuti culturali attraverso le informazioni sociali cfr. Mechant 2007, p. 25.

la diffusione di contenuti errati o non controllati (che per la velocità del web altrimenti rischierebbe di divenire endemica)⁵⁰.

4. *Il tagging nella catalogazione culturale partecipata*

Come abbiamo evidenziato nel paragrafo precedente, al visitatore sono offerte molteplici soluzioni di avvicinamento e coinvolgimento, permettendogli di concorrere alla creazione culturale e di condividere contenuti d'interesse, di connettersi con altri individui oltre che con l'istituzione museale stessa. Quest'avvicinamento e questo coinvolgimento devono mirare a far sentire il visitatore come un "partecipante" coinvolto e rispettato, un vero e proprio "mediatore" che agisca da pari a pari nei confronti del resto del pubblico⁵¹.

Nello specifico, si espongono due casi esemplari dell'uso del *tagging* come forma di catalogazione collaborativa con l'utenza remota per le collezioni *on line*, attraverso il cui confronto diretto si riescano ad evidenziare più chiaramente le tendenze in atto nell'uso di questa tecnica partecipativa all'estero e in Italia.

Il primo e più recente esempio è *Qrator*⁵², progetto anglosassone lanciato nel 2011, che costituisce una vera e propria piattaforma web collaborativa (a cura dei tre dipartimenti: UCL Centre for Digital Humanities, UCL Centre for Advanced Spatial Analysis e UCL Museums and Collections) finalizzata alla co-creazione di contenuti e di significati e interpretazioni riguardanti le collezioni *on line* del Grant Museum of Zoology e del Petrie Museum of Egyptology di Londra. Dalla sezione *Join the conversation* gli utenti sono invitati, di volta in volta, a rispondere (*What do you think?*) a specifiche domande riguardanti gli oggetti delle collezioni, lasciando commenti e informazioni che divengono parte integrante della "storia digitale" di quegli artefatti.

Il secondo caso chiarisce come le istituzioni culturali italiane, in alcuni casi, si rivelino ancora un po' troppo ostili a concedere eccessive libertà partecipative sulle proprie collezioni. Ne è esempio il pur lodevole progetto⁵³ intitolato *Furor Mechanicus. Catalogo delle invenzioni strumentali e meccaniche dall'antichità al XVIII secolo*⁵⁴, realizzato a partire da giugno 2010 da parte del Museo Galileo di Firenze (museo che, fra l'altro, merita di essere segnalato anche per il recente

⁵⁰ Sul significato e l'importanza dell'autenticità della fonte cfr. Russo *et al.* 2006, p. 2 e p. 6. Bisogna, inoltre, valutare la difficoltà, da parte dell'utenza remota, di «discernere tra le fonti, selezionando quelle garantite dall'affidabilità del soggetto che le ha prodotte e dalla qualità del formato di presentazione» (Feliciati 2006, slide 4).

⁵¹ Bollo 2009, p. 25; Simon 2010, p. 4.

⁵² Cfr. <<http://www.qrator.org>>.

⁵³ Cfr. <<http://www.museogalileo.it/partecipa/progettiviki/fuormechanicuscatalogoinvenzioni.html>>.

⁵⁴ Cfr. <http://redi.imss.fi.it/invenzioni/index.php/Pagina_principale>.

restyling del suo sito web⁵⁵, eccellenza della nostra offerta museale *on line*, ricco di contenuti multimediali che diano ampio risalto alla attività scientifica e didattica del museo). *Furor Mechanicus* è una sorta di “inventario virtuale”, creato con la collaborazione degli utenti, anche se ancora parziale e ristretta. Agli utenti, previa registrazione, è consentito di partecipare indirettamente alla costruzione del catalogo, suggerendo correzioni, aggiunte, aprendo discussioni in merito ai singoli oggetti; in realtà, qui non è pienamente adottata la filosofia del web 2.0 aperto, libero e collaborativo: eventuali contenuti e suggerimenti provenienti dall’utenza sono inseriti solo dopo l’accurata valutazione dei curatori, né l’utenza può intervenire direttamente sulle singole schede.

La differenza fra i due progetti è evidente nella “storia digitale” degli oggetti presenti nei rispettivi cataloghi *on line*. I due modelli interpretativi che vi stanno alla base sono rispettivamente di tipo *bottom-up* e *top-down*: all’interpretazione “dal basso” del catalogo di *Qrator* si contrappone quella “dall’alto” del catalogo di *Furor Mechanicus*, ancora fortemente condizionato dalla supervisione a livello interpretativo tipica del tradizionale filtro curatoriale da imporre all’utente.

Flickr, piattaforma di *photo-sharing*, negli anni più recenti ha assunto un ruolo preminente nel *tagging* di collezioni *on line*, che diventano vere e proprie “collezioni aperte”, come dimostrano i casi a seguire (in questo caso dobbiamo lamentare la mancanza di progetti altrettanto validi da parte di musei italiani).

Per il Brooklyn Museum di New York *Flickr* è diventato il network di *photo-sharing* maggiormente utilizzato per la piena condivisione delle immagini e per il contributo della *community* alla co-creazione della collezione⁵⁶: è ciò che accade col progetto *Open Collection*, nel quale l’utente remoto è incoraggiato a inserire le foto degli oggetti, a taggare le opere, a giocare con le *tag*, a mettere in comune la propria conoscenza, ad espandere *on line* le proprie collezioni e a condividerle con altri⁵⁷.

Questa medesima operazione è stata realizzata dal Powerhouse Museum di Sidney che, avendo consentito all’utenza remota di taggare con i propri “significati” tutte le opere d’arte della loro collezione digitalizzata, ha visto un incremento del 100% nell’interazione dell’utenza remota con il sito web⁵⁸ e ha consentito di arricchire con le *tag* il proprio *database* (il *Powerhouse Museum Object Name Thesaurus*) favorendo una indicizzazione delle opere d’arte di tipo folksonomica⁵⁹.

⁵⁵ Cfr. <<http://www.museogalileo.it/>>.

⁵⁶ Cfr. <<http://www.brooklynmuseum.org/community/posse/>>. La *community* del museo è formata dai membri della *Posse*, definita «a large group, often with a common interest».

⁵⁷ Sulla pagina, il museo si dichiara aperto a qualsiasi contributo in termini di informazione: «If you believe you have information we should have about any of the works you find here, we would be happy to hear from you» (<<http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/collections/>>).

⁵⁸ Finnis 2008, p. 163.

⁵⁹ Cfr. <<http://www.powerhousemuseum.com/collection/database/thesaurus.php>>.

Il più ambizioso fra i progetti che ruotano intorno a *Flickr* è certamente *The Flickr Commons Project*, creato nel 2006 dall'unione degli sforzi della U.S. Library of Congress insieme al *network*, che ha contribuito a collezionare sulla sua piattaforma le collezioni fotografiche di una trentina di istituzioni culturali sparse per il mondo, fra cui l'imponente organizzazione dello Smithsonian Institution. *Flickr* costituisce non solo il "contenitore" di decine di migliaia di fotografie istituzionali, ma consente all'utenza *on line* di ricercare, trovare, taggare, creare proprie folksonomie e condividere quei contenuti, contribuendo in questa maniera a superare quel "gap semantico" fra il linguaggio scientifico-istituzionale di un museo e quello più logico-colloquiale dell'utenza⁶⁰.

5. Digital storytelling e UGC

Ripercorrendo le soluzioni a disposizione dei musei partecipativi, la tecnica dello *storytelling* quale strumento di coinvolgimento culturale e creativo, come accennato, sta alla base di numerosi progetti aperti alla collaborazione *on line* dell'utenza.

Presentiamo qui alcuni casi che chiariscano, con la loro esemplarità, le possibilità offerte dalle nuove tecnologie e le differenti soluzioni adottate dai musei nel corso dell'ultimo quindicennio per la partecipazione, la condivisione e la creazione culturale sul web. Rispetto ad alcune punte di eccellenza raggiunte a livello internazionale, che restituiscono l'immagine di un panorama museale in costante fermento già da qualche anno e che sono qui documentate attraverso una ricognizione degli esempi noti e meno noti nella letteratura sull'argomento, qualche eccezione altrettanto pregevole, per quanto troppo rara, spicca anche nel panorama generalmente arretrato (e in parte ostile) dei musei italiani.

Uno fra i primi esperimenti di partecipazione alla creazione collettiva di contenuti culturali *user-generated* (UGC) è stato messo in atto nel 1998 all'Exploratorium di San Francisco con l'allestimento del *Memory Exhibition*⁶¹, al quale i visitatori contribuivano con le proprie storie. L'Exploratorium, pur dismettendo il portale nel 2000 (evidentemente strutturato ancora in stile 1.0), ha preferito lasciarlo ugualmente accessibile, consentendo all'utenza remota di visualizzare quelle *earliest memories* che avevano inserito in un apposito *Memory guestbook*⁶².

Every Object Tells a Story, anch'esso non più attivo, è stato sviluppato tra il 2002 e il 2007 da un *network* di istituzioni museali inglesi, in collaborazione con il Victoria & Albert Museum di Londra, con Channel 4 Television e con

⁶⁰ Kalfatovic *et al.* 2008; Finnis 2008, p. 162; Hinton, Whitelaw 2010, pp. 52-53.

⁶¹ Cfr. <<http://www.exploratorium.edu/memory/>>.

⁶² Cfr. <<http://www.exploratorium.edu/memory/earliestmemory/memoryform.html>>.

Ultralab⁶³. Il progetto è stato presentato come una sorta di “celebrazione” dell’arte dello *storytelling*. Gli utenti remoti erano invitati a interpretare gli oggetti guardandoli con occhio nuovo, a creare storie su di essi o a raccontarne delle proprie, caricando sul portale commenti, video, foto, file audio (o inviandoli anche tramite i loro cellulari). Per coinvolgere la più ampia *audience* possibile si è deciso di collocare alcune cabine-video in luoghi strategicamente affollati (centri commerciali, biblioteche e stazioni degli autobus) e, persino, di allestire alcuni taxi in modo da “catturare” velocemente le persone e i loro oggetti. Questi *escamotage* si sono dimostrati efficaci: solo il primo anno più di un milione di utenti ha aderito al progetto con i propri UGC, contribuendo a creare una sorta di collezione digitale di oggetti che potessero raccontare di sé (o della persona che li aveva condivisi) o si combinassero fra loro in modo da offrire un vero e proprio “itinerario”. Lo scopo finale del progetto consisteva nel richiamare l’attenzione sugli usi sociali di quegli oggetti, illuminandone le complesse interazioni e i sistemi di scambio, attraverso il supporto degli UGC e l’interpretazione che di essi forniva l’utenza remota.

Un progetto analogo è l’*Hong Kong Memory Capsule*, della durata di sole sei settimane, svoltosi nel 2006 in occasione dell’*Hong Kong Fringe Club’s City Festival*, durante il quale s’invitava la comunità virtuale del Fringe Club, circa tremila utenti, a partecipare a un’interpretazione “discorsiva” del patrimonio culturale materiale e immateriale di Hong Kong attraverso l’inserimento su un apposito portale di immagini, video, commenti. Questi UGC hanno consentito di produrre una sorta di “capsula digitale della memoria”, che è stata fisicamente realizzata con lo scopo di “catturare” la memoria di questa comunità virtuale del 2006, lasciandola in eredità a coloro i quali celebreranno, nel 2090, il 200° anniversario della costruzione dell’edificio dove si trova il Fringe Club⁶⁴.

Fra le piattaforme più recenti, merita di essere segnalato il portale danese *1001 Stories from Denmark*⁶⁵, progetto istituzionale della Kultur Arv (Agenzia culturale della Danimarca) realizzato a partire dal 2010 con lo scopo di costruire un unico sito sulla memoria culturale del paese, con l’aiuto di quasi 200 esperti di storia danese, rivolto non solo al pubblico nazionale ma anche ai turisti (da qui l’uso dell’inglese, per favorire il turismo culturale nella regione); gli utenti remoti sono invitati a “collaborare” attraverso commenti o strumenti di condivisione delle proprie conoscenze sui luoghi e sulla storia danese. Alla modalità remota si è recentemente affiancata anche quella mobile attraverso la realizzazione di una apposita *app*⁶⁶ (disponibile in inglese e danese), con la quale realizzare un itinerario culturale per la Danimarca, leggendo e ascoltando

⁶³ Cfr. <http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/+http://www.cultureonline.gov.uk/projects/in_production/every_object_tells_a_story/>; <http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1303_every_object/>; Shahani *et al.* 2008, p. 6.

⁶⁴ Kvan, Affleck 2007, pp. 281-282; Rahaman, Tan 2011, p. 104.

⁶⁵ Cfr. <<http://www.1001stories.dk>>.

⁶⁶ Cfr. <<http://itunes.apple.com/dk/app/1001-stories-of-denmark/id379860779?mt=8>>.

sul proprio *mobile device* queste “storie danesi”, che possono anche essere commentate, condivise o partecipate su un apposito *guestbook* attraverso la propria personale esperienza.

Tales of Things (progetto del Digital Economy Research Councils del Regno Unito, frutto della collaborazione nel 2010 fra la Brunel University, l'Edinburgh College of Art, l'University College of London, l'University of Dundee e l'University of Salford)⁶⁷ è un altro pregevole esempio di *digital storytelling* in cui storie e ricordi sono “agganciati” agli oggetti tramite la tecnologia digitale e gli oggetti, a loro volta, alle mappe geografiche. *Tales of Things* è una piattaforma collaborativa, sia di tipo remoto che mobile, nata per “esplorare” la memoria collettiva sociale, riconoscerne il “valore” culturale, e per costruire un nuovo modo di preservare la storia di una società per le generazioni future. Anche in questo caso, gli utenti sono invitati a condividere le foto o i video degli oggetti della loro vita e le storie a essi correlate, geo-localizzandole sulle mappe di *Google*, creando collezioni digitali personali in cui gli oggetti possono anche essere collegati a propri *QRcode*. Dal portale si può anche scaricare l'applicazione per *iPhone*, che consente agli utenti registrati di fotografare, scansionare, commentare, geo-localizzare e, infine, condividere i propri contenuti.

Un ottimo esempio di co-creazione culturale e di mantenimento continuato delle relazioni con l'utenza remota è fornito dalla Tate Modern Gallery di Londra e dalla sua iniziativa intitolata *Tate Movie Project*, rivolta specificamente all'avvicinamento del museo a *target* di utenza scolare (5-13 anni). Il progetto è stato lanciato nel 2010 e realizzato all'interno del *London 2012 Cultural Olympiad* in collaborazione con la BBC e la British Academy of Film and Television Arts e con il finanziamento della Legacy Trust UK. Più di 5000 bambini, attraverso *workshop* appositamente predisposti in tutta la Gran Bretagna, con idee e disegni caricati su un apposito portale⁶⁸ hanno contribuito alla realizzazione di un film di animazione (*The Itch of the Golden Nit*)⁶⁹. Al di là del coinvolgimento ludico per promuovere l'avvicinamento di queste fasce d'utenza, il progetto è davvero esemplare per la convergenza di attività in presenza e di partecipazione e co-creazione sul web. La Tate, infatti, per promuovere l'interazione continuata con questi utenti e per allargare ulteriormente il bacino d'utenza remota, ha deciso di mantenere attivo il portale, sul quale i bambini sono invitati a trasformarsi in *characters creator* o in *mini movie maker*, raccontando attraverso personaggi di fantasia le proprie storie fatte di immagini, di disegni, di suoni e di testi, allo scopo di “montare”

⁶⁷ Cfr. <<http://talesofthings.com>>.

⁶⁸ Cfr. <<http://www.tatemovie.co.uk/>>; Popoli 2011, p. 3.

⁶⁹ Il film è stato proiettato a fine luglio 2012 nelle gallerie della Tate, in alcune sale cinematografiche, sulla BBC, dal vivo in alcune piazze inglesi, ma è anche venduto in DVD (<<http://www.tatemovie.co.uk/screenings/>>).

brevi film di animazione con facili *tutorial*⁷⁰. Lo *staff* della Tate suggerisce periodicamente le tematiche su cui sviluppare le proprie idee; la condivisione della progettualità e della co-creazione è favorita anche attraverso il *blog* e il *forum* del portale. A marzo del 2012, sul portale erano stati caricati quasi 2700 “corti” prodotti dai ragazzi.

Anche nei musei italiani si è iniziato ad adottare il *digital storytelling* per avvicinare l’utenza.

Una vera e propria “partecipazione corale” alla creazione di contenuti culturali caratterizza il *MUVILO* (Museo Virtuale della memoria collettiva di una regione: la Lombardia)⁷¹ che, attraverso l’uso di molteplici canali mediali (dalla radio al web), si presenta come un museo integralmente virtuale di tipo *bottom-up*, creato a partire dal 1999 con il contributo collettivo alla conservazione della memoria comune (da vecchie foto a vecchie riprese, da lavori di ricerca confluiti nelle tesi a diari, documentazioni private e quant’altro possa contribuire alla composizione di un “quadro collettivo”).

Dal sito web del Museo nazionale della scienza e della tecnica Leonardo da Vinci di Milano già dal 2008 s’invita l’utente a partecipare a una forma di “conservazione comune della memoria” attraverso due forme di UGC. In una prima sezione si chiede di creare un “proprio” museo inviando le foto, corredate di commento, di un oggetto cui sia legato qualche ricordo particolare di sé e del proprio mondo⁷². In una seconda sezione s’invita l’utente a partecipare ulteriormente con la propria esperienza di vita, come cita il motto presente: «raccontaci la tua esperienza e partecipa alla creazione dell’archivio della memoria»⁷³.

Un ottimo modello di co-creazione culturale per la conservazione digitale della memoria comune è il progetto del Museo Virtuale *Arca dei Suoni*⁷⁴, che nel nome (in realtà un acronimo per *Archivio Condiviso ed Aggiornabile dei Suoni*) evoca il suo ruolo, quasi mistico, di contenitore di qualcosa di effimero e volatile, i suoni, appunto. Implementato sul web a febbraio del 2010, *Arca dei Suoni* è frutto dell’iniziale collaborazione fra il CRICD (Centro Regionale per l’Inventario, la Catalogazione e la Documentazione grafica, fotografica, aerofotografica, audio-visiva e Filmoteca regionale siciliana) e quattro istituti scolastici di Palermo, Trapani e Mazara del Vallo. La virtualità e la digitalizzazione diventano strumenti eccellenti non solo per l’archiviazione di

⁷⁰ Cfr. <<http://www.tatemovie.co.uk/>>; Popoli 2011, p. 3.

⁷¹ Cfr. <<http://www.muvilo.it/>>; Giaccardi 2002; Giaccardi 2004; Bojano *et al.* 2005. Il progetto, nato nel 1999 con la sperimentazione dell’integrazione fra la virtualità e la radio, fu da subito considerato quale modello nell’uso della multimedialità per la conservazione del patrimonio culturale anche immateriale (e come tale riconosciuto dall’UNESCO).

⁷² Cfr. <<http://www.museoscienza.org/attivita/tiricordi/musei/>>.

⁷³ Cfr. <<http://www.museoscienza.org/attivita/tiricordi/ricordi/>>; Feliciati, Natale 2009, pp. 40-41.

⁷⁴ Cfr. <<http://www.arcadeisuoni.org>>. Bonacini 2012, pp. 250-251.

beni culturali intangibili (e a rischio di estinzione, come musiche, canti, suoni, filastrocche, parlate dialettali, racconti orali, voci in genere...), ma per la condivisione e la collaborazione partecipativa. *Arca dei Suoni* è un vero esempio di *participatory museum*, per quanto virtuale, nel quale è specificamente richiesta la collaborazione dell'utenza remota nel procedere alla "raccolta" di suoni e alla loro successiva archiviazione e geo-localizzazione sul portale. Si tratta, quindi, di un "archivio sonoro aperto", affinché tutti si collabori alla salvaguardia e alla conservazione della memoria storica e antropologica delle tante comunità che popolano la Sicilia e alla realizzazione comune di una "carta geografica dei suoni".

6. Le piattaforme sociali come strumento di partecipazione culturale dell'utenza remota

L'ampia diffusione informativa consentita dalle piattaforme dei *social network*, come abbiamo detto, sta alla base anche del loro sempre più ampio utilizzo nella comunicazione, partecipazione e co-creazione culturale.

Alcuni musei, come il Metropolitan Museum di New York, tengono in altissima considerazione questi strumenti avendo aperto, potremmo dire, un profilo per ogni tipo di *social network* (è presente su *Flickr*, su *Facebook*, su *Twitter*, su *Youtube*, su *iTunes U*, su *Del.icio.us* e su *Myspace* e ha anche un ottimo servizio di *feed RSS*)⁷⁵.

Il Brooklyn Museum di New York è stato fra i primi musei ad aprirsi massicciamente all'utilizzo dei *social network*, sfruttandoli in maniera completa per forme di comunicazione e di co-creazione culturale veramente all'avanguardia e divenendo una pietra di paragone essenziale nelle valutazioni di *benchmarking* sulla comunicazione culturale 2.0. Dalla sezione *Community* del suo portale si può accedere a tutti i contributi realizzati in collaborazione con l'utenza fisica e remota del museo⁷⁶. Gli utenti sono invitati a produrre UGC ricollegabili al museo, alle sue collezioni o mostre temporanee. I video, caricati dagli utenti su *Youtube* e segnalati al museo, sono poi inseriti sul canale *Youtube* istituzionale (con questa operazione il canale del museo, aperto a luglio del 2006, ha registrato più di 500.000 visualizzazioni dei suoi video in cinque anni)⁷⁷. Come abbiamo anticipato in precedenza, *Flickr* è la piattaforma di cui il Brooklyn Museum si avvale per la co-creazione della sua *Open Collection*, ma è anche quella di cui maggiormente si serve per favorire il senso

⁷⁵ Cfr. <<http://www.metmuseum.org/metshare/>>.

⁷⁶ Cfr. <<http://www.brooklynmuseum.org/community>>.

⁷⁷ Cfr. <<http://www.youtube.com/user/BrooklynMuseum>>. Sulla pagina, così il museo invita gli utenti a contribuire: «if you've created a video starring the Brooklyn Museum, we'd love to see it and broadcast it from our web site».

di partecipazione dell'utenza alla *community* del museo: gli utenti sono invitati a inserire su *Flickr* non solo le proprie foto sul profilo istituzionale⁷⁸ ma anche i ricordi fotografici della loro visita in una apposita sezione⁷⁹. L'utenza remota è sollecitata alla condivisione di qualsiasi contenuto culturale sul *blog* del museo (che nell'anno dell'apertura, il 2007, ha contato quasi 130.000 visite)⁸⁰ o sul profilo istituzionale aperto su tutti gli altri *network* sociali (*Facebook*, *Twitter*, *Tumblr*, *Foursquare*, *MySpace*, *iTunes U*).

Un progetto del Victoria & Albert Museum di Londra (che fa parte del più ampio NMOLP, *National Museums Online Learning Project*, cui collaborano nove istituzioni museali), intitolato *Creative Spaces*⁸¹, è stato concepito «as a location for user-generated content around the individual user's inspirational connections with museum collections»⁸². Agli utenti, attraverso il *browsing* nelle collezioni *on line* dei nove musei, è consentito etichettare le opere preferite e creare una propria collezione anche attraverso altro materiale rinvenuto sul web, commentarle su un proprio *notebook* e condividerle con altri utenti o con gruppi di utenti⁸³.

La Tate Britain Gallery di Londra ha organizzato nel 2007 la mostra *How We Are: Photographing Britain*. Durante l'estate di quell'anno la Tate ha invitato il pubblico a contribuire ai contenuti della mostra partecipando al gruppo di *photo-sharing* su *Flickr*, intitolato *How We Are Now*. Il pubblico di visitatori veniva incoraggiato ad inviare i propri scatti fotografici secondo uno dei temi della mostra: ritratto, documentario, paesaggio o natura morta. Le fotografie raccolte su *Flickr* sono state pubblicate sia attraverso una presentazione *on line* che direttamente su appositi schermi predisposti nel museo. Infine, sono state selezionate quaranta foto – dieci per ognuno dei quattro temi – per una successiva esposizione nel museo⁸⁴.

Anche il MET, nel 2009, ha organizzato una manifestazione simile tramite l'iniziativa *It's time we MET* (vero e proprio esempio di *crowd sourcing*⁸⁵ digitale per la promozione di attività culturali), un concorso al quale i visitatori partecipavano immortalando fotograficamente la propria esperienza nel museo e condividendola su *Flickr*. Le immagini considerate artisticamente

⁷⁸ Cfr. <<http://www.flickr.com/groups/brooklynmuseum/>>.

⁷⁹ Cfr. <<http://www.brooklynmuseum.org/community/photos/>>. La pagina recita: «Visitors are welcome to bring their cameras to the Brooklyn Museum. Show us the Museum through your eyes by adding your photos to the Brooklyn Museum Group on Flickr». Cfr. anche Finnis 2008, p. 161.

⁸⁰ Cfr. <<http://www.brooklynmuseum.org/community/blogsphere/>>; Guerzoni, Mininno 2008, p. 163.

⁸¹ Cfr. <<http://vna.nmolp.org/creativespaces/>>.

⁸² Bayne *et al.* 2009, p. 18.

⁸³ Hellin-Hobbs 2010, p. 75.

⁸⁴ Feliciati, Natale 2009, p. 71.

⁸⁵ Con il neologismo *crowdsourcing* possiamo generalmente intendere ogni genere di azioni o compiti, tradizionalmente svolti da un dipendente o un consulente, che vengono affidati a un gruppo di persone o ad una comunità sotto forma di un invito aperto al contributo e alla partecipazione. Sulle forme di *crowdsourcing* in genere cfr. Howe 2009.

più significative sono state utilizzate nella nuova campagna di marketing del museo⁸⁶.

Fra i musei italiani, spicca per livello e qualità di comunicazione il Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (MART) che, sul suo sito web, ha una sezione non a caso intitolata *Mart 2.0*: da qui è possibile accedere alle pagine del museo aperte su *Facebook*, su *Twitter*, su *Flickr* e su *Youtube* e abbonarsi anche al servizio di *feed RSS*⁸⁷. Seguendo in pieno la filosofia del web 2.0, il MART ha attivato una propria web TV su *Livestream*⁸⁸.

7. La co-creazione di valore culturale

Tutte queste forme di partecipazione sono “facilitate” quando l’utenza percepisce, da parte del museo, un accogliente atteggiamento di avvicinamento piuttosto che di autoritario insegnamento.

Una ricerca recentemente condotta su un ampio campione di musei danesi ha verificato come ad oggi, invece, appaia ancora limitato l’uso dei *social network* per una effettiva partecipazione alla “produzione” culturale da parte dell’utenza museale remota: a parte i casi precedentemente citati, generalmente si tende a privilegiare ancora un aspetto autoritario dei profili *Facebook* dei musei, più orientati a sfruttare le potenzialità dei *network* sociali dal punto di vista del marketing museale (comunicazione di eventi o altro) che ad un vero aspetto partecipativo⁸⁹.

Mentre queste forme di partecipazione sono sempre più spesso incoraggiate da parte delle istituzioni culturali internazionali, ancora poco entusiasticamente, invece, sono “assorbiti” gli *user-generated content* negli spazi museali italiani, *on line* o in presenza⁹⁰, anche se l’orientamento al riguardo sembrerebbe lentamente cambiare, come attesta il titolo stesso di una comunicazione, presentata da Maria Teresa Natale e Nicola Ruggeri al Salone dell’Arte e del Restauro di Firenze nel novembre del 2010, intitolata significativamente *Contenuti generati dagli utenti sul web. Le istituzioni culturali sono pronte?*⁹¹. Nell’evidenziare gli spunti di riflessione legati alle varie forme di partecipazione dell’utente nella creazione e condivisione di contenuti culturali, i due esperti ne sottolineano le caratteristiche positive⁹², che così sintetizziamo:

⁸⁶ Florens 2010, p. 200.

⁸⁷ Cfr. <http://www.mart.trento.it/your_pics.jsp?ID_LINK=547&area=42>.

⁸⁸ Cfr. <<http://www.livestream.com/martroveretotv>>.

⁸⁹ «Using the metaphors used on Facebook itself to describe their behavior, one could say that the art museums behave as authoritarian and self-promoting friends» (Schick, Damkjær 2010, p. 37).

⁹⁰ Hellin-Hobbs 2010, p. 77.

⁹¹ Natale, Ruggeri 2010.

⁹² Natale, Ruggeri 2010, slide 15.

- economicità (risorse limitate non consentirebbero una partecipazione così ampia);
- controllabilità dei dati (l'ampia partecipazione consente una corretta comunicazione dei dati);
- arricchimento quantitativo e qualitativo dei dati (l'ampia partecipazione e la condivisione di *user-generated content* arricchisce la qualità e la quantità dei dati e dei contenuti catalogati).

Al di là di queste considerazioni strettamente legate ai “dati”, il *feedback* ricavato dalle istituzioni che hanno adottato queste forme di coinvolgimento dell'utenza è stato duplice poiché ha avuto una duplice incidenza su di esse, sia in termini di traffico digitale generato verso i propri siti web museali che hanno caricato *on line* gli UGC, sia verso le stesse sedi fisiche dei musei, che hanno attirato una maggiore utenza proprio grazie a queste forme di apertura verso di essa⁹³.

Le nuove tecnologie contribuiscono, così, non solo a un coinvolgimento partecipato e persino creativo da parte dell'utenza ma, come sottolineano Hasan Bakhshi e David Throsby (e come risulta evidente da alcuni degli esempi riportati in questo contributo), anche alla creazione di valore culturale. I due economisti della cultura, infatti, nell'analizzare l'uso delle nuove tecnologie nell'ambito delle organizzazioni culturali ne hanno recentemente categorizzato le principali forme di “innovazione” in grado di incidere profondamente sull'intero “sistema” culturale (individuando l'impatto maggiore a livello d'innovazione nella prima delle quattro categorie):

- innovazione nel raggiungere l'utenza con il proprio prodotto culturale, nel comunicare e informare attraverso le più disparate tecnologie e piattaforme sociali e nel favorire la cooperazione alla creazione culturale;
- innovazione nella sperimentazione e nella promozione delle opere d'arte;
- innovazione nella creazione di valore sia economico che culturale, allargando il bacino degli *stakeholder* interessati nel processo culturale;
- innovazione nella gestione economica e amministrativa⁹⁴.

Considerando nello specifico alcuni degli esempi di UGC presentati, si può comprendere come l'utente coinvolto nella creazione di alcuni contenuti culturali riesca non solo ad arricchire quantitativamente e qualitativamente i dati ma a produrre contenuti dallo spiccato valore culturale (in cui possiamo riconoscere la maggior parte delle caratteristiche di “valore culturale” di

⁹³ Ad esempio il Brooklyn Museum ha registrato un incremento esponenziale delle visite alla sezione dei filmati quando ha consentito agli abitanti del quartiere di contribuire alla sezione caricando video da loro prodotti; in altri casi (MOMA di New York, Exploratorium di San Francisco, Indianapolis Museum of Art), filmati prodotti dal personale interno o dai visitatori ad artisti e poi caricati sul profilo *Youtube* dei musei hanno generato un aumento delle visite remote ma anche di quelle fisiche (Guerzoni, Mininno 2008, p. 160).

⁹⁴ Bakhshi, Throsby 2011, p. 4.

Throsby⁹⁵), specialmente quando si tratti di contenuti di tipo evocativo-memoriale, individuali o collettivi, ricollegati a specifici momenti storici o a luoghi.

Né dissimile è la produzione di valore culturale nel caso di numerose forme di *tagging* geo-sociale di tipo culturale, ampiamente sperimentate da numerose istituzioni (come nel caso del Museo Diffuso di Torino e dei *blog Performing Roma* e *Percorsi Emotivi* per Bologna, così come del progetto europeo *StoriesOnGeographies*⁹⁶). Tra tutti, per l'ampio coinvolgimento socio-geografico e per la piena integrazione fra *tagging* geo-sociale e web, preferisco indicare il caso di *[[[Murmur]]]*⁹⁷. Si tratta di uno dei migliori esempi di *digital storytelling* in cui storie e ricordi sono "agganciati" ai luoghi tramite la tecnologia digitale, progetto iniziato a Toronto nel 2003 con la collaborazione del CFC Media Lab e allargatosi negli anni ad altre città del Canada, dell'Irlanda, della Scozia, dell'Australia, degli Usa e del Brasile. *[[[Murmur]]]* è un vero e proprio progetto-documentario basato sullo *storytelling* geo-localizzato: letteralmente un "mormorio" in cui si racconta la storia non ufficiale di un luogo, ovvero quella non scritta nei libri di storia, piccoli episodi di vita della gente che in quei luoghi ha vissuto⁹⁸. Il luogo in cui è presente un mormorio è indicato da un segnale visivo fisicamente collocato per strada e rappresentato da un orecchio verde (il *murmur listening spot*), che l'utente è invitato ad ascoltare con proprio cellulare, telefonando al numero indicato o visualizzando il luogo sul sito web di *[[[Murmur]]]*, dove i *murmur listening spot* sono indicati da spot di colore rosso⁹⁹.

8. Conclusioni

In conclusione, le caratteristiche che contraddistinguono l'evoluzione del museo in un Museo 2.0 (in cui rientrano anche i *digital tools* e le soluzioni informative e comunicazionali contemporanee di cui abbiamo parlato) sono presentate in tabella 1, nella quale abbiamo adattato al nostro discorso,

⁹⁵ Il valore culturale di un bene, secondo Throsby (2001, pp. 28-29), è identificato da sei peculiarità culturali fondamentali: caratteristica estetica (quando il bene possiede qualità come bellezza, armonia, forma), spirituale (riferibile alla possibilità che un bene culturale faccia scaturire la comprensione, l'ispirazione, l'illuminazione o l'intuito), sociale (quando il sentimento di identità, di appartenenza ad una comunità o a un luogo viene rafforzato dal bene culturale), storica (quando il bene è riconducibile ad un momento del passato), simbolica (quando il bene diventa evocativo di simboli individuali o comuni) e di autenticità (riferibile a requisiti di originalità, unicità e integrità del bene).

⁹⁶ Per un quadro sui *geo-social blog* cfr. Bonacini 2011b, pp. 197-198.

⁹⁷ Cfr. <<http://murmur.info/>>.

⁹⁸ Cfr. <<http://murmurtoronto.ca/about.php>>.

⁹⁹ Mercer 2011a, p. 37.

completamente rielaborandoli, lo schema evolutivo presentato da Domenico Consoli e Fabio Musso, relativamente al settore imprenditoriale (il passaggio da *Enterprise 1.0* a *Enterprise 2.0*¹⁰⁰), e quello presentato da Ulla Maria Engeström in riferimento al passaggio delle visite museali dalla soluzione *consumption-centered* a quella *production-centered*¹⁰¹.

MUSEO 1.0 Istituzione culturale elitaria ed autoritaria di tipo <i>consumption-centered</i>	MUSEO 2.0 Istituzione culturale aperta e partecipativa di tipo <i>production-centered</i>
Informazione centralizzata, statica, conclusa, lineare	Interazione dialogica, informazione distribuita, dinamica, evolutiva, reticolare e collaborativa
Classificazione tassonomica	Classificazione folksonomica (<i>tagging</i>)
Imposizione e distribuzione autoritaria di valori culturali (di tipo <i>top-down</i>)	Condivisione di valori culturali basata su una conversazione tra pari (di tipo <i>bottom-up</i>)
Rigore e disciplina	Passione ed emozione
Utente/visitatore audience e “massa”	Utente/visitatore individuo e membro partecipe di una <i>brand community</i>
<i>Expertise</i> di tipo individuale e istituzionalizzata	<i>Expertise</i> di tipo collettivo e connesso
Comunicazione unidirezionale (<i>dépliant, e-mail</i>)	Comunicazione bidirezionale, partecipata, distribuita e crossmediale (<i>social network, forum, blog, wiki, ecc.</i>)
Produzione contenuti culturali	Collaborazione alla produzione di contenuti culturali
Distribuzione contenuti culturali	Collaborazione alla distribuzione di contenuti culturali
<i>Copyright</i>	<i>Sharing</i>
Collezione fissa (catalogo prefissato di tipo <i>one location</i>)	Collezione condivisa e personalizzata (catalogo personalizzato di tipo <i>multiple locations</i>)
Offerta culturale tradizionale	Offerta culturale <i>on demand</i> , modulata, personalizzata ed esperienziale (dispositivi multimediali vari)

Tab. 1. Schema di sintesi sull'evoluzione dal Museo 1.0 al Museo 2.0

¹⁰⁰ Consoli, Musso 2008, p. 318, tab. 2.

¹⁰¹ Engeström 2006.

Qui abbiamo sintetizzato sinotticamente il profondo cambiamento di prospettiva avvenuto con il passaggio dalla fase 1.0 a quella 2.0 che ha fortemente contribuito alla decentralizzazione e alla democratizzazione informativa, secondo il modello della *openness*, nella quale a “creare” e “gestire” i contenuti e le informazioni non sono più, o non più soltanto, le autorità centralizzate (esperti, ecc.), ma vari *stakeholder*, ovvero quell’ampia serie di soggetti portatori di interessi diversificati e distribuiti (*user*, *contributor*, *prosumer*, ecc.), in grado di interagire agilmente con le nuove tecnologie digitali di massa e che pretendono coinvolgimento ed esperienze emozionali, condivisione di valori culturali, senso di appartenenza e personalizzazione dell’offerta culturale.

In questo modo, così come gli applicativi e i *digital tools* del web 2.0 hanno consentito uno sviluppo dialogico con gli utenti, consentendo loro di rivestire il ruolo di co-produttori, le istituzioni culturali stanno mutando definitivamente ruolo e significati proprio in conseguenza dell’evoluzione dell’utenza cui si rivolgono: i *consumer culturali* da *audience* passiva sono diventati prima *user* e partecipanti attivi e, adesso, *co-creator* (quindi contemporaneamente produttori-consumatori-utilizzatori); come abbiamo evidenziato nei paragrafi precedenti, l’informazione culturale di tipo *top-down*, imposta e autoritaria, grazie al web in generale e alle varie tipologie di piattaforme sociali soprattutto, è diventata comunicazione dialogica partecipata e contributiva di tipo *bottom-up*.

La strada del *participatory museum* è stata aperta dalle grandi istituzioni museali internazionali e, più lentamente, anche i musei italiani si stanno avviando verso una partecipazione più piena, anche se, come evidenziato, le nostre istituzioni rimangono ancora eccessivamente legate ad una visione comunicazionale di tipo *top-down* e ad un coinvolgimento limitato dell’utente.

La vera rivoluzione del web 2.0, come anticipato brevemente nell’introduzione, sta proprio nel ruolo dell’utente, che ha acquisito consapevolezza, competenza tecnica e capacità d’interazione con questa piattaforma. Da questa consapevolezza e capacità dipendono, ormai, lo sviluppo sociale ed economico della moderna società dell’informazione¹⁰², trasfiguratasi da una società di consumo di massa in quella che Lee Manovich definisce una società di produzione “culturale” di massa¹⁰³. Questa società è caratterizzata sia da una produzione massiva di *user generated content*¹⁰⁴ che da forme di collaborazione massiva alla produzione culturale (il cui modello emblematico è *Wikipedia*)¹⁰⁵, entrambe tipiche della contemporanea cultura digitale e partecipativa¹⁰⁶, nella quale gli individui

¹⁰² Oğuz, Kajberg 2010, p. 5.

¹⁰³ Manovich 2008, pp. 223-226.

¹⁰⁴ Sulla produzione di massa di contenuti culturali digitali intesa come «cornucopia of online consumer data» cfr. Kozinets 2010b, p. 2.

¹⁰⁵ Tkacz 2010, p. 41.

¹⁰⁶ «Digital culture seems to be a product of bottom-up and top-down processes simultaneously [...] is described as a participatory culture where users do not only consume information but also contribute in a variety of ways» (Uzelac 2008, p. 14 e p. 17).

mirano a sentirsi partecipi di valori culturali comuni e condivisi, e di un modello economico che Benkler definisce come una “networked information economy”¹⁰⁷.

Riferimenti bibliografici / References

- Antinucci 2007 = Francesco Antinucci. *Musei Virtuali*. Roma-Bari: Laterza, 2007.
- ArtLab 2009 = *ArtLab 08*. Atti del Convegno, Torino, 26-27 settembre 2008, a cura di Ugo Bacchella, Ivana Bosso. Torino: Fondazione Fitzcarraldo, Regione Piemonte, 2009, <<http://www.fitzcarraldo.it/formaz/2008/artlab08.htm>>.
- Arvanitis 2005 = Konstantinos Arvanitis. *Museums outside walls: mobile phones and the museum in the everyday*. In: *Proceedings of the IADIS International Conference on Applied Computing*, Algarve, 22-25 February, 2005, pp. 251-255.
- Bakhshi, Throsby 2011 = Hasan Bakhshi, David Throsby. *New technologies in cultural institutions: theory, evidence and policy implications*. «International Journal of Cultural Policy», (2011), pp. 1-18.
- Bannier, Vleugels 2010 = Stijn Bannier, Chris Vleugels. *How Web 3.0 combines User-Generated and Machine-Generated Content*. In: *Transforming culture in the digital age, International conference in Tartu, 14-16 April 2010*. Tartu, 2010, pp. 69-77, <http://dspace.utlib.ee/dspace/bitstream/10062/14768/1/transform_book.pdf>.
- Bayne *et al.* 2009 = Sian Bayne, Jen Ross, Zoe Williamson. *National Museums Online Learning Project final report (NMOLP)*. Edinburgh: School of Education, University of Edinburgh, 2009, <<http://www.malts.ed.ac.uk/staff/sian/nmolp/finalreport.pdf>>.

¹⁰⁷ In questo modello di economia, basato su un'ampia diversità e pluralità d'informazioni e prospettive, la produzione e la condivisione tra pari hanno un ruolo significativo. L'aspetto più importante di questa economia è dato dalle possibilità di inversione nel processo di controllo dell'economia dell'informazione industriale e di inversione delle tendenze di concentrazione e di commercializzazione. Benkler (2006, p. 11) propone che una delle maggiori implicazioni di una *networked information economy* sia il passaggio da quella che definisce una *mass-mediated public sphere*, ovvero una sfera pubblica caratterizzata da una cultura mass-mediatica, ad una *networked public sphere*, ovvero una sfera pubblica in rete e connessa, nella quale un numero decisamente maggiore di individui è messo nelle condizioni di esprimere e comunicare il proprio punto di vista ad un numero decisamente maggiore di altri individui, senza necessariamente che ciò accada all'interno della sfera tradizionale del mercato (Uzelac 2008, p. 16). Si tratta, a ben vedere, di una trasformazione in senso economico della cultura da un modello produttivo basato sulla scarsa accessibilità e sul controllo autoritario del patrimonio culturale comune a un modello produttivo basato su una accessibilità ampia e una partecipazione condivisa (Medak 2008, p. 60).

- Benkler 2006 = Yochai Benkler. *The Wealth of Networks: how social production transforms markets and freedom*. London: Yale University Press, 2006.
- Björneborn 2011 = Lennart Björneborn. *Behavioural traces and indirect user-to-user mediation in the participatory library*. In: ISSOME 2011, pp. 151-166.
- Black *et al.* 2010 = Sue Black, Rachel Harrison, Mark Baldwin. *A survey of Social Media Use in Software Systems Development*. In: Web2SE '10, pp. 1-5.
- Black, Jacobs 2010 = Sue Black, Joanne Jacobs. *Using Web 2.0 to Improve Software Quality*. In: Web2SE '10, pp. 6-11.
- Bojano *et al.* 2005 = Stefania Bojano, Giuliano Gaia, Francesca Pasquali. *Cross Media: quando l'unione fa la forza*. «FIZZ - Oltre il marketing culturale», dicembre 2005, <<http://www.fizz.it/home/articoli/2005/103-cross-media-quando-lunione-fa-la-forza>>.
- Bollo 2009 = Alessandro Bollo. *Innovare l'offerta. Introduzione*. In: ArtLab 2009, pp. 22-26.
- Bollo 2012 = Alessandro Bollo. *I musei e la sfida della nuova cultura digitale*. Associazione per l'Economia della Cultura, marzo 2012, <<http://www.economiadellacultura.it/images/stories/download/Bollo.pdf>>.
- Bonacasa 2011 = Nicoletta Bonacasa. *Il Museo on line. Nuove prospettive per la museologia*. «Digitalia» 1. Palermo: Osservatorio per le Arti Decorative OADI, 2011, <www.unipa.it/oadi/digitalia/01_bonacasa.pdf>.
- Bonacini 2011a = Elisa Bonacini. *Il museo contemporaneo fra tradizione, marketing e nuove tecnologie*. Roma: Aracne Editrice, 2011.
- Bonacini 2011b = Elisa Bonacini. *Nuove tecnologie per la fruizione e la valorizzazione del patrimonio culturale*. Roma: Aracne Editrice, 2011.
- Bonacini 2012 = Elisa Bonacini. *La visibilit@ sul web del patrimonio culturale siciliano. Criticità e prospettive attraverso un survey on-line*. Catania: Giuseppe Maimone Editore, 2012.
- Brun 2008 = Axel Brun. *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond: From Production to Producersage*. New York: Peter Lang, 2008.
- Burford 2011 = Sally Burford. *The use of Social Media Technologies in the work practices of information professionals*. In: ISSOME 2011, pp. 41-45.
- Cambra 2008 = Toni Cambra. *El web 2.0 com a distòpia en la recent internet*. «Digit-HVM. Revista Digital d'Humanitats», (2008), n. 10, pp. 1-6.
- Candela, Scorcu 2004 = Guido Candela, Antonello Eugenio Scorcu. *Economia delle arti*. Bologna: Zanichelli, 2004.
- Castells 1996 = Manuel Castells. *The Information Age: Economy, Society and Culture*, vol. 1: *The Rise of the Network Society*. Cambridge, MA-Oxford, UK: Blackwell, 1996.
- Castells 2010 = Manuel Castells. *Galassia Internet*, Milano: Feltrinelli, 2010.
- Cerquetti 2010 = Mara Cerquetti. *Dall'economia della cultura al management per il patrimonio culturale: presupposti di lavoro e ricerca*. «Il Capitale

- culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», (2010), n. 1, pp. 23-46, <www.unimc.it/riviste/index.php/cap-cult/article/view/24/8>.
- Ciappei, Surchi 2010 = Cristiano Ciappei. Micaela Surchi. *Cultura. Economia & Marketing*. Firenze: University Press, 2010.
- Ciolfi *et al.* 2008 = Luigina Ciolfi, Liam J. Bannon, Mikael Fernström. *Including Visitor Contributions in Cultural Heritage Installations: Designing for Participation*. «Museum Management and Curatorship», 23 (2008), n. 4, pp. 353-365, <<http://limerick.academia.edu/LuiginaCiolfi/Papers/>>.
- Colazzo 2008 = Salvatore Colazzo. *Partecipazione come co-costruzione di beni comuni*. In: Antonella Nuzzaci. *Il museo come luogo di apprendimento*. Lecce: Pensa Multimedia, 2008.
- Consoli 2009 = Domenico Consoli. *Emotions that influence purchase decisions and their electronic processing*. In: *Proceedings of international conference "Challenges of contemporary knowledge-based economy" (ICMEA) 2009*. Alba Iulia, 13-14 November 2009, 2 (2009), n. 11, <<http://oeconomica.uab.ro/upload/lucrari/1120092/45.pdf>>.
- Consoli, Musso 2008 = Domenico Consoli, Fabio Musso. *Marketing 2.0: a new marketing strategy*. «Journal of International Scientific Publication: Economy & Business», 4 (2008), part 2, pp. 315-325, <<http://mpa.ub.uni-muenchen.de/31116/>>.
- Coté, Pybus 2011 = Mark Coté, Jennifer Pybus. *Learning to Immaterial Labour 2.0: Facebook and Social Networks*. In: *Cognitive Capitalism, Education and Digital Labor*, edited by Michael A. Peters, Bulut Ergine. New York: Peter Lang, 2011, <http://vu.academia.edu/MarkCoté/Papers/557918/Learning_to_Immaterial_Labour_2.0_Facebook_and_Social_Networks>.
- CWE 2010 = *CWE Conference: Culture and the Policies of Change. Conference Reader, Culture Watch Europe Conference*. Brussels, 6-7 September 2010, <www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/cwe/CWEConferenceReader_en.pdf>.
- Dainelli 2007 = Francesco Dainelli. *Il sistema di programmazione e controllo del museo*. Milano: FrancoAngeli, 2007.
- De Notaris 2010 = Dario De Notaris. *Cultura software e consumo modulare*. Paper presentato al *Forum Giovani – X Convegno Nazionale AIS "Stato, Nazioni, Società globale – sociologicamente"*. Università di Milano-Bicocca, 23-25 settembre 2010.
- DiNucci 1999 = Darcy DiNucci. *Fragmented future*. «Print», 53, 4 (1999), n. 32, pp. 221-222.
- Durbin 2006 = Gail Durbin. *Learning from Amazon and EBay: User-generated Material for Museum Web Sites*. In: *Museums and the Web 2004*, <<http://www.archimuse.com/mw2004/papers/durbin/durbin.html>>.
- Engeström 2006 = Ulla Maria Engeström. *On museums and web 2.0*. In: *Ulla Engeström on making and consuming things*, <http://ullamaaria.typepad.com/hobbyprincess/2006/06/museums_and_web.html>, 10.11.2011.
- EVA London 2010 = *EVA London 2010. Electronic visualisation & the arts*.

- Proceedings of a conference held in London, 6-8 July, edited by Alan Seal, Jonathan P. Bowen, J. Kia Ng. London: BCS, The Chartered Institute for IT, «Electronic Workshops in Computing (eWiC)», 2010.
- Farman 2010 = Jason Farman. *Mapping the digital empire: Google Earth and the process of postmodern cartography*. «New Media & Society», 12 (2010), n. 6, pp. 869-888.
- Feliciati 2006 = Pierluigi Feliciati. *Dal modello per la qualità del Web alla pratica negli archivi: Archivio&Web e MINERVA eC*. Paper slides presentation al convegno VII Giornata di confronto tra archivisti e bibliotecari, Archivio di Stato di Trieste, 1 dicembre 2006, <http://eprints.rclis.org/8242/1/slides_feliciati.pdf>.
- Feliciati, Natale 2009 = Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Natale (a cura di). *Manuale per l'interazione con gli utenti del Web culturale*. Roma: MINERVA EC Working Group Quality, Accessibility and Usability, 2009, <http://www.minervaeurope.org/publications/Handbookwebuserinteraction_it.pdf>.
- Finnis 2008 = Jane Finnis. *Turning cultural websites inside out: changes in online user behaviour, Web 2.0 and the issues for the culture sector*. In: Uzelac, Cvjetičanin 2008, p. 151-165.
- Florens 2010 = Florens 2010. *L'economia dei beni culturali e ambientali. Una visione sistemica e integrata*. Milano: The European House – Ambrosetti, 2010.
- Galluzzi 2008 = Paolo Galluzzi. *Dalla "Galassia Gutenberg" alla "Galassia Web"*. In: Galluzzi, Valentino 2008, pp. XX-XL.
- Galluzzi, Valentino 2008 = Paolo Galluzzi, Pietro A. Valentino (a cura di). *Galassia Web. La cultura nella rete*. Firenze: Giunti, 2008.
- Gere 2010 = Charlie Gere. *Some thoughts on Digital Culture*. In: *From the digitization of culture to digital culture? – Dossier*, edited by Pau Alsina. «Digit-HVM. Revista Digital d'Humanitats», (2010), n. 12, pp. 3-6.
- Giaccardi 2002 = Elisa Giaccardi. *Memoria e territorio: nuove forme di museo virtuale*. «FIZZ – Oltre il marketing culturale», ottobre 2002, <<http://www.fizz.it/home/articoli/2002/248-memoria-eterritorio-nuove-forme-di-museo-virtuale>>.
- Giaccardi 2004 = Elisa Giaccardi. *Memory and Territory: New Forms of Virtuality for the Museum*. In: *Museums and the Web 2004*, <<http://www.archimuse.com/mw2004/papers/giaccardi/giaccardi.html>>.
- Graham, Cook 2010 = Beryl Graham, Sarah Cook. *Rethinking Curating. Art after New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2010.
- Granelli 2008 = Andrea Granelli. *Implicazioni organizzative e sociologiche della transizione delle istituzioni culturali su web*. In: Galluzzi, Valentino 2008, pp. 21-35.
- Gruber, Glahn c.d.s. = Marion R. Gruber, Christian Glahn. *E-Learning for Arts and Cultural Heritage Education in Archives and Museums*. In: *Applying digital media to culture*. Amsterdam: IOS Press, c.d.s.

- Guerzoni, Mininno 2008 = Guido Guerzoni, Alessandro Mininno. *Musei 2.0. I custodi della coda lunga*. In: Galluzzi, Valentino 2008, pp. 150-164.
- Heath, vom Lehn 2009 = Christian Heath, Dirk vom Lehn. *Interactivity and Collaboration: new forms of participation in museums, galleries and science centres*. In: *Museums in a Digital Age*, edited by Ross Parry. Milton Park: Routledge, 2009, pp. 266-280, <<http://kcl.academia.edu/DirkvomLehn/Papers>>.
- Hellin-Hobbs 2010 = Yvonne Hellin-Hobbs. *The constructivist museum and the web*. In: EVA London 2010, pp. 72-78, <<http://ewic.bcs.org/content/ConWebDoc/36052>>.
- Hinton, Whitelaw 2010 = Sam Hinton, Mitchell Whitelaw. *Exploring the digital commons: an approach to the visualisation of large heritage datasets*. In: EVA London 2010, pp. 51-58, <<http://ewic.bcs.org/content/ConWebDoc/36049>>.
- Holmberg *et al.* 2009 = Kim Holmberg, Isto Huvila, Maria Kronqvist-Berg, Gunilla Widén-Wulff. *What is Library 2.0?* «Journal of Documentation», 65 (2009), n. 4, pp. 668-681.
- Howe 2009 = Jeff Howe. *Crowdsourcing: Why the Power of the Crowd Is Driving the Future of Business*. New York: Crown Publishing Group, 2009.
- Huvila 2010 = Isto Huvila. *Aesthetic judgments in folksonomies as a criteria for organizing knowledge*. In: *Paradigms and conceptual systems in knowledge organization*. Proceedings of the 11th International ISKO Conference, Rome, 23-26 February, edited by Claudio Gnoli, Fulvio Mazzocchi. «Advances in Knowledge Organization», 12. Würzburg: Ergon, 2010, pp. 308-315.
- Huvila, Johannesson 2011 = Isto Huvila, Kristin Johannesson. *Critical about clustering of tags. An intersectional perspective on folksonomies*. In: ISSOME 2011, pp. 99-106.
- Kalfatovic *et al.* 2008 = Martin R. Kalfatovic, Effie Kapsalis, Katherine P. Spiess, Anne Van Camp, Michael Edson. *Smithsonian Team Flickr: A Library, Archives, and Museums Collaboration in Web 2.0 Space*. «Archival Science», (2008), n. 8, pp. 267-277, <<http://si-pddr.si.edu/jspui/handle/10088/8156>>.
- Kaplan, Haenlein 2010 = Kaplan Andreas M., Haenlein Michael. *Users of the world, unite! The challenges opportunities of social media*. «Business Horizons», 53 (2010), n. 1, pp. 59-68.
- Kozinets 2010a = Robert V. Kozinets. *Netnography: The Marketer's Secret Weapon. How Social Media Understanding Drives Innovation*. March 2010, <<http://www.scoop.it/t/netnography-and-marketing-web-2-0/p/1122299993/netnography-wp-pdf>>.
- Kozinets 2010b = Robert V. Kozinets. *Netnography: Doing Ethnographic Research Online*. London: Sage Publications Ltd, 2010.
- Kvan, Affleck 2007 = Thomas Kvan, Janice Affleck. *The role of virtual communities in heritage interpretation*. In: *The Proceedings of the 2007 International Conference on Digital Applications in Cultural Heritage*

- (DACH 2007), Taiwan: Edodacom Inc., 2007, pp. 277-292, <http://www.arch.nctu.edu.tw/works/DACH2007_images/PDF/section5.pdf>.
- IADIS 2005 = *Proceedings of the IADIS International Conference Mobile Learning*, Qwara, 28-30 June 2005, edited by Pedro Isaías, Carmel Borg, Piet Kommers, Philip Bonanno. IADIS Digital Library, 2005, <http://www.iadis.net/dl/final_uploads/200506C016.pdf>.
- ISSOME 2011 = *Information Science and Social Media*. Proceedings of the International Conference Information Science and Social Media, ISSOME 2011, Åbo/Turku, 24-26 August 2011, edited by Isto Huvila, Kim Holmberg, Maria Kronqvist-Berg. Åbo/Turku: Åbo Academy University, 2011, <<http://issuu.com/informationsvetenskap/docs/issome2011>>.
- Licoppe, Smoreda 2005 = Christian Licoppe, Zbigniew Smoreda. *Are social networks technologically embedded? How networks are changing today with changes in communication technology*. «Social Networks», 27 (2005), n. 4, 2005, pp. 317-335, <<http://perso.rd.francetelecom.fr/smoreda/publications/LS2005.pdf>>.
- Licoppe, Smoreda 2006 = Christian Licoppe, Zbigniew Smoreda. *Rhythms and ties: Towards a pragmatics of technologically-mediated sociability*. In: *Computers, Phones and the Internet. Domesticating Information Technologies*, edited by Robert Kraut, Malcom Brynin, Sara Kiesler. Oxford: University Press, 2006, pp. 296-313, <<http://perso.rd.francetelecom.fr/smoreda/publications/LicoppeSmoreda2006.pdf>>.
- Mandarano 2011 = Nicolette Mandarano. *Musei connessi: le nuove tecnologie nei musei romani*. In: *Rapporto sul patrimonio culturale a Roma*, a cura di Mihaela Ilie, Carlo M. Travaglini. Roma: Centro per lo studio di Roma (CROMA), 2011, pp. 213-240.
- Manovich 2008 = Lev Manovich. *Software takes command*. November 2008, unpublished edition, <http://softwarestudies.com/softbook/manovich_softbook_11_20_2008.pdf>.
- Matarasso 2010 = François Matarasso. *Re-thinking Cultural Policy*. In: *CWE 2010*, pp. 66-76.
- Mechant 2007 = Peter Mechant. *Culture 2.0: Social and Cultural Exploration through the Use of Folksonomies and Weak Cooperation*. «Cultuur 2.0, Virtueel Platform», 2007, pp. 21-26, <<https://blog.itu.dk/BK04-E2009/files/2009/09/culture20social1.pdf>>.
- Medak 2008 = Tomislav Medak. *Transformations of cultural production, free culture and the future of the Internet*. In: Uzelac, Cvjetičanin 2008, pp. 59-69.
- Mercer 2011 = Colin Mercer. *Culturelinks: cultural networks and cultural policy in the digital age*. In: *Networks: The Evolving Aspects of Culture in the 21st Century*. Zagreb, 13-15 November 2009, «Culturelink Joint Publications Series No 15», Zagreb, 2011, pp. 31-44, <<http://sites.google.com/site/colinmercer52/home/publications>>.
- Mora-Soto *et al.* 2009 = Arturo Mora-Soto, Maria Isabel Sanchez-Segura,

- Fuensanta Medina-Dominguez, Antonio Amescua. *Collaborative learning experiences using social networks*. In: *International Conference on Education and New Learning Technologies (EDULEARN09)*. Proceedings, Barcelona, 7-8 July 2009, pp. 4260-4270.
- Museums and the Web 2004 = *Museums and the Web 2004 Proceedings*, edited by David Bearman, Jennifer Trant. Toronto: Archives & Museum Informatics, 2006.
- Natale, Ruggieri 2010 = Maria Teresa Natale, Nicola Ruggieri. *Contenuti generati dagli utenti sul web. Le istituzioni culturali sono pronte?* Paper slides presentation al convegno OPD 2.0, Salone dell'Arte e del Restauro di Firenze, 12 novembre 2010, <www.opificiodellepietredure.it/documenti/OPD2.0-presentazioneNataleRuggieri.pdf>.
- Negroponete 1995 = Nicholas Negroponete. *Being Digital*. London: Alfred A. Knopf, 1995.
- Oğuz, Kajberg 2010 = Esin Sultan Oğuz, Leif Kajberg. *The Implications of Information Democracy and Digital Socialism for Public Libraries*. In: *Technological Convergence and Social Networks in Information Management*. Second International Symposium on Information Management in a Changing World, IMCW 2010, Ankara, September 2010. «Proceedings, “Communications in Computer and Information Science (CCIS)”», n. 96, Berlin-Heidelberg, 2010, pp. 3-17.
- Parry 2010 = Ross Parry (ed.). *Museums in a Digital Age*. Milton Park: Routledge, 2010.
- Pencarelli, Splendiani 2011 = Tonino Pencarelli, Simone Splendiani. *Le reti museali come strumenti capaci di generare valore: verso un approccio manageriale e di marketing*. «Il Capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», (2011), n. 2, pp. 227-252, <<http://www.unimc.it/riviste/index.php/cap-cult/article/view/103>>.
- Popoli 2011 = Irene Popoli. *Siamo tutti cultural prosumers! La partecipazione del visitatore dal laboratorio all'User-Generated Content*, «FIZZ - Oltre il marketing culturale», dicembre 2005, <<http://www.fizz.it/home/articoli/2011/317-siamo-tutti-cultural-prosumers>>.
- Rahaman, Tan 2011 = Hazufir Rahaman, Beng-Kiang Tan. *Interpreting Digital Heritage: A Conceptual Model with End-User's Perspective*. «International Journal of Architectural Computing», 9 (2011), n. 1, pp. 99-112, <<http://nus.academia.edu/HafizurRahaman/Papers>>.
- Ricciardi 2008 = Mario Ricciardi. *Il museo dei miracoli. Il museo come opera d'arte e invenzione tecnologica tra cultura e impresa, comunicazione e politica*. Milano: Apogeo, 2008.
- Russo et al. 2006 = Angelina Russo, Jerry Watkins, Linda Kelly, Sebastian Chan. *How will social media affect museum communication?*. In: *Proceedings Nordic Digital Excellence in Museums (NODEM 06)*, Oslo, 7-9 Dicembre 2006, <<http://cci.edu.au/publications/how-will-social-media-affect-museum-communication>>.

- Santoro 2007 = Michele Santoro. *Questa sera si cataloga a soggetto. Breve analisi delle folksonomies in prospettiva bibliotecaria*. «Bibliotime», X (2007), n. 2, <<http://spbo.unibo.it/bibliotime/num-x-2/santoro.htm>>.
- Schick, Damkjær 2010 = Lea Schick, Damkjær Katrine. *Can you be friends with an art museum? Rethinking the art museum through Facebook*. In: *Transforming culture in the digital age, International conference in Tartu*. Tartu, 14-16 April 2010, pp. 36-42, <http://dspace.utlib.ee/dspace/bitstream/10062/14768/1/transform_book.pdf>.
- Shahani *et al.* 2008 = Lavina Shahani, Maria Economou, Niki Nikonakou. *Museums curating online content using Web 2.0: making cultural production more democratic?*. Paper presented in The Digital Curation of Cultural Heritage 2008. Annual Conference of CIDOC, Athens, 15-18 September 2008, <<http://aegean.academia.edu/MariaEconomou/Papers>>.
- Simon 2010 = Nina Simon. *The Participatory Museum*. Santa Cruz, 2010, <<http://www.participatorymuseum.org/read/>>.
- Solima 2008a = Ludovico Solima. *Visitatore, cliente, utilizzatore: nuovi profili di domanda museale e nuove traiettorie di ricerca*. In: *I pubblici dei musei. Conoscenza e politiche*, a cura di Alessandro Bollo. Milano: FrancoAngeli, 2008, pp. 65-76.
- Solima 2008b = Ludovico Solima. *Musei e nuove tecnologie dell'informazione: verso l'affermazione di un nuovo paradigma*. In: *Scritti in onore di Giorgio Eminente*, a cura di Sergio Cherubini. Milano: FrancoAngeli, 2008, pp. 307-328.
- Stylianou-Lambert, Stylianou 2010 = Theopisti Stylianou-Lambert, Elena Stylianou. *A third space: reconsidering issues of neutrality and accessibility in the virtual museum*. In: EVA London 2010, pp. 66-71, <<http://ewic.bcs.org/content/ConWebDoc/36051>>.
- Tallon, Walker 2008 = Lois Tallon, Kevin Walker (eds.). *Digital Technologies and The Museum Experience*. New York: AltaMira Press, 2008.
- Throsby 2001 = C. David Throsby. *Economics and Culture*. Cambridge: University Press, 2001.
- Tkacz 2010 = Nathaniel Tkacz. *Wikipedia and the Politics of Mass Collaboration*. «PLATFORM: Journal of Media and Communication», 2 (2010), n. 2, pp. 38-51.
- Tondeur *et al.* 2011 = Jo Tondeur, Ilse Sinnaeve, Mieke van Houtte, Johan van Braak. *ICT as cultural capital: the relationship between socioeconomic status and the computer-use profile of young people*. «New Media & Society», 13 (2011), n. 1, pp. 151-168.
- Uzelac 2008 = Aleksandra Uzelac. *How to understand digital culture: Digital culture - a resource for a knowledge society?*. In: Uzelac, Cvjetičanin 2008, pp. 7-21.
- Uzelac, Cvjetičanin 2008 = Aleksandra Uzelac, Biserka Cvjetičanin (edited by). *Digital Culture: The Changing Dynamics*. «Culturelink Joint Publications

- Series No 15», Zagreb: Institute for International Relations, 2008, <http://www.culturelink.org/publics/joint/digicult/digital_culture-en.pdf>.
- Valentino 2008 = Pietro M. Valentino. *L'impatto della "seconda rivoluzione" informatica su cultura e turismo*. In: Galluzzi, Valentino 2008, pp. XLI-LXIII.
- van Kranenburg 2008 = Rob van Kranenburg. *New realities, new policies?*. In: Uzelac, Cvjetičanin 2008, pp. 25-41.
- Vergani 2011 = Matteo Vergani. *Folksonomie nel Web, tra utopia e realtà*. In: *Nuovi media e ricerca empirica. I percorsi metodologici degli Internet Studies*, a cura di Simone Tosoni. Milano: Vita e Pensiero, 2011, pp. 115-139.
- vom Lehn, Heath 2005 = Dirk vom Lehn, Christian Heath. *Accounting for New Technology in Museum Exhibitions*. «International Journal of Arts Management», 7 (2005), n. 3, pp. 11-21.
- Vossen, Hagemann 2007 = Gottfried Vossen, Stephan Hagemann. *Unleashing Web 2.0: From Concepts to Creativity*. Amsterdam: Elsevier/Morgan Kaufmann, 2007.
- Web2SE '10 = *Proceedings of the 1st Workshop on Web 2.0 for Software Engineering (Web2SE '10)*. New York, 2-8 May 2010. New York: ACM Press, 2010.

Documenti

Ask the users, il valore aggiunto della valutazione dei sistemi informativi culturali on line coinvolgendo gli utenti: il caso del progetto Una Città per gli Archivi

Pierluigi Feliciati*

Abstract

La progettazione di ambienti digitali finalizzati ad offrire sul web documenti storici deve riunire insieme gli standard archivistici con le funzioni tipiche delle biblioteche digitali, la ricerca basata sui soggetti, le descrizioni a livello analitico e l'accesso agli oggetti digitali. Come supportare gli archivi *on line* da contenitori di informazioni strutturate ad esperienze culturali avanzate? Questa comunicazione presenta gli snodi principali legati a queste questioni, con particolare attenzione alle peculiarità della fruizione sul web delle descrizioni e riproduzioni archivistiche. In questo senso e a parere di chi scrive, il ruolo svolto dagli studi basati sul coinvolgimento degli utenti è fondamentale, per garantire un effettivo ritorno sugli investimenti, il cui primo risultato dovrebbe essere la soddisfazione degli utenti. Dopo una breve rassegna dello stato dell'arte internazionale, l'autore presenta

* Pierluigi Feliciati, Ricercatore di Sistemi di elaborazione delle informazioni, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, sede di Fermo, via Brunforte, 13, 63900 Fermo, e-mail: pierluigi.feliciati@unimc.it.

un progetto di studio degli utenti, lanciato per testare e valutare il prototipo di *Una Città per Gli Archivi*, un portale per la diffusione dei risultati di un lungo progetto di conservazione e valorizzazione dei fondi documentari della città di Bologna, che include, oltre agli archivi cartacei, materiali fotografici e grafici, registrazioni sonore e audiovisive.

Digital environments aimed at offering services on historical records and documents put together archival domain standards with the typical features of digital libraries, including item-level descriptions, access to digital objects, subject-based searching tools. How can on line archives move from the plain delivery of structured information to the facilitation of a cultural experience? This communication presents some of these issues, with a focus on the peculiarities of web displays for archival descriptions and reproductions. In this field, the role played by user studies is crucial, to guarantee that return on investment whose first profit should be users satisfaction. After a short review of the international state of the art the author will present an on-going user study project, launched to test the prototype of *Una Città per gli Archivi*, the web portal disseminating the results of a huge project of preservation and valorization of documentary funds of the city of Bologna, including photographic and graphic materials, sound and audiovisual recordings, in addition to paper archives.

1. *La qualità dei servizi digitali culturali e l'importanza delle ricerche sugli utenti*

Nel 2006, Clay Shirky, una delle voci più interessanti nella comunità delle *network technologies*, nell'ambito della sua attività professionale in un'agenzia newyorchese specializzata in *new media* propose cinque regole d'oro, utili «to sort the wheat from the chaff, principles which take more account of what users on the network actually spend their time doing instead of what new media marketers want them to be doing»¹. In sintesi, Shirky invitava chi intendesse accingersi a sviluppare prodotti per la rete a preoccuparsi delle reali esigenze degli utenti piuttosto che affidarsi al *common sense* e all'idea poco corretta che la qualità (e il successo) delle nuove tecnologie risieda soprattutto nella

¹ Shirky 2006 definisce questa sua lista anche: *Clay Shirky's Five Rules For Figuring Out When Networking Marketers Are Blowing Smoke*. Le cinque regole sono: 1. *Don't Believe the Hype*, ovvero sono pochissime le innovazioni tecnologiche che hanno cambiato davvero i paradigmi della società e si deve essere quindi sospettosi rispetto ai miti dell'innovazione continua; 2. *Trust the "Would I use it?" Test*, ovvero gli utenti, come noi d'altra parte, desiderano solo fare più comodamente e velocemente le stesse cose che hanno sempre fatto; 3. *Don't Confuse Their Ideas With Your Ideas*, ovvero meglio evitare di fare ridicole asserzioni usando toni che potrebbero convincere le persona a crederci; 4. *Information Wants to be Cheap*, in cui si evidenzia l'opportunità di non sopravvalutare i costi di acquisto dell'informazione confondendoli con quelli dei supporti dell'informazione; 5. *It's the Economy, Stupid*, riferendosi all'economia come all'insieme dei milioni di utenti della Rete, ai loro bisogni e alle loro disponibilità, tanto che la Rete stessa non deve essere concepita come tecnologia ma come comunità di persone collegate tra loro.

creazione di bisogni innovativi. Recentemente, poi, Anneli Sundqvist notava come in ambito archivistico la «general knowledge of user behaviour is a mixture of common sense, presumptions and prejudice»².

Il tema della soddisfazione degli utenti digitali è dunque di importanza cruciale, a parere di chi scrive: se i *final users* vengono propagandati come prioritari in buona parte dei documenti da cui scaturiscono i progetti digitali di valorizzazione del patrimonio culturale, infatti, l'effettiva qualità del servizio, intesa come sua efficacia, efficienza e soddisfazione³, è risolta nei fatti – spesso – in modo superficiale. Si progetta, di norma, basandosi più su astratti modelli legati alla “forma” dei dati che sulla efficacia della loro restituzione, più su preconcetti a proposito dei comportamenti degli utenti piuttosto che su rilevamenti sistematici. Sono rarissimi, nell'ambito dei servizi digitali legati ai beni culturali, studi sugli utenti svolti durante la fase di sviluppo oppure a servizi avviati, per valutarne l'effettiva qualità d'uso⁴.

La comprensione del comportamento degli utenti delle biblioteche digitali, adottando questa definizione nel senso ampio, ormai affermatosi a livello internazionale, di ambiente interattivo che offra servizi e risorse *on line*, va detto, risulta tutt'altro che semplice, trattandosi di un'attività complessa e tendenzialmente impegnativa in termini di risorse necessarie. Manca, allo stato attuale, un quadro di riferimento stabile e affidabile sia per quanto concerne le metodologie di ricerca più adatte per ogni tipologia di progetto e per le sue fasi attuative, sia per le metriche di valutazione, per cui i risultati delle pur scarse campagne di ricerca sugli utenti delle biblioteche digitali restano difficili da comparare tra loro e forniscono un apporto utile solo a livello generale, scarsamente applicabile in contesti differenti da quello specifico di ogni progetto⁵.

Si fa più profondo, in questo quadro, il solco che divide le prassi degli sviluppatori dei sistemi e il mondo della ricerca, con i primi che sembrano ispirarsi frequentemente a luoghi comuni sui comportamenti dei cosiddetti nativi digitali, che si presuppongono tecnologicamente consapevoli e omogenei, mentre i secondi raramente coinvolgono gli utenti in modo sistematico e in relazione a questioni specifiche, come la facilità d'uso e l'intuitività dei comandi, l'identificazione dei possibili futuri bisogni, i profili di utilizzo, le somiglianze e le differenze di comportamento tra gruppi di età, origini, status sociale e paesi diversi, l'efficacia nella risposta alle aspettative, l'affidabilità.

Uno dei fronti più interessanti di indagine sulle biblioteche digitali – utile per andare oltre le soluzioni chiavi-in-mano proposte spesso dai *new media marketers* – mi pare consista nello studio dei comportamenti effettivi rispetto

² Sundqvist 2007, p. 624.

³ Cfr. la definizione della qualità di un prodotto software in ISO/IEC 2001.

⁴ Dobрева, Feliciati 2010 e Dobрева *et al.* 2012, pp. 1-17.

⁵ Dobрева *et al.* 2012, pp. 247-253.

alla scelta e selezione dei contenuti, attraverso le interfacce delle biblioteche digitali, qualunque siano i contenuti, che tipicamente offrono il duplice servizio dello “sfogliamento” logico oppure della ricerca, semplice ed avanzata. La prima metodologia obbliga gli sviluppatori ad adottare tassonomie e logiche associative (di norma rigide) che sappiano rispettare gli eventuali legami originari tra i contenuti, facilitandone al tempo stesso la decodifica agli utenti finali, specie usando la terminologia più adatta. La ricerca può indurre chi la utilizza un effetto da *horror vacui*, specie se non è chiara da subito la copertura informativa del sistema che si sta interrogando, prevedendo inoltre il rischio di sacrificare il sottile piacere offerto dal seguire l'*information scent*⁶ o i frutti del *berrypicking*⁷, senza perdere i possibili effetti della *serendipity*⁸.

Come già accennato, le ricerche basate sul coinvolgimento degli utenti possono fornire utili contributi in diversi momenti del progetto: sia nelle prime fasi, da quella di concezione iniziale alla finalizzazione del prototipo, sia nelle fasi successive, come quella della verifica dell'effettiva efficacia di un servizio già pubblico e quella del suo eventuale aggiornamento e reingegnerizzazione.

Quando la valutazione viene svolta su una *digital library* in corso di sviluppo, su un prototipo, si parla di “valutazione formativa”: i dati raccolti in seguito alla ricerca sugli utenti saranno focalizzati su come e quanto i contenuti e le funzionalità rispondano alle aspettative e alle capacità d'uso dei prescelti campioni di utenti⁹. Le metodologie più efficaci nella fase di sviluppo possono essere quelle *dirette*, che prevedono che siano gli utenti stessi a fornire le informazioni e guidare il gruppo di progetto a correggere le eventuali criticità nelle interfacce e nei contenuti, oppure *indirette*, ad esempio affidando ad esperti di *human-computer interaction* e/o della tipologia dei contenuti offerti il compito di effettuare una valutazione analitica, producendo un *report* finale completo di raccomandazioni dettagliate che, partendo dalle criticità incontrate,

⁶ Vale a dire il “profumo dell'informazione”, un modello secondo cui «l'utente realizza una sorta di mappatura astratta e personale dell'ipertesto, tentando di ricollegare i diversi tasselli da cui è composto; cerca di farsi una vaga idea dello spazio in cui si muove e di quanto questo possa contenere», dunque segue gli “odori” predominanti dell'ambiente per orientarsi. Cfr. Gnoli, Marino, Rosati 2006, pp. 111-113.

⁷ Ovvero la “raccolta delle bacche”, la definizione di un modello di comportamento secondo cui l'utente, come per la ricerca dei frutti selvatici nei cespugli, inizia il suo percorso da un punto di partenza conosciuto e si muove seguendo i suggerimenti che i risultati della ricerca gli propone, effettuando anche dirottamenti impreveduti dalle finalità iniziali. Cfr. Bates 1989.

⁸ Cfr. la voce *Serendipity* in *Wikipedia*, versione italiana, <<http://it.wikipedia.org/wiki/Serendipity>>: «tale parola inglese fu conosciuta nel 1754 dal letterato Horace Walpole, ispirato dalla lettura della fiaba persiana “Tre principi di Serendippo” di Cristoforo Armeno. Nel racconto i tre protagonisti trovano sul loro cammino una serie di indizi, che li salvano in più di un'occasione. La storia descrive le scoperte dei tre principi come intuizioni dovute sì al caso, ma anche allo spirito acuto e alla loro capacità di osservazione».

⁹ Tsakonas 2012 e Griffiths 2012.

propongano già le soluzioni più opportune. Questa seconda soluzione¹⁰, molto diffusa specie nel caso di grandi progetti, produce dati qualitativi avanzati, particolarmente utili per valutare in anticipo il successo, la *performance* e la prevedibile qualità d'uso del servizio digitale, anche se presenta almeno tre punti critici: la disponibilità delle risorse necessarie a compensare il lavoro degli esperti, la necessità di grande attenzione nella loro scelta per garantire piena neutralità alla valutazione ed infine il tempismo, dato che questo tipo di analisi deve riferirsi ad una versione finale del prototipo, deve essere breve e deve lasciare il tempo agli sviluppatori di intervenire quando necessario.

Per coinvolgere direttamente gli utenti nell'assemblaggio del prototipo, invece, si può adottare il popolare metodo della *survey*, basata ad esempio su questionari somministrati a distanza. Questa scelta è valida a condizione che si possa contare sul coinvolgimento di una comunità sufficientemente ampia, affidabile e rappresentativa, pena il fallimento della ricerca per la scarsità di dati o per la loro inaffidabilità. Di certo, il metodo più efficace e completo resta senz'altro quello basato sull'organizzazione di uno o più *focus group*, convocando un numero significativo di utenti-campione per interrogarli direttamente sulle proprie aspettative e, meglio ancora, facendo loro svolgere dei compiti usando il prototipo e raccogliendo dati quantitativi e qualitativi sulla sua qualità d'uso.

La ricerca sui prototipi può costituire un tassello importante nella definizione di una seria *policy* relativa allo sviluppo e al mantenimento di servizi digitali culturali, in cui sia previsto ad esempio che le revisioni siano basate su raccomandazioni risultate dalle ricerche sugli utenti, in una visione complessiva basata sul controllo ciclico del ciclo di vita dell'applicazione.

2. I servizi digitali con contenuti archivistici tra auto-referenzialità e biblioteche digitali

L'attuale tendenza, anche in Italia, per quanto riguarda quella tipologia particolare di servizio digitale *on line* di carattere culturale che potremo definire "sistema informativo archivistico" oppure "archivio *on line*" è ormai quella di costruire ambienti web che affianchino alle descrizioni, più o meno analitiche, dei fondi archivistici e dei loro contesti di produzione e conservazione servizi tutt'affatto simili a quelli delle biblioteche digitali. Ovvero, contenuti/oggetti digitali (tipicamente riproduzioni di documenti, serie o singoli "tesori") dotati dei metadati minimi necessari per cercarli, individuarli, selezionarli e

¹⁰ Klas 2012. Una ricerca basata sugli esperti che ha fatto scuola è stata quella sulla versione beta di TEL, *The European Library*, <<http://www.theeuropeanlibrary.org/tel4/>> su cui cfr. Klas *et al.* 2007.

visualizzarli. Dunque, alle problematiche d'uso che meritano l'interesse dei ricercatori sopra menzionate, vanno aggiunte quelle specifiche aperte dalle peculiarità dell'informazione archivistica.

Volendo tentare una classificazione draconiana dei profili d'uso per gli archivi *on line*, si potrebbero dividere in due, i navigatori e i cercatori. I primi sono gli sfogliatori, i *browser*, e rappresentano l'atteggiamento d'uso più esperto: si muovono tendenzialmente sulla base di un progetto di cui sanno che potrà essere modificabile nel corso della ricerca stessa, verificano e adeguano le proprie ipotesi in base ai documenti, sanno usare con perizia gli strumenti di ricerca tradizionali, per quanto complessi siano, sanno apprezzare il valore dei vuoti documentari e infine non temono il tempo che la ricerca potrà richiedere. Inoltre, nel corso della navigazione, sanno essere sensibili alle occorrenze inaspettate, all'effetto *serendipity*. Questo ritrovamento fortuito è invece normalmente precluso ai comportamenti da *searcher*, da pescatore di informazioni: questo scenario di uso non si basa su ipotesi e teorie, non si interessa ai contesti, puntando piuttosto ad uno specifico contenuto o a uno specifico documento da trovare prima e meglio possibile. Questi usi degli archivi *on line* considerano gli inventari come liste orizzontali di occorrenze d'indice e desidererebbero strumenti molto facili da usare, iperanalitici, pensati per ottenere risultati efficaci con il massimo di efficienza. Una sorta di pesca miracolosa, insomma. Questi due scenari d'uso non sono ovviamente da considerare in modo gerarchico né da contrapporre: spesso nell'ambito di ricerche lunghe e complesse servono strumenti che puntino direttamente ai contenuti, così come anche i ricercatori più "mordi-e-fuggi" possono subire talvolta il fascino dell'archivio e decidere di allargare le dimensioni del laghetto in cui pescare, dotandosi all'uopo di strumenti più complessi. Queste sovrapposizioni di atteggiamento, se così si possono definire, risultano ancora più evidenti rispetto ai sistemi informativi digitali, non essendo certo modalità d'uso distinte e contrapposte il *browsing* e il *searching*.

Ma veniamo alle criticità proprie della mediazione archivistica a distanza, fuori dalle sale di lettura. Se si provano a intersecare il ruolo degli archivisti, la qualità degli strumenti di descrizione archivistica digitali disponibili e le probabili modalità d'uso da parte degli utenti emergono con una netta evidenza alcune problematiche tipiche, che possiamo suddividere in linguistiche, logico-sintattiche e di sistema¹¹.

Per quanto riguarda le prime, quelle relative alla qualità dei contenuti percepita, è inevitabile notare come le interfacce di navigazione e le stesse schede descrittive dei sistemi archivistici risultano basate tendenzialmente su un linguaggio molto specialistico, autoreferenziale. La stessa articolazione gerarchica dei livelli descrittivi è basata su raffinati distinguo storico-amministrativi e tecnico-istituzionali di cui l'utente non riesce necessariamente a

¹¹ Feliciati 2007.

sciogliere le chiavi. La denominazione delle entità descrittive risulta ad esempio tanto critica per il *browsing* delle famose strutture ad albero rovesciato quanto insufficiente per la ricerca testuale: quanti sanno infatti cosa siano le Biccherne o il Catasto onciario, che funzioni svolgevano i consigli di prefettura napoleonici o quale differenza c'è tra i Minori conventuali e i Cappuccini?

Le criticità che impattano sulla qualità d'uso, invece, che definivo più sopra logico-sintattiche, riguardano soprattutto la restituzione agli utenti delle strutture dei fondi archivistici: è inevitabile infatti muoversi attraverso articolazioni gerarchiche talvolta molto complesse e difficili da sciogliere perfino dagli stessi archivisti, costruite imponendo logiche astratte ad articolazioni "naturalmente" particolari, dovute all'attività dei soggetti produttori. In sostanza, si sceglie di sottolineare la sintassi del sistema di comunicazione a svantaggio della chiarezza e della reperibilità dei contenuti. Infine, sono da considerare le criticità di sistema, quelle derivanti dall'ampiezza del dominio informativo che si propone all'utente: il *coverage*, in termini tecnici¹². L'utente non è sempre messo in condizione di mettere a fuoco con chiarezza se è capitato nell'ambiente web giusto per la sua ricerca, valutando facilmente che ciò che lo interessa potrebbe non essere contenuto nel sistema in cui si trova, oppure potrebbe essere altrove, o ancora potrebbe non trovarsi in nessun sistema, almeno tra quelli esistenti, né infine se la sua ricerca è o meno pertinente.

Questa sintetica classificazione ha trovato un riscontro sperimentale in alcune ricerche sugli utenti svolte in contesto Nord-Americano, dove oltre alle definizioni astratte si è scelto di *ask the users*, ovvero prevedere attività di raccolta di dati e di conseguente valutazione, in vista di eventuali interventi sugli ambienti digitali. Si è insomma costruito, e condiviso, un piccolo patrimonio di studi sugli utenti di archivi *on line*, basato sull'applicazione di metodi e di criteri di analisi differenti¹³.

Questi studi convergono, comunque, nell'individuazione di alcune criticità d'uso tipiche per gli utenti dei sistemi informativi archivistici, suddivise in quattro aree: la terminologia archivistica, tendenzialmente troppo tecnica¹⁴; la restituzione della struttura gerarchica delle descrizioni (se agli utenti interessa soprattutto cosa riguardano gli archivi, agli archivisti interessano le logiche degli archivi¹⁵); le funzioni di ricerca, il cui uso consapevole richiede spesso competenze troppo elevate; la qualità stessa dei contenuti, per alcuni utenti troppo prolissi, per altri troppo sintetici.

¹² DCMES 2012, *Coverage*, <<http://dublincore.org/documents/2012/06/14/dcmi-terms/?v=elements#coverage>>: "The spatial or temporal topic of the resource, the spatial applicability of the resource, or the jurisdiction under which the resource is relevant".

¹³ Cfr. Yakel 2004; Scheir 2005; Daniels, Yakel 2010; Chapman 2009 e 2010.

¹⁴ «It is sufficient quoting the term "fonds", the core concept of archival profession, which sounds often ambiguous or even incomprehensible to users» (Duff, Stoyanova 1998, pp. 59-60).

¹⁵ Duff, Johnson 2002, p. 477.

Per concludere su questo punto, sembra più che mai evidente come sia necessaria una maggiore attenzione da parte della comunità degli archivisti nello studiare meglio le modalità attraverso le quali il risultato del proprio lavoro descrittivo (l'*input*, governato da una assestata galassia di standard¹⁶ e da loro specifiche applicazioni) viene restituito agli utenti remoti, impossibilitati ad usufruire del classico supporto della mediazione professionale (l'*output*, che deve tenere conto dello stato dell'arte sulle interfacce web e dei modelli relativi alle *digital library*, cui aggiungere possibilmente qualche nozione di ergonomia digitale)¹⁷.

3. Una ricerca con il coinvolgimento degli utenti sul prototipo di un portale archivistico

In Italia, nell'ultimo decennio e forse più, non sono state molte le voci che hanno evidenziato le problematiche sinora accennate¹⁸, a favore di molte indicazioni sull'applicazione devota degli standard. Comunque, non risulta essere stato attuato nessuno studio sistematico sugli utenti di servizi archivistici *on line*, o perlomeno nessuno studio è stato pubblicato per condividerlo con la comunità. Una certa prassi, affermata, specie nelle pubbliche amministrazioni, nella gestione dei progetti informatici riguardanti i beni culturali, esclude sistematicamente che il collaudo dei servizi possa essere condotto coinvolgendo anche gli utenti di quei servizi, dando così per scontato che i contenuti culturali provenienti da una fonte autorevole abbiano un valore di per sé, senza approfondire più di tanto le modalità con cui trasmetterli e valorizzarli, con cui renderli utili, a conti fatti. A questa variabile va aggiunta la già accennata propensione, tutta archivistica, a considerare la *compliance* dei contenuti agli standard descrittivi come garanzia necessaria e sufficiente per la qualità e soddisfazione d'uso, tanto che si è arrivati a teorizzare – in Italia – la insostenibile bellezza delle segrete, intricate complessità, *blueprint* dei migliori sistemi informativi.

Una novità, in questo quadro, mi sembra sia rappresentata dal progetto *Una città per gli Archivi*, varato nel 2007 per iniziativa della Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna e della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna con lo scopo di contribuire alla conservazione e accessibilità dei fondi legati alla storia bolognese, prodotti perlopiù tra il XIX e il XX secolo¹⁹. Il complesso progetto è stato svolto con il supporto scientifico di storici e archivisti di

¹⁶ Tanto articolata che l'International Council for Archives ha da poco rilasciato una sorta di guida standard per l'uso degli standard, CBPS 2012.

¹⁷ Alfier 2010.

¹⁸ Cfr. Valacchi 2010, Michetti 2009.

¹⁹ Sul progetto cfr. soprattutto Camurri 2008, Antonelli 2011, Alfier 2012 e Antonelli 2012.

chiara fama e con il coinvolgimento attivo – non solo di facciata – di diversi uffici e strutture cui è affidata la tutela e valorizzazione degli archivi in area bolognese: la Soprintendenza archivistica per l'Emilia-Romagna²⁰, l'Archivio di Stato di Bologna²¹, l'Istituto per i beni ambientali culturali naturali dell'Emilia-Romagna (IBC)²², la Fondazione Gramsci per l'Emilia-Romagna²³, la Provincia di Bologna²⁴ e la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio²⁵.

Gli archivi oggetto degli interventi di tutela, restauro, inventariazione e riproduzione digitale sono quanto mai vari in quanto a soggetti produttori, contesti storici e tipologie dei supporti, per un totale di più di 200 fondi, 300.000 documenti di cui circa 200.000 digitalizzati: basta ricordare i fondi connessi con le stragi degli anni Ottanta del Novecento, prodotti e raccolti dalle associazioni delle vittime del 2 agosto e di Ustica²⁶, o le serie sui sovversivi della Questura di Bologna²⁷, o gli archivi di sindacati, enti assistenziali e scuole, o ancora le carte personali di Marco Minghetti, fino a nuclei speciali come quello dei film amatoriali e di famiglia, digitalizzati e conservati presso l'Associazione *Home Movies*²⁸.

Il progetto è attualmente giunto a una fase di notevole maturazione, avviandosi ormai alla sua conclusione con la pubblicazione in rete, prevista entro la fine del 2012, di un portale web dedicato, che nelle intenzioni dei coordinatori del progetto dovrà costituire un *medium* semplice e intuitivo per conoscere la storia recente di Bologna, uno strumento di facile comprensione e di immediata consultazione, pensato per un pubblico che si vorrebbe eterogeneo per competenze, interessi ed esigenze di ricerca. La

scelta è stata quella di progettare un portale dinamico, che a partire dalla consueta consultazione della struttura ad albero, multilivellare e gerarchica, dei complessi documentari inventariati (*browsing*), offrisse anche la fruizione delle copie digitali relative a fotografie, manifesti, materiale iconografico, filmati e fonti sonore, e mettesse a disposizione degli utenti meno esperti di ricerca su inventari d'archivio modalità d'interrogazione degli inventari basate su liste di parole chiave (come nomi di persona, di luogo, di autore e come voci di soggettazione, per tema o argomento). La dinamicità del portale permetterà di seguire

²⁰ Cfr. <<http://www.sa-ero.archivi.beniculturali.it>>.

²¹ Cfr. <<http://www.archiviodistatobologna.it>>.

²² Cfr. <<http://www.ibc.regione.emilia-romagna.it>>.

²³ Cfr. <<http://www.iger.org>>.

²⁴ Cfr. <<http://www.provincia.bologna.it/archiviostorico/Engine/RAServePG.php>>.

²⁵ Cfr. <<http://www.archiginnasio.it>>.

²⁶ Cfr. il convegno *Archivi negati archivi "supplenti". Le fonti per la storia delle stragi e del terrorismo* tenuto a Bologna, nel giugno 2011, <www.sa-ero.archivi.beniculturali.it/index.php?id=783>.

²⁷ Questa serie della Questura di Bologna (*Gabinetto, categoria A8 "Persone pericolose per la sicurezza dello Stato", 1872-1983*) è stata oggetto di una giornata di studio nell'ottobre 2010, "*Male qualità. Controllo di polizia e azione giudiziaria tra Otto e Novecento nelle carte dell'Archivio di Stato di Bologna*".

²⁸ Cfr. *Archivio Aperto IV Edizione* (27 ottobre – 1 novembre 2011), con un'intera sessione di lavoro dedicata al progetto *Una Città per gli Archivi*.

percorsi ontologici in grado di evidenziare relazioni inaspettate per l'utente, di proporre mostre virtuali ideate dalla redazione o proposte e realizzate da enti o singoli ricercatori, di pubblicare contributi di ricerca di natura scientifica o didattica, di esaminare i documenti di progetto, di avere a disposizione un ambiente digitale che solleciterà i "naviganti" a salvare le proprie ricerche in un'area loro riservata dove potranno integrarle, ri-organizzarle e, qualora lo ritengano opportuno, condividerle con altri²⁹.

Un prototipo del portale sufficientemente stabile, almeno con riferimento alle funzioni centrali di ricerca e di presentazione dei risultati, navigazione degli alberi gerarchici e visualizzazione delle descrizioni³⁰ era già disponibile nel settembre del 2011. Su proposta e con il coordinamento scientifico di chi scrive, è stato deciso di affiancare al normale collaudo a cura dei coordinatori tecnici e scientifici e dell'azienda responsabile dello sviluppo un progetto per il suo assestamento e valutazione basato, appunto, sul coinvolgimento degli utenti.

Il primo passo, alla base di questi originali *user studies* sul suolo italiano, è stata l'attività svolta da Alessandro Alfier nell'ambito del Master sulla formazione, gestione, conservazione degli archivi digitali in ambito pubblico e privato dell'Università di Macerata³¹, occasione ideale per attivare una valutazione esterna allo staff di progetto sulle scelte preliminari, alcune delle quali sorte da un confronto non sempre facile tra archivisti e informatici.

Questa articolata ed ampia ricerca, vicina alla sua chiusura, che qui si presenta solo dal punto di vista delle premesse, degli obiettivi e della metodologia, è già stata oggetto di alcuni interventi in convegni internazionali³² mentre i suoi risultati finali (ovvero i dati raccolti, le elaborazioni statistiche e le suggestioni

²⁹ Antonelli 2012, pp. 8-9. Cfr. Anche Chili 2012.

³⁰ Chili 2012. «Anyway, the heart of the CPA web portal is *BEdita* (Semantic Content Management Framework), provided by Chia Lab srl and Channel Web srl. *BEdita* is a platform created with open source components, providing a high-level content management system for the publication contents coming both from *xDams* (archival descriptions and authority records, both encoded in XML) and from the media server. *BEdita* guarantees also the generation of new contents (news, events, editorial contributions, virtual exhibitions) and the enhancement of user generated information resources, according to the typical models of web 2.0 (social bookmarking and social tagging)» (Felicati, Alfier 2012).

³¹ Il Master che vede coinvolte diverse Facoltà (Beni culturali, Economia e Lettere e Filosofia), diretto dal prof. Stefano Pigliapoco, è giunto nell'a.a. 2012-2013 alla sua VI edizione. L'attività del dott. Alfier, rientrando nell'edizione 2010-2011 e sfociata in una interessante tesina, è stata supervisionata da chi scrive, in qualità di docente dell'insegnamento "Dati e metadati, dagli standard archivistici ai profili applicativi gestionali".

³² Ovvero l'intervento di Pierluigi Felicati e Alessandro Alfier, *Archives on the Web and users expectations: towards a convergence with digital libraries* alla 7th SEEDI Conference 2012, *Digitisation of cultural and scientific heritage*, tenutasi a Lubljana (17-18 maggio 2012), <http://www.nuk.unilj.si/dokumenti/2012/seedi/5_3_Presentazione_Seedi-AlfierFelicatidef.pdf> e quello di Pierluigi Felicati, *Testing of an archival DL prototype asking to users: the case of "Una Città per gli Archivi"* al convegno ACM/IEEE Joint Conference on Digital Libraries - JCDL 2012, nell'ambito del tutorial su *User studies for digital library development*, a cura di Milena Dobrev, Pierluigi Felicati e Nicci Westbrook (Washington, 10-14 giugno 2012), <<http://www.slideshare.net/pfelicati/testing-a-a-dl-prototype>>.

metodologiche da queste derivate) saranno resi interamente pubblici in rete, così da poter fungere anche da ispirazione per successive ricerche simili nel nostro paese.

Una doverosa premessa da cui partire concerne la fase del progetto nella quale si è intervenuti con le ricerche sugli utenti, quella di assestamento del prototipo: ovviamente non è stato possibile investigare sulle reali esperienze degli utenti finali nell'uso dei contenuti e delle funzionalità del sistema. Nondimeno, in questa delicata fase precedente il rilascio pubblico, in cui committenti e sviluppatori verificano il prodotto finale e lo sottopongono agli ultimi aggiustamenti, gli studi sugli utenti sono preziosi per raccogliere dati che sappiano guidare gli interventi di assestamento e sviluppo anche di *release* successive.

Ma quali metodologie adottare, per ottenere quali dati e coinvolgendo quali e quanti utenti? E quali e quante risorse è stato necessario investire? La scelta metodologica, che è stata possibile solo grazie all'entusiastico e valido supporto organizzativo e tecnico delle due Fondazioni e soprattutto di Alessandro Alfier, è stata principalmente quella di attivare un pacchetto differenziato di metodologie di studio, cercando al tempo stesso di investigare diversi campioni di utenza e puntando così a raccogliere un'importante quantità di dati sia qualitativi che quantitativi. Dal punto di vista delle risorse, potendo contare su un'ottima rete di contatti già costituiti e su un valido management, si è verificato che non sono stati necessari grandi investimenti, anche percentualmente rispetto al budget complessivo del progetto³³ e nonostante la ricerca sia stata tanto articolata diacronicamente e logisticamente.

Prima di tutto, si è scelto di consultare, organizzando un apposito *panel group*, gli utenti interni al progetto "Una Città per gli Archivi", mettendo insieme 20 persone con *background* professionali e ruoli nel progetto molto differenziati: il management, un campione degli archivisti responsabili della produzione dei contenuti inventariali destinati alla pubblicazione nella *digital library*, tutti gli archivisti già coinvolti nell'analisi delle funzioni della piattaforma ed infine gli informatici responsabili dello sviluppo del portale. Per questo studio iniziale, il cui incontro si è svolto nel novembre 2011, è stato elaborato un protocollo specifico che riunisse le metodologie tipiche del *focus group di testing* di prodotti con quelle del *brainstorming* di progetto, prevedendo la moderazione di un soggetto esterno al progetto e focalizzandoci sulle particolari aspettative degli autori di contenuti molto specialistici rispetto alla loro restituzione sul web, messe a confronto con le scelte applicative adottate dagli sviluppatori, verificando quindi se tutte le potenzialità fossero state esplorate e quali possibili criticità fossero ancora risolvibili. Vista l'estrema ricchezza ed utilità dei risultati

³³ Pur non potendo effettuare una valutazione esatta, credo comunque di poter approssimare che le ricerche sugli utenti del prototipo abbia pesato meno dello 0,1% sul budget complessivo del pluriennale progetto.

di questo *panel group*, si è ritenuto utile metterne in calendario uno equivalente per il prossimo autunno 2012, con il prototipo ormai in fase finale pre-rilascio, allo scopo di verificare la qualità dei lavori svolti in un anno di *assessment* e l'eventuale cambiamento di prospettive critiche da parte degli archivisti coinvolti nel progetto.

Il *core* del progetto di ricerca con il supporto degli utenti, comunque, è stato costituito dalla serie di cinque *focus group*, in cui sono stati riuniti campioni significativi di possibili utenti finali del portale in via di rilascio. Tutti i gruppi di discussione moderata sono stati basati sullo stesso dettagliato protocollo³⁴ che prevedeva questionari, sezioni di discussione e lo svolgimento di alcuni specifici compiti da compiere usando il prototipo di portale. Ogni sessione è stata coordinata da un moderatore e da un co-moderatore (ciascuno con ruoli diversificati e ben definiti, il primo esterno ed il secondo interno al progetto) ed è durata circa 100 minuti. Nello specifico, le sezioni del protocollo adottato sono state sei: un questionario demografico e di verifica generale delle competenze informatiche; una breve presentazione degli scopi e delle funzionalità del prototipo di portale; la prima raccolta di impressioni con una discussione generale; l'esecuzione di cinque attività che obbligassero all'uso del prototipo, i cui risultati sono stati registrati attraverso la compilazione di specifici questionari con alcune domande per ciascuna attività; una raccolta attraverso discussione e domande di opinioni avanzate, proposte e critiche fondate sull'uso del prototipo; una discussione finale guidata su utilità e possibili sviluppi del progetto. Più di 60 persone in totale hanno partecipato alle sessioni di analisi, tra cui 15 studenti delle scuole superiori (età 16-19 anni), 16 studenti universitari di diverse Facoltà divisi in due diverse sessioni (una a Macerata e una a Bologna, età 23-29 anni), 16 persone classificabili come *general public* (età 39-63 anni, ovvero professori di scuola superiore, personale amministrativo di vari uffici, un architetto, un *web master*, tre pensionati), 16 professionisti dei beni culturali (età 29-52 anni, ovvero archivisti, bibliotecari e esperti di storia del cinema). Le sessioni, documentate anche con riprese fotografiche grazie al consenso esplicito dei partecipanti, sono state tenute sempre in aule informatiche connesse alla internet, a Macerata nel polo informatico di palazzo Ciccolini e a Bologna presso il polo tecnico-scientifico degli Istituti Aldini-Valeriani.

Terzo fronte della ricerca, infine, un *expert study* basato sul coinvolgimento di sette esperti, cui sarà sottoposto a distanza un questionario comprensivo di specifici *task*, per valutare in modo approfondito le funzionalità del portale in via di rilascio. Questa metodologia di studio è stata rinviata alla fase immediatamente precedente il rilascio definitivo dell'applicazione, nell'autunno del 2012, perché è opportuno che le considerazioni degli esperti siano svolte

³⁴ Il protocollo è parzialmente ispirato a quello che fu adottato dal gruppo di ricerca sul prototipo di *Europeana 1.0, User and functionalities testing*, di cui ha fatto parte chi scrive. Cfr. Dobrevá *et al.* 2010.

esaminando un ambiente pressoché identico a quello pubblico, sia in termini di completezza dei dati che di attivazione delle funzionalità previste³⁵. Tra gli esperti, tre sono archivisti non coinvolti direttamente nel progetto (di cui 2 professori universitari e un direttore di Archivio di Stato), tre sono esperti di *digital library* e di metadati in ambito culturale ed infine uno è professore universitario di Sistemi di elaborazione delle informazioni. Il protocollo adottato per questa linea di studio, in via di rilascio definitivo, sarà focalizzato sulle *performance*, l'efficacia delle funzionalità e delle soluzioni adottate, sull'usabilità in termini stretti, sulla terminologia e sulla qualità dei contenuti.

Si prevede, insomma, di concludere entro la fine dell'anno la fase di raccolta dei dati, cui seguirà quella di elaborazione finale, anche intersecando le risultanze delle diverse metodologie adottate ed infine la pubblicazione dettagliata dei risultati.

4. *Prime conclusioni*

Gli archivi *on line* possono essere considerati biblioteche digitali speciali, condividendo la maggior parte delle caratteristiche di questi sistemi con l'aggiunta delle peculiarità tipiche dei contenuti archivistici, per cui si pone tradizionalmente di più l'accento sui contesti che sulla singolarità dei documenti. L'ambiente web impedisce nei fatti la mediazione culturale svolta dagli archivisti a favore degli utenti, considerato che gli strumenti di accesso, complessi e ricchi di rimandi interni ed esterni, non risultano sempre facilmente decodificabili. Ne consegue che la "comunicazione archivistica" deve confrontarsi seriamente con i modelli e le problematiche applicative delle *digital library*, delle interfacce web e in genere della *human-computer interaction*.

In questo senso, l'attività di *testing* dei sistemi diventa cruciale, applicando le metodologie di valutazione più aggiornate e possibilmente coinvolgendo in modo scientificamente controllato campioni significativi di utenti. Questo campo di studi, tipicamente, adotta metodologie e interpreta i dati in modo diversificato anche a seconda della fase del ciclo di vita del progetto in cui vengono effettuati: lo *step* del prototipo, ad esempio, offre un'ottima occasione per la valutazione e la messa a punto delle applicazioni con il supporto di campioni scelti di utenti, prima del rilascio di una versione pubblica nella quale diventerà possibile testare la reale soddisfazione di utenti reali rispetto al prodotto, valutandone il successo in termini quantitativi e parzialmente in quelli qualitativi.

Una Città per gli Archivi rappresenta per questo ambito un caso esemplare di progetto archivistico in cui sono stati approfonditi gli aspetti relativi

³⁵ Klas 2012.

alla resa finale dei contenuti destinati al web, basandosi sugli standard ma approfondendone l'applicazione attraverso gli studi a livello internazionale ed un confronto "laico" con le opportunità tipiche del prodotto *digital library*³⁶. Inoltre, è stato previsto di dedicare energie e risorse in uno studio articolato su aspettative, comportamenti e risposta degli utenti al servizio, attuato nella delicata fase di finalizzazione del prototipo. I risultati del progetto di *user study*, unico in Italia, si spera rappresenteranno un riferimento metodologico per il futuro dei sistemi di restituzione di contenuti culturali sul web.

Riferimenti bibliografici / References

- Alfier 2011 = Alessandro Alfier. *Tra standard di descrizione archivistica ed esigenze di usabilità da parte degli utenti: il caso del prototipo di "Una Città per gli Archivi"*. Tesi finale del Master in "Formazione, gestione e conservazione di archivi digitali in ambito pubblico e privato", Università degli studi di Macerata, IV^a edizione, a.a. 2010-2011.
- Alfier 2012 = Alessandro Alfier. *La descrizione archivistica in "Una città per gli archivi": metodi e strumenti*. «Archivi & Computer», (2012), n. 2, pp. 37-68.
- Antonelli 2011 = Armando Antonelli (a cura di). *Spigolature d'archivio. Contributi di archivistica e storia del progetto "Una Città per gli Archivi"*. Bologna: Bononia University Press, 2011.
- Antonelli 2012 = Armando Antonelli. *Istantanea "Una Città per gli Archivi": istituzioni, fatti, persone, tempi, modi, prospettive e storia di un progetto archivistico locale*. «Archivi & Computer», (2012), n. 2, pp. 7-36.
- Bates 1989 = Marcia J. Bates. *The design of browsing and berrypicking techniques for the online search interface*. «Online review», 13 (1989), n. 5, pp. 407-424, <<http://pages.gseis.ucla.edu/faculty/bates/berrypicking.html>>.
- Chapman 2009 = John Chapman. *What would users do? An empirical analysis of user interaction with online finding aids*. Master's paper submitted to the faculty of the School of information and library science of the University of North Carolina. Chapel Hill, 2009.
- Chapman 2010 = John Chapman. *Observing users: an empirical analysis of user interaction with online finding aids*. «Journal of archival organization», (2010), n. 8, pp. 4-30.
- Camurri 2008 = Daniela Camurri. *Il progetto "Una Città per gli Archivi"*. «Storia e futuro», (2008), n. 17, pp. 2-7, <<http://www.storiaefuturo.com/pdf/1174.pdf>>.
- Chili 2012 = Giuseppe Chili. *Il Portale "Una città per gli archivi"*. «Archivi & Computer», (2012), n. 2, pp. 79-85.

³⁶ Alfier 2012.

- CBPS 2012 = International Council on Archives. *CBPS. Sub-committee on archival description. Progress report for revising and harmonising ICA descriptive standards*, <<http://www.ica.org/13155/standards/cbps-progress-report-for-revising-and-harmonising-ica-descriptive-standards.html>>.
- Daniels, Yakel 2010 = Morgan Daniels, Elizabeth Yakel. *Seek and you may find: successful search in online finding aid systems*. «American archivist», (2010), n. 73, pp. 535-568.
- DCMES 2012 = Dublin Core Metadata Element Set, Version 1.1, <<http://dublincore.org/documents/dces/>>.
- Dobreva *et al.* 2010a = Milena Dobreva, Emma McCulloch, Daniel Birrell, Pierluigi Feliciati, Ian Ruthven, Jonathan Sykes, Yordegul Ünal. *User and Functional Testing. Final report*, 2010, <<http://version1.europeana.eu/web/europeana-project/documents/>>.
- Dobreva *et al.* 2010b = Milena Dobreva, Emma McCulloch, Daniel Birrell, Pierluigi Feliciati, Ian Ruthven, Jonathan Sykes, Yordegul Ünal. *Digital Natives and Specialised Digital Libraries: a Study of Europeana Users*. In: *Technological Convergence and Social Networks in Information Management*, a cura di Serap Kurbanoglu, Ulmut Al, Phyllis Lepon, Erdogan Yasar Tonta. Berlin-Heidelberg: Springer-Verlag, 2010, pp. 45-60.
- Dobreva, Feliciati 2010 = Milena Dobreva, Pierluigi Feliciati. *User-centric Evaluation of Cultural Heritage Digital Libraries: Three Case Studies*. «NCD Review. Pregled Nacionalnog Centra za Digitalizaciju», (2010), n. 17, <http://elib.mi.sanu.ac.rs/pages/browse_publication.php?db=ncd>.
- Dobreva *et al.* 2012 = Milena Dobreva, Andy O'Dwyer, Pierluigi Feliciati (a cura di). *Users Studies for Digital Library Development*. London: Facet Publishing, 2012.
- Duff, Stoyanova 1998 = Wendy Duff, Penka Stoyanova. *Transforming the crazy quilt: archival displays from users' point of view*. «Archivaria», (1998), n. 45, pp. 44-79.
- Feliciati 2007 = Pierluigi Feliciati. *Dall'inventario alla descrizione degli archivi in ambiente digitale: si possono offrire agli utenti risorse efficaci?* In: *E-laborare il sapere nell'era digitale*. Atti della conferenza, Montevarchi, 22-23 novembre 2007, c.d.s., <<http://hdl.handle.net/10760/11159>>.
- Feliciati 2009 = Pierluigi Feliciati. *I requisiti di fattibilità di un sistema informativo archivistico: modelli organizzativi, informatici e soddisfazione degli utenti*. «Archivi», (2009), n. IV, <<http://eprints.rclis.org/15752>>.
- Feliciati, Alfier 2012 = Pierluigi Feliciati, Alessandro Alfier. *Archives on the web and users expectations: towards a convergence with digital libraries*. Paper presented in the 7th SEEDI Conference on digitisation, access and preservation of cultural and scientific heritage in the South-Eastern European countries, Ljubljana, 17-18 May 2012. «NCD Review. Pregled Nacionalnog Centra za Digitalizaciju», vol. 22, c.d.s., <http://elib.mi.sanu.ac.rs/pages/browse_publication.php?db=ncd>.

- Gnoli, Marino, Rosati 2006 = Claudio Gnoli, Vittorio Marino, Luca Rosati. *Organizzare la conoscenza*. Milano: Tecniche Nuove, 2006.
- Griffiths 2012 = Jillian R. Griffiths. *Questionnaires, interviews and focus groups as means for user engagement with evaluation of digital libraries*. In: Dobrevá et al. 2012, pp. 65-73.
- ISO/IEC 2001 = ISO/IEC 9126-1. *Information Technology. Software product quality: quality model*, <http://www.iso.org/iso/catalogue_detail.htm?csnumber=22749>.
- Michetti 2009 = Giovanni Michetti. *Ma è poi tanto pacifico che l'albero rispecchi l'archivio?* «Archivi & Computer», (2009), n. 1, pp. 85-95.
- Klas et al. 2007 = Claus-Peter Klas, Sasha Kriewel, Norbert Fuhr. *An Experimental Framework for Interactive Information Retrieval and Digital Libraries Evaluation*, «Lecture Notes in Computer Science», (2007), n. 4877, pp. 147-156.
- Klas 2012 = Claus-Peter Klas. *Expert evaluation methods*. In: Dobrevá et al. 2012, pp. 75-84.
- Scheir 2005 = Wendy Scheir. *First entry: report on a qualitative exploratory study of novice user experience with online finding aids*. «Journal of archival organization», 3 (2005), n. 4, pp. 49-85.
- Shirky 2006 = Clay Shirky. *Don't believe the hype*. In: *Clay Shirky's Writings about the Internet Economics and Culture, Media and Community, Open Source*, <http://www.shirky.com>.
- Sundqvist 2007 = Anneli Sundqvist. *The use of records: a literature review*. «Archives and Social studies: a Journal of Interdisciplinarity Research», 1, (2007), n. 1, pp. 623-653.
- Tsakonas 2012 = Giannis Tsakonas. *Users within the evaluation of digital libraries*. In: Dobrevá et al. 2012, pp. 51-61.
- Valacchi 2010 = Federico Valacchi. *Archivi storici e risorse tecnologiche*. In: Maria Guercio, Stefano Pigliapoco, Federico Valacchi. *Archivi e informatica*. Torre del lago: Civita Editoriale, 2010, pp. 93-159.
- Yakel 2004 = Elizabeth Yakel. *Encoded archival description: are finding aids boundary spanners or barriers for users?* «Journal of archival organization», 2 (2004), n. 1/2, pp. 63-77.

Comunicare il valore degli archivi: il sistema archivistico nazionale*

Federico Valacchi**

Abstract

L'articolo valuta l'offerta di SAN, il Sistema Archivistico Nazionale nell'ottica del processo di valorizzazione e comunicazione dei contenuti e del valore degli archivi. A questo scopo vengono presi in considerazione in maniera particolare i portali tematici del Sistema Archivistico Nazionale approfondendo infine il tema della integrazione delle risorse archivistiche digitali in più ampi sistemi relativi ai beni culturali.

This paper deals with the evaluation of the Italian Archival System (SAN) as a tool to enhance and communicate the contents and values of archives. For this purpose the paper analyzes the thematic portals of SAN and explores the issue of the integration of digital archives resources into larger systems related to cultural heritage.

* Tutti i siti web citati sono stati visitati l'ultima volta il 30.08.2012.

** Federico Valacchi, Professore associato di Archivistica, bibliografia e biblioteconomia, Università di Macerata, Dipartimento Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, sede di Fermo, via Brunforte, 13, 63900 Fermo, e-mail: valacchif@unimc.it.

SAN, Sistema Archivistico Nazionale e l'insieme delle risorse che vi orbitano intorno giocano senza dubbio un ruolo importante nel processo di valorizzazione degli archivi. In ambito archivistico il termine valorizzazione è da sempre centrale e perfino abusato o, quanto meno, è stato ripetuto tanto ossessivamente da fargli quasi perdere significato. Il concetto del resto ha una vasta gamma di possibili declinazioni e le attività di valorizzazione sono fortemente vincolate agli strumenti, agli obiettivi e ai destinatari del messaggio.

Ma qual è il valore degli archivi, ovvero su quali aspetti deve insistere la comunicazione finalizzata alla valorizzazione? La risposta sembra scontata: memoria, o in alternativa, radici, testimonianza e così via, sul filo di una lettura esclusivamente storico culturale del fenomeno archivistico. Ma se allargassimo il campione d'indagine a sensibilità e utenti meno "organici" all'universo archivistico e ricomponessimo il puzzle delle risposte, non tarderemmo ad accorgerci che proprio la natura di "bene comune" che caratterizza gli archivi ne impedisce una classificazione troppo rigida.

Il fatto che gli archivi siano entità informative tanto trasversali sconsiglia infatti un approccio esclusivamente storico o storicizzante e impone anzi di considerarne le molteplici finalità e funzionalità proprio in ragione dell'esigenza di conferire agli archivi stessi la giusta visibilità.

Il valore degli archivi risiede allora proprio nella loro trasversalità informativa, nella caleidoscopica gamma di opportunità d'uso e d'interpretazione dei loro contenuti. L'archivio è strumento di efficienza e trasparenza, l'archivio è garanzia democratica, l'archivio è strumento di memoria e di una memoria tanto articolata quanto lo sono le curiosità degli utenti che vi si avvicinano. Resta il fatto, però, che gli archivi per esistere ed esercitare davvero i loro molteplici ruoli devono innanzitutto essere accessibili e visibili perché solo in questo modo si può rompere l'accerchiamento che spesso li condiziona e si può sperare nella diffusione di una cultura degli archivi che forse è l'essenza di quel processo di valorizzazione da cui siamo partiti.

Portare gli archivi all'attenzione del grande pubblico e non solo degli specialisti, far parlare degli archivi e sganciare gli archivi dalla loro secolare "sacralità" non è quindi un crimine di lesa maestà ma l'opportunità, e forse l'ultima opportunità in una congiuntura come quella attuale, di valorizzarli davvero. In questo senso quindi, come avremo modo di tornare a sottolineare, la galassia SAN e la filosofia a cui essa si ispira possono giocare un ruolo importante proprio nel momento in cui "parlano di archivi" non solo in pur sacrosanti termini tecnico-scientifici ma anche in maniera più attenta a cogliere i tanti e variegati riflessi del caleidoscopio archivistico.

Soprattutto per queste ragioni bisogna quindi salutare con soddisfazione il fatto che sia finalmente arrivato a maturazione il lungo processo di costruzione del Sistema Archivistico Nazionale. La pubblicazione del portale SAN¹ nel

¹ <<http://www.san.beniculturali.it/web/san/home>>.

dicembre dello scorso anno è il segnale tangibile che da tempo si attendeva in direzione di un approccio più sistematico e moderno al web archivistico nazionale, per quanto questa prima realizzazione debba essere considerata più un punto di partenza che non un traguardo raggiunto. In ogni caso SAN o, meglio PAN, il portale archivistico nazionale, se lo valutiamo nel complesso e con la consapevolezza di guardare ancora a un *work in progress*, segna sotto molti punti di vista una cesura. È espressione tangibile di una discontinuità non tanto rispetto all'offerta di strumenti per la ricerca archivistica *sul* web quanto – ciò che più ci interessa in questa sede – rispetto alle modalità di valorizzazione/comunicazione degli archivi *attraverso* il web.

Come è noto, e come è stato più volte ribadito, l'insieme delle risorse web relative al patrimonio archivistico italiano che è venuto sedimentandosi da almeno dieci anni a questa parte è ricco e decisamente molto articolato, se non, in certe sue componenti, frammentario. La comunità archivistica, sia pure talvolta in maniera un po' scomposta e non senza ritardi, ha infatti ormai da tempo condiviso la filosofia della valorizzazione degli archivi attraverso il web, allineandosi a un trend che a livello internazionale ha già prodotto risultati di eccellente qualità.

Dopo una lunga fase di gestazione sostanzialmente povera di contenuti fruibili la via italiana al web archivistico si è contraddistinta, pur nell'eterogeneità dei progetti, per un forte rigore metodologico sia nella individuazione degli obiettivi che nella costruzione delle risorse. Un rigore metodologico, è opportuno precisarlo, che si è manifestato non tanto nell'adesione convinta ai complessi protocolli comunicativi del web – e del web culturale in particolare – quanto alla definizione di modelli di restituzione che fossero rispettosi degli standard e della consolidata prassi archivistica di riferimento. Una fase, insomma, che ha visto gli archivisti specchiarsi – talvolta non senza un velo di narcisismo – nelle acque delle risorse digitali senza però preoccuparsi troppo delle conseguenze che l'uso del web portava con sé e, soprattutto, domandandosi raramente quali fossero le esigenze e le aspettative degli utenti². Ma su questo avremo modo di tornare quando cercheremo di capire se, e in che modo, questa fase possa dirsi conclusa e quali prospettive le recenti evoluzioni lascino intravedere.

Va detto anche, a onor del vero, che alle origini del sistema archivistico nazionale sul web nella sua multiforme fenomenologia si colgono le ineludibili esigenze di natura gestionale che hanno lasciato un imprinting forte, destinato a condizionare in profondità la genesi e l'evoluzione dei diversi sistemi. Almeno nelle fasi iniziali (e si potrebbe risalire all'Anagrafe informatizzata degli archivi italiani, in un'era quindi precedente al web) la principale e condivisibile esigenza era quella di censire, conoscere e descrivere nella maniera più sistematica

² In ambito anglosassone l'esigenza di valutare e costruire le risorse alla luce delle esigenze degli utenti si è manifestata tempestivamente; si vedano ad esempio Duff, Stoyanova 1998. Per quanto riguarda la realtà italiana si vedano Feliciati 2009 e 2010.

possibile l'ingente patrimonio archivistico conservato dentro e fuori dagli archivi di Stato al fine di garantirne innanzitutto la tutela. In seconda battuta, se non contestualmente, c'era poi la necessità di valorizzare questo patrimonio sostenendo la ricerca di natura culturale all'interno degli archivi. Per far fronte a queste esigenze sono nati i due grandi sistemi dell'Amministrazione archivistica, SIAS e SIUSA e, successivamente, il Sistema Guida Generale. Sulla scia di questi sistemi – a volte per la verità con spiacevoli sovrapposizioni – è poi venuto crescendo un vero e proprio arcipelago di risorse costituito dai sistemi informativi sviluppati a livello locale e caratterizzati da una pluralità di vocazioni e di soluzioni descrittive e tecnologiche. Il risultato, come dicevamo, è stato quello di generare una molteplicità di risorse che risultavano (e risultano) però penalizzate dalla loro dispersione e dalla loro eterogeneità.

Indipendentemente da questo, poi, nella maggior parte dei casi il rigore metodologico cui alludevamo sopra ha fatto sì che queste risorse fossero caratterizzate da una solida aderenza agli standard e ai modelli archivistici ma risultassero deboli sul versante della comunicazione, soprattutto per fasce di utenza non specialistica. Queste due componenti – l'esigenza di razionalizzare l'offerta e l'urgenza di potenziare le ricadute in termini di comunicazione – avevano da tempo reso davvero improcrastinabile la costruzione di SAN. In questa sede non ci soffermeremo però sul pur importantissimo dibattito sulla natura istituzionale e culturale di SAN e sulle scelte di ordine archivistico e tecnologico in senso ampio che sono state messe a punto nel tempo, ma tenderemo invece di andare a verificare se e in che modo con l'accensione del portale SAN gli assetti complessivi dell'offerta archivistica telematica nel nostro paese si siano modificati.

In maniera particolare ci preoccuperemo di cercare in SAN e nelle sue "costole" le ricadute tangibili di un approccio nuovo (e non necessariamente condivisibile in ogni sua manifestazione) al bisogno di comunicazione non solo e non tanto dei contenuti archivistici in senso stretto ma, piuttosto, di quel multiforme e spesso sottovalutato "valore" degli archivi da cui siamo partiti.

Come si diceva prima, insomma, si tratta di andare a verificare se e dove la progettazione complessiva di SAN abbia fatto davvero compiere uno scatto al meccanismo, affiancando a quello che potremmo definire un web archivistico *descrittivo* (pur non esente da zoppie talvolta anche vistose) un web archivistico *comunicativo* che, muovendo dalle descrizioni, sia capace di dar conto dell'articolata ricchezza del fenomeno archivistico e soprattutto di farla percepire ad ampie fasce di opinione pubblica.

Necessaria premessa al fine di inquadrare nella maniera più corretta la questione è la puntualizzazione che il Sistema Archivistico Nazionale è innanzitutto un *network* interistituzionale da cui scaturisce un portale o, meglio, un iperportale, che si pone l'ambizioso obiettivo di individuare e raccordare la pluralità di risorse web relative agli archivi. Le scelte fatte, per quanto sotto molti punti di vista inevitabili, legano la funzionalità effettiva

dell'intera architettura alla capacità di “resistenza” dei sistemi a esso aderenti, dove effettivamente risiedono le informazioni più qualificate e più interessanti per gli utenti. Come si legge nella presentazione del progetto, infatti, «il Sistema Archivistico Nazionale offre un punto di accesso alle informazioni sul patrimonio archivistico italiano pubblicate in web dai diversi sistemi di descrizione archivistica che vi aderiscono»³.

Da un punto di vista tecnico questo tipo di soluzione ha imposto e imporrà l'individuazione e il mantenimento di adeguati tracciati di descrizione e di altrettanto adeguati protocolli di scambio delle informazioni tra i sistemi aderenti e SAN⁴. Non mancherà inoltre di suscitare criticità o quanto meno complessità di gestione. È innegabile però che questa vocazione all'interoperabilità rappresenta una prima risposta al bisogno d'integrazione già evocato, per quanto questo tipo di architettura carichi sulle spalle della redazione centrale di SAN responsabilità non banali in termini di coordinamento, monitoraggio e aggiornamento del sistema. Le attività di natura squisitamente redazionale rivestono infatti un ruolo altamente strategico all'interno di un modello di questo genere ed eventuali inefficienze a questo livello potrebbero rendere possibile l'implosione dell'intero sistema.

Tornando ai contenuti disponibili SAN non modifica sostanzialmente il quadro esistente e si “limita” a una razionalizzazione dei modelli descrittivi o, meglio, dei modelli di accesso all'insieme delle risorse, ma interpretare SAN come semplice punto di accesso a sistemi di descrizioni archivistiche sembra limitativo. Anche SAN naturalmente non può né deve rinunciare alla vocazione che in precedenza abbiamo definito descrittiva e quindi ai tradizionali punti di accesso alle descrizioni archivistiche che rimangono comunque il motore primo di qualsiasi sistema e di qualsiasi processo di valorizzazione. A questo bisogno risponde CAT, il catalogo delle descrizioni che, secondo un approccio consolidato, può essere interrogato accedendovi sia dai soggetti produttori che dai fondi archivistici e dai complessi archivistici. Lungo questo percorso la ricerca si sviluppa secondo canoni archivisticamente consueti che chiedono comunque all'utente di sapersi muovere all'interno di un modello conservativo molto complesso e di condividere linguaggi e strategie di ricerca fortemente connotati, se davvero vuole beneficiare dei vantaggi che questo sistema di restituzione porta con sé in termini di puntuale contestualizzazione dell'informazione. In realtà, comunque, la relativa profondità delle descrizioni di SAN tende a

³ <<https://194.242.241.150/web/san/il-sistema-archivistico-nazionale>>.

⁴ Su questi aspetti si vedano sul sito dell'Istituto Centrale degli Archivi le pagine dedicate agli standard di SAN relativamente a NIERA EPF – *Norme italiane per l'elaborazione dei record di autorità archivistici di enti, persone, famiglie*; metadati relativi alle risorse archivistiche (soggetti conservatori, soggetti produttori, complessi archivistici, strumenti di ricerca) accessibili attraverso il Sistema Archivistico Nazionale; metadati per gli oggetti digitali nel Sistema Archivistico Nazionale, disponibili a <<http://www.icar.beniculturali.it/index.php?it/169/gestione-documentale-e-archivistici>>.

ridimensionare questo tipo di problema, delegandolo in ultima analisi alla qualità dei sistemi dove le informazioni analitiche risiedono. Più interessanti, almeno nell'ottica nella quale ci muoviamo qui, sono invece i sistemi di ricerca svincolati dalla navigazione multilivellare strutturata e gli strumenti di supporto all'organizzazione della ricerca. Una visione d'insieme di questi strumenti, non necessariamente e rigorosamente archivistici, si ha nella sezione *Cerca* di SAN⁵, così come un utile strumento di supporto è la mappa istituzionale diacronica *Atlante storico istituzionale*⁶, mutuata dal Sistema Guida Generale, che, sulla base di periodizzazioni macrostoriche predefinite, ricostruisce graficamente l'evoluzione degli assetti politici e istituzionali della penisola e dei relativi contesti di produzione documentaria, rivelandosi anche un valido strumento di supporto alla didattica e alla comprensione della complessità del panorama della produzione e quindi della conservazione.

Fin qui però non molto di nuovo. L'attenzione alle esigenze degli utenti e alle opportunità che il web archivistico di seconda generazione può offrire si coglie invece in alcune sezioni particolari quali *Glossario Archipedia*, «uno strumento per la comprensione delle risorse individuate sul portale SAN»⁷ – alla cui costruzione gli utenti registrati possono contribuire – e nelle sezioni *Il mio SAN* e *Community*. Nelle ultime due in particolare l'utente registrato ha modo di iniziare a interagire con il sistema. La sezione *Community*, per quanto ancora da sviluppare compiutamente, sembra riproporre i concetti che a suo tempo erano stati posti alla base di servizi 2.0 come *Your archives*⁸ la piattaforma *wiki* di condivisione di conoscenza archivistica resa disponibile sul portale dei *National Archives* inglesi e alimentata dai singoli utenti con i risultati delle proprie ricerche. Questa vocazione al 2.0 è sottolineata del resto anche nella pagina di introduzione a questa sezione di SAN:

In considerazione sia della vastità del mondo degli archivi sia dell'eterogeneità dei contenuti, nonché della capacità del web 2.0 di porsi come strumento tanto di comunicazione quanto di scambio e collaborazione, è necessaria la nascita di una comunità di utenti numerosi e collaborativi⁹.

L'apertura all'interazione tra erogatori e fruitori dei contenuti è senz'altro un fenomeno positivo ma i suoi ulteriori sviluppi dovranno essere valutati con attenzione alla luce dell'esperienza inglese che di fatto si è chiusa agli inizi del 2012 dal momento che

online technologies have changed rapidly in that time, and the expectations of our users have also changed. Users expect to see information relating to records in one place, whether

⁵ <<http://www.san.beniculturali.it/web/san/ricerca-negli-archivi>>.

⁶ <<http://194.242.241.150/web/san/atlane-storico-archivistico>>.

⁷ <<http://194.242.241.150/web/san/archipedia>>.

⁸ <<http://yourarchives.nationalarchives.gov.uk>>.

⁹ <<http://www.san.beniculturali.it/web/san/comunita-san>>.

the 'official' catalogue description or detail added by another user. While the wiki format of Your Archives still very much has its place on the web, it doesn't fit with the seamless user experience that we want to provide¹⁰.

Una volta di più quindi emerge la consapevolezza dell'esigenza di evitare in ogni modo di disorientare gli utenti frammentando l'informazione. Per questa ragione i *National Archives* stanno lavorando a un nuovo catalogo delle loro risorse, *Discovery*¹¹, all'interno del quale saranno recuperate alcune funzionalità di *Your Archives* riducendo comunque la granularità delle diverse tipologie di risorse informative. Sarà quindi importante e interessante valutare nei suoi assetti definitivi questa nuova risorsa anche in vista di eventuali correttivi da introdurre nel sistema italiano.

In ogni caso, tornando alla nostra realtà, fin tanto che ci si muove sul campo della ricerca di descrizioni archivistiche allo stato elementare (per quanto le descrizioni archivistiche possano essere definite elementari) si possono o meno apprezzare i sistemi di ricerca e restituzione, si può o meno condividere il sistema federato ma si resta su un terreno ancora tutto sommato ancorato a modelli fortemente consolidati e, alla fine, non particolarmente efficaci sul piano della valorizzazione/comunicazione, perché incapaci di tradurre la ricchezza archivistica in formule percepibili da quanti non abbiano già la consapevolezza di tale ricchezza. Al tempo stesso, però, le descrizioni archivistiche di cui disponiamo possono essere davvero pensate come sostanze elementari dalla cui combinazione possono scaturire formule comunicative potenti ed efficaci. Descrizioni strutturate e puntuali, insomma, da pensare non come traguardi ma come possibili punti di partenza verso molteplici processi di comunicazione del valore degli archivi.

Questo è l'approccio a partire dal quale sembra essere stata costruita una sezione decisamente propositiva di SAN, quella dei portali tematici, nella quale si colgono due istanze fino a qualche tempo fa neppure immaginabili nel web archivistico italiano.

La prima è quella di saper finalmente mettere a frutto il lavoro pregresso, cioè tutte quelle risorse create negli anni a fronte tra l'altro di investimenti non banali, per valorizzarlo trasformandolo o semplicemente riutilizzandolo in maniera più mirata e fruibile. La seconda è quella di accendere o tentare di accendere nuovi riflettori sugli archivi, distinguendo con chiarezza la dimensione tecnico-scientifica, importantissima e ineludibile, ma di scarso *appeal* fuori dalla cerchia degli iniziati, da quella che potremmo definire genericamente comunicativa, in un'accezione del termine che sia la più ampia possibile. Quello che si coglie nei portali di SAN è insomma l'intento di avviare un processo comunicativo degli archivi che, pur nel rispetto dei codici scientifici, non si lasci condizionare da pudori o pregiudizi di stampo tecnicistico e sappia immaginare soluzioni nuove,

¹⁰ <http://yourarchives.nationalarchives.gov.uk/index.php?title=Home_page>.

¹¹ <<http://www.nationalarchives.gov.uk/about/new-catalogue.htm>>.

perfino divertenti, per abbattere l'*archival divide* che separa il mondo degli archivi da tanta parte dell'opinione pubblica e per liberare le risorse davvero caleidoscopiche che vi sono custodite.

Il sistema dei portali rappresenta un'efficace per quanto perfettibile maniera di restituire la ricchezza informativa e il valore sociale e culturale diacronico degli archivi. Si ha forse per la prima volta la sensazione che un sistema nel senso pieno del termine esista (almeno in termini di progettualità culturale) e sfrutti o, meglio, metta finalmente a fattor comune, moltiplicandone il valore, il grosso lavoro fatto da quelli che SAN chiama i sistemi aderenti, in primo luogo SIAS e SIUSA. Ma, soprattutto, SAN e i portali tematici esercitano finalmente quel ruolo aggregante che è irrinunciabile nella costruzione di un *network* culturale e che spinge e incoraggia i diversi soggetti sul territorio a venire allo scoperto e a portare il loro contributo per riceverne in cambio un'accresciuta visibilità. Nella loro dichiarata prospettiva tematica i portali rendono fruibili, oltre a percorsi di ricerca e strumenti di supporto alla ricerca stessa, anche contenuti documentari di diversa tipologia, magari estrapolando gli oggetti dai rispettivi contesti di produzione e recidendo consapevolmente il vincolo a vantaggio di risposte efficaci, per quanto necessariamente parziali, proprio sul piano della comunicazione.

I portali disponibili attualmente all'interno di SAN sono nove.

Il primo che prenderemo brevemente in considerazione, *Carte da legare*¹², è figlio di un progetto più datato, quello del censimento degli archivi degli istituti psichiatrici, sviluppato in seno ai progetti tematici che costituiscono interessanti satelliti di SIUSA. *Carte da legare* rappresenta una sostanziale anomalia nel contesto dei portali in quanto è piuttosto un sistema informativo di prima generazione, una costola di SIUSA appunto, per quanto a forte vocazione tematica. Vi dominano, incontrastate, descrizioni archivistiche strutturate ma mancano funzionalità capaci di combinare e restituire le informazioni secondo le logiche di maggiore dinamicità, elasticità e fruibilità che caratterizzano gli altri progetti su cui ci soffermeremo.

Diverso il caso dell'*Archivio Storico Multimediale del Mediterraneo*¹³ che si propone l'ambizioso obiettivo di supportare

la rilettura della Storia del Mediterraneo del secondo Millennio attraverso una vastissima mole di documenti e collezioni cartografiche conservati negli archivi storici dell'Italia e dei Paesi del Mediterraneo opportunamente digitalizzati, schedati e organizzati in banca dati in un unico archivio multimediale fruibile on-line attraverso un portale multilingue dotato di innovative funzioni di ricerca di Knowledge Management (gestione della conoscenza)¹⁴.

¹² <<http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?RicProgetto=carte>>.

¹³ <www.archividelmediterraneo.org>.

¹⁴ <<http://www.san.beniculturali.it/web/san/archivi-tematici>>.

Il portale, molto ricco di funzionalità e di opportunità di ricerca, ripropone descrizioni e digitalizzazioni di materiale documentario conservato in alcuni archivi di Stato italiani ma la sua utilizzazione, sia pure a fronte della forte articolazione di risorse disponibili, risulta in ultima analisi piuttosto complessa per gli utenti generici¹⁵. Restano inoltre sostanzialmente poco percepibili i criteri di selezione del materiale documentario e non manca qualche vuoto nell'articolato reticolo di strumenti di supporto alla ricerca.

Diverso il discorso per il portale degli *Archivi della musica* che, impostato in efficace forma grafica, riesce a dar conto altrettanto efficacemente degli obiettivi e dei contenuti, pur dichiarandosi inevitabilmente un *work in progress*. *Archivi della musica*

intende offrire un accesso alle fonti musicali del Novecento e contemporanee, inserito in un quadro d'insieme che ne illustri il contesto storico e i protagonisti, ne approfondisca aspetti specifici e ne ricostruisca tratti salienti attraverso il corredo iconografico¹⁶.

In questo caso la dimensione squisitamente archivistica si stempera in una visione più ampia, all'interno della quale trovano spazio approfondimenti tematici di carattere più specificamente storiografico e didattico. Il supporto alla ricerca o, meglio, all'indirizzo della ricerca archivistica è efficacemente garantito dalle sezioni *Istituti*¹⁷ (che offre un elenco di 56 soggetti conservatori di archivi musicali di cui si offre una sintetica descrizione istituzionale, dando al tempo stesso la possibilità di visualizzare descrizioni di fondi archivistici e di oggetti digitali e rinviando ai sistemi locali per descrizioni più analitiche), *Trovarchivi*¹⁸ (termine "sbarazzino" inusuale nel web archivistico italiano, normalmente più incline a un linguaggio strettamente tecnico, che apre a una panoramica dei soggetti produttori e conservatori filtrati su base territoriale e che dà conto, a oggi, di 109 complessi archivistici) e *Strumenti di ricerca*¹⁹ (dove compaiono non inventari o guide ma *link* a portali tematici e siti web di istituzioni musicali, elemento anche questo decisamente innovativo e anomalo dal punto di vista dell'uso del linguaggio). Nel complesso la dimensione archivistica del portale, coerentemente all'impostazione complessiva di SAN, è sostenuta in realtà dai sistemi afferenti e nel caso specifico in massima parte da SIUSA, ma il portale si rivela comunque efficace nel tentativo di attrarre gli utenti e di orientarli fornendo anche spunti iconografici in quella sorta di mostra virtuale che è la *Galleria multimediale*²⁰. Il portale, evoluzione della *Guida agli archivi musicali*

¹⁵ Si veda al riguardo la Guida all'utilizzo delle ricerche in @SMM <http://www.archividelmediterraneo.org/scf/webdav/files/file_27_GNR.pdf>.

¹⁶ <<http://www.musica.san.beniculturali.it/web/musica/portale/portale>>.

¹⁷ <<http://www.musica.san.beniculturali.it/web/musica/partner/istituti>>.

¹⁸ <<http://www.musica.san.beniculturali.it/web/musica/search/trovarchivi>>.

¹⁹ <<http://www.musica.san.beniculturali.it/web/musica/strumenti/strumenti>>.

²⁰ <<http://www.musica.san.beniculturali.it/web/musica/gallery/galleria-multimediale>>.

del '900²¹, si apre inoltre alla rete degli archivi sonori²² e rappresenta anche in questo senso un interessante esperimento d'integrazione tra diverse tipologie documentarie, allargando il suo raggio di azione dai documenti scritti ad altre tipologie di documenti, non escluse naturalmente riproduzioni audio che costituiscono le appendici o, meglio, le manifestazioni fisiche di ciò che i documenti di questa tipologia di soggetti conservatori si limitano a raccontare.

Un modello analogo, anche nell'impostazione complessiva della risorsa, è costituito dal portale degli *Archivi d'impresa*²³ che, facendo affidamento su una più consolidata attività descrittiva pregressa, è sotto molti profili più consistente di altri portali tematici. Vi figurano 1158 archivi storici di impresa, con le relative sintetiche descrizioni e il rinvio al sistema di provenienza. La sezione Cronologia generale²⁴ consente di inquadrare diacronicamente l'evoluzione economica, politica e istituzionale dell'industria italiana e, nella sua sinteticità, sembra uno strumento didattico e di contestualizzazione efficace, altrettanto efficacemente integrato dall'articolazione che si coglie nella sezione relativa alla cronologia territoriale²⁵ dove lo stesso modello di analisi viene applicato a più circoscritti distretti industriali. I profili biografici di oltre un centinaio di capitani di impresa²⁶, e le sezioni *Percorsi*²⁷ e *Galleria multimediale*²⁸ completano il quadro didattico-divulgativo con efficacia, potremmo dire anche con una certa autorevolezza per quanto concerne la qualità e la quantità delle fonti. Dal punto di vista della ricerca documentaria funziona anche in questo portale il *Trovarchivi* e si può inoltre fare affidamento anche su una sezione *Biblioteca*²⁹ collegata all'OPAC SBN, indice di un'ulteriore apertura all'integrazione tra diversi sistemi descrittivi.

Altro modello analogo quanto a impostazione e che si affaccia su un universo per certi versi piuttosto distante dagli archivi più tradizionali è il portale degli *Archivi della Moda del Novecento*³⁰, costruito anch'esso con le stesse logiche e la stessa architettura complessiva dei portali della musica e delle imprese.

Il Portale degli Archivi della Moda nasce nell'ambito del SAN, Sistema Archivistico Nazionale, per rendere fruibili a un vasto pubblico, anche di non specialisti, i risultati del progetto Archivi della moda del '900³¹.

²¹ <<http://91.212.219.215/archivimusicali/index.html>>.

²² <<http://www.archiviosonoro.org/credits.html>>.

²³ <<http://www.imprese.san.beniculturali.it/web/imprese/home>>.

²⁴ <<http://www.imprese.san.beniculturali.it/web/imprese/cron-gen/cronologia-generale>>.

²⁵ <<http://www.imprese.san.beniculturali.it/web/imprese/cron-terr/cronologia-locale>>.

²⁶ <<http://www.imprese.san.beniculturali.it/web/imprese/protagonisti/protagonisti>>.

²⁷ <<http://www.imprese.san.beniculturali.it/web/imprese/percorsi/mostre>>.

²⁸ <<http://www.imprese.san.beniculturali.it/web/imprese/gallery/galleria-multimediale>>.

²⁹ <<http://www.imprese.san.beniculturali.it/web/imprese/biblioteca/biblioteca>>.

³⁰ <<http://www.moda.san.beniculturali.it/wordpress>>.

³¹ <http://www.moda.san.beniculturali.it/wordpress/?page_id=251>.

I soggetti aderenti, cioè quelli sulle tracce dei cui archivi il portale mette gli utenti, sono numerosi ed eterogenei, da singoli archivi di Stato a importanti aziende del settore, passando per tutta una serie di soggetti insospettabili³² e che sarebbero difficilmente individuabili e riconducibili al tema della moda senza l'ausilio di una risorsa simile. Se nelle sezioni a vocazione più squisitamente didattica non si notano sostanziali differenze rispetto ai portali già presi in considerazione, decisamente interessante si rivela in questo caso la sezione *Strumenti di ricerca*³³ dove compare tra l'altro il *Lemmario*³⁴ interessante esempio, potremmo dire, di contaminazione descrittiva che consente di affiancare alle descrizioni archivistiche anche quelle degli abiti, cioè degli oggetti che fanno parte integrante di queste tipologie di archivi³⁵. La ricerca archivistica si sviluppa invece nella sezione *Cerca* dove si rinuncia a rappresentazioni di strutture e alberi e si incoraggia l'utente a una ricerca *google like* sicuramente più intuitiva e immediata³⁶. Queste soluzioni, all'interno di un portale che rimanda ad archivi tanto particolari nella loro composizione multitipologica e nei quali convivono documenti in senso proprio e oggetti che finiscono a loro volta col diventare documenti, sono da valutare con grande interesse, anche e soprattutto come segnale di un rinnovamento e di un allargamento della dimensione archivistica e contribuiscono in maniera significativa a rinfrescare l'immagine che gli archivi restituiscono di sé e del loro *modus operandi*.

Absolutamente atipico dal punto di vista strettamente archivistico è invece il portale *Novecento contemporaneo*³⁷ che si configura non tanto come strumento di ricerca o comunque di indirizzo alle fonti documentarie quanto come ambiente di utilizzazione tematica di quelle stesse fonti non solo a fini didattici ma anche sociali e culturali. Come si legge nella *home page* del portale infatti

l'ambiente digitale online si propone come introduzione alla storia e alle fonti del Novecento italiano ed è organizzato in percorsi tematici e informativi che intendono restituire il senso della persistenza nel presente delle tracce documentarie e delle testimonianze del passato. L'obiettivo è di promuovere e valorizzare le fonti archivistiche³⁸.

³² Al di là di grandi marchi della moda il portale rinvia ad esempio ad archivi di riviste specializzate, piccoli atelier e a istituti di conservazione che, per quanto non collegati al settore specifico, conservano documentazione inerente al tema.

³³ <http://www.moda.san.beniculturali.it/wordpress/?page_id=497>.

³⁴ <http://www.iccd.beniculturali.it/siti_tematici/Scheda_VeAC/lemmario/index.asp.html>.

³⁵ Il *Lemmario* viene definito un guida per la catalogazione dell'oggetto "abito" e degli elementi vestimentari, corredata da illustrazioni esplicative delle singole voci. Il *Lemmario*, a cura dell'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione (ICCD), costituisce uno strumento a corredo della *Scheda VeAC (Vestimenti antichi e contemporanei)*, rilasciata sempre dall'ICCD.

³⁶ <http://moda.san.beniculturali.it/wordpress/?page_id=85>.

³⁷ <<http://www.novecentocontemporaneo.it/>>.

³⁸ *Ibidem*.

Nella costruzione del portale appare evidente una forte attenzione alla tematizzazione e all'uso metabolizzato delle fonti, che evoca analoghi progetti internazionali sviluppando percorsi tematici supportati anche da risorse multimediali. Siamo forse ancora lontani dalla ricca e articolata complessità di altre realtà³⁹ ma anche in questo caso si deve registrare un segnale d'inversione di tendenza nella concezione e nell'uso del web archivistico italiano.

Un progetto per certi versi affine a quello che abbiamo appena descritto è quello della *Rete degli archivi per non dimenticare*⁴⁰ che evoca un altro possibile uso degli archivi, finalizzato ad alimentare la coscienza e la passione civile e a perpetuare la memoria pubblica. Al di là del provocatorio ossimoro che la contrapposizione archivi/amnesia della denominazione evoca, si tratta di una risorsa di forte impatto, che contribuisce in maniera importante e soprattutto documentata a sostenere la causa della articolata e frastagliata memoria pubblica del nostro Paese, dimostrando una volta di più il ruolo civile prima che culturale degli archivi. In questo caso il processo di valorizzazione si manifesta nella volontà di estrapolare da archivi di produzione molto recente testimonianze documentarie di un passato prossimo che per certi versi rischia di risultare più remoto di quanto non si pensi. Il portale evoca la forza e la funzione politica degli archivi contemporanei, troppo spesso "bistrattati" da un'archivistica a lungo gravata da ipoteche "medievistiche" ed è il punto di sintesi dell'attività di 52 istituzioni che aderiscono al progetto e che costituiscono appunto quella che nella relativa sezione del portale è definita *La rete*⁴¹.

Tra i soggetti che aderiscono, oltre a molti archivi di Stato, si contano istituzioni culturali, centri di documentazione, archivi sindacali e associazioni di diversa natura. Insomma una rete articolata che copre tipologie documentarie diversificate e che ben rappresenta l'articolazione della memoria pubblica cui alludevamo sopra.

Molte sezioni del portale svolgono efficacemente un ruolo di contestualizzazione e informazione rispetto alle tensioni civili, sociali e politiche che hanno contraddistinto la storia recente del nostro paese. Decisamente inquietante la sezione *Muro della memoria*, dove sono «ricordate le vittime di fatti di mafia, criminalità organizzata e violenza politica, verificatisi in Italia dal Secondo dopoguerra»⁴², vero e proprio *dazebao* digitale che racconta e documenta le vicende di 395 vittime di quelle guerre sottotraccia che sono state combattute nel nostro Paese nella seconda metà del Novecento. Ricca di documenti e di spunti anche la galleria multimediale⁴³, che consente di accedere a documentazione sonora, grafica e iconografica in qualche caso davvero di forte

³⁹ Un esempio "classico" in questo senso è quello della sezione *Education* del portale dei *National Archives* britannici <<http://www.nationalarchives.gov.uk/education/default.htm>>.

⁴⁰ <<http://www.memoria.san.beniculturali.it/web/memoria/home>>.

⁴¹ <<http://www.memoria.san.beniculturali.it/web/memoria/partner/partner>>.

⁴² <<http://www.memoria.san.beniculturali.it/web/memoria/protagonisti/muro-memoria>>.

⁴³ <<http://www.memoria.san.beniculturali.it/web/memoria/gallery/galleria-multimediale>>.

impatto. Sul versante più strettamente archivistico e documentario la ricerca si appoggia al consueto *Trovarchivi* che dà conto di 106 complessi archivistici e anche in questo caso si può fare affidamento sulla sezione biblioteca aperta sull'OPAC. Più debole, soprattutto se la si confronta con analoghe esperienze internazionali, la sezione didattica, ancora poco incline a utilizzare le soluzioni che in questo senso il digitale potrebbe rendere disponibili sulla scorta delle già citate esperienze internazionali.

Il portale *Antenati. Gli archivi per la ricerca anagrafica*⁴⁴, persegue invece gli obiettivi di valorizzazione intercettando un interesse di ricerca particolarmente diffuso ma mai in precedenza troppo assecondato dagli archivi e dagli archivisti italiani. A livello internazionale la ricerca genealogica ha invece da tempo consolidato una sua dimensione specifica, peraltro decisamente enfatizzata dal contesto digitale. Il portale nasce esplicitamente

dall'esigenza di organizzare e rendere disponibile l'enorme patrimonio documentario degli atti di stato civile esistente negli Archivi di Stato per condurre ricerche anagrafiche e genealogiche, finalizzate alla ricostruzione della storia di famiglie e di persone, ma anche alla storia sociale in senso lato⁴⁵.

Gli utenti hanno a disposizione almeno tre percorsi di ricerca, per quanto in linea di massima la profondità della ricerca stessa sia ancora molto limitata dal basso livello di popolamento del sistema.

Nella sezione *Il territorio e le fonti*⁴⁶ si dà conto, utilizzando un modello di accesso cartografico cui sono ricondotti gli archivi di Stato sul territorio, dei fondi relativi a ricerche anagrafiche e genealogiche conservati dai singoli istituti, illustrandone natura e fisionomia in sintetiche schede descrittive⁴⁷ che, a loro volta, rimandano a risorse di maggior dettaglio (in massima parte in SIAS) presso i singoli archivi. Di maggiore impatto la sezione *Sfoggia i registri*, nella quale alla struttura dei rispettivi fondi sono associate le riproduzioni digitali dei singoli registri. Attualmente questa funzionalità è disponibile per gli archivi di Stato di Cuneo, L'Aquila, Mantova, Messina e Napoli.

Ancora più ambiziosa e interessante, anche per le modalità secondo le quali la si vuole costruire, è poi la sezione *Trova i nomi*, ben descritta nella presentazione che se ne fa sul portale stesso:

⁴⁴ <<http://www.antenati.san.beniculturali.it>>.

⁴⁵ <<http://www.antenati.san.beniculturali.it/il-portale>>.

⁴⁶ <<http://www.antenati.san.beniculturali.it/il-territorio-e-le-fonti>>.

⁴⁷ «Le informazioni sui contenuti – estremamente sintetiche – sono relative allo stato civile e alla leva dei secoli XIX e XX, fonti che riguardano ampie aree geografiche del paese e più generazioni della popolazione italiana. Il termine liste di leva include diverse tipologie di atti (liste di leva, liste di estrazione, liste dei renitenti, liste dei riformati ecc.) presenti nello stesso fondo archivistico. Attraverso le URL è possibile accedere a indirizzi mail, a banche dati prodotte dagli istituti dedicate a queste fonti, a sistemi informativi aderenti a SAN, che illustrano il patrimonio degli Archivi di Stato» (<http://www.antenati.san.beniculturali.it/il-territorio-e-le-fonti>).

In questa sezione del Portale è possibile cercare nomi di persona partendo dal nome di battesimo e/o dal cognome; la ricerca può essere ulteriormente specificata e circoscritta indicando il Comune, o località, di nascita o di residenza, e un arco cronologico definito. Una volta trovato, il nome della persona viene collegato all'immagine dell'atto cui è riferito (nascita, matrimonio, morte). Il numero dei nomi è di gran lunga inferiore rispetto al numero delle immagini disponibili sul Portale, poiché l'indicizzazione è operazione lenta e laboriosa che richiede un grande impegno di risorse umane e di tempo. Gli utenti possono contribuire a rendere disponibili gratuitamente on line centinaia di migliaia di nomi collaborando, in forma volontaria e con la massima flessibilità, all'indicizzazione⁴⁸.

Si tratta sicuramente di un progetto ambizioso e complesso sulla cui esaustività è legittimo nutrire qualche perplessità e che impone comunque uno sforzo redazionale significativo, soprattutto quando si apre all'interazione con gli utenti che possono collaborare volontariamente all'indicizzazione grazie alla convenzione in atto tra il portale e il progetto *Familysearch* nel cui sito è disponibile una sezione tramite la quale ogni utente può collaborare volontariamente all'indicizzazione dei documenti⁴⁹. Al momento infatti in questa sezione, che si può in fondo considerare allo stato attuale un interessante prototipo, sono presenti solo i nomi estratti dai registri dei nati dal 1809 al 1856 del quartiere San Ferdinando di Napoli.

L'ultimo dei portali da valutare è infine *Territori*⁵⁰, altro progetto finalizzato a valorizzare materiali che esercitano un indubbio *appeal* sull'utenza e che si propone come

strumento unitario che consenta di accedere via web, contemporaneamente, alla documentazione catastale e cartografica conservata negli Archivi di Stato di Genova, Milano, Trieste e Venezia⁵¹.

Tra quelli presi in considerazione questo portale è probabilmente il più ricco e articolato, almeno in termini di funzionalità di ricerca e restituzione di descrizioni e documenti, anche se nel complesso le sue prestazioni risultano ancora perfettibili. In particolare saranno da valutare con attenzione le sezioni *Time line*⁵², che consente di filtrare le fonti disponibili su base cronologica, e *Accesso geografico*⁵³, il cui funzionamento risulta però ancora penalizzato da prestazioni non efficacissime e da un modello di restituzione dell'informazione non particolarmente immediato per quanto apprezzabile nei risultati che consente di raggiungere. In definitiva comunque del portale *Territori*, pur con i limiti quantitativi e qualitativi rilevati, si devono apprezzare il tentativo di

⁴⁸ <http://www.antenati.san.beniculturali.it/gallery&g2_view=search.SearchScan&g2_form%5Bsearch%5D=name>.

⁴⁹ <<https://indexing.familysearch.org/newuser/nuhome.jsf>>.

⁵⁰ <<http://www.territori.san.beniculturali.it/web/guest/home>>.

⁵¹ <<http://www.territori.san.beniculturali.it/web/guest/il-portale>>.

⁵² <<http://www.territori.san.beniculturali.it/DGA/timeline.htm>>.

⁵³ <<http://www.territori.san.beniculturali.it/DGA/geografico.htm>>.

combinare diverse modalità e diverse tipologie di percorsi di ricerca e l'apertura a soluzioni capaci di rendere le informazioni realmente più accessibili a tutti gli utenti. In particolare, il ricorso a modelli di accesso basati sulla geolocalizzazione e sulla georeferenziazione sembra andare incontro all'esigenza di riuscire a integrare le descrizioni e le fonti archivistiche nel più ampio contesto dei sistemi informativi per i beni culturali.

Questa apertura all'integrazione intercetta infatti un bisogno che si sta facendo sempre più forte nelle comunità scientifiche di riferimento, quello appunto di cataloghi integrati di descrizioni di beni culturali aperti anche a utilizzazioni non strettamente scientifiche, prima tra tutte quella turistica. In questo senso l'esperienza di SAN e dei portali tematici porta un contributo importante e sottolinea l'esigenza che i sistemi archivistici aprano i propri impianti descrittivi a una reale interoperabilità, capace di garantire la contaminazione tra i diversi domini informativi per contribuire alla ricostruzione di quel "tutto" che i beni culturali percepiti come monadi tecnico-scientifiche non riescono a dominare, per evocare, come è stato scritto, la «potenza costitutiva dei luoghi»⁵⁴. Paola Rescigno ha notato infatti come

biblioteche ed archivi sono anch'essi luoghi della memoria, nel momento in cui si riconosce loro una funzione non di mero deposito, quanto di selezione, organizzazione, trasmissione e conservazione di senso attraverso tutti quegli strumenti, cataloghi, repertori, indici, che consentono e consentiranno il recupero delle fonti, purché si mantengano vive le chiavi interpretative⁵⁵.

Un'affermazione condivisibile e apparentemente scontata per i professionisti della conservazione ma la cui reale applicazione è assai meno diffusa di quanto si potrebbe credere, come dimostrano del resto le riflessioni maturate ad esempio in seno al MAB, il coordinamento permanente voluto da AIB, ANAI e ICOM Italia «per esplorare le prospettive di convergenza tra i mestieri e gli istituti in cui operano i professionisti degli archivi, delle biblioteche e dei musei»⁵⁶ nel cui ambito si è più volte sottolineato il basso livello di integrazione tra le diverse tipologie di istituti culturali. In questo senso all'osservazione di Rescigno si potrebbe aggiungere che non solo si devono mantenere in vita le chiavi interpretative ma le si devono anche adeguare a nuovi modelli comunicativi all'interno dei quali le specificità di dominio, pur conservando la loro centralità tecnico-scientifica, sono destinate a miscelarsi con altri saperi e altre competenze, nel contesto di un disegno comunicativo per certi versi molto più complesso (e ricco di ricadute) di quello a tenuta stagna dei singoli ambiti dei beni culturali. Integrare significa, di nuovo, portare in primo piano i possibili diversificati tipi di utente e rimodulare le modalità, le finalità e i risultati della

⁵⁴ Rescigno 2009, cui si rinvia per gli approfondimenti in merito a questa espressione.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ <<http://www.mab-piemonte.org/index.html>>.

ricerca, forse rinunciando al mito dell'avalutatività descrittiva che delega al solo utente la "responsabilità" del risultato e imboccando la strada dei tematismi e delle associazioni ontologiche di descrizioni dei beni culturali.

Il problema è innanzitutto culturale e ha il suo fulcro nella capacità "politica" di pensare ai luoghi e agli strumenti della memoria come ad altrettanti nodi di una rete che devono essere messi adeguatamente (cioè nel rispetto di puntuali progetti culturali ma anche di opportuni protocolli tecnologici) in comunicazione tra loro. A ben guardare niente di nuovo o di particolarmente sconvolgente per gli archivisti italiani da sempre devoti al policentrismo della conservazione che fa di questo rapporto fisico tra documenti e contesti di produzione il suo punto di equilibrio. Come scriveva nel 1870 Cesare Guasti, preconizzando a sua insaputa un sistema integrato dei beni culturali,

è ormai indubitato che le carte per essere meglio intese vanno lette là dove furono scritte. La carta che illustra un monumento è resa più intelligibile dal monumento medesimo; i fatti narrati dove accaddero si fanno come visibili⁵⁷.

Integrare significa quindi in prima battuta accettare un compromesso comunicativo e saperlo sostenere ma significa anche individuare le modalità descrittive e tecnologiche per arrivare a risultati realmente fruibili. In questa sede limitiamoci a dire al riguardo che un ruolo centrale spetta alla reale interoperabilità dei sistemi e a un'attenta individuazione dei metadati di comunicazione tra i sistemi stessi. Sicuramente la questione dell'integrazione non si limita però alla pur complessa vicenda della costruzione di adeguati tracciati di scambio ma investe in pieno le modalità stesse di organizzazione e restituzione dell'informazione. Anche ammesso, cioè, che in un contesto dato si possano recuperare contenuti descrittivi relativi a diverse tipologie di beni culturali, resta da capire in che modo si possano utilizzare e restituire queste informazioni.

Sotto questo punto di vista gli esempi esistenti non sono al momento ancora soddisfacenti. Gli stessi grandi progetti di collazione e/o rappresentazione di descrizioni e di oggetti digitali quali *Michael*⁵⁸ o *Europeana*⁵⁹ rispondono più a esigenze di "catalogo" finalizzato alla costruzione di risorse tematiche o di percorsi di ricerca relativi a luoghi, tempi o materie che non all'integrazione descrittiva su base territoriale. Sembra insomma prevalere l'idea di un catalogo le cui componenti dovranno essere poi aggregate dall'utente. Un risultato questo che, quando sia realmente perseguibile, non è di per sé di poco conto. L'integrazione territoriale, quella rispondente all'evocativa immagine di Guasti,

⁵⁷ *Sul riordinamento degli archivi di Stato. Relazione della Commissione istituita dai Ministri dell'Interno e della Pubblica Istruzione con decreto 15 marzo 1870*, <<http://archivi.beniculturali.it/Biblioteca/Studi/cibrario.pdf>>, p. 4.

⁵⁸ <<http://michael-culture.it/>>.

⁵⁹ <<http://www.europeana.eu/portal/>>.

è però qualcosa di diverso, che ruota non tanto intorno a un catalogo ma alla possibilità di render conto di tutte le informazioni disponibili relativamente a un bene su un territorio. In questo senso sembra più rispondente l'esempio di *Lombardia Beni culturali*⁶⁰ del quale si deve indubbiamente apprezzare la forte tensione all'integrazione delle risorse sul territorio interpretata alla luce di criteri "economici" di valorizzazione del patrimonio nel suo complesso:

la frammentazione in ambienti diversi della pubblicazione dei dati catalografici rappresenta, come è intuitivo, una notevole diseconomia: non garantisce accesso integrato, rende più difficoltosa la ricerca, moltiplica i costi, penalizza la valorizzazione delle risorse e, conseguentemente, del patrimonio. Peraltro la dispersione della offerta frena la crescita di un pubblico che, potenzialmente, è assai più esteso a quello finora raggiunto⁶¹.

L'obiettivo in questo caso è perseguito anche mediante un accesso geografico consentito dall'applicativo Nadir⁶², un navigatore geografico che consente ricerche per aree territoriali o tipologie di beni culturali individuandone collocazione e relative descrizioni sulla mappa. La georeferenziazione sembra essere, più in generale, una risposta di grande importanza alla richiesta d'integrazione territoriale dei beni culturali. Un tentativo interessante in questo senso – per quanto per ragioni che non è dato appurare escluda dal "sistema" proprio gli archivi – è quello posto in essere da Regione Toscana con il *Sistema georeferenziato per la cultura*⁶³:

l'importanza della georeferenziazione per la conoscenza integrata del territorio è particolarmente sentita per il patrimonio culturale: "appoggiare" i beni sul territorio dà la possibilità di cogliere appieno le relazioni con gli elementi ambientali, antropici e con gli altri beni che insistono nel medesimo ambito geografico, e dunque di offrire una migliore e più consapevole conoscenza dei beni stessi⁶⁴.

Non è però questa la sede per approfondire un tema tanto complesso sotto ogni punto di vista e converrà quindi concludere ribadendo come dall'analisi di SAN, e soprattutto dei suoi portali, emerga la consapevolezza di un approccio nuovo alla comunicazione archivistica, più attento che in passato a non identificare questo processo nella descrizione archivistica in senso letterale ma capace di muovere dalle descrizioni verso sistemi di restituzione e organizzazione delle informazioni più articolati e vicini alle esigenze degli utenti. I limiti di questo grande prototipo sono ancora molti a cominciare dal fatto che almeno a quanto risulta i diversi progetti non sono stati sottoposti a *user test* capaci di dar conto

⁶⁰ <<http://www.lombardiabeniculturali.it/>>.

⁶¹ <<http://www.lombardiabeniculturali.it/docs/PURBeC-progetto-2008.pdf>>.

⁶² <<http://www.cartografia.regione.lombardia.it/NadirViewer/>>.

⁶³ <http://www.regione.toscana.it/regione/export/RT/sito-RT/Contenuti/sezioni/cultura/musei/rubriche/link/visualizza_asset.html_320968418.html>.

⁶⁴ <http://www.regione.toscana.it/regione/export/RT/sito-RT/Contenuti/sezioni/cultura/archeologia/rubriche/piani_progetti/visualizza_asset.html_1333726216.html>.

della reale rispondenza dei diversi portali all'utente reale⁶⁵. Testare i portali secondo metodologie tecnico-scientifiche ormai consolidate certificherebbe ulteriormente la qualità dei prodotti e consentirebbe di apportare quei correttivi necessari a farne strumenti ancora più efficaci. Altro limite, inevitabile, quello del popolamento: i dati effettivamente disponibili sono nel complesso ancora decisamente limitati, soprattutto per quanto riguarda alcuni portali. Ogni sistema di risorse sul web è del resto un inesausto *work in progress* e c'è quindi da augurarsi che nei prossimi anni la complessa struttura realizzata, malgrado la congiuntura sfavorevole, venga davvero messa a regime e possa contribuire a ribaltare l'immagine che gli archivi per secoli hanno voluto o dovuto dare di sé. Gli investimenti anche ingenti fin qui sostenuti infatti avranno un senso solo se si continueranno a trovare le risorse per popolare e aggiornare costantemente l'intero sistema⁶⁶.

Riferimenti bibliografici / References

- Duff, Stoyanova 1998 = Wendy Duff, Penka Stoyanova. *Transforming the crazy quilt: archival displays from users' point of view*. «Archivaria», (1998), n. 45, pp. 44-79.
- Feliciati 2009 = Pierluigi Feliciati. *I requisiti di fattibilità di un sistema informativo archivistico: modelli organizzativi, informatici e soddisfazione degli utenti*. «Archivi», (2009), n. 1, pp. 13-32, <<http://hdl.handle.net/10760/12834>>.
- Feliciati 2010 = Pierluigi Feliciati. *La progettazione di risorse informative digitali in rete centrate sugli utenti: presupposti deontologici, metodologici e qualche accenno alle tecniche di misurazione*. 2010 [Preprint]. In: *E-LIS. E-prints in Library and Information Science*, <<http://hdl.handle.net/10760/14621>>.
- Rescigno 2009 = Paola Rescigno. *Archivi, biblioteche, musei: potenza evocativa dei luoghi*. «Bibliotime», XII (2009), n. 3, <<http://spbo.unibo.it/bibliotime/num-xii-3/rescigno.htm>>.

⁶⁵ Un primo segnale in questo senso è il questionario proposto dalla DGA, finalizzato alla valutazione da parte degli utenti dell'insieme delle risorse che l'Amministrazione archivistica rende disponibili sul web <<https://docs.google.com/spreadsheet/viewform?fromEmail=true&formkey=dE s1NGx1LUYwa1poR3MwZmZYTjdtN3c6MQ>>.

⁶⁶ In questo senso uno strumento di monitoraggio importante è la sezione I numeri del SAN nel sito ICAR <<http://www.icar.beniculturali.it/index.php?it/150/archivio-news/68/i-numeri-del-san>>.

Classici

Prefazione a *Storia del paesaggio agrario italiano**

Emilio Sereni

In questo saggio di una storia del paesaggio agrario italiano, che qui presentiamo al lettore, abbiamo inteso raccogliere ed esporre in forma sommaria, non specialistica, e spoglia di ogni apparato erudito, i risultati delle ricerche che da lunghi anni, ormai, e sino al 1955, siamo venuti sviluppando attorno a questo tema. Al 1955, appunto, risale la stesura di questo saggio, del quale varie vicende hanno ritardato la pubblicazione: ai cui fini solo l'ultimo capitolo di questo volume, quello relativo alla più recente evoluzione delle forme del paesaggio agrario italiano, è stato ora necessariamente aggiornato dall'autore.

Questo distacco nel tempo ci consente, pensiamo, una coscienza ed una misura più adeguata dei limiti e delle insufficienze di questo nostro saggio; e proprio per questo, nel deciderci finalmente a pubblicarlo, sentiamo più che mai l'esigenza di una sua presentazione e, in certo qual modo, di una sua giustificazione. «Nello sviluppo di una disciplina – scriveva Marc Bloch, nell'introduzione al suo *Les caractères originaux de l'histoire rurale française* – vi sono dei momenti nei quali una sintesi, foss'anche in apparenza prematura, può render maggior servizio di quel che non possano molti lavori di analisi:

* Emilio Sereni. Prefazione a *Storia del paesaggio agrario italiano*. Roma-Bari: Laterza, 1984 [1961], pp. 7-19.

dei momenti nei quali (in altri termini) importa soprattutto enunciare bene i problemi, piuttosto che, per ora, cercar di risolverli. La storia rurale, nel nostro paese, sembra proprio esser giunta ad uno di questi momenti. Tutto quanto io ho preteso di realizzare, è questo sommario giro d'orizzonte, che l'esploratore si concede prima di addentrarsi nel fitto della boscaglia, che non consente più ampie visuali».

Dopo quanto abbiamo dichiarato, circa la nostra piena coscienza dei limiti e delle insufficienze del nostro lavoro, ci auguriamo che non sembri presuntuoso, da parte nostra, il richiamo a questa giustificazione che della sua opera, oggi famosa, nel lontano 1930 forniva chi, come Marc Bloch, di una storiografia del paesaggio agrario è stato il primo a proporre la fondamentale tematica: sicché, a buon diritto, di questa nuova disciplina egli può e deve esser considerato, più ancora che un caposcuola, il fondatore e il pioniere. Proprio la fatica che abbiám dovuto durare nella raccolta stessa dei materiali per questo saggio, e nell'elaborarne l'impostazione metodologica, anzi; proprio la coscienza dei limiti e delle insufficienze del risultato di questa nostra fatica, ci hanno più che mai persuaso dell'esigenza di un tentativo di sintesi, e foss'anche prematuro: ma che, comunque, allo stato della nostra storiografia agraria, ci appariva ancor più urgente di quel che non potesse apparire, al Bloch, nella Francia degli anni trenta.

Non che siano mancati, invero, anche nel nostro paese, valorosi cultori degli studi di storia e di diritto agrario, di geografia umana, ed altri, che all'approfondimento di singoli problemi dei tipi e delle fasi evolutive del paesaggio agrario italiano, hanno recato – con ricerche più o meno specificamente orientate su questi temi – un contributo che siamo ben lungi dal sottovalutare, ma che anzi ci siam sforzati di porre il più largamente possibile a frutto nel nostro lavoro. [...]

A parte il diretto ricorso alle fonti, è proprio ad una larghissima (e sovente pregevole) letteratura giuridica che dovrà più spesso rivolgersi lo studioso, il quale – ai fini di un lavoro di primo orientamento, anche solo regionale o settoriale – voglia beneficiare di una prima raccolta ed elaborazione di dati, relativi alla storia del paesaggio agrario del nostro paese. Ma in questa letteratura, inevitabilmente, è sulla storia degli istituti giuridici che, in generale, egli troverà concentrata l'attenzione degli autori; e non sempre, da qualche occasionale o marginale rilievo degli autori stessi, gli riuscirà facile intendere come quel dato istituto giuridico si riflettesse nella realtà del paesaggio agrario contemporaneo, e quale, soprattutto, fosse il suo nesso con la realtà tecnica, produttiva e sociale di quell'età, o di età precedenti. Su questi temi, certo, dei lumi preziosi potranno esser forniti al ricercatore dagli studi di toponomastica e di linguistica storica, per i quali il nostro paese può vantare una letteratura delle più larghe e pregevoli; ma sarà il ricercatore stesso che, ai fini di quel suo primo orientamento in materia di storia del paesaggio agrario, dovrà procedere alla faticosa combinazione (per così dire) dei dati di storia degli istituti giuridici

con quelli risultanti da queste indagini di toponomastica e di linguistica storica. Maggiori poi gli si presenteranno le difficoltà, quando egli voglia approfondire il nesso fra la realtà del paesaggio di una data età e di un dato ambiente regionale, e i livelli delle tecniche agrarie di quell'età stessa o di età precedenti. Se per l'età contemporanea, in effetti, la letteratura tecnica agraria gli fornisce in proposito materiali abbondantissimi, estremamente scarsi restano invece a tutt'oggi, nel nostro paese, gli studi relativi alla storia delle tecniche agrarie stesse. Anche in molti e pur pregevoli studi di geografia umana, così, il ricercatore potrà più spesso trovare non soltanto pertinenti descrizioni e caratterizzazioni dei tipi del paesaggio agrario contemporaneo, bensì utilissime considerazioni sui nessi fra tali tipi di paesaggio e le realtà tecniche, produttive e sociali dei nostri tempi; ma più raramente, in tali studi – orientati su di una prospettiva geografica, piuttosto che storica – egli troverà una diretta risposta ai temi di storia del paesaggio agrario che egli si fosse proposti.

Nell'affrontar questa più specifica e complessa tematica storica, d'altronde, non è solo in difficoltà quali sono quelle ora accennate che si scontrerà il ricercatore: e non minori gli si presenteranno, in effetti, le difficoltà di carattere metodologico, e persino terminologico. Il suo primo e spontaneo impulso lo porterà, quasi inevitabilmente, a rifarsi in proposito alle impostazioni ed alla nomenclatura elaborate ed adottate dal Bloch e dalla scuola francese, cui senza dubbio spetta il merito di aver aperto la via alle ricerche di storia del paesaggio agrario. Il fatto che queste impostazioni e questa nomenclatura siano state elaborate, come è naturale, con l'occhio particolarmente rivolto alla realtà ed alla storia francese, non è stato d'ostacolo al loro progressivo imporsi sul piano internazionale, specie in paesi, come quelli dell'Europa centrale, che con la Francia hanno avuto ed hanno una larga comunanza di realtà paesaggistica, oltre che di regimi agrari e proprietari. Già al primo Convegno internazionale di storia e di geografia rurali, tuttavia, si è potuto giustamente constatare come quelle impostazioni e quella nomenclatura stessa, ormai divenute tradizionali, e quasi d'obbligo in questo settore dell'indagine storiografica, si rivelino inadeguate ad inquadrare una realtà ed una storia del paesaggio qual è, ad esempio, quella mediterranea in generale, e quella italiana in particolare. [...]

Ma non è solo, evidentemente, di questioni e di difficoltà terminologiche che si tratta, né di necessarie novità d'impostazione, soltanto, che possano esser semplicemente riferite a differenze di obiettive condizioni ambientali e storiche del nostro paese rispetto ad altri, nei quali una storiografia del paesaggio agrario può ormai vantare una più lunga tradizione. Proprio questa inadeguatezza, invero, che certe impostazioni (e la nomenclatura stessa) elaborate dalla scuola francese gli rivelano, quando egli le rivolga ad inquadrare una realtà italiana, sollecita l'attenzione critica del ricercatore attorno a certi limiti ed a certe insufficienze di fondo di quelle impostazioni stesse: limiti ed insufficienze che, in un'opera come quella di un Marc Bloch, il genio e la personale vivacissima sensibilità storiografica dell'autore hanno più sovente

consentito di superare, ma che più spesso e con maggiore evidenza affiorano, per contro, in certi orientamenti di altri studiosi della scuola francese: ai quali quello stesso cartesiano, lineare *esprit de clarté* – che tanto giova all'efficacia della loro esposizione – non sempre, ci sembra, ha reso più facile il compito di un approfondimento dell'interna dialettica di una realtà storica, qual è quella del paesaggio agrario.

A questa tendenza ad una certa ipostatizzazione, per così dire, dei tipi di questo paesaggio, non pare d'altronde sia completamente sfuggito lo stesso Marc Bloch: sicché anche nella sua opera magistrale, quello che può e deve restare, al più, uno schema classificatorio, ausiliario del racconto storiografico, rischia talora di divenire un surrogato della materia di questo racconto stesso. Di qui quel certo disagio, forse, che lo studioso italiano risente, quando si provi ad inquadrare negli schemi diffusi dalla scuola francese una realtà paesaggistica, qual è quella del nostro paese; e questo disagio e questa difficoltà non nascono soltanto o tanto da una *ignoratio elenchi* dei dati di questa nostra realtà – inevitabile in uno schema classificatorio concepito per un materiale diverso – quanto da qualcosa di più profondo, che investe la nozione stessa di paesaggio agrario, e la sua interna dialettica storica.

Può darsi che, all'esigenza di un approfondimento di questa dialettica – che è caratteristica, comunque, per tutta la tradizione storiografica e culturale italiana – chi scrive sia reso particolarmente sensibile dal modo stesso della sua personale formazione; e qualche precisazione in proposito non riuscirà forse inutile, a chiarire i criteri metodologici che ci siamo sforzati di applicare in questo nostro lavoro. A un particolare interesse per la problematica del paesaggio, in effetti, l'autore di questo volume è stato portato nel corso di ricerche che si svolgono su due linee diverse e lontane e, in apparenza, addirittura divergenti: quali son quelle, da un lato, orientate sulle tecniche e sulle istituzioni agrarie dell'Italia preistorica e protostorica, e quelle, dall'altro, relative alla storia ed alla politica agraria dell'Italia contemporanea. Due ordini di ricerche, dunque, riferibili ad epoche che lunghi millenni sembrano irrimediabilmente allontanare e distaccare, per chi consideri l'astratto fluire di un tempo vuoto di storia: ma che proprio la storia, invece – in quanto continuità della prassi di un'umanità associata – ravvicina, e lega, e direttamente pone a confronto, in una sorta di eterna “disputa dei moderni e degli antichi”. Ed ogni nuova generazione degli uomini, invero, non può prender le mosse, per quella sua prassi viva ed attuale, se non da una realtà, che l'opera delle generazioni passate è venuta faticosamente elaborando, imponendole forme, contorni, limiti ben definiti. Solo fondandosi saldamente in questa concreta e ben delimitata realtà storica, anzi, ogni prassi umana può sortire la sua efficacia: che resterebbe, tuttavia, priva di contenuto e di senso, là dove essa si esaurisse – entro un contorno, e al di qua di limiti prefissi – nella stanca riproduzione di forme già date, e non travalicasse e non travolgesse perennemente, invece, quel suo dato contorno e quei suoi dati limiti storici, inducendo nella realtà contenuti e forme nuove ed originali.

All'indagine dello storiografo di una realtà agraria contemporanea, come alla prassi del politico riformatore, i problemi del paesaggio si presentano e si impongono, dapprima, proprio in quanto problemi di un *dato di fatto* storico, dal quale egli non può non prender le mosse; ma in quanto problemi, per ciò stesso, di un *limite*, dinnanzi al quale egli non potrebbe in alcun modo arrestarsi, senza il rischio di veder esaurita in partenza la ragion d'essere stessa di ogni sua indagine storiografica, e la possibilità, addirittura, di una sua prassi rinnovatrice. *Le morte saisit le vif* resta insomma sempre un principio dell'antico diritto francese, che non sembra aver perduto, anche tra noi, nulla della sua efficacia, e nel quale ogni bonificatore si scontra, ad esempio, quando – nel fissare il tracciato di un canale, o di una strada interpodereale, o anche solo di un filare di alberi – egli si vede costretto, nella nostra Padana, a seguire (o comunque a travalicare, non senza pena) certe linee prefisse dal reticolo della *centuriatio*: dalla forma, cioè che secoli e millenni or sono, secondo le *loro* esigenze produttive e sociali, e già secondo le *loro* tradizioni, i coloni romani imposero al paesaggio di tanta parte d'Italia. [...]

A risolvere questa interna contraddizione del paesaggio, in quanto irrefutabile dato di fatto, e in quanto limite del processo storico, il politico riformatore, e lo stesso privato operatore economico, ricorre – e può ricorrere – alla propria prassi viva ed attuale, che afferma prepotente il suo diritto di contro alla prassi e al diritto di passate generazioni, ormai cristallizzata e irrigidita nelle forme del paesaggio. Ma non altrimenti, a questo faustiano *im Anfang war die Tat*, a questo «in principio era l'azione», dovrà ricorrere lo storiografo della nostra contemporanea realtà agraria, che non voglia arrestarsi di fronte al puro e semplice dato di fatto di queste forme del paesaggio: e che, se vorrà chiarircene la ragione e la dinamica storica, potrà solo farlo riferendole ad una prassi di generazioni, lontane o vicine che siano, ch'egli riesca a far rivivere per noi come una prassi viva ed attuale, come un *fare* o come un *farsi*, appunto, piuttosto che come un fatto. [...]

Quel dato paesaggistico stesso diverrà insomma per noi una fonte storiografica solo se riusciremo a farne non un semplice dato o *fatto* storico, ancora una volta, bensì un *fare*, un *farsi* di quelle genti vive: con le loro attività produttive, con le loro forme di vita associata, con le loro lotte, con la lingua che di quelle attività produttive, di quella vita associata, di quelle lotte era il tramite, anch'esso vivo, produttivo e perennemente innovatore.

Di qui il pericolo – non solo per il politico riformatore, o per lo storiografo di una realtà agraria contemporanea, ma per lo studioso stesso di una realtà storica di tanto più remota nel tempo – di qui il pericolo, dicevamo, di ogni tendenza ad una ipostatizzazione delle forme del paesaggio agrario, che ponga troppo esclusivamente l'accento sulla loro consistenza e persistenza geografica (diciamo così), piuttosto che sul processo della loro viva e perenne elaborazione storica. Di qui la particolare difficoltà delle condizioni in cui gli studi di storia del paesaggio agrario si sono venuti sviluppando nel nostro paese, dove,

semmai, proprio da parte di studiosi di geografia (ed è loro indiscutibile merito), piuttosto che da parte di studiosi di storia agraria, ai problemi del paesaggio stesso si è rivolta una più diretta attenzione. Né si può dire, d'altronde, che uno sviluppo impetuoso delle indagini di storia del lavoro e delle tecniche agricole sia venuto sinora ad offrire, tra noi, agli studiosi, tutti i materiali necessari a realizzare quello spostamento di accento della ricerca, nel senso di un più attento studio del processo di *elaborazione* del paesaggio ad opera di una prassi umana associata sempre viva ed attuale, e sempre portata a travolgere quei limiti che essa stessa si è posta, sulla quale nelle pagine precedenti siamo venuti insistendo.

In queste condizioni – che solo negli ultimi anni [...] hanno cominciato a modificarsi, con un più diretto e specifico impegno di alcuni autori negli studi di storia del paesaggio agrario italiano – in queste condizioni, dicevamo, abbiamo vivamente sentito, per parte nostra, quell'esigenza di un primo lavoro di sintesi, che il Bloch con tanto maggiore autorità aveva sottolineato per la Francia degli anni trenta; né ci è sembrato che la coscienza della modestia dei nostri mezzi (se non del nostro impegno di ricerca) ci esimesse dal tentativo, se non altro, di far fronte a questa esigenza. Su di un punto, almeno, l'indirizzo delle nostre ricerche – da lunghi anni, ormai, orientate sulla storia delle tecniche agrarie – ci confortava ad affrontare una più complessa tematica, la cui trattazione proprio in materia di storia di queste tecniche rivelava le maggiori lacune e presentava i più difficili interrogativi. Ma a pubblicare, in forma più organica, seppur sommaria, i risultati di questa nostra fatica, ci ha incoraggiato, soprattutto, l'interesse che – per alcune nostre prime conclusioni – si è manifestato non solo in un largo pubblico di lettori e di ascoltatori, ma fra ricercatori, italiani e stranieri, delle più diverse discipline: che da quelle conclusioni han tratto motivo, se non altro, per un nuovo e più specifico impegno in ricerche di storia del nostro paesaggio agrario. [...]

E una ricerca come la nostra invero non ha potuto esser condotta – seppur col valido sussidio delle prime elaborazioni, già menzionate, di materiali storici, giuridici, agronomici, geografici, toponomastici, linguistici – senza un largo e diretto ricorso alle fonti epigrafiche, archivistiche, archeologiche, letterarie, iconografiche ed altre. Non sarebbe stato difficile per noi, pertanto (a prescindere da ogni considerazione di carattere editoriale) tradurre e trasferire in un apparato erudito le migliaia di cartelle di appunti, nelle quali siamo venuti raccogliendo i risultati di questo diretto spoglio e di queste nostre personali prime elaborazioni delle fonti. Ma proprio la necessità nella quale – allo stato della nostra letteratura sulla storia del paesaggio agrario – ci siamo trovati, di un così largo e diretto ricorso alle fonti, ci ha trattiene da ogni concessione a quella che sarebbe restata, in realtà, nulla più che una tentazione o una velleità erudita. E per quanto largo, in realtà, dal punto di vista delle nostre personali possibilità e capacità, sia stato quel diretto ricorso alle fonti, esso ha dovuto inevitabilmente orientarsi su colpi di sonda gettati qua e là (e sia

pur con certi criteri selettivi) nella sterminata massa dei materiali disponibili, piuttosto che su di una sistematica elaborazione di quei materiali stessi: la quale può naturalmente restar affidata solo ad una ben più larga collaborazione di studiosi. Non era possibile, d'altro canto – senza straripare dai limiti di spazio che ci eravamo imposti – dare alla nostra esposizione un carattere prevalentemente problematico, punteggiandola di interrogativi e infarcendola di proposte di soluzioni alternative; e in queste condizioni, il riferimento ad un apparato erudito avrebbe rischiato di attribuire, in certo qual modo, alle nostre condizioni, un valore di definita (se non di definitiva) certezza, al quale esse son ben lungi dal poter pretendere.

Preoccupazioni sostanzialmente analoghe a quelle or ora accennate ci hanno guidato, anche sotto altri aspetti, nella scelta della forma della nostra esposizione, e nella selezione del materiale destinato all'illustrazione di questo volume. Apparirà forse strano, anche ai nostri più benevoli critici, l'impiego solo eccezionale che, a quest'ultimo fine, abbiam fatto delle mappe catastali: le quali rappresentano, senza dubbio, non solo il materiale illustrativo più pertinente, ma addirittura una delle fondamentali fonti documentarie per una ricerca come la nostra. Va rilevato, tuttavia, che – proprio in questo campo – nonché la pubblicazione e lo studio, persino il reperimento delle fonti disponibili si trova, nel nostro paese, in uno stato di particolare arretratezza. Più che mai, pertanto, in questo settore, le nostre ricerche personali han dovuto assumere – tranne che per le età più recenti – il carattere di limitati sondaggi: dei cui risultati ci sarebbe apparso scorretto sopravvalutare la rappresentatività, là dove questa non fosse suffragata dalla sicura attestazione di altre fonti. Ci è sembrato, per contro, che una rassegna di fonti iconografiche di tutt'altra origine, qual è quella dell'espressione artistica, potesse – con quella rappresentatività e con quella intuizione del «tipico», che dell'opera d'arte costituisce, appunto, una nota saliente – fornirci un materiale illustrativo non solo più suggestivo per il lettore, ma anche più pertinente al carattere ed ai limiti della nostra indagine. La nostra rassegna di queste fonti iconografiche, condotta su oltre duecentomila riproduzioni di opere d'arte (o di loro dettagli) di ogni età, è stata, crediamo, relativamente esauriente, e si è rivelata per noi, comunque, sotto molti aspetti assai istruttiva. Essa ci ha consentito di selezionare, oltre che abbondanti materiali relativi alla storia degli allevamenti, delle culture, delle tecniche e del lavoro agricolo nel nostro paese, alcune migliaia, almeno, di particolari iconografici relativi al più specifico oggetto di questa nostra indagine [...]. Sia chiaro, comunque, che delle illustrazioni abbiam fatto uso, qui, non già come di un materiale documentario bensì solo – là dove la sua rappresentatività fosse garantita da altre fonti – come di un materiale illustrativo, appunto, della nostra esposizione.

Ai fini di questa esposizione stessa, d'altronde, lo specialista si meraviglierà forse di vederci fare più sovente ricorso alla citazione di un poemetto, georgico od altro, od alla più o meno casuale testimonianza di un viaggiatore italiano

o straniero, piuttosto che a quella di un documento d'archivio. Non si tratta solo, da parte nostra, di uno sforzo volto a rendere la lettura di questo volume meno ostica al lettore non specialista, e neanche soltanto della già accennata preoccupazione, relativa al ricorso ad un apparato erudito, nell'esposizione dei risultati di una ricerca, che presenti i limiti della nostra. Vale anche qui, ci sembra, quanto già abbiamo rilevato circa la scelta dei materiali illustrativi. Là dove, per una impossibilità obiettiva o soggettiva, non sia dato ricorrere ad uno spoglio sistematico ed integrale delle fonti, una testimonianza «involontaria», in effetti, e particolarmente una testimonianza letteraria od artistica, quando sia suffragata dalla conferma di altre fonti, può – per la sua capacità di espressione del «tipico» – assumere un carattere di rappresentatività, che resta altrimenti affidata solo alla più scarna probabilità del dato statistico.

Ma v'è, forse qualcosa di più e di diverso, che non vogliamo nascondere al lettore. Per lo studioso di ogni singola disciplina, che abbia viva la coscienza dell'unitarietà del processo storico, è sempre presente il disagio di una pur necessaria specializzazione della ricerca, che rischia, tuttavia, di frammentare quell'unitarietà in tanti distinti filoni: paralleli, certo, ma per ciò stesso solo all'infinito destinati a ricongiungersi in quel processo unitario. Per quanto ci riguarda, ciò che particolarmente – nel corso delle nostre ricerche di storia agraria – ha sollecitato il nostro interesse per i problemi di storia del paesaggio, è stato proprio il fatto che, in questa disciplina, quella frammentarietà tende, almeno parzialmente, a ricomporsi, a ridivenire storia: sicché, ad esempio, non ci si potrebbe in alcun modo dar ragione del paesaggio toscano con un semplice riferimento alla storia delle tecniche e dei rapporti agrari di quella regione, senza riportarci invece a tutto il processo di sviluppo economico e sociale della società comunale, con la sua vita cittadina, con i suoi commerci, con i suoi traffici, con le sue interne contese politiche, e così via. Ma anche col riferimento a questa più ampia realtà, del paesaggio agrario toscano non potremmo dare piena ragione, nella sua diversità da quello lombardo, diciamo, se considerassimo il processo della sua formazione avulso dalla realtà storica di una *cultura* toscana, nella quale il gusto del contadino per il «bel paesaggio» agrario è nato di un sol getto con quello di un Benozzo Gozzoli per il «bel paesaggio», pittorico, e con quello del Boccaccio per il «bel paesaggio» poetico del *Ninfale fiesolano*: sicché, anche per questa via, ci si è imposta una indagine ed una forma espositiva che rispondesse, nella misura delle nostre capacità, a questa esigenza ed a questa coscienza dell'unità del processo storico.

Solo il lettore potrà giudicare in che misura queste nostre intenzioni siano riuscite a tradursi nelle pagine di questo nostro saggio, e in che misura, pertanto, esso risponda a quella esigenza unitaria, che nella nostra ricerca più che mai ci si è imposta. Ma per severo che possa essere questo suo giudizio, possiamo assicurarlo che certo più severo è quello di chi, come noi, in questa ricerca è stato e resta direttamente impegnato: sicché quelle, che qui son presentate come prime deduzioni e conclusioni, già da tempo ci si presentano solo come motivi

di nuovi dubbi critici e di nuovi interrogativi, come spunti per nuove indagini. E se tale potesse divenire, in un più largo pubblico di lettori, di studiosi, di critici, l'atteggiamento di contro a questo nostro saggio; se questo volume valesse a suscitare, attorno ai problemi di storia del nostro paesaggio agrario, un più vivace interesse critico, un più largo impegno di ricerca, saremmo portati a considerare non inutile questo frutto del nostro personale impegno e della nostra fatica.

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Università Roma Tre
Alberto Mario Banti, Università di Pisa
Carla Barbati, Università IULM - Milano
Sergio Barile, Università di Roma "La Sapienza"
Nadia Barrella, Seconda Università di Napoli
Marisa Borraccini, Università di Macerata
Rossella Caffo, Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche e per le Informazioni Bibliografiche (ICCU)
Ileana Chirassi Colombo, Università di Trieste
Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli
Claudine Cohen, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales
Lucia Corrain, Università di Bologna
Giuseppe Cruciani, già Università di Firenze
Stefano Della Torre, Politecnico di Milano
Maurizio De Vita, Università di Firenze
Michela Di Macco, Università di Roma "La Sapienza"
Fabio Donato, Università di Ferrara
Rolando Dondarini, Università di Bologna
Andrea Emiliani, già Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna
Gaetano Maria Golinelli, Università di Roma "La Sapienza"
Xavier Greffe, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
Alberto Grohmann, Università di Perugia
Susan Hazan, The Israel Museum, Jerusalem
Joel Heuillon, Département de Musique de l'Université de Paris 8
Emanuele Invernizzi, Università IULM - Milano
Lutz Klinkhammer, Deutsches Historisches Institut in Rom
Federico Marazzi, Università di Napoli Suor Orsola Benincasa
Fabio Mariano, Università Politecnica delle Marche
Raffaella Morselli, Università di Teramo
Giuliano Pinto, Università di Firenze
Marco Pizzo, Museo del Risorgimento Complesso del Vittoriano di Roma
Edouard Pommier, Musei di Francia
Adriano Prosperi, Scuola Normale Superiore di Pisa
Bernardino Quattrociochi, Università di Roma "La Sapienza"
Mauro Renna, Università dell'Insubria
Orietta Rossi Pinelli, Università di Roma "La Sapienza"
Roberto Sani, Università di Macerata
Girolamo Sciuolo, Università di Bologna
Simonetta Stopponi, Università di Perugia
Frank Vermeulen, Universiteit Gent
Stefano Vitali, Soprintendenza archivistica per l'Emilia Romagna

JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE

University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Texts by

Annalisa Banzi, Elisa Bonacini, Pierluigi Feliciati, Luca Gulli,
Lucia Nardi, Chiara Piva, Emilio Sereni, Francesca Talò,
Federico Valacchi, Mattia Voltaggio.

www.unimc.it/riviste/index.php/cap-cult

eum edizioni università di macerata

ISSN 2039-2362

