2014

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 editoriale / Editorial Office

Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari,
Pierluigi Feliciati, Umberto Moscatelli, Enrico Nicosia,
Sabina Pavone, Mauro Saracco, Federico Valacchi

Comitato scientifico / Scientific Committee
Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo
Sezione di beni culturali "Giovanni Urbani" – Università di Macerata
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
Division of Cultural Heritage "Giovanni Urbani" – University of Macerata

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Andrea Fantin, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, 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

9 / 2014

eum

Il Capitale culturale
Studies on the Value of Cultural Heritage
Vol. 9, 2014

ISSN 2039-2362 (online)

© 2014 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore
Massimo Montella

Coordinatore editoriale
Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale
Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Umberto Moscatelli, Enrico Nicosia, Sabina Pavone, Mauro Saracco, Federico Valacchi

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

Comitato scientifico
Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon, 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, Olena Motuzenko, Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi, Bernardino Quattrociocchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Sciullo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web
http://riviste.unimc.it/index.php/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

Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SISMED

«Il capitale culturale», IX (2014), pp. 3-4
ISSN 2039-2362 (online)
http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult
© 2014 eum

Indice

5 Editoriale

Saggi

9 Fabiola Cogliandro
L'Inventario del 1863 della collezione Fortunato Duranti di Montefortino ed un carteggio inedito di Ignazio Cantalamessa

69 Annalisa Banzi, Raffaella Folgieri
Memoria implicita e alfabetizzazione visiva nel contesto museale

89 Elisa Bonacini
La realtà aumentata e le *app* culturali in Italia: storie da un matrimonio in mobilità

123 Barbara Sibilio Parri, Giacomo Manetti
Il dialogo fra musei e *stakeholders* tramite Internet: il caso delle Soprintendenze Speciali per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per i Poli museali

Documenti

157 Massimo Montella
La costruzione del patrimonio culturale nazionale

169 Elisa Carrara
Verso un museo inclusivo: presupposti e prospettive in risposta al cambiamento sociale

189 Mariateresa Nacci
L'innovazione dell'amministrazione dei beni culturali in Italia: caratteristiche e criticità

Recensioni

223 Giuseppe Capriotti
David Frappicini, *L'età aurea di Giulio II. Arti, cantieri e maestranze prima di Raffaello*

229 Francesco Pirani
Giammario Borri (a cura di), *Fermo città egemone. Il dominio vescovile su Ripatransone nel Duecento*

Classici

235 Alberto Predieri
Significato della norma costituzionale sulla tutela del paesaggio

«Il capitale culturale», IX (2014), pp. 5-8
ISSN 2039-2362 (online)
http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult
© 2014 eum

Editoriale

Il saggio di Fabiola Cogliandro, che apre il numero 9/2014 della rivista, presenta i risultati delle ricerche archivistiche condotte sulla collezione della Pinacoteca Civica "Fortunato Duranti" di Montefortino, esaminandone gli inventari ottocenteschi in relazione alle opere pervenuteci. Particolare rilievo viene conferito all'analisi dell'*Inventario dei Beni comunali* redatto nel 1863 e alla disamina di un carteggio inedito di Ignazio Cantalamessa, risalente agli anni 1854-1855, che ci fornisce nuove informazioni sul mercato antiquario dell'epoca in rapporto alla figura di Fortunato Duranti.

Annalisa Banzi e Raffaella Folgieri, considerando le difficoltà del pubblico a "leggere" le opere esposte nei musei, presentano, invece, un modello fondato sul *priming* percettivo – una forma di memoria implicita «che si basa sull'influenza di uno stimolo su un altro, generando un miglioramento nelle successive prestazioni in termini di rapidità e accuratezza della risposta» – come possibile metodo per sviluppare e potenziare le capacità visive degli utenti. A complemento vengono introdotti alcuni risultati preliminari della sperimentazione di un nuovo approccio, consistente nella analisi dei segnali elettroencefalografici dei soggetti coinvolti, raccolti attraverso un dispositivo per EEG durante la fase di verifica dell'esperimento sul *priming* percettivo.

Di comunicazione si occupa anche il contributo di Elisa Bonacini, che effettua un'ampia ricognizione delle possibilità di utilizzo della *Augmented Reality* nella comunicazione culturale, soprattutto per la fruizione in mobilità. In particolare, l'autrice, dopo un'introduzione sull'uso di tali tecniche in soluzioni *in door* e *out door*, con alcune delle più significative sperimentazioni internazionali, analizza le potenzialità del *BlippAR*, variante dell'AR già in uso nel campo del marketing, e dei *Google Glass*, che promettono di trasformare il mondo in cui viviamo in un mondo "aumentato". Nella prospettiva dell'*edutainment* e del *learning by consuming*, l'articolo presenta infine alcune applicazioni prodotte

in Italia, da *i-MiBAC Voyager* ad applicazioni come *Tuscany+* e *PugliaReality+*, fino alle *app* prodotte da Roma Capitale per i giardini storici di Roma.

Chiude la sezione dei "Saggi" il contributo di Barbara Sibilio Parri e Giacomo Manetti, che, sempre nell'ambito dell'analisi della comunicazione nel settore culturale, prende in esame il rapporto fra musei e *stakeholders* tramite Internet, focalizzandosi sul caso delle Sopraintendenze Speciali per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per i Poli museali. Obiettivo del lavoro, di carattere esplorativo, è capire se, in quale misura ed eventualmente con quali strumenti venga attuata una comunicazione interattiva con gli *stakeholders*, anche ricorrendo alla *Computer-Mediated Communication* (CMC), secondo un modello di rilevazione e rendicontazione dialogico. L'indagine effettuata mostra che, mentre è attribuita una scarsa rilevanza alla comunicazione interna, è in atto un percorso di sempre maggiore contatto con alcuni interlocutori esterni grazie ad una crescente apertura verso meccanismi di interazione tramite la CMC.

La sezione "Documenti" presenta la prolusione di Massimo Montella, *La costruzione del patrimonio culturale nazionale*, per l'inaugurazione dell'a.a. 2010/2011 dell'Università di Macerata, dedicata alle celebrazioni per i 150 anni dall'unità d'Italia ("Fondare lo stato, creare la nazione, unire gli italiani"). Il testo, ancora inedito, prende in esame l'importanza che, dopo l'unità politica dell'Italia, ebbe il "patrimonio culturale nazionale". In particolare, a distanza di un secolo e mezzo, si indagano le ragioni per le quali sia la cultura ufficiale che l'amministrazione del settore avrebbero, come autorevolmente sostenuto da Andrea Emiliani, «letteralmente scavato un fossato tra i "beni culturali" […] e il comportamento della società».

Seguono due estratti di tesi elaborate a conclusione del corso di laurea magistrale in Management dei beni culturali dell'Università di Macerata.

Elisa Carrara approfondisce l'evoluzione del ruolo delle istituzioni museali, concepite quali servizi pubblici, facendo riferimento al contesto anglosassone ed italiano. Partendo dall'analisi dei mutamenti che caratterizzano la società contemporanea, l'autrice delinea un percorso fondato su alcuni ambiti di cambiamento (accesso, interpretazione e comunicazione, partecipazione), nella prospettiva di un ripensamento delle funzioni e dell'operato dei musei in un ottica "inclusiva". Al fine di rispondere proattivamente alle problematiche connesse ai fenomeni migratori e a situazioni di esclusione sociale, l'articolo individua nei rapporti di partenariato interistituzionale un supporto alla programmazione di vantaggiose sinergie fra il settore culturale e quello sociale; in conclusione vengono messe in luce le attuali criticità di tale approccio, relative essenzialmente alle modalità di valutazione dell'impatto sociale.

Mariateresa Nacci si focalizza, invece, sulle caratteristiche e criticità dell'innovazione dell'amministrazione dei beni culturali in Italia. Dopo una breve ricognizione dei cambiamenti apportati dal *New Public Management* anche nel settore dei beni culturali soprattutto nel Regno Unito, l'attenzione

si focalizza sul ritardo con cui in Italia è stato intrapreso questo percorso e su come alcune importanti occasioni di innovazione si siano trasformate in occasioni perse; vengono infine analizzati i motivi del ritardo, suggerendo possibili interventi utili a migliorare una situazione di lentezza che si presenta stabile, consolidata e strutturale.

In coda ai "Documenti", il numero 9/2014 inaugura una sezione specificamente dedicata alle "Recensioni".

All'interno, Giuseppe Capriotti recensisce il volume di David Frapiccini, *L'età aurea di Giulio II. Arti, cantieri e maestranze prima di Raffaello*, che, attraverso l'analisi di documenti d'archivio inediti e il riesame della documentazione archivistica già nota, «permette di ricostruire, con un approccio metodologico assolutamente innovativo […], il brulicante mondo delle maestranze attive nei cantieri romani del primo decennio del Cinquecento, ovvero sotto il pontificato di Giulio II, prima che Bramante e Raffaello, nei loro rispettivi campi d'azione, prendessero la ben nota supremazia». Come sottolinea Capriotti, lavorando sui rapporti tra arte ed economia, l'autore riesce a superare efficacemente le barriere tra storia dell'arte e storia economica, raggiungendo una felice integrazione tra differenti ricerche disciplinari.

Francesco Pirani fornisce una recensione dell'edizione delle pergamene relative al dominio dell'episcopato fermano sul castello di Ripatransone, approntata da Giammario Borri, dal titolo *Fermo città egemone. Il dominio vescovile su Ripatransone nel Duecento*: «un'edizione "tematica", che dal cospicuo Fondo diplomatico dell'Archivio comunale di Fermo (custodito presso l'Archivio di Stato della stessa città) trasceglie i documenti riguardanti i rapporti fra la città egemone (come recita opportunamente il titolo del libro) e il castello di Ripatransone (che nel sottotitolo precisa lo spazio che intende circoscrivere); a questi si aggiungono pochi altri atti, provenienti dall'Archivio storico comunale di Ripatransone». La pubblicazione, attraverso un rigoroso processo di valorizzazione delle fonti, rende disponibili alla comunità scientifica nuove acquisizioni metodologiche e contenutistiche, offrendo ulteriori stimoli alla ricerca in un campo che negli ultimi anni non ha mancato di richiamare l'interesse degli studiosi.

Infine, nella sezione "Classici" viene ripubblicato un estratto del *Significato della norma costituzionale sulla tutela del paesaggio* di Alberto Predieri, pubblicato da Vallecchi nel 1969 nel II volume degli *Studi per il XX Anniversario dell'Assemblea Costituente*, dedicato a *Le libertà civili e politiche*. Con più di trent'anni d'anticipo rispetto alla Convenzione europea del paesaggio (2000), Predieri, partendo da una visione dinamica del paesaggio «come continua modificazione della natura e delle precedenti opere dell'uomo», identifica la tutela del paesaggio «nel controllo e nella direzione degli interventi della comunità sul territorio (che agiscono sul paesaggio)». In particolare, «al fine costituzionalmente imposto di una tutela globale del territorio», il giurista riconosce la necessità di un'organizzazione in grado di garantire con efficienza

tale globalità, fino a considerare l'urbanistica, nell'ottica del coordinamento di conservazione e trasformazione, una submateria della tutela del paesaggio.

Il comitato editoriale

«Il capitale culturale», IX (2014), pp. 9-67
ISSN 2039-2362 (online)
http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult
© 2014 eum

L'Inventario del 1863 della collezione Fortunato Duranti di Montefortino ed un carteggio inedito di Ignazio Cantalamessa

Fabiola Cogliandro*

Abstract

Il contributo presenta le ricerche archivistiche condotte sulla collezione della Pinacoteca Civica "Fortunato Duranti" di Montefortino, tra le più importanti raccolte di opere d'arte della seconda metà dell'Ottocento nelle Marche. Nel testo vengono esaminati gli inventari ottocenteschi della collezione in relazione alle opere fino ad oggi pervenute. Particolare rilievo è stato conferito all'analisi dell'*Inventario dei Beni comunali* redatto nel 1863, in questa sede pubblicato integralmente, e alla disamina di un carteggio inedito di Ignazio Cantalamessa, risalente agli anni 1854-1855, dal quale sono emerse nuove informazioni sul mercato antiquario dell'epoca in relazione alla figura di Fortunato Duranti.

* Fabiola Cogliandro, Diploma di Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici, Università di Bologna, e-mail: fabicogliandro@libero.it.

Desidero ringraziare Francesca Coltrinari per l'attenzione riservata alle mie ricerche e Antonio Zappalà della Biblioteca Comunale di Fermo per i suggerimenti e le preziose indicazioni; un grazie anche a tutto il personale della Biblioteca per la completa disponibilità dimostratami. Ringrazio inoltre il comune di Montefortino.

The paper presents the archival researches conducted about the Civic Art Gallery "Fortunato Duranti" at Montefortino, one of the most important art collections in the second half of the nineteenth Century of the Marche. In the text are examined the inventories of the collection and particular emphasis is given to the analysis of the *Inventory* written in 1863, here completely published, and a survey about an unpublished correspondence of Ignazio Cantalamessa, in the years 1854-1855, where new and several informations on the art dealer and collector Fortunato Duranti have been found.

Nel 1995 Daniela Ferriani[1], in un articolo dedicato alla collezione Duranti di Montefortino, forniva un resoconto della documentazione riguardante le donazioni effettuate dall'artista al Comune a partire dal 1842, grazie alle quali verrà istituita la Pinacoteca Civica. La studiosa basava la propria ricostruzione essenzialmente su di un Inventario dei Beni del Comune redatto dal segretario comunale Luigi Prosperi nel 1863, a pochi mesi dalla scomparsa di Fortunato Duranti, avvenuta a Montefortino il 7 febbraio dello stesso anno. La Ferriani, indicando il numero complessivo delle opere elencate da Prosperi, per un totale di 304 oggetti tra dipinti, sculture e stampe, ne rendeva note 60, selezionando dall'elenco i dipinti di maggior rilievo ed interesse. Nel corso delle ricerche per la redazione del catalogo scientifico della Pinacoteca Duranti, edito nel 2003, in cui si pubblicavano nella loro interezza i materiali sulle donazioni già noti accanto a nuove acquisizioni documentarie, l'inventario del 1863 risultava disperso[2]. Il documento era invece depositato presso gli uffici della Soprintendenza per i Beni Storici Artistici delle Marche di Urbino e restituito in data 4 novembre 2009 al comune di Montefortino, come si evince dal verbale di consegna[3]. Si conserva oggi nell'Archivio storico comunale[4], e la sua pubblicazione in questa sede consentirà di fornire un ulteriore contributo per l'acquisizione di un quadro più completo della collezione Duranti, che ha subito nel corso del XIX e XX secolo gravi e consistenti perdite, tali da ridurne drasticamente l'entità. La disamina condotta da Eleonora Bairati[5] sugli atti delle donazioni delle opere d'arte e sugli inventari dei beni di proprietà comunale, documenti redatti nel 1842, nel 1854 e nel 1878, ha infatti permesso di determinare la portata effettiva dei lasciti

1 Ferriani 1995, pp. 149-164.

2 De Vecchi, Blasio 2003.

3 Dal verbale, rintracciato nella stessa cartella dell'Inventario, ricaviamo che in quella occasione vennero riconsegnati anche i gioielli del XIX-XX secolo appartenenti alla «Madonna romanica», da intendersi presumibilmente con la trecentesca *Madonna con Bambino* in legno, dipinta e dorata, proveniente dalla chiesa di San Francesco e oggi custodita nel Museo di Arte Sacra di Montefortino.

4 *Comune di Montefortino. Inventario dei Beni Mobili spettanti al Municipio sudetto. Redatto da me sottoscritto dietro incarico avutone con risoluzione consiliare 20 agosto 1863. Chiuso oggi 30 ottobre 1863. Luigi Prosperi.* Montefortino, Archivio storico comunale (v. Appendice, doc.1). Per le prossime volte ASC. L'Inventario e una parte dell'Archivio sono attualmente conservati presso Palazzo Leopardi, dove hanno sede la Pinacoteca Civica "Fortunato Duranti", il Museo di Arte Sacra e il Museo Faunistico.

5 Bairati 2003, pp. 17-24.

di Fortunato Duranti, stimata per un totale di circa 385 oggetti (sebbene la si debba considerare una cifra orientativa), a fronte dei 177 esposti attualmente in Pinacoteca. Si trattava quindi di una raccolta davvero considerevole, cui dobbiamo aggiungere molte delle stampe e delle incisioni donate dall'artista, e parte dei suoi disegni[6]. L'insieme degli oggetti deve pertanto considerarsi originariamente molto superiore a confronto di quanto fino ad oggi pervenuto.

Le poche informazioni a nostra disposizione sulla figura di Fortunato Duranti, «singolare ottocentista»[7] nato a Montefortino nel 1787 da una famiglia di umili origini[8], sono contenute in una *Memoria* anonima redatta alla fine del secolo XIX[9]. Veniamo così a conoscenza di una prima formazione compiuta presso un monaco camaldolese di Massaccio, l'odierna Cupramontana (Ancona), grazie al favore dello zio Pietro, uomo di camera dei marchesi Honorati di Jesi. L'interesse di un esponente di questa nobile famiglia, il cardinale Bernardino Honorati (1724-1807), rese possibile l'ingresso di Duranti nell'ambiente artistico romano, dove divenne «scolaro di un certo pittore soprannominato l'Abate Conti» ed ebbe modo di frequentare «gli studi dei migliori pittori, fra i quali quello del chiarissimo Professore Commendator Tommaso Minardi con cui soleva parlare di arte»[10]. L'abate Conti va identificato con Domenico Conti Bazzani (1740/1742-1818)[11], pittore di origini mantovane che, giunto a Roma nei primi anni Settanta, aveva allestito uno studio del nudo frequentato da vari artisti, tra i quali Felice Giani e Giuseppe Tominz. L'ambiente dovette senz'altro essere tra i più stimolanti per il giovane Duranti e gli anni trascorsi a Roma decisivi per la sua formazione e il suo indirizzo verso l'attività collezionistica e il mercato antiquario. Questa lunga fase della sua vita, nonché la fitta rete di rapporti con gli artisti del tempo, tra i quali in particolare Tommaso Minardi e Bartolomeo Pinelli, legami di cui troviamo testimonianza nell'esigua corrispondenza fino ad oggi rinvenuta e in alcune delle molteplici annotazioni

6 Nella Pinacoteca Civica di Montefortino si conservano novanta disegni di Fortunato Duranti, datati dagli anni 1810-1815 al 1840 circa, già noti alla critica e recentemente pubblicati da Stefano Papetti (Papetti 2012, pp. 235-245).

7 Il riferimento è al primo contributo dedicato all'artista da Alberto Francini, in seguito al ritrovamento da parte di Roberto Longhi di un centinaio di disegni di Fortunato Duranti tra i libri della collezione Maggiori, da lui acquistati a Fermo alla fine degli anni Venti. Cfr. Francini 1928-1929, pp. 335-348.

8 Il padre, Luigi Duranti, era un calzolaio. La casa natale dell'artista, situata nel centro storico, non lontano dalla Pinacoteca, conserva a sinistra dell'ingresso l'iscrizione "IHS Luigi Duranti 1790". Cfr. Dania 1984, p. 139 e Papetti 1995b, p. 47.

9 La *Memoria anonima su Fortunato Duranti*, conservata nell'Archivio storico comunale, è stata pubblicata in Dania 1984, pp. 139-140, insieme ad altro materiale documentario costituito in prevalenza da lettere indirizzate all'artista e in gran parte custodite nella Biblioteca Comunale di Fermo (Fermo, Biblioteca Comunale, Archivio storico, Fondo Carducci, cartella C, *manoscritti Duranti*).

10 Dania 1984, p. 139.

11 L'Occaso (2007/2008), pp. 209-237; Rozman 1983, pp. 489-490; Clerici Bagozzi 1977, pp. 76-80.

iscritte da Duranti nei suoi disegni, restano tuttavia ancora per buona parte nell'oscurità. Un disegno di Tommaso Minardi ritrae l'artista nel suo primo studio in via Bocca di Leone nel Palazzo Batoni[12], mentre in seguito, dopo il suo rientro da un viaggio all'estero avvenuto nel 1815[13], si trasferirà in via de' Pontefici. L'anonimo compilatore della *Memoria* ci informa che Duranti

> faceva commercio in Roma di dipinti, di marmi e di oggetti di antichità da lui scelti con molta cura fra i più pregevoli. Ma un tale commercio gli fu causa di molti disturbi ed amarezze perché avendo riunito una collezione di incisioni fu consigliato da un amico a fare insieme a lui un viaggio in Germania e altrove per effettuare la vendita: n'ebbe, dicesi per inganno dello stesso amico, un esito infelice e il Duranti quasi ne impazzì e fu allora che fece ritorno in Montefortino, suo paese natìo, seco portando pregevolissimi oggetti d'arte. Ciò avveniva dopo il 1830, ma non fissò stabile dimora in Montefortino se non che circa il 1840 mentre Duranti in tale lasso di tempo non faceva che continui viaggi tra Roma e Montefortino ove continuava a portar gli oggetti di sua proprietà[14].

La malattia di cui soffriva l'artista, forse una forma di schizofrenia, gli procurava frequenti stati confusionali e una sempre maggiore instabilità mentale, sintomi in qualche modo proiettati nella sua sterminata produzione grafica, variamente indagata dalla letteratura critica[15]. In una lettera rinvenuta nel corso delle ricerche svolte nell'Archivio storico comunale di Montefortino, datata 13 aprile 1824, si fa menzione della malattia del Duranti, senza però che venga indicato nello specifico il tipo di patologia[16]. È una richiesta del governo di Amandola di collaborazione da parte dell'artista in occasione della vendita di una collezione di quadri appartenenti al conte Plebani. Probabilmente Fortunato Duranti, noto per le sue competenze artistiche e antiquarie, viene richiesto per stimare la collezione di dipinti di cui si prospettava la vendita, ma dalla lettura della missiva si evince che, avendo già ricevuto un diniego per una «indisposizione di salute» dell'artista, il governo di Amandola richiede al

12 Dania, Eitner 1965.

13 Un disegno realizzato sempre da Tommaso Minardi in cui è ritratto Fortunato Duranti, conservato nel Gabinetto dei disegni e delle stampe della Biblioteca Civica di Fermo, reca sul verso la scritta «questo ritratto è il Vero Duranti Fortunato dopo il Ritorno di Vienna senza la Moschetta tolta in lapponia Lipsia dopo nell Congresso di Vienna» (cfr. Dania, Eitner 1965, fig. I; Ottani Cavina 1979, pp. 111-112, 115-116). L'annotazione, probabilmente di mano dello stesso Duranti, potrebbe riferirsi al viaggio verso la Germania intrapreso dall'artista per vendere la sua collezione di incisioni, il cui epilogo drammatico (venne derubato di tutti i suoi beni per inganno dell'amico con cui aveva affrontato il viaggio) è ricordato nella lettera di Nicola Consonni, Presidente dell'Accademia di S. Luca, inviata il 30 giugno 1878 al Sindaco di Montefortino (cfr. Dania 1984, pp. 139-143).

14 Ivi, pp. 139-140.

15 Tra i primi contributi cfr. Lavagnino 1952, pp. 219-221; Dania 1968, p. 20; Pino Adami 1977, pp. 58-63. A questi si devono aggiungere le mostre dedicate all'attività grafica: Dania, Eitner 1965; Dal Pozzo 1973; Pino Adami, Dal Pozzo 1977; Dania 1978; Dania 1984; Zeri 1988. Si vedano inoltre: Zampetti 1991, pp. 347-358; Olson 1976, cat. n. 235; Olson 1980, pp. 100-105; Apolloni 1983, pp. 167-171.

16 ASC, cartella *Amministrazione 1824*.

comune di Montefortino una attestazione medica. La risposta non tarda ad arrivare. Dopo appena due giorni, quindi il 15 aprile, il segretario comunale Filippo Prosperi[17] scrive che:

> questo Sig. Fortunato Duranti ben volentieri avrebbe eseguito quanto la Delegazione Ap[osto] lica di Ascoli si è degnata commessergli relativamente ai quadri del Sig. Conte Plebani quali dice di aver una volta veduti di passaggio […], ma siccome il male che attualmente soffre glielo impedisce, come si ravvisa nell'accluso attestato del medico, così ha il dispiacere di non poter dissimpegnare un sì onorevole incarico[18].

La minuta, sebbene non informi sulla malattia di cui soffriva Duranti, evidenzia nel breve lasso di tempo che intercorre tra la richiesta e il responso del gonfaloniere (per mano di Prosperi) la presenza dell'artista a Montefortino nel 1824, segno del legame che mai dovette interrompersi del tutto con il paese natale, nonostante il trasferimento a Roma. Certo è che, nei primi anni Quaranta, Fortunato Duranti rientrò nel piccolo borgo marchigiano portando con sé tutte o quasi le opere d'arte di sua proprietà, destinate, come a breve illustreremo, all'intera comunità fortinese. Un gesto che esprime, attraverso il lascito di quei beni che avevano scandito la sua esistenza, una profonda gratitudine, certamente intrisa di una forte vena filantropica, verso il comune di Montefortino che con generosità ed insolita partecipazione, lo aveva negli anni sostenuto anche economicamente[19].

1. *Le donazioni di Fortunato Duranti al comune di Montefortino*

I primi documenti a noi noti riguardanti la sua collezione sono tre atti del 1842, attraverso i quali l'artista dona alle due chiese di San Biagio e di Santa Lucia, oggi non più esistenti[20], ed al Comune un numero considerevole di opere

[17] Filippo Prosperi era il padre di Luigi Prosperi, figura molto vicina a Fortunato Duranti, nonché futuro segretario comunale dopo la morte del padre, venuto a mancare nel 1828 (ASC, cartella *Amministrazione 1829*).

[18] ASC, cartella *Amministrazione 1824*.

[19] Negli atti di donazione del 1854 Fortunato Duranti, dichiarandosi «debitore di questo Comune di Montefortino della somma di scudi centocinquanta 150 per somministrazione di denaro a me fatte in diverse epoche», cede in cambio tutte le opere già depositate nella Residenza comunale e la piccola Casa delle colonne sita in contrada la Pieve n. 129. L'artista era inoltre esentato dalle tasse: cfr. *Atto di donazione di dipinti al Comune di Montefortino da parte di Fortunato Duranti 29 Agosto 1854 con relative minute*, in De Vecchi, Blasio 2003, pp. 213-214.

[20] Le due chiese sono ricordate nei documenti dell'epoca anche come Oratori. Nel 1827 circa furono soggette a lavori di «restaurazione e somministrazione di utensili», come si ricava da alcune carte d'archivio in cui la Delegazione Apostolica di Fermo e Ascoli, Governo di Amandola, accorda al comune di Montefortino il permesso di eseguire i lavori. In una relazione del 25 agosto 1827 tra gli interventi previsti vi erano: nella chiesa di S. Biagio «riadattare le pareti ove mancano di scialbo, rimettere un banco fisso al muro, rivedere il tetto, risarcire il campanile»; nella chiesa di S. Lucia

che risultano a quella data già collocate nei rispettivi ambienti. Si tratta di tre manoscritti distinti[21] in cui sono contenuti gli inventari, redatti dal segretario comunale Luigi Prosperi su commissione di Fortunato Duranti, di dipinti, sculture, arredi e stampe, queste ultime destinate alla sola sede municipale. L'atto di donazione effettivo delle opere risale invece al 29 agosto 1854[22], quando l'artista precisa:

do, liberamente cedo, e trasferisco in assoluta, e libera proprietà al medesimo comune tutti i quadri dipinti in tela, in tavola, ed in pietra, rappresentanti diversi soggetti sacri, e profani, Frutti, Animali, Ornati non che la Mobiglia, i Gessi, e genericamente tutto quello, e quanto che di mia spettanza esiste attualmente nei diversi ambienti del detto Palazzo Comunale[23].

Nella *Memoria* si registra un'ultima donazione del 13 luglio 1861[24], ma al momento non è emersa alcuna documentazione in merito. Seguono i tre documenti a cui abbiamo già fatto riferimento: un elenco delle opere del 1854 e i due inventari del 1863 e del 1878. Il primo manoscritto, redatto il 2 novembre 1854 dall'architetto ascolano Ignazio Cantalamessa (figura variamente in rapporto con Fortunato Duranti, come avremo modo di chiarire più avanti), elenca 171 voci e circa 40 oggetti[25]. Apprendiamo subito, però, che sono escluse dall'elenco le opere già destinate al Comune con la donazione del 9 ottobre 1842 e che

neppure vi si comprendono gli altri quadri collocati dal detto Sig. Duranti nel locale ad uso di Archivio Comunale, essendo essi destinati per causa pia in adornamento di Chiese sotto il patronato del comune stesso, secondo la di lui volontà[26].

in particolare lavori nell'altare e risarcirla di «un corporale» ed un «veste lunga» (ASC, cartella *Amministrazione, fascicolo 1827. Amministrazione Comunale, fasc. VI° Rubrica=Restauri*). Il 19 novembre del 1852 il municipio delibera la soppressione di entrambe le chiese e la loro annessione alla nuova parrocchiale per la quale si progetta la costruzione, con intitolazione a S. Michele Arcangelo, lavori inizialmente affidati ad Ignazio Cantalamessa (cfr. Appendice, docc. 3, 7, 10). Nella Relazione dell'Amministratore Filippo Agostini, chiamato a pronunciarsi sulle sorti delle due chiese, afferma che «la prima [S. Lucia] è lunga metri undici e larga cinque e cinquanta, la seconda oltrepassa poco più queste misure. Tutte e due sono costruite a semplice tetto, a muro liscio, e senza il minimo pregio di architettura onde per questa parte non hanno alcun merito di essere conservate» (ASC, *Risoluzioni Consiliari 1852*). Per la pieve di S. Michele Arcangelo e l'attività di architetto di Giovanni Battista Carducci, cui si deve la costruzione della nuova chiesa nel decennio 1860-1870, si veda Teodori 2001, pp. 159-167.

21 *Inventario degli oggetti posti da F. Duranti nella Chiesa di S. Biagio a Montefortino, 9 Novembre 1842*, in De Vecchi, Blasio 2003, pp. 207-208; *Inventario dei quadri posti da F. Duranti nella Chiesa di S. Lucia a Montefortino, 9 Novembre 1842*, Ivi, pp. 209-210; *Elenco dei dipinti e stampe collocate da F. Duranti nel Palazzo Comunale di Montefortino e da lui donati alla Comunità, 9 ottobre 1842*, Ivi, pp. 211-212.

22 Ivi, pp. 213-214.

23 *Ibidem*.

24 Dania 1984, p. 140.

25 *Elenco e stima dei quadri e oggetti d'arte donati da Fortunato Duranti, redatto da Ignazio Cantalamessa, 2 novembre 1854*, in De Vecchi, Blasio 2003, pp. 215-219.

26 Ivi, p. 215. Dall'elenco di Ignazio Cantalamessa sono inoltre escluse le opere già donate da

Nel 1863 viene redatto il primo *Inventario dei Beni Comunali* completo di tutte le proprietà municipali[27], con una intera categoria dedicata agli «Oggetti di belle arti»[28], e nel 1878 un secondo *Inventario degli oggetti d'arte*[29] per la cui redazione l'estensore si è servito del precedente stilato da Luigi Prosperi.

Prima di analizzare questi fondamentali documenti, vorremmo aggiungere una nuova informazione sulle volontà, in qualche modo testamentarie, di Fortunato Duranti. Nell'atto di donazione del 1854 leggiamo che l'artista intende cedere al Comune tutto quello che aveva trasportato nella Residenza municipale

> riservati solamente i Quadri esistenti nella Camera al secondo piano verso Piazza, e che ha ingresso dalla Scala, dei quali Quadri dispongo a causa pia, o precisamente a favore della Chiesa di S. Maria a Monte, nominando Patrono di detti quadri questa Comune[30].

Il passo riveste una certa rilevanza perché, riprendendo una precedente affermazione contenuta nello stesso atto in cui Duranti dichiara di aver donato delle opere a «diverse Chiese», registra il coinvolgimento di una terza chiesa, oltre a S. Biagio e a S. Lucia. Giuseppe Crocetti identificando la «Chiesa di S. Maria a Monte» con quella di Santa Maria delle Grazie, edificata entro il 1647 fuori le mura del borgo cittadino e conosciuta anche con il titolo di Madonna del Fonte[31], redige un elenco di dodici opere che ritiene facessero parte della donazione, sebbene non sia nota al momento nessuna fonte documentaria e, tra tali opere, Crocetti inserisca anche due frammenti di affreschi che erano in realtà di proprietà comunale[32]. Un dato importante è emerso invece a chiarire in parte le parole di Duranti. Nella Pinacoteca Civica, in una sala adibita a deposito, vi sono alcune cornici, di varie misure e di diversa fattura, tra cui se ne individua una, intagliata e dorata, che conserva sul retro una vecchia etichetta ottocentesca con la seguente scritta: «1858. Questa cornice è stata tolta da uno dei quadri che erano collocati nella camera di sotto destinati, come dice il Sig. Fortunato Duranti, per la Chiesa di S. Maria della Pace» (fig. 1). Da questa breve indicazione sappiamo quindi per certo che, tra le volontà dell'artista,

Fortunato Duranti alle due chiese di San Biagio e Santa Lucia.

27 La cartella contiene l'inventario completo dei beni di proprietà comunale articolandosi in quattro categorie: "Categoria I = Beni immobili/ Categoria II = Beni Mobili/ Categoria III = Archivio corrente/ Categoria IV = Archivio antico" (ASC).

28 Cfr. Appendice, doc. 1.

29 *Inventario degli oggetti d'arte. 20 agosto 1878*, in De Vecchi, Blasio 2003, pp. 220-231.

30 Ivi, p. 213.

31 A pianta a croce greca e copertura a cupola, presenta all'interno una ricca decorazione con affreschi e stucchi di Domenico Malpiedi; cfr. Antonelli 1995, pp. 111-115.

32 Giuseppe Crocetti nella sua guida di Montefortino ricorda tra le opere della «donazione fatta da F. Duranti alla Chiesa della Madonna del Fonte» i due frammenti di affreschi provenienti da Palazzo dei Priori di Montefortino: una *Madonna con Bambino benedicente* e *S. Michele e lo Stemma di Montefortino*, opere che non risultano registrate negli inventari ottocenteschi noti, e sono oggi conservate nel Museo di Arte Sacra (cfr. Crocetti 1988, p. 126).

a quella data ancora in vita – morirà, infatti, cinque anni dopo, nel 1863 – alcune opere conservate nella residenza comunale erano destinate alla chiesa di Santa Maria della Pace. Incontriamo questa piccola chiesa nella strada che da Montefortino conduce verso il Santuario della Madonna dell'Ambro, quasi nascosta dalla vegetazione, ma perfettamente conservata nella sua integrità (fig. 2). Le sue origini risalgono al 1265, quando una prima costruzione venne eretta in ricordo della pace raggiunta tra Amandola e Montefortino, e rinnovata nel 1633. L'interno, completamente disadorno, conserva ai lati dell'altare due affreschi con figure di santi e in alto quella che sembra essere una gloria di angeli (la struttura è chiusa, si può vedere al suo interno solo da una piccola finestra), decorazioni da attribuire verosimilmente per via stilistica a Domenico Malpiedi e alla sua bottega[33]. In una sala del Museo di Arte Sacra di Palazzo Leopardi, dove sono conservati dipinti e sculture provenienti dall'ex Palazzo dei Priori di Montefortino e dalla chiesa di S. Maria della Pace[34], si individua una piccola scultura in gesso dipinta, un'accurata copia della *Deposizione* di Michelangelo (fig. 3), il cui cartellino ne certifica la provenienza dalla collezione di Fortunato Duranti. L'allestimento delle sale del museo vorrebbe riproporre nell'esposizione il luogo di origine in cui erano custodite le opere, ma i ripetuti spostamenti che nel corso degli anni hanno subito i vari oggetti d'arte tra le chiese di Montefortino e la residenza comunale non permettono di determinare per alcuni di essi una sicura provenienza. Per quanto riguarda la *Deposizione*, inoltre, rintracciamo l'opera nell'inventario della chiesa di S. Biagio («piccola statua in terra cotta rappresentante l'Addolorata col Cristo

[33] Domenico Malpiedi (San Ginesio, ca. 1570-1651) proprio negli anni Quaranta del Seicento sarà, infatti, impegnato nella decorazione della chiesa della Madonna del Fonte a Montefortino. Pittore, scultore e stuccatore, esponente della cultura artistica locale, Malpiedi svolse la sua attività prevalentemente nei piccoli centri sibillini delle Marche, tra cui Amandola, Tolentino, Sant'Angelo in Pontano, lasciando significative testimonianze nella collegiata di San Ginesio (Crocetti 1993, pp. 429-432; Romanelli 1993, pp. 433-439; *Museo del Santuario* 2009, pp. 40-41, 128-129; Frapiccini 2012, pp. 291-307) e nel castello del cardinale Evangelista Pallotta a Caldarola, impresa decorativa di un certo prestigio (Giffi Ponzi 1992, pp. 103-107). La sua vasta produzione pittorica è caratterizzata da un «andamento involutivo con discreti livelli all'inizio» della sua attività (Vastano 1992, p. 413), scadendo nelle ultime opere in stilemi ripetitivi e convenzionali. Per le chiese di Montefortino ha realizzato diversi lavori, tra cui gli affreschi e l'ornamentazione plastica in stucchi nella chiesa di San Francesco e nel Santuario della Madonna dell'Ambro, e un numero considerevole di tele per gli altari delle chiese di San Francesco e di Sant'Agostino, oggi conservate nel museo di Arte Sacra (Antonelli 1995, pp. 111-118; ASC, *Inventario* 2000). Sua è inoltre la cornice in tela con i simboli dell'*Immacolata Concezione* tratti dal *Cantico dei Cantici*, che inquadra la tavola con la *Madonna adorante il Bambino* di Vittore Crivelli della chiesa di San Fortunato a Falerone e, nella medesima chiesa, l'altare del santo omonimo di cui porta a termine l'insieme decorativo scultoreo e pittorico (cfr. Vastano 1992, pp. 413-415; Papetti 1997, pp. 61-62).

[34] Nella sala si conservano sette opere: i due frammenti di affreschi provenienti da Palazzo dei Priori (v. qui n. 32), una scultura in legno di *Sant'Antonio Abate*, un dipinto della *Madonna della Pace* di Domenico Malpiedi, due tele del XVII secolo raffiguranti *Santa Maria Crocifissa* e *Santa Caterina da Siena*, e la scultura in gesso dipinta con la *Deposizione* della collezione di Fortunato Duranti.

morto nel grembo»[35]), nei due inventari dei beni del Comune (nel 1863 al n. 152 e nel 1878 al n. 314), e tra le opere di pregio nella già citata *Memoria anonima*. Purtroppo non sappiamo se e quando le opere sistemate «nella camera di sotto», come si legge nell'etichetta, siano state realmente collocate nella destinazione prescelta[36]. Tuttavia, il dato riveste un valore documentario, e se pensiamo alle disposizioni di Fortunato Duranti, e quindi alle donazioni verso le chiese di San Biagio e Santa Lucia e agli ulteriori lasciti nei confronti del Santuario della Madonna dell'Ambro, dove si conservano diverse opere della sua collezione[37], la scelta di destinare altri quadri alla chiesa della Madonna della Pace risulta assolutamente pertinente. È come se Fortunato Duranti avesse elaborato un percorso "spirituale" attraverso il suo esteso patrimonio artistico, che dal centro di Montefortino giungesse, passando per la chiesa della Madonna della Pace, fino al Santuario mariano, distante pochi chilometri.

Volgendo ora la nostra attenzione alla lettura dei tre inventari del 1854, del 1863 e del 1878, come già rilevato da Eleonora Bairati, in un confronto con le opere pervenute «i conti non tornano»[38] per via delle numerose «assenze e delle omissioni»[39]. Scorrendo i documenti voce per voce ricaviamo che le lacune di maggior rilievo si riscontrano nell'elenco redatto nel 1854 da Ignazio Cantalamessa, dove più della metà degli oggetti descritti non risultano registrati nei due inventari successivi, e si tratta di opere che dovevano rivestire un certo interesse. Vi troviamo, infatti, dipinti su tavola, alcuni dei quali indicati come di «stile giottesco»[40] e molti datati al secolo XV, un piccolo ma significativo nucleo di avori e reperti archeologici, diversi dipinti su rame, nonché numerose opere su tela, oggetti che solo in minima parte trovano riscontro negli inventari successivi. Si deve pertanto ipotizzare una loro vendita avvenuta prima del 1863, quando viene redatto il secondo inventario completo di tutte le proprietà comunali. Da un confronto tra quest'ultimo e l'elenco del 1878, si riscontra una maggiore conformità di dati: delle 304 voci segnalate nel 1863, ben 290 circa si rintracciano nell'inventario del 1878, il quale registra 345 oggetti. Tra le opere

35 De Vecchi, Blasio 2003, p. 207.

36 Ignazio Cantalamessa nell'elenco del 1854 precisa che gli oggetti d'arte riservati alle chiese sono custoditi «nel locale ad uso di Archivio Comunale» e nell'inventario del 1863 viene stilato un breve elenco di opere riguardante una delle due sale dell'Archivio (nella prima si conservano soprattutto incisioni); ma erano trascorsi diversi anni e la disposizione degli oggetti doveva aver subito numerose variazioni, tali da compromettere una loro chiara individuazione, come si ricava da un confronto tra l'inventario del 1863 e quello del 1878.

37 Tra le opere della collezione Duranti donate al Santuario della Madonna dell'Ambro, segnaliamo, nel primo altare a sinistra, il dipinto con la copia della *Madonna dei Pellegrini* di Caravaggio al di sotto del quale sono collocate due figure di santi su tavola, forse sportelli di un tabernacolo, e due altorilievi in legno con al centro un piccolo dipinto di Fortunato Duranti il cui disegno preparatorio si conserva nella Biblioteca di Fermo (Papetti 2012, p. 233, n. 1371); nella seconda cappella a sinistra due statuine in gesso dipinte, raffiguranti *San Paolo e San Pietro* (?).

38 Bairati 2003, p. 20.

39 *Ibidem*.

40 De Vecchi, Blasio 2003, p. 218.

non elencate nel 1863, ma che troviamo nella successiva inventariazione del 1878, possiamo individuare, da un lato, dipinti, sculture e incisioni da ricondurre alla collezione di Fortunato Duranti, dall'altro, dipinti ed oggetti per i quali si prospetta invece una loro appartenenza alle proprietà comunali. È questo il caso delle tre tavole di Pietro Alemanno, tra gli esempi più alti del pittore di origini austriache, parti di un polittico con la *Santa Lucia*, la *Madonna con Bambino* e il *Cristo nel sepolcro*[41], e la cui provenienza dalla Pieve di Montefortino era stata già accertata grazie agli inventari della chiesa del 1727 e del 1840, che registrano le opere nella sala della sacrestia[42]. Analoga provenienza, ovvero da una chiesa locale, sembrerebbe avere il dipinto rappresentante la Madonna del Soccorso di Giulio Vergari, un artista originario di Amandola e documentato fra il 1502 e il 1550. Come già supposto da Francesca Coltrinari nella scheda del catalogo[43], per l'opera, una tela di grande formato non rintracciabile in nessuno dei precedenti inventari, fatta eccezione per l'ultimo del 1878, si potrebbe avanzare l'ipotesi di «una provenienza strettamente locale, precisabile forse da una chiesa agostiniana della zona, a favore della quale si schierano il soggetto rappresentato e l'identità dell'autore»[44]. Il tema della Madonna del Soccorso era particolarmente diffuso nelle Marche e nell'Umbria tra la fine del XV e la prima metà del XVI secolo, introdotto nelle regioni centrali dai frati agostiniani, e la presenza a Montefortino di un'importante chiesa dell'ordine potrebbe quindi avvalorare la provenienza dell'opera dalla medesima istituzione.

Dall'ultima numerazione di 345 opere elencate nell'inventario del 1878, una cifra che non può considerarsi definitiva ma suscettibile di variazioni, si arriva alle opere fino ad oggi pervenute, ovvero poco più della metà[45]. La collezione, che già nel corso dell'Ottocento dovette subire consistenti dispersioni, nel 1930 fu oggetto di un'asta pubblica decretata con Delibera comunale del 10 giugno 1930, approvata il 21 giugno. Le opere da alienarsi, con l'autorizzazione della Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna di Ancona, erano 118 tra dipinti ed oggetti per cui «non fu notificato l'importante interesse artistico e non catalogati»[46], come si legge nella Delibera comunale, dove apprendiamo anche che per la formulazione della loro stima il Comune si era rivolto a Riccardo Gabrielli, l'allora Direttore della Pinacoteca Comunale di Ascoli Piceno[47].

41 A. Montironi, *Scheda 4*, in De Vecchi, Blasio 2003, pp. 45-47; F. Coltrinari, *Scheda 22*, in Coltrinari, Delpriori 2011, pp. 142-143.

42 A. Montironi, *Scheda 4*, in De Vecchi, Blasio 2003, p. 45.

43 F. Coltrinari, *Scheda 10*, Ivi, pp. 55-58.

44 Ivi, p. 55.

45 Per i primi studi dedicati alla collezione Duranti cfr. Calzini 1904, pp. 10-17; Serra 1922-1923, pp. 249-271; Serra 1925, pp. 104-107; Serra *et al*. 1936, pp. 294-303.

46 ASC, *Deliberazioni dal 6/2/1928 al 1934*, p. 157, n° 191.

47 Per la figura di Riccardo Gabrielli e le vicende della Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno nella prima metà del Novecento cfr. *Opere d'Arte* 2012, pp. 30-43.

L'asta pubblica, fissata per il 25 settembre del 1930[48], venne in seguito bloccata dalla stessa Soprintendenza, che tuttavia confermò l'autorizzazione alla vendita purché fosse avvenuta a contrattazione privata con l'esclusione di 20 dipinti[49]. In quella occasione un centinaio di opere tra dipinti, sculture, stampe e disegni, furono pertanto vendute, e allo stato attuale delle ricerche nulla sappiamo in merito agli acquirenti coinvolti nelle trattative[50]. L'ultima grave perdita si verificò il 22 gennaio del 1974 con il furto di diciassette opere conservate nella Pinacoteca, in quegli anni allestita in due sale del Municipio[51]. In seguito all'evento tutte le opere furono trasportate nel 1975 nella Soprintendenza per i Beni Storici e Artistici di Urbino, sottoposte a restauri ed interventi conservativi, e riconsegnate a partire dal 1985 al comune di Montefortino, fino all'inaugurazione nel 1997 della Pinacoteca Civica in Palazzo Leopardi[52].

[48] *Municipio di Montefortino. Avviso d'Asta ad un unico incanto per la vendita di quadri ed oggetti della Pinacoteca Comunale*. Il catalogo d'asta è pubblicato in De Vecchi, Blasio 2003, pp. 236-240.

[49] La delibera venne pubblicata il 16 novembre 1930 ed approvata il 25 dello stesso mese. Leggiamo che «vista la nota della Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna di Ancona in data 3 settembre 1930 n. 1985 […] colla quale si comunica che l'On.le Ministero non ha consentito la vendita dei suddetti quadri ed oggetti all'asta pubblica ma ha confermato l'autorizzazione alla vendita purché essa avvenga a contrattazione privata escludendo dalla vendita 20 dipinti […] delibera di alienare i quadri ed oggetti di questa Pinacoteca Comunale di cui alla deliberazione 10 Giugno corrente anno mediante contrattazione privata e di escludere dalla vendita i 20 dipinti citati surricordata lettera della Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna di Ancona» (ASC, *Deliberazioni dal 6/2/1928 al 1934*, pp. 187-188, n. 224).

[50] Nel bilancio presentato dal Comune era stata già stanziata la cifra di £ 6000 quale ricavo dalla vendita delle opere, somma che prontamente rientrò nelle casse comunali entro il 31 dicembre 1930 come si ricava dal registro delle entrate in cui sotto la voce «Provento per alienazione oggetti fuori d'uso – vendita di quadri antichi ed altro» troviamo l'indicazione generica di «vari acquirenti» e la cifra complessiva di £ 6726. ASC, *Mastro parte prima – Entrata. Anno 1930 VIII*. Per le vicende riguardanti l'asta cfr. Bairati 2003, p. 22.

[51] La notizia del furto delle opere è riportata da Giuseppe Crocetti, il quale afferma che tre di esse furono recuperate sul mercato antiquario fiorentino. Crocetti, nell'illustrare la Pinacoteca Civica, enumera 150 opere sulla scorta di un precedente elenco pubblicato da Gabriele Nepi nel 1960, riportando, rispetto a quest'ultimo, nuovi aggiornamenti attributivi e indicando le opere rubate (cfr. Nepi 1960, pp. 32-36; Crocetti 1988, pp. 113, 115-126). Allo stato attuale delle ricerche non è stato possibile reperire ulteriori informazioni, se non la data in cui si verificò l'evento, il 22 gennaio, contenuta in una lettera del 17 aprile 1974 del Soprintendente delle Marche, Italo Faldi, indirizzata al Sindaco del comune di Montefortino per sollecitare da parte di questi l'adozione di misure conservative per la tutela delle opere conservate nel Municipio (ASC, Ufficio Tecnico, cartella *Corrispondenza 1974*).

[52] Ferriani 1995, p. 151.

2. *L'Inventario dei Beni comunali del 1863: nuove osservazioni sulle opere d'arte*

Nel catalogo della Pinacoteca, tra le opere oggi esposte, diverse sono state rintracciate all'interno degli inventari, altre identificate con le dovute incertezze per via dell'indicazione troppo spesso generica del soggetto, ed altre ancora non riconosciute in nessuno dei documenti fino ad oggi noti. Per queste ultime un ulteriore contributo può essere fornito per alcuni dipinti e sculture, che ad una attenta lettura degli inventari trovano invece riscontro nelle segnalazioni. Ci riferiamo in primo luogo a due piccole tele e ad un disegno, opere conservate nella sala dedicata a Cristoforo Unterperger. I due dipinti raffigurano la *Deposizione di Cristo nel sepolcro*[53] (fig. 4) e la *Sacra famiglia con S. Giovannino*[54] (fig. 5), e presentano pressappoco le stesse misure (circa cm 30x18), sebbene nel catalogo il primo venga riprodotto secondo una diversa misurazione pari a cm 170x75[55]. Il disegno, realizzato in monocromo, a olio su carta, rappresenta una figura femminile con le ali, forse una *Allegoria della Fama*[56] (fig. 6). Le tre composizioni si possono rintracciare all'interno dei due inventari redatti nel 1863 e nel 1878. Nel primo il n. 157 registra «Una cornice per alto dorata con tre dipinture, in una la Sacra famiglia, nella seconda un angelo in chiaroscuro, nella terza Cristo deposto nel sepolcro»[57]; nel secondo al n. 10 leggiamo «tre pitture = La Sacra Famiglia. Un angelo in chiaro scuro. Cristo posto nel Sepolcro. Originale di Anterperger»[58]. L'identificazione trova inoltre conferma in una fotografia scattata evidentemente prima del trasporto dell'intera collezione Duranti presso la Soprintendenza di Urbino nel 1975. L'immagine, rintracciata in copia nell'Archivio dell'Ufficio Tecnico comunale di Montefortino, ci mostra i due dipinti e il disegno nell'ordine descritto negli inventari, entro la cornice ottocentesca conservata nel deposito del museo. L'attribuzione delle opere a Cristoforo Unterperger (Cavalese, 1732 – Roma, 1798), pittore tirolese attivo a Roma nella seconda metà del Settecento e ampiamente rappresentato nella collezione Duranti, crediamo possa venire nuovamente avanzata. Già Angela Montironi, nella scheda della *Sacra famiglia* del catalogo della Pinacoteca aveva proposto il nome dell'Unterperger per quell'opera, ma non è da escludere che anche le altre due composizioni possano riferirsi al pittore o alla sua bottega.

53 S. Blasio, *Scheda 100*, in De Vecchi, Blasio 2003, p. 144.

54 A. Montironi, *Scheda 124*, in Ivi, pp. 163-164.

55 Sulla base di questa non conforme misurazione, nella scheda di catalogo della Pinacoteca (S. Blasio, *Scheda 100*, in De Vecchi, Blasio 2003, p. 144) si è tentata una identificazione dell'opera con una tela elencata nell'inventario della chiesa di S. Lucia dove si riporta di un «Altro Quadro grande in tela rappresentante la deposizione dalla Croce di N.S. Gesù Cristo con cornice in parte dorata», ma in realtà il dipinto in esame è una piccola tela di cm 30,5x18, circa le stesse misure della *Sacra famiglia con San Giovannino* di cm 31,5x19.

56 B. Montevecchi, *Scheda 131*, in De Vecchi, Blasio 2003, p. 171.

57 Cfr. Appendice, doc. 1.

58 De Vecchi, Blasio 2003, p. 220.

La *Deposizione* è un piccolo capolavoro nel quale troviamo le stesse tonalità cromatiche utilizzate dall'Unterperger: dal blu del manto della Vergine al giallo della veste della Maddalena, o ancora al rosa del mantello della figura di San Giovanni. Le fisionomie dei volti e la gestualità delle figure richiamano modelli propri dell'artista, mentre il corpo di Cristo deposto nel sepolcro è restituito con brevi colpi di pennello, modalità esecutiva che ritroviamo in altri bozzetti dell'autore conservati sempre in Pinacoteca (si veda ad es. il bambino accanto alla Vergine nell'*Addolorata ai piedi della croce*, fig. 7)[59]. Il disegno a monocromo può essere messo in relazione con le decorazioni per il Museo Pio Clementino in Vaticano, commissioni che impegnarono l'Unterperger e la sua *équipe* a partire dagli anni Settanta. Affini al disegno di Montefortino sono in particolare l'affresco con l'*Allegoria delle stagioni* nella Galleria dei Busti, del 1772[60], e l'ovale con la rappresentazione dell'*Impleat Orbem* del 1777 circa, affrescato nella volta del Cortile del Belvedere (fig. 8)[61]. Tra le altre opere esposte per le quali è possibile avanzare un riconoscimento nelle voci degli inventari segnaliamo il *Putto acefalo*[62], piccola scultura in marmo, che può essere identificata con il n. 290 dell'Inventario del 1863 «Sette pezzi di marmo che insieme riuniti formano un Bacco nudo ed in piedi»[63], con il n. 315 dell'Inventario del 1878 «Bacco. Lavoro in marmo di ottima qualità. Rotto in diversi pezzi»[64], e nel breve accenno della *Memoria anonima* «sono pure bellissimi marmi fra i quali più pregevoli un Gesù Nazareno ed un piccolo Bacco»[65]. La presenza di un tronco dietro la gamba destra sembrerebbe confermare l'identificazione di questa scultura con il lavoro frammentario ricordato negli inventari, un'opera che si presenta oggi priva della testa, di entrambe le braccia e del piede sinistro. Indichiamo ancora la scultura raffigurante *Diana*[66], da rintracciare forse in «Una Matrona Romana. Grande semibusto in marmo bianco»[67] segnalato al n. 294 dell'Inventario del 1878, i due *Profeti*[68] in legno del secolo XVI ai quali si può riferire la segnalazione compresa nella voce n. 156 dell'inventario del 1863 «Due abbozzi di statuine di legno rappresentanti due Profeti» e la *Coppia di figure femminili*[69] in bronzo dorato, forse poste su di un fregio in legno se a loro si riferisce l'indicazione «nei lati superiori dell'enunciato fregio ergonsi due

[59] Ivi, p. 153, n. 111.
[60] Felicetti 1998, pp. 157-159.
[61] Ivi, p. 186.
[62] A. Giannotti, *Scheda 152*, in De Vecchi, Blasio 2003, pp. 188-189.
[63] Cfr. Appendice, doc. 1.
[64] De Vecchi, Blasio 2003, p. 230.
[65] Dania 1984, p. 140.
[66] A. Giannotti, *Scheda 153*, in De Vecchi, Blasio 2003, p. 189.
[67] Ivi, p. 230.
[68] A. Giannotti, *Scheda 147-148*, in Ivi, p. 186.
[69] S. Blasio, *Scheda 158-159*, in Ivi, pp. 190-191. I due profeti e le due statuine sono elencati tra gli oggetti donati da Fortunato Duranti alle chiese di S. Lucia e S. Biagio nel 1842. Cfr. De Vecchi, Blasio 2003, pp. 207, 210.

piccole statuine in piedi di metallo dorato» (Inventario 1863, n. 204; inventario 1878, nn. 304-305)[70]. Alle opere fin qui elencate, possiamo aggiungere quelle conservate in una sala della Pinacoteca Civica adibita a deposito, per le quali è possibile rintracciare la relativa indicazione negli inventari. Si tratta di un rilievo rettangolare in gesso (fig. 9) con quattro figure, tre femminili ed una maschile, forse corrispondente alla voce n. 316 dell'Inventario del 1878 in cui si legge «Diverse figure. Bassorilievo in gesso»[71] e due piccole incisioni tratte da altrettante note composizioni di Raffaello, la *Madonna del Pesce* e la *Madonna di Foligno*, che conservano entrambe sulla cornice il numero di inventario redatto nel 1878[72]. Il rilievo in gesso, in particolare, suscita la nostra attenzione per una non trascurabile qualità esecutiva e per l'incognita del soggetto rappresentato, forse una raffigurazione di Apollo, per via della presenza della cetra. Siamo in grado di individuare il modello della composizione nel rilievo in marmo di epoca romana, copia di un originale ellenistico, rinvenuto a Pompei e conservato nel Gabinetto Segreto del Museo Archeologico di Napoli (fig. 10)[73], in cui si è voluto leggere un episodio legato alla vita di Alcibiade, uomo politico e generale ateniese vissuto nel V secolo a.C., ovvero il cosiddetto *Alcibiade con Etere*. La scultura presenta diversi interventi di restauro eseguiti evidentemente in una fase successiva alla realizzazione della copia in gesso, che ritrae la scena senza le aggiunte delle teste e degli arti delle rispettive figure. Segnaliamo, infine, altre due opere rinvenute nel deposito: una tela molto rovinata, raffigurante la *Madonna con Bambino* (fig. 11), da identificare forse con «La Madonna col

70 Altre opere individuate sono: il piccolo dipinto con *Putto con tavolozza* (De Vecchi, Blasio 2003, pp. 82-83, 231), che possiamo rintracciare nei due inventari del 1863 al n. 199 «piccolo quadro con cornice dorata a velatura rappresentante la Pittura» e del 1878 al n. 327 «La Pittura. Piccola tela con cornice dorata a velatura» e due rilievi in legno intagliato, dorato e dipinto, catalogati come *Due elementi di tavolo da centro*, da identificare forse con i «due ornati di legno dorato con figure a basso rilievo ed arabeschi» menzionati nel 1863 (n. 205) al di sopra delle porte d'ingresso dell'aula consiliare e ricordati nell'inventario del 1878 ai nn. 321 e 322 (Ivi, pp. 203-204, 230). I due ornati furono donati alla chiesa di S. Lucia (Ivi, p. 209). Potrebbe riferirsi al dipinto di Vincenzo Camuccini raffigurante l'*Incredulità di San Tommaso*, la segnalazione al n. 109 del 1863 di «Una tela portante l'abbozzo di una Resurrezione di Nostro Signore di autore moderno» e ricordata nel 1878 al n. 68. L'opera è forse da mettere in relazione con i due dipinti raffiguranti una *Annunciazione* ricordati nel 1863 come «opera moderna» (nn. 200-201) e nell'inventario del 1878 menzionati come opera della «Scuola del Camoncini», da intendersi presumibilmente con il pittore Camuccini (n. 175 «L'Arcangelo Gabriele. Tela senza cornice. Sulla Scuola del Camoncini», n. 180 «L'Annunziata. Tela senza cornice. Sulla Scuola del Camoncini») (Ivi, pp. 169-170, 226).

71 Ivi, p. 230.

72 La loro segnalazione nell'inventario del 1878 è al n. 323 «La Madonna di S. Sisto. Disegno in rame su piccolo quadro con cornice coperta di carta dorata e con cristallo. Dall'originale di Raffaello esistente nella galleria di Dresda», e al n. 324 «La Madonna del pesce. D. id. id. Dall'originale di Raffaello» (Ivi, pp. 230-231). Cfr. Appendice, doc. 1, nn. 193 e 194. Le due incisioni misurano cm 14x11,5 e sono entrambe incorniciate con cartone rigido e applicazioni in carta dorata con decorazioni a palmette e candelabri.

73 Consoli Fiego 1937, p. 20, fig. 57; *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli* 1989, p. 237; De Caro 2000, n. 33. Si ringraziano Nazareno Turchi e Davide Ravaioli per l'aiuto nella ricerca bibliografica ed iconografica del rilievo.

Bambino. Tela con cornice dorata. Scuola Bolognese»[74] ricordata nell'inventario del 1878 e la stampa con *Giove su un carro*[75].

Le perdite più consistenti si registrano senz'altro per l'insieme delle incisioni che Fortunato Duranti aveva alacremente collezionato e poi donato in numero davvero considerevole al comune di Montefortino, variamente distribuite nelle sale della residenza municipale ed elencate negli inventari, ma di cui oggi si sono perse completamente le tracce[76], fatta eccezione per le due rinvenute nel deposito del museo. L'artista, trovandosi nello studio di Domenico Conti Bazzani[77], aveva senz'altro ricevuto una formazione anche nel campo delle tecniche incisorie, come si ricava da una lettera a lui indirizzata da Carlo Baldeschi, il quale, scrivendogli da Roma il 26 novembre 1829, accenna ad una serie di disegni per il testo di Cesare Ripa da tradursi in incisioni, chiedendo all'amico «io te ne voglio mandare una che la inciderai e domanderai cosa ne vuoi, per poter progettare te per incidere. Tu le faresti benissimo e guadagneresti qualche cosa»[78]. Dobbiamo quindi dedurre che l'artista praticasse l'incisione, in collaborazione anche con l'amico e collega Bartolomeo Pinelli (Roma, 1781-1835). Un disegno di Fortunato Duranti conservato nella Biblioteca Comunale di Fermo (inv. 1685) reca, infatti, la scritta «originale del Durandi che fu inciso dal Pinelli»[79], foglio da mettere in relazione, per la corrispondenza iconografica, con il disegno n. 1684 (Fermo, Biblioteca Comunale). Quest'ultimo rappresenta nella parte alta un'icona incoronata raffigurante la Madonna e il Bambino trasportata dagli angeli; in basso, nello sfondo, un edificio con campanile, e in primo piano a sinistra un gruppo di figure, mentre sulla destra svolazza uno stendardo processionale. Entrambe le opere grafiche, da intendersi pertanto disegni preparatori per un'incisione, erano già note alla letteratura critica che aveva individuato nel verso del foglio n. 1684 la data 1806[80]. Dall'analisi del

74 De Vecchi, Blasio 2003, p. 223, n. 76. Cfr. anche Appendice, doc. 1, n. 101.

75 Inventario del 1878, n. 81: «Giove nell'Olimpo. Stampa in rame con cornice di legno in parte dorato. Dall'originale di Raffaello» (De Vecchi, Blasio 2003, p. 223).

76 Risultano al momento non rintracciabili le 61 stampe riconsegnate al comune di Montefortino in tempi recenti, il 21 maggio 1997, dalla Soprintendenza per i Beni Storici e Artistici delle Marche di Urbino (Montefortino, Archivio Ufficio Tecnico, Faldone Soprintendenza, verbale di consegna).

77 Domenico Bazzani è infatti ricordato come pittore di storia, ritrattista, «sperimentatore dell'encausto» e incisore. In una nota di Gori Grandelli (1808) si ricorda che l'artista trasse un'incisione da un'opera di Annibale Carracci, ovvero «Disegnò ed intagliò S. Pietro che piange dopo aver sentito il canto del gallo» (Rozman 1983, pp. 489-490).

78 Dania 1984, p. 141. Nella lettera Carlo Baldeschi, tra i vari argomenti da lui affrontati, riferisce anche di un certo Fabri, scrivendo all'artista: «Fabri mi si è raccomandato di avere per Natale i noti denari dovendo pagare la dote della Figlia, che si marita, per cui scrivegli». Potrebbe forse trattarsi di Luigi Fabri (Roma, 1778 ca.-1835), incisore e negoziante di stampe che, sin dal 1811, fu il principale editore di Bartolomeo Pinelli e con il quale non è escluso che abbia potuto avere contatti anche Fortunato Duranti (cfr. Ferri 1993, pp. 756-757; Barbiellini Amidei 1983, p. 209).

79 Fermo, Biblioteca Comunale, Fondo Carducci, d., inv. 1685.

80 Nel volume della mostra *Tenebre e luci* curata da Alessandra Pino e Liliana dal Pozzo nel 1977, i due disegni sono segnalati e contrassegnati con i numeri 1108 e 1109, in riferimento forse a

disegno non è però emerso nessun dato corrispondente al 1806, bensì leggiamo in alto, all'altezza della prima riga, la seguente indicazione: «Primo Decemb[re] Monte Fortino milleottocento 22»[81]. Determinante per una sicura definizione cronologica del disegno è il recente ritrovamento nella Biblioteca di Fermo da parte di Antonio Zappalà, che ringraziamo per la gentile segnalazione, della relativa incisione (Fermo, Biblioteca Comunale, s. 3693)[82], nella quale è chiaramente indicato «Duranti Fortunato Inventò» e «Bar. Pinelli incise Roma 1822»[83]. Un'iscrizione posta alla base della composizione ci consente inoltre di identificare l'immagine rappresentata con la Madonna del Buon Consiglio, la cui devozione è testimoniata nelle regioni del centro Italia a partire dal secolo XV. La stampa attesta quindi il lavoro di collaborazione tra i due artisti[84] e fornisce una precisa datazione, il 1822, in conformità con la data riportata sul verso del disegno le cui scritte si riferiscono in parte alla festività della «Maria SS. del buon Consig. [lio]»[85]. Lo studio del *corpus* grafico di Duranti meriterebbe un'analisi approfondita[86], pertanto ci limiteremo in questa sede a

un precedente elenco e corrispondenti rispettivamente agli attuali numeri di inventario 1684 e 1685 (Fermo, Biblioteca Comunale). Nel testo si riferisce che il foglio 1684 (1108) riporta la datazione 1806 (cfr. Pino Adami, Dal Pozzo 1977, p. 14, n. 2 e p. 34). Il disegno è pubblicato in Dania 1984 (p. 58, n. 35) che trascrive parte delle informazioni riportate sul verso del foglio, compresa la stessa indicazione della data. Si confronti in ultimo Papetti 2012, p. 217, nn. 1260-1261.

81 Fermo, Biblioteca comunale, Fondo Carducci, d. 1684.

82 Antonio Zappalà ha rintracciato tre prove di stampa (s. 3972, 3693, 3834, Fermo, Biblioteca Comunale), di cui solo la n. 3693 contrassegnata dalle indicazioni sull'autore del disegno e dell'incisione.

83 L'iscrizione completa, inserita in basso alla base della composizione, è la seguente: «Duranti Fortunato Inventò – Bar. Pinelli incise Roma 1822/ FESTA NEL DI VIII SET (?) CHE SI FA AD [H]ONORE DI MARIA SS. DEL BUON CONSIGLIO/ Nell'inclita terra di Fortinopoli ora Monte Fortino – a cui il Popol tutto invoca i preghi suoi e alla grazia all'/ amor ed all consiglio, felice ognun si chiama come d'Avvocata Avvocatrice ognun la chiama e da essa ognun speriam l'eterna grazia.» Al di sotto leggiamo la notazione «Prova originale trovata al Duranti» (Fermo, Biblioteca Comunale, s. 3693).

84 Stefano Papetti riferisce di aver rintracciato nella Biblioteca di Fermo «una incisione firmata dall'artista di Montefortino completata in basso da una iscrizione di difficile lettura». Non sappiamo se il ritrovamento dello studioso possa identificarsi o meno con la stampa n. 3693 (Papetti 2012, p. 12).

85 Il verso del disegno presenta un elenco di volontari contribuenti per le celebrazioni della festa della Madonna del Buon Consiglio. Alle personalità interessate vengono richiesti due baiocchi da corrispondere con cadenza mensile. Le scritte riportano quanto segue: «Primo Decemb[re] Monte Fortino milleottocento 22/ Pacifico Mataldi uno delli Artistichi (?) riscuote da qui detti sotto notati/ Giuseppe Frattani, Giuseppe Cruciani, Giuseppe Pasquali, Domenico Carosini, Pacifico Chiavani, Pietro Francolini/ si riscuote dalli li qui sotto notati artisti [?] e […] per la festa di Maria SS. dell buo Consig./ […] volontari Contribuenti per la festa delle Madonna SS. del Buon Consiglio baj 2».

86 Per la bibliografia si veda la nota 15. Tra gli ultimi contributi sulla sua collezione di incisioni e sulla produzione grafica cfr. *Et in Arcadia Ego* 2012; *Passione Duranti* 2013; Monaco 2013; Riccomini 2013. Segnaliamo alcuni disegni apparsi recentemente in vendita in due aste. Il primo ad un'asta Sotheby's di New York del 2011, uno *Studio per una Adorazione e il ritrovamento di Mosè ed altri studi (Old Master Drawings 2011)*, e due disegni venduti dalla Casa d'Asta Gonnelli di Firenze il 14 giugno 2012, tra cui un raro esempio di un disegno in acquarello policromo

segnalare solo alcuni nuclei di disegni ed incisioni da lui collezionati e registrati nell'inventario del 1863, materiale che nell'elenco del 1878 viene raccolto alla voce n. 213 da una generica indicazione di «Cartella con n. 530 disegni in rame, penna, acquerello, ecc.»[87]. Le brevi descrizioni riportate nel testo del 1863 consentono di individuare una sezione che costituiva in realtà solo una minima parte dell'intera collezione di disegni e stampe dell'artista, se pensiamo alla raccolta di Giovanni Battista Carducci (Fermo, 1808-1878)[88] poi confluita nella Biblioteca Romolo Spezioli di Fermo[89] costituita per la maggior parte da opere appartenute a Duranti[90]. Nell'inventario del 1863 è interessante notare la varietà del materiale raccolto; vi si riscontra, infatti, una certa molteplicità di interessi che contribuisce a restituirci la figura di un pittore, mercante d'arte e collezionista dalla formazione completa, attento verso ogni forma di rappresentazione ed espressione artistica. Al n. 245 abbiamo ad esempio una «Cartellina di stampe n° 31 con animali, cioè volatili, quadrupedi, Rettili e cacciatori […]», al n. 238 un «Atlante farnesiano [?] di antiche medaglie» e al n. 239 un «Libro contente la raccolta di cinquanta Rosoni […] stampato in Roma dal Cavaletti [?] nel 1777». Al n. 237 è registrato un «Album di pag. n. 22 il quale contiene disegni di vario genere per ornati nella maggior parte acquerellati, altri in stampa ed altri in apis»[91]. Non sono fornite indicazioni di provenienza ma potremmo ipotizzare che alcuni di essi fossero di mano dello stesso Duranti. L'attenzione dell'artista verso le decorazioni e gli arredi è, infatti, testimoniata da un gruppo di disegni custoditi nel Gabinetto dei disegni e delle stampe della Biblioteca di Fermo (inv. 375 *Studi di mobili*, inv. 377 *Prospetto di arco con decorazioni*, inv. 378 *Fregi decorativi*)[92], studi esemplati forse dal

raffigurante una *Adorazione dei pastori* (*Gonnelli Casa d'Aste* 2012).

87 De Vecchi, Blasio 2003, p. 227.

88 Giovanni Battista Carducci, architetto fermano, si formò prima a Milano e in seguito a Roma. Attento collezionista, svolse anche attività di archeologo e conservatore per le varie province marchigiane (cfr. Misiti 1995, pp. 183-195; Teodori 2001; Marchegiani 2004; Capriotti 2010).

89 Misiti 1986, pp. 139-148.

90 La Biblioteca di Fermo conserva 1376 disegni dell'artista fortinese che vanno sommati alle centinaia di incisioni e disegni di altri artisti da lui collezionati e conservati nella medesima istituzione. Il 26 gennaio del 1865 Giovanni Battista Carducci acquistò dalla famiglia Morganti di Montegiorgio, erede dei beni di Fortunato Duranti, tutti gli oggetti d'arte appartenuti all'artista «nella totalità i Libri Stampe Dipinti Casse Cesti ecc. ed ogni altro che trovavasi rinchiuso in un vano pianterreno della Casa […] e di più un baule con Dipinti ed altro» come si legge nella quietanza di pagamento rintracciata nella Biblioteca Comunale di Fermo. Misiti 1995, p. 193. Sulla collezione Carducci cfr. Dragoni 2012, pp. 22-24 e il catalogo della Pinacoteca Comunale di Fermo curato da Francesca Coltrinari e Patrizia Dragoni, con la scheda relativa ad un dipinto di Fortunato Duranti, un bozzetto raffigurante un *Episodio di storia romana*, appartenuto all'architetto fermano (Coltrinari 2012, p. 44 e p. 53, nota 264, p. 282 con bibliografia). La lettura dei cataloghi di vendita della collezione Carducci consente di individuare alcune delle opere che dovevano certamente far parte dell'eredità di Fortunato Duranti (Raffaelli 1879a, b, c, d).

91 Per le singole voci qui riportate cfr. Appendice, doc. 1.

92 Papetti 2012, p. 67 (nn. 102, 104, 105). Si vedano anche nello stesso volume, tra gli altri, i disegni nn. 1248, 1252, 1253 a p. 216 e 1273, 1274 a p. 219.

vero o elaborazioni progettuali. Oltre a una raccolta di 14 tavole incise con le Logge del Vaticano (n. 240) e di «130 stampe di vario genere e dimensioni, le quali rappresentano diversi santi, fatti storici religiosi e profani» (n. 242), segnaliamo anche una «Raccolta di prospettive, di paesaggio, invenzioni di Antonio Basoli. Sono tavole n° 109» (n. 241). Antonio Basoli (Castel Guelfo, 1774 – Bologna, 1843), che svolse la sua attività prevalentemente a Bologna, fu un pittore di ornati, decoratore e scenografo. La collezione di Duranti riflette probabilmente quest'ultimo aspetto dell'attività di Basoli, il quale negli studi scenografici «mostrava un'interpretazione più libera e diretta di paesi suggestivi e di pittoreschi angoli»[93], e molti dei disegni del fortinese riflettono proprio quel «gusto delle architetture fantastiche del settecento» già individuato da Alberto Francini nel suo contributo sull'artista[94].

3. *Un carteggio inedito di Ignazio Cantalamessa*

In ultimo, grazie al rinvenimento di un carteggio tra Luigi Prosperi e Ignazio Cantalamessa degli anni 1854-1855, rintracciato nell'Archivio storico comunale di Montefortino[95], riportiamo alcune informazioni che possono gettare nuova luce sull'attività di Fortunato Duranti nella sua veste di mercante d'arte, un aspetto ancora scarsamente documentato[96]. I fogli che costituiscono questa fitta corrispondenza sono gravemente danneggiati a causa delle condizioni in cui versa una parte del patrimonio ottocentesco conservato nell'archivio, pertanto la lettura di alcuni di essi risulta compromessa. Si tratta di una serie di lettere indirizzate al segretario comunale di Montefortino, Luigi Prosperi, da Ignazio Cantalamessa nelle quali emerge il profilo dell'architetto ascolano in qualità di restauratore e commerciante d'arte delle opere della collezione di Fortunato

93 Ottani Cavina 1965, pp. 98-99; Farneti, Scassellati Sforzolini 2006; Farneti, Frattarolo 2008.
94 Francini 1928-1929, p. 340.
95 ASC, Fascicolo 1854-1855. *Ornati a Maria SSma del Girone e carteggio con Cantalamessa*. Il carteggio, formato da circa trenta documenti tra missive e minute, non è ordinato e risulta pertanto privo di una numerazione progressiva.
96 Ferriani 1995; Papetti 2012, pp. 11-27.

Duranti[97]. Cantalamessa, già a partire dagli anni Venti dell'Ottocento[98], aveva intrapreso l'attività di mercante, acquistando e vendendo a collezionisti italiani e stranieri, tra cui lo zio di Napoleone, il cardinale Joseph Fesch (Ajaccio, 1763 – Roma, 1839)[99], un gran numero di opere molte delle quali appartenenti a polittici smembrati di Carlo e Vittore Crivelli, alimentando il mercato antiquario romano e privando le Marche di un numero considerevole di dipinti tre-quattrocenteschi[100]. Le missive riguardano in primo luogo la commissione, da parte del comune di Montefortino, di una serie di ornati per onorare la venerata figura della *Madonna con Bambino*, detta del Girone (fig. 12), una statua in legno dorata e dipinta, di pregevole fattura, realizzata nel secolo XIV da uno scultore abruzzese-marchigiano, oggi conservata nel Museo di Arte Sacra, ma originariamente esposta nella chiesa di S. Francesco. Dalla corrispondenza si ricava che, a causa del «terribile flagello del Cholera» che aveva marginalmente colpito anche Montefortino, l'incarico assunse quasi la connotazione di un ex voto per il pericolo scampato. All'interno del fascicolo, tra gli altri documenti, si conservano un disegno a matita del progetto elaborato dall'architetto ascolano (fig. 13) e l'elenco dettagliato delle spese sostenute per la sua esecuzione, datato 20 ottobre 1855[101], termine *ante quem* per il completamento dei lavori, che in realtà furono commissionati già nel 1854. In una lettera del 29 maggio di quell'anno, infatti, Cantalamessa ringrazia il priore di Montefortino «del favore fattomi coll'approvare il mio disegno dello

[97] Per la figura di Ignazio Cantalamessa (Ascoli, 1796-1855) quale conoscitore e mercante d'arte, in rapporto con Alessandro Maggiori ed Amico Ricci, si veda Ambrosini Massari 2007 (pp. LXXVIII, LXXXVI-LXXXVII, n. 151, p. 352, pp. 355-359) con bibliografia. Una figura forse in rapporto con Fortunato Duranti fu il conte Alessandro Maggiori (1764-1834) di Fermo, attento collezionista di disegni ed erudito studioso d'arte, al quale si deve una delle più importanti raccolte di opere grafiche dell'Ottocento, dove un posto di rilievo era riservato ai disegni di Duranti. Maggiori ne possedeva, infatti, circa 200, oggi divisi tra la Fondazione Roberto Longhi di Firenze e il Cooper Hewitt Museum of Decorative Art and Design di New York. Per la collezione grafica di Alessandro Maggiori si veda Misiti 1995 con bibliografia e De Mambro Santos 2011. Fondamentali contributi per uno studio completo sulla sua figura, in particolare in rapporto con gli esponenti della storiografia locale ed i collezionisti e mercanti dell'epoca, in Ambrosini Massari 2007, pp. 1-86.

[98] Per la dispersione dei dipinti delle Marche nell'Ottocento si vedano Curzi 2000, pp. 307-321 e Prete 2000, pp. 323-349. Per una visione ed una raccolta completa del patrimonio artistico disperso della regione cfr. Costanzi 2005.

[99] Ivi, pp. 29-33.

[100] Il coinvolgimento di Ignazio Cantalamessa nella vendita di dipinti appartenenti in massima parte a polittici smembrati dopo le requisizioni napoleoniche e in seguito alle prime soppressioni religiose è testimoniato da un manoscritto di Giulio Gabrielli con l'elenco delle opere vendute a Roma «negli anni 1826-1827, ricavate da un conto del pittore Ignazio Cantalamessa», conservato nella Biblioteca Comunale di Ascoli Piceno, e dalla corrispondenza dei primi anni '30 dell'Ottocento tra Alessandro Maggiori ed Amico Ricci, carteggio custodito nella Biblioteca Mozzi-Borgetti di Macerata (cfr. Papetti 1997, pp. 55-69, Ambrosini Massari 2007). L'architetto ascolano, entro il 1827, aveva anche acquistato dal Pievano di Montefortino una tavola attribuita a Carlo Crivelli (cfr. Coltrinari 2011, p. 45 e n. 5 a p. 67).

[101] Appendice, doc. 8.

zoccolo per la statua della V. SS. Del Girone»[102]. Dalle descrizioni contenute nelle missive e dall'elenco delle spese, ricaviamo che l'architetto ascolano aveva ideato un piedistallo in legno, intagliato e dorato, per accogliere il gruppo scultoreo. Scrive Ignazio a Luigi Prosperi:

il lavoro [dello zoccolo] è a buon termine però vi devo dire che molto ho variato sí nell'insieme del disegno […] ma molto nella doratura e cornucopi […]. Ho poi fatto lavorare tutti gl'intagli di legno ed è un bel lavoro, invece di fare questi in pastiglia […] e ciò farà sí che il lavoro è per tutti i versi più bello più solido e più vivo[103].

Aggiunge inoltre di dover inserire le «placchette per poter portare il simulagro della Vergine in processione»[104]. Una foto, pubblicata da Giuseppe Crocetti[105], mostra la *Madonna con il Bambino* prima del suo trasferimento nel Museo di Arte Sacra, innalzata su una base con ornati ad arabesco dorati, anch'essa conservata nella medesima istituzione museale ed assegnata ad un intagliatore marchigiano del secolo XIX (fig. 14). Alla luce di quanto emerso dalla corrispondenza, possiamo avanzare l'identificazione di questa base processionale con l'intaglio ideato da Cantalamessa, la cui traduzione in legno era stata affidata ad un intagliatore[106]. A questo primo intervento dovette far seguito una seconda risoluzione da parte del comune di Montefortino di ornare la venerata statua, come si evince da una lettera del 31 ottobre 1855 in cui Cantalamessa afferma di trasmettere al più presto «l'idea di ciò che si deve aggiungere per nobilitare sempre di più […] la Vergine SS.», che questa volta sarà arricchita di un «padiglione di velluto cremisi di semi-seta»[107], idea sommariamente descritta nell'«abbozzetto» inviato a Luigi Prosperi, da identificarsi presumibilmente con il disegno rinvenuto all'interno del carteggio. Nell'assiduo scambio epistolare per la definizione del progetto, Cantalamessa si sofferma frequentemente sui lavori di restauro dei dipinti da lui eseguiti per conto del Comune e per diverse personalità di Montefortino, tra cui Fortunato Duranti. Nella stessa missiva datata 31 ottobre 1855, scrive a Prosperi:

vi ringrazio de rallegramenti che mi fate del restauro del quadro dell'Andreozzi vi confesso che l'ho fatto con impegno […] sento che Durandi n'ha fatto delle meraviglie e sento che mi voglia affidare un difficile restauro: o certo che lo servirei al paro del Sig. Andreozzi!

Ma poi continua, accennando ad altre opere di Duranti:

procurate dal Sig. Durandi la Santa Teresa e farvi dire quale è il San Francesco Saverio che gli vendei che non me ne ricordo, fosse mai la copia di quello del Bacicci che esiste

102 Ivi, doc. 2.
103 Ivi, doc. 4.
104 *Ibidem*.
105 Crocetti 1988, p. 63.
106 Appendice, doc. 8.
107 Ivi, doc. 9.

nella Chiesa di Padri Gesù? Desidero risposta in questo: poco importa del San Nicola[108]. Lo scrivente mio segretario cioè il mio figlio Apelle vi saluta e vi prega di salutargli il Sig. Duranti e di ricordargli che ancora aspetta il promesso regaluccio[109].

Possiamo forse identificare il «Sig. Andreozzi» con Giovanni Battista Andreozzi, consigliere comunale di Montefortino proprio negli anni 1854-1855[110]. Null'altro sappiamo sulla sua figura e sui rapporti con Luigi Prosperi ed Ignazio Cantalamessa, che, tuttavia, dovettero essere senz'altro confidenziali per la frequenza con cui il suo nome ricorre nelle questioni di volta in volta affrontate dall'architetto ascolano. In un'altra missiva, presumibilmente datata 8 novembre 1855, Cantalamessa parla di un altro dipinto, sempre appartenente a Fortunato Duranti

un quadro grande della Madalena o copia o replica di quella famosa Madalena che possiede la Galleria Sciarra che è del pittore Guido Reni questa che mi avete mandato ne è una replica o è una bella copia fatta da un bravo Bolognese nello studio del Guido[111].

Dobbiamo pertanto supporre che il quadro fosse una copia della *Maddalena* di Guido Reni oggi nella Galleria Nazionale di Arte Antica di Roma. L'opera, in collezione Barberini fino al 1812, passò in eredità alla famiglia Colonna-Sciarra, per poi essere venduta negli anni 1891-1892, quando entrò a far parte della collezione Corsini di Firenze[112]. Cantalamessa ritorna più volte sul dipinto, stimato come una «bella pittura che merita» e per il quale prevede un restauro cui fa forse riferimento una affermazione contenuta in una missiva del 17 novembre dello stesso anno:

dite a Duranti che lo saluto di tutto cuore che la foderatura del suo bel quadro è venuta bene, presto sarà netturata con la massima attenzione, veduto che avrà il lavoro esperto come è lui mi manderà un oggetto antico, sia in pittura in bronzo in avorio proporzionato al mio debole merito e fatiga fatta, lui ad un di quello sa cosa può essere gradita da me[113].

108 Nella Pinacoteca Civica si conserva una tela del secolo XVII in cui è raffigurato *San Nicola*, non registrata in nessuno degli inventari noti. F. Coltrinari, *Scheda 39*, in De Vecchi, Blasio 2003, pp. 83-84.

109 Gran parte delle lettere sono invece di mano dello stesso Cantalamessa, fatta eccezione per alcune missive scritte dai due figli, Apelle e Benvenuto, dopo la scomparsa del padre.

110 ASC, *Risoluzioni consiliari dal 1852*.

111 Appendice, doc. 11.

112 La *Maddalena* venne eseguita intorno al 1630 per il cardinale Santacroce ed entro il 1641 donata al cardinale Antonio Barberini. Esistono altre versioni dello stesso soggetto realizzate da Guido Reni o dai suoi allievi, ma l'indicazione fornita da Cantalamessa consente di identificare chiaramente il modello originale della copia che appartenne a Fortunato Duranti, con il dipinto di Palazzo Barberini. Pepper 1988, pp. 275-276, scheda n. 130. Si veda nello stesso volume pp. 280, 302-303, 335-336, 339-340 (cfr. Mochi Onori, Vodret Adamo 2008, p. 324).

113 Appendice, doc. 12.

Nelle lettere si fa riferimento ad altre opere in possesso di Cantalamessa per le quali è previsto un restauro e la vendita (probabilmente anche per quei dipinti già di proprietà comunale), e trattative riguardo il commercio di stampe in cui è coinvolto un non meglio identificato conte Pippo[114]. Prende così forma una rete di contatti tra l'architetto ascolano, Fortunato Duranti e altre figure di collezionisti, uno spaccato sull'attività di mercante d'arte del pittore fortinese che ha visto il coinvolgimento in prima persona di Cantalamessa in qualità di restauratore ed intermediario. L'interesse di quest'ultimo per il commercio di opere attingeva, a volte senza troppi scrupoli, dalla collezione di Duranti, a lui ben nota, giacché, come abbiamo in precedenza illustrato, ne aveva redatto il 2 novembre 1854 un parziale elenco con stima dei singoli oggetti. In una missiva datata presumibilmente 15 ottobre 1855, chiede, infatti, a Luigi Prosperi, l'invio per trarne una copia, di un piccolo "quadretto", in cui è raffigurato un Crocefisso con due angeli, copia di un quadro di Daniele da Volterra registrato nell'elenco del 1854[115]. La risposta di Prosperi, di cui si conserva la minuta, ci svela che il dipinto venne sì spedito, ma «con tutta segretezza», trattandosi evidentemente di un'opera di un certo rilievo, sebbene copia anch'essa. La tela non verrà più registrata nei successivi inventari, si deve pertanto suppore o la sua vendita da parte dell'amministrazione comunale o il mancato rientro dell'opera a causa dell'improvvisa scomparsa del suo provvisorio detentore. In una lettera del 10 gennaio 1856 Benvenuto Cantalamessa comunica a Luigi Prosperi la morte del padre avvenuta all'improvviso, una settimana prima, forse per un attacco cardiaco. In questa missiva e in altre scritte dai due figli, lo stesso Benvenuto e Apelle, vi sono accenni alle opere di Duranti sulle quali Ignazio stava lavorando: per alcune di esse il restauro non è completo, altre vengono inviate a Prosperi e per altre ancora si assicura che si farà il possibile per garantirne la vendita. Nelle sue attività di commerciante d'arte, almeno fino al 1855, Fortunato Duranti poteva quindi contare sull'appoggio, la disponibilità e le competenze[116] di un suo conterraneo che, in cambio di oggetti d'arte da collezionare, o probabilmente da rivendere, eseguiva restauri e contrattava la vendita delle opere con i possibili acquirenti. Sebbene provato da ristrettezze economiche e da «qualche eccesso di esaltazione mentale»[117], i

[114] Nella lettera del 31 ottobre 1855 si legge: «Procurate vedere il Conte Pippo e di vedere d'accomodare la cosa e ditegli che la stampa non la potrei dare per uno scudo, l'autore la vende cinque scudi, me la levo per la cattiva creanza [?] che ci ha fatto sopra il naso dell'ottimo Fortunato». Cfr. Appendice, doc. 9.

[115] Nell'elenco dei quadri donati da Fortunato Duranti e stimati da Ignazio Cantalamessa leggiamo al n. 105: «Una tela alta pal: 2 sopra 1:4 con un Crocifisso, due Angeli e paesaggio bellissima copia antica conservata benissimo del celebre quadro di Daniele da Volterra scolaro di Michelangelo» (De Vecchi, Blasio 2003, p. 218).

[116] Il Cantalamessa era anche pittore. Tra le sue opere ricordiamo: la *Sacra famiglia* nella chiesa di San Giuseppe a San Benedetto del Tronto e il *Sant'Antonio da Padova* nella villa Silvestri in contrada Faiano di Ascoli (Chiumenti 1975, pp. 232-233).

[117] Dania 1984, p. 140.

molti anni trascorsi a Montefortino non isolarono del tutto Fortunato Duranti, e ulteriori ricerche documentarie potranno forse far emergere un quadro diverso dall'artista solitario e appartato noto alla letteratura critica.

Riferimenti bibliografici / References

Amadio A.A. (1988), *I codici di antichità di Giovanni Antonio Dosio in relazione ad un gruppo di disegni della Biblioteca Comunale di Fermo,* «Xenia. Semestrale di Antichità», 15, pp. 33-64.

Ambrosini Massari A., a cura di (2007), *Dotti amici. Amico Ricci e la nascita della storia dell'arte nelle Marche*, Ancona: Il Lavoro Editoriale.

Antonelli M. (1995), *Il territorio e la sua arte*, in *Amandola e il suo territorio*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 59-123.

Apolloni M., a cura di (1983), *Bartolomeo Pinelli 1781-1835 e il suo tempo*, Centro iniziative culturali Pantheon, Roma: Rotostilgraf.

Bairati E. (2003), *Un cittadino che non paga le tasse e un Comune generoso (ma disattento): storia singolare delle origini della Pinacoteca di Montefortino*, in *La Pinacoteca Duranti di Montefortino*, a cura di P.L. De Vecchi, S. Blasio, Azzano San Paolo: Bolis Edizioni, pp. 17-24.

Barbiellini Amidei R. (1983), *Sedici rami dell'incisore Fabri*, in Apolloni 1983, pp. 209-214.

Calzini E. (1904), *La raccolta Duranti in Montefortino*, «Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», VII, 1-3, pp. 10-17.

Capriotti G. (2010), *Per diventare Enea. Domenico Monti, Giovan Battista Carducci e l'interpretazione risorgimentale del Rinascimento*, Ancona: Affinità elettive.

Chiumenti L. (1975), *Cantalamessa Carboni, Ignazio*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 18, pp. 232-233.

Clerici Bagozzi N. (1977), *Un ritrattista Neoclassico: Domenico Conti*, «Paragone», XXVIII, n. 333, pp. 76-80.

Coltrinari F. (2011), *Vittore e Carlo Crivelli. Due vite parallele* in *Vittore Crivelli da Venezia alle Marche. Maestri del rinascimento nell'Appennino*, a cura di F. Coltrinari, A. Delpriori, catalogo della mostra (Sarnano, 21 maggio – 6 novembre 2011), Venezia: Marsilio, pp. 45-71.

Coltrinari F., Delpriori A., a cura di (2011), *Vittore Crivelli da Venezia alle Marche. Maestri del rinascimento nell'Appennino*, catalogo della mostra (Sarnano, 21 maggio – 6 novembre 2011), Venezia: Marsilio.

Coltrinari F. (2012), *La storia dell'arte a Fermo attraverso le collezioni della Pinacoteca Civica: dal museo al territorio fra conservato e perduto*, in *Pinacoteca comunale di Fermo. Dipinti, arazzi, sculture*, a cura di F. Coltrinari, P. Dragoni, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 23-59.

Consoli Fiego G., a cura di (1937), *Museo Nazionale di Napoli: le raccolte archeologiche*, 2ª edizione, Napoli: Richter & C.

Costanzi C. (1990), *Fermo Pinacoteca Civica*, in L. Pupilli, C. Costanzi, *Musei d'Italia. Meraviglie d'Italia*, Bologna: Calderini.

Costanzi C., a cura di (2005), *le Marche disperse. Repertorio di opere d'arte dalle Marche al mondo*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Crocetti G. (1988), *Montefortino. Guida storico-turistica*, Fermo: Tipografia "La Rapida".

Crocetti G. (1993), *Dipinti del Malpiedi a Tolentino*, in *Studi per Pietro Zampetti*, a cura di R. Varese, Ancona: Il Lavoro Editoriale, pp. 429-432.

Curzi V. (2000), *Pittura veneta nei taccuini marchigiani di Giovan Battista Cavalcaselle. Questioni di critica e mercato nel viaggio del 1858*, in *Pittura Veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 307-321.

Dal Pozzo L. (1973), *Eco neoclassica*, catalogo della mostra (Milano, Galleria 'La stanza del Borgo', 1973), Milano: Edizioni Stampa Stanza del Borgo.

Dania L., Eitner L., a cura di (1965), *Fortunato Duranti 1787-1863*, catalogo della mostra (Stanford University), Stanford: Stanford University Press.

Dania L. (1968), *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, Fermo: Cassa di Risparmio.

Dania L. (1978), *Fortunato Duranti 1787-1863*, catalogo della mostra (Fermo, Biblioteca comunale, 1-31 Agosto 1978), s.l.: s.e.

Dania L., a cura di (1984), *Fortunato Duranti*, catalogo della mostra (San Severino Marche, Centro Studi Salimbeni, 1984), Milano: Scheiwiller.

Dania L. (1995), *Alessandro Maggiori, critico e collezionista*, in *Centro Alessandro Maggiori. Disegni marchigiani dal Cinquecento al Settecento*, Atti del convegno "Il Disegno antico nelle Marche e dalle Marche" (Monte San Giusto, 22-23 maggio 1992), a cura di M. Di Giampaolo, G. Angelucci, Firenze: Edizioni medicea, pp. 7-18.

De Caro S., a cura di (2000), *Il gabinetto segreto del Museo archeologico nazionale di Napoli*, Napoli: Electa.

De Mambro Santos R. (2011), *Timeless Renaissance. Italian Drawings from the Alessandro Maggiori Collection*, Salem, Hallie Ford Museum of Art, Willamette University, University of Washington: Press Seattle and London.

De Vecchi P.L., Blasio S., a cura di (2003), *La Pinacoteca Duranti di Montefortino*, Azzano San Paolo: Bolis Edizioni.

Dizionario enciclopedico dei pittori e degli incisori italiani, vol. IV, Torino: Giulio Bolaffi editore.

Dragoni P. (2012), *Pinacoteca comunale di Fermo. Storia e documenti*, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.

Et in Arcadia Ego: Guercino 1591-1666 (2012), catalogo della mostra (Fermo, 4 agosto – 4 novembre 2012), Perugia: Società Cooperativa Sistema museo.

Farneti F., Scassellati Sforzolini V.R. (2006), *La vita artistica di Antonio Basoli*, Bologna: Minerva Edizioni.

Farneti F., Frattarolo E. (2008), *Antonio Basoli 1774-1848. Ornatista, Scenografo, Pittore di paesaggio*, Bologna: Minerva Edizioni.

Felicetti C., a cura di (1998), *Cristoforo Unterperger. Un Pittore Fiemmese nell'Europa del Settecento*, catalogo della mostra (Cavalese, 19 dicembre 1998 – 27 febbraio 1999), Roma: Edizioni De Luca.

Ferri A. (1993), *Fabri, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 43, pp. 756-757.

Ferriani D. (1995), *La Pinacoteca Comunale di Montefortino oggi. Gli inventari d'origine e alcuni dipinti inediti*, «Bollettino d'arte», LXXX, 89-90, pp. 149-164.

Francini A. (1928-1929), *Un singolare ottocentista. Fortunato Duranti 1787-1863*, «Pinacotheca», I, n. 5, pp. 335-348.

Frapiccini D. (2012), *Ulteriori testimonianze figurative di età moderna*, in *La chiesa collegiata di San Ginesio. Una storia ritrovata*, a cura di P.F. Pistilli, D. Frapiccini, R. Cicconi, San Ginesio: Centro Internazionale di studi gentiliani, pp. 291- 307.

Gagliardi G. (1995), *La Pinacoteca Fortunato Duranti di Montefortino*, in *Amandola e il suo territorio*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 125-143.

Giffi Ponzi E. (1992), *Il Palazzo Pallotta a Caldarola*, in *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, a cura di P. Dal Poggetto, catalogo della mostra (Ascoli Piceno), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 103-107.

Golfieri E. (1950), *Felice Giani (1758-1823)*, «Paragone», n. 7, pp. 23-29.

Gonnelli Casa d'Aste (2012), *Stampe e disegni dal XVI al XX secolo. Asta 10-I*, 2012-06-14/15, lotti 304 e 305, <http://www.gonnelli.it/it/asta-0010-1/stampe-e-disegni-dal-xvi-al-xx-secolo.asp>, 03.06.2014.

Lavagnino E. (1952), *L'arte moderna. Dai neoclassici ai contemporanei*, I, Torino: Unione Tipografica Editrice, pp. 219-221.

Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli. La scultura greco-romana, le sculture antiche della collezione Farnese, le collezioni monetali, le oreficerie, la collezione glittica (1989), a cura dell'Archivio fotografico Pedicini, Roma: De Luca; Milano: Leonardo.

Leonori M.C. (2005), *La raccolta grafica della Biblioteca comunale di Fermo tra storia del collezionismo e cooperazione istituzionale*, in *Con le ali degli angeli*, catalogo della mostra (Osimo, 2-25 aprile 2005), Casette d'Ete: Grafiche Fioroni, pp. 9-12.

L'Occaso S. (2007/2008), *Domenico Conti Bazzani (1740/1742-1818) pittore mantovano*, «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», LXXV, pp. 209-237.

Marchegiani C. (2004), *Giambattista Carducci: architettura e risorgimento del "puro stile italiano"*, in *L'età dell'Eclettismo. Arte e architettura nelle*

Marche fra Ottocento e Novecento, a cura di F. Mariano, Firenze: Nerbini, pp. 208-237.

Milantoni G. (1993), *Duranti*, *Fortunato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 42, pp. 131-132.

Misiti M.C. (1986), *La Biblioteca Comunale di Fermo e la collezione grafica di Giovanni Battista Carducci*, «Il Bibliotecario», n. 7-8, marzo-giugno, pp. 139-148.

Misiti M.C. (1995), *Una storia esemplare: vicende e caratteri della collezione di grafica di Giovanni Battista Carducci*, in *Centro Alessandro Maggiori. Disegni marchigiani dal Cinquecento al Settecento*, Atti del Convegno "Il Disegno antico nelle Marche e dalle Marche" (Monte San Giusto, 22-23 maggio 1992), a cura di M. Di Giampaolo, G. Angelucci, Firenze: Edizioni medicea, pp. 183-195.

Mochi Onori L., Vodret Adamo R. (2008), *Galleria nazionale d'arte antica: Palazzo Barberini, i dipinti. Catalogo sistematico*, Roma: L'Erma di Bretshneider.

Monaco T., a cura di (2013), *La Passione del disegno. Opere della collezione Lampugnani dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 8 marzo – 13 maggio 2013), Trento: Tipografia Editrice Terni.

Museo del Santuario. Tolentino, catalogo delle opere (2009), Biblioteca Egidiana – Convento di San Nicola, Pollenza: Tipografia S. Giuseppe.

Nepi G. (1960), *Cenni storici di Montefortino*, Fermo: La Rapida.

Old Master Drawings (2011), Sotheby's, New York, NO8711, 2011-01-26, lotto 657.

Olson R.J.M. (1976), *Italian 19th century drawings & watercolors an album. Camuccini & Minardi to Mancini & Balla*, New York: Sherpherd Gallery Associates.

Olson R.J.M. (1980), *Italian drawings 1780-1890*, New York: The American Federation of Arts.

Opere d'Arte dalle Collezioni di Ascoli Piceno: la Pinacoteca Civica e il Museo Diocesano, scoperte, ricerche e nuove proposte (2012), a cura di S. Papetti, Roma: Ugo Bozzi Editore.

Ottani Cavina A. (1965), *Basoli*, *Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 7, pp. 98-99.

Ottani Cavina A., a cura di (1979), *L'età neoclassica a Faenza 1780-1820*, Bologna: Edizioni Alfa.

Patani O. (1985), *Le referenze visuali di Fortunato Duranti*, Milano: Edizioni Stanza del Borgo.

Papetti S. (1982-1983), *Fortunato Duranti disegnatore e collezionista nelle raccolte comunali di Fermo e Montefortino*, tesi di laurea, a.a. 1982-1983, relatore prof.ssa Guglielmina Gregori, Università degli studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia.

Papetti S. (1995a), *Ascoli Piceno. Pinacoteca civica: disegni, maioliche, porcellane*, Bologna: Calderini.

Papetti S. (1995b), *Fortunato Duranti tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Montefortino: Centro Studi "F. Duranti".

Papetti S. (1997), *Le opere di Vittore Crivelli nel Piceno: la diffusione, il seguito artistico, la dispersione*, in *Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel Fermano*, a cura di S. Papetti, Milano: Federico Motta Editore, pp. 55-69.

Papetti S. (2005), *In volo con gli angeli da Madrid a Fermo: incisioni dalla calcografia nazionale di spagna e dalla biblioteca comunale di Fermo*, in *Con le ali degli angeli*, catalogo della mostra (Osimo 2-25 aprile 2005), Casette d'Ete: Grafiche Fioroni, pp. 13-17.

Papetti S. (2012), *Fortunato Duranti 1787-1863. Disegni dalle collezioni pubbliche e private della provincia di Fermo*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Passione Duranti. La Passione di Gesù nei disegni di Fortunato Duranti conservati presso la Biblioteca Civica "Romolo Spezioli" di Fermo (2013), Fermo, Biblioteca Civica, Gabinetto delle Stampe e dei Disegni, catalogo della mostra (Fermo, 9 marzo – 1 maggio 2013), Fermo: Centro Stampa Comune di Fermo.

Pepper S. (1988), *Guido Reni. L'opera completa*, Novara: Istituto Geografico De Agostini.

Pino Adami A., Dal Pozzo L. (1977), *Tenebre e luci: l'arte del Duranti*, catalogo della mostra (Milano, Galleria "La stanza del borgo"), Milano: Edizioni Stampa Stanza del Borgo.

Pino Adami A. (1977), *La singolare opera grafica di Fortunato Duranti*, «Antichità Viva», XVI, 6, pp. 58-63.

Prete C. (2000), *Dipinti veneti per le marche: un patrimonio disperso*, in *Pittura Veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 323-349.

Raffaelli F. (1879a), *Catalogo di ricca e numerosa raccolta di stampe incise da valenti bulini appartenuta ad defonto Ingegnere Cavalier Gio. Battista Carducci di Fermo*, Fermo: Tipografia Paccasassi.

Raffaelli F. (1879b), *Catalogo di scelta raccolta di libri di arte, di storia, di archeologia di strategia militare e scienza militare appartenuta al defonto Ingegnere Cavalier Gio. Battista Carducci di Fermo*, Fermo: Tipografia Paccasassi.

Raffaelli F. (1879c), *Catalogo di quadri che si appartennero al defonto Ingegnere Cavalier Gio. Battista Carducci di Fermo*, Fermo: Tipografia Paccasassi.

Raffaelli F. (1879d), *Catalogo di oggetti antichi appartenuti al defonto Ingegnere Cavalier Gio. Battista Carducci di Fermo*, Fermo: Tipografia Paccasassi.

Riccomini M. (2013), *A Few Old Master Drawings in the Palazzo Madama, Turin*, «Master Drawings», vol. 51, n. 1, pp. 31-38.

Romanelli G. (1993), *La pittura del Malpiedi attraverso le opere certe e documentate*, in *Studi per Pietro Zampetti*, a cura di R. Varese, Ancona: Il Lavoro Editoriale, pp. 433-439.

Rossetti B. (1981), *La Roma di Bartolomeo Pinelli. Una città e il suo popolo attraverso feste, mestieri, ambienti e personaggi caratteristici nelle più belle incisioni del "pittor de Trastevere"*, Roma: Newton Compton.

Rozman K. (1983), *Conti Bazzani, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 28, pp. 489-490.

Serra L. (1922-1923), *La Pinacoteca Civica di Montefortino*, «Rassegna Marchigiana», I, n. 7, pp. 249-271.

Serra L. (1925), *Le Gallerie Comunali delle Marche*, Roma: Società Editore d'arte illustrata.

Serra L., Molajoli B., Rotondi P. (1936), *Inventario degli Oggetti d'Arte d'Italia*, *VIII. Provincia di Ancona e Ascoli Piceno*, Roma: Libreria dello Stato.

Teodori V. (2001), *Giovanni Battista Carducci architetto fermano 1806-1878*, Fermo: Fondazione Cassa di Risparmio di Fermo.

Vastano A., (1992), *Domenico Malpiedi*, in *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, a cura di P. Dal Poggetto, catalogo della mostra (Ascoli Piceno 1992), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 413-415.

Zampetti P. (1991), *Fortunato Duranti*, in *La Pittura nelle Marche. Dal Barocco all'età moderna*, Firenze: Nardini Editore, vol. 4, pp. 347-358.

Zeri F. (1988), *Disegno e follia, 65 disegni di Fortunato Duranti presentanti da Federico Zeri*, a cura di R. Eusebi, Fano: Editrice Fortuna.

Appendice

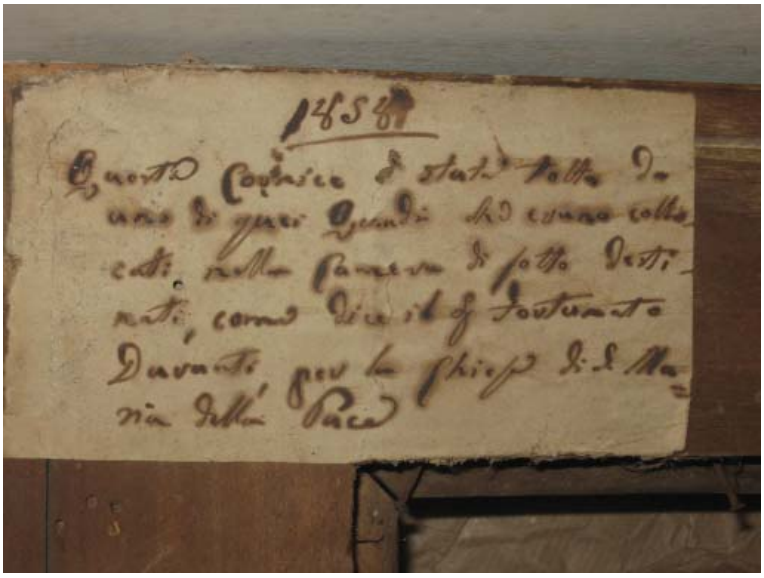

Fig. 1. Etichetta con iscrizione del 1858, Montefortino, Palazzo Leopardi, deposito

Fig. 2. Chiesa della Madonna della Pace, Montefortino

Fig. 3. *Pietà*, Montefortino, Museo di Arte Sacra, gesso dipinto, sec. XVIII, cm 55x63x30

Fig. 4. Cristoforo Unterperger (?), *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, Montefortino, Pinacoteca Civica, olio su tela, seconda metà del sec. XVIII, cm 30,5x17,6

Fig. 5. Cristoforo Unterpeger (?), *Sacra famiglia con San Giovannino*, Montefortino, Pinacoteca Civica, olio su tela, seconda metà del sec. XVIII, cm 31,5x19

Fig. 6. Cristoforo Unterperger (?), *Figura allegorica della Fama*, Montefortino, Pinacoteca Civica, olio su carta, seconda metà del sec. XVIII, cm 40,5x20,5

Fig. 7. Cristoforo Unterperger, *Addolorata ai piedi della croce*, Montefortino, Pinacoteca Civica, olio su tela, seconda metà del sec. XVIII, cm 46x28,5

Fig. 8. Cristoforo Unterperger, *Impleat Orbem*, Roma, Vaticano, Museo Pio-Clementino, volta del Cortile del Belvedere, affresco, 1777

Fig. 9. *Rilievo*, Montefortino, Palazzo Leopardi, deposito, gesso, sec. XVIII-XIX , cm 45x70

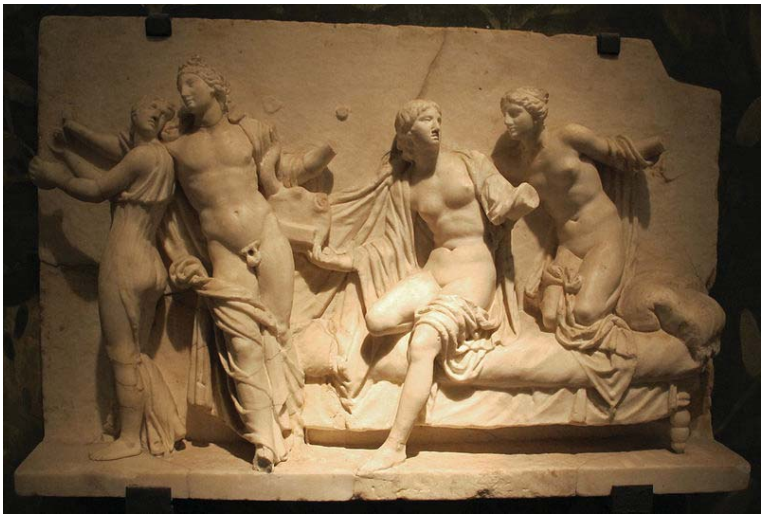

Fig. 10. *Alcibiade con Etere*, copia romana da originale di età ellenistica, Napoli, Gabinetto segreto del Museo Archeologico, marmo, inv. 6688, cm 45x53

Fig. 11. *Madonna con bambino*, Montefortino, Palazzo Leopardi, deposito, olio su tela, sec. XVII-XVIII

Fig 12. Scultore abruzzese-marchigiano, *Madonna con Bambino*, Montefortino, Museo di Arte Sacra, legno dipinto e dorato, sec. XIV

Fig. 13. Ignazio Cantalamessa, disegno per ornare la scultura della *Madonna con Bambino*, matita su carta, 1854-1855

Fig. 14. Ignazio Cantalamessa (?), *Base processionale*, Montefortino, Museo di Arte Sacra, legno intagliato e dorato, 1854-1855

Appendice documentaria

Documento 1
ASC = Montefortino, Archivio storico comunale, Categoria II, Comune di Montefortino, *Inventario dei Beni mobili spettanti al Municipio sudetto Redatto da me sottoscritto dietro incarico avutone con Risoluzione consiliare il 20 Agosto 1863*. Chiuso oggi 30 Ottobre 1863. Luigi Prosperi

[L'indicazione di seguito trascritta e il numero nella quarta colonna della tabella dell'inventario, sono stati inseriti a matita e corrispondono alle aggiunte del 1878 e al nuovo numero di inventario delle opere]
Montefortino 20 Agosto 1878
Riveduto l'Inventario degli oggetti di arte colle aggiunte come al nuovo Inventario in data di oggi stesso
La Giunta Comunale
Il Segretario S. Marcolini

[c. 7] Oggetti di Belle Arti

Nel locale ad uso di Segreteria

1.	Ritratto dell'ex Segretario Comunale Prosperi Luigi redattore del presente inventario elaborato ad apis nel 1859 dal giovane di bellissima speranza Franceschini Giuseppe di Acquasanta che periva nel 1861 compianta vittima del Brigantaggio, contro il quale marciava in qualità di Tenente di quella Guardia Nazionale. Detto ritratto è collocato in una cornice di legno con cristallo	£ 6	193	Osservazioni [aggiunte a matita] Sopra diversi quadri notati nel presente inventario e precisamente su quelli descritti nelle due Donazioni in data 9 novembre 1842, hanno diritto le due Chiese di S. Lucia e S. Biagio di questo luogo. Vedasi anche in proposito la Risoluzione Consiliare 19 Settembre 1852 approvata con Dispaccio Delegatizio 18 Decembre [?] n. 7749. Sono stati poi asportati in questa Residenza Com.^{c} per la migliore conservazione, conforme la pubblica Rappresentanza ne era autorizzata.

2.	Prospettiva del paese di Monte Fortino veduto da Mezzogiorno dipinto a colori dallo stesso autore Franceschini. Tal Prospettiva è conservata in cornice sotto Cristallo	£15	157	
3.	Una croce di legno nero impellicciata a madreperla con belle incisioni che rappresentano principalmente S. Francesco d'Assisi, Maria S.S.ma Addolorata, la Concezione	£ 4	301	
4.	Un Medaglione di Rame inargentato lavorato a cesello. Rappresenta Maria SS.ma col Bambino, e S. Giovanni Battista ed ha d'intorno una cornice dello stesso genere sormontato da due serafini	£ 3	223	
5.	Ritratto in grande del Cardinale Ercolani dipinto dall'illustre concittadino Fortunato Duranti, ed unica di lui opera completa che qui si conserva di sua mano	£ 15	176	
6.	Madonna di Raffaello con S. Sisto e S. Barbara in litografia dedicata all'Emo Cav. Federico Grosslerzog del 1828 con cornice impellicciata in legno noce, ricoperta da cristallo	£ 5	177	
7. 8.	Ritratto di Messire Thilberi Orry Altro di Cont Detler A Deha [?] Ambo con cornici di legno noce ricoperti di cristallo	£ 6	174 179	
9.	Quadro in tela di mediocre dimensione rappresentante la Fede di Canova, o Martino De Bonis [?]	£ 4	178	
10.	Altro simile dell'Assunta di Cunx Taddeo	£ 4	173	
11.	Gesù Nazareno della Scuola del Guercino con cornice in legno ingessato	£ 2	169	
12.	Un Riposo in Egitto di Maria SS. ma col Divin Pargoletto e San Giuseppe tela dipinta di piccola dimensione senza cornice	£ 2	150	
	Da riportarsi	£ 66		
	[c. 8]			
13.	Piccola tela in cui sono dipinti due Serafini	£ 2	211	
14.	Veduta della Cappella Sistina = Disegno in rame intelarato	£ 1	172	
15.	Disegno in litografia rappresentante l'Amabilità	£=50	167	
16.	Tela senza cornice, ove è dipinta la Concezione, di piccola dimensione	£=80	168	
17.	Pellegrini alla Porta Santa = Rame colorito entro cornice in nero e filetto [?] dorato con cristallo	£ 1,50	170	
18.	Disegno a penna del concittadino Fortunato Duranti […] allo Stemma Comunale di Monte Fortino	£ 1	219	
19.	Ritratto del Giovanotto Andrea in litografia	£=50	191	
20.	L'Assunta con gli Apostoli di Guido Reni = stampa in rame intelarata	£=50	186	

21.	Stampa acquerellata rappresentante i Galli nel Senato Romano e l'intrepidezza del Senatori al di loro ingresso N.B. pure intelaiata come tutte le altre qui appresso	£ 1	181	
22.	Stampa in rame rappresentante un Trionfo di Alessandro contro Dario	£ 1	187	
23.	Simile = Alessandro che ha vinto Re Lori accorda amicizia ed un regno più grande	£ 1	182	
24. 25. 26.	Tre piccole tele in cui sono dipinti fiori e frutti diversi	£ 1,50	184 188 189	
27.	S. Verdiana, piccola stampa in rame	£=20	199	
28. 29.	Ritratto di Stanislao Augusto Re di Polonia S. Lucia con S. Pietro e S. Agata Piccole stampe in rame color giallognolo	£ 1	190 197	
30.	Veduta del Campidoglio di fianco [?]	£=50	195	
31.	Carta topografica dimostrante le condizioni che aveva lo Stato Pontificio. Rimane entro Cornice di legno	£ 4	196	
32.	S. Francesco d'Assisi piccola stampa	£=20	198	
33.	Le tre Grazie altra stampa	£=20	200	
34.	Disegno in apis rappresentante una Donna eseguito dal concittadino Fortunato Duranti mentre era studente, con cornice	£ 1	192	
35.	Diversi ritrattini in carta con cornice nera e cristallo	£ 1,20	194	
36.	Tela senza cornice con la Giustizia tratta dal celebre originale di Raffaello bellissima copia	£ 10	149	
37.	Una S. Famiglia alta palmi 4 sopra tre copia di poco merito ad olio	£ 4	109	
38.	Altro dipinto che rappresenta la S. Vergine in atto di recitare i Salmi con quattro angeli, bella copia tratta dall'originale di Carlo Maratta	£ 7	151	
39. 40.	S. Sisto S. Barbara Due graziose teste in litografia prese dal disegno di Raffaello	£ 1	153 158	
41.	Tela avente il Ritratto di Pio VII in atto di benedire	£ 7	220	
42.	Altra col Cristo morto in braccio al Padre Eterno	£ 2	159	
43.	Chiesa della Rotonda in tela dipinta	£ 2	160	
44.	Ritratto di Famiglia in tela, cioè di un fanciullo con berretta	£		
	Da riportarsi	£ 119,60		
	[c. 9]			
	e piuma tenente in mano un mazzo di fiori, originale di qualche merito	£ 7	162	
45.	Un S. Francesco in estasi con una gloria di angeli, uno dei quali suona il violino, dipinto di qualche merito, ma d'incerto autore	£ 12	161	
46.	Il Cuor di Gesù, stampa in rame	£=20	234	

47.	La strage degli Innocenti id. copia di Raffaello	£=40	116	
48.	La Disputa di Gesù coi Dottori in Litografia	£=20	Manca	
49. 50.	S. Luigi Gonzaga La Madonna di Agello ambedue piccole stampe in rame avente cornice la seconda	£=40	163 165	
51.	Prospettiva del Palazzo S. Michel = stampa in rame	£=60	201	
52.	Le anime del Purgatorio copia di Giaquinto in tela senza cornice	£ 2	154	
53.	Una tela circolare al di sopra abbozzo di una S. Cecilia, dipinto di qualche merito	£ 6	166	
54.	Un turco che fuma, tela in mediocre stato	£ 1	227	
55.	Quadro in tavola rappresentante una S. Vergine in campo dorato	£ 2	222	
56.	Altro piccolo quadretto in legno rappresentante un uomo che esibisce il suo anello ad una donna	£=60	164	
57.	Litografia portante il Ritratto del re Vittorio Emanuele II, l'atto di accettazione del Plebiscito delle Marche, e nel festone che lo contorna leggonsi i nomi dei più illustri uomini marchigiani	£ 1	185	
58.	Fotografia esplicante la catastrofe di Torre del Greco nella eruzione del Vesuvio avvenuta l'otto [novembre] 1862 Tanto questa fotografia che la litografia hanno cornici in legno	£ 4	Manca	

Nell'Anticamera

59.	Tela grande rappresentante Noè ubbriaco ed addormentato con i due figli, uno dei quali lo piange ed altro lo deride	£ 12	135	
60.	I soggetti delle altre tele sono i seguenti = la Samaritana al pozzo	£ 6	126	
61.	Il Sacrificio di Abramo	£ 5	120	
62.	Erodiade con la testa di Gio Battista	£ 4	127	
63.	Il S. Bambino che dorme ed adorato dagli angeli	£ 4	125	
64.	Il S. Bambino adorato da S. Giovanni Battista	£ 4	124	
65.	La Presentazione del S. Bambino Gesù al S. Vecchio Simone	£ 4	133	
66.	L'Adultera	£ 4	136	
67.	Un Padre Eterno di Sublerasse	£ 4	146	
68.	Ritratto di una Donna	£ 3	147	
69.	Altro ritratto di altra Donna col figlio in braccio	£ 3	142	
70.	Fiaschi impagliati con bicchiere[i]	£ 3	130	
71.	Una tavola in cui sono appesi diverse carte ed altre cose	£ 3	138	
72.	Venere in un carro, ed un vecchio denotante un Fiume	£ 1,50	122	
73.	Diversi Pesci	£ 1	123	

74.	Frutti con Piccioni	£ 1,50	139	
75.	Tela con pappagallo	£ 1,50	118	
76.	La Madonna della Quercia con un Bove ed una pecora al pascolo	£ 1,50	119	
	Da riportarsi	£ 224,00		
	[c. 10]			
77.	Altre tele cioè = S. Gaetano che riceve in braccio il S. Bambino con gloria di Angeli	£ 2	121	
78.	Davidde che osserva Betsabea al bagno	£ 5	128	
79.	Frutti diversi ben dipinti	£ 3	134	
80.	Id. ed in specie un melone con fichi	£ 2	210	
81.	Id. con tappeto	£ 3	137	
82.	Id. con liquori, Savoiardi	£ 3	217	
83.	Id. con sottocoppa su cui sono = un Bicchiere = un Bicchierino a calice = una Bottiglia ed altro	£ 1	278	
84.	Id. con fiori piatto con fette di Meloni, panneggio	£ 2	132	
85.	Id. con carta da Musica e Mandolino	£ 2	131	
86.	Esorcismo di un indemoniato con diversi spettatori	£ 3	218	
87.	Interno di un Tempio in cui rappresentasi un Re genuflesso innanzi al Sommo Sacerdote per la prestazione del giuramento	£ 1,50	221	
88.	Ritratto di un Cardinale con Berretto	£ 3	140	
89.	La Vergine ed il Bambino con una S. Martire offerente una viola = abbozzo di Pietro da Cortona	£ 3	143	
90.	Altro ritratto di un personaggio	£ 2	117	
91.	Figura che rappresenta l'Estate = opera moderna	£ 3	145	
92.	Piccolo ovato con cornice dorata in cui su tavola è dipinta Maria SS.ma, S. Petronio ed una altra figura	£ 1,50	129	
93.	Ritratto di un Gentiluomo	£ 2	144	

Nella I Sala

94.	Quadro grande in tela rappresentante la Visita dei Pastori al S. Presepio con cornice dorata in parte. È della Scuola di Raffaele Mengs	£ 25	78	
95.	Tela con animali e due figure, una delle quali a cavallo, è opera di merito ma in cattivo stato	£ 10	77	
96.	Altra tela col Nazareno che mostra una moneta agli Apostoli e Farisei	£ 5	228	
97.	Veduta del Ritiro [?] dei Padri Passionisti in Roma	£ 2	Manca	
98.	Simile da altro punto	£ 2	Manca	
99.	Tela per lungo alta palmo uno sopra 4 con tre abbozzetti, […] due con mezze figure di Baccanti e l'altra con una Giovane che dorme	£ 1,50	82	

100.	Quadro con cornice dorata ad oro bruno ed intagliata colla figura di S. Barbara	£ 6	79	
101.	Una cornice dorata con una tela di poco merito rappresentante la Vergine ed il suo Pargolo	£ 6	76	
102.	L'Arcangelo S. Raffaele entro buona cornice dorata	£ 6	74	
103.	L'Assunta entro altra buona cornice pure [?] dorata	£ 6	80	
104.	Tela alta palmi 3 ½ sopra 4 ½ con Gatti e Galline	£ 5	112	
105.	Altra simile con vari animali volatili e quadrupedi	£ 1,50	65	
106.	Quadretto senza cornice con vari uccelli morti	£ 1,50	71	
	Da riportarsi	£ 345,50		
	[c. 11]			
107.	Una cornice di legno naturale che in tavola ha la copia della testa della Vergine SS.ma tratta dalla bella Giardiniera celebre originale di Raffaello	£ 7	70	
108.	Altra simile cornice un'altra Testa della Vergine SS.ma tratta pure dalla opera di Raffaello […] dal celebre quadro della Madonna di Foligno	£ 7	69	
109.	Una tela portante l'abbozzo di una Resurrezione di Nostro Signore di autore moderno	£ 3	68	
110.	Una tela con due volatili morti	£ 1,50	66	
111.	Piccola tela rappresentante Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre	£ 1	111	
112.	Simile sul soggetto medesimo	£ 1	64	
113.	Tela rappresentante Gesù Cristo colla croce sorretta da un angelo, S. Giovanni Evangelista ed altri Santi	£ 2	73	
114.	Piccola cornice dorata che contiene un busto entro con è dipinto un Ritrattino	£ -50	67	
115.	Altro piccolo busto sormontato da un ornatino dorato e contenente altro Ritrattino	£ -50	72	
116.	Tela grande con cornice molto ordinaria. Rappresenta un Pavone, un Coniglio, un Piccione, un Gallo, una Gallina	£ 3	89	
	I soggetti delle altre tele senza cornice esistenti nella I sala sono i seguenti			
117.	Un Riposo in Egitto con un Angelo che offre un Fiore, originale di Corrado Giaquinto in mediocre stato	£ 10	97	
118.	Un bel Paesaggio con S. Francesco d'Assisi in Adorazione ed il suo laico, originale di Giuseppe Ghezzi da Comunanza	£ 18	88	
119.	S. Cecilia ordinarissima copia di quella del Domenichino	£ 1,60	83	
120.	Altra S. Cecilia che suona l'Organo	£ 6	91	
121.	Abbozzo non finito della testa di un cane, di un libro e di un tappeto	£ 1,50	99	
122.	Gesù Nazareno	£ 2	96	

123.	Il S. Bambino in mezzo ad una ghirlanda di Rose	£ 2	98	
124. 125. 126. 127. 128.	Frutti diversi	£ 1,50 £ 1 £ 1,50 £ 1 £ 1,50	86 90 95 110 141	
129.	L'Educazione della Vergine con una gloria di Angeli, il Padre Eterno, lo Spirito Santo, abbozzo per un quadro grande d'incerto autore	£ 5	105	
130.	Un paesaggio	£ 1,50	75	
131.	S. Giuseppe rassicurato dall'Angelo	£ 3	102	
132.	Testa di un vecchio con turbante	£ 3	106	
133.	Adorazione degli Angeli al Nome di Gesù	£ 1,50	155	
134.	Testa di Esculapio, tela incollata in tavola	£ 1,50	101	
135.	Altra testa di un Vecchio tenente un bastone	£ 1,50	107	
136.	Appollo ed un Vecchio che suona la zampogna	£ 1	104	
137.	S. Emidio decollato	£ 1	85	
	Da riportarsi	£ 438,60		
	[c. 12]			
138.	Altra tela senza cornice cioè = Natività di S. Gio. Battista	£ 2,50	84	
139.	Giacobbe al Pozzo	£ 2,50	94	
140.	La SS.ma Triade [?], avanti a cui è inginocchiata una Monaca con Croce in mano e vari Angeli tra i quali uno che sostiene un libro ed un Teschio	£ 2	93	
141.	Gesù Cristo in trionfo con diversi Santi e Sante in adorazione	£ 2	87	
142.	Un S. Vescovo con altre figure	£ 2	92	
143.	Bella Testa di altro Vecchio con libro in mano	£ 3	100	
144.	Cornici in arabeschi in cattivo stato con quadretto in mezzo rappresentante il Transito di Giuseppe	£ 1	171	
145. 146.	Due Ovati con cornice color turchino e campo rosso in uno di quali è collocata la testa di una donna ed in altro quella di un Vecchio di bronzo dorata a basso rilievo	£ 2	103 108	
147.	Stampa in Litografia rappresentante la Vergine Lauritana disegno del Professor Ferri [?]	£ -50	Manca	
148.	Piccola statua in bronzo del Redentore. Rimane sopra un piedistallo di legno verniciato in bianco con cornice, e festoni intagliato	£ 2	299	
149.	Semibusto in gesso di un Vecchio al cui fianco è scritto F […] Roma 1827	£ 1	313	
150.	Altro Semibusto in gesso rappresentante la bella Elena preso dal Canova	£ 2	292	
151.	Piccola statuina in piedi pure in gesso	£ -50	317	
152.	Piccola statua di terracotta rappresentante l'Addolorata col Cristo morto nel grembo	£ 3	314	

153.	Semibusto in marmo di varie qualità rappresentante Gesù Nazareno. È collocato sopra una mezza colonna di legno impellicciata	£ 29	293	
154.	Due putti di marmo bianco sopra due mezze colonne in legno verniciato. Uno di essi tiene in mano un cuore infiammato in braccio una palma, e […] calpestando una Corona ed una Borsa di monete. L'altro tiene stretta una croce e con una mano la indica. Sono del fiammingo provenienti dall'Eredità Chiaramonti	£ 46	290 291	
155.	Una Croce di legno verniciato avente in ciascuna delle tre parti una testina di Serafino in avorio	£ 2	330	

Nella II Sala

156.	Un quadro grande in tavola rappresentante Maria SS.ma a sedere col Bambino nel grembo, coll'Arcangelo S. Raffaele da una parte, e S. Michele dall'altra, avanti nel di piedi le seguenti iscrizioni = Petrus Fran Presbiter Florens pinx 1499. Questa tavola occupa il posto più degno della sala, come il […] d'Opera in essa esistente. Ha per base un fregio di legno, nel cui mezzo è intagliato uno stemma con figura in rilievo alla destra rappresentante la uccisione del Gigante Golia ed alla sinistra il relativo trionfo di Davidde, qual fregio è sostenuto da quattro mensole di legno nobilmente intagliate e dorate ad oro buono. Questo istesso quadro porta ai lati a guisa di Pilastrini due [c. 13] strisce di legno noce naturale con piccole cornici nel margine esteriore intagliata a foglie e dorata ad oro buono, ai quali pilastrini formano capitello due teste di leone in bronzo dorato con in bocca un anello; e zoccolo due sovrappostivi tavolette portanti ciascuna tre scompartimenti a lista d'oro in forma di nicchia entro cui sono dipinti in piedi altrettante figure di diversi Santi Maria SS.ma, opera di Raffaelino da Reggio. Per architrave evvi piccola cornice con fregio. Due abbozzi di statuine di legno rappresentanti due Profeti sormontano i mentovati [?] due piastrini. In mezzo per alli detti due statuine trovansi un intaglio dorato con stemma, due putti sostenenti un Festone, due animali ed altri dorati. Finalmente forma finale un'antica croce di legno dorata colla Concezione nel mezzo a rilievo e con quattro figurine di diversi santi in pittura ai quattro punti. Da riportarsi	£ 300 £ 541,60	1.2	

157.	Una cornice per alto dorata con tre dipinture, in una la Sacra famiglia, nella seconda un angelo in chiaroscuro, nella terza Cristo posto al sepolcro	£ 15	10	
158.	Simile con tre ornati figurati	£ 15	4	
159.	Simile con due tele, in una S. Sebastiano, nell'altra la Vergine a piè della croce	£ 15	21	
160.	Simile con due abbozzi in uno la Vergine addolorata a piè della croce, nell'altro la Vergine in gloria con un S. Vescovo ed altre figure opera di Corrado Giaquinto	£ 15	15	
161. 162.	Due quadretti a chiaroscuro con cornice uguale dorata, in uno l'Orazione all'Orto, nell'altro la Flagellazione di Gesù, opera del pittore tedesco Anterperger	£ 12	9 10 [14]	
163.	Due quadri bislunghi con cornice dorata in mediocre stato = In uno animali con una Donna	£ 4	13	
164.	Nell'altro una capra, un vecchio ed un putto	£ 4	7	
165.	Una cornice per lungo dorata con il Trionfo di Bacco a chiaroscuro	£ 15	3	
166.	Due tele con cornice i quali = In una la Crocifissione di S. Pietro	£ 20	11	
167.	Nell'altro un Giovane martire fra i leoni con Gloria di Angeli	£ 18	5	
168.	Una cornice dorata ed intagliata rappresentante l'Assunta e gli Apostoli, dipinto a chiaroscuro di Anterperger	£ 20	16	
169.	Quadro con cornice dorata rappresentante la Carità	£ 80	17	
170.	Una tavola con la Vergine che adora il Divin pargolo, bella opera del Ghirlandaio, ma alquanto mal restaurata. Ha una buona cornice dorata ed intagliata	£ 80	18	
171.	Quadro con cornice dorata e Sacra famiglia con San Giovanni Battista	£ 30	19	
172.	Altro quadro con cornice dorata ed intagliata aventi una gloria d'Angeli, S. Filippo Neri e S. Ignazio	£ 25	20	
173.	Quadro in lungo con cornice ed arabesco figurati	£ 3	28	
174.	Piccolo quadro con cornice e cristallo contiene S. Emidio e S. Carlo	£ 4	27	
	Da riportarsi	£ 1216,60		
	c. 14			
175.	Quadretto con cristallo e cornice abbozzetto di un santo con angeli un uomo ed una donna	£ 2	23	
176.	Quadro in lungo con cornice dorata. Vi è dipinto un arabesco con due putti, altre due mezze figure, un [?]	£ 3	22	

177.	Piccola cornice dorata in due compartimenti, i quadri contengono sotto cristallo due Madonnine, originali disegni in penna del concittadino Fortunato Duranti	£ 2	29	
178.	La Natività di Maria SS.ma con cornice dorata	£ 8	24	
179.	Una Madonna con cornice dorata = copia antica della scuola di Raffaello	£ 12	26	
180.	Cornice dorata con ripieno ai quattro angoli che formano un circolo entro cui è dipinto il padre Eterno col Cristo morto, lo Spirito Santo e due Angeli	£ 10	25	
181.	Una tavoletta con fondo dorato, con ovato in mezzo avente in pittura un S. Diaco[no] martire, e con altre tre mezze figure di Santi, due da una parte ed una dall'altra parte	£ 1	319	
182.	Altra simile tavoletta avente solo la differenza dei quattro Santi conoscendosi quello del mezzo essere S. Lorenzo martire	£ 1	320	
183.	Altra Madonna par copia antica della Scuola di Raffaello e con cornice dorata simile a quella del numero 179	£ 12	30	
184.	Un quadro cioè cornice dorata con ripieni intagliati ai quattro lati che gli danno la forma di ovato, entro cui in tela è dipinto il Padre Eterno con gloria di angeli, uno dei quali offre una mitra ad un santo ed altri suonano delle trombe	£ 10	31	
185.	Altra cornice dorata di minori dimensioni con ripieni ai due lati di sopra ossia angeli che gli danno la forma di nicchia entro la quale è dipinta S. Lucia ed altra S. Vergine con putto	£ 6	32	
186.	Cornice intagliata e dorata con tela rappresentante Costantino in atto di ossequio nanti il Sommo Sacerdote che lo benedice nella soglia del tempio, ove mirasi la Croce, non che un corteo di Sacerdoti ed alcuni spettatori, Militari e Paggi	£ 10	33	
187.	Piccolo quadro con cornice dorata raffigurante S. Antonio di Padova copia del Maratta	£ 4	34	
188.	Una tavola in figura di semicircolo ove veggonsi dipinti S. Lucia, S. Giacomo della Marca e S. Antonio di Padova	£ 10	35	
189.	Nella parte culminante della sopradescritta tavola evvi un Mascaroncino coronato di alloro e fregiato di piume e fogliami il tutto di legno dorato	£ 1	35	
190.	Piccolo quadro in tavola con cornice dorata ove è dipinto S. Girolamo Dottore di S. Chiesa in atto di meditare	£ 1	36	
191.	Quadro con la Vergine SS.ma copia del Maratta con cornice dorata ed intagliata	£ 12	37	

192.	Tela con la Sacra Famiglia tolta dall'originale di Raffaello avente cornice dorata	£ 5	40	
193.	Piccolo quadretto con cornice coperta di carta dorata con una			
	Da riportarsi	£ 1326,60		
	[c. 15]			
	Incisione rappresentante la Madonna di S. Sisto, opera dell'immortale Raffaello nella Galleria di Dresda con cristallo	£ 1	323	
194.	Altro simile quadretto con incisione come sopra rappresentante la celebre Madonna […] di Raffaello detta del Pesce ricoperta con cristallo	£ 1	324	
195.	Tela con cornice dorata tratta da un celebre originale del Correggio con la Vergine in gloria e i suoi Santi	£ 15	38	
196. 197.	Due vedutine di campagna sotto cristallo con piccola cornice dorata	£ 2	325 326	
198.	Cornice impellicciata di madreperla incisa a diversi lavori e figurine. Ha sotto cristallo un mazzo di fiori in ricamo	£ 4	39	
199.	Piccolo quadro con cornice dorata a velatura rappresentante la Pittura	£=60	327	
200.	Tela senza cornice rappresentante la Vergine Annunziata, opera moderna	£ 1	180	
201.	Simile con l'Arcangelo Gabrielle	£ 1	175	
202.	Piccolo quadro come al n° 199 con putto tenente in mano un teschio	£=60	41	
203.	Antico fregio di legno con molte figure a rilievo denotanti un Trionfo = mal ridotto dal tempo	£ 6	61	
204.	Nei lati superiori dell'enunciato fregio ergonsi due piccole statuine in piedi di metallo dorato	£ 3	304 305	
205.	Nelle porte che danno ingresso a quest'aula consiliare sono collocati due ornati di legno dorato con figure a basso rilievo ed arabeschi	£ 3	320 [321] 321 [322]	
206.	Un Ritratto con cornice dorata	£ 2	44	
207.	Tela senza cornice rappresentante una giovane tenente in mano un'ancora con a tergo un teschio	£ 2	47	
208.	Agar ed Ismaele in piccolo quadro con cornice dorata	£ 2	46	
209.	Tela senza cornice contenente due teste di vecchi	£ 2,90	48	
210.	Tela di forma quadrata ridotta in circolo con il Presepio, copia dall'antico con cornice intagliata e dorata	£ 15	50	
211.	Altra tela senza cornice rappresentante la testa di un Vecchio che legge	£ 4	51	
212.	Piccolo quadro con cornice velata. Rappresentante la SS.ma Triade	£ 1,70	53	

213.	Tela senza cornice in cui è dipinta l'Assunta in cattivo stato	£ 1	54	
214.	Quadro con cornice dorata ed intagliata in cui è dipinto un Vecchio avvolto in panno rosso […] in cattivo stato	£ 2	55	
215.	Quadretto con cornice dorata e con la Vergine SS.ma copia del Guido	£ 1	56	
216.	Quadretto con cornice ordinaria e con S. Francesco che riceve le stimmate	£ 2	52	
217.	Simile con S. Antonio di Padova	£ 2	49	
218.	Quadretto con cornice dorata rappresentante una Piramide, rottami di Monumenti antichi e tre figure	£ 3	57	
219.	Piccola cornice dorata ed intagliata con cristallo, sotto cui evvi un Fiorame in carta	£ 2	318	
220.	Altra cornice dorata colla figura dell'Evangelista S. Matteo	£ 4	251	
	[c. 16]			
221.	Tela senza cornice rappresentante il Mistero della SS.ma Trinità contemplato da S. Agostino = di Cunx Taddeo	£ 3	59	
222.	Simile = L'Assunta = dello stesso autore	£ 3	60	
223.	Intaglio a tutto rilievo ma in cattivo stato ed indorato. Vi sono due angeli che sostengono una corona sovrapposta ad una targa in cui è dipinta la Concezione	£ 1	331	
224.	Gruppo in terracotta ed indorata rappresentante la S. Casa di Nazaret sostenuta da due angeli e sopra cui evvi la Vergine SS.ma col Divin Pargoletto. È opera del concittadino Fortunato Duranti e del Longobardi	£ 10	58	
225.	Due leoni di marmo bianco in atto di riposo. È una scultura che sembra non totalmente finita	£ 4	295 296	
226.	Il Tempio di Gerusalemme in veduta esterna formato in legno con adornamenti di madreperla	£ 1	302	
227. 228.	Due piccole lastre di marmo nelle quali sono dipinte due diverse Battaglie	£ 2	308 309	
229.	Un intaglio di legno indorato avente due cornocopi di frutti legati ad un mastro. È alquanto rovinato	£ 1	Manca	
230.	Base di marmo di una piccola colonna	£ 1	Manca	
231.	Due simili conchiglie di madreperla nelle quali vi è il bassorilievo di un Santo Francescano con questa iscrizione = S. D […] Confessor	£ 1	311	
232.	Altra conchiglia nella quale è incisa lo stesso Santo e la stessa iscrizione	£ -50	329	
233.	Altra conchiglia in cui colla incisione della S. Effigie è scritto = Concepxo B. Maria Vir[go]	£ -50	310	

234.	Altra conchiglia in cui colla incisione della Immagine è scritto S. Marco Evangelista	£ -50	312	
235.	Semibusto in gesso di S. Maestà Vittorio Emanuele II, posato sopra ad un stallo in legno impellicato con fregio di metallo dorato ed avente quasi all'estremità un foro circolare, chiuso con carta dipinta rappresentante l'Universale Giudizio	£ 2	334	Rotta la base in gesso
236.	Un […] verniciato a rosso nell'interno del quale vi sono belli fregi ad oro	£ 1		Passato nell'Inventario dei mobili
237.	Album di pag. n° 22 il quale contiene disegni di vario genere per Ornati nella maggior parte acquerellati, altri in stampa ed altri in apis	£ 2		
238.	Atlante farnesiano di antiche medaglie. È un libro scompaginato. Vi è il frontespizio e la Dedica. Le incisioni incominciano col numero XIII e finiscono col CXCIII. Peraltro nell'intermezzo ne mancano numeri [?] diversi	£ 2		
239.	Libro contente la raccolta di cinquanta Rosoni. È stampato in Roma dal Cavaletti [?] nel 1777	£ 1,60		
240.	Le Logge del Vaticano Incisioni in tavole n° 14 compreso il frontespizio = dedicate ad Ermanno di G […]. Sono legate con coperchio di cartoncino	£ 1		
	Da riportarsi	£ 1449,50	213	
				[i numeri dal 237 al 245 sono compresi al n. 213 dell'inventario del 1878 senza le relative descrizioni] si conservano in un tiratore del comò descritto alla I categoria n° 14
	[c. 17]			
241.	Raccolta di prospettive, di paesaggio, invenzioni di Antonio Basoli […]. Sono tavole n° 109 centonove, conservate in una cartella	£ 5		
242.	Cartella contente stampe n° 130 di vario genere e dimensioni, le quali rappresentano diversi santi, fatti storici religiosi e profani. Più quindici piccole carte geografiche e topografiche di […] pregio	£ 10		
243.	Altra cartella con stampe come sopra n° quaranta	£ 2,50		
244.	Involto di altre sedici stampe come sopra	£1,50		
245.	Cartellina di stampe n° 31 con animali, cioè Volatili, Quadrupedi, Rettili e Cacciatori aventi ognuno nel da piedi quattro analoghi versi latini	£ 1,50	213	

246.	La serie delli sopra annotati dipinti, disegni, intagli e sculture vien chiusa dal Ritratto in tela del benemerito concittadino Fortunato Duranti, abbozzo di propria mano elaborato. La faccia giuliva in che presentasi la immagine, la maestà della fronte chiaramente esprimente la fervida mente di che natura volle esser larga su lui, sono stimoli alli Fortinesi di non peritura memoria, di eterna riconoscenza verso l'uomo, che spoglio di ogni umano interesse amò meglio l'abnegazione di se stesso per rendere doviziosa la Patria di oggetti di belle Arti. Mancava ai vivi nella prima ora pomeridiana del giorno 7 Febbraio 1863 dell'età di anni 75 mesi 4 giorni 12. Consumati li Riti di nostra SS.ma Religione con solenni funerali celebrato a premura del Municipio nella Chiesa Parrocchiale, la salma di tant'Uomo fu seppellita nel pub.° Cimitero, universalmente compianto.	£ 6	345	

Dai già descritti locali di Residenza Municipale e Galleria si scende al secondo piano e per la Scala si veggono

Al Ripiano superiore

247.	Una tela con fiori	£ -60	283	
248.	Altra con frutti e piattino	£ -60	284	
249.	Altra con ciambelle, bicchieri e meloni	£ -60	282	
	Al secondo Ripiano			
250.	Tela con pesci diversi	£ -60	285	
251.	Altra più piccola pure con Pesci [?]	£ -60	261	
252.	Pianta della strada principale di Monte Fortino elaborata dall'Ing. Gabrielli per la ricostruzione del selciato	£ -50	338	
253.	Sotto a detta Pianta evvi una tela con figura a chiaro-scuro	£ -50	286	
	Al terzo Ripiano			
254.	Una tela con Uccelli	£ 1	214	
255.	Altra tela con Palla di cavoli ed una fetta di Vitella	£ -60	148	
	Al III Ripiano che è il primo nel salire			
256.	Tela bollata al muro con tre Grazie, scuola veneziana ma in cattivo stato	£ -60	339	
	Da riportarsi	£ 1482,20		
	[c. 18]			
257.	Abbozzo di una scena teatrale di chiaroscuro	£ -50	336	
258.	Altro	£ -50	337	

259.	Tela in quadro, ridotta poi mediante marmorizzatura ad ovato in cui sono dipinte 4 figure a chiaroscuro	£ -1	Deposito	
260.	Pittura in tela con frutti	£ -60	288	
261.	Altra con Anit[r]a morta	£ -60	289	

Dalla predetta scala si ha accesso al secondo Piano e nel piano vano ad uso di Archivio Comunale esistono le stampe seguenti

262.	Venere con molti putti che fabbricano dardi Incisione e disegno dell'Albano	£ 1,50	239	
263.	La Presentazione al Tempio = litografia	£ 1	259	
264.	Altra Venere ad una fontana, dell'istesso genere come al n. 262	£ 1,50	257	
265. 266.	Veduta di una Tempesta Altra veduta di altra tempesta Incisioni	£ 1	238 245	
267.	Prova di stampa = detta Antilettera = di diverse figure	£ -80	Manca	
268.	Incisione della Madonna di Annibale Caracci intitolata Mater […]	£ 1	230	
269.	S. Martino	£ -50	Deposito	
270.	Interno di un tempio con molte figure in atteggiamento di adorazione [?], di preghiera = Abbozzo acquarellato	£ 1	225	
271.	Una contadina siciliana col figlio in braccio	£ -80	231	
272.	La Madonna del Rosario del Sassoferrato = Incisione	£ 1	236	
273.	Un capitello […] Disegno in acquarello	£ -50	281	
274.	Madonna con altri Santi del Tiziano Incisione	£ 1	208	
275.	Incisione di altra Madonna con S. Giovanni Battista di Raffaello	£ 1	Manca	
276.	Id. = Angelica e Medoro	£ -50	235	
277.	Id. = Molti putti addormentati delli Albano	£ 1,50	253	
278.	Id. = Venere addormentata con Putti ed altre figure del med[esimo] Autore	£	244	
279.	Id. = Intitolata = La Sacrificata de Median con cornice lustrata in nero	£ 1,50	229	senza cornice
280.	Id. = Le Gouvernament de la Rein = senza cornice di legno liscio	£ 1,50	233	D
281.	Una Veduta del Possino con questa iscrizione […] = Incisione	£ 1	256	
282.	Incisione dimostrante un Trionfo di Alessandro	£ 1	250	
283.	Mossa di una corsa di cavalli e Spettatori = stampa acquarellata con cornice e filetto indorato	£ 2	255	
284.	Riposo, ossia il fermo di detti cavalli = con cornice simile	£ 2	252	

285.	Tela rappresentante S. Giorgio a cavallo incollata in una tavola a semicircolo	£ 2	287	
286.	Id. di una figura che suona la chitarra	£ 1	267	
287.	Quadretto senza cornice in cui è dipinto S. Pasquale Bailon	£ -50	258	
288.	Id. di una donna a sedere ed un uomo che gli mostra un pesce	£ -50	280	
	II Vano ad uso di Archivio Comunale			
289.	Ornato in [...] a penna con versi a vari caratteri in elogio del Cardinal Consalvi	£	205	
	Da riportarsi [c. 19]	£ 1515,50		
290.	Sette pezzi di marmo che insieme riuniti formano un Bacco nudo ed in piedi	£ 2	315	
291.	Tela in cattivo stato con Pappagallo e frutti	£ -50	266	
292.	Id. con Ritratto	£ -60	279	
293.	Id. con vari frutti	£ -60	237	
294.	Tela rovinatissima con animali	£ -40	Manca	
295.	Tela in cattivo stato con la SS.ma Annunziata originale di P[…] Ferri	£ 4	Deposito	
296.	Quadro con cornice ordinaria rappresentante la S. Famiglia ed una Donna che gli presenta un'offerta	£ 1,50	264	
297.	Tela di una Madonna assai rovinata	£ -50	Manca	
298.	Id. = S. Anna, la S. Vergine che legge e vari angeli	£ 1,90	209	
299.	Quadretto con S. Rosa	£ -50	Manca	
300.	Un Ritratto molto rovinato	£ -50	183	
301.	Ordinarissima cornice con tela ove sono dipinti funghi, […], vari	£ 2	115	
302.	Tela con S. Cristoforo	£ 1	277	
303.	Id. con un Ritratto	£ 1	205	
304.	Finalmente un quadretto in cattivo stato con Pesci	£ -50	Deposito	
	Ammontare della II Categoria	£ 1533		Aggiunte le £ 29,50 del Cap: XI […] forma il tutto presente capitolo la somma di £ 1562,50

ASC, *Fascicolo 1854-1855. Ornati a Maria SSma del Girone e carteggio con Cantalamessa*[118].

documento 2
[La lettera è indirizzata al Priore Comunale di Montefortino, Stefano Amorosi]
Ill.mo Sig. Priore
[…] del suo gentilissimo foglio datato del 11 del corrente mese, ed in primo la ringrazio del favore fattomi coll'approvare il mio disegno dello zoccolo per la statua della V.SS. del Girone, come pure la ringrazio del regalo che gentilmente mi ha favorito in scudi 1:50. Le sono per questo assai grato, e le dimostrerò col fatto questa mia […] di grato animo allorquando farò eseguire il lavoro, che lo farò fare colla massima precisione ed esattezza come pure nello stesso impegno farò eseguire le note due corone e su ciò ho scritto all'ottimo Sig. Secretario Sig. Prosperi per alcuni schiarimenti. Altro non mi resta che ricordarle la mia stima e servitù […]
Di lei ottimo Sig. Priore
Dallo Studio di Belle Arti in Ascoli 29 Maggio 1854
[…]
Ignazio Cantalamessa
Maestro di legno del Comune di Ascoli

documento 3
Ascoli 30: Maggio [18]54
Ho fatto vedere al Sig. Denti che mi ha favorito qua dal mio studio i disegni in grande della Chiesa; pare che gli abbiano assai piaciuti, mi ha fatte due osservazioni una sulla [?] l'altra sulla facciata ossia grandezza del presbiterio […]. Il falegname viene preparando i pezzi per il modello[119].
Avete pensato bene per far venire i due quadri, aspetto con piacere il Conte Pippo in quanto alle corone necessita che mi mandiate la circonferenza della testa della B.V. giacché quella fatta non può servire; su questo vi dico che ho parlato con il gioielliere il quale mi mostrò piacere di eseguire i miei disegni […]. Il zoccolo ho già ordinato ed ho comperato il legname necessario. Vi saluto e vi prego di salutarmi tutti i soliti. Fulvio vi saluta.
[…]
Ignazio Cantalamessa

118 Si trascrivono le parti essenziali dei documenti rintracciati nell'Archivio storico comunale di Montefortino e alcune lettere integrali, gran parte delle quali inviate da Ignazio Cantalamessa al segretario comunale Luigi Prosperi; diversamente è indicato all'inizio del testo tra parentesi quadre il destinatario o il mittente.

119 Probabilmente si tratta del modello in legno della chiesa di San Michele Arcangelo di Montefortino, lavori affidati sempre ad Ignazio Cantalamessa, il quale aveva presentato nel 1854 diversi progetti ed elaborati grafici per la costruzione dell'edificio, conservati nell'Archivio della Parrocchia di San Michele (Teodori 2001, p. 163). Cfr. qui nel testo n. 20 e docc. 7 e 10.

documento 4
Ascoli settembre [18]55
Mio ottimo amico
Spero colla fine del corrente al più sui primi del […] ottobre farvi […] che lo zoccolo sia a vostra disposizione e vi dirò quando lo dovete andare a prendere, e quello che dovete mandare per assicurare il suo arrivo senza essere verniciato [?] in nessuna parte ed in ciò lo avviso perché il lavoro è a buon termine, però vi devo dire che molto ho variato sì nell'insieme del disegno […] ma molto nella doratura e cornucopi che questo lo rifatti fare quasi nuovi, ma con queste variazioni credo con certezza che ho di molto migliorato il lavoro. Ho poi fatto lavorare tutti gl'intagli tutti di legno ed è un bel lavoro, invece di fare questi in pastiglia come avevo […] e ciò farà sì che il lavoro è per tutti i versi più bello più solido più vivo. Più invece di far le dorature […] di argento velato lo fatte e […] facendo tutte ad oro buono, ciò perché vedevo che nell'altro modo non veniva una cosa esatta, non bella, non viva, così la comune si farà molto merito e presso la popolazione e presso la V.S. che gradirà il vice dono e credo che non dispiacerà alla Comune di spendere qualche soldo di più, tanto più che per la Madonna del Girone Monte Fortino non ha sofferto gran che per il terribile cholera […].
Non mi è stato mai detto che se lo zoccolo in discorso si doveva fare in modo da potercesi mettere le placchette per poter portare il simulagro della Vergine in processione, a ciò pensai l'altra notte che non potevo dormire benché un po' tardi pure potrò alla cosa non pensata rimediare con maniglie di ferro che poi metteremo […]. Cosa fa il buon Duranti col suo sistema di non ricevere nessuno e certo che il colera non lo ritrova certamente: salutamelo e ditegli che il Conte Pippo si prese l'incarico di accomodare tutto tra me e lui, giacché questo mi voleva pagare e la stampa della S. Famiglia che lui voleva comprare da me che io a mal cuore cedevo […]; oltre a questa stampa ha comprato da me una statua in legno […] per questi due oggetti dice che li avrebbe fatti pagare in acconto al buon Fortunato […]. Dite tutto questo al Sig. Duranti che io tanto saluto e direte pure qualche cosa al Sig. Pippo ed ambedue direte ancora che se il colera non me lo impediva verrei io in persona ad accomodare tutto questo venturo [?] mese di ottobre.
Quando l'ottimo Sig. Andre[ozzi] riceverà la tela della S. Veronica con il Salvatore lo farà vedere, spero che lo troverete di un […] e non vi dispiacerà il restauro da me fatto sopra questa tela che n'è assai merito d'arte ed è di Marcatili [?] bravo dipintore, ieri lo volle rivedere la contessa e altri che lo avevano veduto, e un bellis[simo] quadro, lo farete vedere all'ottimo Duranti e mi direte cosa dice.
[…]
Ignazio Cantalamessa

documento 5
20 settembre [?] 1855
Sta bene quanto mi dite nell'ultima vostra, farò fare le maniglie nel zoccolo benché ci si è pensato un po' tardi […]. Sta bene che abbia pagato l'ottimo Sig. Duranti del quadro che io presi da lui che aveva per causa del maledetto colera non ho né accomodato né venduto, bisogna però che in confidenza ed approfittandomi della amicizia sua che mi […] contro mio merito che io vi dica con libertà che mi manderebbe i mezzi nelle attuali circostanze in cui mi trovo, cioè esausto di denari per causa del colera che mi ha obbligato per salvarsi di spendere in famiglia per la lavata [?] assai di più e perché durante il morbo tutto era paralizzato, niuno vi faceva lavorare e niuno mi ha paga[to] e non si pensa di pagare, per cui mi vergogno dirvelo ma scusate; necessita che per il termine del zoccolo io possa contare su voi di altri scudi 6 […]. Così voi farete il piacere di dire al conte Pippo che avendo voi soddisfatto il Sig. Duranti così darà a voi i soldi [?] della stampa e della statua che ha acquistato da me […]. Mi rallegro che il colera abbia fatto di poco morente [?] a Monte Fortino credo che dopo arrivato lo zoccolo farete con la statua della V.SS. una processione di ringraziamento: Saluto tutti in modo particolare il Sig. Titta [?] e Fulvio.
[…]
Ignazio Cantalamessa

documento 6
15 ottobre [?] 1855
L'ottimo Sig. Andreozzi vi darà i miei distinti saluti e vi dirà che mandiate un fidato uomo con un caretto almeno che abbia un diametro di palmi tre una coperta per il pericolo della pioggia per coprire lo zoccolo. Lo spedito venga quando vuole ma non vi porti di qua più tardi di domenica mattina.
Eccomi al termine di questa commissione che veramente sono mortificato per il ritardo di questo lavoro […] io non vi ho colpa, spero che questo ritardo non avrà non in tutto cagionevole danno […]. Nella venuta dello spedito mi potreste fare il favore di mandarmi per copiare quel quadretto alto circa un palmo e mezzo lungo circa un palmo vi è rappresentato un […] Crocifisso con due angeli copietta di un magnifico quadro di Daniela da Volterra, lo copiavo al più presto possibile e poi ve lo rimanderò […]. Di questo ve ne parlerà il Sig. Andreozzi, spero di questo favore che nulla costa.
[…]
Ignazio Cantalamessa

documento 7
19 ottobre [?] 1855
[Minuta di Luigi Prosperi indirizzata a Ignazio Cantalamessa]
Al Sig. Cantalamessa,
Al secondo del vostro avviso spedisco un uomo a prendere il zoccolo […] sta

a voi accomodarlo alla meglio onde non soffra danno, per il che prendete pure stoppa e altro che sarà necessario. Benché ancora non lo vedo, son certo che uscendo dalle vostre mani non potrà non piacere. Attendo poi contemporaneamente come mi avete detto il dettaglio regolare della spesa per solo oggetto di farlo servire a giustificazione del Rendiconto Comunale. Intanto io non lascio d'inviarvi i scudi sei conformemente alla vostra lettera del 20 […]. Ed io in ciò tornerò a scrivervi, ponendo in chiaro le cose riassunte tutti gli antecedenti, anche per quanto riguardo il Conte Pippo ed il quadro Duranti. Ora non mi resta che pregarvi a sollecitare l'ultima […] del Modello della Chiesa. Capisco che i scudi otto che mi diceste sono pochi, onde ci faremo qualche discreta aggiunta, ma però avrei piacere di averlo presto se potete. Vi trasmetto con lo stesso spedito e con tutta segretezza il Quadretto del Crocifisso da voi desiderato e che mi respingerete appena adoperato per farne la copia. Duranti mi ha richiesto questa stampa della Carità che v'inviai per cui gradirei riaverla.
Scusate tanto incomodo e pieno di obbligazioni.

documento 8
[La lettera è indirizzata al Priore di Montefortino]
Dallo studio di Belle Arti d'Ignazio Cantalamessa
Questo dì 20 ottobre 1855
Note di tutte le spese fatte dal sott[oscrit]to per fare eseguire un disegno d'un piedistallo per conto e commissione della Magistratura di Monte Fortino: è questo disegno approvato dall'istessa lodata Magistratura e per porci la Statua della Vergine SS. del Girone

Opera del falegname	
Tutto compreso	4.00
Opera dell'intagliatore che ha eseguito tutti gl'intagli del solo zoccolo	
Tutto compreso	5.50
Per i sei cornicopi tutto compreso	3.50
Per la doratura pittura e verniciatura del solo zoccolo	7.50
Per le quattro maniglie con erti e gallucci	- 70
Per numero 55 stelle fatte di pastiglia e dorate	2.50
Spese per bene assicurare il trasporto di esso	- 10
Totale	23.80

N.B. Tutte le dorature del sud[det]to lavoro sono state eseguite con oro di zecchino e si è creduto fare in questo modo per onorare maggiormente la Vergine SS. e per lasciare una memoria di un nobile lavoro alla posterità, cosa che molto […] l'attual Rispettabile Magistratura Comunale di Montefortino.
Ignazio Cantalamessa

documento 9
Ascoli 31 Ottobre del [18]55
Chi mai può trovare termini adatti per dimostrarvi il piacere che mi ha recato la sua lettera del 22 dello spirante mese, una fortuna che avesse fatto mutare la mia condizione e fossi divenuto un […] mi avrebbe arrecato tanta compiacenza. Anche il Sig. Andreozzi mi scrive che questo lavoro è stato generalmente piaciuto e questo per me è un gran piacere. Riceverò con piacere i paoli [?] dodici che mi ha fatto aggiungere all'opera mia e ve ne sono gratissimo. Vi manderò l'idea di ciò che si deve aggiungere per nobilitare sempre più ed onorare la Vergine SS: mi necessita però avere l'altezza del simulacro e la sua larghezza nella parte estese, una proporzionata corona di legno dorato di color bianco come il fondo, un piccolo padiglione di velluto cremisi di semi-seta o con il suo fondo celeste o di seta il tutto guarnito con trine di finto oro e con un ornato arabesco dorato formerà la mia idea che spero sarà gradita ed approvata, unita all'abbozzetto le rimetterò la perizia che spero non oltrepasserà di molto i scudi 8, 71.5 che mi dice essere disponibili, spero che non si troverà difficoltà a spendere qualche cosa di più per l'oggetto di cui si tratta ed al quale dovete esser tutti di Monte Fortino gratissimi per essersi salvato dal terribile flagello del Cholera.
Procurate vedere il Conte Pippo e di vedere d'accomodare la cosa e ditegli che la stampa non la potrei dare per uno scudo, l'autore la vende cinque scudi, me la levo per la cattiva creanza [?] che ci ha fatto sopra il naso dell'ottimo Fortunato, in quanto al simulacro della Vergine SS. in legno costa a me in tutto Paoli quindici, la ho tutta restaurata e dipinta, per tutto questo credo che meriti qualche cosa? […] Fate un po' voi ed accomodate la cosa. Vi ringrazio de rallegramenti che fate del restauro del quadro dell'Andreozzi vi confesso che l'ho fatto con impegno, giacché tutto ciò che posso fare da me lo faccio col massimo impegno, ma qui vi era di più, v'era di mezzo l'interesse dell'ottimo degli amici Sig. Andreozzi; sento che Durandi n'ha fatto delle meraviglie e sento pure che mi voglia affidare un difficile restauro: o certo che lo servirei al paro del Sig. Andreozzi!
Procurate […] dal Sig. Durandi la Santa Teresa e farvi dire quale è il San Francesco Saverio che gli vendei che non me ne ricordo, fosse mai la copia di quello del Bacicci che esiste qui nella Chiesa di Padri di Gesù? desidero risposta in questo: poco importa del S. Nicola. Lo scrivente mio segretario cioè il mio figlio Apelle vi saluta e vi prega di salutargli il Sig. Duranti e di ricordargli che ancora aspetto il promesso regaluccio. Alla prima occasione vi manderò la stampa della Carità. Vi prego di far bene situare le dette in qual modo che io vi ho indicato procurate portarvi all'Amandola ed incaricatevi di vedere i disegni da me redatti e ditemi il vostro sentimento, so che piace generalmente ne ho avuto un discreto regalo, ne sono però contento. Mi si promette di farmelo eseguire, date uno scandaglio per conoscere come anderà la cosa e se qualcheduno dell'Amandola almeno di quegli influenti capitasse a Monte Fortino vi prego di fargli vedere il mio lavoro, vi assicuro che avrei un pazzo

piacere di vedere eseguire quest'altro mio lavoro [120].
Vi saluto e vi prego di ringraziarmi la Illustre Magistratura e di riverirmela i soliti saluti agli altri […] quelli de miei figli sono al solito.
I. Cantalamessa

documento 10
Ascoli novembre [?] 1855
Quando mi farete capitare l'occasione vi rimetterò la stampa della Carità per Duranti, più l'abbozzaccio per il disegno dell'altare […]. Foderai il quadro rovinatissimo del Sig. Duranti sembra che sia venuto bene, ho fatto tutto il possibile per conservare tutto l'antico e non farvi tanto di mano, spero di contentar l'ottimo Sig. Duranti; ora lo stuccherò [?] con la massima diligenza e quindi vi applicherò il restauro col maggior impegno e spero dentro il mese futuro farlo essere in istato di spedirlo; per farlo bene vi vuol tempo e poi siamo in una stagione che i giorni quasi tutti sono con poca luce e con poca luce poco si fa bene per cui bisogna che mi approfitto di qualche buona giornata. Salutatemi l'ottimo Duranti […].
Atteso i […] impicci ancora non ho potuto principiare a fare il SS. Crocifisso basta lo farò credo che non avete fretta di riceverlo […]. Il modello si lavora e spero farà bella mostra di sé […]. Salutatemi il Sig. Andreozzi e gli direte che si ricordi di mandarmi la tela con la V.SS. con il Cardellino e quel Apostolo; mi piace di servirlo bene.
Duranti cosa ne vuol fare di quei due quadri rovinati che mi mandò?
[…]
I. Cantalamessa

documento 11
Ascoli 8 novembre [?] 1855
E cosa pensa il Sig. Fortunato […] del quadro grande della Maddalena, o copia o replica di quella famosa Madalena che possiede la Galleria Sciarra che è del pittore Guido Reni questa che mi avete mandato ne è una replica o è una bella copia fatta da un bravo Bolognese nello studio del Guido, e questa una bella pittura merita essere […] ed io farò questo all'ottimo Sig. Duranti [con] la mia poca abilità […]. Dite a Duranti che io non rammento la S. Cecilia che dice, io ne avevo vari ma essa non la ricordo.
[…]
I. Cantalamessa

[120] Ricaviamo da un'altra lettera che il Cantalamessa aveva presentato per la chiesa di Sant'Agostino di Amandola un disegno con il progetto di un'urna per accogliere le ossa del Beato Antonio.

documento 12
Ascoli 17 [?] 1855
Dite a Duranti che lo saluto di tutto cuore, che la foderatura del suo bel quadro è venuta bene presto sarà netturato con la massima attenzione, veduto che avrà il lavoro esperto come è lui mi manderà un oggetto antico sia in pittura in bronzo in avorio proporzionato al mio debole merito e fatiga fatta, lui ad un di quello sa cosa può essere gradita da me; non sarà facile subito vendere il quadro molto rovinato della V.SS ma procurerò il compratore al più presto possibile, la bella Madalena merita essere ben netturata perché è una bella cosa.
[…]
I. Cantalamessa

documento 13
Ascoli 18 [?] [18]55
Dite al Sig. Duranti tutto quello che vi ho scritto di più […] netterò anche l'altra Maddalena pure rovinatissima e gliela farò con amore perché gli voglio bene e perché la pittura lo merita mi piace mi rifarò della pochissima spesa e per il resto farà lui.
[…]
Ignazio Cantalamessa

documento 14
[La lettera scritta da Benvenuto Cantalamessa, figlio di Ignazio, è indirizzata a Luigi Prosperi]
Di […] 10 Gennaio 1856
Preg.mo Signore
M'immagino che avrà saputo il fatal fulmine che ci percosse. Pervenne la sua gentilissima lettera, ma il mio caro Padre non la potè ricevere: egli era già morto. La Vigilia di Natale coll'andare ad augurare buone le Feste pel freddo forse sostenuto, cadde infermo assalito da un reuma al petto, in capo a sette giorni che sarebbe l'ultimo giorno dell'anno, l'abbe morto. Sono stato stordito e addolorato tanto, che non so che mi debba dire. Oh! Povero mio padre che mi ha tanto amato e beneficato, e che da me giustamente attendeva un sollievo nella cadente età. Quel che alcun poco lenisce il mio acerbissimo dolore si è, essere egli passato di vita con tutti i soccorsi della Religione e rimesso nella volontà dell'Altissimo. Non occorre dire che io le mostri il nostro miserabile stato: ben sa Ella, che mio padre tirava innanzi la sua famiglia onestamente colla professione e colla scuola, consideri quale deve essere: ha lasciato una vedova inconsolabile, una figliola desolata nel pianto, due figliuoli miseramente infelici, che si veggono ad un tratto sbarrata ogni via per seguitare gli studi. Ma tiriamo un velo innanzi a questi tenebrosi pensieri.
Vi ringrazio dell'incommodo che si ha preso, se era vivo il mio padre, in qualche modo l'avrebbe ricompensato, ma io, atteso le cattivissime circostanze non posso;

soltanto mi è dato ringraziarlo. Lo prego d'una cosa, la quale per l'amicizia che Ella aveva colla benedett'anima mi deve acconsentire, e se brama sollevare alcun poco un cuor traviato; che sarebbe qualunque cosa le occorresse, comandarmi. Non lo soddisferò, come lo soddisfava il mio padre, ma Ella perdonerà alla mia pochezza. Mi riverisca Denti, e il Sig. Giovanbattista [probabilmente Giovan Battista Andreozzi] ringraziandolo della consolante lettera, a cui non abbiamo risposto per mancanza di tempo.
I quadri di Duranti erano per ultimarsi, soltanto ci manca raccompagnare i colori. Il defunto aveva già preparati de' fighi per lui, i quali alla prima occasione avrà. Mi scriva su tutto che crede dovermi scrivere.
[…] Servitore
Benvenuto Cantalamessa

«Il capitale culturale», IX (2014), pp. 69-87
ISSN 2039-2362 (online)
http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult
© 2014 eum

Memoria implicita e alfabetizzazione visiva nel contesto museale

Annalisa Banzi*, Raffaella Folgieri**

Abstract

Storici dell'arte ed esperti del settore museale lamentano la difficoltà da parte del pubblico a "leggere" le opere esposte in un museo di arti visive. Guardare e cogliere gli aspetti relativi alla grammatica visiva di un oggetto sono abilità che si apprendono, in generale non sono innate o spontanee. I fruitori potrebbero beneficiare di un metodo che sviluppa e potenzia le loro capacità visive. Lo scopo di questo articolo è presentare e valutare se un modello basato sul *priming* percettivo, una forma di memoria implicita, possa migliorare la metodologia per leggere gli aspetti visivi del patrimonio artistico. A complemento del lavoro proposto, vengono qui introdotti anche alcuni risultati preliminari di un nuovo promettente approccio

* Annalisa Banzi, Dottorato di ricerca in Interazioni umane, Istituto di Comunicazione, comportamento e consumi "Giampaolo Fabris" Università IULM, Via Carlo Bo, 8, 20143 Milano, e-mail: annalisa.banzi@gmail.com.

** Raffaella Folgieri, Ricercatore di Informatica, Dipartimento di Scienze Economiche, Aziendali e Statistiche, Università degli Studi di Milano, Via Conservatorio, 7, 20122 Milano, e-mail: raffaella.folgieri@unimi.it.

sperimentato, che consiste nella analisi dei segnali elettroencefalografici dei soggetti coinvolti, raccolti attraverso un dispositivo per EEG durante la fase di verifica dell'esperimento sul *priming* percettivo.

Art historians and museum practitioners complained about the lack of "reading skills" in observing artworks by museum visitors. Reading and analysing visual grammar aspects of an artistic object are skills that require learning: not innate or spontaneous. Museum goers could benefit from method developing and enhancing their visualization skills. The purpose of this article is to present and assess whether a model based on "visual-perceptual priming", a form of implicit memory, could improve the methodology of reading visual aspects of artworks. We also introduce some preliminary results obtained from a promising new approach consisting the analysis of electroencephalographic signals from individuals, collected through an EEG device during the experiment on the visual-perceptual priming.

> Guardiamo le stesse cose ma vediamo cose differenti.
> (Claude Monet)

La struttura dell'articolo è composta da tre parti principali: la prima introduce i contenuti della letteratura visiva e le principali capacità visive che si possono apprendere al fine di stabilire quali siano le caratteristiche più importanti per la lettura delle opere d'arte. Alcune metodologie adottate nel contesto museale sono state selezionate a titolo esemplificativo per delineare le tendenze in voga nell'educazione museale. La seconda parte spiega cosa sia il *priming* e perché possa essere utile impiegarne i meccanismi nelle logiche museografiche.

Da ultimo si descrive come il *priming* percettivo sia stato adattato alle dinamiche museali per migliorare l'esperienza estetica promuovendo lo sviluppo delle capacità visive. Si introducono, inoltre, i primi risultati ottenuti dalla misurazione dei segnali EEG dei soggetti sottoposti all'esperimento.

1. *Letteratura visiva e capacità di guardare*

La letteratura visiva, come definita per la prima volta da Debes (fondatore della *International Visual Literacy Association*), si riferisce a:

> un gruppo di competenze visive che l'essere umano può sviluppare guardando, integrandole con le altre esperienze sensoriali. L'evoluzione di queste capacità è fondamentale per il normale decorso dell'apprendimento umano. Queste abilità permettono all'individuo di discriminare e interpretare azioni, oggetti, simboli (naturali o artificiali) di natura visiva che incontra nell'ambiente circostante. Attraverso l'uso creativo di queste competenze la persona è in grado di comunicare con gli altri e di comprendere e gioire dei capolavori della comunicazione visiva[1].

[1] Debes 1969.

Sinatra afferma che la letteratura visiva è «la ricostruzione attiva delle esperienze visive passate con i nuovi messaggi visivi al fine di ottenere un significato»[2]. Egli sottolinea il ruolo attivo e fondamentale di colui che riceve gli stimoli visivi nel procedimento di identificazione.

Secondo Wileman[3], la letteratura visiva è «l'abilità di leggere, interpretare e capire informazioni presentate in immagini pittoriche o grafiche»; l'autore continua specificando «che è una competenza acquisita per interpretare i messaggi visivi con precisione o per creare un'informazione di questo tipo»[4] e che il "Pensiero Visivo" è la «capacità di trasformare concetti di qualsiasi tipo in figure, grafici o altre forme che aiutano a comunicare questi contenuti».

Kleinman e Dwyer[5] analizzano gli effetti delle capacità visive che facilitano l'apprendimento. Per esempio, l'uso dei colori nei grafici migliora l'apprendimento rispetto a quelli redatti in bianco e nero.

Le competenze visive non devono essere confuse con la visione, i colori, le malattie e anomalie varie. Le abilità moto visivo-percettive e le abilità moto oculari sono le principali categorie delle competenze visive. Queste capacità si sviluppano dopo la nascita. Le prime elaborano le informazioni visive e influenzano i movimenti dell'occhio e del corpo. La seconda categoria coinvolge gli spostamenti oculari e il *focus control*.

Rueschoff e Swart[6] isolano le principali abilità visive che i bambini dovrebbero assimilare attraverso i programmi educativi:

- la capacità di individuare gli elementi che compongono la grammatica visiva e l'applicazione del principio;
- la capacità di individuare gli elementi che compongono la grammatica visiva e l'applicazione del principio nel contesto dell'immagine o nell'ambiente circostante;
- la capacità di dare significato a elementi e principi entro il contesto dell'oggetto visto;
- la capacità di cogliere eventuali conflitti tra gli elementi e i principi e capire il significato intrinseco;
- la capacità di separare il soggetto dal contenuto.

Il pubblico che non dispone di una specializzazione in materie storico-artistiche dovrebbe sviluppare o migliorare queste competenze. Rountree, Wong e Hannah[7] giustamente asseriscono che "imparare a guardare" coinvolge lo sviluppo delle abilità individuate dalla "Letteratura Visiva", ovvero la modalità di osservare gli oggetti e comprendere gli effetti di ciò che vediamo. Il visitatore

2 Sinatra 1986, p. 5.
3 Wileman1993, p. 114.
4 Heinich 199, p. 64
5 Kleinman, Dwyer 1990.
6 Rueschoff, Swart 1969.
7 Rountree *et al*. 2002.

museale dovrebbe mettere da parte pregiudizi personali e culturali condividendo il significato delle forme visive «ad un livello universale»[8].

1.1 *Imparare a guardare: comprendere il significato attraverso l'osservazione attiva*

Michael Baxandall nell'introduzione di *Patterns of intention: on the historical explanation of picture* (1986) spiega come gli individui esaminano un'opera d'arte:

> quando ci troviamo di fronte a un quadro percepiamo dapprima molto rapidamente un'idea generale del tutto, che però non è ben definita; e, dato che la visione è più acuta e precisa sull'asse della fovea, muoviamo gli occhi sulla superficie del quadro, esplorandolo in una successione di rapide memorizzazioni. In effetti, il movimento dell'occhio cambia andatura con il procedere dell'esplorazione di un oggetto. All'inizio, mentre ci stiamo procurando i nostri punti di riferimento, lo sguardo si sposta non solo più velocemente, ma anche più ampiamente; poi lentamente si riduce a una media di quattro o cinque movimenti al secondo e a passaggi tra i tre e i cinque gradi; in tal modo gli elementi osservati effettivamente si sovrappongono consentendo una coerenza di registrazione[9].

Un'opera d'arte è composta da tracce visive che sono impiegate per esprimere un significato. Come si può afferrare questo significato?

Per iniziare a sviscerare il problema si considerano alcune strategie adoperate per sviluppare le basi di un metodo per analizzare il soggetto (oggetti ed episodi rappresentati) e i contenuti espressivi (effetto combinato di soggetto e forma visiva) rappresentati nelle diverse tipologie artistiche (pittura, scultura ecc.).

Taylor[10] ricerca una modalità di approccio adatta al poliedrico patrimonio culturale (disegni, dipinti, arti grafiche, sculture e architetture). Lo storico dell'arte inizia l'analisi descrivendo cosa sia rappresentato isolando gli elementi visivi ed esaminando la composizione come contributo dominante al contenuto espressivo di un manufatto artistico. La grammatica visiva è composta da linee (verticale, orizzontale, diagonale), forme, colori (tinta, saturazione e brillanza), simmetria, disposizione degli oggetti, proporzione e spazio. Taylor sottolinea quanto la scelta dei materiali e della tecnica sia in stretta connessione con le personalità dell'opera. Al fine di migliorare la comprensione dell'opera, viene consigliato di confrontare manufatti artistici con lo stesso soggetto che impiegano, però, contenuti espressivi diversi.

Una metodologia concreta, spesso usata dagli educatori museali, è costituita da una batteria di domande, poste al pubblico, per esplorare con maggiore facilità un reperto. Il personale del GRAM (Grand Rapids Art Museum)

[8] DeLong 1987, p. 3.
[9] Baxandall 2000, pp. 13-14.
[10] Taylor 1981.

sottolinea l'importanza di incoraggiare la crescita, nel visitatore, delle abilità nella comunicazione scritta e orale in relazione alle arti visive (GRAM 2011). L'analisi si apre con l'osservazione silente dell'opera seguita da domande che approfondiscono cosa succede nell'immagine, quale sia lo stato d'animo che trasmette, come si sente il pubblico dopo aver trascorso del tempo in compagnia del reperto e se sia cambiata la prima impressione dopo aver passato del tempo a guardare l'opera. Ogni osservazione è seguita dalla domanda: «Cosa vedi nell'immagine che ti fa dire ciò?», con lo scopo di aiutare i principianti a indagare la figura indipendentemente dalle loro esperienze pregresse, cercando la risposta nell'oggetto stesso. Questo metodo viene usato anche per esaminare gli elementi formali: composizione, linea, colore, forma, superficie, luce, soggetto, funzione e interpretazione. Per esempio, quest'ultimo livello è definito portando l'attenzione sulle motivazioni sottostanti il processo creativo messo in atto dall'artista, sugli effetti della cultura contemporanea nella realizzazione del manufatto e sulle emozioni del visitatore associate all'opera. Conoscere la formazione dell'artista, le collaborazioni con i colleghi e la filosofia o la posizione sull'arte aiutano a capire la complessità di significati di cui è portatrice un'opera d'arte.

Un altro esempio di metodo basato sui quesiti, in questo caso specificatamente disegnato per il pubblico degli studenti, redatto dal National Park Service[11], è composto da quattro sezioni. La prima prevede l'esame degli elementi visivi partendo con domande generiche («cosa vedi?») seguite dall'analisi dei dettagli («come descriveresti l'abbigliamento dei personaggi ritratti?»). Anche in questo caso si chiede di riflettere sulle affermazioni fatte giustificando i motivi che hanno portato a quelle risposte. La ricerca inerente all'ambiente sociale, economico, politico e storico è il terzo passaggio da ottemperare al fine di approfondire la conoscenza dell'oggetto artistico. Infine, l'interpretazione è il processo che assembla tutte le informazioni acquisite nelle precedenti fasi per giungere al significato dell'opera. Il confronto tra oggetti rimane uno degli aspetti principali dell'analisi. Le indicazioni mirano ad aumentare l'alfabetizzazione visiva, ad affinare la capacità di osservare e ad apprendere come esprimere verbalmente ciò che si vede.

Leggere l'arte richiede tempo, è un processo di scoperta affascinante, lento e pensato. Come abbiamo visto, confrontare e porre domande sono tra i principali metodi impiegati per analizzare l'arte.

Possiamo però usare altre metodologie per raggiungere lo stesso scopo?

Si desidera affrontare l'argomento da un punto di vista diverso. Il prossimo paragrafo introduce il fenomeno psicologico chiamato *priming* che può essere adattato al contesto museale per favorire e incrementare le capacità visive.

[11] *Learning to look: discussion guide* 2011.

2. *Un fenomeno psicologico chiamato* priming

Nel 1971 David Meyer e Roger Schvaneveldt[12] descrivono per la prima volta il *priming* nell'articolo *Facilitation in recognizing pairs of words: evidence of a dependence between retrieval operations*, pubblicato sul «Journal of Experimental Psychology».

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

Una persona impiegherà qualche decina di millisecondi in meno per rispondere a domande come «Il rosso è un colore?» se in precedenza ha ricevuto come stimolo *prime* la parola "ciliegia" anziché la parola "banana".

Diverse ricerche hanno messo in luce come il *priming* abbia effetti di lungo termine: nel caso delle immagini sono stati rinvenuti anche dopo 48 settimane tra la prima e la seconda esposizione all'*item*[13] e per le parole anche dopo 16 mesi[14].

2.1 Priming *percettivo*

Il *priming* percettivo è sensibile ad alcuni cambiamenti nell'aspetto fisico dello stimolo: variazioni significative nella rotazione dell'oggetto (≥ 80°), immagini diverse dello stesso oggetto, modifiche nell'aspetto grafico delle parole dalla fase *study* alla fase *test*. Gli attributi fisici che non sono essenziali alla formazione della rappresentazione della forma (es. colore) non influenzano il *priming* percettivo, mentre gli attributi fisici indispensabili per la rappresentazione della forma degli oggetti (es. linee di un disegno) o delle parole (es. carattere tipografico) influenzano il *priming* percettivo. Un'importante scoperta riguarda la conservazione del *priming* percettivo in soggetti amnesici che presentano notevoli problemi in compiti dove è impiegata la memoria episodica. Il *priming* percettivo opera seguendo regole distinte da quelle della memoria episodica[15].

Cave[16] ha dimostrato che il *priming* percettivo può essere rilevato in un compito di identificazione degli oggetti anche dopo 48 settimane dalla prima esposizione allo stimolo. Sebbene il *priming* diminuisca con il trascorrere del

12 Meyer, Schvaneveldt 1971.
13 Cave 1997.
14 Sloman *et al*. 1987.
15 Wiggs, Martin 1998.
16 Cave 1997.

tempo, rimane significativo anche in soggetti che tentano il riconoscimento degli stimoli. Il *priming* percettivo non è inoltre influenzato dall'età[17].

Cambiamenti nel format visivo delle parole tra la fase *study* e quella *test*, come il passaggio dalle lettere maiuscole alle minuscole o la variazione di carattere tipografico, riducono fortemente gli effetti del *priming*[18] anche se alcuni esperimenti non hanno riscontrato questi risultati[19].

Il *priming* percettivo per le parole è stato investigato con il *completamento di radici lessicali* (es. sa_____), il *completamento di parole* (es. sa_l_ _e), l'*identificazione visiva delle parole*, dove i termini oggetto di riconoscimento sono esposti per un tempo molto breve (es. 35 ms) e la *decisione lessicale*, nella quale parole con o senza significato sono mostrate ai soggetti dell'esperimento che devono stabilire nel minor tempo possibile se si tratti di termini con o senza significato. Nei primi tre compiti, il *priming* ha luogo quando i partecipanti completano o identificano il maggior numero di parole *prime* rispetto a parole nuove. Nel quarto compito, il fenomeno è indicato dalla maggior velocità dei soggetti di prendere una decisione (a livello lessicale) quando si presentano parole *prime* rispetto a parole nuove. Il tempo di ritenzione delle informazioni varia a seconda del compito, per esempio l'identificazione visiva persiste per 24 ore[20] e il completamento di parole è stato verificato che perdura 7 giorni in un esperimento[21] e più di un anno in un'altra ricerca[22].

La presentazione del *target* secondo una modalità uditiva riduce, e alcune volte elimina, il *priming* nei compiti di completamento di radici lessicali, completamento di parole, identificazione visiva e decisione lessicale. Gli stessi risultati possono comparire quando i soggetti studiano i corrispettivi pittorici delle parole. Infine, il *priming* è rilevabile a stento quando individui bilingue vedono una parola nella fase *study* in una lingua e nella fase *test* in un'altra.

Il *priming* percettivo per gli oggetti è studiato attraverso compiti come l'*identificazione di immagini* dove i soggetti nominano immagini precedentemente viste il più velocemente possibile, il *completamento di immagini*, dove i partecipanti vedono un figura incompleta e cercano di identificarla, il compito di decisione, dove vengono mostrati disegni di oggetti reali/senza senso o strutturalmente possibili/impossibili chiedendo di scegliere se siano oggetti o meno. Infine è usato il *compito di identificazione di immagini create con punti*, dove i partecipanti guardano immagini degradate che devono copiare o completare. Il *priming* è indicato dalla maggior accuratezza nei casi di oggetti *prime* rispetto a quelli non *prime*.

17 Rybash 1996.
18 Roediger, McDermott 1993; Schacter *et al*. 1993.
19 Clarke, Morton 1983; Tardif, Craik 1989.
20 Jacoby, Dallas 1981.
21 Tulving *et al*. 1982.
22 Sloman *et al*. 1988.

Dagli esperimenti si può dedurre che il *priming* percettivo si verifica indipendentemente dall'elaborazione del livello semantico, mostrando di dipendere in alcune circostanze da caratteristiche visive specifiche del *prime*. Si conserva nei pazienti amnesici[23].

Tulving e Schacter[24] suggeriscono che il *priming* percettivo sia mediato dal *Sistema di Rappresentazione Percettiva Presemantica* (PRS) che elabora e presenta informazioni sulla struttura e sulla forma ma non quelle legate al significato e alle proprietà associative di parole, oggetti e altri stimoli. Il PRS può essere composto da diversi sottoinsiemi: un sistema visivo sulla forma delle parole, un sistema uditivo sulla forma delle parole e un sistema di descrizione strutturale, implicati rispettivamente nel *priming* percettivo per le parole, nel *priming* uditivo per le parole e nel *priming* percettivo per gli oggetti. Il PRS non dovrebbe incidere sul *priming* concettuale che, invece, dovrebbe comportare una modificazione o un'aggiunta di informazioni nella memoria semantica.

3. *Una metodologia basata sui meccanismi del* priming *ripetuto percettivo*

L'obiettivo di chi opera nel campo museale dovrebbe concentrarsi sul potenziamento progressivo dell'autonomia del visitatore nel dialogo razionale con un manufatto artistico, incentivandone spirito critico e desiderio di conoscenza.

In questa presentazione viene descritta l'applicazione, nel contesto museale, del *priming* che, sfruttando alcuni meccanismi cognitivi noti, può aiutare il pubblico non specializzato ad assimilare con maggiore facilità adottando una comunicazione più immediata. Si tratta di un meccanismo comune a tutti gli individui, che rimane relativamente stabile per tutto l'arco della vita, si attiva automaticamente e trattiene le informazioni nella memoria per lunghi periodi di tempo. Queste caratteristiche lo rendono idoneo a diventare uno strumento attivo in aiuto del fruitore museale.

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 degli aspetti che compongono l'oggetto dovrebbe contribuire, inoltre, allo sviluppo di un proprio metodo di approccio critico da mettere in atto ogni volta che si presenti l'occasione di confrontarsi con i beni culturali. Il modello basato sul *priming* può facilmente essere adattato a tutto il patrimonio, nelle sue diverse espressioni, e può, inoltre, diventare uno strumento per abbattere le barriere culturali venendo incontro anche al pubblico straniero (cinesi,

[23] Schacter *et al*. 1993.
[24] Tulving, Schacter 1990.

giapponesi, indiani, ecc.) in quanto sfrutta meccanismi che contraddistinguono tutti gli esseri umani.

Poiché il nostro sistema sensoriale ha una capacità limitata di trattenere informazioni che provengono dal mondo esterno è inevitabile che esso le debba filtrare. Il cervello sceglie attraverso l'attenzione selettiva mantenendo però 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, ad esempio, il rumore e l'affollamento, condizionano l'attenzione del visitatore[25].

L'insieme delle opere esposte in un museo può essere idealmente frazionata in mini percorsi tematici che permettono al visitatore di apprendere con maggior successo i contenuti e quindi di trovare una motivazione ulteriore a tornare ad ammirarli. I circuiti sono, inoltre, potenziali strumenti per fidelizzare il pubblico che sentirà l'esigenza e il desiderio di vedere il resto della collezione.

L'introduzione di supporti informativi basati sul *priming* può aiutare il pubblico a selezionare i contenuti fondamentali relativi agli oggetti esposti. Si possono isolare due macro aree che costituiscono l'ossatura dell'analisi di un oggetto (pittura, scultura, fotografia, ecc.): la parte prettamente visiva (colore, tecnica, ecc.) meglio individuata con l'aiuto del *priming* ripetuto percettivo, e quella relativa ai significati agevolata dal *priming* ripetuto semantico. In questo articolo sono presentati i dati ottenuti con il *priming* ripetuto percettivo.

A questo proposito, negli spazi della Pinacoteca Ambrosiana di Milano sono stati somministrati al pubblico stimoli visivi (colori) isolati da cinque opere collocate lungo il percorso di visita.

Nella sperimentazione abbiamo inoltre adottato un approccio innovativo, per verificare se i risultati possano ricevere supporto e validazione anche dai segnali elettroencefalografici raccolti durante il *test* finale durante il quale ai partecipanti erano sottoposte alcune domande riguardanti l'esperienza condotta. È stata scelta la metodologia EEG non solo per la portabilità delle apparecchiature di raccolta dei segnali, ma anche per l'alta risoluzione temporale, dal momento che il nostro scopo era misurare se e quando, rispondendo alle domande, i partecipanti presentavano variazioni nei segnali EEG, dovuti a riconoscimento degli stimoli, frustrazione o cambiamento nei livelli di attenzione prestata.

3.1 *Il* priming *ripetuto percettivo applicato al percorso museale*

In Pinacoteca Ambrosiana è stato realizzato un attento studio della collezione per predisporre un ipotetico tour al quale applicare il modello basato sul *priming*. Dopo l'osservazione diretta delle opere e l'analisi delle schede dei

[25] Cataldo, Paraventi 2007.

dipinti stessi, si è scelto di lavorare sul colore (componente della macroarea visiva), isolando alcune tinte (tab. 1) selezionate in base a:

– grado di saturazione;
– ricorrenza nelle opere;
– simbologia del colore;
– visibilità all'intero del singolo quadro.

L'obiettivo della sperimentazione è stato quello di aiutare il pubblico a ricordare con maggior successo il soggetto e l'autore dell'opera.

Prime: porzione di colore selezionata	Dipinti pinacoteca Ambrosiana
VERDE	Bonifacio de' Pitati, *Sacra Famiglia, San Giovannino, Tobiolo e l'arcangelo Raffaele*, 1525-1527 SALA 1, Inv. 205
ROSSO	Giovanni Ambrogio Figino, *Ritratto di San Carlo Borromeo*, 1585 circa SALA 6, Inv. 109
BLU	Martino Piazza, *Adorazione del Bambino*, 1500-1525 SALA 1, Inv. 93
BIANCO	Bottega di Tiziano, *Madonna con il Bambino, San Giovanni Battista e Santa Cecilia*, 1530-1540 post SALA 4, Inv. 200
MARRONE	Iacopo Bassano, *Riposo durante la fuga in Egitto*, 1547 circa SALA 4, Inv. 207

Tab. 1. Colori inseriti nelle *slides* presentate al gruppo sperimentale

3.2 *Metodo*

La sperimentazione ha visto il coinvolgimento di 30 soggetti, equamente suddivisi in tre gruppi (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. L'età è stata scelta in accordo con le potenzialità del *priming*. Secondo la letteratura specialistica il fenomeno è stato rilevato tra i 3 e gli 80 anni. Si è però deciso di evitare il gruppo dei più giovani (bambini e ragazzi), perché richiederebbe l'inserimento di alcuni criteri della psicologia dell'età evolutiva. Per coinvolgere i soggetti nella ricerca è stato solo detto loro che l'obiettivo dell'esperimento era comprendere meglio il rapporto tra il pubblico e le opere d'arte. Dopo la presentazione degli stimoli, i soggetti hanno visitato l'esposizione senza l'assegnazione di alcun compito, per riprodurre, il più fedelmente possibile e senza interferenze o aspettative dovute all'esperimento, l'usuale visita museale.

1. Il primo gruppo sperimentale ha ricevuto stimoli *prime* visivi legati ai colori selezionati da alcuni dipinti, guardando una presentazione con *slides*.
   Procedura. L'analisi dei dipinti esposti in Pinacoteca è confluita nella creazione di una presentazione con *slides* della durata di 1 minuto circa.

Ogni stimolo appariva sullo schermo per 10 secondi, in modo tale da essere percepito coscientemente dal pubblico. Lo stimolo *prime* in questo contesto è una porzione di colore proveniente dai dipinti riportati nella tabella 1. La riproduzione fedele della tinta sullo schermo del PC ha richiesto un lungo lavoro con il programma GIMP2 per la correzione delle fotografie in alta definizione. Gli stimoli *prime* sono stati intervallati da stimoli neutri (tab. 2).

2. Il secondo gruppo neutrale ha guardato una presentazione con *slides* che conteneva stimoli neutri; nel caso specifico sono state selezionate immagini di oggetti in bianco e nero (telefono, scacchi, ecc.) che non sarebbero stati visti nel percorso museale. Questo gruppo è stato inserito per dimostrare che solo stimoli specifici attivano il *priming* ripetuto percettivo.
   Procedura. L'analisi dei dipinti esposti in Pinacoteca ha portato alla realizzazione di una presentazione con *slides* della durata di 1 minuto circa. Ogni stimolo appariva sullo schermo per 10 secondi, in modo tale da essere percepito coscientemente dal pubblico. Lo stimolo neutro in questo contesto è un oggetto, in bianco e nero, privo di relazioni con le collezioni dell'Ambrosiana.
3. L'ultimo insieme di visitatori, gruppo di controllo, non ha ricevuto nessun tipo di stimolo; i dati raccolti forniscono la *baseline* per valutare che si sia verificata effettivamente una prestazione migliore da parte di coloro che sono stati sottoposti agli stimoli di natura visiva (gruppo sperimentale).

Sequenza stimoli gruppo sperimentale	Sequenza stimoli gruppo neutrale
Scacchi bianco/nero	Scacchi bianco/nero
Telefono bianco/nero	Telefono bianco/nero
Verde - Bonifacio de' Pitati, *Sacra Famiglia, San Giovannino, Tobiolo e l'arcangelo Raffaele*	Biberon bianco/nero
Geta bianco/nero	Bicicletta bianco/nero
Rosso - Giovanni Ambrogio Figino, *Ritratto di San Carlo Borromeo*	Frusta per uova bianco/nero
Cerchietto bianco/nero	Microfono bianco/nero
Blu - Martino Piazza, *Adorazione del Bambino*	Gelato bianco/nero
Gruccia bianco/nero	Occhiali bianco/nero
Bianco - Bottega di Tiziano, *Madonna con il Bambino, San Giovanni Battista e Santa Cecilia*	Bikini bianco/nero
Asciugacapelli bianco/nero	Valigia bianco/nero
Marrone - Iacopo Bassano, *Riposo durante la fuga in Egitto*	Aspirapolvere bianco/nero

Tab. 2. Sequenza di stimoli *prime* e neutri (gruppo sperimentale) e di stimoli neutri (gruppo neutrale)

Tutti i partecipanti, dopo aver visitato la Pinacoteca, hanno risposto a un questionario che mirava a rilevare il grado di memorizzazione.

3.3 *Registrazione EEG*

3.3.1 *Materiali e metodi*

A corollario della sperimentazione, abbiamo inteso valutare se metodi di indagine biometrica possano essere applicati per validare ulteriormente i risultati registrati. Lo scopo è stato quello di osservare eventuali mutazioni indotte nei soggetti dai macroprocessi coinvolti nella risposta al *priming*. A tale scopo non è necessaria una misura di dettaglio di segnali EEG, ma una generale osservazione degli stessi, per verificare se in qualche misura la presenza di *priming* percettivo possa indurre una modificazione generale dei segnali elettroencefalografici di un individuo.

Durante il questionario finale, tutti i gruppi di soggetti sono stati sottoposti a misurazione dei segnali cerebrali. Per evitare l'influenza di stati d'ansia sulla risposta dei partecipanti, abbiamo scelto di utilizzare un'apparecchiatura di *Brain Computer Interface* (BCI)[26] per raccogliere i segnali elettroencefalografici. Una BCI è una semplificazione dell'apparecchiatura medica per EEG ed attualmente sono presenti sul mercato molti modelli *low-cost* di *BCI* non invasive adatte agli scopi della ricerca. La scelta è ricaduta su *Neurosky Mindwave*™, utilizzato in molte applicazioni commerciali e di ricerca, consistente in un *headset* con un braccio equipaggiato con un sensore *dry* che acquisisce il segnale cerebrale dall'area frontale ad una velocità di campionamento di 512 Hz. I segnali raccolti sono trasmessi via *bluetooth* ad un elaboratore. Paragonata ad altre BCI, quali, per esempio, la *Emotiv Epoc*™, la BCI *Mindwave* risulta più confortevole per gli utenti, sia per la facilità di posizionamento dell'apparecchiatura sullo scalpo, sia per l'utilizzo del sensore a secco che non necessita, dunque, di liquidi o pasta di conduzione. Inoltre le funzioni cerebrali di interesse per il nostro studio sono in relazione con l'area corticale frontale premotoria, ovvero l'area sulla quale è posizionato il sensore del *Mindwave*™. Infatti, i segnali provenienti dall'area considerata sono collegati agli stati elevati di consapevolezza. Un altro vantaggio che ci ha convinto all'utilizzo del *Mindwave*™ consiste nella modalità di comunicazione *wireless* tra l'apparato BCI e l'elaboratore durante la raccolta dei dati, che ne rende confortevole l'utilizzo durante gli esperimenti.

I partecipanti all'esperimento non erano stati preventivamente informati che sarebbero stati sottoposti a EEG, onde non interferire con l'osservazione durante il percorso museale. Il *device* BCI è stato presentato ai soggetti solo alla fine del percorso, spiegando loro le finalità della rilevazione e cosa avrebbe registrato lo strumento. I soggetti hanno anche preso visione dell'informativa che riportava le caratteristiche e la non pericolosità del dispositivo. Inoltre, prima dell'inizio della registrazione i partecipanti sono stati sottoposti ad una

[26] Allison *et al*. 2007.

registrazione della durata di 1 minuto avente duplice scopo: tranquillizzare il soggetto e avere a disposizione una *baseline* con cui confrontare i risultati, per rimuovere eventuali artefatti. Nessuna delle persone coinvolte nell'esperimento si è rifiutata di utilizzare il BCI; anzi, lo strumento ha generato curiosità e interesse.

Le BCI registrano diversi ritmi cerebrali, raggruppati per frequenza. Per i nostri scopi, ci siamo concentrati sulle bande alfa, beta, teta e gamma. Infatti, l'attività in banda alfa (7Hz-14 Hz) è in relazione con consapevolezza in stato di relax, meditazione, contemplazione, ecc.; la banda beta (14 Hz-30 Hz) è associata al pensiero e all'attenzione attivi, a concentrazione sull'ambiente circostante il soggetto o sulla soluzione di problemi. La banda teta (4 Hz-7 Hz) è in relazione con lo stress emotivo (frustrazione e disappunto). Infine, l'attività in banda gamma (30 Hz-80 Hz) è posta in relazione con processi cognitivi che coinvolgono differenti popolazioni di neuroni ed all'elaborazione e interpretazione di segnali multisensoriali.

Per l'acquisizione del segnale e la sincronizzazione dei ritmi cerebrali raccolti tramite il BCI *Mindwave*™, è stato utilizzato il programma *OpenVibe*[27], mentre per l'elaborazione successiva dei dati e dei segnali sono stati utilizzati il software *Matlab*™ e l'ambiente *LabView*™ di National Instruments.

Per analizzare i dati raccolti e rilevare la presenza di differenze nell'attività cerebrale durante lo svolgimento del questionario finale tra i tre gruppi di soggetti considerati, è stata calcolata la media della *Power Spectral Distribution* (PSD), come in Priestley[28], nelle bande alfa, beta, teta e gamma[29] per tutti i soggetti.

La PSD, infatti, descrive come la quantità di energia del segnale è distribuita con la frequenza, ed inoltre i valori medi di ogni banda possono dare informazioni utili sul comportamento globale dell'attività cerebrale eventualmente indotta dallo stimolo. Per il nostro esperimento, abbiamo calcolato la PSD utilizzando il metodo di Welch con funzioni finestra di Hamming (*overlap* 50%, lunghezza del segmento 64) e per compensare la differenza negli intervalli di dati per ciascun utente, dovuta alla variabilità personale, abbiamo calcolato per ogni set di dati utente il rapporto tra l'energia media in ogni banda e l'energia media nell'intervallo di frequenze tra 0 e 80 Hz. Infine abbiamo calcolato una media di tali rapporti per ognuna delle bande.

[27] <http://openvibe.inria.fr>.
[28] Priestley 1991.
[29] Niedermeyer, Silva 2004; Bear *et al*. 2007.

3.3.2 *Risultati*

Per quanto riguarda il *priming* percettivo, dall'analisi visiva dei tracciati EEG raccolti appare che nei soggetti che hanno ricevuto lo stimolo si regista un incremento generale dei livelli di attenzione (bande beta e gamma, collegate al pensiero attivo e all'attenzione). Al contrario, nelle onde beta il fenomeno decresce, mostrando che i partecipanti non provano frustrazione o disappunto dinanzi alle domande sottoposte loro. I partecipanti che non hanno ricevuto alcuno stimolo visivo presentano, invece, risultati simili a quelli mostrati da chi ha ricevuto stimolo neutro. In tali casi, le bande beta e gamma decrescono, nell'andamento, rispetto a quanto registrato per il primo gruppo, mentre si registra un incremento delle onde theta, rivelando così uno stato di frustrazione nei soggetti non sottoposti a stimolo visivo.

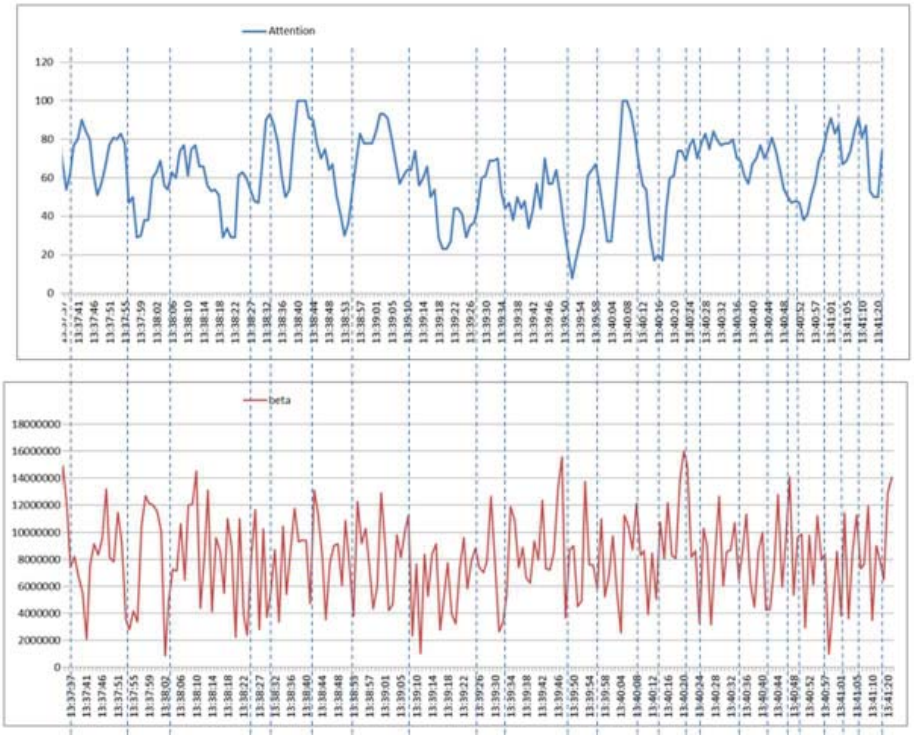

Fig. 1. Esempio di tracciato EEG (livelli di attenzione – energia media – e ritmi beta) nel caso di *priming* percettivo

Abbiamo, inoltre, calcolato PSD ed energia media per le bande beta, gamma, theta ed alfa per i tre gruppi di partecipanti. Per i soggetti che hanno ricevuto lo stimolo visivo, i ritmi gamma e beta hanno rivelato un'energia di banda notevolmente maggiore (un esempio, relativo ad un soggetto, è riportato in figura

1) rispetto ai partecipanti che non sono stati sottoposti allo stimolo o che ne hanno ricevuto uno neutro. Al contrario, la banda alfa, in relazione con stati di meditazione e contemplazione, e la banda theta, corrispondente, come già detto, alla frustrazione, presentano un valore inferiore per il primo gruppo, confrontato con gli altri. Le immagini riportate in figura 1 sono alcuni esempi di analisi spettrale effettuata, in termini di *Power Spectral Density* (PSD). I vari grafici, ottenuti per i differenti soggetti e per i diversi ritmi cerebrali, sono stati poi sovrapposti per rilevare regolarità di comportamento in corrispondenza dei quesiti cui i soggetti sono stati sottoposti, mettendo in evidenza le frequenze ricavate. La PSD conferma quanto rilevato dall'analisi visiva dell'andamento dei ritmi e cioè mostra un evidente incremento dell'energia di banda. Occorre specificare che, per la natura del *setup* sperimentale, non è stato possibile effettuare un'analisi statistica, che avrebbe comportato la suddivisione in epoche del segnale, poiché non era possibile identificare intervalli di tempo di lunghezza fissa applicabili in egual modo a tutti i soggetti (non è, infatti, stato dato un tempo fisso per rispondere ai diversi quesiti). Gli esperimenti condotti rappresentano un primo approccio all'utilizzo dell'EEG allo studio del *priming*, che ci consentiranno successivamente di affinare ulteriormente anche le tecniche di analisi.

Naturalmente, l'applicazione dell'analisi dei segnali EEG a questo tipo di esperimenti rappresenta una sfida e siamo altresì consci del fatto che gli impianti sperimentali presentati rappresentano un'opportunità di indagine e di osservazione di misure e processi macroscopici, non essendo basati su *task* specifici, come solitamente avviene in esperimenti che adottano l'approccio EEG. Per tale motivo ci siamo limitati ad un'analisi generale dei segnali, con l'intento di rilevare un andamento globale a conferma del verificarsi di un fenomeno macroscopico di incremento o decremento dell'attività cerebrale. Non si possono, infatti, rilevare specifiche risposte in assenza di uno stimolo preciso e determinato e quindi utilizzare altri tipi di approcci, quali l'individuazione di ERP. L'assenza di un *task* specifico ha, dunque, inciso sulla scelta del tipo di analisi da condurre. Attualmente stiamo considerando altri impianti sperimentali, basati anche su ERP, con lo scopo di indagare l'appropriatezza del rapporto beta/alfa come un indice di attenzione negli esperimenti di *priming* percettivo e semantico analizzati attraverso la raccolta di segnali EEG.

4. *Conclusioni*

Come precedentemente specificato, il processo per sviluppare le capacità visive dei fruitori museali ha sfruttato i meccanismi del *priming* ripetuto caratterizzato dall'uguaglianza tra (stimoli) *prime* e *target*. Il *priming* ripetuto percettivo è stato innescato con porzioni di colore isolate dalle opere elencate nella tabella 1, viste nella presentazione prima della visita.

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

Dall'osservazione dei comportamenti del pubblico sono emersi aspetti come viva curiosità e interesse. Durante la compilazione del questionario alcune persone hanno commentato ad alta voce come ricordassero di aver visto il colore oggetto di domanda nelle opere viste. I dati in fase di analisi quantitativa permetteranno di verificare quanto rilevato con l'osservazione diretta dei comportamenti.

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

Il modello basato sul *priming* può facilmente essere adattato a tutto il patrimonio, nelle sue diverse espressioni, e può, inoltre, diventare uno strumento per abbattere le barriere culturali venendo incontro anche al pubblico straniero (cinesi, giapponesi, indiani, ecc.) in quanto sfrutta meccanismi che contraddistinguono tutti gli esseri umani.

In questo lavoro abbiamo presentato anche risultati incoraggianti ottenuti dall'analisi dei risultati sperimentali ottenuti sottoponendo i visitatori di un percorso museale alla visione di un filmato contenente stimoli visivi. Mentre i partecipanti rispondevano al questionario finale riguardante l'esperienza condotta durante la visita, atto a verificare l'efficacia degli stimoli presentati, abbiamo registrato anche i loro segnali elettroencefalografici mediante l'utilizzo di un'apparecchiatura BCI non invasiva. I risultati preliminari presentati e discussi mostrano che, rispetto ai visitatori non sottoposti a stimolo specifico, i partecipanti all'esperimento che hanno ricevuto tale stimolo hanno registrato, nel caso del *priming* percettivo, un incremento dei livelli di attenzione corrispondenti a quesiti riguardanti il coinvolgimento di processi di memoria stimolati dallo stimolo visivo. Anche i ritmi cerebrali in banda beta e gamma, correlati al pensiero attivo e all'attenzione, hanno presentato un andamento regolare sugli stessi quesiti. In banda theta, nei soggetti sottoposti a stimolo di *priming* percettivo, non abbiamo registrato sintomi di frustrazione e, corrispondentemente, i valori della banda alfa, correlata anche a stati di meditazione e contemplazione, hanno confermato lo stato di attenzione rilassata dei soggetti.

Da una parte questo nuovo approccio promette futuri miglioramenti nell'indagine sui meccanismi di *priming*, dall'altra i risultati rappresentano uno step ancora in fase preliminare nel migliorare l'impiego di segnali EEG per i nostri scopi di ricerca.

In prossime sperimentazioni, inoltre, ci si propone di introdurre ulteriori elementi critici, considerando, ad esempio, il *priming* in rapporto a differenti teorie e problematiche, quale, ad esempio, l'approccio neuroestetico di Semir Zeki.

Lavori futuri avranno principalmente l'obiettivo di individuare misure più significative e specifiche per il nostro caso di studio. Inoltre, ci proponiamo anche di condurre più esperimenti per validare tale approccio innovativo, che rappresenta una grande opportunità e, al tempo stesso, una sfida.

Riferimenti bibliografici / References

Allison B.Z., Wolpaw E.W., Wolpaw J.R. (2007), *Brain-computer interface systems: progress and prospects*, «Expert Rev Med Devices», n. 4, pp. 463-74.

Baxandall M. (2000), *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Torino: Einaudi; ed. or. *Patterns of intention: on the historical explanation of picture*, New Haven: Yale University Press, 1986.

Bear M., Connors B., Paradiso M. (2007), *Neuroscience: Exploring the Brain. 3rd edition*, Philadelphia: Lippincott Williams & Wilkins.

Cave C.B. (1997), *Very long-lasting priming in picture naming*, «Psychological Science», n. 8, pp. 322-325.

Cataldo L., Paraventi M. (2007), *Il museo oggi: linee guida per una museologia contemporanea,* Milano: Ulrico Hoelpli Editore.

Clarke R.G.B., Morton J. (1983), *Cross modality facilitation in tachistoscopic word recognition*, «Quarterly Journal of Experimental Psychology», n. 35A, pp. 79-96.

Debes J. (1969), *The Loom of Visual Literacy,* in *Audiovisual Instruction*, 14, n. 8, pp. 25-27.

DeLong M.R. (1987), *The way we look: A framework for visual analysis of dress*, Ames: Iowa State University Press.

Eysench M.W., Keane M.T. (2008), *Cognitive psychology. A student's handbook*, New York: Psychology Press.

Feist G., Rosenberg E. (2009), *Psychology. Making connection*, New York: McGraw-Hill.

GRAM (2011), *Learning to Look. Gathering Meaning Through Observation*, <http://www.artmuseumgr.org/uploads/assets/LearningtoLookPacket.pdf>, 11.04.2011.

Graf P., Schacter D.L. (1985), *Implicit and explicit memory for new associations in normal and amnesic subjects*, «Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition», n. 11, pp. 501-518.

Heinich R., Molenda M., Russell J.D., Smaldino S.E. (1999), *Instructional media and technologies for learning*, N.J.: Prentice Hall.

Kleinman E.B., Dwyer F.M. (1999), *Analysis of computerized visual skills: Relationships to intellectual skills and achievement*, «International Journal of Instructional Media», 26, n. 1, pp. 53-69.

Jacoby L.L., Dallas M. (1981), *On the relationship between autobiographical and perceptual learning*, «Journal of Experimental Psychology: General», n. 110, pp. 306-340.

Learning to look: discussion guide (2011), <http://www.nps.gov/saga/forteachers/upload/H)%20Unit%203-Sculpture,%20part%202.doc>, 11.04.2011.

Marcel A.J. (1983), *Conscious and unconscious perception: an approach to the relations between phenomenal experience and perceptual processes*, «Cognitive Psychology», n. 15, pp. 238-300.

Meyer D.E., Schvaneveldt R.W. (1971), *Facilitation in recognizing pairs of words: Evidence of a dependence between retrieval operations*, «Journal of Experimental Psychology», n. 90, pp. 227-234.

McNamara T.P. (2005), *Semantic Priming: Perspectives from Memory and Word Recognition*, New York: Psychology Press.

Niedermeyer E., Silva F. (2004), *Electroencephalography: Basic Principles, Clinical Applications, and Related Fields*, Philadelphia: Lippincott Williams & Wilkins.

Poldrack R.A., Wagner A.D., Prull M.W., Desmond J.E., Glover G.H., Gabrieli J.D.E. (1999), *Functional Specialization for Semantic and Phonological Processing in the Left Inferior Prefrontal Cortex*, «NeuroImage», 10, n. 1, pp. 15-35.

Priestley M. (1991), *Spectral Analysis and Time Series*, London: Academic Press.

Roediger H.L., McDermott K.B. (1993), *Implicit memory in normal human subjects*, in «Handbook of Neuropsychology», edited by F. Boller, J. Grafman, n. 8, pp. 63-131, Amsterdam: Elsevier.

Rountree J., Wong W., Hannah R. (2002), *Learning to Look: Real and Virtual Artefacts*, <http://www.ifets.info/journals/5_1/rountree.html>, 13.05.2011.

Rybash J.M. (1996), *Implicit memory and aging - a cognitive neuropsychological perspective*, «Dev. Neuropsychol», n. 12, p. 127.

Schacter D.L., Chiu C.Y.P., Ochsner K.N. (1993), *Implicit memory: A selective review*, «Annual Review of Neuroscience», n. 16, pp. 159-182.

Sinatra R. (1986), *Visual literacy connections to thinking, reading and writing*, Springfield: Charles C. Thomas.

Sloman S.A., Hayman C.A.G., Ohta N., Law J., Tulving E. (1988), *Forgetting in primed fragment completion*, «Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition», n. 14, pp. 223-239.

Tardif T., Craik F.I.M. (1989), *Reading a week later: perceptual and conceptual factors*, «Journal of Memory and Language», n. 28, pp. 107-125.

Taylor J. (1981), *Learning to Look: A Handbook for the Visual Arts*, Chicago: University of Chicago Press.

Tulving E., Schacter D.L. (1990), *Priming and human memory systems*, «Science», n. 247, pp. 301-306.

Tulving E., Schacter D.L., Stark H.A. (1982), *Priming effects in word-fragment completion are independent of recognition memory*, «Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition», 8, n. 4, pp. 336-342.

Wileman R.E. (1993), *Visual communicating*, Englewood Cliffs: Educational Technology Publications.

Wiggs C.L., Martin A. (1998), *Properties and Mechanisms of Perceptual Priming*, «Current Opinion in Neurobiology», 8, n. 2, pp. 227-233.

«Il capitale culturale», IX (2014), pp. 89-121
ISSN 2039-2362 (online)
http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult
© 2014 eum

La realtà aumentata e le *app* culturali in Italia: storie da un matrimonio in mobilità

Elisa Bonacini*

Abstract

Obiettivo di questo lavoro è un inquadramento sull'uso della *Augmented Reality* nella comunicazione culturale, soprattutto per la fruizione in mobilità. Dopo un'introduzione sull'uso dell'AR in soluzioni *in door* e *out door*, con alcune delle più significative sperimentazioni internazionali, si analizzano brevemente le potenzialità del *BlippAR*, variante dell'AR già in uso nel campo del marketing, e dei *Google Glass*, che promettono di trasformare il mondo in cui viviamo in un mondo "aumentato". L'analisi si sposta alle applicazioni prodotte in Italia, partendo da *i-MiBAC Voyager* per approdare ad alcune applicazioni come *Tuscany+*, *PugliaReality+* e le *app* prodotte da Roma Capitale per i giardini storici di Roma. Con la visualizzazione di elementi aggiuntivi a monumenti, luoghi,

* Elisa Bonacini, membro dello staff del Dipartimento di Comunicazione, Trasporti intelligenti, ecologici e sostenibili e Realtà Aumentata dell'Istituto Euro Mediterraneo di Scienze e Tecnologie di Palermo, Via Emerico Amari, 123, 90139 Palermo, e-mail: e_bonacini@hotmail.com.

opere d'arte e manufatti, l'AR contribuisce a affascinare l'utente e a interessarlo al contenuto, in una sorta di allestimento multimediale incentrato sulla filosofia dell'*edutaintment* e del *learning by consuming*.

Aim of this work is a framework for the use of Augmented Reality in cultural communication, especially for mobile use. After an introduction on the use of AR in in-door and out-door solutions, with some of the most significant international trials, we analyze briefly the potential of *BlippAR*, variant of AR already used in marketing field, and *Google Glass* that promises to transform the world we live in an "augmented" world . The analysis moves to applications made in Italy, starting from *i-MiBAC Voyager* to arrive at some applications such as *Tuscany+*, *PugliaReality+* and app produced by Roma Capitale for the historic gardens of Rome. Displaying additional contents to monuments, sites, works of art and artifacts, the AR helps to captivate users and to interest them to contents, into a kind of multimedia exhibition focuses on edutaintment and learning by consuming.

1. *L'*Augmented Reality *e sue applicazioni* in door *e* out door

Prima di entrare nel vivo del tema trattato, occorre anzitutto introdurre l'*augmented reality* e le soluzioni tecnologiche ad essa legate.

Secondo la definizione fornita nel 1994 dagli studiosi dell'Industrial Engineering Department dell'Università di Toronto: «AR can be regarded in terms of a continuum relating purely virtual environments to purely real environments»[1]. La realtà aumentata è quella tecnologia di restituzione digitale caratterizzata dalla sovrapposizione a elementi reali di livelli informativi aggiunti (elementi virtuali e multimediali, dati geolocalizzati, ecc.) visualizzabili attraverso specifici dispositivi di visione – dai semplici monitor agli occhiali o binocoli virtuali, definiti *see-through AR displays*[2], fino ai più recenti e diffusi *personal devices* come *PDA*, *tablets* e *smartphones*. Questa tecnologia, dunque, è in grado di "aumentare" la realtà, ovvero di fornirne una restituzione digitale (ad alta fedeltà di riproduzione[3]) in cui gli elementi di ricostruzione virtuale si sovrappongono su quelli reali restituendo l'impressione immersiva di trovarsi di fronte ad un unico oggetto, monumento o paesaggio[4]. Lo ha ben sottolineato

1 Milgram *et al.* 1994, p. 282.

2 «This class of displays is characterised by the ability to see through the display medium directly to the world surrounding the observer, thereby achieving both the maximal possible extent of presence and the ultimate degree of 'realspace imaging'» (Ivi, p. 284).

3 Col concetto di *reproduction fidelity* si intende: «[…] the relative quality with which the synthesising display is able to reproduce the actual or intended images of the objects being displayed. […] the RF dimension pertains to re production fidelity of both real and virtual objects» (Ivi, p. 289).

4 «Its objective is to improve people's interaction with the real world by providing them with information that cannot be perceived directly by their senses» (Pujol 2004, p. 3).

la ricerca sulle applicazioni di *augmented reality* condotta dall'inglese Joint Information Systems Committee: «[…] augmented reality enables an enriched perspective by superimposing virtual objects on the real world in a way that persuades the viewer that the virtual object is part of the real environment»[5].

L'AR ben presto ha trovato applicazione anche e soprattutto nella fruizione culturale mobile *out door* e, anzi, è diventata, fra le tecnologie per la comunicazione e fruizione del patrimonio culturale, quella che verosimilmente ha maggiormente trasformato l'idea stessa della fruizione in una "esperienza" al tempo stesso moderna, dinamica, coinvolgente[6] (adatta soprattutto a facilitare la comprensione da parte dell'utenza del "com'era rispetto al com'è" e assai versatile nella fruizione culturale di tipo ludico) e, grazie alla diffusione e al livello tecnologico dei più recenti *mobile communication devices*[7], ormai alla portata di tutti.

Le potenzialità dell'*augmented reality* sia in soluzioni *in door* che *out door* si sono rivelate ben presto notevoli[8], come dimostrano alcune fra le soluzioni qui presentate.

Già nel 2005, la Doshysha University di Kyoto ha presentato un progetto di *time machine navigation system* (fig. 1), cioè di un'applicazione *software* per *smartphone* basata su tecnologia GPS, in grado di far comprendere, attraverso la *webcam* del suo schermo, il passaggio dalla realtà moderna di un luogo urbano (un incrocio qualsiasi della città) con la sua ricostruzione storica virtuale (un edificio storico giapponese non più esistente ricollocato nella sua ambientazione originaria). Il *software* è stato predisposto dopo un attento studio di tutta la documentazione storica e archeologica e dopo aver vagliato l'ipotesi di come si sarebbe presentato quell'edificio nel suo alzato[9].

Per comprendere a quali risultati si sia giunti nel campo della realtà aumentata applicata alla cultura, nei paesi orientali, basti fare un "salto" dal progetto di Kyoto alla recente installazione visuale intitolata "Alice's adventures in AR" e organizzata all'Inter Communication Center di Tokio nell'estate 2013 grazie ai due artisti Suzuki Shiori e Nanjo Saho (fig. 2). Le centinaia di disegni, immagini, dipinti, spesso volutamente strani e incomprensibili, distribuiti lungo il percorso espositivo, si trasformano in *clipart* e animazioni varie: l'esposizione, appositamente pensata per l'ICC Kids Program 2013, è diventata un attrattore

[5] Butchart 2011, p. 2.

[6] Canina *et al.* 2008, p. 10.

[7] «[…] the development of mobile AR systems has been improved due to the launch of smartphones, such as the iPhone 3GS and the devices supporting the Android operating system, which incorporate crucial hardware components for AR (i.e. global positioning system, compass, accelerometers and camera)» (Marimon *et al.* 2010, p. 1).

[8] «Combined with the information located on the Web, social media and streaming techniques, AR can enhance the way users interact with the physical world, adding additional information about people, buildings or places in order to evoke previous memories or complement present stories» (*Ibidem*).

[9] Sukigara 2005.

senza distinzione di target d'età, come appare evidente dal video realizzato in occasione della mostra e presente su Youtube.

Le potenzialità di questa tecnologia sono state colte ben presto anche nel continente europeo (spingendo l'Unione a finanziare una serie di ricerche), dove essa ha trovato più che degna applicazione sia a livello culturale che turistico soprattutto in aree urbane e nelle aree archeologiche, consentendo al visitatore di ammirare, con la sua "macchina del tempo" nel palmo della mano, le trasformazioni che hanno portato da un paesaggio antico a quello contemporaneo e ad ottenere eventuali informazioni aggiuntive. Tra i progetti in AR finanziati dall'Unione Europea, meritano di essere ricordati i tre progetti EPOCH, ARCHEOGuide e iTACITUS.

L'AR ha visto la sua applicazione con dispositivi per *walking tours* come i binocoli multimediali (gli HMD's, ovvero *head-mounted displays*, sorta di binocoli con camera integrata), in grado di "filmare" lo scenario reale osservato dal visitatore e inviarlo, via *wireless*, a uno specifico *software* che sovrappone istantaneamente all'immagine reale un'animazione virtuale tridimensionale; il filmato multimediale viene restituito in tempo reale sullo schermo del binocolo con il risultato di una impressionante sensazione di realtà aumentata[10]. È il caso della guida implementata, all'interno del progetto europeo EPOCH, per il *nymphaeum* dell'agorà di Sagalassos in Turchia, costituita da un computer portatile (*laptop*) collegato ad un *see-through* HMD, visore indossabile come un paio di occhiali, fornito di altoparlanti e videocamera. In connessione *wireless* e col sussidio del rilevamento GPS, per mezzo dell'*augmented reality* e di avanzati sistemi di rendering su modelli 3D, il sistema sviluppato permette di far vedere, in sovrapposizione rispetto alle rovine moderne, come si presentava questa porzione della città antica[11].

ARCHEOGuide (*Augmented Reality based Cultural Heritage On-site GUIDE*)[12] è un sistema di tipo informatico multi-utente che utilizza un *software* di orientamento e posizionamento in grado di adeguare la visione dell'utente rispetto alla posizione del monumento. Al suo arrivo sul luogo, al visitatore viene fornito un computer portatile (*Mobile Unit*) dotato, come la tecnologia precedentemente descritta, di un visore HMD, connesso *wireless* e basato sul rilevamento GPS, che, attraverso l'AR e la restituzione tridimensionale, consente di visualizzare l'immagine del tempio di Zeus ad Olimpia com'era in sovrapposizione alle attuali rovine (il sito, proprio per la sua importanza, è stato scelto come tester per questo progetto). Sulla base delle indicazioni fornite

[10] Fritz *et al*. 2005.

[11] <http://www.epoch-net.org>; Niccolucci 2005, pp. 8-9.

[12] Usufruendo di un finanziamento nel programma quadro EU IST (IST-1999-11306), si è dato inizio al progetto ARCHEOGuide, gestito da un consorzio di organizzazioni europee, greche (Intracom, Post Reality, Ministero della Cultura greco), tedesche (Fraunhofer Institute for Computer Graphics Research, IGD, e Zentrum für Graphische Datenverarbeitunge), portoghesi (Centro de Computação Gráfica) ed italiane (A&C2000).

dall'utente, il sistema suggerisce un percorso fra quelli precostituiti, fornendo durante il cammino le informazioni audiovisive in aggiunta alla visualizzazione dei monumenti in 3D secondo la tecnologia della sovrapposizione alla realtà[13]. Questo progetto, anche se ha costituito una delle pietre miliari nella visualizzazione mobile dei beni culturali attraverso l'*augmented reality*, non ha tuttavia mai raggiunto lo stadio di prodotto commerciale, per varie limitazioni tecniche (dal costo della configurazione *hardware* per utente, alla spesa relativa alla distribuzione ed al suo mantenimento). Tuttavia l'evoluzione della tecnologia dei *personal computers*, a prezzi più accessibili, ha portato ulteriori vantaggi anche nel settore della visualizzazione in *augmented reality* di beni culturali.

Merita da subito segnalazione la sperimentazione, condotta a partire dal febbraio 2010 all'Allard Pierson Museum di Amsterdam in collaborazione con il centro di ricerche Fraunhofer Institute for Computer Graphics Research IGD, in cui la tecnologia dell'AR è applicata attraverso l'uso di un dispositivo *touch screen* appositamente studiato per fornire ricostruzioni tridimensionali di oggetti o di immagini (il *Fraunhofer IGD software*). La sperimentazione prevede l'utilizzo di una consolle costituita da uno schermo rotante posizionato su una colonnina e dotato inferiormente di una fotocamera in grado di trasporre sul monitor l'immagine che vede di fronte a sé e, una volta riconosciutala, la sua sovrapposizione virtuale (tra gli esempi di ricostruzioni aumentate vi sono le rovine del Tempio di Saturno e il Colosseo a Roma)[14].

L'AR sta trovando sempre maggiore applicazione in ricostruzioni virtuali e tridimensionali che mirano alla spettacolarità e all'immersività.

Al Berlin Museum für Naturkunde[15], ad esempio, si è scelto di proporre ai visitatori una soluzione multimediale che fosse in grado di riportare alla vita gli scheletri dei dinosauri esposti: sono stati adottati, allo scopo, alcuni telescopi in realtà aumentata (i *Jurascopes*) attraverso i quali viene gradualmente restituita l'impressione di fisicità (fig. 3).

Applicazioni simili non mancano nei parchi divertimenti. Al riguardo, merita di essere segnalato il Futuroscope Parc a Vienne, poco lontano da Parigi, dove nell'aprile del 2008 è stata inaugurata una nuova attrazione, chiamata "Les Animaux du Futur". Parliamo di quest'attrazione perché, in qualche modo, basata sul documentario "The future is wild"[16] e, avendo finalità educative,

[13] <http://www.archeoguide.it>; Pujul 2004, p. 5.

[14] <http://www.fraunhofer.de/en/press/research-news/2010-2011/02/virtual-museum-guide.jsp>; <http://www.fraunhofer.de/en/Images/rn2_FERTIG_tcm63-41441.pdf>.

[15] <http://vimeo.com/8571328; http://www.youtube.com/watch?v=61XSDdpjirQ>; Hornecker 2008, pp. 2-3.

[16] Si tratta di una co-produzione scientifica canadese, francese e tedesca trasmessa in tre episodi da *Discovery Channel*, nella quale viene immaginato un futuro con nuove specie animali dove la razza umana sarà estinta; il documentario è frutto di accurate ricerche, condotte da una *équipe* internazionale di sedici ricercatori, grazie alle quali si è costruito un probabile percorso evolutivo del nostro Pianeta che inizierà tra 4.5 milioni di anni: prima comincerà la quinta glaciazione, seguita

è più vicina ad un allestimento museale di tipo multimediale piuttosto che ad una semplice attrazione da parco giochi. Tra l'altro, proprio per il carattere educativo dell'attrazione (e per questioni pubblicitarie), il parco ha previsto la possibilità di scaricare dal proprio sito web un dossier per insegnanti[17] e due *softwares* gratuiti (indicati come *Expérience 2008* e *Expérience 2009*) per provare in modalità remota la tecnologia della realtà aumentata. L'attrazione "Les Animaux du Futur" consiste in un *dark ride*, ovvero un percorso al buio nel quale i visitatori, saliti su un veicolo posizionato su una piattaforma mobile, vengono fatti viaggiare attraverso quattro zone (un freddo e secco deserto, la valle paludosa, l'oceano e la foresta pluviale); utilizzando un binocolo con tecnologia AR correlato ad un braccialetto elettronico, essi riescono a vedere gli animali del futuro, mastodontiche creature animate in 3D e con l'aiuto della robotica, e ad interagire con loro (toccandoli, offrendo loro cibo, etc).

Un altro telescopio in AR (anche qui definito *Futurescope*) è stato installato al BMW Museum a Monaco di Baviera nel 2009, in una mostra avente come tema la mobilità del futuro. L'installazione aveva lo scopo, infatti, di far conoscere la viabilità della città, attraverso la creazione di uno scenario futuro virtuale sulle infrastrutture della città. Puntando il telescopio su una planimetria della città, disposta a parete e sulla quale erano disposti appositi *marker*, il sistema, riconoscendo di volta in volta il *marker* di interesse, era in grado di restituire simultaneamente sul monitor numerose animazioni 3D, ovvero i contenuti "aumentati" di quella planimetria. Un video su Youtube dimostra l'utilizzo del Futurescope[18].

Con la nuova generazione di *computers* portatili, gli *ultra mobile pc* (UMPC), l'obiettivo di usufruire di un dispositivo *hardware* poco costoso per l'applicazione dell'*augmented reality* ai siti del patrimonio culturale è divenuta ben presto realizzabile. Questi dispositivi, veri e propri *computers* a metà strada per dimensioni e prestazioni tra un PDA e un cellulare o un *notebook*, costituiscono la piattaforma ideale per una piena funzionalità dell'*augmented reality* in mobilità. Con l'utilizzo della *webcam* come puntatore degli oggetti e di un sistema di geoposizionamento, il computer è in grado di attivare l'applicazione di *rendering* della ricostruzione in AR di una struttura, connettendosi ad un archivio delle risorse storiche e culturali, in grado di «provide the mobile user with the most complete AR and VR experience possible, allowing dynamic, user-directed walk-throughs of the virtual place of interest on their mobile computer»[19].

da uno scioglimento dei ghiacci che alimenterà i mari, poi tra 200 milioni di anni la Terra ripartirà da zero, nuovamente sotto forma di "Pangea"; l'uomo si sarà ormai estinto a causa di condizioni climatiche estreme, soppiantato da nuove specie evolute e super-resistenti.

17 <http://www.futuroscope.com/ressources/education/fr/guide-adf.pdf>.

18 <http://www.youtube.com/watch?v=XENzc8C_WS0>.

19 Zoellner *et al.* 2007, p. 111.

È quello che è sperimentato con il programma iTACITUS (*Intelligent Tourism and Cultural Information through Ubiquitous Services*), un'altra ricerca finanziata nel settembre 2006 dal Sesto Programma Quadro e conclusasi a luglio 2009, i cui risultati sono stati presentati nella conferenza internazione *eChallenges* tenutasi nell'ottobre 2009 a Istanbul[20]. Il progetto, svolto da un consorzio di società europee (con a capo la Fraunhofer IGD e il BMT Group), rivolto essenzialmente all'incremento del turismo urbano (ma ugualmente applicabile nei contesi dei musei diffusi), è caratterizzato anche da tutta una serie di informazioni relative al trasporto pubblico ed urbano in modo da divenire un vero e proprio strumento di sviluppo per il turismo culturale. Passando con il proprio dispositivo portatile, il turista viene avvisato da un segnale (una vibrazione, un allarme) che nei pressi si trova un punto di interesse (indicato da un *marked spot*, ovvero un sensore di posizione per tecnologia GPS); all'avviso, sul dispositivo portatile appare direttamente il *software* di iTACITUS pronto per essere puntato verso il monumento di interesse e per farlo visionare in *augmented reality* nello schermo del PDA; insieme alla sovrapposizione virtuale appaiono anche elementi informativi che possono essere, a scelta dell'utente, ulteriormente approfonditi. Il sistema iTACITUS prevede anche una forma di *visual and acoustic augmented reality*, grazie alla quale l'utente può ammirare contemporaneamente la ricostruzione visiva ed acustica dei luoghi, con l'obiettivo di ottenere un maggiore coinvolgimento (in una sala da ballo potremmo vedere in AR coppie di danzatori che, grazie anche alla suggestione acustica, stanno danzando sulle note di un minuetto; nel Colosseo si potrebbero rivedere i gladiatori in combattimento e sentire le loro grida e quelle del pubblico incitante…). Il sistema, dunque, può essere implementato anche per contesti interni, di monumenti storico-artistici, architettonici, o nelle sale dei musei; qui, in assenza del segnale GPS, si possono utilizzare in alternativa sistemi di frequenze-radio basati su dispositivi *bluetooth* posizionati in modo da coprire l'intera area necessaria alla ricezione del segnale[21]. Da gennaio 2008 la sperimentazione è stata condotta contemporaneamente in Gran Bretagna al Winchester Castle (fig. 4)[22] e in Italia alla Reggia di Venaria Reale vicino Torino. Questa sperimentazione

> spazia dallo sviluppo di un sistema telematico dinamico e personalizzato per fornire servizi innovativi alla pianificazione del viaggio alla ricerca nel campo dell'augmented reality […] dotando i cittadini di servizi per l'info mobilità "intelligente" integrandoli con informazioni di tipo culturale: attraverso un sistema di "apprendimento artificiale" il sistema iTACITUS realizza un profilo specifico dell'utente ed è in grado di fornirgli informazioni coerenti con le sue esigenze[23].

[20] <http://www.echallenges.org/e2009>.
[21] Zoellner *et al*. 2007; <http://www.sciencedaily.com/releases/2009/08/090812104219.htm>.
[22] <http://www.itacitus.org/news/2>.
[23] Spallazzo *et al*. 2009, p. 6.

Con la diffusione e l'evoluzione degli *smartphones* di ultima generazione e di altri *mobile devices*, e con lo sviluppo, soprattutto, di alcuni *based mobile AR browsers* come *Layar*[24], l'AR è diventata una delle tecnologie più utilizzate per applicazioni di turismo culturale e urbano.

Uno fra i più significativi e precoci esempi di *app* in AR in ambito museale è stata realizzata dal Museum of London nel 2009 con *Streetmuseum* (fig. 5)[25], applicazione per *iPhones* grazie alla quale poter girare per la città ed ammirarne in AR gli scorci urbani così come apparivano in dipinti, in litografie, in foto antiche (il periodo interessato va dall'incendio del 1666 agli anni '60). All'utente appare una mappa di Londra di *Google Maps*, nella quale è georeferenziata la sua posizione e sono indicati con dei *tags* una serie di punti di interesse della città di cui l'applicazione fornisce delle immagini storiche. Si può cliccare su un *tag* per vedere apparire una immagine storica di Londra oppure, una volta recatisi esattamente sul posto, visionare l'immagine storica attraverso lo schermo dell'*iPhone* e, cliccando sul dispositivo come se si volesse fotografare e scegliendo l'opzione della visualizzazione in 3D, si possono ammirare in sovrapposizione esatta la fotografia storica all'immagine reale.

Altro esempio di *app* in AR, sviluppato su *Layar*, è stato realizzato nella città di Amsterdam (il lancio risale al giugno del 2009 e il video di introduzione della tecnologia risulta ancora significativamente eloquente sulle potenzialità dell'AR in contesto urbano[26]): puntando la *webcam* del proprio *smartphone*, in sovrapposizione sull'inquadratura appaiono le indicazioni relative a siti storici, pub, ristoranti, farmacie etc.

Una *app* pensata sia per il turista urbano che per il cittadino è *MobiAR*, progetto sostenuto dal governo spagnolo, finanziato dalla UE e sviluppato in due scenari differenti, entrambi di tipo *open-door* (il centro urbano di San Sebastián e i complessi di architettura contemporanea di Valencia), integrati con informazioni relative a monumenti, hotel e ristoranti[27]. L'*app* è strutturata in modo *friendly*: una volta puntata la *webcam* del proprio *smartphone* su un punto di interesse, sul *touchscreen* appaiono delle icone in AR (sovrapposte alla normale visualizzazione dell'inquadratura attraverso la webcam), a loro volta ricollegati a informazioni varie, contenuti testuali e multimediali,

[24] <http://www.layar.com>. «Layar, is an Android and iPhone based mobile AR browser that was launched in 2009. Users can explore their physical surroundings, call up geo-tagged information from the web and superimpose it on the video captured by the camera of the device. The platform has an application programming interface that allows developers to contribute with different 'layers' to the browser» (Marimon *et al.* 2010, p. 1).

[25] <http://itunes.apple.com/us/app/museum-london-streetmuseum/id369684330?mt=8>.

[26] <http://www.youtube.com/watch?v=b64_16K2e08>.

[27] <http://mobiar.brainstorm.es>. «MobiAR targets users who are willing to discover or better know a destination with enhanced experiences by enriching the visit with multimedia and location-based information. Users can be either tourists who need a guided tour, or local citizens eager to discover more about emblematic places in a city. In both cases, users can generate their comments and reviews, so as to share them with others» (Marimon *et al.* 2010, p. 2).

sia bi- che tridimensionali, che l'utente può selezionare direttamente dallo schermo. Il sistema, che è basato su GPS e sul sistema di *visual recognition engine*, prevede anche la partecipazione dell'utenza attraverso UGC, sia testuali (commenti, indicazioni, emozioni) che visivi (immagini), caricati sul *server* centrale e condivisi con gli altri.

L'AR trova applicazione anche in ricostruzioni virtuali e tridimensionali che mirano alla spettacolarità e all'immersività, anche in contesti urbani (è il caso del sistema implementato al St. Johan's park di Basilea con l'elmetto dotato di binocolo *Lifeclipper*, progetto di AR che consente all'utente di vivere le trasformazioni del paesaggio urbano come fossero "visioni oniriche"[28] (fig. 6).

L'AR è stata sfruttata anche per alcuni progetti di *urban mobile tourism* che, con l'escamotage del coinvolgimento ludico secondo la filosofia dell'*edutaintment*, riescono a trasformare in un'esperienza unica anche l'approccio culturale mobile al tessuto urbano. Ottimo esempio (sviluppato come applicazione in AR – sia visiva che sonora per rendere più immersivo il coinvolgimento dell'utente – per *smartphone* e con connessione GPS) è il *Viking Ghost Hunt*, guida-gioco adottata nella primavera del 2012 a Dublino che, nell'avventura di questa caccia al fantasma vichingo, spinge i turisti a conoscere gli angoli più significativi della storia vichinga della città.

Per concludere questa breve panoramica, meritano di essere presentate altre due applicazioni.

La prima è la *app* per *smartphone* lanciata a settembre del 2011 al museo aeronautico Dornier Museum Friedrichshafen a Bodensee, in Germania, attraverso la quale è possibile visualizzare sul proprio dispositivo alcuni modelli tridimensionali degli aerei (fig. 7) che hanno fatto la storia dell'aviazione tedesca, inquadrando i marcatori appositamente predisposti lungo il percorso museale[29].

Di grande effetto anche l'*app* per *iPhone* recentemente proposta come supporto alla visita della mostra temporanea "China's Terracotta Warriors" all'Asian Art Museum di San Francisco. Oltre alle informazioni sulla mostra, la *app* consente di visualizzare i modelli tridimensionali delle sculture in terracotta dei guerrieri, celebri in tutto il mondo, ottenendo specifiche informazioni aggiuntive sulle opere esposte, ma anche di scattarne delle foto e di condividerle su Facebook[30].

[28] <http://www.torpus.com/lifeclipper>.
[29] <http://www.youtube.com/watch?v=C3Hz9o1aiL0>.
[30] <http://www.youtube.com/watch?v=DNTb9zFAe0M>.

2. *L'evoluzione dell'*Augmented Reality*: dal* blippAR *ai* Google Glass

Prima di passare al paragrafo successivo, in cui verranno illustrati alcuni esempi di fruizione culturale del patrimonio italiano realizzato con l'ausilio della realtà aumentata, è necessario presentare brevemente altre due tecnologie, differenti fra loro, che sfruttano l'*augmented reality* diversamente.

La prima di queste tecnologie è il *blippAR*, una applicazione di realtà aumentata lanciata negli UK nell'estate del 2011 e vincitore dell'*Augmented Reality Awards 2012*, che mira a affiancarsi, se non sostituirsi, al *QrCode* e che sta avendo una notevole applicazione soprattutto nel settore del marketing, in particolare nei paesi anglofoni. Gratuitamente scaricabile dagli *store* Apple e Android, *blippAR* è definito dai suoi sviluppatori come

> the first image-recognition phone app aimed at bringing to life real-world newspapers, magazines, products and posters with exciting augmented reality experiences and instantaneous content. […] the action of instantaneously converting anything in the real world into an interactive wow experience[31].

Il *blipping*, quindi, consiste nel riconoscimento di immagini e nella sovrapposizioni ad esse di contenuti aggiuntivi particolarmente *friendly*, interattivi e multimediali. Le numerose applicazioni di *blippAR* sono documentate sui video caricati sul canale Youtube della *app*[32]: si tratta di contenuti aggiuntivi multimediali, offerte pubblicitarie, giochi, ricostruzioni tridimensionali (fig. 8) che si sovrappongono alla realtà visualizzata sul display del proprio dispositivo, aumentandola.

Le enormi potenzialità della realtà aumentata sono evidenti anche dalla grande attesa intorno al *Google Project Glass* per la definitiva commercializzazione dei *Google Glass*, gli

> occhiali intelligenti sviluppati da Google che, tramite la proiezione di uno schermo e i comandi vocali, permettono di effettuare operazioni usualmente eseguite dagli smartphone, come inviare e ricevere telefonate, messaggi, scattare fotografie, registrare video, condividere nei social network, richiedere indicazioni stradali, cercare informazioni in Google e molto altro[33].

Google ha reso disponibili già i primi prototipi di questi occhiali (a costi ancora poco accessibili ad acquisti di massa), affinché venissero testati dagli sviluppatori. La loro effettiva commercializzazione è attesa per il 2014. Sono in via di commercializzazione anche altri prodotti simili, come i *GlassUp*[34], realizzati in Italia, anch'essi in uscita per il 2014. Visti i *rumors* sui costi di

31 <http://blippar.com>.
32 <http://www.youtube.com/user/blippar1>.
33 <http://www.google-glass.it>.
34 <http://www.glassup.net>.

questi prodotti, che pare non saranno particolarmente elevati, non v'è dubbio che il 2014 sarà l'anno di questi occhiali in AR. Nel frattempo numerosi sviluppatori stanno procedendo alla creazione di apposite app da sfruttare con questi occhiali, a loro volta integrati con tutti gli altri dispositivi: sarà possibile, ad esempio, sincronizzarli con il proprio calendario, con il proprio piano dietetico o di fitness, con il sistema domotico di casa; sarà possibile assistere e partecipare a videoconferenze, effettuare operazioni di geolocalizzazione e di riconoscimento facciale e così via. Questi occhiali diventeranno certamente uno strumento utilissimo anche nel turismo culturale: basterà scaricare le applicazioni predisposte per questo dispositivo per poter accedere alle informazioni aggiuntive su luoghi, monumenti, opere d'arte, nell'esatto istante in cui le si sta osservando.

Ne è dimostrazione la loro recente applicazione nel progetto sperimentale *Google Glass 4Lis*[35], lanciato a metà novembre al Museo Egizio di Torino. La soluzione, applicata in modo sperimentale su un singolo oggetto in esposizione (la statua di Ramesse II), è mirata ad una fruizione del patrimonio culturale per non udenti attraverso la traduzione automatica ed estemporanea della lingua italiana nel linguaggio dei segni, con l'utilizzo di un *avatar* virtuale. La sperimentazione, mira a svilupparsi in tutte le forme possibili di fruizione collettiva di traduzione vocale in tempo reale nella propria lingua (ad es. negli aeroporti, nelle stazioni ferroviarie).

3. *Le* app *culturali italiane fra* Augmented Reality *e* Bubble Viewer

Il MiBAC, da vero capofila, ha prodotto alcune applicazioni per dispositivi portatili disponibili anche in lingua inglese, scaricabili gratuitamente dall'*AppStore* di *iTunes*. A partire dal 1 luglio 2010 si è lanciato il progetto *i-Mibac*[36] con la diffusione di una serie di applicazioni: *i-MiBAC Cinema* (per i festival del cinema di Venezia, Roma e Torino), *i-MiBAC TOP 40* (sostituita a maggio 2013 da *i-MiBAC Museum*) e *150 Italiamobile* (per le celebrazioni del 150° anniversario dell'Unità d'Italia). È su questa scia che si colloca l'attenzione a soluzioni di fruizione dei beni culturali attraverso l'*augmented reality*.

[35] La sperimentazione è stata condotta dal Politecnico di Milano, basata sui risultati del programma di ricerca *Atlas Automatic Translation into Sign Language* e sviluppata dalla società Rokivo, appartenente al gruppo di Google (http://www.techeconomy.it/2013/11/12/device-al-museo-egizio-di-torino-arriva-googleglass4lis-per-non-udenti).

[36] Il progetto *i-MiBAC* (dove 'i' sta per informazioni) nasce su iniziativa della Direzione Generale per l'organizzazione, gli affari generali, l'innovazione, il bilancio ed il personale e la Direzione Generale per la valorizzazione del patrimonio culturale, in collaborazione con il Ministero del Turismo, per promuovere l'arte e la cultura attraverso nuovi strumenti di comunicazione. Al riguardo v. Ettorre 2010.

L'applicazione *i-MiBAC Voyager*, presentata a maggio 2011, fa parte del progetto ministeriale *MiBAC LAYAR*[37] per la ricostruzione in AR su *Layar* (*browser* di realtà aumentata per iOs e Android) dell'intera area archeologica dei Fori. *i-MiBAC Voyager* consente, infatti, di ammirare l'intera area archeologica dei Fori così com'era, «[…] permettendo di vedere sovraimposta alla realtà gli edifici e i templi di un tempo»[38]. Il posizionamento GPS e l'utilizzo di una bussola di orientamento elettronica e dell'accelerometro consentono la visualizzazione *real time* della ricostruzione virtuale in 3D dei monumenti (fig. 9). L'*app* è stata appositamente predisposta per una fruizione mobile sia in presenza che remota. Nella fruizione in presenza è il GPS stesso, insieme alla bussola, ad allineare la posizione della camera virtuale con quella dell'utente remoto; una volta individuata la posizione dell'utente e del dispositivo che tiene in mano, l'applicazione è in grado di riconoscere automaticamente ed istantaneamente i monumenti che stanno intorno, perché georeferenziati. Nel caso della fruizione remota, nella quale la camera virtuale non è dunque puntata sull'area, la visualizzazione può essere realizzata attraverso il controllo dei pulsanti previsti dall'interfaccia dell'applicazione. In entrambi i casi, è prevista l'eventuale attivazione di una voce narrante in diverse lingue, in grado di fornire tutte le informazioni relative al monumento inquadrato ed all'area archeologica in generale. Sulla sua pagina Youtube il MiBAC ha collocato un video con il quale viene presentata la sua nuova applicazione[39]. *i-MiBAC Voyager* è certamente da considerarsi uno fra i prodotti multimediali più avanzati per il settore culturale e turistico realizzati finora (in Italia il primo con una diffusione potenzialmente enorme e a costo zero per gli utenti).

La *app Tuscany+*, lanciata a maggio 2010 ad opera della Fondazione Sistema Toscana[40], è la prima *app* del settore appositamente realizzata in AR e orientata alla valorizzazione del patrimonio culturale regionale, con una maggiore attenzione ai siti culturali maggiori (come Firenze e Pisa). Disponibile su *iTunes*[41] in italiano e inglese per il sistema operativo iOS (fig. 10), offre informazioni turistiche e culturali geolocalizzate a seconda della posizione

[37] «Un altro progetto che il MiBAC sta portando avanti, è il progetto di realtà aumentata con *Layar*, il primo software per la realtà aumentata che permette una personalizzazione in base al servizio che si vuole erogare. Il primo progetto riguarderà l'area archeologica di Roma con la ricostruzione di Roma antica e di tutto il complesso del Foro romano visibile e sovrimposta alla realtà. Questo permetterà ad un utilizzatore di *smartphone* di rivedere ricostruita l'intera area archeologica nel suo antico splendore direttamente sullo schermo del proprio cellulare puntando l'obbiettivo sull'area interessata. Il primo monumento sarà il Colosseo, con quattro aree di sosta e relative guide e suoni del periodo storico. Il progetto sarà poi esteso a tutta la zona dell'area archeologica» (<http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_1769799530.html>).

[38] Ettorre 2010.

[39] <http://www.youtube.com/watch?v=TQwuydX8Cl8>.

[40] <http://www.turismo.intoscana.it/intoscana2/export/TurismoRT/sito-TurismoRT/Contenuti/Attivita/visualizza_asset.html_2051477484.html>.

[41] <https://itunes.apple.com/it/app/tuscany+/id365739194?mt=8>.

dell'utente, con una mappa recante i punti di interesse in AR distinti per colore a seconda della tipologia (punti di interesse culturale, attività di ristorazione e di accoglienza turistico-alberghiera). Puntando la fotocamera su uno dei punti di interesse, automaticamente riconosciuto dal sistema, si apre una icona che indica la tipologia del punto, il suo nome e la sua ubicazione e distanza rispetto all'utente. Cliccando sull'icona, una scheda fornisce le indicazioni e informazioni necessarie e indica il percorso da compiere per raggiungere la destinazione. Un video recentemente caricato su Youtube (fig. 11) ne illustra le caratteristiche.

Il Convention & Visitors Bureau per il turismo di Torino e provincia (società consortile mista pubblico-privato che include il comune e la provincia di Torino, la Camera di Commercio, l'Unione Industriale e alcune fondazioni bancarie), come supporto al proprio portale[42] a dicembre del 2011 ha lanciato *iTTP*, applicazione per il Turismo mobile urbano a Torino e provincia (fig. 12)[43]. *iTTP*, il cui ultimo aggiornamento risale a giugno 2013, è strutturata in cinque macrosezioni (*Home*, *Mappa AR*, *Eventi*, *Prodotti*, *Gallery*). Le sezioni *Cosa vedere*, *Dove mangiare* e *Dove dormire* arricchiscono la *Home*, tuttavia il sistema, organizzato con un *database* da interrogare con *queries* (*Area geografica*, *Località*, *Nome*, *Tipologia Struttura* e, nel caso delle strutture ricettive, anche la voce *Marchio di Qualità*), fornisce solo un elenco di brevi schede con nome, indirizzo, numero di telefono e, in caso, *website* di riferimento o *link* alla pagina sul sito web del Convention & Visitors Bureau. Similmente organizzate le sezioni *Eventi* (distinta in *Cultura*, *Sport*, *Enogastronomia* e *Musica&spettacolo*) e *Prodotti* (distinta in *Scoprire*, *Gustare*, *Visite guidate*); sotto la voce *Gallery* sono presenti alcune panoramiche di Torino e dintorni. *iTTP* appare decisamente più innovativa, rispetto alle applicazioni fin qui presentate, perché fornisce un servizio di fruizione aggiuntivo in realtà aumentata, accessibile dalla macrosezione *Mappa AR*. Come nel caso di *Tuscany+*, dalla mappa di Google è possibile visualizzare i punti di interesse sul territorio di Torino e della provincia, distinti anche qui per colore a seconda della tipologia, da cui ricavare informazioni aumentate. Aprendo la fotocamera appositamente predisposta e puntandola sul punto di interesse, il riconoscimento automatico grazie al GPS consente di accedere ad informazioni aggiuntive ed approfondimenti: sul display compaiono direttamente le informazioni contenute nei *Microsoft Tag*[44].

A luglio 2011 la Regione Puglia, grazie anche al contributo dell'Assessorato Regionale al Mediterraneo e al Turismo, lancia l'applicazione in AR *PugliaReality+*, pensata per favorire la conoscenza dei luoghi "sui" luoghi, ma anche la creazione di itinerari personalizzati in una fase di pre-fruizione. Scaricabile da iTunes[45] o dall'*app store* di Android, in italiano, inglese e tedesco,

[42] <http://www.turismotorino.org>.
[43] <http://itunes.apple.com/it/app/turismotorino-e-provincia/id450777159?mt=8>.
[44] <http://blog.turismotorino.org/utilities/app-turismotorino>.
[45] <https://itunes.apple.com/it/app/pugliareality/id450775596?mt=8&affId=1507406>.

la *app* appare molto completa (fig. 13). Dopo aver indicato il raggio entro il quale visualizzare i punti di interesse rispetto ad una località geografica nella regione, essi vengono indicati su una mappa interattiva e tridimensionale; le schede di approfondimento di corredo possono anche essere scaricate per consentire di conservare memoria cartacea dei luoghi scelti per una prossima visita. Sul luogo, la app consente di percorrere numerosi itinerari, dai dolmen preistorici ai centri storici dei capoluoghi, con l'ausilio di una tra le 350 guide audio/video disponibili; nel caso di aree di interesse archeologico, come Egnazia, Herdonia, Faragola, Canosa e Roca Vecchia o le aree portuali dei Messapi (fig. 14), la guida permette di visitarli con il supporto di ricostruzioni virtuali in modalità Past-Present. Alcuni degli itinerari suggeriti sono predisposti proprio per far vivere all'utente un'esperienza di tour in realtà aumentata, consentendogli di utilizzare il dispositivo mobile dotato di questa app come una sorta di "sesto senso" per non farsi sfuggire tesori e angoli nascosti:

> Alcuni itinerari di PugliaReality+ sono stati sviluppati per creare una specifica experience di realtà aumentata: dispersi nell'entroterra di Otranto si nascondono antichi monumenti preistorici: i dolmen. La realtà aumentata ci consente di realizzare una sorta di "caccia al tesoro" sul territorio, usando il nostro cellulare come il rilevatore geiger o la bacchetta di un rabdomante per individuare le tombe megalitiche. La struttura degli antichi centri storici pugliesi è spesso labirintica, a volte tortuosa come nel caso di Ostuni, Gallipoli, Polignano a Mare, Vieste, Locorotondo. Passeggiando nelle strette vie medievali è difficile orientarsi e si possono perdere i tesori d'arte che si trovano dietro l'angolo o all'interno di un edificio apparentemente anonimo. La realtà aumentata diventa un sesto senso che ci permette di guardare oltre i muri e percepire la presenza di luoghi, opere d'arte, musei, monumenti interessanti. L'inserimento di piccole immagini nella *APP* di realtà aumentata si trasforma in una segnaletica visuale, un'anteprima delle attrazioni che ci circondano[46].

Non mancano le informazioni relative all'offerta turistico-culturale in genere, dall'artigianato all'enogastronomia, disponibili nella app. Oltre 10.000 punti di interesse sono organizzati su più livelli in differenti categorie tematiche. Per accedere, invece, ad aggiornamenti in tempo reale su *Eventi* e *News*, così come per scaricare le audioguide e i video promozionali, è necessario il collegamento alla rete Internet. La *app* è stata presentata anche con un video collocato su un apposito canale Youtube nelle tre lingue disponibili[47].

Le tre *app* per *iPhone* e *iPad* di Villa Ada[48], Villa Borghese (fig. 15)[49] e Villa Pamphili[50], lanciate a maggio 2013 e prodotte, secondo una medesima linea editoriale, da Roma Capitale con il Dipartimento Tutela Ambientale e del Verde del Comune, sfruttano appieno l'*augmented reality* per consentire di approfondire contenuti multimediali aumentati in mobilità. Le guide raccontano

46 <http://telecomdesign.it/prodotti/augmented-reality-tour/pugliareality>.
47 <http://www.youtube.com/user/Pugliarealityplus>.
48 <https://itunes.apple.com/it/app/villa-ada/id646742212?mt=8>.
49 <https://itunes.apple.com/it/app/villa-borghese/id573901973?mt=8>.
50 <https://itunes.apple.com/it/app/villa-pamphili/id646729305?mt=8>.

gli splendidi parchi pubblici romani attraverso la loro storia (dalle fasi romane a quelle più recenti) e la loro ricchezza di flora e fauna[51]. Questi parchi, in cui crescono rigogliose numerose specie arboree di rilievo, sono stati attrezzati in alcuni casi con percorsi salute e con aree ricreative per i più piccoli. Attraverso una mappa interattiva, ogni punto di interesse, edificio storico, pianta o uccello che sia, tutto viene descritto attraverso una scheda di approfondimento. Alle schede si accede sia cliccando sui punti indicati sulla mappa, sia attraverso l'opzione *Indice*, dove i punti di interesse sono elencati a tendina. I punti di interesse sono individuati anche semplicemente inquadrando con il proprio dispositivo un'area del parco e cliccando sull'informazione aumentata che ne viene fornita. È possibile condividere i contenuti delle singole schede via email, su Twitter e su Facebook. Selezionando *Trovami*, la *app* consente di essere geolocalizzati sulla mappa del parco. Dalla sezione *Servizi* si può accedere ai servizi disponibili nel parco, da punti di ristoro ai noleggi di mezzi di trasporto ecologico come le bici elettriche e le *mountain bike*.

Fra le *app* prodotte grazie agli *open data* dell'Agenda Digitale Lombardia[52], merita una breve segnalazione *TrovaCultura* (fig. 16) sviluppata dall'Assessorato all'Istruzione, Formazione e Cultura della Regione Lombardia e pubblicata a dicembre 2012. La *app*, che fornisce informazioni su musei, teatri, biblioteche, cinema e luoghi della cultura e dello spettacolo in Lombardia, selezionabili sia da un elenco a tendina (*Eventi*) che dalla *Mappa*, permette di utilizzare la realtà aumentata (*AR vision*) per accedere, in presenza, alle schede relative ai punti di interesse indicati.

Appena nata è la *app ARmuseo*, testata in forma sperimentale a marzo 2013 al Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli. Il progetto, basato sul riconoscimento delle immagini, consente di visualizzare, puntando il proprio dispositivo su un dipinto, alcuni punti di interesse interattivi sovrapposti all'opera, contenenti informazioni multimediali aggiuntive. Due video su Youtube ne spiegano le funzionalità (fig. 17)[53].

Sono già numerosi i casi di grandi mostre a carattere internazionale per le quali, a corredo informativo e comunicazionale, si sono prodotte delle guide multimediali in formato *app*. Sono più rare, visti i maggiori costi di questa tecnologia, quelle realizzate con contenuti accessibili in realtà aumentata. In particolare analizzeremo le *app* prodotte per due mostre di grande richiamo: "Lux in Arcana – l'Archivio Segreto Vaticano si rivela" e "La Milano di Costantino".

51 <https://itunes.apple.com/it/app/villa-ada/id646742212?mt=8>.

52 Fra gli open data utilizzati per questa, come per altre app prodotte in Lombardia, è risultata fondamentale l'*Anagrafe dei Musei riconosciuti della Lombardia*, accessibile dalla Mappa Musei sul portale *OpenData Lombardia* (<http://www.openapp.lombardia.it>), servizio realizzato dall'Agenda Digitale Lombardia.

53 <http://www.youtube.com/watch?v=xNt2MPKYGHU>; <http://www.youtube.com/watch?v=xNt2MPKYGHU>.

"Lux in Arcana" è una mostra su documenti inediti d'archivio della Città del Vaticano, ospitata dal 29 febbraio al 9 settembre 2012 ai Musei Capitolini di Roma, per la prima volta in assoluto al di fuori dei confini dello Stato Vaticano. La mostra è stata promossa dall'Archivio Segreto Vaticano, da Roma Capitale, dall'Assessorato alle Politiche Culturali e dalla Sovraintendenza ai Beni Culturali e Zètema Progetto Cultura, sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana. I 100 preziosi documenti cifrati (lettere, manoscritti, codici e antiche pergamene) sono stati scelti fra i tesori che l'Archivio Segreto Vaticano conserva da secoli, per un arco temporale che va dall'VIII secolo d.C. fino al XX secolo. Un video su Youtube illustra la mostra[54]. I preziosi oggetti esposti sono stati resi ulteriormente accessibili attraverso una *app*, scaricabile gratuitamente in italiano e inglese sia per Apple (fig. 18)[55] che per Android, che consente di contestualizzare storicamente tutti i documenti, approfondendo le tematiche ad essi correlate attraverso informazioni, curiosità e contenuti multimediali. La *app* si apre con un video introduttivo, in cui la musica e l'ambientazione delle scene creano un alone di mistero intorno alle opere. I documenti esposti possono essere consultati secondo criteri differenti: ordine alfabetico (*A-Z*), cronologia (*Data*), ordine espositivo nelle sale dei Musei Capitolini (*Sala*) e *Tipo* (ad es. lettera, concordato, documento papale, ecc.). Selezionando uno dei documenti, distinguibile attraverso un'immagine principale, si apre una scheda con contenuti fotografici aggiuntivi e contenuti informativi in formato audio (*Audioguida*). Selezionando l'icona del menu in alto a destra, oltre che alla *Home* e ai *Documenti*, si può accedere alla *Mappa* delle sale dell'esposizione (*Palazzo dei Conservatori*, *Palazzo Clementino* e *Palazzo Caffarelli*) e, soprattutto, alla sezione *Realtà aumentata*. Accanto alla grande varietà di contenuti e approfondimenti, la *app* utilizza la realtà aumentata per consentire di approfondire alcuni documenti, contestualizzandoli in modo più interattivo ed emozionale. In particolare, si è scelto di collegare ai documenti in mostra tre siti storici della Capitale (*Statua di Giordano Bruno*, *I due angeli del Bernini* e *Basilica di Santa Maria Sopra Minerva*) che ad essi fossero tematicamente collegati:

> Quando un utente raggiunge il luogo segnalato sulla mappa GPS, con un semplice tocco sul proprio dispositivo può attivare la realtà aumentata che consente di visualizzare i contenuti multimediali di approfondimento. Ad esempio, passando per Campo de' Fiori, la mappa GPS segnalerà come punto di interesse la statua di Giordano Bruno: inquadrandola con lo *smartphone* o il *tablet*, sarà possibile vedere accendersi il rogo che il 17 febbraio 1600 attuò la sentenza pronunciata dal Sant'Uffizio; con un altro gesto si apriranno contenuti speciali legati al processo, e un video che racconta vita e idee del filosofo. La realtà aumentata si attiva anche in corrispondenza degli angeli del ponte di Castel Sant'Angelo, scolpiti dal Bernini, e della Basilica di Santa Maria sopra Minerva, dove Galileo Galilei aveva sostenuto l'abiura delle sue tesi scientifiche[56].

[54] <http://www.youtube.com/watch?v=RvpAg4AYWxw>.
[55] <https://itunes.apple.com/it/app/lux-in-arcana/id506101862?mt=8>.
[56] <http://www.corrierecomunicazioni.it/tlc/14552_una-app-per-scoprire-i-segreti-degli-

Cliccando su ognuno dei tre itinerari, la *app* mostra dapprima *Come arrivare* al punto di interesse in AR attraverso uno stralcio di mappa di Google, i due *steps* per attivare i contenuti in realtà aumentata con l'opzione *Start Experience* (avvicinarsi al punto di interesse e inquadrarlo con la fotocamera del dispositivo mobile), ma anche il collegamento al documento d'archivio connesso a quel luogo.

La *app La Milano di Costantino*[57] è stata realizzata in occasione della mostra "Costantino 313 d.C.", ideata e progettata dal Museo Diocesano di Milano ed allestita prima al Palazzo Reale di Milano (25 ottobre 2012 – 24 marzo 2013) e poi al Colosseo a Roma (11 aprile – 15 settembre 2013). Presentata quasi a fine della mostra allestita a Milano, solo il 7 marzo 2013[58], la *app* è stata prodotta con il contributo della Regione Lombardia ed è basata su dati *Open Street Map*. Scaricabile gratuitamente in italiano e inglese per le piattaforme Apple (fig. 19) e Android, questa *app* diventa uno strumento di supporto alla mostra (per l'edizione di Milano) e di navigazione nel tempo per consentire di conoscere la Milano del IV secolo d.C. attraverso i resti archeologici e artistici della città, capitale dell'Impero romano ai tempi dell'editto di tolleranza del 313 d.C., emanato dagli imperatori Costantino e Licinio. La *app*, che si apre con una planimetria interattiva con l'indicazione dei punti di interesse, consente all'utente, geolocalizzato, di seguire tre itinerari per le vie e i monumenti milanesi: *Milano al tempo di Costantino*, *Le basiliche cristiane* e *Costantino ed Elena nella memoria di Milano*. I luoghi di interesse sono sovrapposti con le proprie planimetrie archeologiche alla cartografia attuale della città di Milano (su dati *Open Street Map*) e consultabili attraverso la mappa interattiva. Ogni punto di interesse (come l'Anfiteatro, il Palazzo imperiale, le Terme Erculee, San Giovanni in Conca, il Duomo, la Chiesa di Santa Croce), corredato da una scheda di approfondimento con le informazioni necessarie alla visita (orari di apertura, contatti), può essere localizzato *in situ* direttamente con la realtà aumentata e la localizzazione con GPS, ottenendo indicazioni come la distanza e il percorso per raggiungere il punto selezionato.

Discorso a parte merita la serie dei prodotti multimediali edita dalla Arnoldo Mondadori Editore: *Roma – Virtual History*[59], *Last Supper – Virtual History*[60] e *Firenze – Virtual History*[61], *app* a pagamento (€ 7,99) pubblicate a ruota una dopo l'altra e scaricabili da *iTunes*, sia in inglese che in italiano.

Con queste applicazioni, che appaiono come veri e propri libri digitali, si è realizzato il salto di qualità definitivo nella comunicazione e fruizione mobile del patrimonio culturale e della realtà aumentata (non a caso queste applicazioni

archivi-vaticani.htm>.

57 <https://itunes.apple.com/it/app/la-milano-di-costantino/id602699564?mt=8>.

58 <http://www.museodiocesano.it/news/la-milano-di-costantino>.

59 <http://itunes.apple.com/it/app/virtual-history-roma/id410358487?mt=8>.

60 <http://itunes.apple.com/us/app/virtual-history-the-last-supper/id437530072?mt=8>.

61 <http://itunes.apple.com/it/app/firenze-virtual-history/id450733529?mt=8>.

hanno avuto importanti riconoscimenti). Ottimizzate esclusivamente per *iPad*, le tre applicazioni consentono di vivere un'esperienza digitale unica, attraverso ricostruzioni virtuali tridimensionali, esplorabili a 360° ed associate alla tecnologia *Bubble Viewer*, versione ulteriormente avanzata della realtà aumentata, ideata dalla ditta italiana Applix e brevettata negli USA, in grado di accentuare l'aspetto immersivo di queste riproduzioni digitali (valorizzando le funzionalità dei sensori presenti nei *tablets mobile*, come l'accelerometro e la bussola, l'effetto creato è quello di visualizzare ricostruzioni tridimensionali sul *display* restituendo l'impressione realistica dell'osservazione attraverso un telescopio e dell'avvolgimento immersivo nella ricostruzione digitale come in una sorta di "bolla")[62].

Roma – Virtual History (figg. 20-21), lanciata sul mercato a gennaio 2011 (e presente nell'ultimo aggiornamento dell'agosto dello stesso anno), consente di viaggiare nel mondo romano, attraverso ricostruzioni tridimensionali navigabili a 360° e numerosi contenuti multimediali che permettono di esplorare, quasi "manipolandoli", alcuni aspetti della vita e della civiltà degli antichi romani. Si possono effettuare vedute a volo d'uccello di una Roma integralmente ricostruita, analizzare in 3D alcuni fra i maggiori monumenti di Roma (fra cui il Colosseo, il Circo Massimo e il Mausoleo di Adriano), come se si compiesse un viaggio digitale nel tempo (nel caso del Colosseo, ad esempio, scorrendo sulla barra del tempo si possono osservare le trasformazioni dei luoghi, dallo stagno originario all'incendio di Roma, dalla costruzione della Domus Aurea neroniana fino alla costruzione dell'anfiteatro), persino manipolare modelli digitali di legionari, di gladiatori e di macchine da guerra. La ricostruzione digitale dell'aspetto originario, attraverso la realtà aumentata del *Bubble Viewer*, viene sovrapposta e confrontata con la realtà attuale. Il viaggio nel mondo romano non si esaurisce a Roma, ma sono offerte numerose ricostruzioni tridimensionali in altri grandi complessi urbani romani (come Pompei ed Ercolano). Approfondimenti e mappe interattive completano l'offerta multimediale dell'applicazione.

Last Supper – Virtual History (figg. 22-23), lanciata a maggio 2011 e aggiornata a luglio, consente di compiere un viaggio tridimensionale e a 360° "dentro" l'opera d'arte di Leonardo, scoprendone i minimi dettagli (dalla stesura dell'intonaco al disegno preparatorio, dalla ricostruzione dell'ambiente ai gesti dei singoli commensali del Cenacolo), resi anche attraverso il "viaggio" digitale nel modello spaziale leonardiano e nell'impegnativa opera di restauro che ha restituito l'antico splendore a questo capolavoro.

Firenze – Virtual History (figg. 24-25), disponibile sul mercato da settembre 2011 e aggiornata a gennaio 2012, consente, a sua volta, di compiere un viaggio tridimensionale nella città e nei capolavori del Rinascimento fiorentino, dalla pittura all'architettura. Si può così penetrare nelle pennellate della Venere di Botticelli, dell'affresco della Trinità di Masaccio, persino all'interno di

[62] <http://www.applixgroup.com/it/products-apps/bubbleviewer/bubbleviewer.aspx>.

ricostruzioni tridimensionali immaginifiche (come lo studio in cui Raffaello dipingeva, l'inferno di Dante o le ardite prospettive del Brunelleschi) o analizzare "manipolando" in maniera interattiva le ricostruzioni tridimensionali di alcuni fra i maggiori complessi architettonici (Battistero di San Giovanni, Palazzo Vecchio, Santa Maria Novella, Palazzo Pitti etc). Anche in questo caso, l'utilizzo della tecnologia *Bubble Viewer* consente di "immergersi" pienamente nel contesto storico e culturale di Firenze.

4. *Conclusioni*

Gli spunti offerti da questa ampia panoramica delle tecnologie mobili in uso nella comunicazione e fruizione di contenuti culturali appaiono molteplici, soprattutto in termini di qualità dell'offerta culturale digitale.

Un'adeguata offerta culturale digitale deve essere modulata su differenti target di utenza che facilitino il discorso, la narrazione, il coinvolgimento, l'esperenzialità emozionale e processi cognitivi legati all'emozionalità e alla passionalità. I video con le ricostruzioni tridimensionali, il gioco del com'era/com'è con l'*augmented reality* declinata in tutte le sue forme: questi elementi multimediali aggiuntivi nella visualizzazione dei monumenti, dei luoghi, delle opere d'arte, dei manufatti contribuiscono a affascinare l'utente e a interessarlo al contenuto, in una sorta di allestimento multimediale incentrato anche sulla filosofia dell'*edutaintment* e del *learning by consuming*, evitando di scadere nell'autoreferenzialità dei contenuti senza perdere di vista il riferimento storico e scientifico.

A tal proposito concordiamo con Cerquetti:

> Trattandosi di patrimonio storico, e svolgendo il museo, secondo la definizione dell'ICOM, attività di acquisizione, conservazione, comunicazione ed esposizione "a fini di educazione, studio e diletto", particolare spazio dovrebbe essere riservato alla necessità di fornire al pubblico un'informazione di storia. La responsabilità di ogni istituzione museale è infatti quella di dar voce agli oggetti che si espongono, individuando cosa comunicare e come comunicarlo in funzione del pubblico che ne fruisce. Diversamente da quanto sostenuto da parte della letteratura sull'argomento, sebbene la fruizione del patrimonio culturale sia attività che si svolge nel tempo libero (*leisure time*), non la si può classificare come attività di puro *entertainment*. Anche quando ricorre a forme di edutainment (*educational entertainment*), avvalendosi del gioco (e simili) per conseguire finalità educative, la missione del museo, fatte salve le imprescindibili esigenze di conservazione del patrimonio custodito, infatti, non si esplica in attività di svago e divertimento, né può prescindere dalla necessità di fornire al visitatore "conoscenze critiche della realtà storica, criticamente esposte, in modo che siano comprensibili e giudicabili". Per conseguire tali ineludibili obiettivi di utilità pubblica, quindi, la creazione di valore sociale ed economico mediante la gestione del patrimonio culturale non può essere affidata soltanto a politiche di pura rendita, limitandosi alla semplice garanzia della accessibilità fisica alla visione dei documenti del passato, essendo gli oggetti per loro stessa natura muti (*reticent object*). Né è sufficiente

perseguire esclusivamente politiche di promozione del patrimonio culturale. Piuttosto è opportuno ricorrere ad una forte innovazione del prodotto museale, ovvero dei contenuti e delle modalità di erogazione della informazione al pubblico, al fine di assicurare ad ampie e varie categorie di utenti una piena accessibilità intellettuale alla vasta gamma di significati dei documenti di cultura, evitando atteggiamenti di tipo autoreferenziale e perseguendo un rapporto di *fine tuning* con tutti i *cluster*[63].

L'intreccio dei contenuti fra loro, attraverso continui collegamenti intertestuali e multimediali, consente all'utente di sviluppare il proprio percorso in piena libertà, favorendone l'orientamento concettuale – senza scadere in quel nozionismo digitalizzato tipico delle tradizionali audioguide – non tralasciando alcun dettaglio ma rimanendo attenti a trasmettere la vasta gamma di valore culturale (esplicitato da quella capillarità, contestualità e complementarietà[64] che gli oggetti hanno con il contesto di provenienza, che ha l'un contesto con l'altro e che costituiscono la strategia di fondo di un museo diffuso[65]). Nella progettazione di un circuito culturale multimediale in mobilità sarebbe opportuno appropriarsi di tutti e tre gli scenari di comunicazione e fruizione indicati dagli studiosi: la personalizzazione del percorso, l'approfondimento multilivello in presenza e l'aspetto esperienziale[66].

Qualsiasi soluzione di guida multimediale deve fornire contenuti semplici, facili da apprendere e coinvolgenti, deve essere in grado di «rendere la tecnologia sottostante trasparente all'utilizzatore, il quale deve potersi concentrare esclusivamente sul compito da eseguire, anziché sullo strumento»[67] e di produrre, infine, quella *customer satisfaction* che è obiettivo finale di queste forme di comunicazione e fruizione culturale in presenza.

Nella creazione e organizzazione dei contenuti, le maggiori criticità vengono invece alla luce per la mancanza di precise strategie comunicative, che hanno prodotto testualità spesso troppo fragili, contenuti che puntano a suscitare meraviglia piuttosto che comprensione e che, troppo spesso, sono solo la trasposizione tridimensionale di un contenuto strutturato originariamente per una fruizione remota.

Nella realizzazione di una guida multimediale in realtà aumentata, come per una qualsiasi altra forma di contenuto aggiuntivo in mobilità, bisogna tenere in considerazione una serie di fattori, tra cui le modalità di erogazione, l'usabilità e la navigabilità stessa dei contenuti.

Analizzando le modalità di erogazione, nel caso di applicazioni pensate per una fruizione indoor sarebbe opportuno offrire la possibilità di servirsi di una connessione wireless locale, per evitare connessioni con traffico dati a carico

63 Cerquetti 2012, p. 36.

64 Si tratta del cosiddetto *paradigma delle 3C* che hanno i beni culturali diffusi, per cui v. Golinelli 2008.

65 Cerquetti 2012, p. 32.

66 Spallazzo *et al.* 2009, pp. 8-9.

67 Scinna, Sciortino 2009, p. 1732.

dell'utente. Ciò implica, ovviamente, la preesistenza in loco di infrastrutture tecnologiche che, purtroppo ancora oggi, mancano nella maggior parte dei nostri musei quando, invece, offrire una rete *wifi free* costituirebbe, oggi, un servizio aggiuntivo di tipo primario e, in fondo, una forma di *customer care* soprattutto nei confronti di una utenza straniera.

Né dissimile, se non moltiplicato su scala territoriale, appare il discorso per una fruizione di tipo outdoor: lo sviluppo della copertura di reti locali *wifi* liberamente accessibili – che ci si augura abbia quella definitiva accelerazione, finora mancata, grazie alla recente liberalizzazione a livello legislativo[68] – non potrà che facilitare l'utilizzo di questi supporti e la diffusione digitale dei contenuti anche culturali.

Nell'erogazione di contenuti in mobilità è necessario adeguare la navigabilità anche a schermi di dimensioni ridotte, quali quelli degli *smartphones*, evitando quindi problemi di usabilità e di *interaction design*, e targettizzare i contenuti sulla base di una adeguata segmentazione dell'utenza, partendo da una usabilità di tipo elementare che consenta di approfondire i livelli di conoscenza a livello graduale e di percepire la sensazione di aver acquisito, con la fruizione di un contenuto aumentato, un valore aggiunto all'esperienza. Soprattutto, va evitato di fornire quelle che Carpenter ha definito *vanity informations*[69].

Il rischio di una esposizione a contenuti informativi in eccesso è al centro di un ampio dibattito, soprattutto nel campo della pedagogia sperimentale e dei sussidi didattici aumentati[70] (tanto da parlare, ormai, di forme di *augmented pedagogies*[71]). Ci si chiede, soprattutto alla luce di un maggiore ricorso a tecnologie di apprendimento digitali di tipo mobile (ampiamente adottate ormai all'estero), se i ragazzi di oggi abbiano davvero la necessità di avere altre soluzioni ludiche in cui immergersi e se questa immersione abbia dei risultati negativi a livello cognitivo, sia di tipo quantitativo (eccesso delle informazioni fornite), sia di tipo qualitativo (per quell'effetto di distorsione che si potrebbe avere nella percezione della realtà).

[68] L'art. 10 del *Decreto del fare* (D.L. n. 69 del 21 giugno 2013 – coordinato con la legge di conversione 9 agosto 2013, n. 98), secondo cui «l'offerta di accesso alla rete internet al pubblico tramite rete Wi-Fi non richiede l'identificazione personale degli utilizzatori. Quando l'offerta di accesso non costituisce l'attività commerciale prevalente del gestore del servizio, non trovano applicazione l'articolo 25 del codice delle comunicazioni elettroniche di cui al decreto legislativo 1° gennaio 2003, n. 259 e successive modificazioni, e l'articolo 7 del decreto-legge 27 luglio 2005, n. 144, convertito, con modificazioni, dalla legge 31 luglio 2005, n. 155, e successive modificazioni», abolisce definitivamente l'obbligo di richiedere l'identificazione personale degli utilizzatori di reti wifi come precedentemente stabilito dal Decreto Pisanu (D. Legs. 144 del 27 luglio 2005).

[69] Ironizzando (ma non eccessivamente), lo scrittore americano evidenzia la pericolosità dell'eccesso informativo in mobilità: «But what about walking and using AR? We'll be living in an information rich environment and interfacing with our computers in ways that will tie up our brains. […] This means that your distracted walking will become a hazard more dangerous than drunk driving» (Carpenter 2010).

[70] Vedi da ultimo Shirazi, Behzadan 2013.

[71] Veliz 2013.

Ancora recentemente, Arduini evidenziava come non si fosse ancora in grado di rispondere a tali questioni, sempre più stringenti, sull'influenza dell'AR nei processi cognitivi e di insegnamento-apprendimento:

> Di fronte a questa novità di rilievo in particolare nella didattica si renderà necessario sviluppare programmi di ricerca in grado di fornire importanti indicazioni circa l'introduzione della Realtà aumentata se e come influenza i processi cognitivi e i processi di insegnamento-apprendimento tenendo presente che tali processi dovrebbero essere più efficaci grazie al minor carico mnemonico e alla possibilità di associare le informazioni teoriche ad attività pratico-sperimentali, i processi di apprendimento sarebbero facilitati, inoltre, dalla duplice dimensione di sperimentazione attiva all'interno della realtà fisica e di quelli più astratti presenti nella realtà virtuale trasformando, inoltre, il processo di apprendimento in una attività con aspetti ludici.
> Dovrebbe essere analizzata poi, la possibilità e l'efficacia nell'utilizzo di questa tecnologia come strumento di auto-apprendimento tenendo presente che essa consente di "imparare facendo" con particolare riguardo agli aspetti dell'apprendimento esperienziale che permette la costruzione della conoscenza più autonoma e indipendente dando priorità alla sperimentazione rispetto alla trasmissione dei saperi di tipo tradizionale[72].

Una parziale risposta a questi interrogativi – certamente non risolutiva, comunque degna di considerazione – ci sembra possa essere fornita da un progetto di ricerca, condotto da alcuni ricercatori dell'University of Central Florida, sull'AR come tecnologia, informale e creativa, di supporto all'apprendimento tradizionale nel caso di un corso universitario di ingegneria delle costruzioni. Dopo aver distinto il corso in due gruppi di studenti (A e B), solo al gruppo B si è chiesto di seguire il corso utilizzando il proprio *mobile device* per accedere a contenuti aumentati sui libri di testo (immagini, modelli tridimensionali, filmati e suoni). Attraverso una specifica valutazione sulla qualità dell'apprendimento del gruppo B rispetto al gruppo di controllo, i risultati indicavano che le prestazioni degli studenti del gruppo A si erano migliorate solo del 24% dopo una tradizionale frequentazione accademica, mentre le prestazioni degli studenti del gruppo B apparivano migliorate di oltre il 40%. Un test effettuato dopo un mese ha consentito di verificare come le tecniche di apprendimento tradizionale e quelle aumentate, in realtà, siano in grado di garantire la stessa percentuale nel mantenimento delle informazioni acquisite (93% per il gruppo A e 94% per il gruppo B). La grande differenza, evidentemente, si è riscontrata nel grado di apprezzamento di soluzioni di apprendimento esperienziali e collaborative.

Concluderei questo contributo con le parole di Carpenter che suggeriscono – ritengo meglio di altre proprio perché meno "tecniche" – in che modo guardare a questa innovazione:

> Augmented reality is really about information floating before our eyes, always on, always there. Like many things in life, moderation is the key to getting the most out of it. And while this forward look at the dangers and opportunities for our brains assumes that we'll

[72] Arduini 2012, p. 214.

be wearing glasses and watching the latest Christina Aguilera video while picking our daily stocks and making our grocery list, it doesn't have to be about augmented reality at all. Information is both a blessing and a curse, and it's around us all the time, even now. Augmented reality will just make it a bit more hyper-aware[73].

Riferimenti bibliografici / References

Arduini G. (2012), *La realtà aumentata e nuove prospettive educative*, «Education Sciences & Society», 3, *Ri-pensare la pedagogia, ri-pensare l'educazione*, pp. 209-216, <http://riviste.unimc.it/index.php/es_s/article/viewFile/532/371>, 20.08.2013.

Bonacini E. (2011), *Nuove tecnologie per la fruizione e la valorizzazione del patrimonio culturale*, Roma: Aracne Editrice.

Butchart B. (2011), *Augmented Reality for Smartphones. A Guide for developers and content publishers*, «TechWatch Report, JISC Observatory», 1 Marzo <http://blog.observatory.jisc.ac.uk/techwatch-reports/augmented-reality-for-smartphones/>, 03.10.2011.

Canina M.R., Celino I., Frumento E., Pagani A., Simeoni N. (2008), *Beni culturali: lo sviluppo del settore passa dall'ICT*, «Beltel», 130, Novembre-Dicembre, pp. 8-13.

Carpenter T.K. (2010), *7 Ways Augmented Reality Will Change Your Brain*, February 23, <http://thomaskcarpenter.com/2010/02/23/7-ways-augmented-reality-will-change-your-brain/>, 15.10.2012.

Cerquetti M. (2012), *L'innovazione del prodotto culturale in chiave multidimensionale e multistakeholder: il caso del Sistema Parchi Val di Cornia*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of the Cultural Heritage*», 4, pp. 31-68, <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/270>, 02.02.2013.

Ettorre M.A. (2010), *i-MiBAC: Un'avanguardia tecnologica per il Ministero per i Beni e le Attività Culturali*, LuBeC 2010 una finestra virtuale sul futuro dei beni culturali. Multimedialità, nuove professioni e ruolo del pubblico: ecco come cambia la valorizzazione del territorio (Lucca, 21-22 Ottobre), <http://www.lubec.it/component/content/article/82-lubec-programma/418-interventi.html>, 30.11.2010.

[73] Ironizzando (ma non eccessivamente), l'autore evidenzia la pericolosità dell'eccesso informativo in mobilità: «But what about walking and using AR? We'll be living in an information rich environment and interfacing with our computers in ways that will tie up our brains. […] This means that your distracted walking will become a hazard more dangerous than drunk driving» (Carpenter 2010).

Fritz M.F., Susperregui A., Linaza M.T. (2005), *Enhancing Cultural Tourism experiences with Augmented Reality Technologies*, 6th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Cultural Heritage, VAST 2005 (Pisa, November 8-11) <http://public-repository.epoch-net.org/publications/VAST2005/shortpapers/short2005.pdf>, 13.12.2010.

Golinelli C.M. (2008), *La valorizzazione del patrimonio culturale: verso la definizione di un modello di governance*, Milano: Giuffrè Editore.

Hornecker E. (2008), *"I don't understand it either, but it is cool" - Visitor Interactions with a Multi-Touch Table in a Museum*, TableTop 2008: Proceedings of IEEE International workshop on horizontal interactive human computer system, IEEE (Amsterdam, October 1-3), pp. 291-301

Marimon D., Sarasua C., Carrasco P., Álvarez R., Montesa J., Adamek T., Romero I., Ortega M., Gascó P. (2010), *MobiAR: Tourist Experiences through Mobile Augmented Reality*. NEM 2010, Networked and Electronic Media (Barcellona, October 13-15), <http://nem-summit.eu/wp-content/plugins/alcyonis-event-agenda//files/NEM2010_Mobiar_final.pdf>, 05.05.2012.

Milgram P., Takemura H., Utsumi A., Kishino F. (1994), *Augmented Reality: A class of displays on the reality-virtuality continuum*, Proceedings of Telemanipulator and Telepresence Technologies, SPIE, vol. 2351, pp. 282-292, <http://etclab.mie.utoronto.ca/publication/1994/Milgram_Takemura_SPIE1994.pdf>, 04.07.2011

Niccolucci F. (2005), *Technologies for the public understanding of the past: EPOCH's contribution*, Digital Culture & Heritage – Patrimonie & Culture Numérique (Paris, September 21-23), <http://www.archimuse.com/publishing/ichim05/Niccolucci.pdf>, 22.05.2010.

Pujol L. (2004), *Archaeology, museums and virtual reality*, «Digit·HVM. Revista Digital d'Humanitats», Maggio, 6, pp. 1-9, <http://www.uoc.edu/humfil/articles/eng/pujol0304/pujol0304.pdf>, 01.10.2011.

Scianna A., Sciortino R. (2009), *Analisi di usabilità di archeoguida su PC palmare*. Atti 13ª Conferenza Nazionale ASITA (Bari, 1-4 Dicembre), pp. 1731-1736, <http://www.attiasita.it/Asita2009/Pdf/187.pdf>, 10.09.2013.

Shirazi A., Behzadan A. H. (2013), *Assessing the pedagogical value of augmented reality-based learning in construction engineering*. Proceedings of the 13th International Conference on Construction Applications of Virtual Reality, 30-31 October 2013, London <http://itc.scix.net/data/works/att/convr-2013-42.pdf>, 22.01.2014

Spallazzo D., Spagnoli A., Trocchianesi R. (2009), *Il museo come "organismo sensibile". Tecnologie, linguaggi, fruizione verso una trasformazione design-oriented*, Congresso Nazionale AICA, Associazione Italiana Informatica e Calcolo Automatico (Roma, 4-6 Novembre), <http://designforculturalheritage.wordpress.com/2009/11/10/paper-aica/>, 06.06.2011.

Sukigara T. (2005), *The history information disclosure system by a cellular phone*, Smart Environments and their Applications to Cultural Heritage, A workshop held in conjunction with UbiComp'05 (Tokyo, 11 September) pp. 57-60.

Zoellner M., Stricker D., Bleser G., Pastarmov Y. (2007), *iTACITUS – Novel Interaction and Tracking Paradigms for Mobile AR*, Digital Applications for Tangible Cultural Heritage, The 8th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Cultural Heritage, VAST 2007, Incorporating the 5th EUROGRAPHICS Workshop on Graphics and Cultural Heritage (Budapest, November 26-29), pp. 110-117.

Veliz A. (2013), *Augmented modelling in the design studio: Augmented Pedagogies*, «Augmented reality, art and technology», 3, pp 50-55, <https://www.academia.edu/3623506/_Journal_Paper_Augmented_modelling_in_the_design_studio_Augmented_Pedagogies>, 23.01.2014.

Appendice

Fig. 1. Il centro storico di Kyoto in AR

Fig. 2. *Snapshot* del video di presentazione di "Alice's adventures in AR"

Fig. 3. I dinosauri in AR al Berlin Museum für Naturkunde

Fig. 4. Visualizzazione di una scena di vita in AR nel cortile del Winchester Castle

Fig. 5. Visualizzazione di una strada di Londra in AR al Museum of London

Fig. 6. Visioni oniriche in AR al St. Johan's park di Basilea: le mura con le guardie

Fig. 7. Modellini tridimensionali di aerei tedeschi al Dornier Museum Friedrichshafen di Bodensee

Fig. 8. Una ricetta multimediale con *blippAR*

Fig. 9. Ricostruzioni in AR con l'app *i-Mibac Voyager*

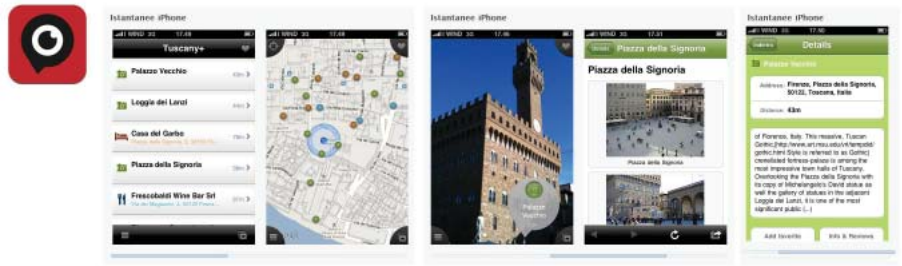

Fig. 10. *iPhone screenshots* della *app Tuscany+*

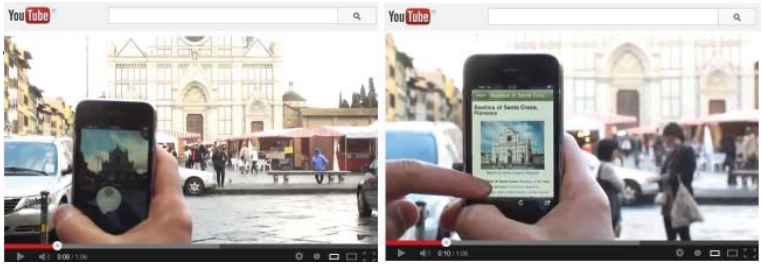

Fig. 11. *Snapshot* del video di presentazione di *Tuscany+*

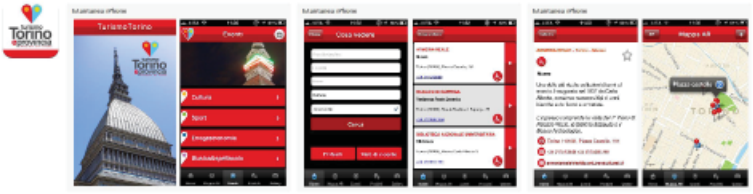

Fig. 12. *iPhone screenshots* della *app iTTP*

Fig. 13. *iPhone screenshots* della *app PugliaReality+*

Fig. 14. Ricostruzione virtuale di un'area portuale dei Messapi

Fig. 15. *iPhone screenshots* della *app* di Villa Borghese a Roma

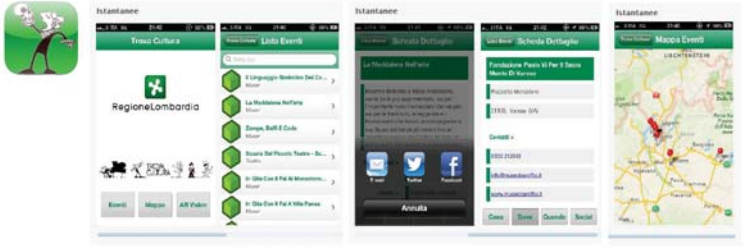

Fig. 16. *iPhone screenshots* della *app TrovaCultura*

Fig. 17. *Snapshot* del video di presentazione di *ARmuseo*

Fig. 18. *iPad screenshots* della *app* della mostra "Lux in Arcania"

Fig. 19. *iPhone screenshots* della *app La Milano di Costantino*

Fig. 20. *iPad screenshots* della *app Roma – Virtual History*

Fig. 21. Ricostruzione del Mausoleo di Adriano in *Bubble Viewer*

Fig. 22. *iPad screenshots* della *app Last Supper – Virtual History*

Fig. 23. Ricostruzione del modello spaziale de *L'Ultima cena* di Leonardo da Vinci in *Bubble Viewer*

Fig. 24. *iPad screenshots* della *app Firenze – Virtual History*

Fig. 25. Ricostruzione semplificata della Firenze rinascimentale in *Bubble Viewer*, *app Firenze – Virtual History*

«Il capitale culturale», IX (2014), pp. 123-153
ISSN 2039-2362 (online)
http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult
© 2014 eum

Il dialogo fra musei e *stakeholders* tramite Internet: il caso delle Soprintendenze Speciali per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per i Poli museali*

Barbara Sibilio Parri**, Giacomo Manetti***

Abstract

Il museo ha sempre riconosciuto alla comunicazione un ruolo rilevante: proprio per questo essa è stata oggetto nel tempo di significativi cambiamenti che hanno interessato i suoi contenuti e le modalità utilizzate per la loro diffusione. Il museo si è appropriato con

* I §§ 1 e 4 sono da attribuire a Barbara Sibilio Parri; i §§ 2 e 3 sono da attribuire a Giacomo Manetti, il § 5 è stato scritto in collaborazione dai due autori.

Si ringraziano per la preziosa collaborazione i Soprintendenti dei quattro Poli Museali, i responsabili degli Uffici Stampa, Comunicazione e Sito Web degli stessi nonché alcuni direttori di musei ad essi afferenti.

** Barbara Sibilio Parri, Professore ordinario di Economia aziendale, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Scienze per l'Economia e l'Impresa (DISEI), Via delle Pandette, 9, 50127 Firenze, e-mail: barbara.sibilio@unifi.it.

*** Giacomo Manetti, Ricercatore di Economia aziendale, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Scienze per l'Economia e l'Impresa (DISEI), Via delle Pandette, 9, 50127 Firenze, e-mail: giacomo.manetti@unifi.it.

gradualità di diversi strumenti offerti dalla *Computer-Mediated Communication* (CMC) che hanno reso più efficaci trasmissione, partecipazione e condivisione delle informazioni per un coinvolgimento dei suoi interlocutori. In concreto, si osserva che la comunicazione museale tradizionale è quella "unidirezionale", che si è sviluppata anche grazie all'impiego di strumenti online (sito web, *newsletter*). Questa si è già trasformata in alcuni musei in comunicazione "dialogica" a seguito dell'utilizzo delle numerose opportunità offerte da Internet.

Alla luce di quanto esposto, con riguardo alle quattro Soprintendenze Speciali per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per i Poli museali, la domanda di ricerca del presente contributo, di natura prettamente esplorativa, è se, in quale misura ed eventualmente con quali strumenti le suddette unità attuino una comunicazione interattiva con gli *stakeholders*, anche ricorrendo alla CMC, secondo un modello di rilevazione e rendicontazione dialogico. L'indagine condotta ha mostrato che, mentre è attribuita una scarsa rilevanza alla comunicazione interna, è in atto un percorso di sempre maggiore contatto con alcuni interlocutori esterni grazie ad una crescente apertura verso meccanismi di interazione tramite la CMC.

Museums have always recognized the important role of communications technology in their day-to-day operations. In recent years communications technology has undergone significant changes that have seriously affected methods of disseminating information as well as the information itself. Museums are increasingly using a range of tools offered by Computer-Mediated Communication (CMC) that enable information to be transmitted and shared more effectively, thus favouring stakeholder engagement and participation. Online communication has evolved, in some museums, from traditional "one-way" approaches, including websites and newsletters, into "dialogic" processes that make use of the numerous opportunities offered by the Internet.

Our exploratory research question is based on determining to what extent and by what means these various museums might implement interactive communication with stakeholders, following a model of dialogic accounting and reporting. Our study shows that, despite the fact that little attention has been paid to internal communication, "Soprintendenze Speciali" are attempting to increase communication with some external stakeholders, thanks in part to a greater emphasis on CMC.

1. *Introduzione*

Il più autorevole organismo mondiale che agisce in ambito museale, l'International Council of Museums (ICOM), traccia il profilo del museo evidenziando le finalità che persegue e le principali attività che svolge[1].

Le stesse finalità sono state espresse, in termini diversi, da molti autori. Fra questi va ricordato il museologo Dominique Poulot che, concordando con quanto affermato da van Mensch, attribuisce al museo tre funzioni: conservare,

[1] ICOM 2004.

studiare, comunicare[2]. Focalizzando l'attenzione sull'ultima si può affermare che ogni museo è sempre teso a realizzare, sia pure con intensità e modalità differenti, una comunicazione culturale, vale a dire a «comunicare cultura a chi è interessato, senza alcun riduzionismo, aiutando chiunque a comprendere un argomento nuovo la cui conoscenza è una meta potenziale»[3]. Spesso questa comunicazione ha per oggetto la collezione, i risultati degli studi e delle ricerche condotti su singoli elementi che la compongono nonché gli eventi organizzati e proposti ad un pubblico sensibile a tematiche culturali: dunque aspetti particolarmente significativi della gestione che concorrono a definire l'immagine di ciascuna istituzione presso la collettività.

In realtà, tutti i musei "comunicano", frequentemente però si limitano solo a "trasmettere notizie" senza che questa azione, forse perché attuata con strumenti non adeguati, mantenga il suo originario significato etimologico di "mettere in comune, rendere partecipi altri soggetti"[4]. Comunicazione è *condivisione* di significati attraverso lo scambio di informazioni[5] che originano un legame – di natura e durata varia – fra coloro che hanno preso parte all'azione comunicativa.

In considerazione di ciò, il museo ha un obiettivo impegnativo da raggiungere: attivare un processo che gli consenta di farsi riconoscere e, quindi, di legittimarsi a seguito della validità delle sue scelte e della capacità di realizzarle rimanendo fedele ai principi ispiratori. In altri termini, deve tendere ad ottenere consenso sia all'interno, rafforzando valori che sappiano aggregare il personale, sia al suo esterno, conquistando la fiducia dei suoi interlocutori[6].

Questi soggetti possono essere individuati e distinti in primari (con interessi e aspettative che devono essere soddisfatte prioritariamente perché capaci di condizionare direttamente la missione del museo) e secondari (ossia con interessi e aspettative aventi un ordine di priorità inferiore perché partecipanti in maniera funzionale ed indiretta alla realizzazione della missione del museo). Ad esempio, Mitchell, Agle e Wood[7] richiamano l'esigenza di dichiarare un ordine di priorità per ogni categoria di *stakeholders* da coinvolgere. Gli autori, infatti, sostengono che la rilevanza di una particolare categoria di *stakeholders* dipende dal grado di urgenza, potere e legittimità delle aspettative di cui tale categoria si fa portatrice.

In questo studio si considerano le Soprintendenze speciali quali organizzazioni con una molteplicità di categorie di *stakeholders* primarie e secondarie[8]. Fra le categorie primarie rientrano gli *interlocutori culturali*, vale a dire quei soggetti

2 Poulot 2008, pp. 20-28.

3 Vercelloni 2005, p. 189.

4 Comunicare e comunità sono due termini che appartengono alla stessa area semantica in quanto derivano dalla stessa radice etimologica: l'aggettivo latino *communis* (Rossi 2009, pp. 18-20).

5 Castells 2009, pp. 54-57.

6 Sibilio Parri 2004, p. 60.

7 Mitchell *et al.* 1997.

8 La distinzione proposta è frutto di una precedente ricerca avente per oggetto i quattro Poli museali (Dainelli, Sibilio Parri 2012, p. 93).

che in modo diretto condividono la realizzazione della missione (direttori dei musei e funzionari degli Uffici dei Poli, Ministero per i beni e le attività culturali, Ministero dell'Economia e delle Finanze, Direzioni regionali per i beni culturali e il paesaggio, mecenati, studiosi, volontari, critici d'arte, associazioni culturali, etc.). Ad essi si aggiungono i *fruitori* (*attuali*, ossia i visitatori del museo; *potenziali*, che rappresentano le fasce di popolazione meno interessate o impossibilitate a partecipare; *futuri*, che comprendono le generazioni future, dando senso all'attività di conservazione del patrimonio). Fra quelle secondarie si considerano gli *interlocutori sociali*, la cui partecipazione, talvolta anche intensa, essendo per lo più funzionale ai loro scopi, non è propriamente correlata alla missione (dipendenti, obiettori di coscienza, operatori turistici, finanziatori, sindacati, altri attori pubblici e privati, economici e non economici, etc.). È opportuno tuttavia precisare che tale mappatura, riflettendo la situazione che connota le quattro Soprintendenze speciali, potrebbe richiedere talune modifiche per essere adattata ad altre realtà museali, con conseguente individuazione di ordini di urgenza, potere e legittimità diversi.

La reputazione del museo dipende particolarmente dalla sua capacità di dimostrare di aver fondato la propria gestione su azioni di collegamento e di coordinamento con i diversi "attori" direttamente e indirettamente coinvolti nel suo operato e su meccanismi – leali e trasparenti – di comunicazione ai suddetti "attori". Del resto, l'assunzione di questo atteggiamento è alla base di una corretta accezione di *responsabilità sociale e morale*, la quale rappresenta per il museo una finalità istituzionale puntualmente enunciata nel suo statuto e dichiarata dalla sua missione[9].

La traduzione della missione in termini concreti richiede l'esistenza di un processo informativo e comunicativo attraverso il quale sia possibile "rendere conto" alla società nel suo complesso degli effetti prodotti dalle iniziative realizzate. È evidente il riferimento all'*accountability* che dovrebbe sempre più connotare il comportamento delle istituzioni culturali e stimolarle a confrontarsi con i propri interlocutori[10].

A tal fine è rilevante la straordinaria evoluzione di Internet e dell'utilizzo che ne possono fare anche i musei e i loro utenti. Nell'arco di poco più di venti anni si è assistito allo sviluppo di un processo che ha rivoluzionato il web: dalla fase del "web 1.0" si è passati a quella del "web 2.0"[11] e si sta già andando oltre con l'affermarsi del "web 2.0²"[12].

[9] Dawson, Dunn 2006.

[10] Woodward, Marshall 2004, p. 124; Collier 2008.

[11] Queste espressioni intendono segnalare la discontinuità intervenuta relativamente alle caratteristiche dei siti web tra la loro prima generazione e quelle successive (O'Reilly 2005).

[12] Anche la denominazione "web-squared" ovvero la "realtà aumentata" intende evidenziare un'ulteriore discontinuità con la situazione preesistente (O'Reilly, Battelle 2009) e vuole indicare «la possibilità di sovrapporre i contenuti informativi presenti su Internet a quanto è possibile osservare della realtà circostante attraverso lo schema di un dispositivo mobile» (Solima 2012, p. 31).

Nella fase 1.0 il web era unidirezionale e statico, connotato dalla diversificazione di ruoli fra chi produceva e pubblicava informazioni e chi ne fruiva passivamente: i siti si caratterizzano per una logica di tipo *one to many* fondata sull'idea di un mittente ben individuato che si rivolge ad una comunità indistinta. Nella fase 2.0 il web è divenuto uno strumento di comunicazione digitale veloce, uno spazio aperto alla creazione, trasmissione, collaborazione e condivisione di informazioni: il suo approccio con l'utenza – dinamico e interattivo – è completamente mutato ispirandosi ad un modello *many to many* nel quale sfuma la distinzione fra mittente e destinatario[13].

Si è trattato di un profondo cambiamento non solo tecnologico-contenutistico, ma anche delle modalità di interazione e condivisione nonché delle attitudini dell'utenza nel rapportarsi con quelle tecnologie e quei contenuti. Ciò ha portato a nuovi meccanismi di comunicazione, interazione e cooperazione fra gli utenti[14] tali che al messaggio iniziale si susseguono e se ne sovrappongono altri che in definitiva danno vita sulla rete ad un dialogo a più voci. Nella fase 2.0^2 – con riferimento specifico al patrimonio culturale – il web si prospetta come "realtà aumentata" che può offrire nuove modalità per una fruizione dei beni che lo compongono o dimostrarsi utile veicolo del contenuto informativo proprio di ciascuno di essi oppure ancora strumento di sviluppo di opportunità relazionali e/o commerciali.

Nel percorso evolutivo tracciato si è assistito alla creazione di nuovi siti quale esito non tanto delle capacità e creatività di colui o coloro che li hanno generati, quanto piuttosto della produzione di informazioni da parte dell'utenza che non si aspetta più solo di "consumare" notizie sul web, ma di interagire attivamente e liberamente con esse. Si è affermato il contributo offerto dagli utenti alla generazione dei contenuti dei siti (*User Generated Content*) nelle varie modalità (testo, immagini, audio, video, etc.), il quale ha favorito la nascita dei *social media*[15].

La diffusione dell'utilizzo di questi ultimi è la risposta sia ad un bisogno sociale di relazione, sia soprattutto alla necessità di condivisione: ogni persona, attraverso la rete, ha scoperto la possibilità di relazionare ad altri i propri pensieri, interessi, esperienze. Ne è derivata la continua crescita di comunità di utenti alle quali chiunque può aggregarsi e offrire il proprio contributo.

13 Kaplan, Haenlein 2010; Fondazione Censis 2012; Solima 2012, pp. 29-31.

14 Fuchs 2008.

15 Con questa espressione si intende «a group of Internet-based applications that build on the ideological and technological foundations of Web 2.0, and that allow the creation and exchange of User Generated Content» (Kaplan, Haenlein 2010, p. 61). In altri termini «Social media tap an entire world of user-generated content created by new technologies and applications, readily available on our smart phones and computers, and easily disseminated and accessed via the Internet. Social media use video, audio, and other media as a catalyst to encourage, facilitate and provoke social interaction... Collectively, social media are above all the voice of the audience, endlessly expressive and creative» (The Marcus Institute for Digital Education in the Arts 2010, p. 13).

Il museo non è rimasto estraneo a queste dinamiche, ma si è appropriato, seppur con qualche ritardo, delle varie opportunità di applicazione offerte dalla *Computer-Mediated Communication* (CMC) allo scopo di favorire un rapporto dialogico con i propri interlocutori mirato a realizzare il loro coinvolgimento[16]. La CMC, infatti, si colloca all'interno dei sistemi di comunicazione aziendale, a loro volta riconducibili ai principali sistemi operativi atti a stimolare il buon funzionamento della struttura organizzativa aziendale[17]. Si può constatare che da tempo molti musei si sono dotati inizialmente di strumenti tipici del web 1.0 (sito web, *newsletter*, etc.) volti a realizzare una trasmissione facilitata di notizie utili ai destinatari[18]. Successivamente, le possibilità di interazione fra questi soggetti sono sensibilmente aumentate con la creazione di *social networks*[19]: l'utente, messo così in grado di comunicare direttamente con il museo, si sente riconosciuto un ruolo più "personale" e si identifica in un gruppo sociale di cui condivide valori e interessi[20].

Le tante opportunità offerte da Internet e soprattutto l'attivazione di numerosi *social networks* stanno trovando diffusione in ambito museale. I musei italiani, anche se più recentemente rispetto ad altri[21], hanno iniziato ad avvalersi degli strumenti di CMC[22]. Proprio grazie alle numerose possibilità che derivano dal loro utilizzo, stanno acquisendo consapevolezza e interesse ad integrare i loro processi generativi della conoscenza con contributi di soggetti esterni, creando legami con alcuni *stakeholders* e favorendo contemporaneamente il conseguimento delle finalità istituzionali.

Vari musei internazionali hanno saputo realizzare attraverso *social networks* forme di aggregazione e di condivisione di interessi che hanno ottenuto grande successo. Il loro esempio è stato ed è tuttora stimolo per quelli italiani che, muovendosi nella stessa direzione, stanno non solo attivando una trasmissione di informazioni, ma anche realizzando gradualmente uno *stakeholder engagement* per costruire un durevole rapporto di fiducia: è un importante passo per la formazione di una cultura di *accountability*. Purtroppo questo traguardo risulta ancora scarsamente raggiunto[23].

16 MTM London 2010; The Marcus Institute for Digital Education in the Arts 2010; Bertacchini Morando 2011; Bonacini 2012; Solima 2012.

17 Giunta 2008.

18 Limitatamente allo sviluppo di tali applicazioni in Italia si vedano: Cirrincione 2004; Marty 2008.

19 Con tale denominazione si indicano «siti nati e strutturati con l'intento primario di favorire la produzione di contenuti da parte degli utenti e la loro reciproca interazione» (Solima 2010, p. 47).

20 Finnis 2008; Tallon, Walker 2008; Parry 2010; Solima 2010; Bakhshi, Throsby 2012; Bonacini 2012; Dainelli *et al.* 2013.

21 <http://www.iccweb.it/blog/musei-e-social-media-in-Italia/>, 19.06.2013.

22 Ricciardi 2008; Valentino 2008; Lopez *et al.* 2010; Galluzzi, Bonacasa 2011; Mandarano 2011; Pisu 2012; Lazzeretti *et al.* 2013.

23 Waters *et al.* 2009; Preece, Wiggings 2011.

Alla luce di quanto sin qui delineato, la presente ricerca si pone l'obiettivo di verificare se e in quale misura le Soprintendenze Speciali per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per i Poli museali comunichino in maniera interattiva con gli *stakeholders*, anche ricorrendo alla CMC, secondo un modello di rilevazione e rendicontazione dialogico.

Va premesso che nel nostro Paese sono presenti tantissimi musei, molti dei quali scelgono di ignorare, a seguito di tanti vincoli che condizionano la loro gestione, la rapida evoluzione dell'ambiente con il quale devono quotidianamente confrontarsi. Da una recente analisi è emerso che nei musei statali è «del tutto assente un uso consapevole delle potenzialità del web 2.0»[24]. Proprio alla luce di questa constatazione è stato scelto di condurre l'indagine sulle quattro Soprintendenze speciali che, essendo istituzioni dotate del maggior ambito di autonomia fra i musei statali[25], possono aver sviluppato o essere impegnate a costruire un sistema di comunicazione volto sia a diffondere la conoscenza del loro vasto e ricco patrimonio, sia a ottenere un coinvolgimento dei propri portatori di interessi, garantendo una loro attiva partecipazione al processo decisionale, a differenza di quanto avviene negli altri musei statali italiani.

2. *Il quadro teorico di riferimento*

Gli esperti della teoria degli *stakeholders* hanno cercato di classificare i modelli di relazione tra le organizzazioni e gli interlocutori aziendali assumendo un percorso graduale di crescita, costituito da diversi passaggi, nel coinvolgimento e nella partecipazione di questi ultimi[26].

In una prima fase l'organizzazione identifica le parti interessate (*stakeholder mapping*), se possibile distinguendo, come riportato in precedenza, tra *stakeholders* primari e secondari[27]. In un secondo momento l'organizzazione tenta di gestire le aspettative degli *stakeholders*, nonché le domande ed i problemi che essi pongono, perseguendo un contemperamento dei diversi interessi in gioco (*stakeholder management*)[28]. Nell'ultimo passaggio di questo percorso di crescita, le organizzazioni coinvolgono attivamente gli *stakeholders* nel processo decisionale, rendendoli partecipi del governo e della gestione, condividendo le

[24] Solima precisa che: «i musei statali non sono presenti (singolarmente) sui *social networks* e non hanno attivato alcuna delle risorse che le nuove tecnologie mettono a disposizione per un approccio più relazionale e partecipativo alla comunicazione» (Solima 2012, p. 135).

[25] Dainelli, Sibilio Parri 2012, pp. 94-95.

[26] Svendsen 1998; Waddock 2002.

[27] Clarkson 1995, pp. 92-117.

[28] O'Dwyer 2005.

informazioni, dialogando e creando un modello di responsabilità reciproche (*stakeholder engagement*)[29].

Questo graduale processo di partecipazione crescente degli *stakeholders* stimola un percorso di apprendimento e crescita interni, e dunque di nuova conoscenza organizzativa, poiché:

– per quel che riguarda gli interlocutori interni, favorisce un apprendimento organizzativo volto ad esplicitare la conoscenza tacita e latente esistente nell'organizzazione aziendale attivando conoscenza sociale o organizzativa (invece che soltanto individuale);
– per quanto concerne quelli esterni, consente di combinare molteplici tipi di conoscenza, stimolando anche eventuali percorsi di internazionalizzazione[30].

La fase di *stakeholder engagement*, a differenza di quelle di mappatura e contemperamento delle aspettative, prevede un impegno reciproco di organizzazione e *stakeholders* per risolvere i problemi che possono emergere nel rapporto fra loro.

Il coinvolgimento degli *stakeholders* quindi crea un contesto dinamico di interazione, rispetto reciproco, dialogo e cambiamento, non una gestione unilaterale dei loro interessi[31]. Inoltre, consente alle organizzazioni di interagire con le parti interessate in un dialogo nel quale il reclutato e il reclutatore apprendono vicendevolmente dalla comunicazione, modificando ed adattando profondamente le proprie aspettative e convinzioni. Pertanto, il coinvolgimento degli *stakeholders* è un potente meccanismo di *accounting* dialogico[32] che si estende oltre la nozione di comunicazione, consentendo l'implementazione di processi mutualistici di apprendimento interattivo che sono capaci di suscitare mutamenti nelle aspettative e nelle idee dei singoli, nonché di stimolare il cambiamento sociale[33].

A questo proposito, Laughlin[34] propone un approccio dialogico nelle discipline di *accounting* capace di fornire maggiore riflessione critica e processi deliberativi democratici nel governo e nella gestione delle diverse organizzazioni umane. Laughlin trae spunto dal quadro sistematico della *ideal speech situation* elaborato dal noto filosofo tedesco Jürgen Habermas, a sua

[29] Un esempio di applicazione del percorso mappatura-contemperamento-coinvolgimento degli *stakeholders* è contenuto nel modello della cosiddetta "Copenhagen Charter". Quest'ultima prevede un percorso di coinvolgimento progressivo che garantisce una comunicazione al contempo reattiva (di carattere unidirezionale), interattiva (di carattere bidirezionale con momenti di dialogo e ascolto) e proattiva (ossia caratterizzata da coinvolgimento e apprendimento continui, capace di anticipare i problemi prima che questi si manifestino). Cfr. Hinna L. 2002; Campedelli 2005; Hinna, Monteduro 2006.

[30] Hinna A. 2005.

[31] Andriof *et al*. 2002, p. 9.

[32] Bebbington *et al*. 2007a; Brown 2009; Brown, Dillard 2013.

[33] Bebbington *et al*. 2007a, p. 357.

[34] Laughlin 1987, 2007.

volta fondato sull'idea di processi democratici deliberativi caratterizzati dal consenso di una maggioranza degli individui di una comunità[35]. In particolare, Laughlin, nell'applicazione della teoria di Habermas, sostiene la necessità che le discipline di *accounting* siano opportunamente sensibilizzate alla risoluzione di problemi, disuguaglianze, ingiustizie e asimmetrie di potere nella relazioni fra organizzazioni umane e loro interlocutori.

La *ideal speech situation* di Habermas è una comunicazione multidirezionale fra *stakeholders* in condizioni ambientali non distorte[36] dove è possibile instaurare «a discursive arena that is home to citizen debate, deliberation, agreement and action»[37]. In questa sfera pubblica, o arena deliberativa, i singoli sono liberi di esprimersi e scambiare punti di vista su questioni di volta in volta poste dai partecipanti in un processo che ricorda da vicino i sistemi di democrazia partecipativa spesso evocati in tema di deliberazioni *on line* e network virtuali.

Habermas prevede il rispetto delle seguenti regole in una *ideal speech situation*:

1.a Ognuno deve essere in grado di parlare, agire e prendere parte al dialogo;
2.a Ognuno può mettere in discussione qualsiasi affermazione da chiunque provenga;
2.b Ognuno è autorizzato a introdurre qualunque nuovo argomento nel dialogo;
2.c Ognuno può esprimere le sue attitudini, aspettative e bisogni;
3. Nessuno può impedire, tramite coercizione, di esercitare ad altri i propri diritti come indicati in (1) e (2).

Dando questa opportunità di ampia partecipazione al dialogo, Habermas e Laughlin pensano di limitare o addirittura eliminare il rischio che gruppi marginalizzati di interlocutori non riescano ad esercitare i loro diritti di espressione in un sistema democratico. Quando applicata a un contesto aziendale, una *ideal speech situation* fra azienda e *stakeholders* dovrebbe condurre alla formulazione e all'accettazione, da parte di tutte le parti interessate, di un consenso generale stabilito su basi democratiche circa le responsabilità, i diritti ed i doveri di ciascun partecipante al dibattito democratico[38].

Stakeholder engagement e *accounting* dialogico, dunque, sono processi intimamente connessi perché entrambi mirano a costruire processi decisionali autenticamente democratici basati sulla condivisione di idee ed aspettative. Entrambi, inoltre, possono avvalersi degli strumenti dalla CMC e, più specificatamente, dall'interazione *on line* utilizzando gli strumenti del web 1.0

35 Brown, Dillard 2013.
36 Habermas 1984, 1987, 1989.
37 Villa 1992, p. 712; Dahlberg 2005
38 Unerman, Bennett 2004.

e soprattutto del web 2.0, in particolare *social media* e *social networks*. Questi ultimi offrono interessanti prospettive per rispondere ai tre fondamentali ostacoli richiamati da Unerman e Bennett[39] per ottenere un pieno coinvolgimento degli *stakeholders*:

1. identificare e raggiungere una vasta gamma di interlocutori;
2. ottenere un consenso generalizzato sulle loro aspettative partendo da un insieme eterogeneo e potenzialmente contrastante di punti di vista;
3. stringere con essi un rapporto interattivo e dialogico.

Secondo Brown[40] i processi dialogici condizionano i rapporti di responsabilità tra *stakeholders* e organizzazioni[41]. Per questo motivo dottrina e prassi recenti si focalizzano sul miglioramento dei meccanismi di interazione democratica nei processi strategici e in quelli rendicontativi[42]. Negli ultimi anni la letteratura specialistica ha più volte richiamato l'attenzione sull'esigenza di creare nuove prassi contabili di natura dialogica, anche sviluppando tecnologie in grado di promuovere il coinvolgimento diretto degli *stakeholders*, senza il tramite di loro rappresentanti, e lo scambio pluridirezionale di informazioni a tutti i livelli (fra azienda e *stakeholders* e fra gli stessi *stakeholders*)[43]. Usando le parole di Dillard e Ruchala, si può affermare che «l'*accounting* dialogico mira a promuovere l'espressione pluralista di un interesse pubblico per mitigare il predominio della razionalità strumentale»[44].

In questo senso Thomson e Bebbington[45] sostengono che il cosiddetto *monologic accounting*, caratterizzato da una rendicontazione condizionata – pressoché esclusivamente – dal punto di vista del *management* o al limite volta a soddisfare le esigenze di una categoria di *stakeholders* primaria, dovrebbe essere sostituito da un approccio in grado di considerare e bilanciare le diverse prospettive ed aspettative dell'intera comunità di riferimento[46].

Gli approfondimenti della letteratura specialistica sulla necessità di sviluppare sistemi di *accounting* dialogico appaiono decisamente più consistenti con riguardo alle pubbliche amministrazioni e agli enti non lucrativi, fra cui i musei e le Soprintendenze, rispetto alle imprese *for profit*, poiché in queste ultime la presenza degli investitori, quale categoria di *stakeholders* primaria, condiziona strategie e modelli rendicontativi[47].

Nell'ambito dell'*accounting* dialogico, la CMC potrebbe consentire di costituire una "agorà" virtuale attraverso l'utilizzo di una rete fluida dove i

[39] *Ibidem*.
[40] Brown 2009.
[41] Gray *et al*. 1997.
[42] Medawar 1976; Morgan 1988; Boyce 2000; Gray, Bebbington 2001; Dey 2003; Brown 2009.
[43] Thomson, Bebbington 2005; Bebbington *et al*. 2007a e 2007b; Frame, Brown 2008.
[44] Dillard, Ruchala 2005, p. 621 (t.d.a.).
[45] Thomson, Bebbington 2005.
[46] Gray *et al*., 1997.
[47] Dainelli *et al*. 2013.

singoli soggetti – siano essi persone fisiche o organizzazioni – non perdono la loro identità ma, anzi, attraverso il loro apporto originale e spontaneo, possono contribuire al dibattito pubblico su temi di interesse generale o specifico, fornendo un meccanismo innovativo di mobilitazione sociale[48]. In questo senso, lo spazio virtuale di internet rappresenta una piattaforma ideale di comunicazione dialogica, poiché la CMC de-enfatizza il corpo umano e lo status sociale come fattori che influenzano la valutazione da parte di una comunità, permettendo agli utenti di interagire in maniera paritaria. Inoltre, poiché i partecipanti al dibattito democratico sono soggetti razionali, la base per la costruzione del consenso è necessariamente collegata alla forza degli argomenti più che alla credibilità di chi li espone, in contrasto con le spinte di persuasione morale tipiche della comunicazione tradizionale.

È tuttavia necessario evidenziare che la CMC presenta alcuni limiti per il coinvolgimento degli interlocutori dell'organizzazione all'interno di un dibattito pubblico in ottica deliberativa. Più precisamente, sono segnalate difficoltà e debolezze intrinseche degli strumenti del web 1.0 e 2.0 per l'interazione fra gli utenti, in particolare per la costruzione di processi deliberativi autenticamente democratici. Alcune di queste considerazioni, a parere degli autori, sono da ritenersi valide se riferite al coinvolgimento degli *stakeholders* in un processo di *accounting* dialogico attraverso CMC.

Dahlberg[49], in particolare, ha sintetizzato in sei punti le principali difficoltà della CMC nel condurre processi deliberativi:

1. La crescente mercificazione degli spazi *on line* minaccia l'autonomia dell'interazione fra utenti, poiché il dialogo è spesso condizionato da forti persuasori quali i mass media, le grandi imprese e lo Stato;
2. Esiste un *gap* di riflessione critica per il quale, nell'ambiente virtuale *on line*, gli utenti raramente rivedono le proprie posizioni di fronte a tesi più efficaci e generalmente condivise[50];
3. In molti forum *on line* e *social networks* è possibile constatare una diffusa mancanza di attenzione verso le posizioni altrui e una scarsa propensione all'ascolto rispettoso dei pareri espressi da altri;
4. La rete garantisce anonimità agli utenti poiché, anche quando sono necessarie delle credenziali di accesso, è possibile mascherare o falsificare la reale identità dei singoli, compromettendo la qualità dell'interazione in contesti nei quali l'identità è elemento essenziale per il processo deliberativo;
5. Nonostante la rapidissima espansione di internet ed i costi di connessione decrescenti, la maggioranza della popolazione adulta a livello mondiale non ha ancora un accesso garantito e libero alla rete;

[48] Langman 2005, p. 46.
[49] Dahlberg 2001.
[50] Streck 1998.

6. Tradizionalmente quasi tutte le forme di dialogo *on line* tendono ad essere quantitativamente e qualitativamente influenzate o addirittura dominate da pochi utenti o gruppi (ad esempio soggetti che inseriscono un numero eccessivo di *post* o messaggi, utenti con uno status sociale o un'autorevolezza maggiori rispetto agli altri, etc.).

A fronte di ciò, tuttavia, le deliberazioni *on line* risultano sicuramente meno costose e consentono di coinvolgere, almeno potenzialmente, un numero decisamente più ampio di partecipanti superando distanze geografiche[51].

Inoltre, va considerato che *social networks* e *social media* possono essere utilizzati dalle imprese *for profit*, dagli enti *not for profit* e dalle pubbliche amministrazioni per dare voce ai propri *stakeholders* senza però che le loro opinioni incidano sul processo decisionale interno[52]. Vi è il rischio, infatti, che gli *stakeholders* comunichino le loro aspettative ed i loro interessi alle aziende senza acquisire un ruolo determinante nei processi decisionali di queste ultime. In questo senso l'interazione *on line* attraverso gli strumenti del web 2.0 può dare l'illusoria impressione che le opinioni espresse da vari soggetti possano condizionare i contenuti dei sistemi comunicativi e decisionali, quando, in realtà, potrebbero non influenzare affatto le politiche e le prassi aziendali, creando l'irreale sensazione di un processo deliberativo democratico[53].

Alla luce di quanto esposto, la domanda di ricerca del presente contributo, di natura prettamente esplorativa, è se e in quale misura le quattro Soprintendenze speciali attuino una comunicazione interattiva con gli *stakeholders*, anche ricorrendo alla CMC, secondo un modello di rilevazione e rendicontazione dialogico.

Si ritiene, altresì, che esista un *gap* nella letteratura aziendale, perlomeno a livello nazionale, sull'efficacia della CMC nella risoluzione dei conflitti e nella negoziazione delle decisioni, ossia in situazioni dove le parti si pongono obiettivi distanti o addirittura opposti, ma con la necessità di raggiungere un compromesso attraverso il consenso di larghe maggioranze[54].

Alla luce di questa considerazione, il presente lavoro ambisce ad apportare un contributo agli studi aziendali, identificando quali strumenti siano concretamente utilizzati dalle Soprintendenze speciali per il coinvolgimento degli *stakeholders* e verificando se la gamma di strumenti adottati, con particolare riferimento a quelli di CMC, configuri o meno un modello di *accounting* dialogico.

51 Waters *et al*. 2009.
52 Fuchs 2009.
53 *Ibidem*.
54 Kerr, Murthy 2009.

3. *Metodologia*

In questa ricerca sono analizzati quattro *case studies* quale approccio metodologico per comprendere se e in quale misura le Soprintendenze speciali impieghino meccanismi di dialogo interattivo con gli *stakeholders*, anche ricorrendo alla CMC, secondo un modello di *accounting* dialogico. I casi esaminati, corrispondenti ai quattro Poli Museali di Firenze, Napoli, Roma e Venezia, consentono di rispondere alla domanda di ricerca di natura esplorativa, evidenziando le principali caratteristiche degli strumenti di comunicazione e dialogo adottati.

La scelta delle quattro Soprintendenze è legata alla volontà di indagare una realtà del settore culturale particolarmente significativa in termini dimensionali e di impatto socio-culturale sulla comunità, nonché alla presenza, come accade in altri contesti senza scopo di lucro, di una pluralità di categorie di *stakeholders* primarie.

In letteratura il *case study* è un metodo di ricerca che comporta l'uso di uno o più casi per creare costrutti teorici, proposte e/o teorie da verificare partendo dalle evidenze empiriche raccolte[55].

Inoltre, in questa indagine, i casi di studio sono intesi anche come «rich, empirical descriptions of particular instances of a phenomenon that are typically based on a variety of data sources»[56].

Una differenza fondamentale con altri metodi di ricerca è che l'analisi di casi, fra i quali quelli affrontati in questo lavoro, cerca di esaminare i fenomeni nei loro contesti di appartenenza, piuttosto che indipendentemente dall'ambiente di riferimento[57].

Questo studio è stato condotto sui quattro casi citati svolgendo un'analisi sia dei siti web, sia dei vari strumenti di interazione *on line* (*blogs, social networks*, etc.) adottati dalle singole realtà, sia effettuando interviste semi-strutturate ai Soprintendenti, a direttori di musei e ai responsabili della comunicazione istituzionale e di quella informatica.

Un limite metodologico intrinseco della presente ricerca è rappresentato dalla mancanza di una fase esplicita di osservazione partecipativa degli eventi di *stakeholder engagement*. Tuttavia, tale limite è almeno parzialmente superato dal fatto che l'analisi *on line* degli strumenti di comunicazione dialogica fra Soprintendenze e *stakeholders* rappresenta, soprattutto con riferimento alla CMC, già una forma di osservazione partecipativa, dato che, tramite la navigazione *on line*, anche il team di ricerca può partecipare direttamente al dialogo.

[55] Eisenhardt 1989, 1991.
[56] Yin 2009.
[57] Pettigrew 1973; Gibbert *et al.* 2008.

Prima di avviare la ricerca, è stata accertata la presenza nei casi di studio di alcuni prerequisiti[58] quali:

– un'elevata accessibilità ai dati e alle informazioni necessari per la ricognizione;
– la garanzia di poter condurre interviste adeguatamente articolate ed approfondite ai responsabili delle Soprintendenze.

Tali precondizioni si sono rivelate essenziali per l'evidenziazione dei punti di forza e di debolezza dei singoli modelli di comunicazione dialogica fra istituzioni e *stakeholders*, per comprendere il grado di replicabilità dei risultati in altri contesti museali, nonché per l'attendibilità stessa delle evidenze raccolte.

L'analisi ha seguito quattro fasi:

1. sono stati individuati i casi delle Soprintendenze speciali in quanto dotate di una maggior autonomia rispetto alle altre Soprintendenze e ai tanti musei statali, in virtù di disposizioni legislative emesse negli ultimi anni[59];
2. sono stati verificati la presenza e il livello di utilizzo di strumenti per l'interazione e il dialogo con gli *stakeholders* con particolare riferimento a quelli veicolati sulla rete internet (sito web, *newsletter*, pagine personali su *social networks*, *blogs*, etc.);
3. sono stati presi contatti per e-mail e telefonici con i Soprintendenti della quattro istituzioni indagate per verificare la disponibilità ad almeno un incontro con i referenti del progetto di ricerca per la conduzione di interviste semi-strutturate[60];
4. sono stati confrontati i dati provenienti dal monitoraggio degli strumenti di interazione *on line* con le indicazioni ottenute durante le interviste semi-strutturate. Il team di ricerca ha raccolto notizie rilevanti durante le riunioni utilizzando appunti personali e annotazioni di alcuni intervistati che hanno compilato la traccia di intervista (fornita a tutti con congruo anticipo rispetto all'incontro) come se fosse un questionario.

L'uso contemporaneo della letteratura, delle interviste e delle informazioni disponibili *on line* sui siti e sui *social networks/blogs* delle singole Soprintendenze, nonché l'osservazione partecipativa, hanno facilitato un controllo incrociato, contribuendo a consolidare le evidenze emerse[61].

A questo proposito, si sottolinea che la ricerca ha consentito di acquisire informazioni qualitative relative a tutte le Soprintendenze e alcuni dati

[58] Siggelkow 2007.

[59] Le Soprintendenze Speciali sono state istituite con D.P.R. 29 dicembre 2000, n. 441, come semplici organi periferici del Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MiBAC) dotati di una certa autonomia. Ad alcune di esse – fra cui i quattro Poli museali – , con D.P.R. 26 novembre 2007, n. 233, art. 15, c. 3, poi modificato dal D.P.R. 2 luglio 2009, n. 91, è stata attribuita una autonomia speciale: scientifica, amministrativa, finanziaria, organizzativa.

[60] Di fatto, ogni Polo ha dimostrato molta disponibilità a collaborare sia in occasione della intervista, a cui hanno partecipato da 4 a 9 persone, sia successivamente ad essa comunicando al team di ricerca dati e notizie richiesti.

[61] Yin 2009.

quantitativi espressione sia dell'impegno rivolto da ciascuna di esse alla comunicazione tramite strumenti di CMC, sia delle risposte pervenute dai rispettivi portatori di interessi.

L'analisi è stata condotta separatamente per ogni caso di studio in modo che il team di ricerca potesse ottenere una discreta familiarità con le singole realtà indagate[62].

4. *Risultati*

Gli organi di governo delle quattro Soprintendenze e i loro collaboratori attribuiscono concordemente rilevanza alla strategia di comunicazione con i loro interlocutori: ciò è testimoniato dalle scelte inerenti all'assetto organizzativo e agli strumenti adottati.

Va premesso che queste istituzioni presentano una struttura organizzativa alquanto complessa e articolata, all'interno della quale operano numerosi dipendenti (*stakeholders* interni)[63] e interagiscono con centinaia di visitatori e vari altri soggetti – istituzionali, economici e non economici – (*stakeholders* esterni) (tab. 1).

In ciascuna di esse si osserva la presenza di uffici di staff creati per supportare le decisioni degli organi direttivi: fra questi figurano quelli che si occupano dei rapporti con la stampa, del sito web, delle comunicazioni. Come si evince dalla tabella 2, in tutti i casi sono ricoperti i ruoli di responsabile dei comunicati stampa, delle comunicazioni istituzionali, del sito web. Si nota, invece, che in alcuni casi manca la formalizzazione dell'ufficio corrispondente: ciò è dovuto a due ordini di motivi. Il primo è da correlare alla recente introduzione di queste professionalità fra i collaboratori del Soprintendente, per cui manca ancora l'aggiornamento dell'organigramma; il secondo trova spiegazione nella divergenza fra la struttura organizzativa formale ed il tessuto informale che spesso nelle unità in oggetto ha la prevalenza su quello formale, favorendo comportamenti flessibili e improntati all'innovazione. Infatti, proprio le strategie di comunicazione sono state inizialmente realizzate grazie a soluzioni organizzative informali che solo negli ultimi anni – e non ancora per tutti i ruoli – stanno trasformandosi in posizioni "ufficiali".

62 Eisenhardt 1989; Yin 2009.
63 Dainelli, Sibilio Parri 2012, pp. 95-97.

Soprintendenza Speciale	Campo di azione			n. dip. a tempo indet. (1/3/2013)	Numero visitatori (anno 2012)
	numero istituti museali	Istituti museali	territorio		
Soprintendenza Speciale per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e Polo Museale della Città di Firenze	15 musei 4 ville 6 cenacoli e chiostri	I MUSEI: Galleria degli Uffizi, Galleria dell'Accademia, Museo Nazionale del Bargello, Museo delle Cappelle Medicee, Museo di San Marco, Galleria Palatina, Galleria d'arte Moderna, Galleria del Costume, Museo degli Argenti, Giardino dei Boboli, Museo di Palazzo Davanzati, Museo di Casa Martelli, Chiesa e Museo di Orsanmichele, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Galleria dell'Accademia LE VILLE: Villa Corsini a Castello, Villa Medicea della Petraia e Giardino di Castello, Villa Medicea di Poggio a Caiano e Museo della Natura Morta, Villa Medicea di Cerreto Guidi e Museo storico della Caccia e del Territorio I CENACOLI E I CHIOSTRI: Cenacolo di Ognissanti, Cenacolo di Andrea del Sarto, Cenacolo di Fuligno, Cenacolo di Sant'Apollonia, Chiostro dello Scalzo, Sala del Perugino	Città di Firenze	651	5.052.717
Soprintendenza Speciale per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e Polo Museale della Città di Napoli	6 musei	Museo di Capodimonte Certosa e Museo di San Martino Museo Duca di Martina Museo Pignatelli Museo del '900-Castel Sant'Elmo Certosa di San Giacomo	Città di Napoli	458	377.692
Soprintendenza Speciale per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e Polo Museale della Città di Roma	7 musei	Galleria Borghese Galleria Nazionale di Arte Antica - Palazzo Barberini Galleria Nazionale di Arte Antica - Palazzo Corsini Galleria Spada Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo Museo Nazionale del Palazzo di Venezia Museo Nazionale degli Strumenti Musicali	Città di Roma	337	1.649.708
Soprintendenza Speciale per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Venezia e dei comuni della Gronda lagunare	5 musei	Galleria dell'Accademia Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'oro Museo d'arte orientale Museo Archeologico Nazionale Museo di Palazzo Grimani	Città di Venezia e comuni della Gronda lagunare	173	747.785

Tab. 1. Il campo di azione, i dipendenti e i visitatori delle Soprintendenze Speciali (Fonte: nostra elaborazione di notizie fornite dalle Soprintendenze)

	Professionista iscritto all'Albo dei giornalisti	Responsabile Comunicazione	Responsabile Sito web	Ufficio Stampa (area stampa)	Ufficio/Servizio Comunicazione (istituzionale)	Ufficio/Servizio informatico/Sito web
Soprintendenza Speciale per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e Polo Museale della Città di Firenze	Sì	Sì	Sì	Sì	No	No
Soprintendenza Speciale per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e Polo Museale della Città di Napoli	Sì	Sì	Sì	Sì	No	No
Soprintendenza Speciale per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e Polo Museale della Città di Roma	Sì	Sì	Sì	No	Sì	Sì
Soprintendenza Speciale per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Venezia e dei comuni della Gronda lagunare	Sì	Sì	Sì	Sì	Sì	Sì

Tab. 2. Ruoli e Uffici presenti nelle Soprintendenze (Fonte: nostra elaborazione di informazioni fornite nel corso delle interviste)

Prima di esaminare gli strumenti adottati, è doveroso premettere che nel corso delle interviste è emerso chiaramente che per "*stakeholders*" si intendono esclusivamente interlocutori esterni così individuati:

– prevalentemente, visitatori attuali e potenziali,
– spesso media che ricevono, selezionano e diffondono le notizie con tempestività,
– talvolta anche mecenati, studiosi, critici d'arte, associazioni culturali.

La comunicazione ad essi rivolta riguarda soprattutto le iniziative culturali di loro presumibile interesse e cioè quelle attinenti alla cura e conservazione, alla ricerca, ai laboratori didattico-educativi, alla promozione di mostre ed eventi; inoltre, concerne le informazioni sui musei (orario di apertura e chiusura, prezzo dei biglietti, servizio prenotazione, etc.), la cui diffusione è effettuata in genere dai concessionari, ma avviene anche tramite il sito del Polo e/o del museo.

Risulta evidente che viene accolta una visione limitata dei soli *stakeholders* culturali (sono esclusi i soggetti istituzionali), la quale ha influenzato e continua a condizionare il processo attivato per il loro coinvolgimento e, di riflesso, la scelta del linguaggio, del contenuto del messaggio e degli strumenti per entrare in contatto con essi. Gli altri portatori di interessi non sembrano oggetto di particolare attenzione tanto da attivare una comunicazione mirata.

Riguardo agli strumenti emerge che, con intensità differente, tutte le Soprintendenze organizzano incontri e dibattiti culturali, presentazioni, conferenze stampa, somministrano questionari al pubblico dei musei e ai partecipanti a eventi e mostre per conoscere il loro grado di apprezzamento, mettono a disposizione moduli per reclami, come previsto dalla Carta dei Sevizi.

Inoltre, tutte impiegano tecnologie collegate alla rete Internet introdotte nel corso degli ultimi anni come documentato dalla tabella 3: dalla sua lettura si notano alcune affinità e talune differenze.

Il sito web, presente in ogni Polo[64] su sollecitazione anche del MiBAC, è stato oggetto di ristrutturazioni e sono in corso ulteriori sue revisioni. I numeri che indicano gli accessi ad esso, pur nella diversità dell'ordine di grandezza, confermano comunque un suo diffuso utilizzo. Questi numeri sono di fatto sottostimati, se si considera che molti musei di ciascuna Soprintendenza nonché i rispettivi concessionari sono dotati di un proprio sito web che consente agli utenti di interagire con loro senza escludere un rapporto diretto con l'unità centrale.

Ogni Soprintendenza è dotata anche di una *mailing list*: è ampia e si arricchisce di giorno in giorno includendo sia gli utenti del sito web (là dove è richiesto che indichino i propri dati), sia coloro che instaurano un contatto con un loro museo o un loro ufficio. In tutte è destinata ad alimentare la comunicazione con il personale interno e con i tanti interlocutori istituzionali. Inoltre, in alcuni casi il suo impiego è finalizzato ad allacciare e mantenere rapporti con "media" accuratamente selezionati per assicurare una tempestiva diffusione dei comunicati stampa in ambito nazionale e internazionale, facendo anche in modo che questi siano ricevuti direttamente su vari supporti multimediali (computer, *smartphone*, *tablet*, …).

Il Polo di Napoli dedica alla *mailing list* una particolare cura potenziandola con continuità per far giungere i propri messaggi sia al "suo" pubblico – allo scopo di fidelizzarlo – sia a nuovi destinatari. Per un efficace conseguimento dello stesso obiettivo, invece, i Poli di Firenze e di Roma hanno di recente deciso di introdurre la *newsletter* indirizzandola ad una utenza "conosciuta", senza però mai escludere nuovi fruitori nazionali e internazionali. È un meccanismo apprezzato dai destinatari in quanto con rapidità fornisce notizie, ma non prevede messaggi di *feedback*.

64 Si deve tener conto che allo scopo di garantire il rispetto dei principi di trasparenza ed efficienza dell'azione della Pubblica Amministrazione il Ministero per la pubblica amministrazione e l'innovazione ha indicato all'art. 4 della sua Direttiva n. 8/2009 le "Linee guida per i siti web della Pubblica Amministrazione". Nell'allegato A1 di questo documento sono specificati gli elementi indispensabili che un sito web di un ente pubblico deve presentare. Questi requisiti, insieme a quelli indicati dalla precedente L. 9 gennaio 2004, n. 4 sulle "Disposizioni per favorire l'accesso dei soggetti disabili agli strumenti informatici" hanno orientato la progettazione e la ristrutturazione dei siti web dei quattro Poli.

	Polo di Firenze	Polo di Napoli	Polo di Roma	Polo di Venezia
Informazioni sul sito web				
costituito nel	2004	2009	2009	1997
ristrutturato nel	2012	2010	2012	2009
in corso di modifiche	Si	Si	Si	Si
numero accessi (anno 2012)	1.156.175	140.000	44.000	139.576
di cui visitatori unici	793.844	68.000	np	44.266
Informazioni sulla mailing list				
è presente	Sì	Sì	Sì	Sì
introdotta dal	2009	2007	np	np
numero di iscritti al 31/03/2013	800(1)	2000	np	np
numero di comunicazioni trasmesse	6700	28.000(2)	np	np
numero di messaggi ricevuti	500	1200	np	np
Informazioni sulla newsletter				
è presente	Sì	No	Sì	No
introdotta dal	03/2012		09/2012	
numero di iscritti al 31/03/2013	1456		570	
numero di comunicazioni trasmesse	30		8	

Legenda: (1) numero iscritti alla mailing list dell'Ufficio Stampa; (2) di cui 4000 comunicazioni sono dirette all'interno del Polo e 24.000 al suo esterno; (np): dato non pervenuto

Tab. 3. Utilizzo di strumenti di comunicazione *online* unidirezionale (Fonte: nostra elaborazione di notizie fornite dalle Soprintendenze, 31/03/2013)

È stato constatato che ciascuna realtà tende ad attivare una comunicazione sempre più ampia che richiami l'interesse del destinatario e che lo stimoli ad avvicinarsi ai suoi musei non solo in un'occasione unica, ma ripetutamente invitandolo a partecipare a vari eventi.

A tal fine le quattro realtà si sono mosse con modalità diverse: in taluni Poli sono state sviluppate iniziative autonome da parte dei musei e di alcuni uffici tecnici (esempio: ufficio didattico-educativo), che hanno avviato processi comunicativi con determinate categorie di interlocutori, spesso sollecitati da eventi occasionali, quali la partecipazione a specifici progetti; solo in momenti successivi si è cercato di implementare una strategia unitaria del Polo, estesa a tutti i musei e talvolta anche al territorio di sua competenza. In altri, fin dalla sua prima formulazione, è stata definita dagli organi direttivi un'unica strategia di comunicazione "istituzionale" che accomuna la Soprintendenza e le unità che la compongono.

La situazione riscontrata è molto difforme come sinteticamente illustrato nella tabella 4.

Si nota che le Soprintendenze speciali di Firenze e Napoli dimostrano di essere le più aperte ad una interazione con *stakeholders* esterni, avendo inserito

i propri profili su *Facebook* e *Twitter*: ciò è avvenuto in date diverse e questo giustifica il differente numero di contatti registrati (tab. 5).

La Soprintendenza di Napoli ha deciso da più tempo di attuare una strategia di comunicazione dialogica "istituzionale" estesa ai musei e al territorio. Ha conseguito un apprezzabile successo conquistando l'attenzione di "amici" e *followers*.

Quella di Firenze ha implementato la stessa strategia impegnandosi da alcuni mesi intensamente nella trasmissione di messaggi al pubblico per conquistarne l'interesse e il gradimento. Già in passato aveva attivato un sistema di comunicazione dialogico avvalendosi dei seguenti strumenti:

– la realizzazione di video-interviste e la presentazione di eventi per illustrare specifiche iniziative culturali attraverso la piattaforma *YouTube*: in questo caso l'utente è in grado di ricevere informazioni e di stabilire contatti;
– la redazione del "Rapporto di Attività" che ogni due anni illustra sia le azioni e i lavori effettuati, sia i risultati conseguiti. Questo documento, leggibile anche sul sito web, è già alla terza edizione. Si tratta di una forma di rendicontazione, molto diffusa all'estero e poco in Italia, con la quale si offre un'ampia panoramica della gestione.

	Facebook	Twitter	Blog	YouTube	Altro
Soprintendenza Speciale per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e Polo Museale della Città di Firenze	x	x		x	x
Soprintendenza Speciale per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e Polo Museale della Città di Napoli	x	x			
Soprintendenza Speciale per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e Polo Museale della Città di Roma					
Soprintendenza Speciale per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Venezia e dei comuni della Gronda lagunare					
Galleria dell'Accademia					
Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'oro	x			x	
Museo d'arte orientale	x			x	
Museo Archeologico Nazionale	x				
Museo di Palazzo Grimani	x	x	x		
	x	x		x	

Tab. 4. Strumenti di comunicazione dialogica utilizzati dalle Soprintendenze Speciali (Fonte: nostra elaborazione di notizie fornite dalle Soprintendenze, 31/03/2013)

	Polo di Firenze	Polo di Napoli
Informazioni su Facebook		
attivo dal	2012	2008
numero di amici a cui "piace" (1)	1753	22.000
numero di post (2)	103	196
Informazioni su Twitter		
attivo dal	05/05/2013	29/02/2012
numero di tweet	112	121
numero di follower	248	278
numero di following	22	0

Legenda: (1) numero di messaggi dall'attivazione al 31/07/2013; (2) numero di post dal 01/01/2013 al 31/07/2013

Tab. 5. Utilizzo da parte delle Soprintendenze Speciali di Firenze e Napoli di *Facebook* e *Twitter* (Fonte: nostra elaborazione di dati sia forniti dalle Soprintendenze, sia ricavati dai *social networks*, 31/07/2013)

La Soprintendenza di Roma sta valutando la scelta di impiegare strumenti di comunicazione dialogica.

Quella di Venezia non si è avvalsa di strumenti di comunicazione dialogica *on line*, ma questi sono stati utilizzati dai musei ad essa afferenti[65]: come mostra la tabella 6, diffusa è la sensibilità per il loro impiego. Infatti, tutti i musei hanno il proprio profilo su *Facebook*: il differente numero di "amici" è interpretabile alla luce non solo dell'anno della sua attivazione e della notorietà delle collezioni, ma anche delle iniziative didattico-educative e degli eventi e mostre realizzati e soprattutto comunicati attraverso *post*. Inoltre, due musei hanno attivato oltre a *Twitter*, il primo un *Blog* e l'altro un canale *YouTube*: si tratta di realtà molto attive e motivate a stabilire un rapporto di dialogo e di confronto con i propri *stakeholders*. Va segnalato che il Polo veneziano sta considerando la realizzazione di una strategia di comunicazione dialogica "istituzionale" che non leda, ma si aggiunga a quella già attuata dalle singole unità.

In base a quanto è emerso dall'analisi dei dati e delle informazioni disponibili *on line* e di quelle comunicate nel corso delle interviste e successivamente ad esse, la situazione osservata è così sinteticamente riassumibile.

In tutte le realtà:

– la comunicazione rivolta all'interno è stata effettuata con la sola posta elettronica e l'area intranet;

65 La spiegazione della situazione veneziana è da ricercare nella discontinuità di *governance* che si è verificata per alcuni anni. Mancando la guida dell'organo direttivo varie attività – compresa la comunicazione – sono state attuate dai singoli musei, per certi aspetti, coordinandosi fra loro e, per altri, agendo autonomamente.

– quella diretta agli interlocutori esterni è stata realizzata con strumenti di comunicazione *on line* unidirezionale e talvolta bidirezionale e dialogici.

Oggetto della prima sono le circolari e le direttive dei funzionari e degli organi istituzionali, i documenti previsionali, i rendiconti dei lavori tecnici e quelli amministrativi, i verbali delle riunioni, gli ordini di servizio. Non si sente l'esigenza di potenziare con altri strumenti questo collegamento; tuttavia si osserva che fra i tanti organi (Soprintendente, uffici e musei) la circolazione di informazioni è spesso carente, i legami sono deboli e manca un adeguato coordinamento.

Riguardo alla seconda, l'orientamento comune è quello di inviare con tempestività messaggi curati nella forma e nella sostanza ad un pubblico sempre più numeroso. Si riscontra dunque una estesa condivisione della necessità di curare la comunicazione istituzionale rivolta a diffondere all'esterno un'immagine complessiva; inoltre, si evince che tutte le Soprintendenze si sono mosse impiegando meccanismi tramite i quali gli utenti sono invitati a conoscere spesso passivamente, vale a dire come spettatori, i tanti volti delle attività svolte e degli eventi proposti.

	Galleria dell'Accademia	Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'oro	Museo d'arte orientale	Museo Archeologico Nazionale	Museo di Palazzo Grimani
Informazioni su Facebook					
attivo dal	2011	2012	2012	2012	2008
numero di amici a cui "piaci"	3774	209	6716	734	1355
Informazioni su Twitter					
attivo dal				2012	2011
numero di tweet				754	112
numero di follower				443	505
numero di following				83	1474
Informazioni su Blog					
attivo dal				2012	
numero di utenti				2766	
numero di post				50	
Informazioni su YouTube					
è presente	Sì	Sì			Sì

Tab. 6. Musei del Polo di Venezia (Fonte: nostra elaborazione di dati sia forniti dalle Soprintendenze, sia ricavati dai *social networks*, 31/07/2013)

Sull'opportunità di stimolare gli utenti all'invio di messaggi meno sintetici e più argomentati, in sede di intervista sono stati raccolti pareri discordi.

- Taluni preferiscono non cercare di aumentare e accelerare il flusso di comunicazioni con l'esterno, bensì filtrarlo e gestirlo per ottemperare con cura e responsabilità gli obiettivi istituzionali. È un atteggiamento di scarsa apertura agli *stakeholders* che manifesta un limitato interesse a stabilire con essi un rapporto diretto.
- Altri ritengono che un maggiore coinvolgimento degli interlocutori sia un passo da compiere per migliorare la strategia comunicativa e per offrire agli organi direttivi spunti di riflessione. È un comportamento di moderata apertura, in quanto le opinioni di soggetti esterni che segnalano problemi e aspettative sono solo ascoltate, senza acquisire in genere rilevanza ai fini decisionali.
- Altri ancora esprimono una valutazione assolutamente positiva del confronto con i portatori di interessi, convinti che sia indispensabile reimpostare, rinnovandola, la strategia comunicativa. È la situazione di massima apertura al dialogo con gli *stakeholders* manifestata da coloro che sostengono che l'efficacia dell'attività museale aumenti tanto più quanto maggiormente sono partecipate le iniziative di tutela, valorizzazione, ricerca.

Questi diversi pareri sono stati formulati da qualificati funzionari appartenenti anche alla stessa realtà: è doveroso considerarli interpretandoli congiuntamente ai dati raccolti e alle osservazioni effettuate. La realtà che emerge, pur con connotazioni diverse, denota la diffusione degli strumenti tipici del web 1.0, mentre ancora risultano poco sviluppati, anche se presenti, quelli che contraddistinguono il web 2.0.

Si tratta comunque di una situazione in evoluzione connotata da segnali positivi.

L'esistenza di un processo di sviluppo è desumibile sia dal fatto che l'implementazione di entrambe le tipologie di strumenti è avvenuta da poco tempo e quindi il loro utilizzo è ancora in fase sperimentale, sia dall'attribuzione di incarichi – in un contesto di carenza di risorse umane – a personale con competenze in ambito di comunicazione e di informatica. In sintesi, non si osservano risultati pienamente soddisfacenti e competitivi con quelli che caratterizzano musei internazionali che già da anni hanno avviato una comunicazione dialogica con i loro *stakeholders*. Va però considerato che i Poli di Napoli e Firenze e i musei veneziani hanno attivato, grazie all'impiego di nuove tecnologie, un approccio più relazionale e partecipativo della comunicazione, approccio che continua ed essere oggetto di miglioramenti e potenziamenti.

5. *Conclusioni*

La presente ricerca si è posta l'obiettivo di verificare se e in quale misura le Soprintendenze Speciali per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per i Poli museali comunichino in maniera interattiva con gli *stakeholders*, anche ricorrendo alla CMC, secondo un modello di rilevazione e rendicontazione dialogico.

Dall'indagine emergono alcuni punti comuni e talune divergenze, nonostante si constati l'esistenza di un percorso di crescita e di miglioramento continuo presente nei quattro casi di studio.

In particolare, le quattro Soprintendenze mostrano un atteggiamento favorevole alla comunicazione, sensibile all'utilizzo della CMC, ma diversamente aperto al suo sviluppo. Infatti, l'osservazione della realtà conferma che è sentita l'esigenza di una migliore trasmissione di dati e notizie e che si riscontra una diffusa consapevolezza della portata del cambiamento negli stili di comunicazione e informazione a livello globale.

La ricerca ha evidenziato la scarsa rilevanza assegnata alla comunicazione interna[66]: questa ha una sua parziale spiegazione nella complessità dell'assetto organizzativo di queste unità, giuridicamente "giovani". Dalle interviste emerge un sostanziale scetticismo nei riguardi di meccanismi di autentico coinvolgimento degli interlocutori interni anche in ottica di medio-lungo periodo. Ciò contribuisce a spiegare la pressoché totale assenza di strumenti di CMC dialogici per attivare il confronto fra il personale. I meccanismi adottati, infatti, riguardano più prettamente la sfera del cosiddetto *monologic accounting*, caratterizzato da una comunicazione unidirezionale, scarsamente interattiva ed asincrona.

Internamente ad ogni unità dei Poli (uffici, musei) la comunicazione è comunque garantita da meccanismi operativi che da anni regolamentano puntualmente i contenuti dei vari compiti: è, di fatto, una situazione consolidata e sostanzialmente efficace. Viceversa, i rapporti fra Soprintendente, responsabili degli uffici, responsabili dei musei sono affidati a meccanismi per lo più informali che lasciano spesso spazio alla discrezionalità. Proprio in questo ambito per migliorare l'azione di coordinamento potrebbe risultare opportuno potenziare la comunicazione dialogica.

Inoltre, dall'indagine emerge come le quattro Soprintendenze abbiano intrapreso un percorso di sempre maggiore contatto con alcuni interlocutori esterni culturali realizzato grazie ad una crescente apertura verso meccanismi di interazione tramite la CMC.

Tuttavia, si notano chiare differenze. In alcune istituzioni vi è la consapevolezza del ruolo strategico sia del coinvolgimento degli *stakeholders*, sia dell'utilizzo

[66] Analoghe considerazioni sono espresse da Solima a conclusione della ricerca condotta sui musei statali italiani (Solima 2012, p. 134).

della comunicazione digitale per attuarlo; in altre si riscontrano situazioni che hanno frenato, per vari motivi, il dialogo con i portatori di interesse e che ora sono oggetto di rivalutazione[67].

A questo proposito, con riferimento al quadro teorico delineato nel secondo paragrafo, esistono spinte contraddittorie fra coloro che preferiscono adottare un approccio di mero contemperamento delle diverse aspettative degli interlocutori (*stakeholder management*) e coloro che, invece, ritengono necessario aprirsi ad un dialogo franco ed aperto nella prospettiva di un percorso di apprendimento e crescita reciproci (*stakeholder engagement*). Sono in genere queste ultime realtà che hanno già adottato strumenti di comunicazione *on line* interattivi quali quelli del web 2.0 e che intravedono nella CMC una leva strategica del cambiamento per riallineare le proprie strategie, attività e servizi alle esigenze dell'ambiente specifico in cui agiscono.

L'indagine condotta, inoltre, ha mostrato che, tramite l'impiego di tecnologie informatiche, nelle quattro Soprintendenze speciali è forte la ricerca di una legittimazione esterna volta a conquistare la fiducia dei propri interlocutori, mentre è debole quella di una legittimazione interna diretta a rafforzare l'aggregazione del personale. Inoltre, ha evidenziato che differente è la propensione sia a "rendere conto" delle attività svolte e dei risultati conseguiti, sia a richiedere e, eventualmente, ricevere l'approvazione dei tanti soggetti a cui ci si rivolge.

Tutto ciò porta a constatare che la cultura di *accountability* ha spesso bisogno di consolidarsi.

Questa considerazione, come quelle che la precedono, soffre di alcuni limiti intrinseci della ricerca condotta, poiché:

- alcuni aspetti sono stati oggetto di un esame prevalentemente descrittivo;
- le interviste sono state rivolte solo ad alcuni soggetti che ricoprono all'interno dei Poli ruoli dirigenziali o specializzati nell'area della comunicazione;
- è assente l'analisi partecipativa per la triangolazione dei dati, come già segnalato nel paragrafo sulla metodologia adottata.

Le osservazioni emerse suggeriscono comunque riflessioni utili per delineare ipotesi di future ricerche e approfondimenti che potranno essere sviluppati a distanza di un ragionevole intervallo di tempo in due direzioni. Più precisamente può essere condotto uno studio, da un lato, per esaminare se il modello di rilevazione e rendicontazione dialogico adottato risulta migliorato e arricchito, dall'altro, per verificare se è stato recuperato il ritardo imputato alle istituzioni museali italiane nei confronti di quelle straniere e se è stato conseguito rispetto

[67] Una visione decisamente più negativa è espressa da Solima che sostiene: «si può affermare che gli strumenti di analisi del pubblico dei musei siano ancora pochi e sottoutilizzati e che le strategie comunicative esterne, pur con alcune lodevoli eccezioni, siano poco coordinate e spesso depotenziate dalle limitazioni dei budget di spesa» (Solima 2012, p. 135).

ad esse un vantaggio competitivo. Inoltre, è auspicabile, per superare i limiti di questa analisi, effettuare interviste al personale interno e agli *stakeholders* esterni dei Poli museali per comprendere le motivazioni dell'assenza o della presenza delle prassi di *accounting* dialogico richiamate in questo lavoro. Infine, sarebbe estremamente positivo poter ampliare il campo di indagine ad altre realtà museali italiane non statali, per ottenere risultati più significativi in quanto riferiti ad un ambito di osservazione più ampio.

Riferimenti bibliografici / References

Andriof J., Waddock S., Husted B., Rahman S. (2002), *Unfolding Stakeholder Thinking: Theory, Responsibility and Engagement*, Sheffield: Greenleag Publishing.

Bakhshi H., Throsby D. (2012), *New technologies in cultural institutions: theory, evidence and policy implications*, «International Journal of Cultural Policy», 18, pp. 205-222.

Bebbington J., Brown J., Frame B. (2007), *Accounting technologies and sustainability assessment models*, «Ecological Economics», 61, n. 2/3, pp. 224-236.

Bebbington J., Brown J., Frame B., Thomson I. (2007), *Theorizing engagement: the potential of a critical dialogic approach*, «Accounting, Auditing and Accountability Journal», 20, n. 3, pp. 356-381.

Bertacchini E., Morando F. (2011), *The future of museums in the digital age: new models of access and use of digital collections*, EBLA, Working paper n. 5, <http://www.eblacenter.unito.it/>, 10.03.2014.

Bonacasa N. (2011), *Il museo on line. Nuove prospettive per la museologia*, «Digitalia 1», Palermo, Osservatorio per le Arti Decorative OADI, <http://www.unipa.it/oadi/digitalia01_bonacasa.pdf>, 10.03.2014.

Bonacini E. (2012), *Il museo partecipativo sul web: forme di partecipazione dell'utente alla produzione culturale e alla creazione di valore culturale*, «Il capitale culturale», 5, pp. 93-125.

Boyce G. (2000), *Public discourse and decision making: exploring possibilities for financial, social and environmental accounting*, «Accounting, Auditing and Accountability Journal», 13, n. 1, pp. 27-64.

Brown J. (2009), *Democracy, Sustainability and Dialogic Accounting Technologies: Taking Pluralism Seriously*, «Critical Perspectives on Accounting», 20, n. 3, pp. 313-342.

Brown J., Dillard J. (2013), *Agonizing over Engagement: SEA and the "Death of Environmentalism" Debates*, «Critical Perspectives on Accounting», 24, n. 1, pp. 1-18.

Campedelli B. (2005), *Reporting aziendale e sostenibilità. I nuovi orizzonti del bilancio sociale*, Milano: FrancoAngeli.

Capriglione A., Adinolfi R., Storlazzi A. (2013), *Il web 2.0 e i processi di openness nelle pubbliche amministrazioni italiane*, «Azienda Pubblica», 2, pp. 167-190.

Castells M. (2009), *Communication power. Communication in the digital age*, Oxford: Oxford University Press.

Chirieleison C. (1999), *Le problematiche legate alla misurazione delle performance nelle gestioni museali*, in AIDEA, *Valorizzazione e gestione dei beni artistici e culturali in una prospettiva aziendale*, Bologna: Clueb, pp. 451-502.

Cirrincione A. (2004), *La creazione di valore tramite tecnologie multimediali nel settore museale*, in *Definire la missione e le strategie del museo*, a cura di B. Sibilio Parri, Milano: FrancoAngeli, II Tomo, pp. 173-195.

Clarkson M.B.E. (1995), *A Stakeholder Framework for Analyzing and Evaluating Corporate Social Performance*, «Academy of Management Journal», 20, n. 1, pp. 92-118.

Collier P.M. (2008), *Stakeholder accountability. A Field Study of the Implementation of a Governance Improvement Plan*, «Accounting, Auditing & Accountability Journal», 21, n. 7, pp. 933-954.

Dahlberg L. (2001), *Computer-mediated communication and the public sphere: A critical analysis*, «Journal of Computer-Mediated Communication», 7, n. 1, pp. 1-16.

Dahlberg L. (2005), *The Habermasian public sphere: Taking difference seriously?*, «Theory and Society», 34, n. 2, pp. 111-136.

Dainelli F. (2007), *Il sistema di programmazione e controllo del museo*, Milano: FrancoAngeli.

Dainelli F., Manetti G., Sibilio Parri B. (2013), *Web-based accountability practices in non-profit organizations: the case of National Museums*, «Voluntas. International Journal of Voluntary and Nonprofit Organizations», 24, n. 3, pp. 649-665.

Dainelli F., Sibilio Parri B. (2012), *Il cambiamento dell'assetto organizzativo e l'impatto sull'accountability: l'implementazione dell'autonomia nelle Soprintendenze Speciali per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per i Poli museali*, «Economia Aziendale Online», 3, n. 1, pp. 91-105.

Dawson I., Dunn A. (2006), *Governance Codes of Practice in the Not-For-Profit Sector*, «Corporate Governance», 14, n. 1, pp. 33-42.

Dey C. (2003), *Corporate 'silent' and 'shadow' social accounting*, «Social and Environmental Accounting Journal», 23, n. 2, pp. 6-9.

Dillard J.F., Ruchala L. (2005), *The rules are no game: from instrumental rationality to administrative evil*, «Accounting, Auditing and Accountability Journal», 18, n. 5, pp. 608-630.

Eisenhardt K.M. (1989), *Building theories from case study research*, «Academy of Management Review», 14, pp. 532-550.

Eisenhardt K.M. (1991), *Better stories and better constructs: the case for rigor and comparative logic*, «Academy of Management Review», 16, n. 3, pp. 620-627.

Finnis J. (2008), *Turning cultural websites inside out: changes in online user behaviour*, in *Web 2.0 and the issues for the culture sector*, edited by A. Uzelac, B. Cvjetičanin, «Digital Culture: The Changing Dynamics», Zagreb: Culturelink Joint Publications Series, IMO, pp, 151-165.

Fondazione Censis (2012), *I media siamo noi: l'inizio dell'era biomediatica. Decimo Rapporto Censis/Ucsi*, <http://www.csspd.it/download/ALLEGATI_CONTENUTI/2012_10_03_rapporto_censis_su_comunicazione.pdf>, 27.08.2013.

Frame B., Brown J. (2008), *Developing post-normal technologies for sustainability*, «Ecological Economics», 65, n. 2, pp. 225-241.

Fuchs C. (2008), *Internet and society: Social theory in the information age*, New York: Routledge.

Fuchs C. (2009), *Information and communication technologies and society: A contribution to the critique of the political economy of the Internet*, «European Journal of Communication», 24, n. 1, pp. 69-87.

Galluzzi P., Valentino P.A. a cura di (2008), *Galassia Web. La cultura nella rete*, Firenze: Giunti.

Gibbert M., Ruigrok W., Wicki B. (2008), *What passes as a rigorous case study?*, «Strategic Management Journal», 29, n. 13, pp. 1465-1474.

Giunta F. (2008), *Economia aziendale*, Padova: Cedam.

Gray R., Bebbington J. (2001), *Accounting for the environment*, London: Sage.

Gray R., Dey C., Owen D., Evans R., Zadek S. (1997), *Struggling with the praxis of social accounting: stakeholders, accountability, audits and procedures*, «Accounting, Auditing and Accountability Journal», 10, n. 3, pp. 325-364.

Habermas J. (1984), *The theory of communicative action. Vol. 1: reason and the rationalization of society*, Boston: Beacon Press.

Habermas J. (1987), *The theory of communicative action. Vol. 2: lifeworld and system: a critique of functional reason*, Boston: Beacon Press.

Habermas J. (1989), *The structural transformation of the public sphere*, Cambridge: Polity Press.

Hinna A. (2005), *Gestire e organizzare nel terzo settore. Soggetti, strategie e strumenti*, Roma: Carocci Faber.

Hinna A., Monteduro F. (2006), *Presupposti istituzionali ed aspetti organizzativi del processo di accountability nelle aziende non profit*, in *I processi di standardizzazione in azienda. Aspetti istituzionali, organizzativi, manageriali, finanziari e contabili*, Milano: FrancoAngeli.

Hinna L., a cura di (2002), *Il bilancio sociale*, Milano: IlSole24Ore.

International Council of Museums (ICOM) (2004), *art. 2 Statuto*, <http://www.icom-italia.org/index.php?option=com_content&task=view&id=810 & Itemid=30>, 01.06.2013.

Kaplan A.M., Haenlein M. (2010), *Users of the world unite! The challenges and opportunities of Social Media*, «Business Horizons», 53, n. 1, pp. 59-68.

Kaplan A.M., Haenlein M. (2011), *Two hearts in 3/4 time: How to waltz the Social Media – Viral Marketing dance*, «Business Horizons», 54, n. 3, pp. 253-263.

Kerr D.S., Murthy U.S. (2009), *Beyond brainstorming: The effectiveness of computer-mediated communication for convergence and negotiation tasks*, «International Journal of Accounting Information Systems», 10, n. 4, pp. 245-262.

Langman L. (2005), *From Virtual Public Spheres to Global Justice: A Critical Theory of Internetworked Social Movements*, «Sociological Theory», 23, n. 1, pp. 42-74.

Laughlin R. (2007), *Critical reflections on research approaches, accounting regulation and the regulation of accounting*, «British Accounting Review», 39, n. 4, pp. 271-289.

Laughlin R.C. (1987), *Accounting systems in organisational contexts: A case for critical theory*, «Accounting, Organizations and Society», 12, n. 5, pp. 479-502.

Lazzeretti L., Sartori A., Innocenti N. (2013), *Museums and social media: The case of the Museum of the University of Florence*, V Workshop on Cultural Economics and Management (Facultad Ciencias Economicas y Empresariales, Universidad de Càdiz, Càdiz, Ottobre 24-25).

Lopez M., Margapoti I., Maragliano R., Bove R. (2010), *The presence of Web 2.0 tools on museum websites: a comparative study between England, France, Spain, Italy, and the USA*, «Museum Management and Curatorship», 25, n. 2, pp. 238-249.

Mandarano N. (2011), *Musei connessi: le nuove tecnologie nei musei romani*, in *Rapporto sul patrimonio culturale a Roma*, a cura di M. Ilie, C.M. Travaglini, Roma: Centro per lo studio di Roma, pp. 213-240.

Marty P.F. (2008), *Museum websites and Museum visitors: Digital museum resources and their use*, «Museum Management and Curatorship», 23, n. 1, pp. 81-99.

Medawar C. (1976), *The social audit: a political view*, «Accounting, Organizations and Society», 1, n. 4, pp. 389-394.

Mitchell R.K., Agle B.R., Wood D.J. (1997), *Toward a theory of stakeholder identification and salience: Defining the principle of who and what really counts*, «Academy of Management Review», 22, n. 4, pp. 853-886.

Montanari F., Pattaro A.F., Scapolan A. (2013), *Comuni 2.0. Un'indagine esplorativa sull'utilizzo dei social media nei Comuni italiani di medie e grandi dimensioni*, «Azienda Pubblica», 2, pp. 191-220.

Morgan G. (1998), *Accounting as reality construction: towards a new epistemology for accounting practice*, «Accounting, Organizations and Society», 13, n. 5, pp. 477-485.

MTM London (2010), *Digital audiences: Engagement with arts and culture online*, <http://www.artscouncil.org.uk/publication_archive/digital-audiences-engagement-arts-and-culture-online>, 03.03.2014.

O'Dwyer B. (2005), *The construction of a social account: a case study in an overseas aid agency*, «Accounting, Organizations and Society», 30, n. 3, pp. 279-296.

O'Reilly T. (2005), *What is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software*, <http://oreilly.com/>, 03.03.2014.

O'Reilly T., Battelle J. (2009), *Web Squared: Web 2.0 Five Years On*, <http://web2summit.com/web2009>, 03.03.2014.

Orinda Group, LLC (2007), *Museum Revenue Generation and Fundraising Study*, <http://www.orindagroup.com/testing/MRGFSelectronic.pdf>, 05.04.2013.

Parry R. (2010), *Museums in a Digital Age*, Milton Park: Routledge.

Pettigrew A.M. (1973), *The Politics of Organizational Decision-making*, London: Travistock Publications Limited.

Pisu C. (2012), *I musei italiani nei social networks: relazione preliminare sui risultati dell'indagine promossa dall'Associazione Nazionale Piccoli Musei. Relazione sui risultati dell'indagine promossa dall'Associazione Nazionale Piccoli Musei*, <http://www.piccolimusei.com/uploads>, 17.06.2013.

Poulot D. (2008), *Musei e museologia*, Milano: Jaca Book.

Preece S.B., Wiggings Johnson J. (2011), *Web Strategies and Performing Arts: a Solution to Difficult Brands*, «MarketingManagement», 14, n. 1, pp. 19-31.

Ricciardi M. (2008), *Il museo dei miracoli. Il museo come opera d'arte e invenzione tecnologica tra cultura e impresa, comunicazione e politica*, Milano: Apogeo.

Rossi G. (2009), *La comunicazione aziendale*, Milano: FrancoAngeli.

Sibilio Parri B. (2004), *Quale bilancio per il museo?*, in *Misurare e comunicare i risultati: l'accountability del museo*, a cura di B. Sibilio Parri, Milano: FrancoAngeli, III tomo, pp. 57-84.

Siggelkow N. (2007), *Persuasion with Case Studies*, «Academy of Management Journal», 50, n. 1, pp. 20-24.

Solima L. (2001), *Il ruolo del nonprofit nell'offerta di servizi museali*, «Sinergie», 54, pp. 51-74.

Solima L. (2008), *Musei e nuove tecnologie dell'informazione: verso l'affermazione di un nuovo paradigma*, in *Scritti in onore di Giorgio Eminente*, a cura di S. Cherubini, Milano: FrancoAngeli, pp. 308-329.

Solima L., a cura di (2012), *Il museo in ascolto. Nuove strategie di comunicazione per i musei statali*, Soveria Mannelli: Rubbettino.

Streck J.M. (1998), *Pulling the plug on electronic town meetings: Participatory democracy and the reality of the usenet*, in *The politics of cyberspace: A new political science reader*, edited by C. Toulouse, T.W. Luke, New York: Routledge, pp. 18-47.

Svendsen A. (1998), *The Stakeholder Strategy: Profiting from Collaborative Business Relationships*, San Francisco CA: Berett-Koehler.

Tallon L., Walker K. (2008), *Digital Technologies and The Museum Experience*, New York: AltaMira Press.

The Marcus Institute for Digital Education in the Arts (MIDEA) (2010), *The 2010 Horizon Report: Museum Edition*, in <http://www.nmc.org/publications/horizon-report-2010-museum-edition>, 19.03.2014.

Thomson I., Bebbington J. (2005), *Social and environmental reporting in the UK: a pedagogic evaluation*, «Critical Perspectives on Accounting», 16, n. 5, pp. 507-533.

Unerman J., Bennett M. (2004), *Increased stakeholder dialogue and the internet: towards greater corporate accountability or reinforcing capitalist hegemony?*, «Accounting, Organizations and Society», 29, n. 7, pp. 685-707.

Vercelloni V. (2005), *Museo e comunicazione culturale*, in *Tre idee di museo*, a cura di A. Lugli, G. Pinna, V. Vercelloni, Milano: Jaca Book, pp. 165-171.

Villa D.R. (1992), *Postmodernism and the Public Sphere*, «American Political Science Review», 86, n. 3, pp. 712-721.

Waddock S.A. (2002), *Leading Corporate Citizens: Vision, Values, Value Added*, Boston: McGraw-Hill.

Waters R.D., Burnette E., Lamm A., Lucas J. (2009), *Engaging stakeholders through social networking: How nonprofit organizations are using Facebook*, «Public Relations Review», 35, pp. 102-106.

Woodward S., Marshall S. (2004), *A better framework: reforming not-for-profit regulation*, University of Melbourne: Centre for Corporate Law and Securities Regulation.

Yin R.K. (2009), *Case Study Research: Design and Methods*, Thousand Oaks: Sage Publications.

Documenti

«Il capitale culturale», IX (2014), pp. 157-167
ISSN 2039-2362 (online)
http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult
© 2014 eum

La costruzione del patrimonio culturale nazionale*

Massimo Montella**

Abstract

Fatta l'unità politica dell'Italia, per costruire l'identità nazionale molta importanza ebbe quello che, con espressione propria del nazionalismo romantico, fu definito "patrimonio culturale nazionale". A distanza di un secolo e mezzo serve capire se è vero, però, e per quali ragioni, che da quel momento ad ora «sia la cultura ufficiale che l'amministrazione del settore hanno letteralmente scavato un fossato tra i "beni culturali" […] e il comportamento della società».

After the Italian unification, the "National Cultural Heritage" – so called according to an idiomatic expression typical of Romantic nationalism – became important to build the

* Prolusione per l'inaugurazione dell'anno accademico 2010/2011 "Fondare lo stato, creare la nazione, unire gli italiani" (Università degli Studi di Macerata, Auditorium San Paolo, 16 febbraio 2011).

** Massimo Montella, Professore ordinario di Economia e gestione delle imprese, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, sede di Fermo, Corso Cefalonia, 70, 63900 Fermo, e-mail: massimo.montella@unimc.it.

national identity. However, a century-and-half later, it is necessary to understand if since then both official culture and administration in this sector have literally dug a moat between cultural heritage and the behaviour of society, and for what reasons.

È ben noto che per fondare il nuovo stato, creare la nazione, unire gli italiani, ci si impegnò anche molto a costruire quello che, con una espressione propria del nazionalismo romantico, fu definito "patrimonio culturale nazionale".

In questa sede l'intento non è di riassumere in pochi minuti un tema tanto vasto e complesso e largamente studiato, ma di coglierne rapidamente pochi aspetti, non abbastanza considerati di solito, forse utili a chiarire costi e benefici delle scelte compiute nell'arco di un secolo e mezzo: a chiarire, in particolare, se l'aumento di prestigio conferito ai prodotti artistici e storici, elevandoli a "patrimonio culturale della nazione" e poi sempre più in alto, fino alle vertiginose vette dell'estetismo idealistico, abbia ottenuto per essi un aumento del valore socialmente percepito.

Perché autorevoli studiosi come Andrea Emiliani dichiarano che, «dall'Unità nazionale a questa parte, sia la cultura ufficiale che l'amministrazione del settore hanno letteralmente scavato un fossato tra i "beni culturali" […] e il comportamento della società»[1]?

* * *

Ma prima di procedere debbo necessariamente avvertire che non desidero alimentare in alcun modo quei «giudizi sommari e pregiudizi volgari, quei bilanci approssimativi e tendenziosi, di stampo liquidatorio, sul quel che fu il formarsi dell'Italia come Stato unitario»[2], giustamente censurati dal nostro Presidente della Repubblica.

Al contrario, cercando di capire quali indicazioni possano venire dalla nostra storia nazionale per meglio corrispondere alle necessità attuali, sono ben consapevole che, per citare ancora una volta le parole del nostro presidente, «le ragioni storiche profonde dell'Unità risultarono più forti dei limiti e delle tare, pure innegabili»[3].

* * *

Con questo spirito, a fronte del peso assoluto dell'affermazione di Andrea Emiliani, mi limito a registrare, attingendo a piene mani dai numerosi studi in proposito[4], alcuni fatti intercorsi fra questi due estremi: da una parte, nel 1861, le orgogliose rivendicazioni municipali, anche se poi spesso deluse

1 Emiliani 1979, p. 12.
2 Napolitano 2010, p. 7.
3 Ivi, p. 9.
4 Oltre ai testi citati nelle note, cfr. fra l'altro: Bencivenni *et al*. 1987; Bairati 1992; Levi 1993; Porciani 1998; Poulot 1998; Bolognesi 2002.

praticamente, affinché, a seguito delle confische dei beni chiesastici decise dal neonato stato italiano, «gli oggetti di belle arti fossero lasciati nei luoghi loro e consegnati ai Municipi che li custodiscano a pubblica utilità e decoro»[5]; dall'altra, a confronto, il 1998, quando la legge consentì di trasferire – e direi meglio di restituire – alle Regioni e agli Enti locali la gestione dei musei e di altri beni divenuti nel frattempo statali: beni che nessun Comune e nessuna Regione chiese però di riavere (e se poi si volesse guardare ad oggi, c'è che quasi tutte le Regioni da quaranta anni continuano a non curarsi delle raccolte locali: anzi a qualcuna sembra che ai musei basti qualche concertino la sera).

* * *

Questi due particolari momenti non esauriscono il problema, ma sembrano un buon indizio del fatto che il patrimonio culturale non sembri più dare utilità: "non si mangia" viene autorevolmente detto.

L'utilità sembra la giusta cartina di tornasole per questa rapida indagine attraverso la storia dello Stato italiano, per la quale mi baso su un assunto di puro buon senso: la constatazione una e trina del fatto che si ha cura di ciò di cui si riconosce il valore; che il valore, avendo a che fare con l'utilità, non poco dipende dagli interessi e dalle capacità del fruitore e che, poiché questo risente della opinione comune, il valore è in gran parte di specie convenzionale; che, infine, la possibilità di assicurare una cura efficace di ciò che appare di valore dipende dal potere decisionale di chi questo valore avverte.

Quel che provo a rintracciare è, pertanto, il tragitto, lo spostamento di senso del valore dei documenti di arte e di cultura attraverso centocinquanta anni ovvero il progressivo mutamento della specie dei percettori e della specie delle utilità percepite a fronte della variata distribuzione sociale del potere decisionale.

Non mi interessa confrontare le diverse specie di valore, per stabilire quale sia più pregevole. Mi interessa guardare all'efficacia di ciascuna specie rispetto alla cura del patrimonio storico.

Mi preme vedere come siano stati ridefiniti interessi e valori, per misurare la mutata ampiezza del possesso pubblico del patrimonio culturale italiano.

* * *

L'inizio è quando, fatto lo Stato, occorse – come sempre avviene – fondarlo, legittimarlo con la costruzione della Nazione e, dunque, di una identità nazionale, di una comunità culturalmente coesa da valori ideali condivisi: valori che dovevano essere manifestati da emblemi massimamente efficaci.

Se in certe stagioni può bastare un'ampolla d'acqua del Po, figuriamoci quanto bene si siano prestate allo scopo, per il neonato stato italiano, le testimonianze

[5] *Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Municipio di Fabriano*, 4 marzo 1861, in Archivio Centrale dello Stato [d'ora in poi ACS], *Beni delle corporazioni religiose*, b. 6, fasc. 12, s.fasc. 5, ins. 1., cit. in Gioli 1997, p. 21.

storico-artistiche del passato. Molte, però, essendo chiesastiche per origine, destinazione, significati e proprietà, bisognava oscurarne l'origine e mutarne destinazione, proprietà e significati, per riconvertirle adeguatamente, come scriveva Morelli nel 1862 a "gloria della Nazione", a gloria dell'«Italia, terra consacrata dal cielo alle arti belle»[6], onde incardinare su di esse la pedagogia nazional patriottica laica del nuovo cittadino.

In fondo fu semplice. Quanto al significato, bastò spostare l'attenzione dall'opera all'autore, dalle immagini di santi e di miracoli alla figura dell'artista. Il valore d'arte sostituì così il valore di fede, la liturgia del museo sostituì quella della chiesa, genealogie di artisti vennero opposte a quelle di santi (mentre l'archeologia da scienza dell'universalismo illuminista passava a coltivare il mito delle origini, divenendo la pratica testimoniale della antichità e dell'unitarietà storica dei caratteri nazionali). Quanto al resto la legge sancì per forza la proprietà e quindi la destinazione pubblica dei beni ex claustrali: possesso pubblico di specie giuridica, istituzionale, motivato da molte necessità pratiche e da alti principi progressisti.

Necessità pratiche: perché le opere d'arte, una volta trasformate in "reliquie artistiche" della patria, non potevano essere lasciate alla mercé di parroci di campagna, che, incolti, poveri e avversi al nuovo Stato, non erano certo inclini a conservarle. Perciò lo Stato se ne prendeva cura, trasferendole nel museo: strumento ottimo, ben collaudato a partire dalla rivoluzione francese, per la conservazione e la rielaborazione identitaria in chiave prettamente civica e quindi nazionale di queste testimonianze di storia e d'arte.

Principi progressisti: giacché lo spostamento dalla Vandea contadina alla città, dal popolino superstizioso alla borghesia urbana rispondeva ad un obiettivo di civilizzazione, sembrando infatti un residuo feudale le sommosse popolari spesso opposte al prelievo di opere dalle chiese. «Nel giro di gran parte d'Italia – scriveva ad esempio il presidente della commissione conservatrice dell'Aquila nel 1867 – mi è avvenuto d'osservare che i capolavori d'arte sono stati sempre l'oggetto del culto degli amatori e dei dotti e non mai del culto popolare superstizioso ristretto ovunque a false effigie, alla pari dei feticci africani, cui la tradizione clericale affiggeva una potenza universale»[7]. E anche il sindaco di Spoleto, perfino più di venti anni dopo, avvertiva che se «il buon senso e la coltura dei cittadini valgono spesso a scongiurare danni irreparabili, ciò non può avvenire dove tale coltura, per la qualità stessa della popolazione dedita esclusivamente alle opere agricole, fa più o meno difetto»[8].

[6] Atti parlamentari, *Camera dei deputati*, Legislatura VIII, *Discussioni*, tornata del 19/7/1862, p. 3416, cit. in Gioli 1997, p. 39.

[7] ACS, *Beni delle corporazioni religiose*, b. 6, s.fasc. 7, ins. 1, cit. in Gioli 1997, p. 124.

[8] ACS, *Direzione generale*, II vers., I s., b. 176, fasc. 2937, cit. in Troilo 2005, p. 51.

Il trasferimento dalla campagna alla città, dalle chiese ai musei fu dunque per ottime ragioni. Fosse stato fatto, anzi, più rapidamente, si sarebbero evitate le gravissime perdite che sappiamo.

Per contro questa nuova specie di possesso pubblico fu per una platea ristretta; dunque scontò un'altrettanta riduzione di valore, perché la dislocazione fisica e semantica dal valore di ingenua fede religiosa al valore di fede laica patriottica e magari acculturata significò la dislocazione di uso dalle ampie masse popolari ai ristretti ceti borghesi; perché, diversamente dai musei, le chiese erano luoghi di ampia e popolare frequentazione e le opere che vi avevano posto erano a destinazione collettiva; perché santi e patroni, entrati che furono nei musei, smisero di miracolare e dunque smarrirono questa efficace parte della loro utilità.

Poco male tuttavia. L'efficacia del valore percepito dalla ristretta comunità borghese poteva ancora bastare, perché i cafoni espropriati non avevano potere decisionale.

Semmai ciò comportò per la tutela di dover aumentare le misure di polizia. Giacché non beneficiavano più del valore superstizioso di quei beni e non sapevano apprezzarne il più alto valore artistico, lo Stato avrebbe dovuto difendere il patrimonio venuto in proprietà della Nazione dai cafoni affamati che lo avevano difeso finché era stato oggetto dei loro ingenui affetti. La tutela legale, fatta di divieti e di sanzioni, prende allora il posto della spontanea conservazione sociale.

* * *

Il processo di musealizzazione, benché avviato in coerenza con l'iniziale disegno politico della municipalizzazione di essenziali funzioni statuali, non rispettò però il principio, affermato nella legislazione degli stati preunitari, della conservazione in loco e della continuità delle funzioni originali degli oggetti. Allontanandosi dal modello dell'ultimo decennio settecentesco, il museo della nuova Italia diventa il protagonista assoluto della conservazione e della proprietà pubblica dei materiali e ne trasforma le ragioni di utilità. Li monumentalizza, ne sublima il valore e in tal modo ne cancella la funzione naturale, la ragione d'essere economica, li astrae dal contesto di origine, li assoggetta alla finzione artificiale del capolavorismo senza piedi per terra nel chiuso dell'inedito contesto artefatto del "tempio dell'arte", destinato alle emozioni estetiche della élite intellettuale alla quale la critica d'arte parla con il linguaggio enfatico del nazionalismo artistico. Così riduce la gamma dei significati e dunque il valore dei documenti di storia anche artistica. Lo stesso positivismo di fine '800, occupandosi di tradizioni, costumi, folclore, è condizionato da stereotipi estetizzanti.

Perciò, mentre gli editti degli stati preunitari, come quello del cardinal Pacca, si sforzavano di tenere in conto valori almeno materiali, la selezione estetizzante, che aveva già limitato ai dipinti le cernite di Giovanni Battista Cavalcaselle e Giovanni Morelli, riduce il novero degli oggetti degni d'interesse.

Benché venissero normalmente raccolti anche manufatti di arte applicata, in taluni casi lasciando intravedere una prospettiva di documentazione storico-culturale di stampo illuminista, la negazione del valore artistico di una larga tipologia di oggetti portò ad alienazioni di un enorme patrimonio soprattutto di oreficerie. E peggio andò solitamente per i beni archivistici e librari e per gli edifici disinvoltamente riattati ad usi militari e civili.

A questi prezzi un grande risultato fu comunque ottenuto: un fitto reticolo di musei prossimi alle sedi originali del patrimonio incardinava la politica culturale della nazione e l'organizzazione della tutela in accordo con l'ordinamento amministrativo per il governo del territorio.

Il possesso pubblico del patrimonio culturale era allora l'orgoglio delle piccole patrie che formano dal basso la Nazione: non per nulla i musei vengono spesso inaugurati nel giorno della festa dello Statuto. Allora agli amministratori locali i musei apparivano in molti modi vantaggiosi: per il "civico decoro e lustro", per l'educazione dei cittadini, per la conservazione del patrimonio, per i benefici economici essenzialmente legati al turismo. E tutta la società borghese ne era coinvolta: ispettori volontari e privati cittadini, solleciti delle glorie locali e del decoro dello Stato, sentivano di partecipare al prodursi della storia nazionale.

Così almeno fino agli anni Ottanta, atteso che nel 1860 la commissione creata da Luigi Carlo Farini aveva concepito un modello amministrativo volto a conciliare «le ragioni dell'unità e della forte autorità politica dello Stato colla libertà delle province e dei comuni»[9] e che l'anno seguente Marco Minghetti aveva proposto un «discentramento amministrativo»[10] volto ad «accordare le massime franchigie ai comuni, alle province e alle associazioni loro»[11] anche in ordine alla conservazione dei monumenti. Fra gli altri lo stesso Cavalcaselle sostenne la prospettiva del decentramento.

Ma vinse l'idea di Rattazzi e nel 1875 l'ideologia della conservazione si legò al centralismo di Bonghi, che, con l'istituzione del Consiglio Centrale di Archeologia e Belle arti e della Direzione Generale degli Scavi e dei Musei, toglie autonomia e competenze alle istituzioni locali e in particolare ai musei.

Naturalmente anche la demolizione dei municipalismi fu per ottime ragioni in materia di cultura specialmente. Non ci si poteva affidare ad ispettori volontari e a soggetti privati tanto encomiabili quanto di mentalità antiquaria e niente affatto scientifica. Però se ne ebbe un'ulteriore rottura del nesso patrimonio-territorio-comunità, che continuò poi ad accrescersi secondo tappe precise: le leggi di tutela del 1902 e 1909; le esposizioni, come a Macerata del 1905, fatte per accreditare la identità regionale e non più la patria cittadina; i comuni lieti di lasciare alle "Bellearti" l'esercizio delle funzioni in materia di patrimonio storico e artistico e onorati di cedere allo stato i musei, che per di più da locali

[9] Emiliani 1973, p. 1628.
[10] *Ibidem*.
[11] Emiliani 1979, p. 14.

si fanno regionali con conseguente allontanamento di patrimoni civici. Così il Museo di Ancona, divenuto nel 1906 Museo Archeologico Nazionale delle Marche; così la nascita nel 1912 ad Urbino della Galleria nazionale delle Marche; così a Perugia nel 1918 la Galleria Nazionale dell'Umbria. Infine, nel 1923, il soprintendente diventa un funzionario statale e, secondo Andrea Emiliani, «si può ben affermare che il patrimonio è stato in questo momento definitivamente sottratto agli italiani»[12].

Sennonché lo Stato, divenuto unico garante, mostrò presto un modesto interesse. Lo stesso Giovanni Rosadi, sottosegretario alle belle arti, raccontava che la legge del 1909 «è stata approvata senza discussione come una legge per qualche tombolo di beneficienza o per la divisione di qualche comunello del Mezzogiorno. Ciò dimostra che il Parlamento professi rispetto per l'arte in un modo solo: non occupandosene»[13].

Un rimedio sufficiente per assicurare l'uso pubblico della storia non potevano essere le forme di divulgazione, in sé notevoli, che accompagnarono tutta la fase della costruzione del patrimonio culturale nazionale: come le fotografie degli Alinari, attivi già prima dell'Unità, e dei Brogi e degli Anderson; come le cartoline illustrate iniziate da Alterocca nel 1897; come le guide turistiche, con i 3 volumi del Baedeker dedicati all'Italia usciti negli anni '60; come i giornali illustrati, dall'«Emporio pittoresco» a «L'illustrazione italiana»; come le illustrazioni "suggestive" scelte con "criteri d'arte" per la cui distribuzione negli scompartimenti ferroviari, negli atrii degli alberghi e nei luoghi pubblici in genere sorse nel 1913 il Comitato Nazionale per la difesa del paesaggio e i monumenti italici. Né potevano bastare libere associazioni di cittadini come il TCI, fondato nel 1894 per "far conoscere l'Italia agli Italiani".

Tutto questo e l'avvio dell'industria turistica fra '800 e '900 furono certo di non trascurabile peso per favorire il possesso pubblico del patrimonio, che, però, restava per altro riservato alla borghesia medio-alta dapprima per ragioni socioeconomiche e poi, allora come ora, per i contenuti astrusamente specialistici e per il vuoto linguaggio della comunicazione.

* * *

E da nazionale il valore del patrimonio si fa nazionalista nel periodo fascista. Quella di Bottai, pur munito di un'intelligenza culturale né piatta né grossolana e firmatario della legge di tutela del 1939 tuttora vigente sotto il nome di "Codice Urbani", è la dottrina della «idea divina della bellezza»[14] che giustifica il «dominio della civiltà italiana che quella bellezza ha creato in forme immortali»[15] e mira a formare «un più preciso ricordo di quelle che

12 Emiliani 1973, p. 1652.
13 «Il Marzocco», 12 aprile 1908, cit. in Bolognesi 2002, p. 27.
14 Bottai 2001, p. 232.
15 *Ibidem*.

sono la effettiva testimonianza del nostro primato […], la giustificazione e la spiegazione della virtù e dell'intelligenza della nostra razza»[16].

Se il problema fosse stato di natura esclusivamente politica, la fine del regime lo avrebbe superato. Ma era anzitutto culturale.

Ampliando una lunga tradizione specialmente italica, del valore del patrimonio artistico il neoidealismo esasperò l'enfasi estetizzante in chiave squisitamente letteraria. Allora più che sempre la priorità culturale è data alle lettere. La lingua per antonomasia è quella scritta e non anche figurata. E a questa impostazione attivamente collaborò e collabora il linguaggio della critica artistica, assolutamente legato a codici letterari. Perfino il paesaggio, volendone assicurare la tutela, è visto come patrimonio simbolico della nazione: da Corrado Ricci, ad esempio, nella sua difesa della pineta di Ravenna intessuta di molto letterarie ragioni, come anche da Benedetto Croce, quando, nella sua veste di ministro per l'Istruzione Pubblica, propone in Senato, il 25 settembre 1929, quel disegno di legge *Per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico*, sfociato nella legge n. 778 dell'11 giugno 1922, che vede nel paesaggio lo specchio della «storia civile e letteraria»[17].

* * *

Nuovi spazi aprì la Costituzione Repubblicana specialmente per il combinato disposto dell'articolo 9 e del 3, che impegna la Repubblica a «rimuovere gli ostacoli di ordine economico e sociale, che, limitando di fatto la libertà e l'eguaglianza dei cittadini, impediscono il pieno sviluppo della persona umana e l'effettiva partecipazione di tutti i lavoratori all'organizzazione politica, economica e sociale del Paese».

La interazione di queste norme e la loro inclusione tra i principi fondamentali nei quali, a detta dei costituenti, il diritto si incontra con la morale nella vita politica e sociale, fanno del nostro uno Stato sociale e di cultura. Tuttavia, diffusamente persistendo l'estetizzante nazionalismo idealistico, la loro approvazione non fu dovuta ad una unanime e profonda concezione sussidiaria dello Stato e della cultura come già auspicata da Carlo Cattaneo. Molti costituenti anzi ritenevano che la Costituzione non dovesse occuparsi del patrimonio culturale. Alcuni, fra cui Basso, Dossetti, Togliatti, Di Vittorio, Fanfani, consideravano superfluo l'articolo 9. Altri, come Concetto Marchesi e Codignola, nonostante la scelta costituzionale di un ordinamento statale basato sulle autonomie, lo ritenevano necessario per impedire che le Regioni disponessero liberamente dei propri monumenti. Anzi Marchesi affermava che «il decentramento c'è già da un pezzo, sono le Soprintendenze generali alle Belle Arti»[18], e precisava che

16 *Ibidem*.

17 L. 11 giugno 1922, n. 778, art. 1.

18 Camera dei deputati, Assemblea Costituente, <http://legislature.camera.it/altre_sezionism/304/8964/documentotesto.asp>.

il patrimonio era un «tesoro nazionale»[19] e che era lecito distinguere beni di interesse nazionale e beni di interesse locale: come, difatti, la nostra legislazione ha da allora e finora stabilito. Ma anche l'Accademia dei Lincei e quella di San Luca facevano voti perché fossero «conservati alla Nazione i massimi musei e gallerie d'Italia e i grandi centri di scavo e di restauro ai monumenti»[20]. Solo Micheli, anziano notaio democristiano di Parma, affermò che «possiamo assicurare il professor Marchesi che l'affettuosa custodia dei monumenti non sarà efficace – come egli ritiene ... – solo se emanerà dal centro; creda pure che essi saranno tutelati tanto di più, in quanto affidati localmente al nostro popolo, che ne ha sempre tratto tante artistiche ispirazioni»[21]. Ma non bastò.

Tra le competenze delle Regioni fu invece inclusa l'urbanistica, perché, la nozione di "bene culturale" in ampia accezione antropologica ed estensione territoriale essendo di là da venire (e, comunque, anche decenni dopo senza troppo successo, come avrebbe dimostrato anche il rifiuto opposto alle tesi di Predieri), fu da molti osservato che «tutte le volte che si è trattato di ampliare e di sventrare antiche città, c'è stato un cliché unico dovuto a coloro che da Roma davano un tono ufficiale a tutta l'urbanistica»[22].

* * *

Quindi, dagli anni '60 e '70 in poi: la cultura materiale; la nozione di cultura e di bene culturale *place and time specific* e antropologicamente aperta e territorialmente estesa; la scuola dell'obbligo; l'istituzione delle Regioni; i beni culturali giuridicamente intesi come beni di fruizione più che di appartenenza; il principio di sussidiarietà; la funzione della valorizzazione del patrimonio prevista per legge e addirittura assurta a rango costituzionale…

Soprattutto, alla base di tutto, l'Italia è divenuta una democrazia di massa, sicché vi esercitano un potere decisionale anche tutti quelli, che sono la parte più numerosa della comunità, dai quali il valore dei beni culturali è stato progressivamente allontanato man mano che veniva elevato alla sfera aristocraticamente superiore.

Tuttavia continua «una rappresentazione prosopopeica, monumentale e selettiva, delle cose d'interesse artistico e storico»[23], e il linguaggio usato a descriverle – dice Bruno Toscano – inclina «volentieri alla metafora, lontano da ogni accezione pragmatica, da qualunque interesse per la lettura tecnica dei rapporti spaziali e temporali riferiti dagli oggetti d'arte come dal paesaggio intero»[24].

19 *Ibidem*.
20 *Ibidem*.
21 *Ibidem*.
22 *Ibidem*.
23 Toscano 2000, pp. 20-21.
24 *Ibidem*.

Però quelli ammaestrati ad apprezzare o a far mostra di apprezzare questa esigua gamma di valore, questa offerta di cultura che da centocinquanta anni a questa parte risponde intenzionalmente ad una funzione posizionale escludente la più parte dei cittadini, sono anche aumentati in numeri assoluti nel frattempo, ma sono diventati una percentuale troppo ridotta rispetto alla base decisionale collettiva, per indurre i responsabili della cosa pubblica di ogni livello a soddisfacenti politiche di salvaguardia e di valorizzazione.

Ancora nel 1971 Giovanni Urbani avvertiva, difatti, che «la tutela del nostro patrimonio culturale è purtroppo una scelta che, almeno in termini espliciti e consapevoli, è fatta propria da gruppi troppo ristretti, e troppo poco influenti sul piano dell'economia nazionale, per avere nell'immediato effettive possibilità di prevalere su scelte ad essa contrastanti o anche solo indifferenti. Tanto più se a dover decidere è una classe politica manifestamente ignara o incurante dei recenti progressi dottrinali in materia di teoria e pratica delle decisioni pubbliche»[25].

Di fatto un indicatore oggettivo della attuale dimensione del possesso pubblico del patrimonio culturale storico sta in quel meno dello 0,2% del bilancio statale destinato a questi fini: e costantemente decrescente senza suscitare moti di piazza.

Per rimediare servirebbe potenziare la scuola pubblica e segnatamente gli insegnamenti di storia; rivedere la legislazione vigente per superare l'attuale amministrazione settoriale dei beni culturali, così da integrarla con l'urbanistica, con l'economia, con i servizi sociali; corresponsabilizzare i poteri locali; formare addetti alla gestione del patrimonio e degli istituti culturali muniti di adeguate e più variegate competenze professionali e, prima ancora, consapevoli a fondo della doverosa destinazione pubblica del patrimonio; riscrivere tracciati e contenuti e lessico della letteratura di viaggio….

Ma tutto ciò anzitutto presuppone un ampliamento della nozione di valore dei beni culturali; presuppone un'offerta culturale multidimensionale e *multistakeholder*, ovvero segmentata in modo da procurare tutte le possibili utilità: non solo estetiche, bensì anche di conoscenza storica ad ogni possibile riguardo, e non solo immateriali, ma anche macro e microeconomiche, visto che siamo nella stagione della economia della conoscenza e visto che il patrimonio culturale e le conoscenze tacite che ad esso si accompagnano sono, anche a dimensione di paesaggio, un fattore produttivo vero e proprio e un vantaggio competitivo inimitabile per i prodotti *made in Italy* e per i nostri territori.

Per parte sua questa università prova a contribuire a questo, con assoluto ottimismo della volontà.

Nonostante tutto.

[25] Urbani 1971, ora in Urbani 2000, p. 19.

Riferimenti bibliografici / References

Bairati E. (1992), *Il museo civico: il museo italiano*, in *Il museo civico*, a cura di R. Vecchiet, Trieste: Istituto Gramsci del Friuli-Venezia Giulia, pp. 14-18.

Bencivenni M, Dalla Negra R., Grifoni P. (1987), *Monumenti e istituzioni*, Firenze: Alinea.

Bolognesi C. (2002), *Belle arti, patrimonio e legislazione: Ricci, Rosadi e la stagione giolittiana*, in *A difesa di un patrimonio nazionale: l'Italia di Corrado Ricci nella tutela dell'arte e della natura*, a cura di A. Varni, Ravenna: Longo, pp. 7-52.

Bottai G. (2001), *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*, in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di V. Cazzato, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, vol. I, pp. 226-236.

Camera dei deputati, Assemblea costituente, <http://legislature.camera.it/altre_sezionism/304/8964/documentotesto.asp>, 07.02.2014.

Emiliani A. (1973), *Musei e Museologia*, in *Storia d'Italia*, V, *I Documenti*, Torino: Einaudi, pp. 1615-1655.

Emiliani A. (1979), *Dall'ambiente al museo*, in *Capire l'Italia. Il patrimonio storico-artistico*, Milano: TCI, pp.8-31.

Gioli A. (1997), *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

Levi D. (1993), *Il viaggio di Morelli e Cavalcaselle nelle Marche e nell'Umbria*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, Atti del convegno internazionale (Bergamo, 4-7 giugno 1987), a cura di G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri, Bergamo: Lubrina, pp. 133-148.

Napolitano G. (2010), *Tra riflessione storica e nuove ragioni di impegno condiviso: per un esame di coscienza collettivo*, in *Verso il 150° dell'Italia unita: tra riflessione storica e nuove ragioni di impegno condiviso*, Conferenza a classi riunite (Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, Palazzo Corsini, 12 febbraio 2010), Roma: Presidenza della Repubblica; ora in *Per l'unità d'Italia: discorsi e interventi ottobre 2009-giugno 2010: verso il 150° anniversario della fondazione dello Stato nazionale*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 7-20.

Porciani I. (1998), *Identità locale-identità nazionale: la costruzione di una duplice appartenenza*, in *Centralismo e federalismo tra Otto e Novecento: Italia e Germania a confronto*, a cura di O. Janz, P. Schiera, S. Hannes, Bologna: Il Mulino, pp. 141-182.

Poulot D. (1998), *Musée, nation, patrimoine: 1789-1815*, Paris: Gallimard.

Toscano B. (2000), *Il territorio come campo di ricerca storico-artistica, oggi*, in *Pittura del '600 e del '700. Ricerche in Umbria. 3. La Teverina umbra e laziale*, Treviso: Canova, pp. 19-29.

Troilo S. (2005), *La patria e la memoria*, Milano: Mondadori Electa.

Urbani G. (1971), *Aspetti teorici della valutazione economica dei danni da inquinamento al patrimonio dei beni culturali*, Roma: ISVET, 1971; ora in *Intorno al restauro*, a cura di B. Zanardi, Milano: Skira, 2000, pp. 19-24.

«Il capitale culturale», IX (2014), pp. 169-188
ISSN 2039-2362 (online)
http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult
© 2014 eum

Verso un museo inclusivo: presupposti e prospettive in risposta al cambiamento sociale

Elisa Carrara*

Abstract

Sulla base dei mutamenti che caratterizzano la società contemporanea, principalmente rispetto alla composizione demografica e alle determinanti identitarie, il contributo approfondisce l'evoluzione del ruolo delle istituzioni museali, concepite quali servizi pubblici, facendo riferimento in particolare al contesto anglosassone ed italiano. Analizzati i principali sviluppi ideologici e sociali degli ultimi sessant'anni circa e il loro riflesso sul settore museale, il contributo delinea un percorso fondato su alcuni ambiti di cambiamento (accesso, interpretazione e comunicazione, partecipazione), nella prospettiva di un ripensamento delle funzioni e dell'operato dei musei in un ottica "inclusiva". Al fine di rispondere proattivamente alle problematiche connesse ai fenomeni migratori e a situazioni di esclusione sociale, l'elaborato individua nei rapporti di partenariato interistituzionale un supporto alla programmazione di vantaggiose sinergie fra il settore culturale e quello sociale; in conclusione vengono messe in luce le attuali criticità di tale approccio, relative essenzialmente alle modalità di valutazione dell'impatto sociale.

This essay explores the changing role of museums, conceived as public services, in relation to the changes that characterize contemporary society, particularly with respect to the

* Elisa Carrara, Dottore in Management dei Beni Culturali, Università di Macerata, e-mail: elisacarrara@hotmail.com.

demographic composition and the determinants of identity, with reference to the Anglo-Saxon and Italian context. After analysing the main ideological and social developments of the last sixty years and their repercussions on the museum environment, the paper outlines a path based on some possible dimensions of change (access, interpretation and communication, participation) aiming at rethinking the functions and work of museums towards an "inclusive" direction. In order to proactively respond to the issues entailed by migrations and social exclusion, the essay points out inter-institutional partnerships as bases for planning beneficial synergies between the cultural and the social sector. In conclusion, the main current weak points of this approach are considered, especially concerning the methods of social impact assessment.

1. *Introduzione*

Negli ultimi anni accade con frequenza crescente di imbattersi nell'indignazione e nella denuncia mediatica della sempre minore propensione del nostro paese a investire nel proprio patrimonio culturale. L'esiguità dei finanziamenti destinati alla cultura, sebbene da mettere in relazione con la più generale crisi economica che interessa tutta l'Europa, ha radici ben più lontane ed è riconducibile anche a scelte politiche che riflettono la relativa impopolarità dei luoghi e istituti della cultura, evidentemente non percepiti come una priorità dal corpus sociale ed elettorale italiano. Effettivamente, dal momento in cui i musei, concepiti come servizi pubblici destinati alla «società e al suo sviluppo»[1], sono beni meritori, e dunque finanziati pubblicamente, le decisioni rispetto allo stanziamento di fondi dovrebbero essere connesse all'impatto sociale del loro operato.

A questo proposito si impone come necessaria ed impellente una verifica delle relazioni che intercorrono fra queste istituzioni e la società, in particolare in corrispondenza dei profondi mutamenti che – ininterrottamente, ma ad un ritmo apparentemente sempre più accelerato – plasmano la struttura sociale contemporanea.

Sulla base di queste considerazioni emergono due linee di riflessione: la prima si volge ad indagare se e come, fino ad ora, il museo abbia rilevato, approfondito e risposto ai cambiamenti sociali verificatisi a partire dalla diffusione e dal radicamento dell'istituzione stessa e che – di recente – riguardano in particolare la globalizzazione economica e culturale e le relative conseguenze sulla composizione demografica della società. Un secondo ambito di riflessione, strettamente connesso al primo, indaga come il museo venga effettivamente

[1] Secondo la definizione dell'ICOM, il museo è «un'istituzione permanente senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo; è aperto al pubblico e compie ricerche che riguardano le testimonianze materiali e immateriali dell'umanità e del suo ambiente: le acquisisce, le conserva, le comunica e, soprattutto, le espone a fini di studio, educazione e diletto» (Statuto ICOM, sez. I, art. 3, Vienna, 2007).

percepito dal corpo sociale a cui le sue attività sono rivolte. Per i professionisti che lavorano nei musei diviene quindi prioritario chiedersi chi siano i fruitori ai quali si rivolgono e se nell'espletamento delle funzioni museali tradizionali, oltre che nell'organizzazione di attività ed iniziative, si tenga effettivamente conto della composizione della società e delle differenze che la caratterizzano. Inoltre, si rivela necessario analizzare se i processi di valutazione dell'operato delle istituzioni museali si siano trasformati in relazione all'evoluzione della percezione sociale del museo e del concetto di pubblico.

Sulla base di questi interrogativi il presente lavoro vuole innanzitutto approfondire l'evoluzione del ruolo dell'istituzione museale – sottolineando il legame, spesso controverso, fra patrimonio, funzione sociale del museo e processi identitari personali e collettivi – per poi trattare brevemente dell'impatto e delle differenti modalità di gestione del fenomeno migratorio e del possibile ruolo delle istituzioni culturali in questo settore. Successivamente la trattazione si focalizza sulla disamina degli ambiti museali – dall'accessibilità all'interpretazione e alla comunicazione – che rappresentano concretamente le leve per un ripensamento del museo in senso inclusivo. L'indagine prende spesso in considerazione modelli e riferimenti teorici ed operativi derivati dalla letteratura e dalla prassi museali dei paesi, generalmente di cultura anglosassone, nei quali differenze storiche e sociali hanno comportato la definizione di un'offerta museale più inclusiva e partecipata. Infine viene tracciata una breve panoramica rispetto all'impatto reale che il museo ripensato e ristrutturato in un'ottica inclusiva può avere sui singoli, sulle comunità e sulla società nel suo complesso, con riferimento ai processi di valutazione e rendicontazione e alla complessa questione dell'individuazione di indicatori dell'impatto sociale dell'attività dei musei.

2. *La composizione della società: un po' di dati*

Che il pubblico dei musei sia cambiato negli ultimi cinquant'anni è oramai un dato di fatto: in Europa i musei di oggi sono chiamati, soprattutto nei paesi ex coloniali, "di antica immigrazione"[2], a relazionarsi con visitatori che, fino a pochi decenni or sono, per diverse ragioni non erano considerati obiettivi del loro operato. Questo mutamento è in parte riconducibile alla sempre maggiore facilità ed economicità degli spostamenti, che ha implicato uno sviluppo notevolissimo del turismo[3] per i cittadini europei e non e, in

[2] I paesi definiti "di antica immigrazione" sono Austria, Belgio, Danimarca, Francia, Germania, Olanda, Lussemburgo, Svezia e Gran Bretagna.

[3] A questo proposito è forse superfluo sottolineare che i musei fanno tradizionalmente parte dei percorsi turistici fin dai tempi del Grand Tour e che quindi un incremento del turismo, soprattutto culturale, si riflette, chiaramente, in un corrispondente aumento dei visitatori di tali istituzioni.

generale, una maggiore propensione verso esperienze internazionali[4]. Un altro aspetto, relativo all'ampliamento degli interlocutori ai quali i musei si devono indirizzare, riguarda i fenomeni migratori e il relativo impatto demografico, che sarà brevemente analizzato con l'obiettivo di mettere in evidenza l'impellenza e l'importanza delle riflessioni e degli sviluppi pratici auspicati nel presente contributo; la dimensione multietnica, infatti, pur non esaurendo la categoria delle "differenze" sociali, rappresenta una delle sfide maggiori, o quantomeno la più attuale ed "inevitabile" per l'evoluzione contemporanea della società, e, parallelamente, del museo.

Sul territorio dell'Unione Europea sono presenti, secondo i dati Eurostat del 2011, circa 47 milioni di persone nate all'estero (indifferentemente con o senza cittadinanza), che corrispondono al 9,4% del totale della popolazione europea. Il 60% degli stranieri (senza cittadinanza) risiede nelle aree di antica immigrazione: è significativo rilevare che nella sola Londra il 21% della popolazione, corrispondente a quasi 1 milione e 700mila persone, non è di nazionalità inglese[5] e le lingue parlate nella città sono circa 300[6].

All'inizio del 2011 la presenza straniera in Italia è stimata in circa 5,4 milioni di unità. La presenza regolare complessiva è quantificata in 5 milioni e 11mila persone, mentre la componente priva di un valido titolo di soggiorno è valutata intorno alle 440mila unità. La crescita del fenomeno immigratorio in Italia è irregolare, e di fatto in calo negli ultimi anni, ma costante. Al tempo stesso, in Italia, le regolarizzazioni e il passaggio all'iscrizione anagrafica sono sempre più frequenti; questi dati riflettono il classico percorso di mobilità, già rilevato in paesi di antica immigrazione, verso condizioni di sempre maggior radicamento: altri segnali di questa tendenza sono il moltiplicarsi dei ricongiungimenti e delle presenze familiari e il diffondersi dell'accesso alla proprietà dell'abitazione.

Per quanto riguarda i dati storici italiani, emerge un'ulteriore conferma del profilo tipico dei paesi di nuova immigrazione: stando ai censimenti si assiste, a partire dagli anni '70, ad un aumento esponenziale della popolazione straniera, da due unità ogni mille abitanti nel 1971 si arriva già nel 2001 a 23 unità e nel 2011 a 64 stranieri ogni mille abitanti. Un incremento così significativo è dovuto anche, in parte, al varo di normative in materia di immigrazione e alle regolarizzazioni degli stranieri che risalgono agli anni '80 e '90 del XX secolo, ma non si può certo minimizzare l'incidenza sempre maggiore dei flussi

[4] Il moltiplicarsi e il successo di programmi europei che offrono l'opportunità di trascorrere periodi di studio, lavoro, volontariato in altri paesi della Comunità Europea (ad esempio il *Lifelong Learning Programme*, <http://www.programmallp.it/llp_home.php?id_cnt=1>) sono concausa e sintomo della tendenza a superare sempre più spesso e sempre con meno difficoltà i confini nazionali.

[5] Vedi <http://data.london.gov.uk/datastore/package/population-nationality>, rielaborazione di dati riferiti al 2010.

[6] Come riportato nel sito internet del CILT, The National Centre for Languages (<http://www.cilt.org.uk>), dati riferiti al 2000; vedi: <http://www.cilt.org.uk/community_languages/valuing_community_languages.aspx>.

migratori, che, soprattutto nell'ultimo decennio, hanno cambiato visibilmente il profilo demografico italiano[7]. Inoltre, le proiezioni sulla base dei dati Istat e Ismu prevedono ulteriori incrementi fino al numero stimato di 8,5 milioni di stranieri nel 2031.

Nel complesso, comunque, si può affermare che il fenomeno dell'immigrazione contribuirà, in misura sempre maggiore, a determinare una situazione di convivenza multietnica in Italia come nella maggioranza degli stati europei. Se non verrà gestita e affrontata attraverso misure ragionate e coordinate, che coinvolgano attivamente anche le istituzioni culturali, questa situazione potrà provocare tensioni interne ai paesi e situazioni di marginalizzazione sociale con ripercussioni negative sia per le comunità immigrate che per quelle autoctone.

3. *Crisi d'identità: l'evoluzione storica del ruolo del museo*

Alla luce dell'inconfutabile legame esistente fra patrimonio culturale e identità individuale e collettiva[8], e constatato l'altresì importante potenziale legittimante e oggettivante delle storie e visioni proposte attraverso le esposizioni museali[9], diversi studiosi[10] hanno riletto i processi che hanno condotto all'istituzione del museo moderno. Da queste analisi si rileva come durante il XIX e parte del XX

[7] Caritas, Migrantes 2012; Fondazione Ismu 2011.

[8] Il legame fra la concezione attuale di patrimonio culturale, che si volge a comprendere anche il patrimonio immateriale (<http://www.unesco.it/cni/index.php/cultura/patrimonio-immateriale>) e concetti quali quelli di comunità e civiltà è evidente, e rimarca il ruolo identitario e coesivo rivestito dalla conservazione e trasmissione dell'eredità di un passato comune. Individuare e circoscrivere il patrimonio culturale di un gruppo sociale è un'operazione densa di significato, perché implica la cristallizzazione di valori che contribuiscono alla definizione dell'identità del gruppo stesso. Considerando dunque che l'identità collettiva non è un attributo stabile, ma è piuttosto definita e ridefinita a partire dalla ricerca di elementi comuni e, soprattutto, dall'esaltazione della differenza, ed ammettendo che il patrimonio rappresenti «il modo in cui gli individui interpretano le testimonianze del passato per finalità attuali» (Matarasso 2006, p. 53) si dovrebbero riconoscere le potenziali strumentalizzazioni, distorsioni ideologiche e prevaricazioni insite in tale processo di selezione e interpretazione storico-culturale (Newman 2005; Matarasso 2006).

[9] Il raggruppamento di determinati oggetti nei musei è nella maggior parte dei casi intenzionale e significativo e rispecchia una concezione del mondo legata ad una certa cultura (Macdonald 2006). Dalla lettura della creazione della collezione come un processo di significazione si evince che i musei, attraverso gli oggetti che conservano ed espongono e le relazioni che si instaurano fra gli oggetti stessi, tendono a fissare e concretizzare alcuni aspetti di una cultura (Hooper-Greenhill 2005; Macdonald 1996). Attraverso meccanismi espositivi che prevedono la creazione di una certa distanza fisica ed intellettuale del visitatore dagli oggetti esposti e grazie alla reputazione di autorevolezza culturale e scientifica di cui storicamente gode l'istituzione, il museo può avvalorare e legittimare una certa visione della storia e del mondo e diffonderla come un dato oggettivo, o, di conseguenza, avallare una specifica immagine della realtà "come dovrebbe essere": «in museums and galleries […] the act of display is always simultaneously one of definition and attribution of value» (Mason 2006, p. 18).

[10] Fra i quali Prösler 1996; Bennett 2006.

secolo, lo sviluppo degli stati nazione e del colonialismo europeo abbia beneficiato, attraverso l'operato delle istituzioni museali, di meccanismi di esaltazione della differenza – e di «articolazione gerarchica delle differenze»[11] – allo scopo di rafforzare le identità collettive e il senso di appartenenza dei popoli occidentali.

Dalla seconda metà del Novecento, la messa in discussione di dati precedentemente considerati fattuali, come il primato di un'etnia sulle altre, e di verità a lungo accettate come "assolute" favorisce il diffondersi di dubbi e perplessità rispetto al ruolo "civilizzatore" e moralizzatore[12] del museo e alla possibilità di rappresentare la realtà "così com'è". Le teorie postmoderniste e relativiste mettono infatti in questione, rispetto a diversi ambiti disciplinari, la possibilità di una percezione oggettiva ed assoluta (e l'esistenza stessa di una realtà e di una verità esterne ed indipendenti), accordando viceversa un ruolo preponderante «all'interpretazione, ai processi simbolici, all'attribuzione soggettiva di senso agli eventi»[13]. La realtà museale non rimane esente da questo genere di critiche e dubbi: «since things *are* not, in any simple sense, since they only exist within a frame of a circumscribed materiality and institutionality, it seems pointless to subject museum work to this illusion»[14].

Simili istanze, che richiedono alle istituzioni museali di approfondire ed esplicitare i presupposti e i principi che informano l'interpretazione e le scelte espositive, trovano un riscontro nei tentativi di revisione dei tradizionali schemi di analisi di testi, opere e produzioni umane, in generale fondati su rigorose e statiche cornici disciplinari, in atto in Francia ed Italia a partire dagli anni '70[15]. Il rifiuto di una concezione riduttiva ed elitaria di cultura e la maggiore attenzione rivolta al contesto e al quotidiano piuttosto che all'emergenza singola ed eccezionale oppongono alle prassi museologiche tradizionali, legate essenzialmente ad una visione estetico-stilistica, la necessità di rivelare e comunicare la ben più vasta e complessa gamma di valori insiti nel patrimonio culturale[16].

11 Bennett 2006, p. 27.

12 Hooper-Greenhill 2005.

13 Colombo 2003, p. 28.

14 «Dal momento che le cose non sono, in nessun senso elementare, poiché esistono solo entro una cornice materiale e istituzionale circoscritta, sembra inutile assoggettare il lavoro dei musei a questa illusione» (Bal 2006, p. 525, t.d.a.).

15 Questo nuovo orientamento coinvolge innanzitutto le discipline storiche (cfr. *Les Annales*) che rileggono fonti e testimonianze sull'onda di una ricerca meno attenta ai grandi eventi e più al quotidiano e comune e che, quindi, tendono una mano all'antropologia culturale e allo studio della cultura materiale. L'archeologia, di pari passo, si volge a studiare sistematicamente il territorio e le culture che l'hanno modellato, muovendo significativamente metodi e obiettivi «dalla caccia al tesoro all'anatomia del territorio» (Carandini 1979, cit. in Montella 2009b, p. 56) e la storia dell'arte, infine, diviene storia di «ogni testimonianza materiale avente valore di civiltà» (secondo la definizione di bene culturale data dalla Commissione Franceschini nel 1967), attenta allo studio ed alla valorizzazione della dimensione contestuale e diffusa del patrimonio culturale, con implicazioni anche sulla presentazione dei manufatti nei musei (Montella 2009a; Montella 2009b).

16 Montella 2009b.

Più di recente, l'evoluzione verso una definizione di identità sempre meno rigida e definita[17] (riflesso dei processi di globalizzazione e della relativa interdipendenza economica e culturale) porta al ripensamento delle funzioni del museo in una direzione più inclusiva, così come alla volontà di invertire strategie interpretative che tendevano alla cristallizzazione e storicizzazione delle civiltà a favore di un'interpretazione più «fluida»[18], volta a favorire la moltiplicazione delle letture e dei punti di vista.

D'altra parte, proprio in quanto luogo di riconoscimento pubblico della memoria e di costruzione identitaria, il museo viene chiamato a rinnovarsi mettendo la propria "autorità" culturale al servizio di un'idea diversa di società, proponendosi come luogo di incontro e scambio e come spazio neutro per affrontare problematiche attuali e controverse[19], ma soprattutto aprendosi e includendo coloro che precedentemente erano stati esclusi dalla rappresentazione e dalla fruizione[20]. Infine si fa strada l'idea che l'istituzione museale possa, e debba, prendere posizione (data peraltro l'intrinseca impossibilità di un approccio imparziale ed oggettivo) per agire come motore di cambiamento sociale[21] ponendosi come obiettivo, imprescindibile nel contesto di una società multiculturale, la determinazione di un'uguaglianza di opportunità culturali per tutti gli individui e i gruppi sociali.

Un simile orientamento, sebbene in linea con le principali definizioni di museo[22], a tutt'oggi non è univocamente accettato dai professionisti del settore museale. Le critiche danno rilievo in particolare ai possibili rischi insiti nell'incentivazione della funzione sociale del museo a discapito di quelle di tutela e studio[23], avallando una tradizionale visione *object-based*, miope di fronte alla possibilità di garantire la tutela, in particolar modo attiva, del patrimonio grazie all'ampliamento dei pubblici. L'impulso originale alla base dell'istituzione dei musei – e il fondamento del loro

17 Un'evoluzione che riguarda tutto il mondo contemporaneo e che trova le sue radici teoriche nel pensiero postmoderno, ma che ha riflessi pratici, ad esempio, nella complessità delle negoziazioni identitarie messe in atto dagli attuali migranti. Grazie agli sviluppi che la globalizzazione e le nuove tecnologie hanno permesso nel campo della comunicazione e dei trasporti, si può infatti parlare di transnazionalismo, in riferimento alle molteplici possibilità di mantenimento dei legami fra gli immigrati ed il loro paese d'origine, che spesso si concretizzano in una "doppia presenza". Inoltre, con il termine intersezionalità si denota la pluralità di attributi e riferimenti culturali (genere, classe sociale, etnia, ma anche valori, modelli di vita e di consumo) che concorrono attualmente a costruire differenze ed identità fra gruppi culturali diversi. La diffusione dei mezzi di comunicazione di massa e della rete ha inoltre acuito la scissione fra identità e territorio: «la comunità di cui si è parte è sempre meno definita a priori dalla localizzazione territoriale […] e sempre più dalle nostre scelte, dalla nostra capacità e possibilità di attivare e mantenere reti relazionali particolari» (Colombo 2002, p. 25).

18 Colombo 2002.

19 Cameron 1971.

20 Bordieu, Darbel 1969; Fyfe 2006; Macdonald 2006.

21 Dodd, Sandell 2001; O'Neill 2002; Sandell 2003a; Sandell 2003b; Weil 2007b.

22 Ci si riferisce in particolare alle definizioni dell'ICOM, del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio e del Codice Etico della British Association of Museum.

23 Appleton 2007.

attuale operato – sarebbe, secondo questa interpretazione, quello di garantire la conservazione di oggetti particolarmente significativi, preziosi, belli o illuminanti per le generazioni future[24]. Come sottolineato da David M. Wilson, ex direttore del British Museum, «museums are about the material they contain»[25] e il principale compito dei professionisti museali sarebbe quello di occuparsi di questo materiale.

4. *Il fulcro del rinnovamento: cosa e come cambiare*

In relazione ai nuovi propositi e alle innovative posizioni teoriche esposte, alcuni ambiti d'azione stanno diventando, per molti istituti, il fulcro del cambiamento rispetto alle pratiche e alle principali funzioni museali.

Nell'ottica di un museo "inclusivo", che si rivolga ad una società sempre più complessa e multiculturale, uno dei cardini del ripensamento e rinnovamento degli istituti museali riguarda l'ampliamento e la diversificazione del pubblico. Dal momento che studi attuali[26] rilevano come purtroppo la visita al museo rimanga tuttora appannaggio di una minoranza privilegiata dal punto di vista della formazione e dell'estrazione sociale, questo aspetto assume una particolare rilevanza, data anche la fonte in gran parte pubblica (quasi esclusivamente se si pensa all'Italia o alla Francia) dei finanziamenti che sostengono i musei[27]. A questo proposito, una prospettiva che sottolinea il cambiamento delle politiche riguardanti i rapporti con il pubblico, è relativa al ruolo accordato – rispetto all'amministrazione ed alla gestione dell'istituzione – al visitatore, che è passato da una posizione marginale al centro delle attività e della vita del museo[28]: nel complesso, si potrebbe sostenere che il "nuovo" approccio, conscio del ruolo attivo del pubblico nella costruzione dell'esperienza museale, rifletta sulle modalità migliori per attrarre un pubblico diversificato e, soprattutto, per non escludere (fisicamente, cognitivamente, intellettualmente), ma anzi, possibilmente, fidelizzare, coloro che varcano la soglia del museo[29].

[24] Saumarez Smith 2006. Da alcuni studi sul pubblico dei musei (Kotler N., Kotler P. 2007) emerge effettivamente che i visitatori generalmente si aspettano di entrare in contatto con oggetti "speciali", che permettano loro di evadere dalla routine quotidiana e di godere, in particolare nei musei d'arte, di esperienze tali da provocare in loro soggezione e rapimento. D'altra parte simili aspettative sono indotte da meccanismi ed esperienze ormai ritualizzati e "imposti" da un'offerta museale tradizionale. In molti casi, ad esempio, non importa se eventuali cambiamenti migliorino di fatto la comprensibilità delle opere esposte, esplicitandone il loro potenziale di valore e diversificando lo stimolo dato dall'esperienza di visita: molte persone mostreranno di preferire sempre quello che già conoscono e che non li destabilizza (O'Neill 2002; Cerquetti 2011b).

[25] N.Kotler, P.Kotler 2007, p. 313.

[26] Bridgwood *et al*. 2003; Nardi 2004; Solima 2008.

[27] Matarasso 2004.

[28] Weil 2007b.

[29] Falk, Dierking 1992; Hooper-Greenhill 2000; Hooper-Greenhill 2006; Sandell 2006.

Al fine di comunicare sia con il proprio pubblico tradizionale che con quello potenziale ed arrivare a interagire con il non pubblico, le istituzioni museali sono inoltre tenute a rivedere i valori che permeano l'interpretazione, l'ordinamento, l'allestimento e l'esposizione per colmare almeno in parte il gap venutosi a creare fra «produttori e consumatori di conoscenza»[30]. Tale esigenza è fondata innanzitutto sull'assunto che gli oggetti non "parlano da soli", e che, di conseguenza, le idee rappresentano, altrettanto che la collezione in sé, il fulcro dell'attività museale[31]; idee che trovano le proprie radici nella cultura di appartenenza di curatori e professionisti museali e condizionano la selezione di informazioni, mappe concettuali e significati che questi ultimi si propongono di comunicare.

La comunicazione museale, che, dunque, «non riguarda solo le politiche di promozione ma anche quelle di prodotto»[32], avviene attraverso la predisposizione di didascalie, guide, cataloghi, ma anche attraverso le stesse scelte di ordinamento ed espositive[33], in modo spesso inconsapevole poiché influenzato da prassi e regole ormai percepite come naturali e, sovente, effettivamente condivise con il (ristretto) pubblico tradizionale, in possesso dei codici interpretativi e di visione adeguati[34]. In questo senso le strategie comunicative dei musei «fanno leva sull'effetto "posizionale" dell'offerta, ovvero sulla funzione di *status symbol* per *cluster* selezionati che mostrano di saper apprezzare»[35], a discapito della natura pubblica (quantomeno per destinazione) del patrimonio esposto e comunicato. Di fatto, gli strumenti e le strategie di cui si avvalgono i professionisti museali, se utilizzate acriticamente, peccano di autoreferenzialità[36] e non considerano la variabilità degli stili di apprendimento e delle modalità di decodifica e interpretazione dei visitatori[37], arrivando fino ad ostacolare la soggettività del rapporto con gli oggetti e la creazione di conoscenza a partire dagli stessi[38] ed escludendo coloro che non beneficiano del capitale culturale[39] o delle *capabilities*[40] sviluppate anche sulla base dell'esperienza pregressa.

L'analisi di questi meccanismi, che costituisce il necessario punto di partenza di ogni allestimento espositivo, evidenzia in generale l'impossibilità

30 Hooper-Greenhill 2005, p. 226.
31 Weil 1990.
32 Cerquetti 2012, p. 54.
33 Maroevič 1995; Macdonald 2007.
34 Duncan 1995; Falk, Dierking 2000; Bennett 2006b.
35 Montella 2009b, pp. 39-40.
36 Weil 1990.
37 Hall 1980; Vergo 1994; Hooper-Greenhill 2003. A questo proposito il riferimento di Eilean Hooper-Greenhill (2004) alle cosiddette "comunità interpretative" potrebbe essere uno strumento utile nella concezione degli apparati comunicativi.
38 Heumann Gurian 1995; Bal 2006.
39 Bourdieu, Darbel 1972.
40 Sacco 2004.

di un approccio puramente descrittivo e "neutro"[41]. Questo limite rende tanto più complesso il riferimento ad altre culture e, per estensione, alla differenza: i tentativi portati avanti in questo senso hanno infatti spesso condotto a schematizzazioni eccessivamente semplificanti, gerarchizzazioni e distorsioni varie, e hanno implicato l'esclusione dalle "narrazioni visive"[42] dei musei di determinati gruppi, argomenti, aspetti[43].

D'altra parte, giacché il museo viene chiamato ad essere «responsible for representing society in its diversity»[44], si rende necessario considerare le possibili soluzioni che permettono un approccio innovativo e non banalizzante rispetto a simili problematiche[45].

Agevolare le dinamiche soggettive e sociali dell'apprendimento e la conseguente negoziazione di significati personali, ma utili in quanto chiavi di accesso ad ulteriori proposte culturali, rappresenta quindi una strada obbligata per il rinnovamento dell'istituzione museale sinora analizzato, percorribile attraverso l'instaurazione di un rapporto dialogico e critico con visitatori attuali e potenziali, o, eventualmente, di una posizione di mediazione fra i gruppi culturali minoritari e la cultura *mainstream*.

A tal proposito Richard Sandell auspica e indica come ulteriore obiettivo la diffusione di «pratiche maggiormente improntate alla collaborazione, all'*empowerment* e alla partecipazione»[46], che offrano ai vari interlocutori sociali del museo la possibilità di cooperare alla definizione delle modalità espositive e comunicative e delle attività proposte[47], e di rivedere come processi aperti i

41 Baxandall 1995; Hooper-Greenhill 2000.

42 La rappresentazione è un atto costitutivo: non riflette la realtà, bensì la forma a seconda dei significati che cerca di far emergere e dell'approccio che valorizza alcuni aspetti piuttosto che altri. Gli oggetti nel museo sono infatti assemblati in modo da creare "affermazioni" visive che a loro volta danno vita a narrazioni visive. Se già presi singolarmente gli oggetti possono essere interpretati in modi radicalmente differenti, l'esibizione di più oggetti e delle loro correlazioni produce un potenziale interpretativo ancora più complesso (Hooper-Greenhill 2000). D'altra parte «il museo dà conto della differenza visiva, non necessariamente del suo significato culturale. Soltanto da pochi anni popoli o gruppi di persone o nazioni e persino città si sono resi conto che essere rappresentati in un museo significa essere riconosciuti come presenza culturale» (Alpers 2001, p. 10): ciò comporta di riflesso che la non rappresentazione sottintenda in qualche modo l'inesistenza storica di determinati gruppi culturali.

43 Karp, Lavine 1995; Karp 1999; Macdonald 2003.

44 Macdonald 2006, p. 92.

45 Alcune delle modalità proposte (Baxandall 1995; Riegel 1996; Pieterse 2005) sono, ad esempio, la messa in rilievo del fattore transculturale (perseguibile anche attraverso determinate scelte allestitive e spaziali che non privilegino un punto di vista unico e privilegiato o che non prevedano un percorso lineare) per enfatizzare gli aspetti relativi, articolati e ibridi delle culture e delle loro espressioni e produzioni, o la rappresentazione riflessiva, che problematizza le scelte, le politiche e le modalità della rappresentazione e la loro relazione con la percezione dell'alterità.

46 Sandell 2006, p. 140.

47 Queste modalità spaziano dalla più "semplice" consultazione di una molteplicità di potenziali *stakeholders* fino all'auto-rappresentazione gestita dagli appartenenti a quegli stessi gruppi culturali che sono stati nel passato esclusi o rappresentati in modo distorto, prevedendo comunque l'affiancamento e la guida di professionisti museali (Szekers 2007; Merriman 2007).

processi decisionali e – nella migliore delle ipotesi – gestionali dell'istituzione[48].

Ovviamente la formazione di personale che sviluppi oltre alle tradizionali competenze museali nuove competenze relazionali, socialmente orientate ed afferenti alla mediazione culturale[49] si pone come presupposto fondamentale alla base di ogni sforzo volto alla buona riuscita delle singole iniziative, come anche all'implementazione e all'interiorizzazione a livello di "cultura organizzativa" delle istituzioni museali di un orientamento "inclusivo".

5. *Un potenziale da sviluppare: programmare l'inclusione*

La presa di coscienza a livello istituzionale dell'importante ruolo inclusivo/esclusivo della cultura[50] è piuttosto recente: solo dieci anni fa la Commissione Europea ha sovvenzionato e promosso una ricerca sul ruolo delle politiche culturali nella lotta alla povertà e all'esclusione sociale.

Nei paesi dell'area mediterranea, ed in particolare nel contesto italiano, il potenziale relativo alla sinergia fra programmi culturali e sociali ha da poco iniziato ad essere recepito, con un notevole – e solo in parte giustificabile – ritardo[51] rispetto ad altri paesi (in particolare di cultura anglosassone) e con una certa reticenza, stimolando comunque interessanti riflessioni teoriche ed esperimenti sul campo[52]. Per quanto concerne la realtà italiana certamente la dilazione in questione è da attribuirsi in buona parte a politiche culturali storicamente pensate in funzione della tutela piuttosto che della valorizzazione del patrimonio, dalle quali consegue un limitato orientamento al pubblico, che ha ostacolato sinora l'affermarsi dell'idea che debba essere l'offerta culturale ad adeguarsi alla domanda e non viceversa. Inoltre, in quanto paese di nuova immigrazione, l'Italia si trova solo di recente a dover affrontare coerentemente le sfide determinate dalla convivenza di culture diverse; non essendo peraltro ancora evidente un indirizzo "comune" implicato dalle scelte politiche e operative nazionali rispetto alla presa d'atto della multiculturalità[53], nello

[48] Young 2002.

[49] Davis 2007; Klaic 2001.

[50] Concetto che è peraltro suggerito anche dalla lettura combinata degli articoli 3 e 9 della Costituzione Italiana, che rivede l'esercizio della tutela del paesaggio e del patrimonio artistico della nazione come funzionale alla rimozione degli «ostacoli di ordine economico e sociale, che limitando di fatto la libertà e l'eguaglianza dei cittadini, impediscono il pieno sviluppo della persona umana e l'effettiva partecipazione di tutti i lavoratori all'organizzazione politica, economica e sociale del Paese».

[51] ECCOM 2003; Gordon 2004.

[52] ECCOM 2003; Bodo, Da Milano 2004, Bodo, Ciffarelli 2006; Bodo *et al.* 2007; Bodo *et al.* 2009.

[53] In altri paesi europei quest'indirizzo è chiaramente leggibile ed è generalmente improntato verso un approccio integrazionista (ad esempio in Francia) o multiculturalista (nel Regno Unito), più attento alla valorizzazione delle differenze. Dai primi anni del XXI secolo, constatati i limiti

specifico devono ancora essere strutturate strategie culturali istituzionalmente definite relativamente a questo aspetto.

D'altra parte, nonostante la generalizzata avversione al cambiamento che caratterizza non solo il settore culturale, ma pure quello politico, sociale ed economico del nostro paese, le premesse sinora delineate rendono manifesta la necessità, in questo momento storico, di sostenere e favorire la prospettiva del museo come "servizio pubblico" orientato al sociale; soprattutto per i piccoli musei locali, infatti, quasi sempre privi di collezioni di rilevanza e risonanza nazionale, la copertura di un ruolo fondamentalmente sociale, risulta in molti casi l'unica via praticabile[54].

Nel contesto italiano, inoltre, un simile ambito di studio e di sperimentazione trova nel rafforzarsi del rapporto fra i musei e le amministrazioni regionali e locali – che oltre a gestire ed amministrare più o meno direttamente il patrimonio culturale condividono con le istituzioni culturali vari obiettivi e necessità – un motore di propulsione[55] di grande potenziale. La condivisione di una programmazione che persegua finalità legate all'educazione, al progresso economico e culturale, alla promozione dell'interculturalismo e dell'integrazione sociale rappresenta infatti un terreno fertile per forme di partenariato a livello locale o regionale fra gli istituti museali e le pubbliche amministrazioni o le agenzie erogatrici di servizi sociali[56], che potrebbe estendersi fino alla definizione di azioni coordinate rispetto a fenomeni attuali, come l'immigrazione o determinate situazioni di esclusione sociale, che presentano aspetti problematici.

del multiculturalismo (Khan 2006) sta prendendo piede un nuovo orientamento interculturalista che intende la conoscenza reciproca e la comprensione fra culture come perno per un'evoluzione nell'approccio e nei comportamenti degli individui coinvolti e/o la realizzazione di un progetto condiviso (Colombo 2002). Approcci ulteriormente innovativi sono quelli associabili ai concetti di transculturalità e transculturalismo, connessi ad un'idea di cultura meno chiusa e definita: «the old homogenizing and separatist idea of cultures has furthermore been surpassed through c*ultures' external networking*. Cultures today are extremely interconnected and entangled with each other» (Welsh 1999). Simili concetti «pongono enfasi sul carattere dialogico delle influenze culturali, tendendo ad una concettualizzazione dell'interazione in cui niente è mai completamente "altro" (straniero ed estraneo), e servono dunque a comprendere i processi di formazione dell'identità plurima» (Tumino 2012, p. 603). «Là dove *transculturalità* viene ad essere il modello analitico per la lettura della realtà culturale odierna, *transculturalismo* potrebbe essere un termine più adatto a designare una volontà di interagire a partire dalle intersezioni piuttosto che dalle differenze e dalle polarità, una consapevolezza del *transculturale* che c'è in noi per meglio comprendere e accogliere ciò che è fuori di noi, una visione che privilegia la flessibilità, il movimento e lo scambio continuo, la rinegoziazione continua dell'identità» (Ivi, p. 208).

54 Weil 2007b, p. 35.

55 E=MU² 2010.

56 Tali forme di partenariato avrebbero il non secondario vantaggio, in un momento di decremento dei fondi a disposizione delle amministrazioni locali e di quelli stanziati per la cultura, di ottimizzare lo sfruttamento delle poche risorse a disposizione. Uno dei cardini di una simile collaborazione potrebbe prevedere ad esempio una modalità concordata per vincolare i finanziamenti, particolarmente nel caso di musei pubblici, al rispetto ed allo sviluppo di politiche e programmi governativi.

In questa prospettiva l'operato dei musei, oltre che manifestare un'influenza a livello individuale, si esprimerebbe a livello di comunità, favorendo uno sviluppo della capacità di autodeterminazione comunitaria finalizzato ad una responsabilizzazione sociale e ad un più sereno confronto intercomunitario piuttosto che all'isolamento e all'esasperazione delle differenze[57].

Il percorso *Patrimonio culturale e integrazione. Quale dialogo con la scuola e il territorio?*[58] promosso dalla Fondazione Ismu in partenariato con il Settore Cultura della Provincia di Milano fra il 2005 e il 2007 rappresenta un esempio illuminante – rispetto a quanto appena esposto – in relazione agli obiettivi proposti, che includono l'esplorazione di modalità e strumenti innovativi per la progettazione e la valutazione di iniziative nell'ambito dell'educazione al patrimonio in chiave interculturale e l'attivazione di una riflessione tra i rappresentanti di diversi contesti istituzionali finalizzata a integrare prospettive, testimonianze e competenze professionali differenti. Il programma[59], mirando a sviluppare «un progetto di educazione alla conoscenza e all'uso consapevole del patrimonio culturale quale strumento per il dialogo con le culture altre»[60] mette in luce una questione caratteristica per la realtà museale italiana, che – ancora lungi dall'opportunità di dar spazio all'auto-rappresentazione delle comunità radicate ma marginalizzate[61] – per il momento si confronta prioritariamente con la necessità di comunicare ad un pubblico dal *background* culturale differente un patrimonio profondamente e strettamente legato a radici storiche, religiose e culturali autoctone. L'esigenza di attingere a possibilità formative rispetto a competenze interculturali al fine di approfondire la relazione fra patrimonio

[57] Sandell 2003b.

[58] Bodo *et al.* 2007.

[59] Il programma *Patrimonio culturale e integrazione* ha coinvolto un numero limitato (25) di partecipanti, provenienti, coerentemente con le finalità segnalate, da diversi ambiti istituzionali: museo, biblioteca, scuola, territorio, mediazione culturale. Il percorso era articolato in tre fasi: un primo momento è stato dedicato alla formazione, per preparare e aggiornare i partecipanti rispetto agli ambiti tematici affrontati e sulle metodologie di progettazione interistituzionale nell'ambito dell'educazione al patrimonio in chiave interculturale; successivamente, i partecipanti, riuniti in due gruppi, hanno dovuto confrontarsi e preparare un progetto che rispecchiasse gli obiettivi della formazione, e che fosse concretamente attivabile nella realtà professionale di riferimento; durante il percorso e dopo la fase della progettazione è stato portato avanti un processo di valutazione, per verificare le conoscenze e competenze apprese, i punti di forza e le criticità riscontrate e l'efficacia del corso rispetto agli obiettivi predefiniti. Il progetto, grazie al sostegno del Settore Cultura della Provincia di Milano, ha potuto trovare continuità nella pubblicazione del Quaderno *Progettare insieme per un patrimonio interculturale*, nell'organizzazione e presentazione nell'ambito di una giornata di studi (il 5 febbraio 2007 presso lo Spazio Oberdan di Milano) e nel monitoraggio del percorso relativo al trasferimento dei progetti presentati dai partecipanti nei rispettivi contesti di riferimento, attraverso la configurazione di un questionario utile a rilevare e riconoscere le caratteristiche e il profilo dei vari enti e a sondare il *feedback* ricevuto rispetto all'accoglienza della proposta di progetto elaborata.

[60] Ivi, p. 15.

[61] Tali comunità nel caso di paesi come il Regno Unito entrano in relazione con il gruppo culturale "dominante" principalmente a seguito di processi di colonizzazione.

culturale e intercultura emerge, effettivamente, come fattore nodale nel corso del processo di monitoraggio e valutazione, fasi essenziali per mettere in luce punti di forza e criticità progettuali, nell'ottica di un continuo miglioramento.

Uno dei principali presupposti perché la programmazione condivisa appena delineata abbia esiti favorevoli, consiste, di fatto, nella previsione da parte delle istituzioni coinvolte di un efficace sistema di valutazione[62]. La predisposizione di modalità e criteri di valutazione adeguati si fonda innanzitutto sulla chiara e dettagliata individuazione delle finalità e dei risultati che gli istituti si propongono di raggiungere, ma anche sulla definizione di indicatori adatti, che non rilevino solamente i "risultati" operativi (*output*), ma anche quelli strategici (*outcome*).

La criticità principale riguarda proprio quest'aspetto: pur sostenendo dal punto di vista ideale e teorico che l'operato del museo sia, in ultima analisi, finalizzato a «migliorare la qualità della vita delle persone»[63], emerge come sia altresì complesso isolare e misurare l'impatto sociale dell'attività delle istituzioni museali. La complessità si manifesta sia dal punto di vista formale, dal momento che la definizione stessa di "impatto sociale positivo" si presta a varie interpretazioni assolutamente soggettive, sia da quello sostanziale, data l'evidente difficoltà che si riscontra nel misurare in termini quantitativi attività che spesso hanno un valore fondamentalmente qualitativo, considerando inoltre che risulta molto complicato scindere l'impatto dell'operato del museo da quello di altri servizi sociali e culturali e che una simile analisi richiede tempistiche assai dilatate[64].

È ragionevole che, delineato uno schema di massima che individui alcuni aspetti chiave da rilevare[65], la designazione di parametri e indicatori debba essere determinata caso per caso. Ciò nonostante sarebbe auspicabile un incremento degli studi sul campo[66] rispetto a questo aspetto certamente fondamentale. Tanta più casistica verrà raccolta e pubblicata, infatti, tanto meno difficoltoso risulterà avere riferimenti ed elementi di confronto al momento dell'elaborazione di iniziative, progetti e programmi che prevedono un essenziale momento valutativo.

62 Il sistema di valutazione è indispensabile anche in ragione dell'imperativo, valido soprattutto per le istituzioni museali considerata l'origine prevalentemente pubblica delle risorse di cui si avvalgono, di rendere conto in modo trasparente all'intero corpo sociale della destinazione e dell'utilizzo di suddette risorse, al fine di dimostrare che sono state impiegate seguendo principi e criteri di efficienza ed efficacia (Weil 2002; Visser Travagli 2010).

63 Weil 2002, p. 61, t.d.a.

64 Sandell 2003b; Jermyn 2004.

65 Da declinare a seconda della tipologia di istituto e delle finalità che persegue; alcuni esempi potrebbero essere: lo sviluppo della consapevolezza rispetto alla propria storia sociale, lo sviluppo della confidenza e della capacità di cooperazione, la propensione all'approfondimento di determinate questioni relative alla giustizia sociale/all'accettazione della differenza/alle questioni ambientali (Matarasso 1997; Sutter, Worts 2006).

66 Documentazione in questo senso, anche rispetto ad iniziative portate avanti in Italia, è presente in: ECCOM 2003; Bodo *et al*. 2007; Bodo *et al*. 2009.

6. *Conclusioni*

Il presente contributo si è proposto di illustrare, brevemente e senza pretesa di esaustività, alcune delle maggiori sfide e dei possibili percorsi che le istituzioni museali si trovano ad affrontare nella società contemporanea. L'evoluzione verso un orientamento inclusivo viene prospettata sia come percorso in grado di riallineare la percezione pubblica del museo con le esigenze del pubblico attuale, sia come possibile – anche se certamente solo parzialmente risolutiva – risposta alla problematica dell'esclusione sociale, che riguarda gruppi sociali minoritari ed è particolarmente significativa nella transizione verso una società multiculturale.

L'idea di "inclusività", che informa molte delle istanze sollevate e dei cambiamenti auspicati, si fonda infatti su una più generale riaffermazione dell'essenza di servizio del museo. Quest'aspetto, che non è ancora scontato per moltissimi istituti, presuppone che il rinnovamento debba innanzitutto coinvolgere molte delle funzioni tradizionali e delle pratiche oramai date per assodate in molti musei, prima di costruire nuove iniziative e proporre ulteriori canali di azione.

La priorità del "museo inclusivo", in particolare nella sua contestualizzazione italiana, sembra, quindi, riguardare *in primis* sforzi e orientamenti volti a non escludere e a non demotivare coloro che rappresentano gli attuali e potenziali visitatori dei musei (comunità locale, giovani), per poter poi ragionare su un'offerta in grado di attrarre e coinvolgere il cosiddetto non pubblico, con particolare attenzione a chi soffre, per varie ragioni e dinamiche, di forme di esclusione sociale. Certamente i due propositi possono, e in alcuni casi forse devono, essere pensati come interrelati e portati avanti in contemporanea, anche perché traggono impulso da un fondamento comune: la capacità di mettere in discussione le convenzioni e lo *status quo*, partendo dalla convinzione che la staticità può dimostrarsi un forte limite tanto quanto la differenza può rivelarsi un grandissimo stimolo.

Riferimenti bibliografici / References

Alpers S. (1995), *Il museo come modo di vedere*, in Karp, Lavine 1995, pp. 3-14.
Appleton J. (2007), *Museums for 'The People'?*, in Watson 2007, pp. 114-126.
Associazione per l'Economia della Cultura (2001), *Economia della cultura*, VIII, n. 3, numero monografico dedicato al tema *Cultura e Società Multietnica*.
Associazione per l'Economia della Cultura (2004), *Economia della cultura*, XI, n. 4, numero monografico dedicato al tema *Cultura e Inclusione Sociale*.
Bal M. (2006), *Exposing the public*, in Macdonald 2006, pp. 525-542.
Baxandall M. (1995), *Intento espositivo*, in Karp, Lavine 1995, pp. 15-26.

Bennett T. (2006a), *Cultura e differenza*, in Bodo, Ciffarelli 2006.
Bennett T. (2006b), *Civic seeing*, in Macdonald 2006, pp. 263-281.
Bodo S., a cura di (2003), *Il museo relazionale, riflessioni ed esperienze europee*, Torino: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli.
Bodo S. (2004), *Europa: politiche culturali e sociali a confronto nella lotta all'esclusione*, «Economia della Cultura», XI, n. 1, pp. 153-157.
Bodo S., Da Milano C. (2004), *Politiche culturali e sociali per l'inclusione: una prospettiva italiana*, «Economia della Cultura», XI, n. 4, pp. 529-538.
Bodo S., Cifarelli M.R., a cura di (2006), *Quando la cultura fa la differenza. Patrimonio, arti e media nella società multiculturale*, Roma: Meltemi editore.
Bodo S., Cantù S., Mascheroni S., a cura di (2007), *Progettare insieme per un patrimonio interculturale*, Milano: Fondazione Ismu.
Bodo S., Da Milano C., Mascheroni S., a cura di (2009), *Periferie, cultura e inclusione sociale*, «Quaderni dell'Osservatorio», n. 1, Milano: Fondazione Cariplo, <http://www.fondazionecariplo.it/static/upload/qua/quaderno_01_ita_web.pdf >, 04.04.2014.
Bourdieu P., Darbel A. (1972), *L'amore dell'arte: le leggi della diffusione culturale. I musei d'arte europei e il loro pubblico*, Rimini: Guaraldi.
Bridgwood A., Fenn C., Dust K., Hutton L., Skelton A., Skinner M. (2003), *Focus on cultural diversity: the arts in England attendance, participation and attitudes*, Findings of a study carried out by the Office for National Statistics, London: Arts Council of England, <http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/documents/publications/963.pdf >, 04.04.2014.
Cameron D. (1971), *The Museum: a Temple or the Forum*, «Curator: The Museum Journal», 14, <http://www.ou.edu/cls/online/LSMS5423/pdfs/week2_cameron.pdf>, 04.04.2014.
Caritas, Migrantes (2012), *Dossier Statistico Immigrazione*, Roma.
Cerquetti M. (2011a), *Verso l'accountability*, dispense delle lezioni.
Cerquetti M. (2011b), *Local art museums and visitors: Audience and attendance development. Theoretical requirements and empirical evidence*, «ENCATC Journal of Cultural Management and Policy», 1, n. 1, pp. 20-27.
Cerquetti M. (2012), *La valorizzazione del patrimonio culturale locale secondo l'approccio esperienziale: oltre l'edutainment*, «Mercati e competitività», n. 4, pp. 53-71.
Colombo E. (2002), *Le società multiculturali*, Roma: Carocci editore.
Corsane G., a cura di (2005), *Heritage, Museums and Galleries. An introductory reader*, Abingdon: Routledge.
Davis P. (2007), *Place Exploration: museum, identity, community*, in Watson 2007, pp. 53-75.
DCMS (2000), *Centres for Social Change: Museums, Galleries and Archives for All. Policy Guidance on Social Inclusion for DCMS funded and local authority museums, galleries and archives in England*, London.

Dodd J., Sandell R. (2001), *Including museums. Perspective on museums, galleries and social inclusion*, Leicester: RCMG – Research Centre for Museums and Galleries, <http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/rcmg/projects/small-museums-and-social-inclusion/Including%20museums.pdf>, 04.04.2014.

Donato F., Visser Travagli A.M. (2010), *Il museo oltre la crisi. Dialogo fra museologia e management*, Milano: Mondadori Electa.

Duncan C. (1990), *Il museo d'arte e i riti di cittadinanza*, in Ribaldi 2005, pp. 156-170.

Duncan C. (1995), *The art museum as ritual*, in Corsane 2005, pp. 78-88.

ECCOM – European Centre for Cultural Organization and Management (2003), *Il patrimonio culturale come strumento di integrazione sociale*, Roma, <http://www.eccom.it/it/documenti/77-il-patrimonio-culturale-come-strumento-di-integrazione-sociale>, 04.04.2014 .

E=MU² Policy analysis group (2010), *The Relationship between Museums and Municipalities in Europe*, <http://www.encatc.org/pages/fileadmin/user_upload/MU_Final_Conf/musees_municipalites_rapport_final_ENG.pdf>, 04.04.2014.

Falk J.H., Dierking L.D. (1992), *The museum experience*, Washington, D.C.: Whalesback books.

Falk J.H., Dierking L.D. (2000), *Learning from Museums. Visitor Experiences and the Making of Meaning*, Lanham: Altamira Press.

Fondazione Ismu (2011), *Diciassettesimo Rapporto sulle migrazioni 2011*, Milano: Franco Angeli.

Fyfe G. (2006), *Sociology and the Social Aspects of Museums*, in Macdonald 2006, pp. 33-49.

GLLAM – Group for Large Local Authority Museums (2000), *Museum and Social Inclusion. The GLLAM Report*, Leicester, <http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/rcmg/projects/museums-and-social-inclusion-the-gllam-report/GLLAM%20Interior.pdf>, 04.04.2014.

Gordon C. (2004), *Programmi culturali e integrazione sociale*, «Economia della Cultura», XI, n. 4, pp. 519-527.

Hall S., Hobson D., Lowe A., Willis P., a cura di (1980), *Culture, Media, Language,* Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979, Birmingham: Academic Division of Unwin Hyman (Publishers) Ltd.

Hall S. (1997), *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, London: Sage.

Hein G.E. (1995), *Il museo costruttivista* (*The Constructivist Museum*, «Journal for Education in Museums», n. 16), <http://www.costruttivismoedidattica.it>, 04.04.2014.

Heumann Gurian E. (1995), *Pensieri in libertà sulle opportunità espositive*, in Karp, Lavine 1995, pp. 99-118.

Hooper-Grenhill E., a cura di (1995), *Museum, Media, Message*, Abingdon: Routledge.

Hooper-Greenhill E., a cura di (1999), *The Educational Role of the Museum*, second edition, Abingdon: Routledge.
Hooper-Greenhill E. (2000), *Museums and The Interpretation of Visual Culture*, Abingdon: Routledge.
Hooper-Greenhill E. (2003), *L'evoluzione dei modelli comunicativi nei musei d'arte*, in Bodo 2003, pp. 1-40.
Hooper-Greenhill E. (2005), *I musei e la formazione del sapere*, Milano: Il Saggiatore.
Hooper-Grenhill E. (2006), *Studying Visitors*, in Macdonald 2006, pp. 362-376.
Hooper-Greenhill E. (2007), *Interpretive communities, strategies, repertoires*, in Watson 2007, pp. 76-94.
Jermyn H. (2004), *L'arte dell'inclusione. Alla ricerca di prove*, «Economia della Cultura», XIV, n. 4, pp. 557-564.
Karp I., Lavine S.D. (1995), *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Bologna: Clueb.
Karp I. (1999), *Oggetti reali, esperienze simulate e differenze culturali*, in Ribaldi 2005, pp. 256-278.
Khan N. (2006), *Lo spazio condiviso*, in Bodo, Ciffarelli 2006, pp. 77-89.
Klaic D. (2001), *Le organizzazioni culturali di fronte alla sfida del multiculturalismo*, «Economia della Cultura», XI, n. 3, pp. 303-312.
Kotler N., Kotler P. (2007), *Can Museums be All Things to All People? Mission, goals and marketing's role*, in Sandell, Janes 2007, pp. 314-330.
Macdonald S., Fyfe G., a cura di (1996), *Theorizing Museums. Representing identity and diversity in a changing world*, Oxford: Blackwell Publishers.
Macdonald S. (2003), *Museums, national, postnational and transcultural identities*, «Museums and Society», I, n. 1, Leicester, pp. 1-16.
Macdonald S., a cura di (2006), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Blackwell Publishing Ldt.
Macdonald S. (2006), *Collecting Practices,* in Macdonald 2006, pp. 81-97.
Macdonald S. (2007), *Exhibitions of power, powers of exhibition*, in Watson 2007, pp. 176-196.
Maroevič I. (1995), *Between the document and information*, in Hooper-Greenhill 1995, pp. 24-36.
Mason R. (2006), *Cultural Theory and Museum Studies*, in Macdonald 2006, pp. 17-32.
Matarasso F. (1997), *Use or Ornament? The social impact of participation in the arts*, Stroud: Comedia.
Matarasso F., Landry C. (1999), *Balancing act: twenty-one strategic dilemmas in cultural policy*, Strasbourg: Council of Europe Publishing.
Matarasso F. (2004), *L'état c'est nous*, «Economia della Cultura», XIV, n. 4, pp. 491-507.
Matarasso F. (2006), *La storia sfigurata,* in Bodo, Ciffarelli 2006.
Merriman N. (2007), *The Peopling of London Project*, in Watson 2007, pp. 335-357.

Miles R., Zavala L. (2004), *Towards the Museum of the Future: New European Perspectives*, New York: Routledge.
Montella M. (2009a), *Il capitale culturale*, Macerata: eum.
Montella M. (2009b), *Valore e valorizzazione del patrimonio culturale e storico*, Milano: Mondadori Electa.
Montella M., Dragoni P., a cura di (2010), *Musei e valorizzazione dei Beni Culturali. Atti della commissione per la definizione dei livelli minimi di qualità delle attività di valorizzazione*, Bologna: Clueb.
Nardi E., a cura di (2004), *Musei e pubblico: un rapporto educativo*, Milano: Franco Angeli.
Newman A. (2005), *'Social exclusion zone' and 'The feelgood factor'*, in Corsane 2005, pp. 325-332.
O'Neill M. (2002), *The good enough visitor*, in Sandell 2002, pp. 24-40.
Prösler M. (1996), *Museums and globalization*, a cura di Macdonald, Fyfe 1996, pp. 21-44.
Ribaldi C., a cura di (2005), *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, Milano: Il Saggiatore.
Riegel H. (1996), *Into the heart of irony*, in Macdonald, Fyfe 1996, pp. 83-104.
Sacco P.L., Zarri L. (2004), *Cultura, promozione della libertà positiva e integrazione sociale*, «Economia della Cultura», XIV, n. 4, pp. 499-507.
Sandell R., a cura di (2002), *Museums, Society, Inequality*, Abingdon: Routledge.
Sandell R. (2003a), *Social inclusion, the museum and the dynamics of sectoral change*, «Museums and Society», I, n. 1, Leicester, pp. 45-62.
Sandell R. (2003b), *I musei e la lotta alla disuguaglianza sociale: ruoli, responsabilità, resistenze*, in Bodo 2003, pp. 189-216.
Sandell R. (2004), *Strategie espositive nei musei e promozione dell'uguaglianza*, «Economia della Cultura», XIV, n. 4, pp. 539-546.
Sandell R. (2006), *Misurarsi con la diversità e l'uguaglianza*, in Bodo, Ciffarelli 2006.
Sandell R. (2007a), *Museums, prejudice and the reframing of difference*, Taylor and Francis.
Sandell R. (2007b), *The Strategic Significance of Workforce Diversity in Museums*, in Sandell, Janes 2007, pp. 205-221.
Sandell R., Janes R.R., a cura di (2007), *Museum Management and Marketing*, Abingdon: Routledge.
Saumarez Smith C. (2006), *The Future of the Museum*, in Macdonald 2006, pp. 543-554.
Simon N. (2010), *The Participatory Museum*, Santa Cruz: Museum 2.0.
Solima L. (2008), *Visitatore, cliente, utilizzatore: nuovi profili di domanda museale e nuove traiettorie di ricerca*, in *I pubblici dei musei. Conoscenza e politiche*, a cura di A. Bollo, Milano: FrancoAngeli, pp. 65-76.

Sutter G.C., Worts D. (2006), *Negotiating a sustainable path*, in *Looking reality in the eye. Museums and social responsibility,* edited by R.R. Janes, G.T. Conaty, Calgary: University of Calgary Press.
Szekeres V. (2007), *Representing Diversity and Challenging Racism: the Migration Museum*, in Watson 2007, pp. 234-243.
Tumino R. (2012), *Transculturalità e transculturalismo: una nuova (?) frontiera della ricerca pedagogica*, in *La ricerca pedagogica e la valutazione*, Roma: Armando, pp. 601-611.
Vergo P. (1994), *The rhetoric of display*, in Miles, Zavala 1994, pp. 149-160.
Vogel S. (1995), *Sempre fedeli all'oggetto*, in Karp, Lavine 1995, pp. 119-135.
Watson S., a cura di (2007), *Museums and their Communities*, Abingdon: Routledge.
Weil S.E. (1990), *Rethinking the museum and other meditations*, Washington/ London: Smithsonian Institution Press.
Weil S.E. (2002), *Making museums matter*, Washington/London: Smithsonian Institution Press.
Weil S.E. (2007a), *The museum and the public*, in Watson 2007, pp. 32-46.
Weil S.E. (2007b), *From Being about Something to Being for Somebody. The ongoing transformation of the American museum*, in Sandell, Janes 2007, pp. 30-48.
Welsch W. (1999), *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today*, in *Spaces of Culture: City, Nation, World*, edited by M. Featherstone and S. Lash, London: Sage, pp. 194-213.
Young L. (2002), *Cultural policy and inclusion*, in Sandell 2002, pp. 203-212.

«Il capitale culturale», IX (2014), pp. 189-220
ISSN 2039-2362 (online)
http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult
© 2014 eum

L'innovazione dell'amministrazione dei beni culturali in Italia: caratteristiche e criticità

Mariateresa Nacci*

Abstract

L'articolo si apre con l'analisi di un fenomeno internazionale di riforma della pubblica amministrazione, conosciuto come *New Public Management*, che ha trovato ampia diffusione soprattutto nei paesi anglosassoni e che ha, con le sue logiche, innescato un processo di grandi cambiamenti anche nel settore dei beni culturali, interessandone la normativa, l'organizzazione delle strutture e i modelli di gestione. Dopo una breve disamina sulle novità che il fenomeno ha introdotto *in primis* nel Regno Unito, l'attenzione viene focalizzata sul ritardo con cui in Italia è stato intrapreso questo percorso, e su come alcune importanti occasioni di innovazione nel settore dei beni culturali si siano trasformate in occasioni perse. Il contributo termina con alcune riflessioni sui motivi del ritardo e sui possibili interventi utili a migliorare una situazione di lentezza che si presenta stabile, consolidata e purtroppo strutturale.

* Mariateresa Nacci, Dottore in Management dei Beni Culturali, Università di Macerata, e-mail: mariateresa.nacci@libero.it.

The paper starts with an analysis of an international phenomenon of public administration reform, known as *New Public Management*, which has found widespread use, especially in Anglo-Saxon countries and that has, with its logic, triggered a process of great change even in the field of cultural heritage, affecting legislation, organization and management models. After a short discussion on the innovations that first of all the phenomenon has introduced in United Kingdom, the attention is focused on the delay wherewith in Italy the new way has started, and how some important opportunities for innovation in the field of cultural heritage have been transformed into missed opportunities. The essay concludes with some reflections on the reasons for the delay and any possible useful intervention to improve a situation of slowness that is stable, consolidated and unfortunately structural.

1. *Il* New Public Management*: dalla pubblica amministrazione all'amministrazione dei musei*

Dopo un decennio di intenso sviluppo economico, nel corso degli anni '70 l'Europa è travagliata da una serie di crisi – rinvenibili nella recessione causata dalle crisi petrolifere che producono enormi deficit fiscali – e fenomeni di terrorismo[1]. La situazione in generale influisce negativamente sul tenore di vita dei cittadini occidentali, ma il suo effetto più importante consiste nel rendere sempre più difficile la sostenibilità del *Welfare State*, un complesso e solido sistema di assistenza sociale che, nato nel Regno Unito e ben presto adottato dai governi di tutta l'Europa occidentale, ha risposto ai problemi della ricostruzione post-bellica favorendo un maggior intervento dello Stato nella vita pubblica[2].

Allo stesso tempo, in diversi paesi dell'OCSE le amministrazioni pubbliche, accusate di incompetenza, inefficienza e corruzione, diventano oggetto di profonde trasformazioni riguardanti il funzionamento interno e il loro ruolo all'interno del contesto socio-economico[3]. Un'espressione chiave si fa largo nel dibattito internazionale: *reinventing government*, nel senso di «reinventare il governo della pubblica amministrazione»[4]. È soprattutto l'urgenza di contenere e ridurre la spesa pubblica, unita all'incalzante pressione dei cittadini e delle forze attive nella società al fine di poter usufruire di servizi qualitativamente migliori, a reputare necessaria una riforma amministrativa. A sottolineare tale esigenza contribuisce l'opinione che il settore privato sia intrinsecamente più efficiente del settore pubblico, che il pubblico impiego goda di troppi privilegi, e che lo Stato sia troppo grande e troppo interventista[5].

1 Cepiku 2006, p. 59; Onnis, Crippa 2012, p. 204.
2 Onnis, Crippa 2012, p. 216.
3 Bonollo 2012, p. 11.
4 Capocchi 2002, p. 540.
5 Bonollo 2012, p. 12.

Solo negli anni '80 si intravede uno spiraglio per il superamento della crisi economica generale e l'avvio di una nuova fase di sviluppo: si abbandonano le vecchie politiche economiche limitando gli interventi statali, così da lasciare alle imprese la libertà di prosperare senza troppi vincoli e interventi dall'alto. Il nuovo principio guida è «meno Stato nell'economia»[6]. In virtù di una nuova concezione di management pubblico, i singoli Stati introducono nelle proprie amministrazioni pubbliche princìpi, logiche di governo e strumenti tipici del management privato.

Si fa così strada un processo innovativo, diffusosi all'inizio solo nei paesi sviluppati – in particolare quelli anglosassoni –, ma destinato a diventare anno dopo anno un fenomeno mondiale, il *New Public Management*[7]. Considerato un pensiero manageriale o, in senso più ampio, un sistema di pensieri basato su idee nate nel settore privato e importate in quello pubblico, il fenomeno si interroga non su quale debba essere il ruolo dello Stato, ma su come realizzare una buona amministrazione, in grado di migliorare le *performances* dei sistemi amministrativi pubblici[8]. A tale scopo vengono introdotti dei principi fondamentali quali il decentramento amministrativo, l'adozione di modelli gestionali tipici del settore privato, l'uso di nuove tecnologie nelle pubbliche amministrazioni per snellire le procedure burocratiche, il ripensamento dei tradizionali sistemi di bilancio e di rendicontazione al fine di soddisfare le esigenze di *accountability* e di comunicare in modo chiaro e trasparente il proprio operato nei confronti di tutti gli *stakeholders*, nonché nuovi sistemi di valutazione e controllo delle *performances* e di comunicazione all'interno e all'esterno dell'amministrazione pubblica[9].

Nonostante la grande rivoluzione amministrativa comportata da tali princìpi, già nel corso degli anni '90 nei diversi contesti nazionali cominciano ad emergere alcune criticità[10]. Dopo l'avvio e la concreta applicazione dei programmi di riforma affiora «l'esigenza di collocare il processo di trasformazione delle amministrazioni pubbliche nel contesto più ampio della ridefinizione del ruolo e delle funzioni dello Stato»[11]. Si assiste, così, ad una evoluzione del *New Public Management* verso le logiche di *Public Governance*, che promuovono quelle azioni volte ad affinare la capacità di *governance* dell'operatore pubblico[12]. La *Public Governance* esprime l'esigenza di allargare il consenso sociale attraverso l'introduzione di meccanismi e prassi che rendano effettiva la partecipazione dei cittadini all'azione pubblica, in un contesto di trasparenza amministrativa, attribuendo chiaramente la responsabilità delle decisioni e delle azioni ai

6 Onnis, Crippa 2012, p. 261.
7 Hinna 2009, p. 51.
8 Hinna, Monteduro 2012, p. 105.
9 Borgonovi, Ongaro 2002, pp. 99-110.
10 Bonollo 2012, p. 17.
11 Ivi, p. 20.
12 Meneguzzo 1995, p. 505; Mercurio, Martinez 2010, p. 20.

vari attori coinvolti[13]. Una *good governance*, pertanto, sarà quella che vede ciascuna amministrazione pubblica sviluppare le proprie capacità di governo, perfezionando le funzioni e gli strumenti di indirizzo, di coordinamento e di controllo, per migliorare il livello di efficienza e di efficacia nella sfera pubblica, e per coordinare l'attività di una pluralità di soggetti, pubblici e privati[14].

In questa profonda trasformazione vengono coinvolte anche le organizzazioni del comparto culturale, da un lato, perché esse stesse organizzazioni pubbliche, o articolazioni di queste; dall'altro, perché fortemente dipendenti dai finanziamenti e dalle vicende di tutto il settore pubblico[15]. La rapida evoluzione del contesto sociale, economico, giuridico-istituzionale, il mutamento della domanda di cultura, la diffusione dell'*information technology* (che ha cambiato profondamente l'architettura sia dei servizi di *front office* – progettazione di sale per esperienze interattive, accoglienza, ristoro, bookshop –, sia dei servizi di *back office*), la riduzione del supporto statale al settore culturale e la carenza di servizi rivolti ai visitatori hanno sollecitato sempre più la ricerca di nuovi assetti organizzativi e gestionali anche dei musei, come di tutti i servizi pubblici[16]. Una gestione che si rivelasse efficace ed efficiente è risultata doverosa soprattutto perché necessaria alla valorizzazione e alla utilizzazione del patrimonio da parte dei cittadini per soddisfare «il diritto sociale alla cultura»[17], ma anche per una esigenza di *accountability* nei confronti dell'erario e, dunque, dei cittadini che lo sostengono. Fra tutti i beni a destinazione pubblica, infatti, i primi chiamati a questo obbligo verso i cittadini sono proprio gli istituti culturali, tra i quali i musei, in quanto istituzionalmente deputati dagli Stati alla valorizzazione oltre che alla tutela del patrimonio, e tenuti ad agire come «centri di azione culturale e sociale, servizi sociali di natura personale e momenti dinamici di diffusione attiva della cultura»[18]. Si cerca, pertanto, di promuovere l'integrazione tra cultura umanistica e cultura manageriale al fine di poter «rinnovare i percorsi evolutivi dei musei, rafforzando la loro capacità di essere vettori di produzione culturale»[19]. La conseguente introduzione di strumenti e strategie economico-aziendali (analisi della domanda, politiche tariffarie, misurazione delle *performances*, attenzione alla qualità e all'efficienza dei servizi, orientamento

13 Hinna 2009, p. 70.
14 Bonollo 2012, p. 21.
15 Zan 1999, p. 3.
16 Dainelli 2007, p. 9.
17 Montella 2003, p. 267.
18 *Ibidem*.
19 Chirieleison 2002, p. XXI. Allo stesso tempo, si tratta anche di superare le forti resistenze umanistiche nei confronti dell'adozione per il settore culturale di paradigmi economici: nel costruttivo confronto fra attori di diversa estrazione culturale (i *professionals* del settore culturale e gli esperti di management) occorre «chiarire agli uni la plausibile nozione di impresa e agli altri l'irrinunciabile *mission* pubblica del museo», per far sì che tutti condividano i medesimi valori strategici e l'accettazione del possibile binomio fra azienda e museo (Montella 2003, pp. 274-275).

al consumatore) dà vita al cosiddetto fenomeno della «managerializzazione» dei musei[20].

A partire da questi presupposti, il presente lavoro, dopo aver tracciato le principali caratteristiche del modello manageriale introdotto nel Regno Unito – tra i primi a promuovere la riforma nel settore culturale –, focalizzerà più ampiamente l'attenzione sull'analisi delle peculiarità e delle criticità del processo di innovazione avviato in Italia.

2. *L'avvio della riforma del settore dei beni culturali: il modello inglese*

Il paese europeo in cui il *New Public Management* ha trovato più ampia diffusione, innescando un processo di grandi cambiamenti anche nel settore dei beni culturali, è stato il Regno Unito, considerato ben presto «leader mondiale della riforma»[21]. È da almeno 30 anni che nella nazione si parla di management dei musei, ossia da quando un preciso orientamento di *policy* del governo conservatore di Margareth Thatcher ha esposto le istituzioni museali, come mai prima di allora, a pressioni di natura politica, economica e sociale che hanno mutato completamente i contesti in cui esse operavano[22]. Alla luce del nuovo clima politico e di una situazione economica non favorevole – caratterizzata dall'enfasi sulla riduzione dell'interventismo statale e della spesa pubblica – il governo, dal 1979, ha avviato nei confronti dei musei e di altre istituzioni culturali una politica finalizzata a lasciare spazio alla managerialità, a ridurre gli sprechi e costringere gli enti pubblici o semi-pubblici a esplorare tutte le possibilità di finanziamento offerte dalla società civile, nonché ad introdurre il decentramento[23].

Le linee principali della politica conservatrice possono essere così riassunte:

a) Riduzione del sostegno economico pubblico. Nei confronti dei musei nazionali è stato assunto un nuovo approccio, il *plural funding*, secondo cui il governo, che tradizionalmente si assumeva tutti gli oneri derivanti dal mantenimento degli istituti di sua competenza, ha stabilito un limite al proprio contributo economico, lasciando ai singoli istituti il compito di colmare il disavanzo ricorrendo ad altre fonti di finanziamento[24]. Essendo finanziati direttamente dal governo centrale, i musei hanno particolarmente avvertito la

[20] Zan 1999, p. 3; Dainelli 2007, p. 12.
[21] Borgonovi, Ongaro 2002, p. 137.
[22] Moore 1994, p. 1; Zan 1999, p. 4.
[23] Diani 1992, p. 139; Sani 1994, p. 114.
[24] Sani 1994, pp. 116-117. Non si può parlare in senso stretto di una riduzione delle risorse accordate ai musei da parte delle autorità pubbliche, ma di certo di una minore disponibilità di queste ultime ad accollarsene comunque i costi di gestione (Diani 1992, p. 139).

riduzione dei finanziamenti a loro rivolti[25], che li ha costretti a passare da una logica di «assistenzialismo» ad una di «imprenditorialità culturale»[26].

b) Accentuazione del decentramento delle responsabilità gestionali ai singoli musei e loro crescente scorporamento dalla pubblica amministrazione. Per realizzare tale proposito, è stato predisposto il trasferimento delle competenze statali, delle collezioni e della manutenzione degli edifici che ospitano i musei ai *Board of Trustees*[27], o semplicemente *Trustees*, dei singoli musei, organi nominati e che operano per conto del governo, la cui originaria funzione si risolveva nel garantire la tutela delle collezioni e nel tracciare nelle linee generali i piani di sviluppo del museo[28]. L'acquisizione di nuove competenze, da un lato, ha modificato notevolmente il ruolo dei *Trustees* – caratterizzato ormai non tanto dallo svolgimento di mansioni prettamente scientifiche, quanto dalla gestione delle risorse e dal reperimento dei finanziamenti –; dall'altro, riflette un cambiamento nella logica del management museale da una concezione di tipo intellettuale e di ricerca ad una più operativa e commerciale, che cerchi di valorizzare «il potenziale economico insito nei musei, sia in termini di attrazione del pubblico che in termini di interesse suscitabile in potenziali sponsor»[29]. Il passaggio di tutti i musei nazionali sotto la nuova gestione autonoma e decentrata dei *Trustees* ha permesso all'amministrazione centrale contemporaneamente di liberarsi di responsabilità dirette, ma di mantenere comunque su tali organi poteri di coordinamento e controllo[30]. La sostanziale autonomia dei *Trustees* è garantita anche dallo storico principio dell'*arm's lenght*, a cui tutta la politica del settore culturale e museale inglese è ispirata, e in base al quale occorre operare alla "distanza di almeno un braccio" dal governo per potersi assicurare libertà di azione nelle decisioni quotidiane (compresa l'allocazione dei fondi), ma anche per evitare che funzionari ministeriali privi di un *background* nel settore artistico interferiscano nella determinazione delle regole[31].

[25] Il ruolo, non solo finanziario, dell'intervento pubblico nella gestione dei beni e dei servizi culturali resta determinante anche nei paesi, come il Regno Unito, dove esso per tradizione o per più recenti politiche pubbliche, tende ad essere contenuto (Sani 1994, pp. 114-115).

[26] Moore 1994, p. 1.

[27] Angioni 1998, p. 68. I *Trustees* hanno essenzialmente e storicamente due funzioni: a. rappresentare gli interessi del pubblico dinanzi al direttore e ai suoi colleghi, garantendo che qualunque azione intrapresa sia svolta a vantaggio dei beneficiari (ossia il pubblico inglese, presente e/o futuro); b. rappresentare il museo dinanzi al governo (i *Trustees* sono liberi di combattere per le grandi cause museali quali l'ingresso libero, un finanziamento adeguato, etc.). Non esistono criteri evidenti di selezione per l'incarico (che dura dai 5 ai 7 anni), se non competenze di tipo artistico e tecnico, o l'appartenenza a particolari gruppi sociali (artisti, illustri accademici, avvocati o ambasciatori, esponenti della finanza o dell'industria, collezionisti); una volta nominati, i *Trustees*, sono totalmente indipendenti dal governo, da cui non possono essere rimossi (Mac Gregor 1996, pp. 120-123). Inoltre, non hanno compiti amministrativi diretti, che spettano ai direttori e allo staff tecnico del museo (Diani 1992, p. 132).

[28] Diani 1992, pp. 132-133.

[29] Ivi, p. 140; Cofrancesco 1999, p. 191.

[30] Diani 1992, p. 142.

[31] Saltini 2003, pp. 544-545; Maresca Compagna, Sani 2008, p. 18.

c) Maggiore spazio all'imprenditorialità economica e all'autonomia delle istituzioni culturali (nella filosofia del self help*)*. Dal 1985 è stato permesso ai musei di trattenere tutte le entrate che sono in grado di generare, così da avere una gestione finanziaria più flessibile e rispondente ai bisogni del momento e incentivare le attività commerciali[32]. Per incoraggiare le organizzazioni culturali ad esplorare con più determinazione il campo dei potenziali finanziatori, è stato introdotto nel 1984 *il Business Sponsorship Incentive Scheme* (BSIS), secondo cui il governo premia alcune delle organizzazioni che sono riuscite a reperire uno sponsor per la prima volta, dando loro l'equivalente della sponsorizzazione[33].

d) Contrazione della politica di acquisizione, a vantaggio della tutela del patrimonio già disponibile. Piuttosto che su nuove acquisizioni, l'orientamento del governo conservatore è stato quello di concentrare le risorse disponibili sulla migliore conservazione e valorizzazione del patrimonio già disponibile. Il congelamento del fondo destinato agli acquisti (bloccato dal 1985) ha permesso di impiegare le risorse nel miglioramento della gestione ordinaria: attività di catalogazione, manutenzione degli edifici, restauri[34].

I musei hanno risposto alle sfide lanciate dal governo sia adottando e mettendo in pratica queste categorie di incentivi, sia introducendo delle novità, quali:

- *forme di riorganizzazione del lavoro:* con l'aiuto di consulenti ed esperti di organizzazione, i musei hanno provveduto ad una razionalizzazione dell'esistente, eliminando sprechi di ogni natura o sovrapposizioni di ambiti lavorativi; è stato necessario rivedere le risorse a disposizione, il carico di lavoro, i tempi e i costi di interi dipartimenti, e ridisegnare la struttura organizzativa[35];
- *nuove professionalità:* le figure professionali tradizionali (dal personale di sorveglianza ai direttori) hanno dovuto modificare i propri ruoli e le proprie competenze alla luce dei nuovi compiti e del nuovo profilo assunto dai musei, per essere affiancati anche da nuovi specialisti (esperti di turismo, di economia e finanza) provenienti dall'esterno, dimostrando sia una notevole flessibilità del mercato del lavoro inglese che un positivo interscambio di professionisti fra settori diversi[36]. In un caso, quello del *British Museum*, l'introduzione di una nuova figura professionale non ha generato gli effetti sperati: nel 1999, per ovviare ai problemi di gestione interna, il Direttore scientifico viene affiancato da un *Managing Director*[37]. Esperto di finanza a cui non era richiesta alcuna precedente esperienza museale, il prescelto avrebbe dovuto avere l'ultima parola in

32 Sani 1994, p. 117.
33 Ivi, p. 118.
34 Diani 1992, pp. 140-141.
35 Sani 1994, p. 119.
36 Ivi, p. 122.
37 Zan 2003, p. 90.

tutte le questioni relative al budget e alle spese, salvo poi scoprire che nella zona grigia al confine delle rispettive responsabilità, i due condirettori rischiavano una pericolosa quanto ingiustificata sovrapposizione di compiti[38]. L'introduzione della nuova carica di *Managing Director* nell'aprile del 1999, nella persona di Suzanna Taverne, ha così contribuito ad «ampliare ulteriormente la già affollata tecno-struttura manageriale del museo»[39]. A decretare fallimentare la loro compresenza è intervenuta anche la stampa, ribattezzando senza mezzi termini il *British* come «un mostro a due teste»[40]. Ben presto, constatata l'evidente insostenibilità, la nuova configurazione duale dell'istituto ha lasciato spazio all'idea di ricomporre in una le due cariche di Direttore e *Managing Director*. La Taverne – che, oltre ad assumere la gestione finanziaria del museo e la responsabilità per la pianificazione futura, aveva in serbo grandi progetti per la struttura[41] – si è mostrata disponibile a ricoprire entrambi i ruoli, ma un preciso orientamento dei *Trustees* ha optato per il ritorno ad un unico direttore con *background* artistico[42]. A soli due anni dalla nomina, il neo *Managing Director* – con un grande interesse per il mondo dell'arte, ma all'attivo una brillante carriera da banchiere – ha deciso di dare le dimissioni e, con la fine anticipata del suo mandato, la precedente struttura manageriale con un unico direttore è stata ripristinata[43];

– *biglietto di ingresso:* nella maggior parte dei musei nazionali, la possibilità di tale introduzione ha suscitato indignazione nel pubblico e notevoli resistenze da parte degli stessi operatori del settore[44]. Non c'è stato direttore, associazione culturale o visitatore che, dopo essere stato interpellato, non si sia espresso negativamente in merito. Fin dalla loro nascita, infatti, le istituzioni museali inglesi si sono contraddistinte per la forte valenza educativa e l'impegno ad operare come strumenti di diffusione della cultura: dimostrazione ne era appunto la gratuità dell'accesso che, pur riguardando ormai pochi musei nazionali, li ha differenziati da quasi tutti gli altri istituti europei[45]. Nel *British Museum*, a far emergere seriamente la necessità di un biglietto di ingresso è stato, nel 1996, il Rapporto Edwards: un resoconto sulle pratiche gestionali del museo svolto

[38] Bailey 1999, p. 58.
[39] Zan 2003, p. 90.
[40] Ivi, p. 94.
[41] Suzanna Taverne ha lanciato un vasto programma per il museo: migliorare la segnaletica, gli espositori, i servizi per i visitatori ed estendere gli orari di apertura (progetti che si prefiggeva di concludere entro il 2003, in occasione del 250° Anniversario dell'apertura del Museo). Ha anche introdotto un sistema di sviluppo del personale, di formazione, valutazione e premi nei confronti dei dipendenti (*The challenges and rewards of running a major international arts institution* 2001).
[42] Zan 2003, p. 42.
[43] *Museum pieces* 2001.
[44] Sani 1994, p. 116.
[45] *Ibidem*.

da un ex dirigente del Tesoro, Andrew Edwards, su richiesta interna del *Board of Trustees*[46]. A fronte della riduzione dei finanziamenti pubblici e delle sempre più crescenti spese di gestione ordinaria, l'introduzione del biglietto, quale nuova fonte di entrate, sembrava impossibile da evitare[47]. Tuttavia, è stata fortemente scoraggiata anche dalle esperienze negative di altri musei nazionali[48]. Nel caso del *British*, il «disperato tentativo di mantenere il libero ingresso (principio fondatore del museo da 243 anni)», ha spinto i *Trustees* a considerare piuttosto «un drastico piano di licenziamento (anch'esso fortemente caldeggiato dal Rapporto Edwards) di un quinto degli oltre 1000 dipendenti»[49]. Nel periodo successivo alla pubblicazione del Rapporto, comunque, tali drastici cambiamenti non si sono verificati: il biglietto di ingresso non è stato introdotto, il personale non è stato ridotto e il museo non ha dichiarato la bancarotta[50].

La managerializzazione dei musei inglesi ha posto, inoltre, molta enfasi su due ambiti in cui il Regno Unito aveva già saputo distinguersi: l'introduzione di sistemi di misurazione delle *performances* e di standard di qualità e il ricorso a nuove forme di rendicontazione della gestione museale.

Per quanto riguarda il primo punto, la nazione vanta in Europa il sistema di accreditamento di più lunga durata, nonché maggiormente collaudato, rappresentando un modello di riferimento per tutti i paesi che successivamente ne hanno adottato uno: il *Registration Scheme* (sostituito nel 2004 dall'*Accreditation Scheme*)[51]. Al suo interno, la *Museums Association* ha proposto alcune linee guida per la misurazione delle *performances* dei musei, suggerendo di dividere gli indicatori in quattro macro-aree (collezione, comunicazione, gestione, servizi esterni), proponendo per ognuna di queste una lista di possibili indicatori e la relativa misurazione, che rende lo schema, data la sua completezza e flessibilità, adattabile in altri paesi europei[52].

Quanto al sistema di rendicontazione, a livello internazionale, e nel mondo anglosassone, lo strumento di *reporting* più utilizzato dai musei per favorire lo sviluppo, la diffusione e il consolidamento di una cultura dell'*accountability*[53] nei confronti di tutti gli *stakeholders*, è rappresentato dall'*Annual Report*, «un documento che riassume in forma strutturata informazioni storiche

[46] Zan 2003, p. 75.
[47] Ivi, p. 79.
[48] Il *Natural History Museum* ha visto diminuire il numero di visitatori da 2,5 a 1,4 milioni nell'arco dello stesso anno, i visitatori del *National Museum and Galleries of Wales* sono diminuiti addirittura del 60%, e a sua volta il *Victoria and Albert Museum* ha visto una diminuzione da 1,7 a 1,2 milioni dopo aver introdotto una libera offerta (Zan 2003, p. 76).
[49] Ivi, p. 85.
[50] Ivi, p. 87.
[51] Maresca Compagna, Sani 2008, p. 21.
[52] Bagdadli 1997, pp. 202-203.
[53] Sibilio Parri 2007, p. 56.

e prospettiche sulla vita del museo»[54]. Inoltre, la maggiore propensione, rispetto ad altri paesi, a rendere disponibili *on line* i documenti economico-finanziari dell'ente identifica i musei nazionali inglesi come i più sensibili alla rendicontazione e alla comunicazione[55].

Il caso del Regno Unito risulta interessante dal punto di vista del *metodo*: dietro le sue politiche si è riscontrata una visione, un disegno, e soprattutto una strategia per la loro attuazione, sia nel settore della pubblica amministrazione che in quello culturale[56]. Un *metodo* in cui si ritrovano mirabilmente integrati alcuni elementi propri del sistema inglese: la tradizionale cultura anglosassone del *public interest*, lo spazio dato al confronto e alla opinione pubblica, il senso etico dell'agire pubblico, una forte e radicata cultura e pratica della misurazione dello stato di salute dell'amministrazione e del livello qualitativo dei servizi, una forte tensione al coinvolgimento degli *stakeholders*, una cultura gestionale improntata all'idea del *trial and error* (procedere per tentativi ed errori) che comporta una propensione alla sperimentazione critica e pragmatica di nuove formule istituzionali e gestionali nella erogazione dei servizi pubblici[57]. Tali elementi hanno contribuito a definire un modello a cui guardare con interesse, un percorso di cambiamento ben definito, ricco di spunti di riflessione per altri paesi, sia negli aspetti positivi che in quelli critici.

Rispetto a questi ultimi, non c'è esempio migliore del *British Museum* per evidenziare la natura problematica dei tentativi di estendere l'approccio manageriale a musei e associazioni similari[58]. Una delle debolezze del processo di diffusione del management ha riguardato la gestione delle risorse umane: nel *British*, di fronte alla necessità di recuperare nuove entrate, si è opposta resistenza all'introduzione del biglietto di ingresso, ma non alla possibilità di ridurre il personale (in una presunta situazione di *overstaffing*)[59]. Quello che è sembrato mancare è «una nozione di centralità delle persone»[60], a cui si è unita anche una mancata attribuzione di importanza al personale diffusasi con l'introduzione di una nuova cultura contabile nel settore pubblico e nella letteratura del *New Public Management*[61]. La situazione si è risolta senza alcun licenziamento immediato, ma l'annuncio, pochi anni dopo, di una nuova e radicale ristrutturazione delle risorse umane ha suscitato la reazione dei rappresentanti sindacali, che hanno messo sotto accusa il Ministero, i *Trustees* e il complessivo processo manageriale: il primo, in quanto principale

54 Solima 2009, p. 501.
55 Capocchi 2002, p. 551; Sibilio Parri 2011, p. 97.
56 De Magistris *et al*. 2004, p. 204.
57 *Ibidem*.
58 Zan 2003, p. 41.
59 Ivi, p. 85.
60 *Ibidem*.
61 Zan 2003, p. 86.

responsabile della progressiva riduzione di finanziamenti al museo; e i secondi, per aver intrapreso una serie di grandi progetti immobiliari senza aver procurato le risorse necessarie ma, soprattutto, per la totale mancanza di pianificazione che li ha portati a rendersi conto, solo in un secondo momento, di non godere di risorse addizionali per far fronte ai costi di gestione corrente[62].

Complessivamente, analizzando l'amministrazione del *British* a qualche anno di distanza, possiamo concludere che la retorica manageriale sia stata introdotta con successo, come si evince dal Piano Triennale[63], dall'introduzione dell'*Annual Report* e dalla spinta all'efficienza che ha portato alla realizzazione di piani di investimento e di diminuzione dei costi e all'implementazione del controllo di gestione e di un sistema di contabilità per il controllo delle spese[64].

3. *Un difficile percorso di innovazione: il caso italiano*

3.1 *Le caratteristiche della riforma*

In Italia, solo a partire dagli anni '90 – con circa un decennio di ritardo rispetto agli altri paesi sviluppati – è stata avviata, con esiti più o meno apprezzabili, una serie di manovre per rispondere alle nuove e crescenti esigenze di miglioramento e modernizzazione dell'amministrazione pubblica[65]. L'introduzione dei principi legati al *New Public Management*, con ritmi ed intensità del tutto nuovi per la pubblica amministrazione italiana, ha rappresentato un momento di forte rottura con il passato, dovuto all'allontanamento dello Stato dalla gestione di alcuni grandi servizi e alla nascita di enti di regolazione indipendenti dall'esecutivo, portando a ridisegnare il completo assetto organizzativo degli apparati pubblici[66].

Uno degli elementi di maggiore innovazione è stato l'introduzione del principio di sussidiarietà, espresso dalla L. 15 marzo 1997, n. 59, recante "Delega al Governo per il conferimento di funzioni e compiti alle regioni ed enti locali, per la riforma della Pubblica Amministrazione e per la semplificazione amministrativa"[67]. Nota anche come Bassanini 1, la L. 59/1997 favorisce il decentramento delle competenze amministrative a favore del sistema delle

62 Per una maggiore disamina sull'argomento si veda Zan 2003, pp. 86-94.

63 Il Piano Triennale si prefigge ben sei obiettivi per la rigenerazione del museo: apertura, apprendimento e intraprendenza, eccellenza, condivisione delle capacità, riconoscimento da parte del pubblico ed efficacia.

64 Zan 2003, p. 89.

65 Mercurio, Martinez 2010, p. 28.

66 Hinna 2009, p. 42.

67 Casetta 2010, p. 60.

autonomie territoriali[68]. Secondo il principio di sussidiarietà, tali competenze, attribuite all'entità territoriale amministrativa più vicina ai cittadini (il Comune), possono essere trasferite al livello di governo territorialmente superiore soltanto nell'ipotesi in cui il primo non riesca a curare gli interessi ad esso affidati[69]. Il principio, inoltre, oltre che in senso "verticale" (relativamente, cioè, alla distribuzione delle competenze tra centro e periferia), può essere declinato in senso "orizzontale" (nei rapporti tra poteri pubblici e organizzazioni della società)[70]. In questo modo, con la revisione delle relazioni fra pubblico e privato, la cura degli interessi pubblici come competenza esclusiva della pubblica amministrazione viene meno.

La ventata di ottimismo legata all'introduzione di nuove norme e princìpi ha, ben presto, lasciato il posto ad un certo scetticismo sulla capacità delle pubbliche amministrazioni italiane di rendere effettivamente concreti i cambiamenti necessari[71]. L'innovazione giuridica non si è tradotta in innovazione gestionale, e l'effettiva implementazione dei nuovi principi di ordinamento e organizzazione della macchina statale ha fatto registrare un *gap*[72]. Il processo di riforme è sembrato lontano dall'essere compiuto e, pertanto, il settore pubblico risulta ancora caratterizzato da interventi parziali e molteplici incongruenze, distante da un modello istituzionale e amministrativo davvero coerente[73]. La pubblica amministrazione presenta un quadro contraddittorio fra ritardi nell'applicazione del *New Public Management* a livello centrale e applicazioni pilota a livello locale, caratterizzate dall'adozione di logiche post manageriali e coerenti con le linee di evoluzione della *Public Governance*[74].

Di riflesso, la cultura dominante dei musei pubblici ha portato con sé gli stessi problemi riscontrati nelle pubbliche amministrazioni: una scarsa attenzione al servizio e al cliente, scarso orientamento all'innovazione, una rigidità dovuta al rispetto di regole e procedure che nel tempo hanno sostituito valori e obiettivi, ma, anche, il ritardo con cui il fenomeno del *New Public Management* ha influenzato la gestione del patrimonio culturale, coinvolgendo con i suoi principi i musei solo dopo la metà degli anni '90[75]. Per i musei statali il processo di riforma è stato prima avviato sul piano normativo e ha riguardato:

– *previsione di soprintendenze "autonome" o "speciali"*, il cui progetto pilota è stato l'istituzione della Soprintendenza autonoma di Pompei, dotata di autonomia scientifica, organizzativa, amministrativa e finanziaria (escluse le spese per il personale). Tale modello ha ispirato l'attribuzione

68 Barbati *et al*. 2006, p. 108.
69 Casetta 2010, p. 60.
70 Ivi, p. 62.
71 De Magistris, Gioioso 2005, p. 276.
72 Hinna 2009, p. 61.
73 Pavan, Reginato 2004, pp. 512-515.
74 Meneguzzo 2006, pp. 52-61.
75 Bagdadli 1997, p. 94; Monteduro 2004, p. 218.

di autonomia alle quattro "soprintendenze speciali" per i "Poli museali" di Venezia, Roma, Firenze e Napoli (istituite con il Decreto Ministeriale 11 dicembre 2001);

– *decentramento verso gli enti locali*, oggetto di una serie di normative quali il D.Lgs. 31 marzo 1998, n. 112, "Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alle regioni ed agli enti locali, in attuazione del capo I della legge 15 marzo 1997, n. 59" e la L. Cost. 18 ottobre 2001, n. 3, "Modifiche al titolo V della parte seconda della Costituzione". Riprendendo i principi espressi dalla L. 59/1997, il D.Lgs. 112/1998 ha dato avvio al dibattito relativo al ruolo degli enti territoriali nel settore culturale. In particolare, la gestione di beni e attività culturali è regolata dall'articolo 150 secondo cui,

> una commissione paritetica, composta da cinque rappresentanti del Ministero per i beni culturali e ambientali e da cinque rappresentanti degli enti territoriali designati dalla Conferenza unificata, individua, ai sensi dell'articolo 17, comma 131, della legge 15 maggio 1997, n. 127, i musei o altri beni culturali statali la cui gestione rimane allo Stato e quelli per i quali essa è trasferita, secondo il principio di sussidiarietà, alle regioni, alle province o ai comuni.

Nonostante i presupposti, il trasferimento della gestione dei musei statali a questi Enti decentrati ha subìto una fase di "stallo", per la difficoltà di raccordare i diversi livelli istituzionali in termini di competenza e di responsabilità. Con la L. 3/2001 la questione dell'assetto delle competenze, anche nel settore dei beni culturali acquista nuovo spessore, esprimendosi principalmente nel mutamento dei criteri di riparto della potestà legislativa: con la riscrittura dell'articolo 117 Cost., la competenza legislativa in materia di tutela dell'ambiente, dell'ecosistema e dei beni culturali viene attribuita alla potestà esclusiva dello Stato (art. 117, c. 2, l. s), mentre la valorizzazione dei beni culturali e ambientali e promozione e organizzazione di attività culturali diviene una materia di legislazione concorrente Stato/Regione (art. 117, c. 3)[76]. Con riferimento alla tutela viene introdotto un ulteriore elemento di flessibilità: l'articolo 118, con cui tra l'altro è stato costituzionalizzato il principio di sussidiarietà a tutti livelli di governo, prevede che la legge statale possa disciplinare forme di coordinamento fra Stato e Regioni[77];

– *costituzione di fondazioni, associazioni e società partecipate dal Ministero*, una facoltà prevista dal D.Lgs. 20 ottobre 1998, n. 368, "Istituzione del Ministero per i beni e le attività culturali, a norma dell'articolo 11 della legge 15 marzo 1997, n. 59", secondo cui «il Ministero ai fini di un più efficace esercizio delle sue funzioni e, in particolare, per la valorizzazione

[76] Barbati *et al*. 2006, pp. 101-103.
[77] Ivi, p. 107.

dei beni culturali e ambientali può costituire o partecipare ad associazioni, fondazioni o società»[78];

– *esternalizzazioni ai privati:* la L. 14 gennaio 1993, n. 4 (cosiddetta legge Ronchey) ha previsto la possibilità di affidare ad imprese la gestione dei servizi aggiuntivi al pubblico, dietro il pagamento di un canone di concessione. La L. 28 dicembre 2001, n. 448, "Disposizioni per la formazione del bilancio annuale e pluriennale dello Stato" (legge finanziaria 2002), ha sancito la possibilità di esternalizzare anche tutto l'insieme di attività che ha come obiettivo il miglioramento della fruizione pubblica e la valorizzazione dei beni culturali dello Stato (*global service*). Il D.Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, "Codice dei beni culturali e del paesaggio", ha previsto per i *servizi al pubblico* (art. 117) la possibilità della gestione in forma *diretta* o *indiretta*, ossia la concessione a terzi. I criteri per la scelta delle due forme di gestione sono regolati dall'articolo 115 del D.Lgs. 42/2004, che disciplina come gestire le attività di valorizzazione dei beni culturali di pertinenza pubblica[79]. Le «forme di gestione» riguardano il complesso delle misure organizzative, procedimentali e finanziarie attraverso le quali «i diversi soggetti, pubblici e privati, pongono in essere o collaborano all'esercizio di attività riconducibili all'ambito della valorizzazione»[80]. La possibilità da parte delle amministrazioni di ricorrere alla gestione *indiretta*, «al fine di assicurare un miglior livello di valorizzazione dei beni culturali»[81], dimostra come anche in materia di forme di gestione sia stato recepito il principio di sussidiarietà, in questo caso "orizzontale".

3.2 *Le occasioni mancate*

Dopo la spinta generale al cambiamento e alle riforme, la completa realizzazione delle ambiziose iniziative degli anni '90 ha incontrato notevoli ostacoli. Le diverse riforme, anche se perfette da un punto di vista dottrinale e teorico, si sono spesso dimostrate incapaci di reggere dal punto di vista applicativo e di incidere nelle organizzazioni preesistenti[82]. Altra criticità è stata l'aggravarsi della crisi economica degli ultimi anni, a causa della quale neanche le strutture centrali deputate alla tutela del patrimonio culturale sono state risparmiate da drastiche riduzioni di finanziamenti[83]. In generale, la diminuzione della spesa

78 Monteduro 2004, p. 219.
79 Barbati *et al*. 2006, p. 195.
80 Ivi, p. 193.
81 D.Lgs. 42/2004, art. 115, c. 4.
82 Di Paolo 2007, p. 162.
83 Pur avendo una capacità di spesa di 500 milioni di euro annui, nel 2013 il Ministero ne ha avuti solo 90 per tutelare tutto il paesaggio e il patrimonio (circa 277 centri di spesa). Secondo

pubblica per la cultura ha messo a rischio la sostenibilità e lo sviluppo del settore culturale, particolarmente dipendente dai finanziamenti pubblici[84]. Per effetto della crescente influenza del *New Public Management*, il rinnovamento delle pubbliche amministrazioni italiane basato su tentativi di razionalizzazione delle gestioni ha aperto nuove problematiche: mancanza di chiare linee di indirizzo, di condivisione di orientamenti e valori e di programmazione delle attività di gestione. Il sistema paese aveva tra le mani la possibilità di cambiare radicalmente le sorti della gestione del patrimonio culturale, ma la sua ripetuta incapacità di reagire alle crisi economiche e politiche ha finito per ripercuotersi negativamente sul settore culturale, trasformando, una dopo l'altra, quelle iniziative in occasioni mancate, le quali nel processo di innovazione dei beni culturali sono un campanello d'allarme.

3.2.1 *La mancata autonomia e managerializzazione dei siti di interesse culturale: Pompei*

La riforma sull'autonomia di Pompei avviata nel 1997, con la L. 8 ottobre 1997, n. 352, "Disposizioni sui beni culturali", rappresenta un caso di trasformazione gestionale estremamente rilevante nella storia amministrativa del nostro paese: da un lato, può considerarsi un esempio della trasformazione della pubblica amministrazione in senso manageriale, che stava avvenendo a livello internazionale con il *New Public Management*; dall'altro, una sorta di esperimento amministrativo in vista di cambiamenti più estesi che avrebbero interessato tutta la struttura del Ministero[85].

La riforma apportava notevoli cambiamenti all'assetto della soprintendenza, prevedendo: l'introduzione di una nuova figura dirigenziale, il *city manager* (ossia un direttore amministrativo che avrebbe dovuto introdurre a Pompei competenze manageriali), la creazione di un Consiglio di amministrazione (composto dal soprintendente, dal *city manager*, e dal funzionario di più elevato grado nella soprintendenza), che avrebbe condiviso il processo decisionale, e il riconoscimento dell'autonomia scientifica, finanziaria e contabile[86]. Tali cambiamenti permettevano alla soprintendenza autonoma di scegliere ed implementare la propria strategia per la conservazione del sito (*domus*, affreschi e mosaici), impiegando, nella quota più ampia possibile, le entrate generate dalla biglietteria, ma anche di rendere i vertici della nuova istituzione autonoma direttamente responsabili per le operazioni e i risultati. Più in particolare,

il Presidente del Fai, Andrea Carandini, «il Ministero è in uno stato comatoso»: non basta non tagliare, urge poter contare su almeno altri 200 milioni e assumere 1000 persone con qualifiche varie entro 3 anni per evitare la chiusura dei musei (Conti 2013, p. 20).

84 Domenichini 2013, p. 179.

85 Ferri, Zan 2012, p. 11.

86 Ivi, p. 3.

sull'esempio inglese, la volontà era quella di una convergenza, seppur lenta e difficoltosa, verso il modello dell'*arm's lenght*, che portava con sé «l'idea di un settore pubblico composto da entità autonome chiamate a rendere conto ai vari ministeri»[87].

Dopo ben 10 anni, è stata definitivamente archiviata l'idea iniziale di tale possibile "convergenza", ponendo seri dubbi sulla capacità gestionale di Pompei e, di riflesso, della pubblica amministrazione italiana, verso quel modello[88]. La riforma, infatti, mostrava fin dall'inizio forti limiti e contraddizioni, tra cui: una mancanza di chiari criteri per la selezione del *city manager*; una debolezza nell'assetto del Consiglio di amministrazione, causata da un lato dal ristretto numero di componenti e, dall'altro, dalla diversità dei principi sottostanti la loro selezione; l'impossibilità per la soprintendenza di gestire le risorse umane che, di fatto, essendo escluse dalle variabili soggette al cambiamento al momento della riforma, restavano una competenza ministeriale[89]; una forte resistenza da parte del Ministero nel garantire l'autonomia contabile promessa dalla riforma. L'esclusione della gestione diretta delle risorse umane, con conseguente impossibilità di azione profonda sull'organizzazione del lavoro e con sistemi di bilancio e amministrazione ben lontani da quelli che ci si poteva attendere in un processo di emancipazione dall'amministrazione ministeriale, rappresenta forse l'aspetto più stridente della riforma.

Nel corso degli anni, una serie di eventi ha contribuito a minare ulteriormente le basi del processo di autonomia della soprintendenza. Nel 2007, la figura del *city manager* è stata abolita definitivamente «all'interno di un processo di riduzione delle posizioni dirigenziali del Ministero»[90]. Nel 2008, proseguendo tale processo, il Ministro dell'Interno decide di unire la soprintendenza di Pompei con quella di Napoli, in modo da avere un unico soprintendente. La fusione, però, si dimostra rovinosa, soprattutto per Pompei: il deficit in cui versa la soprintendenza napoletana spinge a dirottare sul capoluogo regionale tutte le risorse generate da Pompei[91]. Ma è nel luglio del 2008 che la storia dell'autonomia di Pompei giunge alla sua conclusione. Il Presidente del Consiglio, su richiesta del MiBAC, del Prefetto di Napoli e della Regione Campania, nomina un commissario delegato per far fronte ad una situazione di emergenza da cui il sito archeologico sembrava essere interessato[92]. Si provvede allora alla confisca delle risorse della soprintendenza (circa 40 milioni di euro) per attuare i progetti proposti dal commissario delegato, che finisce così per sostituirsi al potere decisionale del Consiglio di amministrazione. E Pompei, a

87 *Ibidem*.
88 Ferri, Zan 2012, p. 11.
89 Ivi, p. 7.
90 *Ibidem*.
91 *Ibidem*.
92 Ferri, Zan 2012, p. 4.

sua volta, finisce col perdere – non dal punto di vista legale, ma nella realtà dei fatti – lo status di soprintendenza autonoma.

La storia di Pompei, che può essere considerata una grande occasione mancata nell'evoluzione gestionale del settore culturale, dimostra l'incapacità o la mancanza di volontà da parte dello Stato nel supportare il processo di decentralizzazione in modo coerente e continuo negli anni: al contrario, si è verificato un progressivo rinvigorimento del sistema amministrativo centralistico, che invece si sperava di aver superato proprio grazie al processo di managerializzazione[93]. Ci si aspettava, inoltre, che l'ente divenuto autonomo spiegasse, giustificasse e si assumesse la responsabilità dei progetti implementati e delle risorse utilizzate, insomma che si dimostrasse *accountable*[94]. In realtà, nel corso degli anni non è stato elaborato alcun rapporto sullo stato di avanzamento o sul grado di raggiungimento degli obiettivi dichiarati nel piano iniziale[95]. In sostanza, i progressi fatti per la creazione di uno strumento di conoscenza del sito archeologico di Pompei (cartografie, Gis) non sono stati accompagnati da un parallelo sforzo in termini di pianificazione e *reporting*, elementi fondamentali del discorso manageriale, che non hanno trovato applicazione[96].

Allo stato attuale, la questione della soprintendenza autonoma non sembra ancora aver trovato pace. Il D.L. 8 agosto 2013, n. 91, conosciuto anche come Decreto "Valore Cultura", recante "Disposizioni urgenti per la tutela, la valorizzazione e il rilancio dei beni e delle attività culturali e del turismo", convertito con modificazioni dalla L. 7 ottobre 2013, n. 112, ha stabilito che la Soprintendenza speciale per i beni archeologici di Napoli e Pompei venga divisa in due uffici: sono così nate la Soprintendenza speciale di Pompei, Ercolano e Stabia, e quella di Napoli (non speciale, e per questo non dotata di autonomia organizzativa e contabile)[97]. Promesse di autonomia sono state fatte anche all'Unità Grande Pompei – centrale di coordinamento creata, in attuazione del Grande Progetto Pompei[98], «al fine di consentire il rilancio economico-sociale e la riqualificazione ambientale e urbanistica dei comuni interessati dal piano di gestione del sito Unesco»[99] – a cui sono stati assicurati autonomia contabile e amministrativa, propri mezzi e personale. Come auspicato dal D.L. 91/2013, la struttura dell'Unità deve essere disegnata dallo stesso decreto che deve dare forma all'ufficio del Grande Progetto, i cui responsabili (direttore generale di progetto

[93] Ivi, p. 11.
[94] Ivi, p. 2.
[95] Ivi, p. 12.
[96] *Ibidem*.
[97] Cherchi 2014, p. 16.
[98] Nell'aprile 2012, il Governo italiano e la Commissione Europea hanno presentato il Grande Progetto Pompei, frutto di un lavoro congiunto (e cofinanziato con 105 milioni di euro) che, con lo scopo di arrestare il degrado e riportare il sito archeologico a migliori condizioni di conservazione, rappresenta un programma straordinario ed urgente di interventi conservativi, di prevenzione, manutenzione e restauro da compiersi entro il 2015 (<http://www.pompeiisites.org>).
[99] D.L. 8 agosto 2013, n. 91, c. 4 (<http://www.beniculturali.it/mibac>).

e vice direttore) dovranno essere pronti a dialogare con il soprintendente. Un dialogo a tre che si spera possa essere proficuo, non solo per la freschezza delle nomine, e per il bene di un sito archeologico di valore inestimabile che rischia di essere eliminato dalla lista dei patrimoni dell'umanità, ma soprattutto perché nella storia di Pompei l'accoppiata soprintendente e commissario (o *city manager*, come venivano chiamati, prima di essere definiti direttori generali, «gli "esterni" che hanno cercato di fermare il degrado di Pompei»[100]) non ha sempre portato a dei risultati positivi.

3.2.2 *Il D.M. 10 maggio 2001*

Come per tutti gli altri paesi europei, l'esperienza inglese del *Registration Scheme* si è rivelata fondamentale anche per l'Italia: con il D.M. 10 maggio 2001 è stato introdotto l'*Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e gli standard di funzionamento e sviluppo dei musei*[101]. Conquistatosi fra gli addetti ai lavori «il nomignolo confidenziale di "standard" *tout court*»[102], il D.M. rappresenta il risultato più concreto e durevole delle azioni messe in moto dall'art. 150 del D.Lgs. 112/1998, riguardante il trasferimento della gestione di beni e attività culturali dallo Stato ad altri soggetti sul territorio. Il rispetto di criteri e standard da parte dei musei statali viene posto come una condizione necessaria per il loro trasferimento a regioni ed enti locali, anche se i criteri hanno dimostrato di essere stati pensati per tutte le realtà museali (anche musei di proprietà degli enti locali o di soggetti privati)[103].

Il D.M. ha segnato un momento estremamente importante per i musei italiani, sia perché è stato prodotto in un clima di straordinaria concertazione fra livelli istituzionali[104], sia perché, costituendo un «punto di riferimento tecnico ineludibile», è riuscito a raccogliere in un unico corpo linee-guida e standard specifici su: regole e risorse indispensabili per far funzionare il museo dal punto di vista istituzionale e organizzativo (regolamento, bilancio, strutture, personale); processi da attivare, norme tecniche in materia di sicurezza, conservazione, catalogazione e ordinamento delle collezioni; politiche e servizi per l'utenza, comunicazione all'interno e all'esterno del museo, promozione, rapporti con il territorio[105]. Analogamente all'esperienza inglese, il modello italiano degli standard assume diverse valenze riconducibili a due elementi essenziali[106]: da

100 Cherchi 2014, p. 17.
101 Maresca Compagna, Sani 2008, p. 177.
102 Maresca Compagna 2005, p. 11.
103 Monteduro 2004, p. 232.
104 Il processo di implementazione degli standard ha realizzato di fatto una collaborazione ed una condivisione di informazioni ed obiettivi strategici fra Stato, Regioni ed enti locali, che doveva sfociare in un Accordo istituzionale (Monteduro 2004, p. 232).
105 Maresca Compagna, Sani 2008, p. 177.
106 Monteduro 2004, p. 232.

un lato, gli standard si pongono come strumento di auto-diagnosi e di auto-miglioramento con riferimento ad importanti dimensioni qualitative di ogni museo; dall'altro, sono uno strumento in grado di incrementare il livello di *accountability* del museo nei confronti dei governi di riferimento (Ministero, Regioni, enti locali), ma anche verso eventuali finanziatori e donatori privati, oltre che dei cittadini stessi. Il dovere di *accountability*, nel caso dei musei pubblici, è più forte nei confronti dei cittadini che ne sostengono già il costo di conservazione e gestione attraverso le imposte che versano allo Stato.

Inizialmente sviluppato per supportare il decentramento della gestione museale, il D.M. del 2001 è diventato un *benchmark* del settore culturale, promuovendo il miglioramento e lo sviluppo dei musei italiani, e può essere considerato il primo atto in Italia che applica gli strumenti delle imprese alla gestione museale, attraverso indicatori di misurazione delle *performances* e della qualità dei servizi.

Nonostante questa ulteriore conferma, il D.M. del 2001 dal momento della sua emanazione non fu mai veramente attuato, sia perché richiedeva diversi passaggi normativi e organizzativi per potersi tradurre in un vero e proprio sistema di accreditamento della qualità, sia perché, a dispetto della legge, la gestione degli istituti non è mai stata trasferita agli enti territoriali: il valore normativo del D.M. era limitato ai soli beni statali da trasferire agli enti locali, secondo quanto previsto dall'art. 150 del D.Lgs. 112/1998 sul decentramento amministrativo, ma il Ministero non volle trasferire agli enti locali alcun bene statale e, per chiudere la questione, nel 2004 l'art. 184 del Codice dei beni culturali ha abrogato definitivamente l'art. 150 del D.Lgs. 112/1998[107]. Nell'attuazione degli standard ci si aspettava anche di veder enfatizzato, come è accaduto nell'esperienza britannica, l'aspetto della rendicontazione periodica alla collettività sul livello di *performances* qualitative raggiunte, al fine di accentuare le valenze di *accountability* già implicite nel sistema, ma neanche questo aspetto è stato realizzato[108]. Pur avendo trovato molto spazio negli atti delle Regioni e nella cultura degli addetti (diverse regioni hanno avviato comunque dei processi, più o meno formalizzati, di riconoscimento dei musei locali o di interesse locale, in cui, tra l'altro, il rispetto degli standard si pone come prerequisito per l'accesso ai finanziamenti pubblici)[109], la sua mancata

[107] Garlandini 2010, pp. 21-22.

[108] Monteduro 2004, p. 232.

[109] In Italia, 9 regioni hanno definito standard minimi per il riconoscimento dei musei e attivato processi di verifica, prevalentemente tramite processi di autovalutazione. Gli strumenti adottati (leggi regionali, delibere, piani di sviluppo) e gli stadi di applicazione non sono identici: solo la Lombardia ha completato un vero e proprio sistema di accreditamento; le altre regioni hanno attivato procedure più flessibili e graduali, ma quasi tutte si sono orientate verso l'individuazione di requisiti minimi con lo scopo di portare il maggior numero possibile di istituzioni ad un miglioramento continuo. Facendo un bilancio complessivo si rileva una situazione "a macchia di leopardo", che vede le regioni meridionali (eccetto Sardegna e Campania) del tutto assenti (Maresca Compagna 2010, pp. 295-296).

applicazione in modo completo e generalizzato ha fatto del decreto un'altra occasione che il settore culturale italiano si è lasciato sfuggire.

3.2.3 *La Commissione Ministeriale del 2006*

Con decreto ministeriale 1° dicembre 2006 è stata istituita dal Ministro Rutelli una Commissione nazionale, conosciuta come Commissione Montella, con lo scopo di dare attuazione all'articolo 114 del Codice, aggiornare il D.M. del 2001 e trasformare le misure proposte in fatti. A distanza di quattro anni dal D.M. del 2001, il Codice dei beni culturali e del paesaggio, all'art. 114, infatti, ha richiamato l'esigenza di definire e aggiornare periodicamente «i livelli minimi uniformi di qualità delle attività di valorizzazione sui beni di pertinenza pubblica», portando alla ribalta il problema della individuazione di criteri a livello nazionale, che devono essere condivisi fra Stato, Regioni ed enti pubblici territoriali (nella forma della "intesa"), ed individuati anche con il concorso delle università[110]. Tutto questo, inoltre, si intrecciava con il dibattito sulle competenze Stato-Regioni-Autonomie locali che ha trovato nella Riforma del Titolo V della Costituzione (L. Cost. 3/2001) una precisa definizione[111]. A tal proposito, il documento finale della Commissione rappresenta un contributo serio e approfondito[112]. L'idea di partenza era di ripetere l'esperienza del D.M. del 2001 riprendendone il metodo di lavoro e i contenuti e cercando di «misurarsi con i motivi per i quali non si fa quel che tutti dicono che va fatto»[113]: si è ripartiti, perciò, dal decreto stesso per trovare il modo di renderlo effettivo e far sì che si realizzasse qualche buona prassi. In quest'ottica, la Commissione si è concentrata su una serie di tematiche, tra cui[114]:

a) i livelli minimi uniformi di qualità delle attività di valorizzazione, relativamente ai musei e ad altri istituti e luoghi della cultura di appartenenza pubblica[115];
b) l'utilità di aggiornare il D.M. del 2001 e di sviluppare processi di autovalutazione e di accreditamento: il problema di tale decreto era il fatto di essere nato su iniziativa di alcune regioni e di non aver avuto un evidente impegno da parte del Ministero, portando ad una applicazione parziale e riduttiva delle sue disposizioni. Riconoscendo la validità del D.M. del 2001 riguardo ai processi di miglioramento della qualità

110 Maresca Compagna, Sani 2008, p. 177.
111 Barbati *et al*. 2006, p. 101.
112 Garlandini 2010, p. 21.
113 Montella, Dragoni 2010, p. 178.
114 Garlandini 2010, pp. 21- 40.
115 Per ragioni di tempo e di opportunità, la Commissione ha focalizzato la sua attenzione principalmente sull'ambito dei musei. Gli altri istituti e luoghi sono rimasti fuori dall'approfondimento, ma il metodo utilizzato ha certamente creato un effetto di eco anche per le altre strutture (biblioteche e archivi *in primis*) (Pinna 2010, pp. 163-164).

dei musei, la Commissione ha proposto l'aggiornamento del decreto alla luce di 9 anni di esperienza maturata, e la creazione di processi di valutazione (o almeno di autovalutazione)[116], certificazione della qualità, e accreditamento su scala nazionale;

c) i musei e la sussidiarietà: la Commissione ha affrontato il problema della cooperazione tra le istituzioni, i piani integrati di valorizzazione territoriale, l'esternalizzazione delle attività, i servizi aggiuntivi, di accoglienza, con lo scopo di promuovere un sistema integrato di tutela e valorizzazione dei beni culturali e dei territori, che l'ICOM ha pienamente condiviso[117];

d) funzioni, competenze, percorsi formativi e modalità di qualificazione delle figure professionali: la Commissione, prendendo in considerazione la Carta delle professioni museali (promossa dall'ICOM e dalla Conferenza permanente delle associazioni museali), ha delineato 5 principali figure professionali: direttore, conservatore, responsabile dei servizi educativi, responsabile dei servizi di custodia e accoglienza, responsabile della sicurezza, a cui si aggiungono due collaboratori, educatore museale e operatore dei servizi di custodia e accoglienza. Anche se continua a mancare in Italia una offerta formativa adeguata per coloro che lavorano nei musei, su base professionale o volontaria, l'ufficializzazione di tali figure in un documento nazionale rappresenta un passo positivo verso il loro riconoscimento pubblico[118].

Il lavoro della Commissione è iniziato con l'analisi dello stato dell'arte e la «ricognizione e armonizzazione di elaborazioni teoriche e buone pratiche sperimentate dal Ministero, dalle Regioni, dagli Enti locali e da imprese, e si è sviluppato anche attraverso incontri e *focus group* con soggetti interessati e con portatori di esperienze utili e competenze»[119]. La cooperazione, quale «criterio ordinatore sia dei rapporti tra livelli istituzionali che nella integrazione tra il settore dei beni culturali e quelli delle confinanti politiche pubbliche»[120], è stato il *leitmotiv* di tutte le indicazioni formulate dalla Commissione.

116 La Commissione ha ribadito l'utilità dell'autovalutazione delle prestazioni, quale «punto di partenza obbligato dei percorsi di miglioramento continuo», proponendo di estenderla a tutte le regioni. Sarebbe opportuno anche avere ispezioni/sopralluoghi e verifiche da parte degli organi tecnici di stato-regioni, per ovviare ai problemi della mancanza di personale qualificato e della attendibilità delle risposte. L'autovalutazione deve basarsi su elementi comuni su tutto il territorio nazionale e sulla creazione di un organismo tecnico (un Osservatorio o una Commissione paritetica) rappresentativo dei diversi livelli istituzionali e delle istanze tecnico-scientifiche, incaricato di aggiornare gli standard e le linee guida, di monitorarne l'applicazione, di costruire una banca dati nazionale relativa a tutti i musei italiani, alimentata dalle informazioni oggi non confrontabili tra i musei di regioni diverse (Maresca Compagna 2010, pp. 299-301; Maresca Compagna, Sani 2008, p. 178).

117 Garlandini 2010, p. 40.

118 Ivi, p. 37.

119 Montella, Dragoni 2010, p. 211.

120 *Ibidem*.

Anche l'elaborazione delle tematiche, ad opera di appositi gruppi di studio, denominati "Sottocommissioni", è avvenuta in modo fortemente integrato sotto il profilo sostanziale e metodologico. Di seguito, gli argomenti affrontati dalle cinque Sottocommissioni: livelli minimi uniformi di qualità delle attività di valorizzazione per i musei e altri istituti e luoghi della cultura di appartenenza pubblica; processi di produzione del valore; funzioni, competenze, percorsi formativi e modalità di accreditamento degli addetti; programmazione e gestione delle attività di valorizzazione ("i servizi aggiuntivi"); istituti e territorio.

Le indicazioni della Commissione Montella potevano rappresentare la soluzione di molti problemi, ma occorre ricordare che ai sensi dell'art. 114 del Codice il documento finale elaborato dalla Commissione avrebbe dovuto essere trasmesso alla Conferenza unificata Stato-Regioni-Città e autonomie locali per essere poi condiviso e adottato con decreto ministeriale: l'esito atteso era quello di un nuovo decreto ministeriale di aggiornamento dell'*Atto di indirizzo*. Nel 2007 la Commissione ha presentato una sintesi dei lavori, da cui emergono le linee di intervento proposte, alcune delle quali immediatamente traducibili in un testo normativo[121]. La precoce fine della legislatura e le elezioni anticipate non hanno permesso l'approvazione formale di tale documento che, ironia della sorte, ha avuto lo stesso destino del D.M. del 2001[122]. Con i suoi presupposti, l'esperienza della Commissione Montella poteva rappresentare la via italiana al *New Public Management* e, pertanto, costituisce il punto da cui certamente poter e dover ripartire, anche per colmare le notevoli differenze esistenti fra le diverse aree geografiche del nostro paese rispetto all'adozione e alla diffusione di strumenti e di buone pratiche per il riconoscimento dei musei.

3.2.4 *Il tortuoso percorso della "sussidiarietà orizzontale"*

Il Codice dei beni culturali e del paesaggio ammette e incentiva nella gestione dei beni culturali il coinvolgimento dei privati (tramite esternalizzazioni o *outsourcing*), quale espressione sia del principio di sussidiarietà orizzontale sancito dall'art. 118 della Costituzione[123], sia della *Public Governance*, che (al pari del *New Public Management*) considera l'esternalizzazione un importante strumento di modernizzazione[124].

Per la gestione delle attività di valorizzazione, e dunque dei servizi al pubblico previsti all'art. 117, il Codice, all'art. 115, accanto alla gestione *diretta* (per mezzo di strutture organizzative interne o in forma consortile pubblica), prevede, come già ricordato (*supra*, § 3.1), anche la gestione *indiretta* (tramite concessione a terzi, anche in forma congiunta e integrata).

121 Pinna 2010, p. 163.
122 Garlandini 2010, pp. 21-22.
123 Fidone 2012, p. 2.
124 Cepiku 2006, p. 74.

I servizi al pubblico[125], o servizi aggiuntivi (come formulati dalla L. 4/1993 che li ha introdotti nel nostro ordinamento), rappresentano un settore in cui è fondamentale il rapporto tra pubblico e privato: non è un caso che, ogni qual volta si affrontino questioni relative all'importanza da dare ai privati nelle attività riguardanti i beni culturali, sia automatico il ricorso ai servizi aggiuntivi presso i musei. Il successo dei servizi al pubblico, sebbene parziale e non esente da critiche e problematiche, è uno dei pochi elementi positivi di un settore che fa grande fatica a modificarsi ed innovare[126]. Tuttavia, l'ammissibilità dell'intervento dei privati nel settore risulta fortemente condizionata dal quadro normativo vigente e, soprattutto a livello di musei statali, si sono verificati problemi nell'organizzazione dei sevizi, con un aumento della conflittualità con i concessionari[127]. Tali disfunzioni sono state oggetto di studio anche della Commissione Montella, che ha dato vita ad una apposita Sottocommissione per individuarne criticità e possibili soluzioni[128].

Recependo in parte le indicazioni della Sottocommissione, ma soprattutto per dare attuazione all'art. 14 del D.L. 1 ottobre 2007, n. 159[129], il Decreto emanato dal MiBAC in data 29 maggio 2008 detta nuove regole sulle modalità di affidamento a privati e di gestione integrata dei servizi aggiuntivi presso istituti e luoghi della cultura statali. Il D.M. del 2008 si distingue per:

– lo specifico e innovativo ruolo che viene riconosciuto al concessionario privato, considerato partner delle istituzioni culturali e attore dell'organizzazione dei servizi museali (il privato può proporre annualmente progetti migliorativi dei servizi prestati);

125 All'art. 117 del Codice, la rubrica «Servizi aggiuntivi» è stata sostituita dalla seguente «Servizi per il pubblico» in seguito all'approvazione del Decreto Legislativo 26 marzo 2008, n. 62 "Ulteriori disposizioni integrative e correttive del decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, in relazione ai beni culturali".

126 Leon 2012, p. 25.

127 Fidone 2012, p. 2.

128 La Sottocommissione si è occupata dei servizi di accoglienza e di ospitalità, avanzando nuovi principi e strumenti per dare maggiore efficienza al settore dei servizi museali, tra cui la ridefinizione dei ruoli tra diversi attori istituzionali ed economici, differenziazioni delle attività, flessibilità nelle soluzioni organizzative concrete, rafforzamento del ruolo regolativo pubblico a fronte di garanzie di gestione al privato in caso di esternalizzazione, ricorso a modelli di cooperazione, apertura a possibili sperimentazioni (Piperata 2008).

129 Il D.L. 159/2007, convertito in L. 222/2007, si è posto l'obiettivo di assicurare efficienza ed efficacia nella gestione ed erogazione dei servizi aggiuntivi e una maggiore razionalizzazione delle risorse disponibili. Riprendendo una soluzione già avanzata nella Circolare ministeriale 5 ottobre 2005, n. 131, "Nuovi bandi di gara per l'aggiudicazione integrata dei servizi aggiuntivi, di cui all'articolo 117, commi 2 e 3, del decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42. Indicazioni operative", viene prevista una gestione integrata delle attività ad un unico concessionario. La circolare non escludeva in termini assoluti la possibilità di frammentare ed affidare a terzi in maniera separata i singoli servizi, ma la considerava l'*extrema ratio* a cui ricorrere solo in caso di fallito esperimento delle gare per l'affidamento integrato (Piperata 2008).

– la possibilità di sperimentare un dialogo competitivo per la selezione del concessionario (coinvolgendo i privati già al momento della definizione del progetto di gestione, in casi particolarmente complessi)[130].

Il D.M. si è sforzato di cercare un punto di equilibrio tra le aspirazioni del privato e il necessario ruolo del pubblico nella programmazione e regolazione dell'offerta culturale. Nell'organizzazione dei servizi, il D.M. avanza la possibilità di gestire le attività di assistenza culturale e di ospitalità in forma integrata con i servizi di pulizia, vigilanza e biglietteria, in modo da semplificare notevolmente i rapporti contrattuali, concentrare in un unico capo di imputazione le responsabilità, e facilitare il complesso processo di esternalizzazione.

Nonostante questi passi avanti nel coinvolgimento dei privati nella gestione dei servizi, la circolare ministeriale del 23 marzo 2009, n. 49, recante le "Linee guida in materia di affidamento in concessione dei servizi di assistenza culturale e di ospitalità per il pubblico", ha fatto registrare una involuzione: la circolare segna la fine dell'affidamento integrato ai privati dei servizi aggiuntivi, per bandire invece delle gare che prevedono la "parcellizzazione delle gestioni". Perciò, per uno stesso polo museale viene organizzata una gara *ad hoc* per ogni singolo servizio, nella convinzione che questo possa introdurre, soprattutto nei grandi siti, maggiore professionalità e maggiore concorrenza (da un lato per attirare anche concorrenti stranieri, dall'altro per avvicinare l'Italia ai musei di tutto il mondo che funzionano con affidamenti separati)[131]. Di queste idee si è fatto promotore Mario Resca, allora direttore della Valorizzazione al MiBAC, secondo il quale la parcellizzazione delle gare, che si presta meglio ai siti più grandi e famosi (mentre per quelli piccoli è preferibile la gestione integrata, in modo da abbattere i costi), avrebbe permesso di evitare la concentrazione dei concessionari, incoraggiando l'"apertura del mercato" dominato da pochi[132]. Il principio sottostante i nuovi bandi di gara, dunque, avrebbe dovuto favorire la concorrenza tra potenziali concessionari e permettere anche agli operatori (italiani o stranieri) che non hanno mai svolto in passato attività nell'ambito dei beni culturali di poter partecipare alle gare ognuno con le sue diverse specificità e, ove necessario, anche attraverso le ATI (associazioni temporanee di imprese)[133].

Sono state ben 23 le gare presentate dal MiBAC nel 2010 per assegnare le concessioni secondo le nuove regole, ma una dopo l'altra le gare si sono completamente arenate: gli errori e le incongruenze dei requisiti hanno reso impossibile la partecipazione delle imprese private, costringendole a ricorrere al Tar. In diverse regioni italiane una lunga serie di sentenze, che hanno dato ragione ai ricorrenti, ha così demolito il nuovo impianto di affidamento dei servizi aggiuntivi[134].

130 Piperata 2008.
131 Cherchi 2010.
132 *Ibidem*; Osser 2012.
133 Pirrelli 2010.
134 Cherchi 2012.

Analizzando i punti critici e i difetti di un'operazione (costata ben centomila euro di consulenza) miseramente fallita, innanzitutto, va rilevato che le procedure di gara sono state indette sulla base di un unico modello predisposto dal Ministero senza alcuna differenziazione legata alle caratteristiche dei singoli siti, in termini di dimensioni, localizzazione geografica, stato dei luoghi, etc. Inoltre, il ruolo del concessionario rimaneva, come accade ancora oggi, sostanzialmente invariato rispetto a quello risultante dalla legge Ronchey, senza alcuna forma di autonomia del privato rispetto alle scelte gestionali del sito (gli orari di apertura sono decisi dal MiBAC spesso in modo non razionale, ovvero senza considerare e rispettare le specificità proprie di ogni singola struttura museale, il prezzo del biglietto è deciso dallo Stato senza consultare i concessionari, che non possono far leva su politiche di prezzo[135]). Infine, i requisiti dei bandi risultavano «irragionevoli e illegittimi», come ha sostenuto persino l'Autorità per la vigilanza sui contratti pubblici (importi troppo onerosi per i partecipanti alla gara e obbligo per il vincitore di assumere i lavoratori già in attività nelle realtà culturali)[136]. Il «metodo disaggregato per evitare la concentrazione dei concessionari»[137] è stato forse l'errore n. 1, doveva "aprire il mercato" dominato da pochi, ma ha ottenuto l'effetto opposto, tanto che pochissime sono state le imprese concorrenti per ogni sito. Nelle intenzioni del MiBAC, le nuove gare avrebbero dovuto fare del concessionario "un partner del museo" a cui riservare formule premianti per il suo contributo alla sostenibilità dei siti culturali; al contrario, «i concessionari sarebbero stati ridotti al rango di impiegati»[138], sostiene Patrizia Asproni presidente di Confcultura (associazione che raggruppa buona parte dei gestori privati dei servizi aggiuntivi). Con le gare disaggregate, inoltre,

> non è possibile bilanciare tra loro spese e ricavi dei diversi servizi, e le imprese non possono investire per migliorare i servizi, anche perché la durata della concessione è di soli 6 anni (prima erano 12), troppo pochi per recuperare un serio investimento[139].

Del malcontento dei privati circa le nuove regole di concessione si è fatta portavoce Confcultura che, considerando il MiBAC "obsoleto", ha avanzato «proposte shock per l'Italia, ma applicate in molti Paesi stranieri»[140], come il riconoscimento della *capacità decisionale* dei concessionari (circa orari, personale, prezzi, etc.) in accordo e con il controllo delle Soprintendenze in una vera *partnership*. Il MiBAC, dal canto suo, ha dovuto fare un triste *mea*

135 Uno degli elementi che ha reso ambigua l'autonomia della soprintendenza di Pompei, riguardava il fatto che non era chiaro se la soprintendenza potesse modificare i prezzi dei biglietti (Ferri, Zan 2012, p. 3).
136 Osser 2012.
137 *Ibidem*.
138 *Ibidem*.
139 *Ibidem*.
140 *Ibidem*.

culpa e impegnarsi in un lavoro (ad oggi non ancora concluso) di riscrittura delle linee guida sui servizi aggiuntivi, nella speranza che la futura formulazione vada incontro alle richieste delle imprese (bandi di gara che permettano una buona gestione) e che venga impostata una reale collaborazione fra pubblico e privato tale da permettere il superamento del grave stallo delle concessioni ormai scadute da anni. Soprattutto per le condizioni in cui versa il patrimonio culturale italiano (riduzione delle risorse pubbliche, scarsa disponibilità di tecnologie e di *know how* da parte delle Pubbliche Amministrazioni), è difficile immaginare che le politiche per i beni culturali possano essere portate avanti escludendo qualsiasi coinvolgimento dei privati[141].

La questione delle concessioni avrebbe permesso sia di mettere in pratica un principio importante come quello della sussidiarietà orizzontale, sia di incentivare una collaborazione pubblico-privato come auspicato dai principi della *Public Governance*, secondo cui individui e/o entità pubbliche e private affrontano le questioni di interesse collettivo con forme di cooperazione reciproca e di partenariato[142].

4. *Conclusioni*

In Italia, il settore dei beni culturali non è l'unico ad aver incontrato significativi ritardi e criticità di realizzazione; in realtà «il ritardo è una caratteristica strutturale dell'economia pubblica italiana e di tutto il comparto infrastrutturale»[143]. Secondo Alessandro Leon, a determinare tale rallentamento non sarebbero i tempi tecnici di realizzazione degli interventi, ma la *governance* interistituzionale (conflitto di competenze tra centro e periferia), le complessità procedurali dovute anche ad una eccessiva burocrazia e la carenza e la discontinuità del finanziamento pubblico[144]. Rispetto al conflitto di competenze, l'Italia sembra aver legiferato in materia di *New Public Management* lasciando spazi vuoti nella creazione e nell'individuazione delle forme di coordinamento tra i vari enti[145]. Pertanto, come previsto dai principi della *Public Governance*, si rendono necessarie «modalità innovative di programmazione e gestione delle aziende pubbliche centrate sullo sviluppo della capacità di *governance*»[146], volte alla realizzazione di nuove forme di cooperazione pubblico-privato e di nuove modalità di interazione con la società civile. Di conseguenza, gli enti locali dovrebbero implementare la capacità di "fare rete", sia con gli altri

141 Piperata 2008.
142 Bonollo 2012, p. 22.
143 Leon 2012, p. 31.
144 *Ibidem*.
145 Di Paolo 2007, p. 160.
146 Hinna 2009, p. 64.

enti territoriali, sia con soggetti economici diversi che insistono sulla stessa comunità[147].

Nel settore dei beni culturali, il cuore del problema consiste nell'esigenza di modificare le politiche e i modelli di gestione dei beni e delle attività culturali in modo da renderli più efficaci, efficienti e capaci di adattarsi ad un nuovo contesto, in cui la collaborazione e co-partecipazione di pubblico, privato e terzo settore diventa fondamentale[148]. Per non restare un miraggio, tale coinvolgimento dei privati nelle attività di gestione e valorizzazione del patrimonio culturale deve basarsi su una maggiore condivisione di indirizzi e strategie fra tutti gli attori coinvolti, evitando che le sovrapposizioni di compiti fra i diversi livelli di governo possano rendere complessa la gestione e ritardarne l'innovazione[149]. Allo stesso tempo, se è vero che la scelta dei privati da coinvolgere deve necessariamente essere molto severa, sarebbe anche opportuno «mettere il privato affidabile nelle condizioni di offrire un suo contributo progettuale»[150], lasciando che, in quanto consapevole e dotato di conoscenze, possa svolgere un'azione sussidiaria a quella statale. Considerando le sorti oggettivamente critiche in cui versano le casse statali, il contributo dei privati può consistere anche nella loro co-partecipazione al finanziamento del settore culturale[151]. L'apporto dei privati, però – dato che le nostre leggi fiscali, al contrario di altri Paesi, al momento non sono fatte per incoraggiarli –, non può avvenire se non c'è uno sforzo basilare da parte dello Stato. Sarebbe necessario, allora, scacciare la visione di pubblico e privato in contrapposizione in quanto, «dovendosi avvalere l'uno dell'altro, occorre dialogo e complementarietà»[152].

Il settore pubblico in Italia si caratterizza anche per la sua debole funzione di indirizzo e per l'eccessiva burocrazia che, rendendo la *governance* delle varie iniziative più complessa, si manifesta nella stratificazione di norme e decreti che tendono ad aumentare i vincoli per l'attività operativa e a favorire il ritardo dell'innovazione gestionale[153]. Sarebbe utile, seguendo le migliori prassi

147 *Ibidem*.
148 Domenichini 2013, p. 177.
149 Beretta, Migliardi 2012, p. 22.
150 Conti 2013, p. 20.
151 Domenichini 2013, p. 184.
152 Conti 2013, p. 20. Il dialogo fra le istituzioni è stata la formula vincente delle politiche per i beni culturali del Regno Unito: se in Italia lo Stato esercita in via esclusiva la funzione della tutela, oltre la Manica esso svolge un ruolo indiretto ma non totalmente assente, vista la necessità di creare tutte le condizioni affinché i soggetti privati possano esercitare efficacemente le proprie funzioni (Pellizzari 2010, p. 18). Con la loro preponderante presenza, i privati gestiscono, finanziano e collaborano alla formulazione delle politiche culturali, sviluppando una vera e propria amministrazione e gestione dei beni. A tali soggetti, infatti, si deve la realizzazione di molte attività di tutela, gestione e valorizzazione dei beni culturali, come l'estensione della protezione al "contesto ambientale" di collocazione dei beni culturali protetti, nonché all'individuazione delle *conservation areas*. Il quadro che ne risulta concorre a creare una logica di tutela «capillare ed articolata» (Mezzetti 1995, pp. 415-416).
153 Beretta, Migliardi 2012, p. 27.

straniere, una semplificazione della normativa in materia e il rafforzamento di una regia comune fra gli attori coinvolti, a cui garantire l'autonomia nella gestione diretta delle attività[154].

La condivisione di indirizzi e strategie tra i diversi organi di governo, si rintraccia anche nell'art. 114 del D.Lgs. 42/2004 che prevede l'adozione di "livelli minimi uniformi" attraverso un decreto ministeriale, sulla base di una "intesa", ovvero il livello più alto di concertazione, fra Stato, Regioni e Autonomie[155]. Tale "intesa" comporta la costruzione di un sistema di norme condiviso, obbligatoria per le materie di legislazione concorrente come la valorizzazione, ma importante anche per le attività relative alla tutela, per le quali, al fine di garantirne l'esercizio unitario, occorre definire standard minimi che siano condivisi e possibilmente co-decisi dai soggetti che devono applicarli o dai loro rappresentanti. La "condivisione di norme" è la sola a poter produrre risultati fecondi e duraturi, come ha dimostrato anche l'esperienza del D.M. 2001 il quale, «realizzando un coordinamento nazionale tecnico e scientifico unitariamente elaborato da tecnici del ministero, degli enti locali, delle università»[156], ha preparato un terreno comune fra Stato, Regioni ed Enti locali e, pur non avendo forza di costrizione, ha inciso sul sistema museale italiano più di tante leggi[157]. A sua volta, la Commissione Montella, individuando obiettivi facilmente condivisibili e attuabili nel breve e medio periodo, avrebbe dato forza operativa «ad un impianto organizzativo cooperativo […] che ottenga la coesione sociale e culturale nel rispetto delle diversità istituzionali e territoriali»[158], ma avrebbe anche permesso «la conoscenza condivisa, a più fini indispensabile, della quantità, delle caratteristiche e delle condizioni dei musei pubblici»[159].

Potrebbero essere queste le strade da percorrere per rendere più efficace ed efficiente la gestione del settore culturale, «uno dei più sofferenti e bisognosi (soprattutto alla luce delle occasioni mancate) di interventi a livello di organizzazione e di *governance*»[160].

154 Domenichini 2013, p. 184.
155 Maresca Compagna 2010, p. 299.
156 Montella, Dragoni 2010, p. 208.
157 Maresca Compagna 2010, p. 299.
158 Montella, Dragoni 2010, p. 207.
159 Ivi, p. 208.
160 Domenichini 2013, p. 179.

Riferimenti bibliografici / References

Angioni M. (1998), *La privatizzazione tutta speciale degli olandesi*: *i nuovi diritti e le nuove responsabilità dei musei*, «Il giornale dell'arte», n. 162, pp. 68-69.
Bagdadli S. (1997), *Il museo come azienda*, Milano: Etas.
Barbati C., Cammelli M., Sciullo G. (2006), *Diritto e gestione dei beni culturali*, Bologna: Il Mulino.
Bailey M. (1999), *Il British avrà un Managing Director*, «Il giornale dell'arte», n. 174, 59, pp. 58-59.
Beretta E., Migliardi A. (2012), *Le attività culturali e lo sviluppo economico*: *un esame a livello territoriale*, «Questioni di Economia e Finanza (Occasional papers)», luglio, n. 126.
Bonollo E. (2012), *La rendicontazione della regione. Verso una nuova informativa economico finanziaria e sociale*, Milano: Franco Angeli.
Borgonovi E., Ongaro E. (2002), *La riforma del management pubblico*, Milano: Bocconi Editore (ed. or. Pollit C., Bourckaert G., *Public Management Reform*: *a comparative analysis*, Oxford: University Press, 2000).
Bravo A., Foa A., Scaraffia L. (2000), *I fili della memoria. Uomini e donne nella storia dal 1650 al 1900*, vol. 2, Roma-Bari: Laterza.
Capocchi A. (2002), *Il processo di e-government*: *le esperienze in corso in Italia e in Gran Bretagna*, «Azienda Pubblica», n. 4/5, pp. 539-559.
Casetta E. (2010), *Manuale di diritto amministrativo*, Milano: Giuffrè.
Cepiku D. (2006), *L'esternalizzazione nelle amministrazioni pubbliche*: *teorie, pratiche ed esperienze a livello internazionale*, Roma: Aracne.
Cherchi A. (2010), *Musei, lo spezzatino dei servizi*, «Il Sole 24 ore», 10 maggio.
Cherchi A. (2012), *I Tar bloccano le gare per i servizi nei musei*, «Il Sole 24 ore», 30 gennaio.
Cherchi A. (2014), *Pompei, un progetto in salita*, «Il Sole 24 ore», 6 gennaio, pp. 16-17; anche in <http://www.ilsole24ore.com/art//2014-01-06/pompei-progetto-salita.html>, 20.01.2014.
Chirieleison C. (2002), *La gestione strategica dei musei*, Milano: Giuffrè.
Cofrancesco G. (1999), *Aspetti diacronici e sincronici nella disciplina britannica di tutela del cultural heritage*, in *I beni culturali, profili di diritto comparato ed internazionale*, a cura di G. Cofrancesco, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, pp. 177-198.
Conti P. (2013), *Meno tasse ai privati che investono in cultura*, «Corriere della Sera», 12 maggio, p. 20.
Dainelli F. (2007), *Il sistema di programmazione e controllo del museo*, Milano: Franco Angeli.
De Magistris V., Ongaro E., Valotti G. (2004), *La governance in Europa. Il Regno Unito*, Formez, Ufficio Stampa ed editoria, Dipartimento della Funzione Pubblica per l'efficienza delle comunicazioni.

De Magistris V., Gioioso G. (2005), *Nuovi profili di accountability nelle PA – teoria e strumenti*, Formez, Ufficio Stampa ed editoria, Dipartimento della Funzione Pubblica per l'efficienza delle comunicazioni.

Diani M. (1992), *La politica dei beni culturali in Gran Bretagna*, in *Le politiche dei beni culturali in Europa*, a cura di L. Bobbio, Bologna: Il Mulino, pp. 117-148.

Di Paolo A. (2007), *L'introduzione del* New Public Management *e della* Balanced Scorecard *nel processo di riforma dell'Amministrazione pubblica italiana*, «Economia pubblica», n. 3/4, pp. 155-179.

Domenichini G. (2013), *Il difficile rapporto tra cultura e mercato in Italia. Note a margine della ricerca* Le attività e lo sviluppo economico: un esame a livello territoriale, «Il capitale culturale», VI , pp. 175-189.

Ferri P., Zan L. (2012), *Pompei dieci anni dopo. Ascesa e declino dell'autonomia gestionale*, «Aedon», n. 1-2, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2012/1_2/zan.htm>, 26.01.2014.

Fidone G. (2012), *Il ruolo dei privati nella valorizzazione dei beni culturali: dalle sponsorizzazioni alle forme di gestione*, «Aedon», n. 1-2, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2012/1_2/fidone.htm>, 26.01.2014.

Garlandini A. (2010), *I musei italiani per la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale*, in Montella, Dragoni 2010, pp. 19-42.

Hinna A. (2009), *Organizzazione e cambiamento nelle pubbliche amministrazioni*, Roma: Carocci.

Hinna L., Monteduro F. (2012), *Lezioni di economia aziendale*, Santarcangelo di Romagna: Maggioli Editore.

Leon A.F. (2012), *La lenta modernizzazione dei beni culturali*: *cause e conseguenze*, «Economia della cultura», XXII, numero speciale marzo 2012, pp. 23-34.

Mac Gregor N. (1996), *Il modello anglosassone del trust*: *vantaggi e svantaggi*, in *L'Azienda museo*, a cura di A. Roncaccioli, Padova: Cedam, pp. 119-124.

Maresca Compagna A. (2005), *Strumenti di valutazione per i musei italiani. Esperienze a confronto*, Roma: Gangemi Editore.

Maresca Compagna A., Sani M. (2008), *Musei di qualità. I sistemi di accreditamento dei musei d'Europa*, Roma: Gangemi Editore.

Maresca Compagna A. (2010), *Livelli minimi uniformi*: *i musei italiani verso un sistema di regole condivise?*, in Montella, Dragoni 2010, pp. 290-301.

Meneguzzo M. (1995), *Dal New Public Management alla Public Governance*: *il pendolo della ricerca sulla amministrazione pubblica*, «Azienda pubblica», n. 3, pp. 491-510.

Meneguzzo M. (2006), *Ripensare la modernizzazione amministrativa e il New Public Management. L'esperienza italiana*: *innovazione dal basso e sviluppo della governance locale*, in *Managerialità, innovazione e governance nella pubblica amministrazione*, a cura di M. Meneguzzo, D. Cepiku, E. Di Filippo, Roma: Aracne.

Mercurio R., Martinez M. (2010), *Modelli di governance e processi di cambiamento nelle public utilities*, Milano: Franco Angeli.

Mezzetti L. (1995), *La tutela dei beni culturali nell'ordinamento britannico*, in *I beni culturali. Esigenze unitarie di tutela e pluralità di ordinamenti*, a cura di L. Mezzetti, Padova: Cedam, pp. 353-416.

Monteduro F. (2004), *L'accountability delle aziende culturali: l'esperienza di Italia e Regno Unito*, in *Misurare e comunicare i risultati. L'accountability del museo*, a cura di B. Sibilio Parri, Milano: Franco Angeli, pp. 215-236.

Montella M. (2003), *Musei e beni culturali. Verso un modello di governance*, Milano: Mondadori Electa.

Montella M., Dragoni P., a cura di (2010), *Musei e valorizzazione dei beni culturali*, Atti della Commissione per la definizione dei livelli minimi di qualità delle attività di valorizzazione, Bologna: Clueb.

Moore K. (1994), *Museum management*, London-New York: Routledge.

Museum pieces (2001), «The Economist», September 13th 2001, <http://www.economist.com/node/780664>, 04.06.2014.

Onnis M., Crippa L. (2012), *Orizzonti dell'uomo. Il Novecento e il mondo attuale*. Vol. 3, Torino: Loescher.

Osser E. (2012), *Paralisi delle concessioni in tutta Italia. A difesa del settore è Confcultura, che reclama un «Ministero della Cultura»*, «Il giornale dell'Arte», n. 316, gennaio.

Pavan A., Reginato E. (2004), *Programmazione e controllo nello Stato e nelle amministrazioni pubbliche*, Milano: Giuffrè.

Pellizzari S. (2010), *Il ruolo dei privati e la tutela del patrimonio culturale nell'ordinamento giuridico inglese: un modello esportabile?*, «Aedon», n. 1, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2010/1/pellizzari.htm>, 01.02.2014.

Pinna A. (2010), *Musei e valorizzazione. Dall'"Atto di indirizzo" sugli standard museali a oggi*, in Montella, Dragoni 2010, pp. 130-170.

Piperata G. (2008), *La nuova disciplina dei servizi aggiuntivi dei musei statali*, «Aedon», n. 2.

Pirrelli M. (2010), *Musei, 23 gare per i servizi e tante criticità*, «Il Sole 24 ore», 24 gennaio.

Saltini S. (2003), *I meccanismi delle decisioni pubbliche*, «Economia della cultura», n. 4, pp. 543-548.

Sani M. (1994), *Musei come imprese e nuove professioni culturali: tendenze in atto in Italia e Gran Bretagna*, in *Nuove imprese e nuove professioni nell'organizzazione della cultura*, a cura di E. Minardi, Milano: Franco Angeli, pp. 113-130.

Sibilio Parri B. (2001), *Strumenti di accountability dei musei: esperienze e proposte*, in *Economia, cultura, territorio*, Atti della giornata di studio (Fermo, Facoltà di Beni Culturali, 7 dicembre 2010), a cura di M. Montella, M. Cerquetti, Macerata: eum, pp. 87-98.

Sibilio Parri B., a cura di (2007), *Responsabilità e performance nei musei*, Milano: Franco Angeli.
Solima L. (2009), *Nuove metriche per comunicare il museo*, «Economia della cultura», vol. XIX n. 4, pp. 499-511.
The challenges and rewards of running a major international arts institution (2001), «Floreat Domus», 7, <http://www.balliol.ox.ac.uk>, 04.06.2014.
Zan L. (1999), *Conservazione e innovazione nei musei italiani*: *management e processi di cambiamento*, Milano: Etas.
Zan L. (2003), *Economia dei musei e retorica del management*, Milano: Mondadori.

Recensioni

«Il capitale culturale», IX (2014), pp. 223-227
ISSN 2039-2362 (online)
http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult
© 2014 eum

D. Frapiccini (2014), *L'età aurea di Giulio II. Arti, cantieri e maestranze prima di Raffaello,* Roma: Gangemi Editore («Helicona. Collana di monografie di storia dell'arte», a cura di Marco Gallo), 206 pp.

Il libro di David Frapiccini, *L'età aurea di Giulio II. Arti, cantieri e maestranze prima di Raffaello*, si basa su una fortunata ricerca d'archivio, che ha portato alla luce numerosi documenti inediti, cui s'aggiunge il mirato riesame di documentazione archivistica già nota. Tale indagine, tuttavia, non è condotta come una divertita "caccia al tesoro", che serve ad identificare il nome dell'artista o del committente, ma è intesa come lo strumento privilegiato che permette di ricostruire, con un approccio metodologico assolutamente innovativo, anche se ancora poco praticato in Italia, il brulicante mondo delle maestranze attive nei cantieri romani del primo decennio del Cinquecento, ovvero sotto il pontificato di Giulio II, prima che Bramante e Raffaello, nei loro rispettivi campi d'azione, prendessero la ben nota supremazia. Questa «turba de lavoranti» – così Antoniazzo Romano definisce la sua bottega, restituendo efficacemente l'atmosfera dei grandi cantieri pittorici romani – è però sapientemente inserita dall'autore in un tessuto connettivo costituito da curiali con ruoli di intermediazione, da funzionari dell'amministrazione pontificia e da mercanti-banchieri.

Il volume parte infatti dalla constatazione dei limiti raggiunti dalla tradizionale lettura stilistico-attributiva o iconografica nelle ricerche sulle imprese artistiche giuliane. L'autore sceglie dunque di indagare la complessa questione partendo dall'intricato sistema amministrativo della burocrazia vaticana, ovvero dalle istituzioni deputate al controllo finanziario dei cantieri, facendo emergere la centralità di alcune figure che hanno influito in maniera determinante sulla costituzione di una nuova *facies* culturale. Il primo di essi, cui è dedicato il primo capitolo, è Enrico Bruni, arcivescovo di Taranto e tesoriere generale pontificio, intimamente legato a Donato Bramante e probabilmente coinvolto in prima persona nella decisione di rinnovare la basilica pietrina. La fortunata carriera di Bruni

era legata al cardinale Girolamo Basso della Rovere, nipote di Sisto IV, cugino del futuro Giulio II e vescovo di Recanati, di cui era stato al servizio sin dal 1486, e a Bernardino De Cuppis da Montefalco, maestro di casa del cardinale, di cui Bruni era "vicino di casa" a Roma nelle aree di Tor Sanguigna e del *Campus Agonis* e a cui lo legavano consuetudini devozionali (e frequentazioni curiali), come ad esempio il comune interesse verso la locale chiesa di Sant'Agostino e, soprattutto, verso la chiesa dei Girolamini di Sant'Onofrio al Gianicolo, ove Bruni si fa seppellire nel 1509.

Col secondo capitolo l'autore ci porta dentro i meccanismi del funzionamento della burocrazia pontificia, attraverso la documentazione che permette di analizzare l'attività amministrativa della tesoreria generale e della Camera Apostolica. Non tutti gli artisti attivi nelle fabbriche giuliane erano però retribuiti su disposizione del tesoriere generale Enrico Bruni o per via di atti interni alla Camera Apostolica, diretta e controllata dal tesoriere, che rispondeva direttamente al papa e al cardinale camerlengo, effettivo capo della Camera. Ecco perché tra queste carte mancano ad esempio i nomi di Perugino e Pinturicchio, che sicuramente hanno lavorato all'interno dei cantieri giuliani. Probabilmente esistevano accordi riservati, sottratti al controllo del tesoriere, che il pontefice poteva saldare ricorrendo al proprio patrimonio personale. Altri maestri potevano inoltre impegnarsi con collaboratori a proprio carico, oppure potevano costituire un legame societario, come fecero ad esempio Baldino Baldini e Cesare da Sesto; altri ancora, per entrare nei cantieri pontifici, avevano avuto bisogno di un garante, come ad esempio il Sodoma, che vi accede grazie a Sigismondo Chigi, fratello del più noto Agostino, o Antonio da Sangallo il Giovane, introdotto dallo zio Giuliano da Sangallo, o ancora Lorenzo Lotto, garantito dall'orafo Gian Pietro Crivelli. Oltre ai lavori per i grandi cantieri, la ricerca documentaria ha reso noto l'impegno di moltissimi artisti e artigiani ad esempio negli apparati effimeri, nella realizzazione di sgabelli per il Sacro Concistoro e di barche per lo spostamento del papa lungo il Tevere.

Il terzo capitolo è dedicato ai cantieri giuliani e alle maestranze che vi lavorarono. Appena eletto pontefice, Giulio II indirizza particolari attenzioni a Castel Sant'Angelo, sua residenza preferita, ove lavorarono maestranze mensilmente stipendiate di carpentieri (insieme ad altri dipendenti come cancellieri, bombardieri e soldati) dalla *Camera Urbis*, l'istituzione amministrativa della città di Roma. Dalla Camera Apostolica dipendevano invece i finanziamenti per artefici qualificati: Giuliano da Sangallo, probabile autore della loggetta con l'epigrafe IVL(IVS) PONT MAX ANNO II e ghiande nei capitelli, e i pittori Michele Becca di Imola e Pier Matteo d'Amelia, per i quali risultano pagamenti tra il 1504 e il 1505. L'artista umbro, che in questa fase ha sicuramente un ruolo direttivo nel cantiere della rocca di Civita Castellana, è probabilmente anche il coordinatore del gruppo di pittori che ha realizzato le decorazioni pittoriche della loggetta. Con estrema chiarezza la documentazione dimostra che nel 1506 a Castel Sant'Angelo entra in scena Bramante, il quale prende la direzione al posto di Giuliano da Sangallo ed opera attraverso Bartolomeo da Lodi, un muratore stipendiato dalla *Camera Urbis*. Com'era invece la situazione negli appartamenti di Giulio II? La documentazione resa nota dall'autore dimostra in maniera inequivocabile che negli ambienti del Palazzo Apostolico Bramante entra in gioco non prima del

1509. In un primo momento (1504-1506) lavorano esclusivamente maestranze lombarde e milanesi, scese forse a seguito della diaspora seguita all'occupazione francese di Milano, mentre tra il 1507 e il 1508 le maestranze retribuite sono principalmente fiorentine. Anche i cantieri pittorici per gli appartamenti privati tra il 1507 e il 1508 sono gestiti da un fiorentino, ovvero Baldino Baldini, in società con Cesare da Sesto, che gli era comunque sottoposto. In questo caso è molto interessante la questione dei dipinti monocromi della *Stanza di Eliodoro*, attribuiti da Tom Henry in parte a Baldino Baldini (*Trionfi di Tito* e *Putti reggistemma*) e in parte a Cesare da Sesto (*L'Abbondanza* e *Putto con fiaccola*), sulla base di alcune analogie stilistiche rispettivamente col tardo Ghirlandaio e col leonardismo lombardo. Opponendosi a facili semplificazioni, l'autore del volume rileva giustamente una comune cultura figurativa ghirlandaiesca in tutti i dipinti, evidenziando inoltre come il leonardismo fosse la matrice comune anche di tutte le botteghe fiorentine della fine del Quattrocento. Questa simile formazione spiega come mai «Baldino Baldini, pittore fiorentino educatosi con il Ghirlandaio, abbia deciso di stringere società con Cesare da Sesto, ovvero con il robusto interprete di un linguaggio appreso su Leonardo» (p. 76). Si evidenzia così il nocciolo di una compagine fiorentina, impegnata in interventi di allestimento delle residenze papali e guidata forse dallo stesso Giuliano da Sangallo, che potrebbe esser stato il vero responsabile dell'arruolamento di molti artisti fiorentini. A questo punto l'autore si chiede giustamente come mai nei cantieri degli appartamenti di Giulio II in questa prima fase ci sia una preponderanza di artisti fiorentini. La motivazione che egli individua è duplice, allo stesso tempo economica e ideologica. Durante il pontificato di Giulio II moltissimi banchieri e mercanti si trasferirono a Roma, entrando in contatto con ambienti curiali e incidendo in maniera determinante sulle vicende della residenza pontificia in Vaticano. Emergono allora la figura del fiorentino Pietro Busdraga, «banderaio», «setarolo» e «merciario» papale, che aveva una retribuzione mensile per preparare drappi di vario tipo per le cerimonie pontificie e aveva un rapporto privilegiato con diversi pittori; il maestro Andrea da Firenze, sarto di Giulio II, stipendiato mensilmente dalla Camera Apostolica, spesso alle prese con dipinti su tessuti e seta; il mercante Antonio Segni (noto per i suoi rapporti di amicizia con Botticelli), che alla corte di Giulio II svolgeva mansioni di «zecchiere» mensilmente stipendiato, cui s'aggiungevano i suoi traffici mercantili, e che con la salita al soglio pontificio di Leone X viene imprigionato a causa delle sue simpatie per la caduta della Repubblica di Pier Soderini. A queste figure si affianca il canonico fiorentino Francesco Albertini, che con i suoi scritti cerca di saldare i rapporti diplomatici tra la repubblica soderiniana e il pontificato roveresco, esaltando gli antichi legami tra Firenze e Roma. Nel suo *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, pubblicato nel 1510 con dedica a Giulio II, Albertini confronta serratamente Roma a Firenze, con l'intento di mostrare come la crescita culturale romana sia avvenuta con l'ausilio e sotto la guida di illustri uomini fiorentini. Sullo sfondo di questo clima culturale Frapiccini inserisce l'attività romana di Andrea Sansovino per il coro della chiesa agostiniana di Santa Maria del Popolo, con i due monumenti funebri ai cardinali Ascanio Sforza e Girolamo Basso della Rovere, orgogliosamente firmati in caratteri epigrafici ANDREAS SANSOVINUS

FACIEBAT, citati anche da Albertini nel suo *Opusculum*. Una così ostentata dichiarazione di paternità, che non ha precedenti nel solco della produzione funeraria quattrocentesca romana, è a ragione interpretata dall'autore come una ostentazione della propria fiorentinità, forte dei suoi legami diplomatici col regime di Pier Soderini. La volontà di celebrare questo privilegiato rapporto fra la Firenze soderiniana e la Roma roveresca è inoltre coronata dalla costruzione del «mito del popolo etrusco», operata dall'agostiniano Egidio da Viterbo nel suo famoso *De aurea aetate*, ove viene esaltata la funzione sacerdotale etrusca come una prefigurazione del nuovo ordine sociale e religioso istaurato da Cristo. L'età aurea di Giulio II non poteva che essere dunque cantata da artisti toscani o fiorentini, ritenuti a quel tempo i legittimi discendenti degli etruschi. Non è un caso, allora, che i due defunti dei monumenti di Sansovino siano atteggiati proprio come due giacenti su sarcofagi etruschi. L'esordio romano di Andrea Sansovino è dunque giustamente ricondotto al contesto dominato dalle esigenze celebrative di Giulio II e dagli intenti propagandistici di Egidio da Viterbo. In questa temperie Frapiccini ridefinisce, credo a ragione e in maniera definitiva, la figura dell'intagliatore fiorentino Baccio d'Agnolo, probabile autore del soffitto ligneo del *cubiculum* di Giulio II, identificabile con quel Baccio d'Agnolo che, secondo Vasari, dopo aver realizzato gli stalli del coro e la decorazione dell'organo in Santa Maria Novella e l'altare maggiore della Santissima Annunziata, si era recato a Roma, giunto forse su spinta di Giuliano da Sangallo. Quest'ultimo, autentico animatore della stagione fiorentina giuliana, esce definitivamente di scena dai cantieri di Giulio II nel dicembre 1508, mentre già nel 1509 Bramante figura chiaramente come colui che detiene il controllo esclusivo delle fabbriche papali, in particolare dei cantieri del Palazzo Apostolico, ove è attivo un gruppo di "pittori concertanti" composto da Perugino e Signorelli, mai testimoniati da documenti, cui s'aggiungono Johannes Ruisch, Bramantino e Lotto. I buoni rapporti tra quest'ultimo e Signorelli, nati probabilmente in occasione della comune esperienza romana, sono senz'altro testimoniati dal fatto che il pittore veneto rileva nel 1511 a Jesi una committenza lasciata da Signorelli: la tavola con la *Deposizione* per la Compagnia del Buon Gesù.

Il quarto e ultimo capitolo si apre proprio con l'analisi dell'attività di Lorenzo Lotto negli appartamenti di Giulio II, ripartendo dalla lettura della minuta del 18 settembre 1509 nella quale l'orafo milanese Gian Pietro Crivelli interviene come garante del pittore veneto a tutela della Camera Apostolica. Per quale motivo Lotto ha bisogno di un garante? L'autore del volume dimostra come la formula «facere depingere cameras novas» alluda in realtà ad un incarico di tipo direttivo: Lotto era con ogni evidenza responsabile di una *équipe* di pittori e per i lavori dati "in appalto" era tipico l'intervento di un garante. La minuta si chiude però – cosa che non era stata ancora notata – con l'invalidazione del documento stesso: la formula «*Infirmatio D(omini). mei R(everendissi)mi*» revoca il valore dispositivo della minuta. L'annullamento della carta, chiarisce magistralmente l'autore, si deve ad un improvviso cambio di gestione della Camera Apostolica, che provoca anche un mutamento radicale nell'impiego delle maestranze: Enrico Bruni, cui era evidentemente legato l'arrivo di Lotto a Roma (in virtù dell'asse romano-recanatese dei rapporti Bruni-De Cuppis, dettagliatamente analizzati nel

libro), muore poco dopo il 26 dello stesso mese, giorno in cui fa testamento. Nei primi giorni di ottobre è già nuovo tesoriere generale Orlando Del Carretto Della Rovere, parente di Giulio II, che sceglie di dare una nuova impronta ai cantieri, licenziando in maniera traumatica le precedenti maestranze. È questo il fatidico momento in cui Vasari racconta che Giulio II decide di buttare a terra le storie realizzate nelle stanze: l'uscita di scena di Lotto, attraverso l'annullamento dei suoi accordi col defunto Bruni, corrispondeva infatti alla definitiva consacrazione di Raffaello, operata dalla nuova gestione Orlando Del Carretto Della Rovere come parte integrante di una precisa strategia politica. La consacrazione di Raffaello avveniva ad un anno di distanza dell'assunzione di Francesco Maria Della Rovere, nipote di Giulio II, a duca di Urbino, per via della legittima successione a Guidobaldo da Montefeltro, preparata con cura da una lungimirante politica matrimoniale: Raffaello, figlio di Giovanni Santi, saldamente ancorato alla famiglia dei Montefeltro, rappresentava la continuità storico-culturale tra i Montefeltro e i Della Rovere, divenendo la punta di diamante della nuova stagione roveresca romana. Il volume si chiude con l'analisi della assenze: nei cantieri degli appartamenti di questa prima fase giuliana mancano completamente personalità autenticamente romane, come ad esempio i pittori della bottega degli Aquili guidata da Antoniazzo Romano, la quale lavora nel rassicurante sistema delle confraternite e si specializza nella realizzazione di apparati effimeri.

Quello che in estrema sintesi emerge in maniera chiarissima dal volume è come, nei cantieri di questa prima fase giuliana, artisti anche di diversa formazione ed estrazione lavorino gomito a gomito, spesso con largo ricorso a maestranze occasionalmente stipendiate, dal momento che sul piano linguistico l'omogeneità formale era un dato del tutto trascurabile. Gli obiettivi primari perseguiti da committenti ed artisti erano altri, ovvero la rapidità dei tempi d'esecuzione e la pregnanza iconografica. Come giustamente osserva l'autore, l'analisi di questi grandi cantieri deve dunque mettere in guardia lo studioso dal rischio che si corre nell'analizzare esclusivamente dal punto di vista attributivo rilevanti cicli decorativi in cui concorrono moltissime personalità di diseguale calibro.

Lavorando sui rapporti tra arte ed economia, il libro, dal punto di vista del metodo, si propone, riuscendovi, di superare le barriere disciplinari e di raggiungere una felice integrazione tra ricerche dai portati metodologici differenti: la storia dell'arte, la storia dell'economia. Con una straordinaria esemplificazione pratica l'autore afferma con risolutezza «la dipendenza della storia dell'arte dal nobile tronco delle classiche discipline storiche: fuori da tale condizione la materia rischierebbe di trasformarsi in mera prassi attributiva, degna più di un competente antiquario che di uno storico» (p. 11).

Giuseppe Capriotti

«Il capitale culturale», IX (2014), pp. 229-232
ISSN 2039-2362 (online)
http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult
© 2014 eum

Borri G., a cura di (2012), *Fermo città egemone. Il dominio vescovile su Ripatransone nel Duecento,* Spoleto: Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo («Fonti documentarie della Marca medievale», 6), LXIV+202 pp.

Rispetto a ogni altra tipologia di patrimonio culturale, quello storico-documentario custodito negli archivi presenta non soltanto ovvie peculiarità, ma anche qualche innegabile svantaggio per la sua valorizzazione. Quanto alla sua fruizione, la documentazione d'archivio – segnatamente quella d'età medievale – richiede un'attrezzatura culturale, una pratica paleografica e solide conoscenze di diplomatica, tali da scoraggiare e da inibire un approccio "ingenuo", che invece non di rado si applica alle testimonianze d'arte figurativa. Quanto invece alla sua pubblica ostensione, un patrimonio fatto di pergamene ammuffite e di polverosi scartafacci cartacei non alletta certamente gli enti pubblici e privati a organizzare eventi attorno a tali "oggetti". Certo, non sono mancate in passato e non mancano oggi le esposizioni dedicate alla documentazione d'archivio[1] – si pensi all'istruttiva e ben allestita mostra *Lux in arcana. L'Archivio Segreto Vaticano si rivela*, organizzata in occasione del quarto centenario dalla fondazione dell'ente pontificio e tenuta ai Musei Capitolini di Roma nel 2012[2] – ma queste rappresentano pur sempre sporadiche eccezioni ed è quasi sempre la documentazione solenne, spesso più appetibile sotto il profilo meramente estetico, a giocare un ruolo determinante. Senza dubbio, un bel codice miniato o un atto munito di sigillo possono fare bella mostra di sé meglio di migliaia di pergamene o della sconfinata serie di

[1] Un caso rilevante è quello maceratese del 1905, sul quale mi permetto di rinviare a un mio saggio, apparso nel numero monografico di questa rivista dedicato al tema *Storie per tutti. Ricerca e diffusione del sapere*: Pirani F. (2013), *Un'avanguardia in provincia. La "Mostra degli Archivi" all'Esposizione regionale marchigiana di Macerata del 1905*, «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 8, pp. 69-104.

[2] Si veda il catalogo: Gonzato A., a cura di (2012), *Lux in arcana: l'Archivio Segreto Vaticano si rivela. Catalogo della mostra tenuta a Roma, Musei Capitolini (29 febbraio-9 settembre 2012)*, Roma: Palombi.

registri notarili conservati negli archivi locali. Per quanto ci si possa sforzare, un documento medievale può essere difficilmente spettacolarizzato, così come si vorrebbe fare oggi per molte altre forme del patrimonio culturale.

Dunque come attuare una valorizzazione del ricco patrimonio documentario custodito negli archivi? Intanto, sottraendosi a qualche insidia: quella di isolare il singolo documento (magari quello redatto in forma solenne, o il più antico, secondo una retorica di matrice positivista) dal contesto generativo e dall'insieme delle carte in cui esso è tramandato; oppure quella di trasceglierne alcuni ad arte, nell'ottica di un uso politico della storia, dunque per accampare pretestuose glorie preterite o per vantare presunte identità. Due sono invece principalmente le vie praticabili attraverso le quali è possibile proporre un proficuo uso pubblico del patrimonio documentario: una didattica *lato sensu*, l'altra scientifica *stricto sensu*. Quanto alla prima, sarebbe auspicabile che, nel curricolo delle scuole secondarie, l'organizzazione di laboratori di storia in archivio o con materiali d'archivio possa costituire non un'eccezione, com'è oggi, ma una pratica diffusa. Ciò offrirebbe del resto l'innegabile pregio di dimostrare agli studenti che lo studio della storia è assai più tangibile di quello che credono e perciò più appassionante e utile. Quanto invece al livello scientifico, è indubbio che l'edizione delle carte, la loro regestazione e il loro scandaglio analitico, attraverso gli strumenti perfezionati dalla pratica ecdotica e dalla scienza diplomatistica, rappresentano ancor oggi il modo migliore per rendere disponibili alla comunità degli studiosi nuove acquisizioni metodologiche e contenutistiche. Potrà forse apparire una pratica ottocentesca – e in parte è innegabile che lo sia, tanto siamo figli quanto debitori del metodo affinato nei *Monumenta Germaniæ Historica* – ma quella dell'edizione delle carte costituisce pur sempre la più collaudata ed efficace forma di valorizzazione, sul piano scientifico, del patrimonio storico-documentario.

Ben venga pertanto l'edizione delle pergamene relative al dominio dell'episcopato fermano sul castello di Ripatransone, approntata da Giammario Borri. Si tratta di un'edizione "tematica", che dal cospicuo Fondo diplomatico dell'Archivio comunale di Fermo (custodito presso l'Archivio di Stato della stessa città) trasceglie i documenti riguardanti i rapporti fra la città egemone (come recita opportunamente il titolo del libro) e il castello di Ripatransone (che nel sottotitolo precisa lo spazio che intende circoscrivere); a questi si aggiungono pochi altri atti, provenienti dall'Archivio storico comunale di Ripatransone. Complessivamente i documenti editi sono quarantatre e cronologicamente si collocano fra il 1047 e il 1266: in realtà, se si esclude il più antico atto (una copia semplice, tratta da un inventario del secolo XI), le pergamene in questione sono tutte duecentesche. L'edizione è approntata con profonda acribia e con impeccabile rigore, che derivano all'autore da una lunga frequentazione dei fondi pergamenacei sia degli enti religiosi sia dei comuni marchigiani bassomedievali. La corposa introduzione al testo orienta il lettore sugli sviluppi storici dei rapporti fra l'episcopato di Fermo e la comunità di Ripatransone nel periodo compreso fra il secolo XI, epoca dell'incontrastata egemonia territoriale dei vescovi, e la metà del Duecento, periodo in cui la comunità di Ripatransone risulta pienamente affrancata dall'autorità dei presuli e organizzata secondo il modello comunale, ormai ovunque diffuso nei centri minori delle Marche.

Nel dipanarsi della vicenda storica, che i testi documentari editi individuano e descrivono, si sussegue una pluralità di soggetti istituzionali che interferiscono e rimodellano i rapporti fra vescovo e comunità: i rappresentanti degli imperatori svevi (primo fra i quali, sullo scorcio del XII secolo, quel Marquardo di Annweiler, contro i progetti egemonici del quale il castello di Ripatransone costituì una solida roccaforte), i legati papali (che con una serie di pronunciamenti favoriscono la comunità a danno delle rivendicazioni giurisdizionali dei presuli fermani), gli esponenti di quel frastagliato mondo signorile che insiste sul territorio piceno. Il processo di affermazione degli spazi di autonomia politica di Ripatransone è tutt'altro che univoco e lineare, e ciò rende la lettura delle fonti più intrigante. Tale processo trova un momento di chiarificazione nel patto del 1205, stipulato fra il vescovo Adenolfo e gli abitanti di Ripatransone, con il quale questi ultimi ottengono la facoltà di designare propri consoli e di disporre di un'ampia porzione del territorio pertinente al castello, ma l'amministrazione della giustizia e la gestione di alcuni diritti signorili restano pur sempre in mano al presule. La pluralità degli atti editi si colloca nella fase in cui, dopo gli anni Venti del XIII secolo, l'autorità episcopale su Ripatransone è in netto declino e ormai quasi completamente tramontata: si tratta allora, per i vescovi, di rivendicare diritti sul piano giuridico e di accampare pretese di fronte a una realtà *de facto* profondamente mutata.

In questo scenario, di fronte alle pressanti ma sempre più inani richieste dei vescovi, si collocano due testi documentari fra loro speculari, che non soltanto denotano un profondo interesse euristico, ma occupano insieme più della metà del libro. Si tratta di una serie di deposizioni testimoniali, risalenti al 1253, rilasciate dalle due parti opposte nel corso un'aspra controversia fra il comune di Ripatransone e il vescovo fermano Gerardo da Massa. L'esame testimoniale, come spesso accade in questi casi, è contenuto in un voluminoso rotolo pergamenaceo, conservato fra gli atti dell'archivio comunale fermano: le deposizioni a favore del vescovo sono complessivamente quarantaquattro, mentre della parte ripana ne sono pervenute soltanto otto, rispetto alle quarantuno attestate negli atti del processo. Questo tipo di documenti, com'è noto, è strutturato in capitoli, sulla base dei quali ciascun testimone è invitato a deporre: la ripetitività dei contenuti, l'alta formalizzazione dei verbali, nonché la prolissità delle formule impiegate non devono però far sottovalutare la portata euristica del testo. In molte deposizioni si invitano i convocati a riferire fatti e situazioni risalenti parecchi decenni addietro: è interessante allora notare i meccanismi di tradizione della memoria personale e collettiva, come pure è facile intuire che i testimoni fossero accuratamente preparati dagli avvocati delle rispettive parti. Alla controversia, del resto, avrebbe posto ben presto fine papa Alessandro IV che nel 1256 promosse una duratura concordia fra il vescovo e il comune, a tutto vantaggio della parte ripana.

Oltre agli innegabili meriti sul piano storico-diplomatistico, l'edizione ha anche altri pregi, per così dire estrinseci. Essa si colloca, infatti, all'interno di una collana di fonti medievali marchigiane[3],

[3] A tale collana, del resto, Borri aveva già contribuito attraverso l'edizione di un monumentale *liber iurium* comunale: Borri G., a cura di (2009), *Il Quinternone di Ascoli Piceno*, Spoleto: Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo («Fonti documentarie della Marca medievale», 3), 2 voll.

meritoriamente diretta da Giuseppe Avarucci, che ha il pregio di non disperdere le iniziative ecdotiche, come troppe volte accade, e di concentrarle invece in una serie di pubblicazioni omogenee per intenti e metodi. Resta ora agli storici portare a compimento, sul piano scientifico, il processo di valorizzazione delle fonti intrapreso con questa pregevole pubblicazione. Auspicabilmente, gli stimoli di ricerca offerti dall'edizione documentaria non mancheranno di sollecitare nuove ricerche, in un campo che ha già richiamato peraltro gli interessi degli studiosi negli ultimi anni[4]: per precisare ulteriormente i contorni del potere episcopale in area fermana, per cogliere in modo più netto le forme di gestione del potere a livello locale, per tracciare più accuratamente la distribuzione degli insediamenti. Se, come affermava Topolski, le fonti hanno una qualità "dinamica", cioè acquistano uno specifico ruolo in relazione ai fini di ogni ricerca storica[5], un'edizione documentaria, come quella offerta da Borri, non può che essere salutata favorevolmente in quanto mette pienamente a disposizione della comunità degli studiosi un ricco e fecondo materiale suscettibile di molte interpretazioni.

Francesco Pirani

[4] Mi riferisco alla sintesi di Pinto G. (2003), *Vescovo e città nella Marca Meridionale*, «Studi maceratesi», 39, pp. 227-248 e all'analisi del caso ascolano, recentemente condotta da Cameli M. (2012), *In volubili Marchia. Ascoli e la sua Chiesa, tra Papato e Impero (secoli XI-XIII)*, Ascoli Piceno: Capponi Editore.

[5] Topolski J. (1997), *Narrare la storia. Nuovi principi di metodologia storica*, Milano: Bruno Mondadori.

Classici

«Il capitale culturale», IX (2014), pp. 235-241
ISSN 2039-2362 (online)
http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult
© 2014 eum

Significato della norma costituzionale sulla tutela del paesaggio*

Alberto Predieri

1. L'art. 9, 2° comma della Costituzione, pone fra i compiti della Repubblica la tutela del paesaggio e del patrimonio storico e artistico della nazione. La formula costituzionale parla di «paesaggio». Lo differenzia, come nozione, dal patrimonio storico e artistico, pur dettando per l'uno e per l'altro la stessa disciplina. Se anche non sembra utile soffermarsi sulle varie nozioni di paesaggio, e ancor meno sulle varie aggettivazioni che vengono usate nel linguaggio extra-giuridico, talvolta con pretese di categorizzazione, credo che qualche precisazione semantica sia indispensabile, se non altro per sgomberare il campo da equivoci frequenti. Diciamo subito che paesaggio – oggi – non vuol dire «natura», così come non vuol dire «campagna». La parola, cioè, non indica solo il paesaggio naturale, o agricolo, rurale, o, residualmente, non urbano, ma indica anche quello urbano. Il termine «paesaggio» non coincide neppure con la locuzione «bellezze naturali», impiegata dal legislatore italiano nella legge 29 giugno 1939, n. 1497, e già in precedenza nella legge 11 giugno

* Predieri A. (1969), *Significato della norma costituzionale sulla tutela del paesaggio*, in *Studi per il XX Anniversario dell'Assemblea Costituente*, vol. II, *Le libertà civili e politiche*, Firenze: Vallecchi, pp. 381-428.
L'estratto qui pubblicato è stato normalmente privato anche delle note.

1922, n. 778. Questo gruppo di parole ha un significato più ampio di quanto potrebbe apparire considerando l'espressione in sé, o il solo titolo della legge ricordata. Il referente del titolo deve risultare dall'interpretazione del contesto normativo di cui lo stesso titolo fa parte. La protezione posta dalla legge 29 giugno 1939, n. 1497, non è limitata alle porzioni di territorio di particolare pregio perché contengono forme naturali, prodottesi spontaneamente – senza l'intervento dell'uomo –. La tutela si estende anche a quelle il cui valore estetico è ravvisato esclusivamente nell'opera dell'uomo (ville, giardini, parchi, e via dicendo) o nell'opera dell'uomo inserita in un ambiente. Pur così ampliata, la nozione di bellezza naturale non abbraccia il campo ben più ampio della nozione di paesaggio. In quest'ultima nozione è contenuta la prima (quella di bellezze naturali) in quanto le «bellezze» fanno sempre parte del paesaggio. Perciò, per rimanere agli aspetti giuridici, ad esse deve applicarsi la normativa sul paesaggio. Non sarebbe esatta, invece, l'affermazione inversa, che al paesaggio debba applicarsi la disciplina delle bellezze naturali[1].

2. Secondo una prima definizione, il paesaggio è una porzione del territorio considerata dal punto di vista prospettico o descrittivo. In altre parole, il paesaggio è l'insieme di fattezze di una località. Taluno aggiunge che esse debbono essere considerate nei lori aspetti caratterizzanti, ottenuti in via di astrazione o di generalizzazione, emancipandoli dagli aspetti di contingenza propri di un determinato paesaggio sensibile. Questo insieme di fattezze, ovvero questa forma composita, è il risultato di più forze interagenti e infrareagenti in varia misura. Il paesaggio è l'espressione di una dinamica di forze naturali, ma anche, e soprattutto, di forze umane. Lo è particolarmente in Italia; difficilmente può pensarsi presso di noi ad un paesaggio rigorosamente naturale, se non per poche aree disabitate, per le vette alpine, per talune testate di vallate di alta montagna, per taluni scogli o spiagge [n.d.r.: sennonché basti pensare a quanto il clima incide su questi ambienti e quanto l'attività umana sul clima].

Come risultante di forze umane che agiscono perennemente, come paesaggio integrale, perciò, il paesaggio è un fatto fisico oggettivo, e al tempo stesso un farsi, un processo creativo continuo, incapace di essere configurato come realtà immobile, suscettibile di essere valutato diacronicamente e sincronicamente, sempre tenendo presente la sua perenne non staticità. Il paesaggio, dunque, è la forma del paese, creata dall'azione cosciente e sistematica della comunità umana che vi è insediata, in modo intensivo o estensivo, nelle città e nella campagna, che agisce sul suolo, che produce segni della sua cultura. Di quest'ultima, il paesaggio diventa forma, linguaggio, comunicazione, messaggio, terreno di rapporto fra gli individui, contesto che cementa il gruppo. In questo suo aspetto

[1] Questa distinzione fra campo della locuzione «paesaggio» e campo delle «bellezze naturali», il primo dei quali contiene il secondo, viene a sommarsi alla distinzione di grado della norma costituzionale relativa al paesaggio e della norma di legge ordinaria relativa alle bellezze naturali.

di comunicazione presuppone – come qualsiasi comunicazione – un sistema di relazioni, che ineriscono alla società, che la esprimono, senza che con ciò si voglia dimenticare che questa espressione non è l'unica sintesi delle strutture sociali nel cui ambito agisce la comunità che trasforma il paesaggio. Il sistema di relazioni sociali e di relazioni economiche che stanno alla base delle strutture sociali informa il modo di agire che plasma il paesaggio e contemporaneamente individua il paesaggio nel suo valore estetico che è formato ed espresso da quella determinata società. Il paesaggio – sotto questo profilo – è per i componenti della società l'immagine dell'ambiente in cui vivono e che essi vedono. Quindi è il conferimento di senso o di valori a quel complesso di cose. In questo ordine, il paesaggio diventa oggetto estetico; e il paesaggio «naturale», anche quello rigorosamente, esclusivamente naturale, è *Kulturlandschaft* quanto lo è quello «umano», in quanto il paesaggio naturale viene umanizzato nella sua percezione, nel suo significato, diventa produzione umana sotto il profilo interpretativo o, se vogliamo, estetico, così come lo è oggettivamente quello determinato dall'azione dell'uomo. Nell'uno e nell'altro aspetto, come dicevo, il paesaggio è condizionato dalla struttura sociale. Ma, a sua volta, nell'uno e nell'altro aspetto condiziona l'esperienza e l'esistenza della comunità che vive in quell'ambiente.

3. Il termine «paesaggio» inteso nel modo accennato (che è quello usato non solo da talune discipline specialistiche, ma da varie discipline, come si è visto, e dal linguaggio comune) non indica, dunque, solo quelle cose immobili che secondo una locuzione riassuntiva impiegata nella legislazione speciale antecedente all'entrata in vigore della Costituzione vengono denominate «bellezze naturali», ma indica la forma del Paese nella sua interezza. Correlativamente, la tutela del paesaggio non può essere limitata alla protezione di quelle bellezze, né tanto meno alla loro semplice conservazione. Questa conservazione o salvaguardia o difesa potrà essere uno dei mezzi con cui viene attuata l'azione di tutela, in riferimento a talune cose per le quali è reputato necessario il mantenimento delle condizioni attuali dello *statu quo*. Ma la tutela del paesaggio si estende oltre la conservazione delle bellezze naturali in due direzioni. Nella prima, il paesaggio come forma sensibile dell'ambiente investe non le sole bellezze con riferimento a criteri estetici, ma ogni preesistenza naturale, l'intero territorio, la flora e la fauna, in quanto concorrono a costituire l'ambiente in cui vive ed agisce l'uomo. Nella seconda (e più ricca di implicazioni e conseguenze) la tutela del paesaggio come forma del Paese, plasmata dall'azione della comunità, investe ogni intervento umano che operi nel divenire del paesaggio, qualunque possa essere l'area in cui viene svolto. Se il paesaggio è dinamicamente inteso come continua modificazione della natura e delle precedenti opere dell'uomo, come continua interruzione della natura e dell'uomo, la tutela del paesaggio consiste nel controllo e nella direzione degli interventi della comunità sul territorio (che agiscono sul paesaggio). Questa tutela avrà lo scopo di assicurare una ordinata mutazione dell'ambiente modellato nei secoli, perché non venga distrutto, anche

se non può essere sottratto – nella sua interezza – ai mutamenti che l'opera dell'uomo necessariamente vi apporta. Dev'essere perciò razionalmente curato e sviluppato per consentirne la trasmissione alle future generazioni, per usarlo nel quadro dei fini fondamentali posti dalla Costituzione, per cercare di migliorare il rapporto fra uomo e ambiente, per migliorare in tal modo la convivenza della comunità umana insediata nel territorio. Ne deriva la necessità di una azione che con scelte e determinazioni puntuali, assunte da poteri pubblici ai quali è deferita la tutela – e sottratte ai soggetti (privati o pubblici) proprietari dei beni –, coordini la conservazione e la trasformazione. […]

6. […] L'art. 3, 2° comma [n.d.r.: della Costituzione] considera la società esistente nel 1948 (ma vent'anni dopo essa non è stata modificata nella sua struttura) come ingiusta, come contenente un coacervo di ostacoli da superare. In altre parole, come un modello da non seguire, da non conservare, da modificare, da sostituire attraverso un comportamento imposto, normativizzato, con un altro modello di società, in relazione ai fini assunti dall'ordinamento giuridico. Questi fini normativizzati tendono ad instaurare una struttura sociale diversa, di cui la Costituzione delinea un modello, contrapposto a quello della società esistente. Nella proposizione dell'art. 3, 2° comma, l'indicazione della sussistenza di ostacoli di fatto contrastanti con i fin i costituzionali, cioè del modello di società da modificare, costituisce una indicazione di presupposti di fatto o, se vogliamo, una motivazione (nel senso generico di una esposizione dei fatti) della norma che impone alla Repubblica il compito di rimuovere gli ostacoli di ordine economico e sociale. […]

7. L'art. 9, 2° comma della Costituzione, costituisce una applicazione del principio posto dall'art. 3, 2° comma. […]

La norma puntualizza, nei confronti degli interventi a favore della comunità, dell'individuo sul suolo e sull'ambiente, il precetto sull'azione dello Stato per mutare in una determinata direzione la struttura sociale, osservando la preminenza di taluni valori sociali e individuali, rispetto a quelli individuali e anche non individuali di carattere economico, che contrastino con quei valori sociali. Si tratta, quindi, di valori comunitari e, insieme, di libero sviluppo della persona, incentrati – nel nostro caso – sulla posizione dell'uomo nell'ambiente. La Costituzione intende affidare la trasformazione della società civile all'apparato dello Stato, sotto l'azione della comunità che introduce le sue istanze nell'interno delle strutture dello Stato e, al tempo stesso, su di esse preme dall'esterno. […] L'azione di tutela inevitabilmente limita la libertà di espressione artistica, in quanto sostituisce valori estetici assunti o determinati autoritativamente e discrezionalmente dall'apparato di governo a quelli individuali; l'equilibrio non facile può essere trovato solo nell'azione della società civile, della cultura, che permeando le convinzioni dei titolari degli uffici dell'apparato e premendo su di essi, ne determinano e ne modificano le convinzioni estetiche e paesistiche. […]

10. […] non può pensarsi, almeno rispetto ai beni immobili, ad una categoria di beni assoggettati a tutela paesistica, che in quanto tali siano classificabili nella categoria dei beni di interesse nazionale, per i quali sia configurabile un regime diverso da quello degli altri beni immobili. […] tutti i beni immobili sono oggetto della tutela paesistica, perché tutti i beni che formano il paesaggio sono assoggettati ad essa; e se questa comporta – come realmente comporta – un regime particolare della proprietà, questo si estende a tutto il suolo. Quindi la categoria dei beni di interesse nazionale, se anche fosse utile, non sarebbe applicabile ai beni immobili e soprattutto non consentirebbe di distinguere fra beni assoggettati a tutela paesistica, e quindi di interesse nazionale, e beni assoggettati ad altre tutele (ad esempio quella urbanistica) e quindi non di interesse nazionale. […]

13. Come abbiamo visto in precedenza, l'art. 9, 2° comma, assoggetta alla tutela l'intero paesaggio, la dinamica delle sue trasformazioni, gli interventi sul territorio. In altre parole, ogni modificazione del suolo, perché ogni modificazione del suolo comporta modificazione del paesaggio. In questa ottica, la statuizione dell'art. 9, 2° comma si combina con quella posta all'art. 117, relativa all'urbanistica. Questa ultima norma non solo riconosce la legittimità costituzionale della normazione urbanistica, ma, integrandosi con l'art. 42, 2° comma, la considera come normale disciplina della proprietà del suolo, nel quadro di una regolazione dell'intero territorio, non limitata alle città e tanto meno episodicamente a talune città, così come avveniva agli inizi della introduzione della regolazione urbanistica. Questa nozione di urbanistica come assetto dell'intero territorio è stata introdotta dall'art. 1 della legge 17 agosto 1942 n. 1150, ed è quella che la norma costituzionale ha accolto. Infatti, le formule costituzionali vanno interpretate con riferimento al linguaggio usato nella normazione vigente al momento dell'entrata in vigore della Costituzione, salvo che non venga dimostrato il contrario. Determinata nel modo anzidetto la nozione di urbanistica, il precetto dell'art. 117 va correlato a quello posto dall'art. 9, 2° comma della Costituzione.

Le differenze di contenuto fra l'una e l'altra regolazione vanno viste in due direzioni, in ordine alla materia e in ordine alla competenza. Rispetto alla materia dobbiamo riferirci alla definizione di paesaggio proposta in precedenza. Ne deriva che la diversità fra tutela del paesaggio e urbanistica è da riportare alla differenza fra genere (tutela del paesaggio) e specie (regolazione urbanistica, che tende a coincidere con il paesaggio urbano, quale parte del paesaggio, ma investe un campo più ampio). La distinzione fra il campo dell'art. 9, 2° comma della Costituzione e dell'art. 117 esiste, ma solo entro questi limiti. Ad esempio la protezione delle specie caratteristiche della flora, che rientra nella tutela del paesaggio, non rientra nella regolazione urbanistica. Questa differenza si riverbera sulle competenze. La norma dell'art. 9, 2° comma impone un comportamento a tutti gli uffici dell'apparato della Repubblica,

Stato, regioni, province, comuni ed enti a competenza particolare. Altre norme costituzionali ne determinano le competenze; queste norme costituiscono specificazione della norma posta dall'art. 9, 2° comma. Come abbiamo visto, la riserva di legge dell'art. 41, 2° comma, impone che la disciplina del godimento dei beni di proprietà privata venga posta dalla legge che dovrà osservare il precetto dell'art. 9, 2° comma. Non diversamente quella parte della materia «tutela del paesaggio», nella quale si sostanzia la submateria urbanistica, deve essere riservata alla legge statale per i princìpi generali e alla legge regionale per la residua regolazione, sempre rimanendo fermo che la norma costituzionale costituisce limite ed indirizzo alla normazione ordinaria statale e, *a fortiori*, a quella regionale in materia urbanistica.

14. Dalla collocazione nell'ambito della materia della tutela del paesaggio, dell'urbanistica come sub-materia, e comunque dalla nozione di tutela del paesaggio accolta, deriva che per il combinato disposto dell'art. 9, 2° comma della Costituzione, e dell'art. 9, 1° comma della Costituzione, ad una regolazione unitaria degli interventi umani sul territorio, che modificano il paesaggio il quale va tutelato nella sua unitarietà, deve corrispondere un'organizzazione dell'apparato statale improntata al principio del buon andamento e dell'efficienza, intesa come «adeguatezza o idoneità a raggiungere il risultato voluto; potere adeguato, effettività, efficacia». Al fine costituzionalmente imposto di una tutela globale del territorio dovrebbe corrispondere un'organizzazione tale da garantire questa globalità. Non credo di dover spendere molte parole per dimostrare come l'attuale ripartizione di competenze sugli interventi nel territorio, talvolta non coordinate, altra volta malamente coordinate […], non possa essere considerata da nessuno un modello di efficienza.

15. Nel corso della trattazione ho accennato che la nozione estensiva del paesaggio di cui ho parlato finora, cioè una nozione che abbraccia la forma del territorio e dell'ambiente e quindi contiene tanto la nozione di comodo, usata dal legislatore, di bellezza naturale, quanto quella di urbanistica, non è accolta dagli studiosi di diritto che si sono occupati dell'argomento. Essi, al contrario, fanno coincidere le locuzioni «paesaggio» e «bellezze naturali». Ciò facendo, automaticamente escludono l'urbanistica, come materia diversa, dalla tutela del paesaggio. Taluni arrivano a questo risultato in quanto non si soffermano sulla questione e danno per ovvia o scontata l'identità delle due locuzioni «paesaggio» e «bellezze naturali». Altri, pur ammettendo che linguisticamente le locuzioni siano diverse, più o meno velocemente concludono che nell'interpretazione della normazione vigente esse coincidono. […] preliminarmente può essere utile esaminare se l'affermazione, secondo cui nel linguaggio della Costituzione la locuzione «paesaggio» coincide con quella «bellezze naturali», così come era conosciuta nella legislazione vigente al momento della promulgazione della Costituzione, sia esatta. […]

Nel nostro caso, dobbiamo partire dalla constatazione che vi sono due locuzioni diverse: «paesaggio» e «bellezze naturali».

La formula del legislatore ordinario ha impiegato una locuzione, mentre la formula costituzionale ne ha usata un'altra. Se la locuzione fosse stata la medesima, il significato della formula costituzionale avrebbe dovuto essere chiarito con riferimento alla legge ordinaria. Il Costituente però ha usato una formula che il legislatore ordinario ignorava, e che nel linguaggio giuridico non era identica all'altra, ma diversa e contenente il significato dell'altra. Non si vede, allora, perché il significato più ampio possa essere ristretto, aprioristicamente e senza dimostrazione, portandolo a coincidere con il significato più limitato, come è stato fatto dagli autori ricordati. Proseguendo nell'esame della formula normativa, potremmo dire che la identificazione del «paesaggio» con le «bellezze naturali» non è giustificata da considerazioni di tecnica linguistica, né di ermeneutica della formula, almeno leggendo le argomentazioni sinora addotte dalla dottrina.

16. […] L'urbanistica si presenta, perciò, come submateria della tutela del paesaggio. Questa submateria è attribuita alla competenza legislativa concorrente regionale e alla competenza amministrativa regionale. Non vi è contrasto con la norma posta dall'art. 9, 2° comma; né vi sarebbe, neppure se volessimo far coincidere totalmente la tutela del paesaggio con l'urbanistica.

La norma dell'art. 9, 2° comma, determina un'azione dell'apparato statale che può ben estrinsecarsi attraverso un'attività legislativa in parte di competenza statale – per i princìpi, nell'àmbito delle leggi quadro – e in parte di competenza regionale, per il livello legislativo inferiore. […]

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Università Roma Tre / Tommy D. Andersson, University of Gothenburg / 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 / Caterina Cirelli, Università di Catania / Alan Clarke, University of Pannonia / Claudine Cohen, École des Hautes Études en Sciences Sociales / Lucia Corrain, Università di Bologna / Giuseppe Cruciani, già Università di Firenze / Girolamo Cusimano, Università di Palermo / Fiorella Dallari, Università di Bologna / Stefano Della Torre, Politecnico di Milano / Maria del Mar Gonzalez Chacon, Escuela Universitaria de Turismo de Asturias, Oviedo / 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, già 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 / 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 / Olena Motuzenko, Taras Shevchenko National University of Kiev / Giuliano Pinto, Università di Firenze / Marco Pizzo, Museo del Risorgimento Complesso del Vittoriano di Roma / Edouard Pommier, Musei di Francia / Carlo Pongetti, Università di Macerata / Adriano Prosperi, Scuola Normale Superiore di Pisa / Bernardino Quattrociocchi, Università di Roma "La Sapienza" / Mauro Renna, Università dell'Insubria / Orietta Rossi Pinelli, Università di Roma "La Sapienza" / Roberto Sani, Università di Macerata / Girolamo Sciullo, Università di Bologna / Mislav Simunic, University of Rijeka / Simonetta Stopponi, Università di Perugia / Michele Tamma, Università "Ca' Foscari" di Venezia / 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, Giuseppe Capriotti,
Elisa Carrara, Fabiola Cogliandro, Raffaella Folgieri,
Giacomo Manetti, Massimo Montella, Mariateresa Nacci,
Francesco Pirani, Alberto Predieri, Barbara Sibilio Parri

http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index

eum edizioni università di macerata

ISSN 2039-2362