

Università degli Studi di Torino

Dipartimento di Culture, Politica e Società

Corso di Laurea Magistrale in  
Antropologia Culturale ed Etnologia

**Tesi di laurea magistrale**

**Antropologia del patrimonio,  
musei, educazione**

Candidato: Giulia Francesca Sacchi

Relatore: Prof. Adriano Favole

Anno Accademico 2013-2014

# INDICE

<b>Introduzione</b>	<b>3</b>
<b>1. Pratiche di antropologia del patrimonio in chiave educativa</b>	
1.1 Patrimonio, beni culturali, beni demoetnoantropologici	10
1.2 Antropologia del patrimonio	14
1.3 Educazione al patrimonio	21
1.4 Educazione nel museo	28
1.5 I casi di studio	32
<b>2. Il museo dalla conservazione alla partecipazione</b>	
2.1 Piccola storia del museo	40
2.2 Una pluralità di musei	45
2.2.1 Musei antropologici ed etnografici	46
2.2.2 Ecomusei e musei diffusi	53
2.3 Pubblici, educazione, mediazione	58
2.3.1 Il mestiere dell'educatore	62
2.3.2 Il mediatore museale	68
2.4 Educazione museale e museografia	75
2.5 Diversità culturale e dialogo interculturale	85
<b>Conclusioni</b>	<b>92</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>95</b>
<b>Allegati</b>	<b>102</b>

## Introduzione

Nel momento in cui ho iniziato la mia ricerca nei primi mesi del 2013 sono partita da molto lontano, dall'idea di avviare una riflessione nel campo dell'antropologia del patrimonio e di esplorare le relazioni tra antropologia, patrimonio, musei ed educazione. La decisione di dedicarmi a questa ricerca proviene dalla volontà di approfondire la tematica dell'educazione al patrimonio, intrapresa nel corso degli studi universitari in Francia e messa in pratica grazie a una serie di esperienze lavorative realizzate all'interno di musei di vario genere, spagnoli e italiani, e di manifestazioni legate all'arte contemporanea. Si trattava di sviluppare una ricerca sperimentale finalizzata ad intrecciare tali questioni con la prospettiva antropologica.

Per prima cosa mi sono proposta di esaminare la nozione di patrimonio, che nel contesto italiano è stata introdotta abbastanza recentemente accanto a quella prevalente di beni culturali. Ho cercato materiale sulla legislazione nazionale, ho consultato i documenti dell'ICOM (International Council of Museums) e dell'Unesco, nonché articoli relativi alle pratiche museali e ai processi di patrimonializzazione pubblicati dalla rivista "Antropologia Museale".

Dato il mio precedente curriculum, mi è subito risultata evidente una differenza terminologica che rimanda a una diversa concezione del patrimonio: in Francia si parla di politiche culturali in senso ampio, applicabili cioè all'intero campo culturale ed effettivamente messe in atto dalle istituzioni, mentre in Italia l'accento è posto sui beni culturali, secondo un approccio disciplinare incentrato sulla loro tutela e catalogazione.

L'antropologia ha il merito di aver valorizzato la legittimità di ogni forma culturale e sottolineato la necessità di preservarne la diversità. Ha sostenuto

che occorre interpretare ogni espressione culturale all'interno del sistema di valori della società che l'ha prodotta. In virtù dell'uso costante del metodo comparativo, ha indotto a confrontare comportamenti, valori, tradizioni, pratiche di provenienza diversa con quelle occidentali, contribuendo a individuare e decostruire pregiudizi, stereotipi, luoghi comuni. La specificità delle ricerche antropologiche risiede proprio nella volontà di non fermarsi alla mera descrizione della diversità, di smantellare la logica lineare nell'analisi delle culture e di generare un sostanziale decentramento del punto di osservazione della realtà.

L'antropologia del patrimonio si è concentrata sull'analisi dei processi politici in base ai quali si sono consolidate le pratiche di patrimonializzazione. Numerose sono state le rivendicazioni su patrimoni, costituiti in epoca coloniale e conservati nei musei occidentali, da parte delle comunità a cui appartenevano in origine e che ne hanno chiesto la restituzione. Inoltre, in ambito etnografico sono state realizzate interessanti esperienze di museografia collaborativa che coinvolgono le comunità presenti sul territorio nella costruzione dei significati del patrimonio. Fondamentale è stato il ruolo svolto dall'antropologia nella ridefinizione della nozione di patrimonio attraverso l'inclusione delle culture subalterne e popolari, così come degli aspetti immateriali. Se è chiaro che nelle convenzioni internazionali è molto forte l'influenza delle categorie di pensiero occidentali sulla definizione del patrimonio culturale, adottare un approccio antropologico nell'ambito del museo può contribuire a far emergere una pluralità di interpretazioni del patrimonio. L'antropologia, infatti, ha messo in rilievo come il patrimonio sia un'entità portatrice di valori che devono essere conservati e trasmessi, ma anche rinegoziati e risignificati alla luce del contesto in cui tale patrimonio viene fruito. Nelle attuali pratiche educative l'attenzione per la relazionalità e la processualità del patrimonio è essenziale per due motivi principali: in primo luogo perché il patrimonio esprime il suo

elevato potenziale educativo solo se fruito, interpretato e riconcettualizzato; in secondo luogo perché può diventare terreno di confronto tra individui e gruppi portatori di istanze culturali diverse.

Alla luce di queste riflessioni, mi sono proposta di osservare in che modo l'antropologia possa essere una risorsa per chi realizza progetti educativi all'interno del museo. Infatti, quando ci si avvicina al patrimonio museale, si osservano e si studiano oggetti da diverse prospettive, in relazione al tipo di bene, ma anche alla preparazione teorica e professionale posseduta. Ferma restando la competenza disciplinare dell'archeologo, dello storico dell'arte, dell'artista, dell'antropologo all'interno di musei di diversa natura, ho cercato di definire le specificità dello sguardo di un antropologo quando è applicato anche a contesti non demotnoantropologici. La formazione antropologica abitua innanzitutto a stare in un contesto, a dialogare con i propri interlocutori senza imporre la propria visione, a prendere in considerazione molteplici punti di vista. Ho quindi riflettuto sulle relazioni tra arte e antropologia, due discipline che, pur con le loro specifiche tradizioni storiche, presentano molteplici punti di contatto ed anzi hanno avviato un dialogo fecondo, sia nel campo delle ricerche di antropologia dell'arte, sia nelle pratiche artistiche contemporanee.

Nondimeno, mi sono chiesta con quale legittimità avrei potuto interrogarmi su questi temi e con quali mezzi portare a buon esito una ricerca su un terreno così vasto e poco esplorato.

Due ragioni sono intervenute a rinforzare questa scelta. Da un lato, il fatto che la museologia contemporanea abbia spostato l'attenzione dall'oggetto, considerato come un documento storico, al pubblico, ponendosi il problema di rappresentare il punto di vista delle comunità d'origine e di confrontarsi con la diversità culturale presente nei pubblici. D'altro canto, l'esperienza professionale mi ha persuasa del fatto che l'educatore non è neutro, non è

portavoce imparziale di conoscenze sulle collezioni del museo: si è formato in un certo contesto e possiede riferimenti teorici che influenzano la sua pratica quotidiana. Perciò il modo in cui imposta la propria azione educativa, la scelta dei contenuti da veicolare e delle tecniche da utilizzare, sono indice di un suo posizionamento, anche in presenza di direttive istituzionali vincolanti e di scarso margine decisionale.

Continuando il lavoro di documentazione e riflessione, ho perciò definito in modo più puntuale il mio oggetto di studio: l'educazione al patrimonio all'interno dei musei attraverso gli strumenti metodologici e le chiavi di lettura dei fenomeni sociali e culturali offerti dall'antropologia.

Una volta circoscritto il tema della ricerca, ho definito la metodologia di lavoro: una serie di interviste qualitative rivolte a persone con competenze e ruoli professionali diversi (direttori di musei, dirigenti e funzionari pubblici, responsabili dei servizi educativi, ricercatori) che hanno realizzato progetti di educazione al patrimonio museale, in cinque città del nord e centro Italia (Milano, Torino, Bergamo, Genova, Roma). Si tratta di iniziative in parte promosse da enti istituzionali locali, in parte intraprese da singoli musei.

Nel mese di gennaio e di febbraio 2014 ho così intervistato undici professionisti dell'educazione al patrimonio, che elenco nell'ordine in cui li ho incontrati:

- Anna Maria Pecci, antropologa museale e ricercatrice indipendente
- Vincenzo Simone, Settore Educazione al Patrimonio Culturale, Città di Torino
- Vito Lattanzi, Museo Nazionale Preistorico Etnografico Pigorini, Roma
- Maria Camilla De Palma, Castello d'Albertis Museo delle Culture del Mondo, Genova
- Simonetta Maione, Servizi Educativi del Comune di Genova

- Diego Mondo, Musei e Patrimonio Culturale, Regione Piemonte
- Eliana Salvatore, Rete Ecomusei Piemonte
- Emanuela Daffra, Servizi Educativi Pinacoteca di Brera, Milano
- Giovanna Brambilla, Servizi Educativi Galleria di Arte Moderna e Contemporanea GAMEC, Bergamo
- Silvia Mascheroni, Patrimonio e Intercultura – Fondazione Ismu, Milano
- Simona Bodo, Patrimonio e Intercultura – Fondazione Ismu, Milano

Ho deciso di basare la ricerca su queste esperienze perché sono state oggetto di documentazione e di studio da parte di chi le ha svolte e perché sono entrate a far parte del dibattito nazionale su pubblicazioni legate a temi museologici, in particolare sulla rivista “Antropologia Museale”.

Mi preme sottolineare che i quattro musei esaminati sono tutte istituzioni “centrali” nel panorama culturale italiano che d’altra parte si caratterizza per una forte disseminazione demotnoantropologica. Secondo i dati pubblicati da una ricerca Istat relativa al 2011<sup>1</sup>, infatti, i musei etnografici sono la principale tipologia museografica sul territorio nazionale, rappresentando il 16,9% delle istituzioni censite rispetto al 15,5% di quelle archeologiche e al 9,9% di quelle artistiche. In questa tesi che si propone di analizzare le connessioni tra antropologia del patrimonio, musei e progettazione educativa, ho optato per esaminare il modo in cui operano alcune istituzioni che attualmente raggiungono un pubblico molto vasto e vario, nell’ottica di migliorare l’accessibilità del patrimonio e di favorirne un’interpretazione partecipata. Dato che il Museo Pigorini e la Pinacoteca di Brera sono sede di Soprintendenza, ho avuto modo di comprendere le condizioni effettive in cui lavorano i responsabili dei servizi educativi di queste due istituzioni

---

<sup>1</sup> Favole, Padiglione *Mille musei etnografici: un caotico primato italiano*, Corriere della Sera, supplemento La lettura, pubblicato il 15/12/13 consultabile al sito <http://rassegnastampa.unipi.it/rassegna/archivio/2013/12/16SIJ1058.PDF>

pubbliche che conservano collezioni di diversa natura, ma che sono accomunate dalla medesima tendenza a ridefinire il proprio ruolo all'interno della società contemporanea. In questo scenario lavorano anche delle figure professionali esterne alle istituzioni museali che creano progetti educativi su collezioni patrimoniali differenti (artistiche, etnografiche, archeologiche e così via) secondo collaborazioni dinamiche che variano in base al contesto progettuale.

Il taglio della ricerca trova perciò le sue motivazioni nella volontà di far emergere questioni metodologiche e operative che possono risultare interessanti e replicabili, sul piano della riflessione teorica e della realizzazione pratica, per chi si occupa di progettazione educativa a partire dal patrimonio museale.

In definitiva, ho provato ad esplorare il potenziale educativo del patrimonio musealizzato e i temi centrali affrontati nei progetti elaborati con l'obiettivo di favorire la risignificazione dei patrimoni da parte dei pubblici contemporanei. Molte delle mie riflessioni sono di ordine museografico in quanto gli oggetti esposti comunicano in modo diretto tramite le modalità di allestimento, presentazione e spiegazione. Comunque i due piani rimangono intimamente connessi: tenendo presente il contributo dell'antropologia ai dibattiti riguardanti le pratiche museografiche, ho cercato di concentrarmi su quelle educative mettendo a fuoco come lo sguardo antropologico intervenga nei processi di costruzione di un museo aperto a una diversità di pubblici, luogo di confronto e di interpretazioni multiple del patrimonio in esso conservato.

Ringrazio sinceramente il professor Adriano Favole per avermi aiutata, guidata e sostenuta in questa ricerca.

Tengo a ringraziare anche Carlotta Colombatto con la quale mi sono confrontata in diversi momenti della stesura.



Un grazie speciale va alle persone che hanno accettato di incontrarmi e di discutere sulle tematiche che ho posto a fondamento di questa ricerca. Rivolgo un pensiero pieno di affetto e gratitudine alla mia famiglia e in particolare a mia zia Marica alla quale dedico il mio lavoro.

## **Capitolo 1**

# **Pratiche di antropologia del patrimonio in chiave educativa**

### **1.1 Patrimonio, beni culturali, beni demoetnoantropologici**

Per chiarire le nozioni di *patrimonio* e *beni culturali*, occorre rifarsi ad alcune linee guida definite a livello istituzionale tramite accordi internazionali tra Stati nell'immediato secondo dopoguerra. Il primo di questi documenti è la Convenzione adottata all'Aja il 14 maggio 1954, ratificata dall'Italia il 7 febbraio 1958, nella quale si fornisce una definizione di beni culturali e si prendono accordi per la loro protezione, salvaguardia e tutela in caso di conflitto armato (allegato 2). Sono considerati tali i beni "di grande importanza per il patrimonio culturale dei popoli", come monumenti architettonici, siti archeologici, edifici di interesse storico o artistico, opere d'arte, manoscritti, libri e altri oggetti d'interesse artistico, storico o archeologico, collezioni scientifiche, archivi.

Risale invece al 16 novembre 1972 la Convenzione per la Protezione del Patrimonio Mondiale Culturale e Naturale, adottata dalla Conferenza Generale dell'Unesco (allegato 3), in cui si esplicita ciò che è considerato patrimonio culturale e naturale e si sancisce il ruolo della comunità internazionale nella salvaguardia di beni di valore eccezionale ed universale, rappresentativi delle diversità culturali e delle ricchezze naturali. Si prevede la necessità per gli Stati aderenti alla Convenzione di attivare programmi educativi per promuovere il rispetto del patrimonio ed informare dei rischi a cui esso è sottoposto.

Con la Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale, adottata il 17 ottobre 2003, e la Convenzione per la Protezione e la Promozione delle Diversità delle Espressioni Culturali, adottata il 20 ottobre 2005, l'Unesco completa la serie di misure tese a tutelare, salvaguardare, conservare, promuovere e valorizzare il Patrimonio Culturale Mondiale.

La Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale (allegato 4) prende in considerazione gli aspetti non tangibili del patrimonio, che includono le tradizioni orali, le arti dello spettacolo, i rituali e le pratiche sociali, le concezioni della natura e dell'universo, le espressioni artigianali. La Convenzione per la Protezione e la Promozione delle Diversità delle Espressioni Culturali (allegato 5), preceduta dalla Dichiarazione Universale sulla Diversità Culturale del 2001 (allegato 6), ha per obiettivo la tutela della molteplicità delle forme espressive umane esponendo principi e modalità per proteggere e promuovere le culture rispetto: ai diritti individuali e collettivi (diritti dell'uomo, libertà fondamentali, accesso paritario ai mezzi di comunicazione), al dialogo interculturale (principio della pari dignità e del rispetto di tutte le culture), alla sovranità degli Stati (adozione del principio di equilibrio e di apertura, diritto alla sovranità e all'autodeterminazione, richiamo al principio di solidarietà e cooperazione specialmente verso i Paesi meno sviluppati) e allo status dei prodotti culturali (complementarità degli aspetti economici e culturali dello sviluppo, anche sostenibile)<sup>2</sup>.

Dall'analisi di questi documenti emerge evidente un cambiamento nella nozione di patrimonio: da una visione statica e incentrata sugli oggetti che lo costituiscono, considerati come eredità da salvaguardare e trasmettere (Convenzione del 1972), a un'idea dinamica di patrimonio, che comprende gli aspetti non tangibili e soprattutto i cambiamenti derivanti dalle continue interazioni delle comunità con l'ambiente (Convenzione del 2003). Tutti

---

<sup>2</sup> Fonte: <http://www.unesco.beniculturali.it/index.php?it/75/principi> consultato il 10/12/2013

questi aspetti hanno una chiara matrice antropologica e si rifanno all'idea di cultura come

“conoscenze, credenze, modelli di comportamento e prodotti di un gruppo umano [...]. Sono caratterizzate da cultura e creatrici di cultura tutte le società umane in quanto tali, siano esse ampie o ristrette, dotate o meno di scrittura e fornite di apparati tecnologici più o meno elaborati. Infine, [...] la cultura è oggetto di trasmissione da una generazione a quella successiva, è dunque tradizione”<sup>3</sup>.

La lista dei Patrimoni dell'umanità<sup>4</sup>, in inglese World Heritage List, propone una definizione di patrimonio applicabile a realtà diversissime tra loro nel mondo con l'intenzione di favorirne una fruizione universale. Come rileva Florence Graezer Bideau, al riconoscimento dell'universalità del patrimonio hanno contribuito la storia, l'archeologia, l'arte, la geografia e in un secondo momento l'antropologia, l'etnologia e la sociologia<sup>5</sup>. Tuttavia, la studiosa mette in guardia sul fatto che la nozione di patrimonio mondiale si fonda su categorie di pensiero occidentali, che per esempio introducono una distinzione tra tangibile e intangibile non contemplata in altre parti del mondo. Le convenzioni dell'Unesco richiedono cioè di aderire ad una nozione universale che porta ad includere i patrimoni in una lista creata secondo una prospettiva egemonica, etnocentrica e androcentrica. Adriano Favole osserva inoltre che, se il patrimonio è un insieme di beni espressione dell'identità di un territorio o di una comunità ed un'eredità da trasmettere ai posteri, l'individuazione di questi patrimoni raramente è guidata da processi di patrimonializzazione condivisa, cioè da “processi di valorizzazione di luoghi, di memorie e di tradizioni che scaturiscono da una congiunzione

---

<sup>3</sup> Bravo, Tucci 2006: 9

<sup>4</sup> <http://whc.unesco.org/en/list/> consultato il 05/05/2014

<sup>5</sup> Saillant, Kilani, Graezer Bideau 2012: 115

sinergica tra le narrazioni e le pratiche politiche e culturali europee e globali da un lato e quelle locali dall'altro.”<sup>6</sup>

La normativa legislativa che regola in Italia l'ambito dei beni culturali è contenuta nel Codice dei beni culturali e del paesaggio del 22 gennaio 2004<sup>7</sup> (allegato 7). Il documento attribuisce la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale allo Stato, in attuazione dell'articolo 9 della Costituzione. Il patrimonio è costituito da beni culturali e beni paesaggistici: i primi comprendono beni di interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico “quali testimonianze aventi valore di civiltà”; i secondi gli immobili e le aree “costituenti espressione dei valori storici, culturali, naturali, morfologici ed estetici del territorio”.

Il Codice stabilisce che “la tutela consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette, sulla base di un'adeguata attività conoscitiva, ad individuare i beni costituenti il patrimonio culturale ed a garantirne la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione”. Esso assegna le funzioni di tutela del patrimonio culturale italiano al Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MiBAC), che le esercita direttamente o in cooperazione con gli enti pubblici territoriali – regioni, comuni, città metropolitane o province – distinguendole dalla valorizzazione. Quest'ultima, invece,

“consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e di fruizione pubblica del patrimonio stesso, anche da parte delle persone diversamente abili, al fine di promuovere lo sviluppo della cultura. Essa comprende anche la promozione e il sostegno degli interventi di conservazione del patrimonio culturale. [...] Le regioni affermano la propria potestà legislativa [...] il Ministero, le regioni e gli altri enti pubblici territoriali perseguono il coordinamento,

---

<sup>6</sup> Saillant, Kilani, Graezer Bideau 2012: 113

<sup>7</sup> D. Lgs. 42/2004, modificato dal D. Lgs. 56/2006 e dal D. Lgs. 63/2008

l'armonizzazione e l'integrazione delle attività di valorizzazione dei beni pubblici”.

Per quanto riguarda i beni demoetnoantropologici occorre fare alcune precisazioni terminologiche. Innanzitutto, con la sigla DEA si riprendono e combinano i nomi di tre ambiti disciplinari: Antropologia Culturale, Etnologia, Demologia o Storia delle tradizioni popolari. L'Antropologia Culturale pone l'accento su approcci di tipo teorico e comparativo; l'Etnologia si riferisce a studi settoriali su specifici popoli e culture di diverse parti del mondo; la Demologia indica lo studio della cultura popolare e tradizionale nella nostra società<sup>8</sup>. Secondo Silvia Paggi il patrimonio etnologico è “ciò che può essere conservato, patrimonializzato, come risultanza di studi ed interessi di ricerca etnologica”<sup>9</sup>. L'affermazione evidenzia che il punto di vista dei conservatori di questo patrimonio è molto diverso da quello dei conservatori di collezioni artistiche. Inoltre, se ogni aspetto culturale è potenzialmente di interesse etnologico, tuttavia lo diventa solo quando è riconosciuto come tale nell'ambito di questa disciplina.

## **1.2 Antropologia del patrimonio**

Prima di entrare nel vivo della problematica, in questo capitolo che illustra il quadro di riferimento nel quale si situa la ricerca, intendo presentare il campo in cui si muove l'antropologia del patrimonio.

Pietro Clemente<sup>10</sup> riconduce la nascita in Italia di questa disciplina agli anni Novanta, all'interno dell'*Associazione Italiana di Scienze Etno*

---

<sup>8</sup> Dei 2012: 13-14

<sup>9</sup> Paggi 2003: 12

<sup>10</sup> Clemente 2010

*Antropologiche* (AISEA)<sup>11</sup> in cui prende forma una sezione di antropologia museale. La nozione di antropologia del patrimonio è posteriore a quella di antropologia museale e si ricollega al concetto di patrimonio, più ampio rispetto a quello di bene, mutuato dagli studiosi francesi e attualmente prevalente nella legislazione europea e nei documenti dell'Unesco.

Questa prospettiva si afferma grazie alle ricerche degli antropologi che lavorano nel contesto museale accanto ai docenti universitari che creano nuovi musei o gestiscono realtà esistenti.<sup>12</sup> Le ricerche si sono sviluppate in due direzioni. Da una parte, hanno valorizzato i beni etnografici per il loro valore documentario e rappresentativo, più che per la loro dimensione storico-artistica, ampliando così la nozione di patrimonio. Spiega Fabio Dei che in questa prima posizione

“l'antropologia del patrimonio si configurerebbe come una disciplina specialistica a sostegno delle pratiche e del discorso sul patrimonio culturale, competente rispetto a un tipo particolare di beni (quelli etnografici, folklorici, materiali o volatili che siano), e con un rapporto ambivalente nei confronti delle discipline storico-artistiche: la dolorosa consapevolezza di giocare il ruolo dei cugini poveri, da un lato, e dall'altro la convinzione di rappresentare una raffinata avanguardia, in virtù dell'uso di un più complesso concetto di cultura.”<sup>13</sup>

Dall'altra parte, hanno analizzato le pratiche di patrimonializzazione come processi politici, spesso legati al nazionalismo, nei quali soggetti, individuali o istituzionali, costruiscono l'identità di una comunità intorno ad un

---

<sup>11</sup> L'AISEA nasce a Roma nel 1990 e si costituisce formalmente nel 1992, con lo scopo di promuovere gli studi e di favorire lo sviluppo della comunità scientifica nel campo delle scienze demoetnoantropologiche. [www.aisea.it](http://www.aisea.it) consultato il 10/10/2013

<sup>12</sup> Nello sviluppo dell'antropologia museale in Italia ha svolto un ruolo chiave l'associazione SIMBDEA (Società Italiana per la Museografia e i Beni Demoetnoantropologici) nata nel 2001 ed impegnata sui temi del riconoscimento del settore demoetnoantropologico nel sistema italiano dei beni culturali, del miglioramento della professionalità degli operatori del museo, della promozione del dibattito teorico attraverso la rivista *Antropologia Museale*. [www.simbdea.it](http://www.simbdea.it) consultato il 10/11/2013

<sup>13</sup> Dei 2002

patrimonio in cui sarebbero depositate le memorie storiche e i valori culturali locali.<sup>14</sup>

Vincenzo Padiglione ritorna sulle diverse interpretazioni del patrimonio che si sono alternate nel corso del XX secolo. Nella legislazione italiana elaborata alla fine degli anni Sessanta si istituisce la tutela dei beni aventi riferimento alla storia della civiltà lasciando aperte le possibilità di interpretazione di concetti quali “civiltà” e “bene”.

Secondo una prima visione, elitaria ed idealistica, viene definito *bene culturale* l’opera d’arte, il monumento storico, il reperto archeologico al quale viene riconosciuto un valore intrinseco in quanto testimonianza eccellente dell’ingegno umano indipendentemente da qualsiasi giudizio esterno.

Nella visione disciplinare, prevalente nelle Soprintendenze e nelle Università, riveste invece un ruolo prioritario la competenza tecnica: i beni sono distinti in tipologie (artistici, architettonici, archeologici, storici, ambientali, archivistici, librari, demoetnoantropologici...) in base alla valutazione di “esperti disciplinari che [...] trasformano un oggetto in un’*opera d’arte*; definiscono uno strumento, magari ancora in uso, in una testimonianza storica; sottraggono un oggetto al ‘flusso della vita’ per farne un documento.”<sup>15</sup> Il valore dei beni è definito cioè da un’autorità amministrativa e scientifica in una prospettiva che rimane frammentata e dispersa in numerosi compartimenti disciplinari a sé stanti.

La terza visione, detta *ermeneutica storica e culturale*, deriva dall’ipotesi di conoscere e valorizzare i beni sulla base di principi appartenenti all’orizzonte culturale definito nello spazio e nel tempo in cui lo studioso vive. Questa prospettiva risulta più appropriata per esaminare i processi di patrimonializzazione a livello locale che riguardano aspetti nuovi quali il

---

<sup>14</sup> Il dibattito sorto fra queste due posizioni è rintracciabile negli articoli di Bernardino Palumbo e Fabio Dei apparsi nei primi numeri della rivista *Antropologia Museale*.

<sup>15</sup> Padiglione 2008: 193



paesaggio e l'architettura industriale, così come forme di documentazione dell'immateriale. In questi casi, il patrimonio è investito di valore dalla comunità a cui esso appartiene, che lo ritiene espressione del suo passato e del suo presente. Lo smantellamento del valore assoluto e universale del bene culturale comporta il rischio di mettere in discussione lo stesso processo di valorizzazione e richiede l'intervento della competenza antropologica.

Dato che il mio lavoro si concentra sul patrimonio conservato nei musei, proverò a fare un passo indietro e a riflettere sulla nascita della relazione tra ricerca antropologica e museo.

Il museo è stato in origine il luogo in cui confluivano le conoscenze e i reperti degli studiosi al termine dei loro viaggi. Nel corso del Novecento esso assume una duplice funzione: è fonte di informazioni preliminari alla ricerca sul campo e allo stesso tempo spazio di comunicazione del lavoro effettuato in quel contesto. Le pratiche museografiche traducono i risultati della ricerca antropologica attraverso la progettazione degli spazi espositivi e la scelta di metodologie di presentazione delle collezioni: diventano, per così dire, forme di scrittura antropologica.

La specificità dell'antropologia museale sta nel suo essere "scrittura complessiva della ricerca sulle culture"<sup>16</sup>, poiché parla non solo dell'oggetto patrimoniale in sé ma anche delle relazioni che le persone hanno avuto e hanno con esso. Nel processo di scrittura complessiva sono dunque coinvolti diversi attori che si relazionano con tale patrimonio, non solo i collezionisti o i museografi. In questo senso il museo può essere visto come "una nuova forma di scrittura collaborativa"<sup>17</sup> dove l'antropologo museale cerca di ascoltare voci diverse, di mettere in relazione, di far dialogare i concetti di identità e alterità, nel tentativo di restituire un'immagine olistica

---

<sup>16</sup> Clemente 2009

<sup>17</sup> Clemente 2010

del patrimonio, che rifletta cioè la complessa ricchezza delle relazioni, collaborative o conflittuali, ad esso associata.

All'interno del nuovo contesto globale l'antropologia e la museografia si configurano come discipline mobili, dinamiche, che si fondano sulla riflessione critica e procedono proprio grazie alla ridefinizione continua del loro oggetto di indagine, ponendo al centro delle pratiche le transazioni, i conflitti, la partecipazione e focalizzando l'attenzione sui processi sociali. Ancora nelle parole di Pietro Clemente:

“L'antropologia contemporanea ha una fortissima istanza di tipo riflessivo e in questo incontra fortemente la museografia come proprio strumento di comunicazione, proprio perché la museografia condivide questa istanza riflessiva, questa comunicazione critica, questo specchiarsi attraverso l'alterità che l'antropologia professa come sua modalità di approccio”<sup>18</sup>.

Dal punto di vista educativo, prestare attenzione al contesto museale in cui l'oggetto viene fruito e risignificato nel presente non vuol dire mettere in secondo piano i dati scientifici che lo riguardano (quando e dove è stato prodotto, da chi, a quale scopo, come è arrivato nel museo). Significa focalizzarsi sul rapporto dell'oggetto con le persone che lo stanno guardando in un certo momento o, per meglio dire, con le competenze e le conoscenze dei visitatori ed eventualmente del mediatore che li accompagna. Questo aspetto è familiare all'antropologia che, come dicevo, ha la peculiarità di soffermarsi sulla messa in relazione del patrimonio con le persone: lo sguardo antropologico non si posa soltanto sul patrimonio musealizzato, ma sulle relazioni reali o potenziali che esso può avere con chi lo fruisce nella visita. Infatti, da Clifford Geertz in avanti, l'antropologia è una

---

<sup>18</sup> Clemente 2009: 17-18

scienza interpretativa che cerca di ricostruire le reti di significati attribuite dalle comunità umane agli oggetti<sup>19</sup>. Spiega Anna Maria Pecci nell'intervista

“quando si parla di educazione al patrimonio culturale, l'antropologia riconosce nella cultura una componente semiotica che permette di coglierne tutto il potenziale di interpretazione, lavorando su una prospettiva di risignificazione e di riappropriazione del patrimonio.”

Vito Lattanzi considera gli oggetti non come semplici portatori di informazioni, ma come testimoni parlanti che il visitatore può “interrogare” instaurando un rapporto quasi intersoggettivo. All'approccio scientifico e specialistico assicurato dalla documentazione storica e archivistica di competenza dei curatori e dei conservatori museali, viene affiancata la costruzione di un altro discorso riguardante le collezioni. La formazione antropologica, in questo senso, predispone l'educatore a un atteggiamento meno oggettivistico, meno incentrato sulla descrizione delle opere, generalmente garantita dalla didascalia, dal pannello esplicativo, dalle informazioni contenute nel catalogo. Essa abitua a stare all'interno di un contesto, a dialogare con chi si ha di fronte, a rimanere in ascolto senza imporre la propria visione. Così l'educatore agisce da mediatore<sup>20</sup>: favorisce relazioni bidirezionali tra collezioni e visitatori, aprendo a una pluralità di interpretazioni che dialogano con quella specialistica proposta dai curatori.

Anche per la storica dell'arte Emanuela Daffra l'antropologia è una disciplina essenziale per l'educazione al patrimonio, sebbene il suo contributo sia stato colto solo recentemente e non in modo del tutto strutturato a livello di percorsi formativi e di buone pratiche. Applicare gli strumenti metodologici e interpretativi propri della ricerca etnografica consente di analizzare una testimonianza patrimoniale da diversi punti di vista e di osservare se la

---

<sup>19</sup> Questa tesi è sostenuta da Clifford Geertz nel libro *Interpretazione di culture* pubblicato negli Stati Uniti nel 1973 ed edito in Italia nel 1987 da Il Mulino, Bologna.

<sup>20</sup> Parlerò della mediazione in modo più approfondito nel paragrafo 2.3.2.

relazione che si è instaurata è una relazione di senso. Questo aspetto è essenziale nella progettazione di processi educativi che si prefiggono obiettivi afferenti alla dimensione personale e sociale dei fruitori del patrimonio.

“Lo sguardo antropologico sulle collezioni è un’esplorazione del patrimonio in tutte le sue valenze e in tutti i suoi portati: il percorso compiuto, la trasformazione d’uso, la biografia antropologica. D’altra parte, lo sguardo antropologico sulla persona e sulla relazione si preoccupa di inserire la trasmissione lineare di contenuti e di saperi in un processo di formazione più generale. Questo tipo di educazione al patrimonio diviene educazione a una cittadinanza consapevole promossa attraverso la relazione fra le persone e gli oggetti patrimoniali.”

Un approccio al patrimonio basato sulla comunità interpretativa ha un portato concettuale straordinario: soddisfa lo statuto di qualsiasi ricerca, che richiede di essere costantemente condivisa e messa in discussione, e permette di superare l’impostazione di direttori e conservatori che si rivolgono a persone con le loro competenze ed *expertise*, in modo autoreferenziale rispetto ad un sapere che occorre comunicare a pubblici molto eterogenei. Andare oltre la prospettiva squisitamente disciplinare e specialistica non significa però prescindere dall’oggetto del patrimonio, che deve sempre rimanere al centro della ricerca. A conferma di questa visione Silvia Mascheroni commenta

“È un campo sterminato di potenzialità dove però non bastano la competenza pedagogica e la consapevolezza di dover tradurre i saperi contenuti nel patrimonio, ma occorre una conoscenza esperta ed approfondita di quel patrimonio per individuare gli aspetti su cui lavorare. Chi si occupa di educazione al patrimonio, perciò, è una figura professionale molto complessa poiché deve coniugare una formazione

disciplinare di alto livello con la capacità pedagogico-comunicativa di declinare e adattare i contenuti ai pubblici.”

In definitiva le ricerche in antropologia del patrimonio e antropologia museale sono incentrate sull’analisi delle problematiche connesse alla costituzione, conservazione, valorizzazione del patrimonio etnografico e alla sua esposizione nei musei. Il mio punto di vista sul patrimonio tuttavia mette in rilievo i pubblici che intervengono nella fruizione, sebbene, come spiegherò nel paragrafo 2.4, vi siano molti punti di contatto tra educazione e museografia.

### **1.3 Educazione al patrimonio**

La mia ricerca si muove sul versante dell’educazione al patrimonio<sup>21</sup> e prova ad intendere l’antropologia come una risorsa per chi realizza progetti educativi sul patrimonio. Mi preme chiarire innanzitutto che ho preferito usare il termine *educazione* rispetto a *didattica* o *pedagogia* del patrimonio per una ragione semantica: attualmente quando si parla di educazione si fa riferimento a processi di formazione ampi, destinati a tutte le persone e svolti in contesti diversi<sup>22</sup>.

Le istituzioni culturali, aprendosi alla collaborazione con gli istituti scolastici, con enti ricreativi locali o con altre organizzazioni culturali, offrono un contributo imprescindibile all’educazione al patrimonio. Silvia Mascheroni chiarisce in proposito che:

---

<sup>21</sup> Le tesi contenute nel volume *Per l’educazione al patrimonio culturale. 22 tesi*, elaborate a sostegno dell’ampio ventaglio di azioni educative attuate in differenti contesti formativi, intendono offrire punti di riferimento alle figure professionali che ne sono responsabili e stimolare una riflessione utile alla riformulazione degli obiettivi delle politiche culturali. Nel testo sono riprodotti i principali documenti istituzionali di riferimento, oltre a un elenco di voci bibliografiche relative a ciascuna tesi.

<sup>22</sup> Tornerò su questo tema anche nel paragrafo 2.3.

“se per educazione si intende stabilire relazioni di senso che permettono alle persone lungo tutto l’arco della vita, e quindi oltre la situazione di apprendimento formale che coincide con gli anni di formazione scolastica, va da sé che il museo, come la biblioteca e l’archivio, è un ambiente che fornisce grandi stimoli perché mette in scena una porzione di sapere e di storia che permette alla persona di appropriarsi non soltanto di conoscenze tecnico-scientifiche, storiche, naturalistiche, artistiche e così via, ma anche di conoscere il processo che ha portato il patrimonio ad essere a disposizione delle persone.”

I progetti educativi analizzati in questo lavoro hanno avuto luogo nel contesto museale. Mi sono proposta di considerare le specificità dello sguardo antropologico applicato al patrimonio museale in senso ampio, quindi anche a contesti non demotnoantropologici. Arte e antropologia d’altra parte sono discipline che dialogano e si arricchiscono reciprocamente. Su questo legame così si è espressa Emanuela Daffra:

“Per come intendo la storia dell’arte, soprattutto quella che si fa o si dovrebbe fare in un museo, ma anche in una Soprintendenza, lavorando cioè gomito a gomito sul patrimonio, ci sono molti punti di contatto con l’antropologia. Per progettare le nostre attività didattiche partiamo da oggetti concreti, soprattutto nel caso delle raccolte di arte antica di Brera: le opere sono prima di tutto prodotti del lavoro umano, oltre che opere d’arte. Infatti, nella nostra civiltà fino al Settecento l’arte era un mestiere come un altro, i pittori erano imprenditori e rispondevano a un mercato. Per cui, a mio avviso, un’interpretazione corretta e completa parte proprio dall’osservazione delle caratteristiche fisiche degli oggetti. Il museo ci permette così di ricostruire la storia attraverso le relazioni di cui ci parlano gli oggetti.”

Le ricerche di antropologia dell’arte hanno messo in luce come a seguito dei viaggi di esplorazione e dell’espansione coloniale, la nozione occidentale di

arte sia stata imposta ed esportata in diverse aree del mondo con due conseguenze principali: da un lato, l'inclusione o l'esclusione di espressioni artistiche indigene sulla base della somiglianza o viceversa della lontananza formale dai canoni estetici occidentali; dall'altro, la ridefinizione del gusto in seguito all'incontro tra tradizioni estetiche differenti. In questa ottica

“la nozione di arte acquisisce una natura *fuzzy* (sfumata) [...] l'insieme di oggetti che cade sotto questa etichetta non risulta più una classe determinata in base a un atto di fede in un ideale estetico imposto dall'*autoritas* di turno, ma un insieme aperto le cui origini culturali vanno indagate di volta in volta facendo riferimento alle voci, ai conflitti e alle negoziazioni presenti all'interno dell'arena sociale di riferimento.”<sup>23</sup>

Guardare l'arte da una prospettiva antropologica significa perciò considerare i manufatti e le performance all'interno di pratiche culturali complesse il cui svolgimento è determinato da fattori storici e geografici.

I musei etnografici frequentemente adottano modalità di allestimento mutate dai musei d'arte. Non è mia intenzione entrare nella querelle sul Museo Quai Branly di Parigi<sup>24</sup>, sul quale si è espresso in termini molto critici Pietro Clemente definendolo

“un pugno nello stomaco all'antropologia culturale e alla sua storia, realizzato attraverso la distruzione di uno dei più prestigiosi musei del mondo, il Musée de l'Homme, a favore di una monumentalizzazione senza storia né contesto di oggetti collezionistici di arte non occidentali, ridotti al gusto dell'Europa moderna.”<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Ronzon 2006: 11

<sup>24</sup> Per un'analisi approfondita della questione si rimanda al volume di Valentina Lusini pubblicato nel 2004, presente in bibliografia.

<sup>25</sup> Clemente 2009: 49

Penso piuttosto al racconto di Maria Camilla De Palma sulle strategie espositive del Castello D'Albertis, riportate nel paragrafo 2.2, o agli allestimenti del museo Guatelli<sup>26</sup> di Ozzano Taro (PR). Qui circa 60.000 oggetti quotidiani raccolti da Ettore Guatelli nel corso di una vita sono esposti secondo

“un criterio estetico, in cui serie infinite di comuni coltelli, di falchetti, di pinze, si inseguono sulle pareti del granaio a comporre volute, ellissi, raggi solari. L'oggetto singolo insieme si perde nelle costellazioni di suoi simili e insieme viene accresciuto di valore proprio da questa coralità.”<sup>27</sup>

L'allestimento di Guatelli è avvolgente e unisce alla percezione visiva quella tattile, olfattiva ed uditiva facendo leva su sensazioni, emozioni, ricordi del visitatore. Questa modalità espositiva viene inizialmente criticata perché impedisce di isolare visivamente il singolo oggetto che si confonde nella moltitudine di altri oggetti simili per forma e colore, collocato spesso in una posizione completamente estranea rispetto alla sua funzione originaria. Infatti, mentre gli altri musei etnografici nati nel corso degli anni Settanta documentano la civiltà contadina tramite una ricostruzione oggettiva volta a illustrarne le valenze culturali poco riconosciute dalla cultura alta, Guatelli crede nel potere evocativo dell'oggetto. Questa dimensione soggettiva e personale riecheggia le collezioni delle Wunderkammern con la differenza che si tratta di “meraviglie quotidiane”.

Elena Pirazzoli ed altri studiosi hanno accostato il lavoro di Guatelli a quello di artisti contemporanei, dal Merzbau di Kurt Schwitters alle scatole di Joseph Cornell, alle installazioni di Christian Boltanski, in quanto accomunati dalla sensibilità per l'oggetto vissuto, traccia dello scorrere del tempo che investe gli individui e le società. Eppure Guatelli non si limita ad accumulare oggetti per suscitare emozioni, ma ne vuole raccontare la storia,

---

<sup>26</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=knUc5LRPcal> consultato il 02/04/2014

<sup>27</sup> Pirazzoli 2005: 26



“a cavallo di esperienze differenti, non pienamente antropologo e non direttamente artista, ma in un luogo di mezzo in cui l’emozione dell’arte si fonde all’attenzione alla lettura del documento”<sup>28</sup>.

Nei linguaggi dell’arte contemporanea è indiscutibile la fluidità e la permeabilità dei confini disciplinari: un esempio su tutti l’ultima Biennale di Venezia, nella quale il curatore Massimiliano Gioni ha dato spazio a una riflessione sui modi in cui le immagini sono utilizzate per organizzare la conoscenza e per dare forma alla nostra esperienza del mondo, ispirandosi agli studi di antropologia delle immagini di Hans Belting<sup>29</sup>.

Molti artisti contemporanei, inoltre, concepiscono le loro creazioni in contesti sociali specifici e utilizzano le metodologie etnografiche dell’osservazione partecipante e dell’interazione dialogica. Per esempio il progetto *Rupextre* è un laboratorio di collaborazione e confronto fra arte e antropologia, risultato di una riflessione sul senso della ricerca di ciascuna disciplina:

“da un lato l’antropologia ha riconosciuto quanto le sue rappresentazioni siano fictional e letterariamente costruite, dall’altro l’arte è diventata consapevole della sua capacità di produrre conoscenza attraverso il coinvolgimento, diretto e indiretto, delle persone e delle ‘comunità’ in cui opera l’artista.”<sup>30</sup>

Quando ho provato ad incrociare la prospettiva educativa con quella antropologica, mi sono immediatamente imbattuta nelle questioni legate all’*intercultura*. Se è vero che, come sostiene Fabio Dei, “la comprensione antropologica non può fare a meno di passare attraverso il prisma della

---

<sup>28</sup> Pirazzoli 2005: 29

<sup>29</sup> <http://news.leonardo.it/biennale-darte-di-venezias-2013-al-via-oggi-la-55-edizione/> consultato il 07/05/2014

<sup>30</sup> <http://www.rupextre.org/> consultato il 30/05/2014

diversità culturale”<sup>31</sup>, mi sembrava riduttivo articolare la mia riflessione intorno ai progetti di educazione interculturale in ragione dell’attenzione che l’antropologia ha nei confronti della diversità. Nondimeno, l’interesse per lo studio delle differenze rimane prioritario in una disciplina che si trova oggi a osservare le relazioni umane nel contesto culturalmente plurale della società globalizzata. Ho quindi optato per affrontare con i miei interlocutori le problematiche connesse alla progettazione educativa interculturale, descritte nel paragrafo 2.5, all’interno di una riflessione di ampio respiro sulle valenze educative del patrimonio museale dal punto di vista antropologico.

Si è visto che proprio grazie al dialogo tra museologi ed antropologi il patrimonio è stato definito come l’espressione delle forme di vita, dei modi di essere delle persone che abitano un determinato ambiente. Come ha ribadito Vito Lattanzi:

“Secondo il concetto di patrimonio corrispondente alla visione olistica che della cultura ci dà l’antropologia, qualsiasi espressione patrimoniale – sia essa un’opera d’arte, un oggetto della cultura tradizionale, un oggetto tecnologico che appartiene alla tradizione della scienza in senso stretto – essendo manifestazione di un modo di essere all’interno di una società offre la possibilità di costruire dei percorsi di conoscenza funzionali alla presa di coscienza di che cosa sia il passato e di come possa essere utile oggi per costruire un futuro.”

Insomma non importa il tipo di patrimonio museale quanto piuttosto l’approccio adottato nella sua interpretazione e le finalità che orientano i progetti educativi. Per questo motivo sono convinta che l’antropologia abbia molto da dire all’educazione al patrimonio.

---

<sup>31</sup> Dei 2012: 17

Le pratiche educative muovono dall'idea che la tutela e la valorizzazione acquisiscono un senso solo se promuovono la fruizione, la conoscenza e la risignificazione del patrimonio. Queste azioni sono, infatti, destinate a rimanere fini a se stesse se non diventano elementi importanti nello sviluppo personale e sociale degli individui che entrano in relazione con il patrimonio. L'educazione al patrimonio è dunque strettamente connessa alla sua esistenza poiché si configura come una serie di azioni che non solo facilitano l'avvicinamento dei pubblici al patrimonio, ma soprattutto danno voce alle molteplici interpretazioni dei significati che esso assume nella contemporaneità.

“L'accesso ai beni culturali e paesaggistici è essenziale per la loro esistenza: infatti l'insieme del patrimonio si definisce, si conserva, si trasforma ed esprime il suo elevato potenziale educativo solo se viene fruito, compreso e riconosciuto.”<sup>32</sup>

Quando i pubblici reinterpretano, risignificano e si riappropriano del patrimonio, lo trasformano da qualcosa che non li riguarda in un bene comune che gli appartiene, perché diventa importante, familiare, spendibile nella vita contemporanea, perché permette di riconoscervi qualcosa di loro stessi, di dialogare con il passato e con il presente, di vivere nella società globale con un atteggiamento più attento alla diversità. Qualsiasi tipo di oggetto patrimoniale contenga – quadro, scultura, oggetto prodotto da una cultura diversa dalla nostra, reperto archeologico, manufatto di uso quotidiano nel passato – il museo è uno spazio dove costruire un discorso sull'umanità, mostrare la capacità dell'essere umano di esprimersi nei modi più differenti e offrire al visitatore la possibilità di rapportarsi con essi. Lo spazio museale si configura, per riprendere un concetto di James Clifford<sup>33</sup>, come una zona di contatto: pur continuando a essere luogo di studio e di

---

<sup>32</sup> Bodo, Cantù, Mascheroni 2007: 39

<sup>33</sup> Clifford 1999: 233-234

ricerca, diviene uno spazio di dialogo dove istituzioni e pubblici rinegoziano i significati del patrimonio, che è risorsa inesauribile per decostruire e ricostruire la memoria individuale e collettiva di individui e comunità.

Insomma, il patrimonio diventa una risorsa essenziale per la comprensione delle collettività umane e dei loro contesti culturali e ambientali a patto che sia inteso come un'entità aperta, plurale, multiforme, variabile, che si arricchisce attraverso le costanti reinterpretazioni attuate dagli individui e dalle comunità. In questa prospettiva l'educazione al patrimonio si configura come

“un'attività formativa formale e informale, che, mentre educa alla conoscenza e al rispetto dei beni con l'adozione di comportamenti responsabili, fa del patrimonio un oggetto concreto di ricerca e interpretazione, adottando la prospettiva della formazione ricorrente e permanente alla cittadinanza attiva e democratica di tutte le persone.”<sup>34</sup>

## **1.4 Educazione nel museo**

Il potenziale educativo del patrimonio musealizzato è un aspetto riconosciuto dal già citato Codice dei beni culturali e del paesaggio (allegato 7) e dal Codice Etico dell'ICOM per i musei (allegato 8). Quest'ultimo documento riferisce che

“al museo spetta l'importante compito di sviluppare il proprio ruolo educativo e di richiamare un ampio pubblico proveniente dalla comunità, dal territorio o dal gruppo di riferimento. L'interazione con la comunità e la promozione del suo patrimonio sono parte integrante della funzione educativa del museo.”

---

<sup>34</sup> Bortolotti, Calidoni, Mascheroni, Mattozzi 2008: 10

Per progettare un intervento educativo è bene non lasciare in secondo piano i motivi che hanno portato a costituire quel patrimonio e a musealizzarlo. Dal momento che quasi nessun oggetto conservato in un museo è stato creato con la finalità di essere osservato in tale contesto, occorre dare importanza al percorso attraverso il quale le collezioni sono state collocate in una certa istituzione e al cambiamento della loro funzione.

Come spiega Svetlana Alpers<sup>35</sup>, alla base della nascita del museo c'è un interesse visivo per gli oggetti, la volontà di collocarli in uno spazio apposito e di riservare loro un'attenzione speciale. Questo aspetto è intrinseco alla cultura occidentale, così come lo è l'istituzione museale, anche se nella storia numerosi sono gli esempi di spazi destinati alle immagini (nelle caverne, nelle tombe egizie, nelle cappelle religiose). Il cosiddetto "effetto museo" consiste però nell'isolare un oggetto dal mondo al quale appartiene trasformandolo in un'opera visivamente rilevante, ma snaturandolo e privandolo delle sue funzioni originarie. Si pensi come anche nel linguaggio comune il termine "musealizzare" abbia assunto la connotazione negativa, se non dispregiativa, di trasformare un ambiente in qualcosa di morto e di inerte. Ne consegue che il tipo di presentazione scelta influenza il modo di osservare l'oggetto da parte del visitatore.

In virtù di tali considerazioni diventa centrale per ogni professionista museale esplicitare perché e con quali scopi visivi si sceglie un criterio espositivo per determinati oggetti, tanto più nel caso in cui appartengano alla cultura materiale di popoli non occidentali.

Un oggetto patrimoniale è il risultato dell'intreccio di molteplici piani riguardanti la vita dell'autore, l'epoca in cui è vissuto, la cultura da cui proviene. Il suo potenziale educativo risiede proprio nella ricchezza e complessità di cui è portatore. Emanuela Daffra afferma in proposito che

---

<sup>35</sup> Karp, Lavine 2002: 5

nelle collezioni museali è possibile osservare i tempi della storia, per esempio la continuità di certe tradizioni manifatturiere nella realizzazione delle tavole su cui dipingere o la rapidità con la quale alcuni stili pittorici sono cambiati nel giro di pochi decenni.

Tuttavia, i musei sono diventati luoghi estranei alla maggior parte delle persone perché si sono perse le competenze interpretative che settanta o duecento anni fa tutti possedevano. Ciò è vero sia per un oggetto di arte antica che per un oggetto etnografico: di fronte a una scena sacra come l'Annunciazione qualsiasi uomo del Quattrocento capiva dalla posizione della Madonna se si trovasse nella fase dello spavento, del turbamento, dell'esitazione, dell'accettazione; così pure osservando un oggetto etnografico di uso non più comune pochi sono in grado di dire a che cosa servisse precisamente.

“Questa situazione è riconducibile a scelte culturali che si stanno facendo (come la sempre minore presenza della storia dell'arte, della storia e della geografia nelle scuole), ma anche al cambiamento irrimediabile della nostra mentalità, del nostro modo di vedere e di vivere: abbiamo perso una serie di chiavi interpretative fondamentali per capire. Le abbiamo perse tutti, in diversa misura. Proprio questa distanza rende il museo un luogo straordinario per costruire dialoghi alla pari. Davanti a Raffaello, siamo altrettanto spiazzati noi milanesi rispetto ai cinesi o agli americani, ma occorre cercare il senso in quello che Raffaello dice a noi oggi. Questo mi sembra un elemento di grande vitalità dei musei perché permette di partire senza posizioni di vantaggio e di cercare insieme sapendo che tutte le vie possono dare un contributo utile.”

La storica dell'arte tiene a precisare infine che il patrimonio italiano non è fatto solo dei capolavori custoditi nei musei, ma di tracce, dislocate nei luoghi più diversi della penisola, nelle periferie come nelle campagne,

reperibili ad esempio nelle tecniche di costruzione dei tetti, nei piccoli oratori, nei modi di divisione dei campi:

“È la struttura portante di questo paese. Prendersi cura del patrimonio, studiarlo, curarlo, è capire l'Italia. E questo è fondamentale per la formazione dei nuovi cittadini. Questi non sono pensieri originali, perché sono stati teorizzati, ed è una consapevolezza che non ha niente di rivoluzionario. [...] Continua ad essere abbastanza rivoluzionario, nonostante tutto, mettere la problematica educativa e di comunicazione al centro della missione del museo e, secondo me, in questo momento è anche una questione di vita o di morte, nel senso che abbiamo ereditato dei musei che non sono più in grado di parlare ai cittadini attuali. Se crediamo, ed io ci credo, che quanto c'è nei musei abbia qualcosa da dire, dobbiamo trovare il modo per dargli voce.”

La forte esigenza di ripensare la nozione di patrimonio, presente tanto nei documenti ufficiali di istituzioni nazionali ed internazionali, quanto nell'opera di ridefinizione della propria missione avviata da molti musei europei, risponde, dunque, a ragioni di ordine educativo, ma anche sociale. Il paradigma tradizionale di patrimonio – che presuppone un senso di appartenenza statica ad un'identità culturale, costituita da un insieme di beni da salvaguardare e trasmettere – può diventare elemento di esclusione nel contesto di una società globalizzata, caratterizzata da una forte eterogeneità e soggetta a continui cambiamenti demografici. Il paradigma dinamico e processuale, al contrario, è volto a creare nuove interpretazioni del patrimonio attraverso il dialogo e la condivisione proprio con pubblici tradizionalmente esclusi dal museo, per esempio le comunità di migranti. Come sottolinea Simona Bodo,

“il patrimonio, storicamente impiegato per escludere chi ‘non appartiene’, può trasformarsi in un potente veicolo di dialogo interculturale, inteso, quest'ultimo, come un processo di scambio che coinvolge secondo

modalità autenticamente dialogiche, e con un forte potenziale di trasformazione per entrambe le parti, individui e gruppi appartenenti sia alla 'cultura dominante', sia alle comunità immigrate.”<sup>36</sup>

Insomma, nel contesto contemporaneo che si caratterizza per l'intreccio e la contaminazione continua tra culture locali e culture "altre" compresenti su un medesimo territorio, l'antropologia si misura con la sfida di interpretare le interazioni di società ampie e complesse. Questa disciplina, che trova la sua ragione d'essere proprio nel confronto con la diversità culturale, nel compiere quello che Clyde Kluckhohn ha chiamato "giro lungo", ci restituisce l'immagine dell'antropologo alle prese con l'interpretazione della propria identità in relazione alla diversità culturale, nel confronto con l'altro per rivedere criticamente i propri punti di vista<sup>37</sup>. L'approccio critico dell'antropologia rispetto alla cultura e alla società a cui appartiene la induce a una continua revisione ed ampliamento dei propri fondamenti concettuali e metodologici. Pertanto, il suo contributo può essere decisivo nel fornire chiavi di lettura dei fenomeni sociali e culturali connessi alle interpretazioni del patrimonio museale.

## **1.5 I casi di studio**

Nella ricerca di pratiche educative realizzate nel contesto museale che mi permettessero di analizzare le problematiche fino a qui esposte, per prima cosa mi sono rivolta a progetti creati all'interno di musei antropologici ed etnografici, prendendo contatto con Vito Lattanzi, direttore della Sezione Etnografica "Culture del Mediterraneo" e responsabile dei Servizi Educativi presso la Soprintendenza al Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi

---

<sup>36</sup> Bodo, Cantù, Mascheroni 2007: 13

<sup>37</sup> Intervista di Marco Aime e Adriano Favole ad Arjun Appadurai in occasione della quarta edizione di "Pistoia – Dialoghi sull'uomo", 25/05/2013. <http://www.youtube.com/watch?v=dX8VwXAaQVs> consultato il 30/07/2013



Pigorini” di Roma, e con Maria Camilla De Palma, direttrice di Castello D’Albertis, Museo delle Culture del Mondo di Genova. Queste due figure mi hanno offerto una panoramica molto dettagliata sui dibattiti che affrontano oggi i musei antropologici ed etnografici e mi hanno descritto alcuni dei progetti realizzati nelle istituzioni in cui operano, illustrati al paragrafo 2.2.

Mi sono poi concentrata sui contributi teorici elaborati da Simona Bodo e Silvia Mascheroni. La prima è una ricercatrice in problematiche legate alla comunicazione, all’inclusione sociale e alla diversità culturale nei musei e autrice di numerose opere consultate nel corso della ricerca. Ha sintetizzato i punti chiave della visione “processuale” del patrimonio: questa prospettiva supera l’idea del patrimonio come un insieme di beni materiali da conservare e trasmettere dando importanza alla componente immateriale del patrimonio e riconoscendo il ruolo centrale di individui e comunità nel rinegoziarne i significati. Ciò ha provocato cambiamenti radicali in quello che lei chiama “museo relazionale”, che diventa luogo di incontro e di relazioni dove i visitatori partecipano attivamente all’interpretazione delle collezioni in quanto portatori di aspettative, conoscenze, competenze, interessi da prendere in considerazione e valorizzare. Simona Bodo si è inoltre soffermata sull’analisi delle nozioni di diversità culturale, multiculturalismo, dialogo interculturale, di cui mi occuperò più diffusamente nel paragrafo 2.5.

Silvia Mascheroni è una storica dell’arte, specializzata in arte contemporanea, nell’educazione al patrimonio culturale e nella didattica museale; ha realizzato progetti educativi concertati tra istituzioni museali di diverso tipo, scuole ed enti territoriali. Con Simona Bodo è ideatrice e responsabile del programma *Patrimonio e Intercultura*, promosso dalla Fondazione Ismu (Iniziativa e Studi sulla Multiethnicità) che prevede la creazione della prima risorsa online dedicata alla mediazione del patrimonio in chiave interculturale. Insieme hanno inoltre pubblicato una guida per

educatori e mediatori museali dal titolo *Educare al patrimonio in chiave interculturale*. L'esperienza di Silvia Mascheroni nell'ambito della progettazione educativa è molto variegata. Dal 1995 al 1999 è stata membro della Commissione Ministeriale *Didattica del museo e del territorio* del MiBAC e dal 1998 al 2004 del Gruppo di lavoro per la promozione, il coordinamento e la verifica delle attività educative nell'ambito del patrimonio culturale della Direzione Generale Cultura – Regione Lombardia. Dal 2003 è docente nel Master *Servizi Educativi del patrimonio artistico, dei musei di storia e di arti visive* presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Ha partecipato al Gruppo di ricerca costituito da ICOM Italia per la *Carta nazionale delle professioni museali* (allegato 9) del 2005 e per il *Manuale delle professioni museali in Europa* del 2008. Dal 2007 è coordinatrice della Commissione Tematica *Educazione e Mediazione* ICOM Italia, di cui parlerò nel paragrafo 2.3, e dal 2013 membro del Consiglio Direttivo. Dal 2006 al 2009 è stata responsabile dei servizi educativi del Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo (MI)<sup>38</sup>. Si occupa attualmente dei progetti educativi dell'EUMM Ecomuseo Urbano Metropolitano Milano Nord<sup>39</sup>.

Ho esaminato quindi i progetti coordinati dall'antropologa museale Anna Maria Pecci nell'ambito della progettazione culturale applicata ai patrimoni, così come le esperienze di formazione di mediatori interculturali avviate da Emanuela Daffra alla Pinacoteca di Brera e da Giovanna Brambilla alla Galleria di Arte Moderna e Contemporanea (GAMEC) di Bergamo.

Anna Maria Pecci è stata responsabile della didattica presso il Museo Etnologico Missionario di Colle Don Bosco (AT) nel 2001-2002. Dal 2003 al 2009 ha collaborato con il Centro Studi Africano di Torino con il ruolo di responsabile scientifica e coordinatrice di *Migranti e Patrimoni culturali* (2005-2008). Sempre a Torino ha curato *Lingua contro Lingua. Una mostra*

---

<sup>38</sup> <http://www.mufoco.org> consultato il 20/04/2014

<sup>39</sup> <http://www.eumm-nord.it/> consultato il 20/04/2014

*collaborativa* (2008-2009), iniziativa inserita nel progetto europeo *Museums as Places for Intercultural Dialogue MAP for ID* (2007-2009)<sup>40</sup>. Entrambi i progetti, descritti in maggiore dettaglio nel paragrafo 2.4, hanno previsto un corso di formazione per mediatori interculturali del patrimonio; il primo è sfociato nella creazione di percorsi narrati presso Palazzo Madama Museo Civico d'Arte Antica di Torino, il Museo Storico Valdese di Torre Pellice (TO) e il Museo del Territorio Biellese, mentre il secondo ha previsto l'allestimento di una mostra sperimentale presso il Museo di Antropologia e di Etnografia dell'Università di Torino. Dal 2012 Pecci porta avanti, in collaborazione con l'Associazione Arteco e il suddetto Museo, il progetto *L'arte di fare la differenza* finalizzato a riflettere sulle dinamiche di inclusione ed esclusione sociale e culturale attraverso l'uso dei linguaggi dell'arte contemporanea quali strumenti critici di lettura della realtà e delle collezioni museali<sup>41</sup>.

Con Emanuela Daffra, storica dell'arte presso la Soprintendenza per il Patrimonio storico artistico e demoetnoantropologico di Milano e responsabile della progettazione di attività educative alla Pinacoteca di Brera, e con Giovanna Brambilla, responsabile dei Servizi Educativi della GAMeC di Bergamo, ho approfondito il tema della mediazione delle collezioni conservate in un museo d'arte.

Emanuela Daffra mi ha parlato in particolare dei progetti *A Brera anch'io* e *Brera un'altra storia*, descritti nel paragrafo 2.3.

Alla GAMeC l'attività dei servizi educativi si è dispiegata sui fronti dell'accessibilità fisica, economica e culturale: a partire dal 2001 sono stati avviati una serie di progetti, raccontati nel paragrafo 2.3, per portare al museo i nuovi cittadini presenti sul territorio. L'aspetto più innovativo è stato introdotto nel 2007 con l'organizzazione di un corso di formazione indirizzato a persone provenienti da paesi di migrazione e desiderose di diventare parte attiva nella vita culturale della città.

---

<sup>40</sup> <http://www.amitie.it/mapforid/> consultato il 12/05/2014

<sup>41</sup> Fonte: <http://www.artedifferenza.it/> consultato il 12/05/2014

Infine, ho voluto conoscere meglio il punto di vista istituzionale intervistando tre persone che lavorano all'interno di istituzioni pubbliche regionali e comunali; ciò mi ha permesso di considerare un altro ordine di problematiche connesse alla mia ricerca.

Diego Mondo, funzionario del settore Musei e Patrimonio Culturale della Regione Piemonte, ha ricondotto la mia attenzione sull'ambito più ampio entro il quale si muovono le istituzioni locali. Sebbene l'attribuzione di competenze di tutela e valorizzazione del patrimonio avvenga, per ragioni burocratiche, in base ad ambiti disciplinari (patrimonio archeologico, artistico, etnografico, paesaggistico), le strutture regionali operano su una realtà articolata e complessa, coordinando i diversi enti presenti sul territorio. In questo contesto, i musei locali, in particolare quelli etnografici, hanno avuto la possibilità di svolgere azioni diversificate per la conservazione e la valorizzazione del loro patrimonio anche o prevalentemente grazie ai finanziamenti regionali. Il recupero del patrimonio in alcuni casi si lega alla volontà di rivitalizzare aree economicamente depresse, come quelle montane, mettendole al centro di un'altra ipotesi economica all'interno di un circuito turistico.

Eliana Salvatore, responsabile della Rete Ecomusei Piemonte, mi ha parlato del processo tramite cui una comunità acquisisce consapevolezza del proprio patrimonio alla base della creazione di un ecomuseo, aspetti sui quali mi soffermerò nel paragrafo 2.2.

Vincenzo Simone si è occupato di servizi educativi al pubblico e di attività educative come dirigente del Settore Educazione al Patrimonio Culturale per il Comune di Torino (2004-2010), eliminato nell'odierna organizzazione comunale. Ha coordinato il gruppo interistituzionale del Protocollo d'Intesa Scuola-Musei ed è ideatore e responsabile della gestione del sito internet *Museiscuol@*<sup>42</sup> dedicato alla funzione educativa dei musei e del patrimonio

---

<sup>42</sup> <http://www.comune.torino.it/museiscuola/> consultato il 20/12/2013

culturale. Attualmente è dirigente del Servizio Sistema Educativo Integrato 0-6 anni per il Comune di Torino.

Nel mese di gennaio e di febbraio 2014 ho intervistato questi professionisti dell'educazione al patrimonio, autori di progetti che mi sono sembrati rilevanti per diverse ragioni: affiancano alla progettazione una riflessione teorica organica ed approfondita; prevedono la collaborazione di diverse figure professionali del museo (direttori, conservatori, responsabili dei servizi educativi, educatori) in sinergia con altre operanti in istituzioni di varia natura attive sul territorio; lavorano in rete in un'ottica di partenariato interistituzionale; predispongono strumenti e processi di valutazione; in virtù della loro struttura possiedono un alto grado di replicabilità e di trasferibilità in nuovi contesti; alcuni si avvalgono di metodologie di progettazione partecipata che coinvolgono i destinatari nelle fasi di ideazione e di realizzazione.

Si tratta di iniziative per lo più rivolte ai pubblici dei musei, ma vi sono anche interventi formativi per educatori e mediatori museali, volti ad assicurare la formazione di professionisti capaci di realizzare progetti educativi destinati a pubblici sempre più diversificati e complessi.

Ho condotto le interviste seguendo una traccia di tredici domande (allegato 1) formulate sulla base delle problematiche emerse nel corso del lavoro di documentazione e di esperienze in ambito museale, conosciute per via indiretta o realizzate personalmente. In realtà, nelle interviste ho seguito in modo abbastanza libero la traccia, provando a riflettere su questi temi con i miei interlocutori.

Dall'analisi del materiale raccolto e dalla sua elaborazione teorica, accompagnate da un costante lavoro di approfondimento bibliografico, ho estrapolato cinque problematiche principali intorno alle quali ho strutturato la ricerca:

1. Analizzare in che cosa consiste il potenziale educativo del patrimonio musealizzato e quali sono le finalità dei progetti considerati.
2. Mettere a fuoco il contributo dell'antropologia all'educazione al patrimonio, osservare cioè quali strumenti metodologici e interpretativi offre l'antropologia alle pratiche educative attuate all'interno di diverse tipologie di museo.
3. Riflettere sui concetti di educazione e mediazione.
4. Considerare il piano della museografia partecipata in relazione a quello dell'educazione museale.
5. Esaminare come rispondono i musei alla diversità culturale presente nelle società contemporanee, in che misura il patrimonio può essere considerato uno strumento di dialogo interculturale, quali sono gli obiettivi di progetti di educazione interculturale oggi, quali i rischi e i punti di forza.

Nei dibattiti museologici contemporanei i concetti di patrimonio, museo, educazione sono andati incontro a una sostanziale evoluzione. Il patrimonio da insieme di beni portatori di valori intrinseci è diventato un costrutto sociale che può essere continuamente ridefinito e risignificato nelle contingenze storiche. Ciò ha portato in primo piano i legami di senso tra le persone e il patrimonio all'interno di un museo relazionale dove i rapporti tra artista, curatore, educatore e visitatore si fanno articolati e complessi. Rispetto all'approccio didattico volto a trasmettere contenuti in modo univoco si privilegia un'idea di educazione in senso ampio che riguarda il vissuto delle persone. Queste riflessioni appartengono anche all'orizzonte delle ricerche di antropologia museale, una disciplina che comprende un insieme di pratiche dinamiche ed eterogenee perché, come scrive Pietro Clemente,

“gli oggetti, i terreni, le forma della pratica sono molto diversi: dal criticare i musei, al farli, dal dirigerli, allo studiarne il bisogno sociale, dal considerarli

come forme innovative al vederli come superati, dal fare musei domestici a farli 'estranei', al farli di cultura materiale o di beni immateriali, di culture locali italiane o di culture locali ex coloniali, o al farli in Africa o in Oceania o solo formare e suggerire forme museali in paesi non occidentali. Antropologia museale è inoltre fare ricerca etnografica ma anche expografia, occuparsi di catalogazione e di 'negoziazione dei significati' [...] vedere i musei come prigione, come modi di collezionare il mondo e vederli come luoghi di ricomposizione, zone di contatto. Viverli come istituzioni culturali ma avere un assessore che li considera occasioni elettorali. Fare musei d'autore, musei di comunità, musei di servizio pubblico. [...] Ma in tutte le riflessioni emerge soprattutto il tema: cosa possiamo comunicare, come possiamo servire ai problemi del presente?"<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Clemente Pietro *Antropologia tra museo e patrimonio* in Fabietti 2006: 168-169

## **Capitolo 2**

### **Il museo dalla conservazione alla partecipazione**

#### **2.1 Piccola storia del museo**

Il museo moderno, come luogo pubblico in cui si conservano e si rendono fruibili delle collezioni di oggetti, risale alla fine del Settecento, anche se già nel corso del Seicento si diffonde l'idea di un loro uso al di fuori degli spazi privati in nome del progresso e della trasmissione del sapere. Sotto l'influenza dell'Illuminismo inizia una progressiva riorganizzazione espositiva delle collezioni secondo un criterio storico e razionale che supera l'accostamento barocco di oggetti al fine di suscitare la meraviglia dei visitatori. Con la Rivoluzione Francese il museo si pone l'obiettivo di contribuire all'ampliamento delle conoscenze e all'educazione morale dei cittadini e di fornire una rappresentazione universale del sapere umano, suddividendo il patrimonio museale in quattro settori principali: arte, storia, scienze naturali, tecnica.

Nel corso dell'Ottocento il museo subisce una profonda trasformazione: diventa, infatti, un monumento architettonicamente pregevole contenente le collezioni patrimoniali. In particolare in Germania e in Inghilterra, si sviluppa enormemente l'interesse per gli scavi archeologici: i reperti storici rinvenuti sono restaurati, conservati e allestiti cronologicamente all'interno di sale dall'atmosfera quasi "sacra". I musei sono "templi dell'arte", vocati alla conservazione, alla trasmissione del patrimonio alle generazioni future e soprattutto alla formazione spirituale del popolo attraverso la contemplazione del "bello". Negli Stati Uniti i musei nascono ispirandosi ai



modelli europei per iniziativa di magnati dell'industria e collezionisti privati, attorno ai quali si sviluppa un esuberante mercato dell'arte. Infine, le Esposizioni Universali, concepite per mostrare i progressi tecnici e culturali, accompagnando lo sviluppo industriale e diventando la principale vetrina mondiale delle innovazioni tecnologiche, danno impulso alla nascita dei musei di arti applicate all'industria. Questi ultimi stravolgono completamente l'idea del museo, in quanto l'aspetto espositivo diventa prevalente rispetto a quello conservativo, facendo sì che l'architettura delle strutture risponda in primo luogo a criteri funzionali. Proprio attraverso le Esposizioni il mondo occidentale conosce le culture dei popoli extraeuropei e si diffonde il gusto per l'esotico che influenza anche l'arte a cavallo tra i due secoli.

È solo agli inizi del Novecento, però, che il museo inizia ad assumere una funzione dichiaratamente educativa e ad organizzare in maniera unitaria azioni e servizi per la tutela, conservazione, documentazione, valorizzazione e fruizione delle proprie collezioni. Innanzitutto, cambiano le condizioni espositive: gli allestimenti museografici puntano a valorizzare gli oggetti grazie a sfondi neutri e idonee fonti di illuminazione, le strutture diventano più flessibili e modulabili. Si creano depositi per i pezzi delle collezioni non esposti e nel contempo si organizzano mostre temporanee. Inoltre, si cerca per la prima volta di prendere in considerazione le esigenze del pubblico, si sollecita la sua partecipazione alla visita, se ne studiano i comportamenti all'interno degli spazi museali.

Come per il patrimonio, anche per il museo è utile fornire alcuni cenni sui documenti internazionali di riferimento. Il Codice etico dell'ICOM (allegato 8)<sup>44</sup> dà la seguente definizione di museo:

---

<sup>44</sup> Il Codice è stato adottato dalla 15<sup>a</sup> Assemblea generale (Buenos Aires, 4 novembre 1986), modificato dalla 20<sup>a</sup> Assemblea generale (Barcellona, 6 luglio 2001), che lo ha rinominato Codice etico dell'ICOM per i Musei, e revisionato dalla 21<sup>a</sup> Assemblea generale (Seoul, 8 ottobre 2004). Fonti: <http://icom.museum/> e [www.icom-italia.org](http://www.icom-italia.org) consultati il 20/12/2013

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 dell'umanità e del suo ambiente: le acquisisce, le conserva, le comunica e, soprattutto, le espone a fini di studio, educazione e diletto.

Il Codice etico è strutturato in otto punti, che sintetizzano i principi deontologici sottoscritti dalla comunità museale internazionale e rappresentano uno standard minimo per tutti i tipi di museo:

1. I musei assicurano la conservazione, l'interpretazione e la valorizzazione del patrimonio naturale e culturale dell'umanità.
2. I musei custodiscono le loro collezioni a beneficio della società e del suo sviluppo.
3. I musei custodiscono testimonianze primarie per creare e sviluppare la conoscenza.
4. I musei contribuiscono alla valorizzazione, alla conoscenza e alla gestione del patrimonio naturale e culturale.
5. Le risorse presenti nei musei forniscono opportunità ad altri istituti e servizi pubblici.
6. I musei operano in stretta collaborazione con le comunità da cui provengono le collezioni e con le comunità di riferimento.
7. I musei operano nella legalità.
8. I musei operano in modo professionale.

L'esistenza dei musei è inoltre regolata dalla legislazione dello Stato di appartenenza, che nel caso dell'Italia è rappresentata dal Codice dei beni culturali e del paesaggio (allegato 7). Il codice all'articolo 101 annovera tra gli istituti e i luoghi della cultura il museo, definendolo: "una struttura permanente che acquisisce, cataloga, conserva, ordina ed espone beni culturali per finalità di educazione e di studio".

Il museo è dunque un'istituzione pubblica investita di una funzione educativa e sociale che non può semplicemente mostrare oggetti, comunicare contenuti o organizzare eventi e attività aperte al pubblico, ma deve idealmente rivolgersi a tutta la collettività in un'ottica di accessibilità e costruire relazioni con diversi pubblici. In proposito, Lattanzi afferma che “nella società attuale al museo viene riconosciuto un potenziale mediatico molto particolare, poiché, tra i mezzi di comunicazione di massa, è quello che più di altri alimenta la conoscenza e la critica riflessiva.”<sup>45</sup>

La disciplina museologica riflette lo spostamento dell'attenzione dalla conservazione dell'oggetto alla partecipazione del pubblico. Infatti, mentre la museologia tradizionale si basava sulla trasmissione di conoscenze che documentavano la storia del museo e delle sue collezioni, nel 1977 il Comitato di Museologia fondato all'interno dell'ICOM (ICOFOM) rielabora e ristrutturava le basi di questa scienza. La Nuova Museologia, di cui i più illustri rappresentanti sono Georges Henri Rivière e Hugues de Varine, considera l'oggetto museale come un documento storico investito d'importanza per e dalla comunità di persone da cui questa parte di storia proviene, come anche di quelle che visitano l'esposizione. Questa visione innovativa aprirà la strada a una nuova forma museale, l'*ecomuseo* – descritta in modo più esteso nel paragrafo 2.2 – in cui il patrimonio culturale e naturale di una comunità è una risorsa al servizio dello sviluppo locale.

Parallelamente, a partire dagli anni Ottanta la varietà ed eterogeneità sociale si riflette nella composizione dei pubblici dei musei. Ciò si percepisce inizialmente nei paesi di tradizione coloniale nei quali la società è da tempo multietnica e multiculturale. I musei iniziano pertanto a valorizzare il patrimonio in chiave interculturale, utilizzando la diversità come risorsa per favorire la comunicazione e la relazione tra visitatori con istanze culturali

---

<sup>45</sup> Lattanzi 2008: 17

diverse. In alcuni casi ciò ha contribuito anche alla ridefinizione della nozione di patrimonio, attraverso la costruzione partecipata e collaborativa dei significati delle collezioni sulla base della loro interpretazione nel contesto contemporaneo.

Infine, i dibattiti museologici attuali vertono intorno al concetto di “accessibilità”. Esso è inteso non solo nel senso di facilitare l’accesso e l’utilizzo del museo alle persone con disabilità, ma in un’accezione più ampia che allude all’abbattimento delle barriere fisiche, sensoriali, cognitive, economiche e linguistiche, in modo che il museo sia percepito come un luogo proprio e non qualcosa di estraneo al vissuto personale. Insomma, il museo odierno si propone di essere un’istituzione aperta e inclusiva per pubblici sempre più diversificati per background socio-culturale, interessi e stili di apprendimento. Pertanto l’enfasi delle nuove pratiche di educazione museale non è più solo sulla conoscenza acquisita durante la visita, ma anche sulle esperienze pregresse che i pubblici portano con sé in queste situazioni di apprendimento.

In conclusione il museo, in quanto depositario di un’autorità culturale che lo investe della capacità di attribuire valore agli oggetti conservati, è un’istituzione nata nel corso dell’Ottocento per affermare l’identità nazionale consolidata intorno a un patrimonio da salvaguardare e trasmettere. Se tradizionalmente è stato portavoce delle idee e dei valori della cultura dominante anche nella rappresentazione delle culture “primitive” e popolari, negli ultimi decenni ha via via inglobato punti di vista di gruppi minoritari o marginali, ed a volte ha avviato processi di costruzione collaborativa dei significati delle collezioni. Secondo Clémentine Faiik Nzuji<sup>46</sup> questa “complementarità delle visioni” – dall’interno, dall’esterno, dai margini – è uno strumento privilegiato per analizzare una società contraddistinta da mutamenti che continuamente incidono sulla sua composizione. Includere

---

<sup>46</sup> Citata da Callari Galli 2000: 64

punti di vista marginali, periferici, minoritari provenienti, per esempio, dalle culture dei migranti può, infatti, favorire l'affiorare di nuovi spunti di riflessione e prospettive inedite sulle problematiche della società che li ha accolti.

## **2.2 Una pluralità di musei**

Secondo un documento dell'Unesco del 1984<sup>47</sup> i musei sono classificati, sulla base degli oggetti in essi conservati ed esposti al pubblico, in undici categorie:

- a) musei d'arte;
- b) musei di storia e archeologia;
- c) musei di storia e scienze naturali;
- d) musei della scienza e della tecnica;
- e) musei di etnografia e antropologia;
- f) musei specializzati;
- g) musei territoriali;
- h) musei generali;
- i) altri musei;
- j) monumenti storici e aree archeologiche;
- k) giardini zoologici, orti botanici, acquari e riserve naturali.

Un'altra classificazione è fornita da Georges Henri de Rivière:

- a) musei d'arte;
- b) musei di scienze dell'uomo;
- c) musei di scienze della natura;
- d) musei delle scienze e delle tecniche.

---

<sup>47</sup> Citato in Cataldo, Paraventi 2007: 62

Queste classificazioni non sono tuttavia applicabili in modo univoco a musei che spesso presentano delle collezioni eterogenee, riconducibili a diverse tipologie di museo. Come già anticipato, nelle pratiche educative è molto comune confrontarsi con collezioni patrimoniali di diversa natura conservate in uno stesso museo, soprattutto nel caso di collezioni civiche di piccoli musei provinciali. Inoltre, attualmente i confini tra discipline sono molto più fluidi: artisti contemporanei lavorano con metodologie di stampo etnografico, musei etnografici utilizzano strategie espositive prese in prestito dai musei di arte.

Queste constatazioni mi hanno convinta a non restringere il mio campo di ricerca ai soli musei etnografici, ma a esplorare pratiche educative realizzate a partire da collezioni patrimoniali diverse mettendo a fuoco gli strumenti metodologici ed interpretativi forniti dall'antropologia.

Prima di addentrarmi nella disamina delle problematiche legate all'educazione al patrimonio museale emerse nel corso delle interviste, intendo aggiungere alcune considerazioni sulle specificità dei musei antropologici ed etnografici, degli ecomusei e dei musei diffusi.

### **2.2.1 Musei antropologici ed etnografici**

I musei antropologici ed etnografici nascono per ospitare oggetti e testimonianze provenienti da due tipi di bacini culturali: da una parte, i reperti che rappresentano la vita, le attività, gli usi, la storia dei popoli per lungo tempo definiti "primitivi"; dall'altra, i patrimoni culturali delle classi popolari delle società europee, spesso indicati con i termini di "folklore", "tradizioni popolari", "cultura popolare".

I primi, provenienti da esplorazioni, missioni e ricerche etnografiche condotte da viaggiatori e studiosi nei continenti extraeuropei, erano riuniti in

collezioni che non possedevano uno statuto autonomo prima della metà dell'Ottocento, in quanto si trovavano all'interno dei musei di antichità o di storia naturale. In Italia la collezione più importante si trova nel Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini" di Roma.

I secondi, come ha spiegato Alberto Mario Cirese, riguardano la cultura delle classi subalterne che, esercitando un lavoro manuale ed esecutivo, subiscono l'egemonia di quelle dominanti. Nel contesto italiano tali patrimoni coincidono con il mondo agropastorale o comunque preindustriale e sono stati valorizzati a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso<sup>48</sup>. Ai musei delle tradizioni popolari si affiancano gli *ecomusei*, una particolare tipologia museale legata anch'essa al territorio che descriverò nel paragrafo successivo.

Dalle interviste realizzate in due musei etnografici italiani, il Museo Pigorini, risalente all'Ottocento, e il Castello d'Albertis Museo delle Culture del Mondo, di fondazione molto recente, sono venute alla luce considerazioni di grande interesse riguardo alle strategie di allestimento delle collezioni, al funzionamento dei servizi educativi, ai processi di risignificazione del patrimonio da parte delle comunità dei nativi. Le esperienze che ho raccontato mostrano così possibili risposte a questioni centrali nel dibattito internazionale sulle condizioni d'esistenza e la missione dei musei etnografici odierni<sup>49</sup>.

Il Museo Pigorini come istituzione pubblica si propone di essere al servizio della società multiculturale e del suo sviluppo civile, attraverso attività di ricerca, di salvaguardia, di comunicazione, a fini conoscitivi, educativi e ricreativi, del patrimonio materiale e immateriale d'interesse paleontologico ed etnoantropologico. L'origine del museo risale al 1875, anno in cui Luigi

---

<sup>48</sup> Bravo, Tucci 2006: 11

<sup>49</sup> Maria Camilla De Palma ha nominato per esempio la conferenza *The future of Ethnographic Museums* tenutasi nel luglio del 2013 presso il Pitt Rivers Museum e Keble College dell'Università di Oxford.

Pigorini fonda nel palazzo del Collegio Romano il “Regio Museo Nazionale Preistorico Etnografico” di Roma. La finalità principale era dare un’impostazione scientifica unitaria agli studi e alle ricerche paleontologiche in Italia, raccogliendo le collezioni delle culture preistoriche italiane, europee ed extraeuropee, insieme a quelle delle popolazioni “primitive” contemporanee, in un’unica sede nella nuova capitale del Regno. Nel 1940 il museo diventa sede di Soprintendenza. Tra il 1975 e il 1977 è trasferito nel Palazzo delle Scienze, all’EUR, per lasciare i locali del Collegio Romano al nuovo Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. La crisi dell’identità istituzionale originaria del museo, iniziata già nei primi decenni del Novecento in seguito alla separazione scientifica ed accademica tra paleontologia ed etnoantropologia, si acutizza nel corso degli anni Settanta e prosegue per tutti gli anni Ottanta. A partire dagli anni Novanta il museo avvia un graduale processo di rinnovamento espositivo delle collezioni permanenti (Preistoria, Africa, Oceania, America) e rilancia la propria funzione nei confronti del pubblico.

Le collezioni paleontologiche, provenienti da diverse regioni italiane, sono state progressivamente ampliate grazie a moltissime acquisizioni susseguite nel corso del Novecento. Le collezioni etnografiche sono formate da un primo nucleo di oggetti raccolti in Congo, Angola, Cina, Brasile, Canada e riuniti dal gesuita Athanasius Kircher tra il 1635 e il 1680. Ad esso si sono aggiunte le “curiosità esotiche”, conservate nelle collezioni settecentesche, e molteplici raccolte di viaggiatori ed esploratori che sono affluite al museo da tutti i continenti in periodi diversi, come ad esempio la collezione etiopica della Società Geografica Italiana o quella di strumenti musicali donata dal Raja Sourindro Mohun Tagore al Re Vittorio Emanuele II. I Servizi Educativi, nati come Sezione Didattica nel 1992 con attività rivolte al pubblico delle scuole, sono coordinati da Vito Lattanzi il quale ha orientato le azioni educative verso l’uso di una metodologia relazionale che si propone di



“Interrogare gli oggetti come fossero dei testimoni parlanti che raccontano delle storie. Così l’osservazione dell’oggetto non procede più soltanto attraverso documenti storici e fonti archivistiche, ma attraverso un rapporto quasi intersoggettivo. [...] Ciò avviene ponendo delle domande che non prescindono dalla nostra contemporaneità, dal fatto che in fondo siamo esseri umani in contatto con l’arte, la religione, la tecnologia, cioè con tutti quei campi a cui appartengono gli oggetti nella vita quotidiana. Se l’oggetto svolge una funzione comunicativa perché ci trasmette delle informazioni insite nel suo aspetto materiale su usi, costumi e tradizioni locali, tutto questo finisce per essere un materiale da interrogare, soprattutto riflettendo sulla nostra contemporanea attenzione nei confronti delle stesse cose di cui parlano gli oggetti.”

Nell’intervista Lattanzi mi ha parlato delle criticità legate alla formazione del personale che realizza le attività educative e al bisogno di rispondere alle richieste degli utenti con proposte mirate e diversificate. Mentre, infatti, gli archeologi e antropologi gestiscono i progetti grazie alla sensibilità e la competenza derivante dalla loro formazione, risulta più problematico fare in modo che le guide mettano in pratica la metodologia sopra citata nelle attività quotidiane<sup>50</sup>.

“Questo non è facile in tempi in cui è diventato complesso anche il formare, o si è molto meno incoraggiati a farlo. Si tratterà di trovare delle possibilità per rispondere alla domanda di 25.000-30.000 visitatori in età scolare all’anno, uno sforzo a cui il personale del Museo Pigorini non può fare fronte. Possiamo fare con alcune scuole dei progetti mirati che durano più a lungo, ma la ‘didattica alla carta’ non è possibile. Al Pigorini non esiste l’antropologo o l’archeologo che fa la didattica; ognuno di noi ha compiti molto specifici legati alla conservazione e alla salvaguardia del patrimonio.

---

<sup>50</sup> Le attività sono affidate periodicamente in concessione ad associazioni e cooperative vincitrici di gare pubbliche.

Tutti poi siamo tenuti a fare educazione al patrimonio in forme diverse: non soltanto la didattica nel senso più tradizionale, ma anche le mostre temporanee sono un modo di comunicare e di fare didattica.”

Il Castello d’Albertis Museo delle Culture del Mondo ha una storia particolare: è stato inaugurato nel 2004 – anno in cui Genova è stata Capitale Europea della Cultura – dopo tredici anni di lavoro per il suo restauro edilizio. Il museo nasce dall’intento di valorizzare le collezioni del capitano genovese Enrico Alberto D’Albertis, che nel 1932 aveva donato alla città il Castello, costruito a fine Ottocento su resti di fortificazioni cinquecentesche e tardo medievali. Costui era un esploratore vissuto a cavallo tra Ottocento e Novecento che nei suoi viaggi aveva raccolto moltissimi oggetti, costituendo una collezione a metà strada tra camera delle meraviglie e trofei coloniali.

Un primo allestimento era stato progettato nel 1968 dall’ingegner Grossi Bianchi e riproposto per le Celebrazioni Colombiane del 1992. Il mancato rispetto dei tempi di realizzazione del restauro ha permesso alla direttrice Maria Camilla De Palma di elaborare un allestimento maggiormente inclusivo e dialogico, nella convinzione che fosse necessario superare l’impostazione tradizionale del museo etnografico, organizzato secondo criteri tipologici e classificatori, e quindi pensato per “addetti ai lavori”. Non era neppure sufficiente passare da un’ottica coloniale a un’ottica indigena dando voce alle comunità di nativi presenti sul territorio. Le sembrava, infatti, una forzatura che solo la comunità a cui il patrimonio appartiene fosse “autorizzata” ad interpretarlo, che fossero solamente i peruviani a parlare delle collezioni peruviane. Al contrario, in un Museo delle Culture del Mondo, occorre progettare spazi nei quali osservatori appartenenti a culture diverse potessero intrecciare e condividere i loro punti di vista. Coniugare la comunicazione dei contenuti delle collezioni con la qualità estetica della loro esposizione, al di là delle categorie disciplinari classiche,

avrebbe permesso ai visitatori di sentirsi liberi di avvicinarsi agli oggetti, di osservarli da diverse angolazioni.

“Il progetto originario mi metteva in grandi ambasce ma non sapevo come decostruirlo. [...] Percepivo che era facile riproporre un museo dove non viene sviluppato il lato espositivo ma ci si limita esclusivamente a riempire di oggetti gli spazi disponibili, senza porsi il problema non soltanto delle proporzioni e della tridimensionalità, ma nemmeno di quali saperi sono portatori gli oggetti e di che cosa si vuole trasmettere. [...] Vent’anni fa antropologi e storici dell’arte si guardavano in cagnesco e ancora oggi c’è chi, mantenendo un atteggiamento conservatore, continua a non considerare l’ibridazione di questi due punti di vista. Nel nostro caso è stato lo sguardo di un artista e docente di scultura, che pur non avendo conoscenza della vita di questo o quel popolo, attingeva ai linguaggi artistici, al valore delle forme, fondeva i due linguaggi e riusciva ad essere empatico con le persone sapendo di dover parlare al cuore dell’uomo. In questo modo avviene l’apertura al ‘dialogo’, grazie a un allestimento circolare che permette di girare intorno agli oggetti, osservarli da ogni angolazione, scoprirli, dialogare con essi, senza nulla togliere al valore informativo della didascalia.”

Anche le caratteristiche strutturali dell’edificio sono state sfruttate decidendo di collocare nella torre svettante le collezioni del capitano, a significare la prospettiva etnocentrica dell’occidentale che scopre e domina gli altri popoli.

Queste considerazioni di ordine architettonico e museografico esemplificano l’idea che, al di là delle strategie didattiche pensate sulle collezioni, sono l’edificio stesso e le modalità espositive a parlare al visitatore.

Per stabilire un contatto con i pubblici del futuro museo la direttrice ha cercato la collaborazione di Simonetta Maione, responsabile dei Servizi Educativi per i Musei di Genova. Questo intreccio di competenze professionali antropologiche e pedagogiche è risultato decisivo per creare

un ponte tra il museo e la comunità. Infatti, l'istituzione museale può essere percepita come poco accessibile o estranea nel momento in cui le persone decidono di non entrarvi o si sentono a disagio una volta entrate. Perciò anche l'allestimento delle collezioni, la disposizione degli oggetti, la presenza delle vetrine, l'organizzazione dello spazio contribuiscono a far percepire il museo come accogliente.

Proprio a Genova l'architetto Franco Albini realizza negli anni del secondo dopoguerra la nuova progettazione espositiva di Palazzo Bianco ispirata dalla volontà di ridefinire il rapporto tra spazio architettonico e opera d'arte, installando una serie di supporti che consentono di muovere i dipinti in orizzontale, di orientarli a seconda della luce, di vedere il recto e il verso. Anche per il frammento marmoreo di Giovanni Pisano del monumento funebre di Margherita di Brabante, in mancanza di fonti sulla sua sistemazione originaria, viene installato un supporto cilindrico in acciaio, mobile e girevole che permette al visitatore di scegliere il punto di vista da cui osservare l'opera e che è stato uno dei primi esempi di allestimento interattivo<sup>51</sup>. Certo, sottolinea Simonetta Maione, si tratta di esperimenti museografici tesi a favorire l'incontro tra opera e fruitore per un pubblico che negli anni Cinquanta e Sessanta non era ancora di massa.

“Indubbiamente quell'allestimento fu pensato in un periodo in cui entravano dieci visitatori in una giornata, ma teneva conto del fatto che il rapporto con l'opera d'arte avviene con la vicinanza. Oggi invece, nonostante il desiderio di promuovere l'accessibilità del pubblico al museo, negli allestimenti si usano spesso dei dissuasori che sono diametralmente opposti a quella dimensione. Lo stesso discorso vale per le procedure burocratiche che regolano rigidamente l'ingresso dei gruppi al museo.”

---

<sup>51</sup> Articolo reperibile nel sito <http://docenti.unimc.it/docenti/mauro-saracco/laboratorio-di-progettazione-e-allestimento-degli/materiali-didattici/LEZIONE%202.pdf> consultato il 10/05/2014

Di tutt'altro genere sono le osservazioni riguardo ai musei etnografici locali estrapolate dall'intervista con Diego Mondo ed Eliana Salvatore, che inserisco nel paragrafo sugli *ecomusei* giacché in ambito italiano queste due tipologie museali frequentemente si trovano unite.

### **2.2.2 Ecomusei e musei diffusi**

Gli ecomusei sono definibili come musei del territorio o del patrimonio territoriale. La musealizzazione riguarda il paesaggio storico o naturale, ma anche l'insieme delle attività sociali ed economiche praticate, le tradizioni e i valori della comunità, le testimonianze archeologiche e storico-artistiche che le sono proprie.

L'idea di ecomuseo corrisponde a un nuovo interesse per il patrimonio legato alla difesa dell'ambiente. Questa forma museale, da un lato, si ispira a un concetto di territorio non più inteso unicamente in senso spaziale ed ecologico, ma come luogo in cui avvengono o sono avvenuti processi sociali rilevanti. Dall'altro, si è fatta interprete della tendenza, sviluppatasi a partire dagli anni Sessanta, verso una nuova concezione di museo chiamata Nuova Museologia, i cui principi si possono riassumere nei seguenti: interdisciplinarietà, attenzione alla comunità, interpretazione olistica, valorizzazione in situ, democrazia gestionale<sup>52</sup>.

La prima esperienza di questo tipo è quella di Le Creusot in Francia, dove nel 1971 anziché dare vita a un museo municipale tradizionale si preferisce creare uno strumento per rispondere a due problemi del territorio: la crisi dell'attività siderurgica della famiglia Schneider e la nascita di una comunità urbana di sedici comuni, di cui Le Creusot è il principale. Si inventa un

---

<sup>52</sup> Maggi, Falletti 2000: 10

“museo del territorio, senza collezione e con la popolazione”<sup>53</sup>, con la missione di censire, studiare e valorizzare il patrimonio del territorio, segnato dalla fine del XVIII secolo dallo sviluppo di attività industriali quali la metallurgia, l'estrazione del carbone, la lavorazione del vetro, la produzione di ceramica<sup>54</sup>. Gli viene attribuito il nome di *ecomuseo*, in realtà un termine proposto nel 1971 da Hugues De Varine a Robert Poujade, ministro dell'ambiente, per riferirsi ai musei dei parchi regionali sotto la sua tutela, in un discorso sul ruolo dei musei nel movimento ecologista durante la conferenza triennale dell'ICOM.

L'ecomuseo tende dunque a valorizzare la cultura materiale, le tradizioni e la storia locale. La sua definizione più efficace rimane ancora quella di De Varine, che mette in luce le differenze fra ecomusei e musei tradizionali: “un museo tradizionale espone una collezione, un ecomuseo un patrimonio, un museo è sito in un immobile, un ecomuseo in un territorio, un museo si rivolge ad un pubblico, un ecomuseo ad una popolazione”<sup>55</sup>. Anche l'IRES (Istituzione per le Ricerche Sociali e Economiche) della Regione Piemonte ha stilato una definizione di ecomuseo, in cui risalta il “patto” con il quale una comunità si impegna a prendersi cura di un territorio. Questo patto non è un insieme di norme vincolanti, ma un accordo non scritto e generalmente condiviso all'interno di una comunità dove il ruolo propulsivo delle istituzioni deve essere accompagnato da un coinvolgimento più largo dei cittadini e della società locale. Gli obiettivi sono “prendersi cura” del territorio, conservare e saper utilizzare il proprio patrimonio culturale, oggi e per il futuro, in modo da aumentarne il valore anziché consumarlo.

I venticinque ecomusei attualmente esistenti in Piemonte sono stati istituiti dalla Regione che ha emanato la prima normativa in materia a livello nazionale:

---

<sup>53</sup> De Varine 2010: 2

<sup>54</sup> <http://www.ecomusee-creusot-montceau.fr/> consultato il 30/07/2013

<sup>55</sup> Vesco 2007

“La Regione promuove l’istituzione di Ecomusei sul proprio territorio allo scopo di ricostruire, testimoniare e valorizzare la memoria storica, la vita, la cultura materiale, le relazioni fra ambiente naturale ed ambiente antropizzato, le tradizioni, le attività ed il modo in cui l’insediamento tradizionale ha caratterizzato la formazione e l’evoluzione del paesaggio.”<sup>56</sup>

Ha inoltre istituito nel 1998 un gruppo di lavoro con specifica competenza ecomuseale denominato *Laboratorio Ecomusei*<sup>57</sup>, il quale svolge un ruolo di analisi delle realtà italiane, di consulenza scientifica, gestionale, economica per le iniziative esistenti, oltreché di coordinamento generale e di promozione. Secondo Eliana Salvatore, referente del Laboratorio, l’approccio dell’ecomuseo prende le mosse da una ricerca di tipo antropologico che inizia necessariamente con il rendere la comunità consapevole del proprio patrimonio culturale. Questa consapevolezza non può essere imposta dall’alto e il compito dell’antropologo è proprio quello di sensibilizzare ed accompagnare la comunità locale a definire ciò che vuole conservare della memoria del proprio territorio. Egli diventa così “mediatore, portavoce e raccoglitore di sensibilità, tradizioni ed esperienze locali.”

I musei che raccolgono testimonianze del patrimonio della cultura contadina, relegata in secondo piano dai cambiamenti economici, sociali e demografici nel corso del Novecento, sono numerosi nelle vallate alpine piemontesi. Ad esempio l’Ecomuseo dell’Alta Valle Maira, in provincia di Cuneo, è stato istituito dal Consiglio Regionale nel 2000 su iniziativa del comune di Celle di Macra. Il progetto comprende una serie di itinerari tematici incentrati sugli aspetti storici, antropologici e naturalistici della

---

<sup>56</sup> Articolo 1 della legge regionale n. 31 del 14 marzo 1995, modificata dalla successiva n. 23 del 17 agosto 1998. <http://www.regione.piemonte.it/cultura/cms/memoria-e-cultura-del-territorio-e-patrimonio-linguistico/ecomusei/strumenti-legislativi.html> consultato il 16/05/2014

<sup>57</sup> <http://www.ecomusei.net/> consultato il 10/11/2013

vallata e alcuni piccoli musei dedicati ai mestieri itineranti nati in conseguenza delle esigenze migratorie delle popolazioni alpine: *cavié* (raccoglitori di capelli), merciai, bottai, acciugai. Nel 2002 il Comune di Prazzo ha aderito al progetto ecomuseale con la realizzazione di un Museo della canapa e del lavoro femminile, denominato *Fremos, travai e tero* (donne, lavoro e terra), allestito nell'antico palazzo della Regia Pretura<sup>58</sup>. Qui sono raccolte testimonianze della coltivazione e lavorazione della canapa e del lavoro delle donne alle quali, nelle stagioni in cui gli uomini migravano alla ricerca di occupazioni per integrare le risorse familiari, erano affidati, oltre ai lavori casalinghi, anche quelli agricoli necessari alla sopravvivenza. In questo caso, come ha rilevato Diego Mondo nel corso dell'intervista, un'iniziativa di valorizzazione del patrimonio locale comporta ricadute anche sull'economia della vallata, grazie alla volontà di agganciarla ai flussi turistici.

“L'operazione è interessante per due ragioni: innanzitutto perché ha coinvolto gli alunni delle scuole che, guidati da un insegnante che è anche assessore, hanno prodotto insieme ad antropologi schede dei beni materiali e immateriali; [...] inoltre, quell'economia montana diffusa, che ruotava intorno alla canapa con cui venivano realizzati prodotti estremamente necessari, è stata trasformata in un'altra ipotesi economica. Il pestatoio della canapa è divenuto un pezzo museale, un luogo della didattica rivolta alle scuole ma anche ai turisti: attraverso un'economia del passato totalmente inattuale si è immaginata un'economia del presente per cui quel luogo è stato inserito in circuiti turistici in parte già esistenti. Non si è trattato soltanto di un'operazione di nostalgia: quell'oggetto, diventando un luogo di promozione turistica, rappresenta anche una nuova proposta economica. [...] Quanto è avvenuto in questa realtà periferica è un esempio di riconversione economica che evidenzia come il ruolo del patrimonio culturale possa avere dei significati 'oltre'. Trattandosi di una realtà alpina in cui in genere i costi di gestione del territorio sono più alti, un'operazione di

---

<sup>58</sup> <http://www.ecomuseoaltavallemaira.it/> consultato il 30/04/2014



diversificazione della spesa in quella direzione è un atto interessante, che però necessita di avere un consenso alle spalle.”

Un altro aspetto sollevato da Diego Mondo è il ruolo svolto dai musei nella conservazione di beni che altrimenti sarebbero andati perduti in aree soggette a spopolamento ed a una progressiva decadenza economica. Per esempio il Museo di Arte Sacra di Acceglio<sup>59</sup>, situato nell’oratorio della Confraternita dell’Annunziata, è stato realizzato nel 1998 in collaborazione con la Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte, per accogliere opere provenienti da varie località della valle Maira che non era più possibile mantenere e proteggere negli edifici religiosi in cui originariamente erano collocate. Nel caso specifico delle vallate italiane delle Alpi del sud, il collasso demografico iniziato a partire dal Novecento ha trovato la sua acme negli anni Cinquanta e Sessanta ed ha causato

“l’evaporazione di quell’universo, che si può chiamare civiltà montana: sono scomparse le persone ed il patrimonio è diventato un oggetto fragile e misterioso, che non potendo più rimanere nel suo luogo di origine, perché a rischio, è stato spostato nel museo.”

Quindi il fatto che un’opera sia approdata in una certa collezione dice molto del suo status storico-artistico, ma anche della parabola socio-economica delle aree da cui proviene.

Infine, il museo *diffuso* è un paradigma tipicamente italiano di sviluppo locale, fondato sul presupposto di presentare il territorio assumendolo come collezione. La novità sta dunque nella natura di ciò che si intende per collezione, ma anche nel modo di rapportarsi ad essa, secondo un approccio interdisciplinare al territorio e al suo patrimonio. Il museo diviene un centro di interpretazione, un presidio di tutela attiva del patrimonio

---

<sup>59</sup> <http://www.comune.acceglio.cn.it/pagina.asp?id=56> consultato il 30/04/2014

culturale urbano e rurale: non ha la funzione di acquisire fisicamente dei beni, quanto di accoglierne, preservarne, accrescerne la conoscenza, partecipando al loro studio, gestione, conservazione, comunicazione, promozione.

Il concetto di museo diffuso è stato impiegato per valorizzare in modo permanente i musei e i siti archeologici di Marche e Abruzzo attraverso la creazione della rete dei Musei Piceni nel 2003<sup>60</sup>. Un altro eccellente esempio è il recupero museografico del complesso di Santa Giulia a Brescia nell'ottica di trasformarlo in un museo aperto in cui si racconta la storia e la cultura della città in un'area espositiva di circa 14.000 metri quadrati, inaugurata nel 1998<sup>61</sup>. Infine, il Museo della Città di Torino, aperto nel 2011 in occasione del 150° anniversario dell'Unità d'Italia, considera gli spazi urbani come una collezione in costante trasformazione, nella duplice forma di museo diffuso e museo virtuale<sup>62</sup>.

### **2.3 Pubblici, educazione, mediazione**

In Europa i musei sono visitati ogni anno da milioni di persone interessate all'arte, alla cultura, alla scienza, alla storia, desiderose di conoscere meglio le collezioni esposte o gli spazi culturali di una nuova città. I musei sono diventati luoghi di svago, intrattenimento e apprendimento. La maggior parte dei visitatori tradizionali ha uno status socio-economico e un livello di istruzione elevato, mentre i non visitatori, appartenenti o a minoranze svantaggiate e discriminate o a ceti sociali bassi poco scolarizzati, non riconoscono nel museo un luogo a loro accessibile<sup>63</sup>. Pertanto se i musei

---

<sup>60</sup> <http://www.museipiceni.it/> consultato il 10/12/2013

<sup>61</sup> <http://www.bresciamusei.com/> consultato il 10/12/2013

<sup>62</sup> <http://www.museotorino.it/> consultato il 10/12/2013

<sup>63</sup> Gibbs, Sani, Thomson 2007: 17

intendono fornire un servizio di pubblica utilità, finalizzato a migliorare la qualità della vita di tutti i cittadini, e giocare un ruolo di primo piano come agenti di inclusione sociale, all'interno di una strategia d'intervento definita dalle politiche dello Stato e degli Enti territoriali, sono chiamati a confrontarsi con la necessità di rispondere a pubblici molto diversi e di stimolare la frequentazione e l'interazione in modo inclusivo e partecipato.

Favorire l'accesso al patrimonio è indispensabile perché il patrimonio esprime il suo potenziale educativo solo quando viene fruito, interpretato e risignificato. Inoltre, nel contesto contemporaneo può diventare terreno di confronto e dialogo tra individui e gruppi portatori di istanze culturali diverse. Vincenzo Simone argomenta in proposito:

“La capacità di attirare differenti pubblici e ampliare di conseguenza gli sguardi sul patrimonio, può trasformare il museo in un'organizzazione operante attraverso una serie di sistemi orizzontali, piuttosto che in modo unidirezionale e verticale. In questo i musei possono fare la differenza: costituiscono infatti una risorsa unica per dare vita ad ambienti di apprendimento stimolanti, per aiutare le persone a costruire le loro permeabili identità, per sostenere il cambiamento nelle disuguaglianze di accesso alla cultura.”<sup>64</sup>

Richard Sandell individua tre grandi ambiti di intervento per il museo: accesso, partecipazione e rappresentazione<sup>65</sup>.

L'accessibilità di un museo dipende in primo luogo dalla presenza di barriere economiche, sociali, culturali, che possono essere generate da fattori di diverso tipo: istituzionali (orari d'apertura ridotti, scarse informazioni sull'ubicazione delle strutture, segnaletica inefficiente, inadeguata preparazione del personale museale), individuali e sociali (livello di

---

<sup>64</sup> Simone 2009: 96

<sup>65</sup> Citato in Bodo, Cantù, Mascheroni 2007: 31

alfabetizzazione, capitale culturale, possibilità economiche), ambientali (mezzi di trasporto e collegamenti insufficienti, barriere architettoniche), simbolici (percezione del museo come entità estranea al proprio vissuto). Si parla anche della necessità di garantire l'accessibilità cognitiva del patrimonio, che deve cioè essere "comunicato con linguaggi, modalità e strumenti chiari, diversificati ed efficaci, in rispondenza alle esigenze dei pubblici ai quali è destinato; aperto a continue revisioni e a molteplici prospettive, anche conflittuali."<sup>66</sup>

Se promuovere la partecipazione significa coinvolgere i pubblici in un processo di fruizione e progettazione partecipata delle collezioni, muoversi sul piano della rappresentazione è decisivo per "controbilanciare la mancata o distorta rappresentazione di determinati gruppi e culture nelle loro collezioni e nei loro allestimenti, mettendo in discussione i valori dominanti e contribuendo alla costruzione e diffusione di narrative alternative."<sup>67</sup>

All'interno dei musei italiani si inizia a parlare di *didattica del patrimonio*, con proposte rivolte in particolar modo al pubblico scolastico, a partire dagli anni Settanta, fino a che nel 1996 è istituita la Commissione per la Didattica del Museo e del Territorio, presieduta da Marisa Dalai Emiliani e formata da esponenti del MiBAC e dell'allora Ministero della Pubblica Istruzione, oltre che da un gruppo di esperti<sup>68</sup>. Fare *didattica* significa mettere l'accento sulla trasmissione di conoscenze in chiave disciplinare (saperi archeologici, storici, artistici, scientifici e così via). Successivamente, in ragione dell'ampliamento e della diversificazione dei pubblici dei musei, si è sentita

---

<sup>66</sup> Bortolotti, Calidoni, Mascheroni, Mattozzi 2008: 39

<sup>67</sup> Bodo, Cantù, Mascheroni 2007: 35

<sup>68</sup> Attualmente la Direzione Generale per la Valorizzazione del Patrimonio Culturale con il Centro per i Servizi Educativi del Museo e del Territorio ha il compito di sostenere la diffusione della conoscenza del patrimonio culturale mediante azioni didattiche destinate a diverse categorie di pubblico, con particolare riferimento a quello scolastico. Costituisce un servizio di coordinamento nazionale volto a sostenere le attività dei servizi educativi statali presenti sul territorio. <http://www.sed.beniculturali.it/> consultato il 20/04/2014

l'esigenza di parlare di *educazione* in senso olistico, cioè più complesso e completo. Come spiega Silvia Mascheroni

“da una didattica come traduzione metodologica di saperi esperti, adattata alle caratteristiche del patrimonio e dei destinatari, si passa a un'idea di processo educativo molto più ampio, che investe il 'modo di essere' del museo e pone la relazione con i pubblici al centro delle problematiche relative all'esposizione, all'allestimento, alla comunicazione.”

L'introduzione intorno alla seconda metà degli anni Novanta dei servizi educativi ha permesso al museo, da un lato di riflettere in modo più strutturato sulla fruizione e sulla percezione del patrimonio da parte dei pubblici, dall'altro di coinvolgerli nei processi di reinterpretazione delle collezioni.

È essenziale osservare che, come le decisioni in ambito museografico relative alla selezione delle opere e al loro allestimento fanno capo al sistema di valori dichiarato nella missione istituzionale, allo stesso modo lo spazio dato alle azioni educative esprime l'orientamento del museo nei confronti dei pubblici e il diverso riconoscimento attribuito alle professionalità che se ne occupano. Spesso, infatti, l'educazione al patrimonio si riduce allo svolgimento di attività di comunicazione e divulgazione. Inoltre, a volte le istituzioni museali utilizzano indistintamente la dicitura servizi didattici o servizi educativi, e altrettanto indistintamente definiscono *guide*, *educatori*, *mediatori*, *operatori* le figure professionali che ne sono responsabili. Anche i termini *fruizione* e *valorizzazione*, utilizzati a livello normativo e legislativo, risultano piuttosto equivoci e indeterminati.

### **2.3.1 Il mestiere dell'educatore**

Nella situazione attuale i musei hanno consolidato le pratiche educative rivolte ai pubblici scolastici attraverso la didattica museale per le scuole di ogni ordine e grado. Ci sono esperienze di eccellenza e si moltiplicano i tentativi di estendere l'offerta museale alla scuola dell'infanzia, ai giovani che hanno terminato la scuola superiore e alle famiglie. Eppure, queste proposte educative, percorsi di visita o attività di tipo laboratoriale, rimangono per lo più esperienze sporadiche, improntate all'intrattenimento, al ludico, al piacere di fare, ma ancora lontane dal mettere in valore tutta la potenzialità che l'educazione al patrimonio possiede. Senza dubbio per pianificare progetti educativi e monitorarne le ricadute sono necessari tempi lunghi, risorse professionali esperte, finanziamenti adeguati. In mancanza di queste tre condizioni basiche, occorre essere consapevoli che si sta lavorando sul piano della divulgazione didattica e cercare, anche in questa tipologia di attività, di definire modalità operative che le assicurino continuità e coerenza. Per esempio si può chiedere agli insegnanti di orientare la visita rispetto alla loro programmazione curricolare o di dare un riscontro a posteriori dell'esperienza museale. La situazione è in parte dovuta alle priorità delle singole istituzioni, che non di rado privilegiano i numeri piuttosto che la ricaduta sociale, antropologica, culturale dei progetti educativi.<sup>69</sup>

Le azioni educative intraprese nei musei si ispirano a quattro principali approcci all'apprendimento: istruttivo o didattico, attivo o fondato sulla scoperta personale, costruttivista e socio-costruzionista.<sup>70</sup>

Nell'approccio istruttivo o didattico il museo si pone come un'autorità detentrici di un sapere specialistico e considera il pubblico come recettore passivo. Gli educatori e le guide "traducono" e trasmettono informazioni

---

<sup>69</sup> Ho sviluppato queste riflessioni sulla base del confronto avuto con Silvia Mascheroni.

<sup>70</sup> Gibbs, Sani, Thompson 2007: 20-23

relative alle collezioni, precedentemente selezionate da esperti senza tenere conto della diversità degli interessi e delle caratteristiche dei visitatori, nella convinzione che l'apprendimento avvenga in modo fisso e cumulativo. La visita guidata tradizionale è la tipologia di attività prevalente.

L'apprendimento attivo, adottato per la prima volta nei musei scientifici intorno agli anni Settanta, fa leva sulla partecipazione del pubblico ad attività di scoperta autonoma dei contenuti disciplinari, in un'atmosfera rilassata e informale, a metà strada tra educazione e intrattenimento, per esempio attraverso allestimenti interattivi.

Con l'approccio costruttivista il fulcro diventa il visitatore che interagisce con le collezioni e utilizza gli input sensoriali per costruire significati in maniera autonoma e in base al proprio bagaglio di valori, esperienze, conoscenze. L'apprendimento è anche collaborativo in quanto procede dal confronto con i punti di vista degli altri. Gli educatori lavorano in équipe e nelle attività si propongono come *audience advocates*, cioè facilitatori che hanno il compito di coinvolgere i pubblici ponendo domande e instaurando un dialogo bidirezionale. All'interno di questo orizzonte ideologico nel 1971 Duncan Cameron, allora direttore del Brooklyn Museum di New York, contrappone all'idea di museo come "tempio" quella di museo come "forum", luogo aperto allo scambio e alla condivisione di conoscenze.

Infine, secondo l'approccio socio-costruzionista i visitatori assumono il ruolo di interpreti dei contenuti in base alle loro caratteristiche individuali e sociali (classe, genere, etnia, orientamento sessuale, religione). La conoscenza è quindi vista "come un processo fluido – nell'accezione postmoderna del termine – in quanto prodotta da un conflitto e soggetta a continui cambiamenti e rinegoziazioni"<sup>71</sup>, che tende ad includere le narrative personali dei visitatori.

Da questo rapido excursus metodologico si evince come nel contesto museale si sia progressivamente diffusa l'idea che nei processi educativi

---

<sup>71</sup> Gibbs, Sani, Thompson 2007: 22-23

non conta solo la conoscenza acquisita dagli individui durante la visita, ma anche il modo in cui essi si accostano a questa esperienza e lo stile con cui apprendono.

Se ci soffermiamo sulle attività educative svolte prioritariamente nei musei per ragioni di tempo e costi, si possono individuare tre tipologie principali: visite guidate, visite “interattive”, attività di mediazione.

La visita guidata è quella più tradizionale e consolidata, in cui l’educatore conduce i visitatori lungo un percorso che comprende la trattazione di aspetti estetici, artistici, storici relativi all’oggetto, all’autore, al contesto di provenienza, secondo un punto di vista specifico che è corretto esplicitare nei confronti del pubblico.

La visita “interattiva” prevede, in momenti programmati dall’educatore stesso, la partecipazione attiva del pubblico al discorso che comunque rimane vincolato all’oggetto.

Nella mediazione si opera un passaggio diverso da quello della trasmissione di saperi disciplinari attraverso una metodologia didattica, in quanto basato sulla proposizione di uno o più punti di vista sulle collezioni. È l’immagine del *passeur*, una persona che non offre verità assolute, ma chiavi di lettura per permettere ai visitatori di trovare la propria strada nella fruizione del patrimonio.

Il mediatore fa emergere a partire dall’oggetto letture soggettive e riflessioni personali. Si tratta di una pratica che valorizza elementi autobiografici e privilegia la componente emotiva evocata dall’oggetto, avvalendosi per esempio del metodo narrativo, o *storytelling*, cioè l’utilizzo di racconti che mettono in primo piano le esperienze soggettive e plurali generate dalla fruizione del patrimonio. Anna Maria Pecci sostiene che usare la narrazione come strumento di mediazione favorisce la

“condivisione di saperi e punti di vista sia soggettivi sia istituzionali, [la] creazione o [il] potenziamento di un legame sociale tra musei e pubblico, [lo]



stimolo a un 'cultural empowerment' dei mediatori più che all'audience development."<sup>72</sup>

La mediazione del patrimonio si configura insomma come una strategia educativa di grande interesse poiché mette in gioco non solo la sfera cognitiva, ma anche quella emozionale, facendo affiorare il vissuto della persona, le sue esperienze, i suoi ricordi. Il visitatore diventa così un agente di significato e il museo uno strumento per attivare o rafforzare un principio di legame sociale con il proprio pubblico e, in un senso più esteso, con la cittadinanza.

Per costruire una relazione efficace tra oggetti del patrimonio e destinatari dell'azione educativa, gli educatori dispongono di una serie di competenze professionali che vanno dall'analisi delle caratteristiche dei pubblici (età, provenienza geografica, estrazione sociale, formazione culturale, esperienze pregresse) alla rilevazione delle loro aspettative ed esigenze, alla definizione delle finalità educative, alla scelta delle tecniche di comunicazione e delle strategie di mediazione del patrimonio. Silvia Mascheroni, però, avverte che

“la complessità del patrimonio richiede [...] la partecipazione e la collaborazione di più soggetti, non solo istituzionali, implicati negli ambiti della formazione e dei beni culturali e paesaggistici, portatori ciascuno di responsabilità politiche e di una varietà di saperi specifici, ossia di competenze metodologiche, disciplinari e professionali, nonché di missioni educative.”<sup>73</sup>

Recentemente la regolamentazione delle professioni museali ha riconosciuto pari importanza ai servizi educativi rispetto alla ricerca, la conservazione e l'esposizione delle collezioni. Essa è stata sollecitata da una comunità di

---

<sup>72</sup> Pecci 2009: 154

<sup>73</sup> Mascheroni 2009: 118

esperti dell'educazione e della mediazione, che si occupa dei rapporti con i pubblici all'interno dei musei, condivide pratiche educative transdisciplinari e rivendica spazi di crescita, formazione, confronto. È stata così elaborata la Carta nazionale delle professioni museali (allegato 9) ad opera del Comitato Italiano ICOM e delle diverse Associazioni museali, ed in seguito l'International Committee for Training of Personnel (ICTOP) ha promosso la stesura del Manuale delle professioni museali in Europa.

La Carta definisce quattro ambiti professionali all'interno del museo: ricerca, cura e gestione delle collezioni; servizi e rapporti con il pubblico; ambito amministrativo, finanziario, gestionale e delle relazioni pubbliche; strutture e sicurezza.

In una situazione ideale le relazioni con i pubblici dovrebbero fare capo a due figure portanti: il responsabile dei servizi educativi e l'educatore museale.

“Il responsabile dei servizi educativi elabora i progetti educativi e ne coordina la realizzazione, individuando le modalità comunicative e di mediazione, utilizzando strumenti adeguati e funzionali per i diversi destinatari dell'azione educativa. Cura i rapporti con il mondo della scuola e i soggetti che usufruiscono di servizi e di attività educative, con l'università e gli istituti di ricerca preposti all'aggiornamento e alla formazione negli ambiti disciplinari di competenza. [...] L'educatore museale realizza gli interventi educativi programmati dal museo adeguandoli alle caratteristiche e alle esigenze dei diversi destinatari.”

Oltre che nella mie esperienze lavorative, anche attraverso le interviste ho avuto modo di verificare che la situazione reale è però molto variegata. I musei di Genova, dei quali mi ha parlato Simonetta Maione, hanno un servizio educativo centralizzato finanziato dal Comune, un po' anomalo perché si occupa della supervisione globale delle attività svolte in musei con

specificità molto diverse, mentre le visite guidate in senso classico sono affidate ad una cooperativa esterna.

Emanuela Daffra mi ha spiegato invece che nei musei dipendenti dalle Soprintendenze non esiste una voce di bilancio autonoma per i servizi educativi, ma i finanziamenti a loro destinati sono stabiliti dal direttore o dal soprintendente del momento. Allo stesso modo, nonostante quanto si afferma nella Carta delle professioni museali, nei musei statali come la Pinacoteca di Brera non è prevista una figura professionale dedicata alla direzione dei servizi educativi, diversamente da quanto avviene in un museo civico come la GAMEC. È uno degli storici dell'arte o degli antropologi della Soprintendenza a ricoprire questo ruolo, in accordo con il dirigente. Nel caso di Brera, Emanuela Daffra e Paola Strada progettano e coordinano le attività educative, spesso realizzate grazie anche al personale addetto alla vigilanza in gran parte molto qualificato. Le visite guidate tradizionali sono invece affidate ad una cooperativa esterna.

Infine, i servizi educativi della GAMEC sono gestiti internamente da Giovanna Brambilla e Clara Manella, in collaborazione con una terza persona e tirocinanti a rotazione, avvalendosi del contributo di più di un centinaio di guide e mediatori che lavorano su progetti specifici.

In conclusione, segnalo che nel 2007 è stata istituita la Commissione "Educazione e Mediazione"<sup>74</sup>, afferente al Committee for Education and Cultural Action (CECA)<sup>75</sup>, una delle più antiche Commissioni ICOM, di cui è coordinatrice Silvia Mascheroni. Il documento sulla funzione educativa del museo e del patrimonio culturale (allegato 10), stilato nel 2009 ed indirizzato a tutti i soggetti istituzionali competenti affinché intraprendano azioni incisive per promuovere la funzione educativa del museo, sintetizza le questioni più cruciali in materia. Tra queste indica proprio sia il mancato

---

<sup>74</sup>

[http://www.icom-italia.org/index.php?option=com\\_phocadownload&view=category&id=5:educazione-e-mediazione&Itemid=103](http://www.icom-italia.org/index.php?option=com_phocadownload&view=category&id=5:educazione-e-mediazione&Itemid=103) consultato il 20/04/2014

<sup>75</sup> <http://network.icom.museum/ceca/> consultato il 20/04/2014

riconoscimento delle professionalità per l'educazione e la mediazione, sia le problematiche conseguenti all'esternalizzazione delle attività didattiche e divulgative dei musei.

### **2.3.2 Il mediatore museale**

Il discorso sulla mediazione merita di essere approfondito in quanto in Italia il termine, generalmente usato nel significato di *mediatore commerciale*, *mediatore familiare* o *mediatore culturale*, è stato solo recentemente introdotto nel campo dell'educazione museale.

L'accezione di *mediatore museale* o *mediatore del patrimonio* è stata mutuata dalla Francia dove le istituzioni culturali, non solo artistiche, si sono dotate di dipartimenti di *relation avec les publics et de médiation*, riservando l'*éducation* all'ambito scolastico. Michèle Gellereau spiega che la nozione di *médiation* in campo culturale identifica molteplici attività incentrate sul pubblico ed attuate da figure professionali molto diverse. La nascita di queste pratiche si ricollega alla politica culturale francese tradizionalmente orientata alla democratizzazione del patrimonio e alla necessità delle istituzioni culturali di rivolgersi a varie fasce di pubblico. La nozione di mediazione è fondata su due metafore: quella del "passaggio" – il mediatore è colui che dispone delle conoscenze e degli strumenti per creare le condizioni dell'incontro tra patrimonio e pubblico – e quella del "legame sociale" – la cultura come mezzo per eccellenza per favorire la comunicazione tra diversi gruppi sociali –.

La mediazione si configura come un'azione importante all'interno di qualsiasi processo educativo. Nel museo il mediatore agisce da ponte tra il visitatore e il bene culturale, mettendo in atto strategie di accompagnamento invece di metodi didattici, e mediando saperi formativi

che non sono semplicemente quelli disciplinari legati alla specificità dell'oggetto patrimoniale, ma sono saperi molto più ampi. In Italia da sempre si è riservata maggiore attenzione ai saperi disciplinari e ciò può rendere difficoltoso attivare dei percorsi di educazione intesi come processi di apprendimento globale della persona. Nondimeno, Emanuela Daffra avverte della necessità di non banalizzare la conoscenza specialistica allorché si decide di attuare strategie di mediazione.

“Bisogna tenere sotto controllo il rigore del metodo dell'informazione. Il rischio è di far passare in secondo piano la conoscenza specialistica da storico dell'arte, da iconografo, da antropologo, ecc. Non è più il fine principale, però deve essere presente e deve essere assolutamente corretta. Altrimenti si tende a pensare che si possa dire di tutto e non è vero. È essenziale far capire che il patrimonio ha un valore straordinario per tutti noi, perché ci arricchisce, perché è un luogo di dialogo, ma anche di discipline specifiche, e quindi ciò che ciascuno dice deve poi fare i conti con la realtà di queste discipline che non bastano da sole, ma devono esserci.”

Simona Bodo spiega che, se le strategie di mediazione sono una valida alternativa a certe tipologie di visita tradizionale prevalentemente informative e poco accattivanti soprattutto per i pubblici giovani, non devono rinunciare a raccontare la biografia dell'opera, il contesto in cui è stata prodotta e così via. Quando si lavora sul piano autobiografico è dunque necessario rimanere ancorati alle specificità dell'opera che si sta mediando.

Nei musei italiani i mediatori sono stati formati e coinvolti in maniera molto diversa. Per esempio, la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino ha istituito un servizio di *mediazione culturale d'arte*<sup>76</sup> affidato a persone disponibili in qualsiasi momento negli spazi espositivi con l'obiettivo di

---

<sup>76</sup> <http://www.fsrr.org/dipartimento-educativo/programma-educativo/mediazione-e-laboratori-per-adulti/> consultato il 15/04/2014

impostare una relazione attiva con i pubblici adulti, secondo una modalità definita *drop in*, ovvero l'“imbattersi” in opportunità conoscitive offerte dalle opere di arte contemporanea.

Spesso, invece, si parla di *mediatori interculturali* facendo riferimento a figure che si relazionano in modo specifico con pubblici stranieri o misti. È il caso di alcune esperienze avviate alla GAMeC di Bergamo, alla Pinacoteca di Brera e al Museo del PIME<sup>77</sup> di Milano.

Alla GAMeC di Bergamo, un museo nato dalle donazioni di collezionisti cittadini, è molto forte la motivazione a promuovere il diritto di tutti a conoscere le opere esposte che appunto appartengono alla città. Perciò, i mediatori sono stati formati con l'obiettivo di favorire la frequentazione del museo da parte dei cittadini stranieri. Accompagnando i propri connazionali nella visita condotta in lingua madre, essi svolgono una funzione di “ponte” per raggiungere le comunità immigrate e assicurano allo stesso tempo un servizio ad hoc per il pubblico dei turisti.

Questa iniziativa è nata grazie al progetto *OspitiDONOre*, organizzato nel 2006 nell'ambito della programmazione del Teatro Donizetti dedicata al tema *Tracce straniere* in collaborazione con le altre istituzioni cittadine. I partecipanti a *OspitiDONOre* sono stati invitati a scegliere degli oggetti che rappresentassero il loro rapporto (di appartenenza/distacco, inclusione/esclusione, amore/disamore) con Bergamo. Questi oggetti sono poi stati simbolicamente donati alla città attraverso le fotografie realizzate da Alfonso Modonesi. Le fotografie, affiancate da testi che raccontavano le storie dei partecipanti nella loro lingua madre, sono state esposte in una mostra. Così il concetto di “dono” ha permesso di trovare una piattaforma di dialogo per riflettere sul senso del museo. Successivamente, vedendo che l'iniziativa non riusciva a coinvolgere altri adulti migranti, si è deciso di diffondere un bando per reclutare dei mediatori

---

<sup>77</sup> Il Museo Popoli e Culture del PIME (Pontificio Istituto Missioni Estere) è nato grazie all'opera di missionari che hanno portato in Italia soprattutto dall'Asia e in particolare dalla Cina, oggetti d'arte e di vita quotidiana. [www.pimemilano.com](http://www.pimemilano.com) consultato il 15/04/2014

che ne favorissero una partecipazione più allargata. Giovanna Brambilla spiega:

“Il corso è stato una negoziazione, è partito con molti pregiudizi e diffidenza da parte dei destinatari, dal momento che le proposte di lavoro per gli stranieri spesso sono di basso livello. In questo caso invece, come ha raccontato una mediatrice pakistana, la diversità diventava qualcosa di valido, non più qualcosa da nascondere per entrare in un sistema, ma la marcia in più da mettere a disposizione del museo. [...] Noi disponiamo di un sapere oggettivo, abbiamo informazioni sul dipinto, sulla poetica dell’artista, sul movimento in cui si inserisce. Ogni opera però è stata rivissuta attraverso una triangolazione di sguardi. Ai mediatori abbiamo chiesto di ipotizzare un percorso per i propri connazionali. Per esempio una mediatrice giapponese ha scelto una statua di Giacomo Manzù, che in Giappone è famosissimo perché a Tokyo esiste un museo a lui dedicato<sup>78</sup>. La sua spiegazione ha evidenziato che il turbante non ha niente che vedere con le acconciature giapponesi e che nessuna donna giapponese di buona famiglia assumerebbe mai la posizione della statua perché è considerata incredibilmente volgare. [...] Un mediatore peruviano ha scelto invece l’opera *Catrame* di Burri motivandola con il fatto che il catrame è qualcosa di legato alla esistenza di molti peruviani che lavorano nell’edilizia.”

Infine, nel corso del 2012 e 2013 alcuni mediatori sono stati coinvolti nel progetto *Art Fellowship*, una serie di seminari, conferenze, corsi, dibattiti, workshop proposti all’Università degli Studi e all’Accademia di Belle Arti di Bergamo e volti ad approfondire e potenziare le tematiche oggetto di studio curricolare.

Altri casi interessanti sono i percorsi narrati dei progetti *Lingua contro lingua*, analizzato nel paragrafo 2.4, *Brera: un’altra storia* e *TAM TAM*, dove il mediatore è una figura trasversale deputata a lavorare con pubblici misti.

---

<sup>78</sup> <http://www.tokyoartbeat.com/venue/06CD3486.en> consultato il 09/05/2014

*Brera: un'altra storia* è un progetto realizzato dal 2011 dalla Pinacoteca di Brera – Soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza, Pavia, Sondrio, Varese, e dalla Direzione Generale per la Valorizzazione del patrimonio culturale - MiBAC. Con *Brera: un'altra storia* si è inteso valorizzare nuove interpretazioni del patrimonio attraverso l'intervento di mediatori che hanno realizzato percorsi guidati e supporti multilingue per un pubblico non segmentato dal punto di vista della provenienza etnica e sociale<sup>79</sup>. Emanuela Daffra mi ha raccontato in proposito come una utente abbia identificato nel mediatore la funzione di “de-mediare”, ovvero rimuovere i filtri interpretativi preesistenti per far osservare con occhi nuovi opere celeberrime, parte integranti della nostra cultura visiva, come il *Ragazzo con un canestro di frutta* di Caravaggio o *Il bacio* di Francesco Hayez.

Il 25 maggio 2014 ho partecipato a due percorsi del progetto di valorizzazione delle opere del museo in chiave interculturale.<sup>80</sup> I percorsi propongono una visita “slow” focalizzata sull'osservazione in profondità di alcune opere esposte. I mediatori invitano il pubblico a soffermarsi sulla visione dei quadri combinando l'accurata descrizione delle caratteristiche formali dell'opera con aneddoti personali evocati in loro dal primo contatto con essa. Nell'introduzione alla visita una mediatrice ha ricordato come siano stati i quadri stessi a sceglierli e a condurli a riflettere su vicende che hanno lasciato un segno nella loro vita.

Il primo percorso inizia davanti alla *Pala di Pesaro* del bresciano Giovan Girolamo Savoldo raffigurante i santi Pietro, Domenico, Paolo e Girolamo nel

---

<sup>79</sup> Fonti: [http://images.brera.beniculturali.it/f/documenti/Br/Brera\\_interculturale2.pdf](http://images.brera.beniculturali.it/f/documenti/Br/Brera_interculturale2.pdf) e <http://37.206.0.17/patrimonioeintercultura/index.php?page=esperienze-show.php&id=99> consultati il 20/04/2014

<sup>80</sup> È stato anche realizzato un video di presentazione del progetto <https://www.youtube.com/watch?v=jlkvpgkzMdY> consultato il 20/05/2014



momento in cui hanno una visione mistica della Madonna con il Bambino, seduta su una nuvola luminosa tra due angeli musicanti. Questo dipinto, realizzato nel 1524, ha portato Biljana Dizdarevic, di origine croata, a pensare al contrasto tra mondo materiale e spirituale, alla propria condizione in bilico tra cielo e terra. Dopo la dolorosa esperienza dell'abbandono della patria tormentata da aspri conflitti etnici, Biljana desidera rimanere ancorata alla nuova realtà che l'ha accolta insieme ai suoi figli ed aspira a raggiungere un nuovo equilibrio.

Connie Castro ha accompagnato il gruppo alla scoperta del *Portarolo seduto con cesta, uova e pollame* di Giacomo Ceruti detto il Pitocchetto, pittore lombardo del Settecento che ha raffigurato con grande sensibilità naturalista il mondo dei poveri e degli umili (i "pitocchi"). Il quadro, che denuncia la condizione del lavoro minorile, le ha richiamato alla memoria un episodio della sua infanzia nelle Filippine quando ogni giorno recandosi a scuola incontrava un ragazzo che, per aiutare la famiglia, vendeva uova. Queste, ricorda Connie, erano adagate in tre mucchietti, cotte e pronte per essere consumate.

*Fiumana* è uno dei dipinti eseguiti da Pelizza da Volpedo sul tema dello sciopero dei lavoratori che ha poi trovato la sua massima espressione nel famosissimo *Il quarto stato*, conservato al Museo del Novecento di Milano. Quest'opera è ancora oggi carica di significati politici, tanto che spesso, ricorda Almir San Martin, la potenza ideologica del tema, legata alle proteste sociali e all'affermazione della classe proletaria, mette in secondo piano l'autore stesso. In Almir, che aveva avuto un primo contatto con l'arte italiana durante gli anni dell'università in Perù, questo quadro fa riaffiorare ricordi molto forti della sua giovinezza nella quale ha preso parte a manifestazioni contro il regime affrontando le cariche della polizia al suono dei flauti di Pan.

Nel secondo percorso Dudù Kouate immerge il pubblico nella visione del quadro con l'ausilio di alcuni strumenti musicali africani che, nel caso della *Predica di san Marco ad Alessandria* di Gentile e Giovanni Bellini, suggeriscono i suoni provenienti dai diversi angoli della piazza. Qui il Santo si rivolge a una folla composta da ottomani con turbante, donne coperte da un lungo velo bianco, dignitari veneziani nei loro abiti in contrasto con quelli degli altri uomini. Sullo sfondo si staglia un maestoso edificio che sembra fondere insieme elementi architettonici veneziani e bizantini, fiancheggiato da minareti da dove i muezzin intonano il loro richiamo alla preghiera. Con *l'Adorazione dei Magi* di Gaudenzio Ferrari Dudù, tramite il suono di uno strumento a corde, conclude il percorso accompagnandoci a conoscere questi tre personaggi di provenienza diversa che hanno compiuto un lungo viaggio per incontrare il Bambino appena nato.

Il progetto *TAM TAM*, realizzato nel 2011 al Museo Popoli e Culture del PIME, da un gruppo di lavoro eterogeneo formato da educatori museali, mediatori culturali stranieri, referenti del museo, esperte della Fondazione Ismu, ha proposto un avvicinamento alle collezioni scandito in tre incontri: nel primo i mediatori hanno presentato al pubblico un confronto tra oggetti del museo e oggetti di affezione da loro scelti; nel secondo i partecipanti hanno portato il proprio oggetto di affezione, ne hanno raccontato la storia e lo hanno accostato a un oggetto del museo, ripresi da un operatore video; nel terzo i video sono stati riproposti ad altri visitatori, in una logica circolare. Simona Bodo spiega che istituire un nesso con gli oggetti di affezione contribuisce a far parlare oggetti museali altrimenti destinati a rimanere muti e insignificanti perché percepiti come estranei alla nostra quotidianità o appartenenti a tempi storici e contesti geografici lontani. Avverte però che questo lavoro di valorizzazione del vissuto delle persone deve sempre conciliarsi con la capacità di osservare e descrivere l'opera, che non è mai un pretesto, ma rimane un punto di partenza obbligato per nuove

interpretazioni soggettive. Insomma, la biografia dei mediatori o dei visitatori non deve prendere il sopravvento, ma intrecciarsi con la biografia delle opere per creare nuovi legami di senso.

## **2.4 Educazione museale e museografia**

I progetti di educazione al patrimonio realizzati con differenti pubblici all'interno del museo agiscono su due piani distinti che a volte si intersecano: quello educativo *tout court*, dove le attività sono finalizzate all'interpretazione del patrimonio nella sua contemporaneità e nella sua dimensione sociale; quello della "museografia collaborativa", in cui si sperimentano forme di progettazione partecipata, tramite il coinvolgimento delle comunità nella costruzione del discorso e nella scelta delle modalità di rappresentazione delle collezioni.

Dal punto di vista museografico, la relazione tra antropologia e l'istituzione museale è mutata: in precedenza il museo, attraverso il metodo comparativo e contestualizzante, mostrava la diversità delle espressioni culturali visibile nelle sue collezioni; a partire dagli anni Settanta si è posto invece il problema di riconoscere il punto di vista delle comunità originarie a cui tale patrimonio appartiene. Le pratiche museografiche tendono quindi a ridefinire il rapporto con le culture che hanno prodotto le opere e a intendere le proprie collezioni in modo maggiormente fluido e inclusivo, aperto alla negoziazione di significati molteplici.

Il coinvolgimento delle comunità dei nativi fa rivivere gli oggetti conservati nel museo grazie ad un processo di risignificazione che affianca alle conoscenze scientifiche dei conservatori le pratiche di chi li ha prodotti e usati. Maria Camilla De Palma per esempio mi ha raccontato che i Bororo<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> Popolazione indigena del Mato Grosso brasiliano.

sono rimasti allibiti nel vedere come i gonnellini del Castello D'Albertis fossero diventati secchi, sbiaditi e avessero perso il loro odore. Quegli oggetti etnografici conservati nel museo con sofisticati trattamenti chimici sono manufatti preziosi da maneggiare con cura, mentre per loro sono oggetti d'uso comune e in quanto tali sono trattati con estrema naturalezza. Ciò dimostra come collocare un oggetto in un museo finisca col privarlo del suo status di oggetto quotidiano oltre che del suo potere rituale o del suo valore simbolico.

Come ho mostrato nel paragrafo precedente, le moderne pratiche educative mirano a superare l'impostazione tradizionale per cui l'interpretazione delle collezioni procede unicamente da conoscenze disciplinari e specialistiche. Cercano al contrario di far emergere una pluralità di interpretazioni, in relazione ai diversi piani di analisi possibili oltre a quello storico-artistico, generando rappresentazioni dialogiche e multivocali. I visitatori sono invitati ad interagire con temi culturali e sociali di più ampio respiro e sono coinvolti a vari livelli (razionale, emozionale, relazionale). I processi di interpretazione rispecchiano così l'infinita complessità delle variabili in gioco e danno voce a diversi punti di vista sulle opere rilette alla luce del presente e dei vissuti quotidiani<sup>82</sup>. Questa ridefinizione costante e contemporanea dei significati vivifica il patrimonio e ne ostacola l'impoverimento, l'irrigidimento o l'autoreferenzialità.

Anna Maria Pecci spiega che il piano museografico ed educativo possono dialogare ed intrecciarsi, ma anche essere assolutamente separati. Ad esempio *Migranti e Patrimoni*, un progetto portato avanti dal 2005 al 2008 dalla Regione Piemonte, Direzione Beni Culturali - Settore Musei e Patrimonio Culturale, in collaborazione con il Centro Piemontese di Studi

---

<sup>82</sup> A tal proposito risulta interessante il video della scrittrice nigeriana Chimamanda Adichie sui pericoli di una storia unica: [http://www.ted.com/talks/lang/it/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story.html](http://www.ted.com/talks/lang/it/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html) consultato il 28/12/2013

Africani, era incentrato sulla mediazione dei patrimoni culturali soltanto sul versante educativo: i mediatori hanno utilizzato le tecniche dello *storytelling* per ri-narrare i patrimoni e renderli fruibili ad un pubblico più esteso. Gli allestimenti non sono stati modificati, ma “integrati” con dei nuovi saperi personali, emotivi e biografici, che interagivano con i saperi scientifici e istituzionali presenti nel museo.

Il progetto ha sperimentato un approccio teso a valorizzare i beni culturali “altri” (prevalentemente africani), conservati in alcuni musei piemontesi, come strumenti di inclusione sociale e culturale. È partito dalla mappatura della realtà migratoria sul territorio piemontese e dall’analisi dei bisogni dei migranti, attraverso interviste mirate a rilevarne la percezione e le aspettative nei confronti delle istituzioni culturali, ad analizzare i fattori che influenzano la partecipazione alla vita culturale, nonché i processi di rappresentazione ed autorappresentazione. È stato poi organizzato un corso di formazione per Mediatori dei Patrimoni Interculturali finalizzato alla progettazione e alla sperimentazione di percorsi narrati dei patrimoni presso il Museo civico di arte antica di Palazzo Madama di Torino, il Museo Storico Valdese di Torre Pellice e il Museo del Territorio Biellese di Biella. In queste esperienze la tecnica dello *storytelling* ha così messo in luce molteplici punti di vista dimostrando come i patrimoni culturali possano essere “zone di contatto” e di confronto tra persone diverse, accomunate dal contesto multiculturale in cui vivono<sup>83</sup>.

*Lingua contro lingua* ha lavorato invece sul piano della museografia poiché prevedeva l’allestimento di una mostra collaborativa nel Museo di Antropologia ed Etnografia dell’Università di Torino, chiuso al pubblico dagli anni Ottanta. Questo elemento negativo è stato trasformato in un punto di forza, permettendo di sperimentare negli spazi del museo una mostra difficile da realizzare in presenza di un allestimento permanente e aperto al

---

<sup>83</sup> Fonti: Pecci 2009 e [www.ismu.org/patrimonioeinterculturala/](http://www.ismu.org/patrimonioeinterculturala/) consultato il 20/04/2014

pubblico. In questo caso i mediatori hanno acquisito preliminarmente conoscenze basiche di museografia per realizzare delle vetrine autobiografiche: hanno scelto degli oggetti dalle collezioni del museo e hanno raccontato le storie da essi evocate in maniera molto libera, traducendole infine in linguaggio espositivo. Le installazioni erano così costituite dall'accostamento di oggetti del museo con oggetti di affezione, in una mostra che non aveva un'unità tematica, ma metteva in relazione i linguaggi biografici dei mediatori e quelli istituzionali dei referenti museali, da cui il titolo del progetto. Sono state anche realizzate attività educative rivolte alle scuole superiori, dove gli studenti hanno ascoltato il racconto a due voci delle installazioni.

*L'Arte di fare la differenza (AFD)* è curato e promosso dall'associazione culturale *Arteco* in collaborazione con la Città di Torino – Divisione Politiche Sociali e Rapporti con le Aziende Sanitarie, Servizio Disabili e il Museo di Antropologia ed Etnografia dell'Università degli Studi di Torino. Anna Maria Pecci ne è l'ideatrice e la coordinatrice scientifica.

AFD ha assunto quale motivo di ispirazione e di riflessione critica le collezioni del museo per realizzare un progetto di arte relazionale che ha impegnato tre artisti emergenti under 35 e tre artiste/i *outsider* ossia persone in situazioni di disagio sociale, relazionale o psico-fisico. AFD si rifà a una visione processuale, relazionale e negoziale di arte e patrimonio, espressa in un percorso artistico e formativo che ha portato alla realizzazione di tre opere co-autoriali ideate e prodotte dagli artisti in coppia. Le opere sono state esposte, insieme ad alcuni oggetti del museo e al video di documentazione del progetto, a Torino negli spazi di Palazzo Barolo dal 15 maggio all'8 giugno 2014, con un allestimento concepito in maniera collaborativa dai curatori con le/gli artisti partecipanti. Ad accompagnare il pubblico nella visita è stata prevista la presenza di volontari. Sono stati

inoltre organizzati un convegno internazionale a conclusione del progetto e un workshop ristretto ai relatori sul tema dell'accessibilità.

Nel progetto realizzato nel 2014 vi sono tre sostanziali cambiamenti rispetto alla prima edizione del 2012, nella quale le collezioni analizzate erano state principalmente quelle etnografiche e di Art Brut, erano state coinvolte alcune giovani educatrici con un ruolo di mediazione e di co-produzione delle opere con gli artisti, era stata organizzata una mostra diffusa in vari spazi espositivi della città. Nella seconda edizione sono stati invece resi disponibili fondi fotografici, pubblicazioni di Giovanni Marro, il fondatore del museo, documenti d'archivio, schedature ed immagini digitali degli oggetti, strumenti utilizzati dagli antropologi fisici, le stesse schede di catalogazione ed ancora l'esperienza di interpretazione e ri-significazione del patrimonio testimoniata da Marcelin Enascut, un mediatore che nel 2008-2009 aveva preso parte al progetto *Lingua contro lingua*.

AFD è stato portato avanti grazie ad un metodo dialogico condiviso all'interno del partenariato, nel quale antropologi fisici e culturali, storici dell'arte, educatori – con personalità, bagagli disciplinari e afferenze istituzionali diverse – hanno negoziato presupposti concettuali e operativi, linguaggi e strumenti organizzativi. In questo caso quindi la nozione di intercultura fa riferimento all'incontro tra persone non necessariamente provenienti da contesti culturali altri, ma portatrici di istanze differenti in quanto ad aspettative, bisogni, risorse, abilità e competenze.

Il carattere innovativo di AFD risiede nell'intenzione di generare un processo formativo e creativo a partire da collezioni museali esistenti. L'interconnessione tra problematiche sociali, creatività e produzione artistica, mediazione dell'arte ha così favorito l'accessibilità fisica e culturale tramite azioni partecipative di (ri)appropriazione e interpretazione del patrimonio museale. Ha inoltre esplorato la possibilità di intendere l'arte

come strumento di (auto)rappresentazione di differenze e di *empowerment* culturale in situazioni di disagio sociale, relazionale o psicofisico.

Il lavoro di Laura Biella e Lia Cecchin prende spunto da un oggetto originario dell'Oceania, un piccolo strumento in legno per realizzare tatuaggi. Le artiste hanno cercato esempi di "segni grafici" nel patrimonio museale esaminando soprattutto le collezioni di Art Brut, costituite da più di duecento manufatti provenienti dall'ex Ospedale Psichiatrico di Collegno. Hanno poi riflettuto sulla grafica e il *lettering* per arrivare allo studio di nuovi font e alla costruzione di alfabeti comuni.

Anche Gaetano Carusotto e Corina Elena Cohal si sono rivolti alle collezioni di Art Brut, rimanendo colpiti dall'opera denominata *Il Mondo in rivista*, un libretto realizzato da un internato di cui non abbiamo nessuna informazione, se non il nome, Mario Bertola. Su ogni pagina del libretto si trovano otto disegni realizzati a china e colorati con pastelli a cera, chiamati dallo stesso autore "allegorie" e talvolta accompagnati da didascalie o filastrocche inventate. In modo analogo, la nuova opera si basa sull'unione di parole ed immagini abbinando il racconto della vita di Gaetano con i disegni a carboncino di Corina.

Ernesto Leveque e Maya Quattropani si sono lasciati ispirare da vari oggetti di uso comune provenienti dalla collezione etnografica europea, composta da manufatti di artigianato delle Alpi piemontesi di inizio Novecento, da dodici oggetti provenienti dall'Abruzzo e da prodotti tipici dell'artigianato romeno risalenti agli anni Sessanta. Gli artisti hanno scelto di lavorare sulle schede di catalogazione nelle quali testi descrittivi accompagnano le immagini degli oggetti e hanno selezionato ventidue manufatti diversi. L'opera finale è il risultato di una deriva psicogeografica condotta alla ricerca degli stessi oggetti nella città contemporanea. Essa comprende una serie di fotografie analogiche in bianco e nero scattate da Maya e di acquerelli riportanti una didascalia personale creati da Ernesto, che sono stati allestiti insieme alle mappe di riferimento delle derive.



Nel catalogo di AFD sono riuniti i testi curatoriali attinenti alla produzione delle tre opere, nelle quali le dinamiche di coppia hanno sollecitato interrogativi su possibili asimmetrie e su come agire, o meno, per evitare squilibri o prevaricazioni nella condivisione del processo artistico. Le opere hanno avuto come elemento comune la scrittura. Anna Maria Pecci scrive al riguardo

“La scrittura ha svolto molteplici funzioni nel progetto: è stata mezzo e processo di mediazione tra gli artisti; ha animato le opere; ne ha consentito la messa in prospettiva. La scrittura che media, sostanzia, accompagna, talvolta distanzia le produzioni artistiche, è anche un’espressione – se e quanto inconsapevole o ‘spontanea’ da parte degli artisti andrebbe indagato – di quell’‘autorità etnografica’ che si interessa alle questioni dell’identità, della soggettività e della differenza messe in gioco dall’incontro, vissuto sia come situazione sia come processo. Simili ad antropologi culturali impegnati nel loro *fieldwork*, gli artisti hanno prodotto scrittura nel percorso di ricerca che dal ‘campo’ conduce al testo. Il loro ‘io etnografico’ ha trovato nella scrittura lo strumento e il metodo riflessivo con cui dare testimonianza della relazione con l’altra/o artista o con i contesti in cui l’incontro è stato negoziato, mediato, ri-elaborato. La scrittura è stata anche uno dei mezzi di (auto)rappresentazione scelti dagli artisti per narrare il processo e l’incontro etnografico nel blog e nel presente volume. La scrittura che favorisce il distanziamento ha facilitato anche la ri-lettura del patrimonio del Museo di Antropologia nelle derive, nei *détournements* e nei ri-tratti operati dalle coppie di artisti.”<sup>84</sup>

L’antropologa museale riflette inoltre sul contributo di alcuni filoni di ricerca antropologica al tessuto ideologico del progetto, che critica e mette in discussione la nozione di arte e la sua supposta universalità, proprio a partire dall’incontro con le culture “altre” non in senso geografico, ma sociale. È ormai assodato che la storia dell’arte sia una costruzione sociale e

---

<sup>84</sup> Pecci 2014: 21

culturale arbitraria, mentre rimane aperta la questione dei criteri che regolano l'inclusione o meno delle produzioni artistiche nelle istituzioni museali in base a fattori quali l'influenza del mercato, i fenomeni di moda o il potere di autorità forti nel mondo dell'arte.

Vito Lattanzi ritiene che, se il patrimonio non esiste senza l'*agency* contemporanea, qualsiasi azione educativa – una visita, un laboratorio, l'allestimento collaborativo di una mostra – diventa un processo che dà valore al patrimonio nel presente.

Egli ha condotto per oltre vent'anni una serie di attività con le scuole all'insegna della "didattica delle differenze". *Culture dell'abitare*, il primo progetto importante realizzato nel 1992, ha proposto a otto scuole elementari, medie e superiori, di lavorare sul tema dell'abitare nel passato, nel presente, nell'altrove. Il progetto, durato tre anni, prevedeva visite guidate al museo, laboratori didattici su determinati beni, incontri a scuola e alla fine la realizzazione di una mostra. In esso sono state integrate didattica museale, intesa in senso classico come offerta educativa rivolta alle scolaresche, e museografia collaborativa, allora pensata semplicemente come una strategia di partecipazione legata alla funzione pubblica del museo.

Solo in seguito, collaborando a progetti europei, il museo ha iniziato a praticare la museografia collaborativa così come ormai era teorizzata a livello scientifico, culturale e museologico, rivolgendosi alle comunità della diaspora. Ad esempio [*S*]oggetti migranti: *Dietro le cose le persone* è stato promosso e realizzato dal 2010 al 2012 tramite la collaborazione del Museo Pigorini, del Musée royal de l'Afrique centrale di Tervuren (Bruxelles), del Musée du Quai Branly di Parigi e del Museum für Völkerkunde di Vienna, con l'obiettivo di creare una rete di associazioni della diaspora e musei di etnografia.

Incentrato sul tema dei viaggi di migrazione compiuti dagli oggetti conservati nei musei etnografici, *[S]oggetti migranti* si è sviluppato in due momenti: una serie di laboratori nelle diverse sedi museali e l'allestimento di una mostra, tenutasi dal 1° agosto 2012 al 16 giugno 2013, con oltre centocinquanta opere presenti nei depositi del Pigorini, finalizzata a illustrare l'esperienza della migrazione nei suoi risvolti storici ma soprattutto umani e contemporanei. Il progetto muove dalla convinzione che, per rendere gli oggetti dei musei testimoni di una storia, "è necessario interrogarli come se fossero persone che parlano non soltanto attraverso la voce del curatore, ma anche attraverso le voci di coloro che vi riconoscono le impronte della propria cultura"<sup>85</sup>.

*[S]oggetti migranti* rispecchia i processi di messa in discussione che hanno interessato i musei etnografici, creati in Europa in età coloniale per ospitare oggetti sottratti ai territori d'origine e quindi privati delle loro funzioni e dei loro significati socio-culturali. Come suggerisce il titolo, l'intenzione è ridare soggettività agli oggetti, che hanno acquisito una nuova funzione nel museo a partire dalle interpretazioni del presente, e superare la dicotomia "noi/loro" caratterizzante la rappresentazione occidentale dell'altro. Gli oggetti diventano [s]oggetti perché "vivono una terza vita", in un processo di patrimonializzazione condivisa, attraverso il quale si caricano di nuovi significati e funzioni.

Il progetto ha avviato una ridefinizione, un rimescolamento dei ruoli di curatori e nuovi pubblici:

"È servito non soltanto a portare gli immigrati nei depositi e a svelare i segreti degli oggetti qui contenuti, ma a creare un cortocircuito tra l'expertise del curatore e quello dell'immigrato rispetto a un patrimonio che non gli appartiene o che, se anche gli appartiene, egli non riconosce perché quel patrimonio si trova in un museo dove non dovrebbe stare. È stata la costruzione di una 'zona di contatto', per dirla con le parole di Clifford, che

---

<sup>85</sup> Fonti: <http://www.soggettimigranti.beniculturali.it/> consultato il 22/04/2014

ha prodotto un dialogo interculturale a tutti gli effetti mettendo in gioco diverse posizioni e facendo affiorare anche frizioni e conflittualità. Questa è la parte più difficile che oggi i musei si trovano ad affrontare. L'accesso, la partecipazione, la rappresentazione trovano tutti d'accordo laddove il controllo del curatore è ancora totalizzante. Quando invece si indebolisce volutamente il suo ruolo autoriale, come ritengo si debba fare per avvicinare certi tipi di pubblico al museo, possono venire alla luce discorsi scomodi. Se il museo deve essere un 'forum', un luogo nel quale ci si confronta, bisogna essere disposti ad affrontare crisi di identità, disagi e imbarazzi."

*Al Museo con... Patrimoni narrati per musei accoglienti* è un progetto di tipo educativo nato a inizio 2014 dalla collaborazione tra il Museo Pigorini e il Museo Nazionale d'Arte Orientale "G. Tucci" di Roma. Esso è fondato su un approccio partecipativo e multivocale alla conoscenza del patrimonio per coinvolgere alcune categorie di visitatori (migranti, persone con disabilità, artisti, collezionisti, giovani studenti) nell'osservazione e presentazione degli oggetti attraverso le tecniche narrative dello *storytelling*. L'intenzione è realizzare sei percorsi di visita multimediali a partire dalle riflessioni, sorte nell'ambito di un ciclo di laboratori di narrazione e di scrittura, su ciò che gli oggetti presentati dal curatore evocano nella storia personale ed intima del pubblico<sup>86</sup>.

È evidente come i progetti di museografia partecipata siano rari e possibili solo in alcuni contesti, come in un museo chiuso al pubblico o in presenza di una volontà precisa da parte dei direttori e dei curatori di coinvolgere il pubblico in un ruolo autoriale simile al proprio. Quando non si presentano queste condizioni, è importante però, come ha chiarito Simona Bodo nell'intervista, lasciare una traccia dei percorsi educativi realizzati, per esempio creando pannelli o totem informativi all'interno delle sale o audioguide alternative a quelle canoniche già in uso.

---

<sup>86</sup> <http://www.almuseocon.beniculturali.it/> consultato il 23/04/2014

## 2.5 Diversità culturale e dialogo interculturale

Le modalità con cui i musei rispondono alla diversità culturale della società contemporanea è un aspetto che ho cercato di esplorare con i miei interlocutori, tenendo come punto di riferimento costante l'idea che l'antropologia è una disciplina "il cui progetto intellettuale era ed è quello di una comprensione approfondita della diversità umana"<sup>87</sup>. Essa, infatti, intende le culture come paradigmi attraverso i quali i gruppi umani leggono il mondo e riconduce la diversità culturale all'eterogeneità dei contesti in cui sono sorte le culture.

Se l'approccio relativista suggerisce di spiegare ogni espressione culturale all'interno del quadro simbolico che l'ha prodotta, ciò non significa che non sia possibile compararle. Vito Lattanzi spiega che l'educazione interculturale mira a far emergere le differenze a partire dalle quali si possono individuare somiglianze che sottolineano come, di fronte a questioni esistenziali comuni, le diverse società umane hanno dato risposte diverse.

"Le possibilità di espressione del mondo sono straordinariamente varie, anche se tutti quanti siamo esseri umani. È questo gioco, tra lo stare al mondo come esseri umani e praticare in maniera differente questo stare al mondo, che deve emergere nell'educazione al patrimonio."

Il patrimonio perciò è uno strumento straordinario per lavorare su progetti educativi di taglio interculturale perché in una visione processuale esso è un "corpo vivo" che cambia grazie alla relazione con gli altri: un oggetto, prodotto all'interno di un dato contesto culturale per determinati scopi e funzioni, nello spazio museale, dove di fatto perde il suo statuto originario, può essere interpretato da persone portatrici di istanze culturali diverse. Tuttavia, mettere in pratica questa idea di educazione interculturale nel

---

<sup>87</sup> Saillant, Kilani, Graezer Bideau 2012: 29

museo può essere problematico se gli oggetti sono presentati come appartenenti a culture omogenee, definite, modellate su stereotipi. Ho già chiarito come l'antropologia metta in guardia sui rischi di intendere concetti astratti come *cultura*, *patrimonio* e *identità* in modo rigido e sostanziale.

Nel primo capitolo ho parlato a lungo di come la nozione di patrimonio sia diventata dinamica perché legata alle interazioni delle comunità con il contesto storico e ambientale. D'altra parte, gli studi di Francesco Remotti evidenziano i pericoli insiti nel concetto di identità: definire la propria identità sul piano individuale e collettivo genera una contrapposizione netta e radicale tra ciò che si è e ciò che non si è. Affermare dunque che l'identità è fondata sulle tradizioni culturali ripropone un'idea di "purezza" non più legata al sangue, ma alla cultura.

A proposito della cultura, Marco Aime racconta un celebre motto: come la mappa non è il territorio, ma solo un modo per rappresentarlo, allo stesso modo la cultura non è il comportamento umano, ma la chiave che usiamo per leggerlo e interpretarlo<sup>88</sup>. Ne consegue che in una visione interculturale il focus si sposta dalle culture agli individui che le producono. Come chiarisce Vito Lattanzi nei progetti interculturali, che il museo Pigorini ha preferito chiamare "didattica delle differenze", a dover essere in primo piano sono le relazioni tra persone, non tra culture.

"In questo senso io, come tanti altri colleghi con una formazione antropologica, ci siamo trovati a disagio con la dimensione dell'interculturale. Non abbiamo mai avuto chiaro che cosa fosse e, se lo abbiamo capito, è perché ci siamo impossessati della letteratura che la pedagogia interculturale ha prodotto per spiegare in che senso nelle classi è importante costruire dei cortocircuiti culturali che diventino il punto di partenza per riconoscere e valorizzare le differenze. Attraverso questo riconoscimento si può avviare un dialogo funzionale a decostruire stereotipi, a riflettere su quanto i pregiudizi siano radicati nel nostro modo di essere,

---

<sup>88</sup> Aime 2013: 18

nella nostra educazione costruita all'interno di contesti familiari specifici. Tutto questo appartiene al pedagogo che ha scoperto la diversità, mentre l'intercultura per l'antropologo sta dentro l'etnografia, perché l'etnografia è un rapporto interculturale.”

L'idea di fare educazione interculturale è sorta nel momento in cui le migrazioni e la diffusione planetaria dei mezzi di comunicazione di massa hanno influenzato le dinamiche culturali in modo imprevedibile. Le diaspore degli ultimi decenni, infatti, si muovono all'interno di un sistema di comunicazione in passato inesistente e hanno assunto un'estensione tale che “anche coloro che nascono, vivono e moriranno nel medesimo luogo partecipano di un movimento di dislocazione collettiva attraverso i mass media e le nuove tecnologie comunicative”<sup>89</sup>.

L'accelerazione e il moltiplicarsi dei movimenti degli individui, con il conseguente diffondersi di materiali culturali diversi a ogni latitudine, incoraggiano la costruzione di identità all'incrocio di esperienze, modelli, consumi e immaginari collettivi di provenienza eterogenea. I mass media, infatti, veicolano informazioni, idee, visioni del mondo, linguaggi, sotto forma di immagini che hanno una potenza superiore alle parole. La velocità e la forza delle immagini scardinano la rappresentazione delle culture come entità monolitiche, fondate su valori comuni e specifici a cui gli individui aderiscono, e mettono a contatto localismi e globalizzazioni, tradizioni ed innovazioni, favorendo la proliferazione di modelli divergenti, i quali innescano cambiamenti, adattamenti, integrazioni, resistenze, opposizioni, ibridazioni culturali. Se tutto ciò sembra decretare la fine delle appartenenze stabili e l'omogeneizzazione globale degli stili di vita, è però anche vero che si avverte il bisogno di riaffermazione della cultura locale, per non parlare del verificarsi di processi di “arroccamento” intorno a una propria presunta identità autentica. In altre parole, si va sempre di più verso configurazioni identitarie fluide, molteplici e complesse.

---

<sup>89</sup> Callari Galli 2000: 2

Anche i musei percepiscono l'urgenza di nuovi modelli per interpretare queste dinamiche e sono chiamati a confrontarsi con la crescente diversità dei propri pubblici, nell'ambito di una presa di coscienza del ruolo sociale da loro svolto in un mondo in cui il fenomeno migratorio è diventato strutturale. Il termine *intercultura* compare per la prima volta in un documento dell'Unesco del 1983 "con riferimento all'esigenza di promuovere una società in cui le differenti culture che la animano interagiscono in un rapporto di scambio reciproco finalizzato alla salvaguardia delle rispettive identità"<sup>90</sup>: una visione che ha dato un nuovo impulso agli indirizzi educativi, sia in campo scolastico che museale, promuovendo una rinnovata consapevolezza del patrimonio esistente sul territorio che comprenda la varietà e la diversità dei punti di vista dei cittadini.

L'idea di intercultura si propone quindi come una risposta ai cambiamenti economico-sociali in atto, che

"privilegia l'attenzione alla diversità culturale e promuove una cultura del rispetto e della valorizzazione dell'altro, che mira a favorire la comprensione reciproca e a costruire relazioni interpersonali e intergruppo quanto più possibile armoniose. [...] [Tende inoltre alla] promozione di una sempre più inclusiva partecipazione dei nuovi venuti, e delle minoranze interne, alla vita sociale, culturale e politica del paese che li accoglie"<sup>91</sup>.

Simona Bodo osserva come i musei abbiano spesso frainteso il senso dell'espressione *dialogo interculturale* e si siano trovati in difficoltà nel promuoverlo, limitandosi a migliorare la conoscenza reciproca tra pubblico autoctono e pubblico immigrato. Hanno tentato di favorire la legittimazione e il rispetto delle culture dei cittadini stranieri da parte degli autoctoni, attraverso l'allestimento di mostre temporanee sulle culture extraeuropee e

---

<sup>90</sup> Lattanzi 2008: 17

<sup>91</sup> Gobbo 2000: 9-10



la creazione di attività per far conoscere alcuni aspetti di tali comunità. Oppure si sono proposti di integrare i migranti nel paese che li ospita avvicinandoli alla sua storia e alle sue tradizioni culturali.

In altri casi, hanno dedicato una maggiore attenzione alle attese dei cittadini stranieri, grazie a una programmazione specifica incentrata ad esempio sulla valorizzazione di oggetti significativi per mantenere legami con la cultura di origine di una data comunità, sul coinvolgimento di gruppi di persone nei processi di interpretazione delle collezioni, o ancora sulla creazione di un museo della comunità stessa. Per esempio i progetti *[S]oggetti migranti* realizzato nel Museo Pigorini e *Lingua contro Lingua* curato da Anna Maria Pecci, che ho descritto nel paragrafo 2.4, hanno cercato di facilitare connessioni tra persone e oggetti prescindendo dalla provenienza culturale di ognuno: nel primo caso rappresentanti delle comunità della diaspora, nel secondo mediatori stranieri.

Secondo Simona Bodo i punti chiave della progettazione interculturale sono: concepire processi bi-direzionali, non occasionali, rivolti simultaneamente a pubblici autoctoni e migranti; promuovere l'acquisizione di competenze relazionali e non esclusivamente di conoscenze disciplinari; proporre modalità innovative nell'interpretazione e nella mediazione delle collezioni; mettere in primo piano la metodologia di lavoro rispetto ai contenuti di riferimento; impegnarsi in attività di lungo termine; creare partenariati tra istituzioni, gruppi e associazioni.

Il rischio più frequente è quello di intendere il dialogo interculturale più come un fine che come un processo. Come sostiene Silvia Mascheroni, per creare un dialogo non basta semplicemente avvicinare visioni diverse, ma occorre riconoscere un'interpretazione altra come qualcosa che aggiunge valore alla propria. Il dialogo avviene cioè quando si costruisce un sapere terzo, che non è dato dalla somma dei saperi, ma dal loro intreccio.

Emanuela Daffra sottolinea come il nocciolo dei progetti interculturali sia arrivare a trovare un terreno di scambio tra le persone, cosa che in un museo è possibile perché di fronte a un'opera siamo tutti sguarniti di conoscenze specialistiche, ma allo stesso tempo possiamo mettere in campo le nostre risorse personali.

“Credo che nelle esperienze di *A Brera anch'io* e *Brera: un'altra storia*, dal punto di vista della costruzione di un dialogo interculturale, non sia stato importante il risultato, ma il percorso. Ha fatto intercultura non chi ha mediato le opere nelle visite, ma chi ha costruito il progetto. Se chi governa questo paese vuole cercare di dare risposte ai cambiamenti sociali in atto creando una mentalità aperta al dialogo, non basta far partecipare le persone a eventi interculturali, ma farli lavorare insieme. [...] Nel caso di *Brera: un'altra storia* abbiamo scelto di progettare tutto insieme ai mediatori ed è stata una straordinaria palestra. Le difficoltà sono infinite. La prima è la lingua: nessuno dei mediatori padroneggiava l'italiano, noi non possedevamo la loro lingua madre, non riuscivamo a trovare un terreno di intesa. Il rischio di fraintendimenti è altissimo, soprattutto perché poi i mediatori dovevano raccontare le opere in un italiano corretto e comprensibile. L'altro problema è scardinare gli stereotipi all'interno delle persone e la difficoltà, che è umanissima, di non sapersi leggere con lucidità. Per esempio, una mediatrice, dopo aver raccontato parti della sua vita assolutamente drammatiche, criticava un'altra mediatrice che proponeva una danza tradizionale. Si tratta veramente della difficoltà dell'incontro tra persone. L'abituarsi a lavorare con la volontà di mettere insieme punti di vista diversi è l'unico modo vero di costruire una società in cui le differenze siano accolte come una ricchezza.”

Dunque l'intercultura si esprime anche nella volontà di costituire gruppi di lavoro con conoscenze e competenze diverse, composti da referenti museali, storici dell'arte, antropologi, insegnanti per ragionare in termini di partenariato, di interconnessione tra versanti progettuali diversi.

Le pratiche interculturali più sperimentali si raggruppano intorno a diversi filoni che si incrociano variamente tra loro: la formazione di mediatori di origine immigrata, l'interpretazione delle collezioni da parte di gruppi di lavoro misti, l'adozione simbolica degli oggetti del museo, la creazione di un rapporto tra oggetti museali e oggetti di affezione, il coinvolgimento di artisti contemporanei. Si tratta di pratiche innovative, in divenire, che non hanno punti di riferimento ed indicazioni metodologiche in casi di studio analoghi. Si muovono su linee guida che sembrano valide perché basate sulla concezione processuale e dialogica del patrimonio e sul museo relazionale "non più esclusivamente 'scrigno' della memoria e 'roccaforte' della tutela e dell'eccellenza scientifica [...], ma anche e soprattutto luogo di esperienza conoscitiva, aggregazione sociale, crescita civile e ridefinizione identitaria."<sup>92</sup>

Insomma se il museo auspica che il dialogo interculturale sia un processo incisivo, ampio, organico, con riscontri positivi sul piano dell'inclusione sociale, deve mettere in atto un ripensamento sostanziale dell'intera attività istituzionale, attraverso

"l'acquisizione a livello direzionale di una nuova prospettiva mentale ed operativa [e] la formazione del personale, che in riferimento all'intercultura deve: conoscere teorie, linguaggi, esigenze ed esperienze; essere in grado di individuare finalità, risorse, strategie e strumenti per agire all'interno dell'istituzione di appartenenza e in situazioni di partenariato interistituzionale; apprendere a dialogare in prima persona e a far dialogare il pubblico."<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Bodo 2000: XI

<sup>93</sup> Bortolotti, Calidoni , Mascheroni, Mattozzi 2008: 54

## Conclusioni

La mia ricerca è stata guidata dall'idea che la tutela e la valorizzazione del patrimonio sono legate alla sua conoscenza, fruizione e risignificazione. Da questa connessione deriva la necessità di studiare e valutare quali azioni siano più efficaci per assicurare, accanto alla sua conservazione e trasmissione, l'accesso e l'interpretazione del patrimonio da parte dei pubblici, attuali e potenziali, che nella contemporaneità sono sempre più eterogenei. In questa visione l'antropologia gioca un ruolo essenziale sul versante educativo perché mette in primo piano l'aspetto relazionale insito in ogni tipologia di oggetto patrimoniale e cerca di ricostruire la molteplicità di significati di cui esso è portatore nel presente.

Ho circoscritto il mio campo di indagine alle pratiche educative realizzate in cinque grandi città del nord e centro Italia: Torino, Milano, Bergamo, Genova, Roma. La scelta, oltre ad essere motivata da ragioni di ordine pratico, è anche conseguente alla minore visibilità di progetti educativi realizzati all'interno di istituzioni museali situate in zone più periferiche. Le esperienze descritte sono "centrali" non solo dal punto di vista geografico, ma soprattutto perché rivestono una certa importanza nel panorama museale nazionale grazie al lavoro di persone che operano da decenni al fine di rendere accessibile il patrimonio ad un pubblico più ampio e di dare vita a proposte educative basate sulla sua partecipazione. Tali iniziative costituiscono un punto di riferimento ineludibile nelle pratiche di educazione al patrimonio; sono state studiate, documentate nelle pubblicazioni specialistiche e hanno una buona visibilità su internet.

Il mio intento è stato ricercare in queste esperienze delle problematiche comuni e condivise dalla comunità di professionisti dell'educazione al patrimonio: l'urgenza di fare chiarezza su termini quali educazione, didattica, mediazione; le connessioni tra pratiche museografiche ed educative;

l'accessibilità fisica, cognitiva e sociale del museo; la necessità di rispondere alle sollecitazioni provenienti dai cambiamenti sociali per esempio rispetto alla diversità culturale; la formazione degli educatori. Ho provato quindi a chiarire quali strumenti metodologici ed interpretativi offre l'antropologia a chi realizza progetti educativi su patrimoni di varia natura. Infatti, proprio grazie a questa disciplina, la nozione di patrimonio si è ampliata andando ad includere le espressioni culturali dei popoli non europei e delle classi popolari, così come gli aspetti immateriali. Le ricerche di antropologia del patrimonio hanno contribuito inoltre a spostare l'accento dal valore storico-artistico dell'oggetto a quello documentario. Hanno analizzato come avvengono i processi di patrimonializzazione, come un patrimonio viene cioè riconosciuto tale in base a criteri definiti in un certo orizzonte culturale, quali sono gli attori che intervengono nel processo, con quali finalità. Hanno indagato il rapporto tra la concezione universalistica del patrimonio promossa dall'Unesco e il carattere contestuale di ogni espressione culturale. Hanno riflettuto sull'inclusione delle culture minoritarie nell'ambito egemonico di un grande museo. Hanno descritto la partecipazione nell'interpretazione del patrimonio da parte delle comunità autoctone alle quali in origine esso apparteneva.

Ritengo che questo tipo di riflessioni siano estremamente utili ad un educatore museale in qualsiasi contesto si trovi ad operare. Ferme restando le conoscenze disciplinari specialistiche sul patrimonio che devono essere veicolate nell'ambito di un intervento educativo, le questioni che ho affrontato nel mio lavoro sono trasversali perché incentrate sull'approccio, sulla visione sottesa alle pratiche di educazione al patrimonio. Perciò ho tentato di ricavare dalle esperienze analizzate non delle risposte definitive alle problematiche emerse, quanto di descrivere delle pratiche declinabili e replicabili in altri contesti.

Evidentemente questa impostazione ha lasciato da parte la peculiarità delle piccole realtà museali locali sparse sul territorio a scapito di un'analisi maggiormente esauriente delle pratiche di educazione al patrimonio in tipologie di museo più o meno "centrali". Anzi, sono convinta che un limite della ricerca risieda proprio nel non avere analizzato uno o più musei etnografici che raccolgono collezioni di oggetti della civiltà contadina e delle tradizioni popolari, ai quali si è solamente fatto accenno. Sarebbe stato anche pertinente coinvolgere alcuni educatori nella discussione sulle problematiche emerse e confrontare le mie formulazioni con la loro visione e la loro pratica professionale.

Credo che i temi sui quali ho incentrato il mio lavoro siano di grande attualità nell'ambito dell'antropologia del patrimonio perché danno spazio alla riflessione sull'interpretazione dei patrimoni dal punto di vista educativo oltre che museografico. Mi sembra altrettanto importante ragionare sull'educazione non solo in termini di didattica rivolta alle scuole e di attività di divulgazione, ma di progetti articolati in quanto a obiettivi e pubblici raggiunti. Le pratiche educative così intese possono affiancare interpretazioni autobiografiche delle collezioni a quelle tradizionali, pensare a processi di museografia partecipata, coinvolgere mediatori stranieri, prevedere la partecipazione di artisti e la creazione di nuove opere a partire dalle collezioni esistenti. Questo ambito di ricerca rimane ancora poco esplorato e aperto a sperimentazioni interessanti.

## Bibliografia

AIME Marco, *Cultura*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013.

AIME Marco, *Eccessi di culture*, Einaudi, Torino, 2004.

APOLITO Paolo, *I beni Dea e il "fare" le tradizioni*, in *Antropologia Museale* numero 17, 2007.

APPADURAI Arjun, *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma, 2012.

BODO Simona, MASCHERONI Silvia, *Educare al patrimonio in chiave interculturale*, Fondazione Ismu, 2012

BODO Simona, GIBBS Kirsten, SANI Margherita, *MAP for ID. I musei come luoghi di dialogo interculturale: esperienze dall'Europa*, 2009.

BODO Simona, *Sviluppare "spazi terzi": una nuova sfida per la promozione del dialogo interculturale nei musei*, in Pecci, A. M. (a cura di), *Patrimoni in migrazione. Accessibilità, partecipazione, mediazione nei musei*, Franco Angeli, Milano, 2009.

BODO Simona, *Il "patrimonio ricreato". Nuove sfide per la promozione del dialogo interculturale nei musei*, in *Antropologia Museale* numero 20/21, 2008.

BODO Simona, CANTÙ Silvana, MASCHERONI Silvia (a cura di), *Progettare insieme per un patrimonio interculturale*, Quaderni ISMU 1/2007.

BODO Simona, CIFARELLI Maria Rita, *Quando la cultura fa la differenza. Patrimonio, arti e media nella società multiculturale*, Meltemi, Roma, 2006.

BORTOLOTTI Adriana, CALIDONI Mario, MASCHERONI Silvia, MATTOZZI Ivo, *Per l'educazione al patrimonio culturale. 22 tesi*, Franco Angeli, Milano, 2008.

BRAVO Gian Luigi, TUCCI Roberta, *I beni culturali demoetnoantropologici*, Carocci, Roma, 2006.

CALLARI GALLI Matilde, *Antropologia per insegnare*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano, 2000.

CALLARI GALLI Matilde, *Antropologia culturale e processi educativi*, La Nuova Italia, Venezia, 1999.

CIRESE Alberto Mario, *Oggetti, segni, musei*, Einaudi, Torino, 1977.

CLEMENTE Pietro, ROSSI Emanuele, *Il terzo principio della museografia. Antropologia, contadini, musei*, Carocci, Roma, 2009.

CLEMENTE Pietro, *Grotte, foreste e artisti primitivi, nel museo di Quai Branly a Parigi*, in *Ricerche di storia dell'arte*, Carocci, Roma, 2008.

CATALDO Lucia, PARAVENTI Marta, *Il museo oggi. Linee per una museologia contemporanea*, Hoepli, Milano, 2007.

CLIFFORD James, MARCUS George E., *Scrivere le culture*, Meltemi, Roma, 2005.

CLIFFORD James, *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.

CLIFFORD James, *I frutti puri impazziscono: etnografia, lettura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Milano, 1993.

DEI Fabio, *Antropologia Culturale*, Il Mulino, Bologna, 2012.

DEI Fabio, *Beethoven e le mondine. Ripensare la cultura popolare*, Meltemi, Roma, 2007.

DEI Fabio, *Antropologia critica e politiche del patrimonio*, in *Antropologia Museale* numero 2, 2002.

FABIETTI Ugo (diretto da), *Il patrimonio culturale* in *Antropologia*. Annuario anno 6 numero 7, Meltemi, Roma, 2006.

GEERTZ Clifford, *Opere e vita: l'antropologo come autore*, Il Mulino, Bologna, 1990.

GENNARO Eloisa (a cura di), *Patrimoni Plurali Musei, educazione e saperi in chiave interculturale*, Quaderni di didattica museale n. 11, 2009. Contenente gli Atti del XV Corso di aggiornamento sulla didattica museale "Scuole e Museo" (Ravenna, 28 ottobre 2008)

HANNERZ ULF, *La diversità culturale*, Il Mulino, Bologna, 2001.



JALLA Daniele, *Il museo contemporaneo. Introduzione al nuovo sistema museale italiano*, UTET Università, Torino, 2003.

KARP Ivan, LAVINE Steven D. (a cura di), *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Clueb, Bologna, 1995.

LATTANZI Vito, *Patrimonio/musei/pratiche collaborative*, in *Antropologia Museale* numero 20/21, 2008.

LATTANZI Vito, "Dieci anni di didattica delle differenze al museo preistorico etnografico", in *Antropologia Museale* numero 4, aprile 2003.

LUSINI Valentina, *Gli oggetti etnografici tra arte e storia: l'immaginario postcoloniale e il progetto del Musée du Quai Branly a Parigi*, L'Harmattan Italia, Torino, 2004.

MAGGI Maurizio, FALLETTI Vittorio, *Gli ecomusei. Cosa sono, cosa potrebbero diventare*, Ires Piemonte, 2000.

MARCUS George E., MEYERS Fred R, *The traffic in culture*, University of California Press, 1995.

MARCUS George E., FISCHER Michael M. J., *Antropologia come critica culturale*, Meltemi, Roma, 1998.

PADIGLIONE Vincenzo, *Poetiche dal museo etnografico. Spezie morali e kit di sopravvivenza*, Editrice La Mandragora, Imola, 2008.

PAGGI Silvia, *Sulla mediazione del patrimonio etnologico*, in *Antropologia Museale* numero 4, 2003.

PALUMBO Berardino, *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Meltemi, Roma, 2006.

PECCI Anna Maria, *L'arte di fare la differenza II edizione: i molti sensi di un progetto partecipato*, in *Catalogo di Arte di fare la differenza II edizione*, Prinp Editore, 2014.

PECCI Anna Maria, *Accessibilità, partecipazione, mediazione nei musei*, Franco Angeli, Milano, 2009.

PIRAZZOLI Elena, *Oggetti di mondi smarriti*, in *Antropologia Museale* numero 11, autunno 2005.

RONZON Francesco, *Antropologia dell'arte. Dalla pittura italiana del Quattrocento all'arte etnica contemporanea*, Meltemi, Roma, 2006.

SAILLANT Francine, KILANI Mondher, GRAEZER BIDEAU Florence (a cura di), *Per un'antropologia non egemonica. il Manifesto di Losanna*, elèuthera, Milano, 2012.

## Sitografia

Carta nazionale delle professioni museali, 2 ottobre 2006

<http://www.icom-italia.org/images/documenti/cartanazionaleprofessioni2008.pdf>

Codice dei beni culturali e del paesaggio, 22 gennaio 2004

<http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/MenuPrincipale/Normativa/Norme/>

Codice etico dell'ICOM per i Musei, 8 ottobre 2004

<http://archives.icom.museum/codes/italy.pdf>

Convenzione dell'Aja per la Protezione dei Beni Culturali in caso di Conflitto Armato, 16 maggio 1954

[http://docenti.lett.unisi.it/files/128/2/4/1/Convenzione\\_aja\\_54.pdf](http://docenti.lett.unisi.it/files/128/2/4/1/Convenzione_aja_54.pdf)

Convenzione per la Protezione del Patrimonio Mondiale Culturale e Naturale, 16 novembre 1972

<http://www.unesco.beniculturali.it/index.php?it/2/patrimonio-mondiale>

Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale, 17 ottobre 2003

<http://www.unesco.it/cni/index.php/cultura/patrimonio-immateriale>

Convenzione per la Protezione e la Promozione delle Diversità delle Espressioni Culturali, 20 ottobre 2005

[http://www.unesco.it/files/DIVERSITAculturale/convenzione\\_diversita.pdf](http://www.unesco.it/files/DIVERSITAculturale/convenzione_diversita.pdf)

CLEMENTE Pietro, *L'antropologia del patrimonio culturale*, 2010.

[http://www.fareantropologia.it/sitoweb/index.php?option=com\\_content&view=article&id=219:lantropologia-del-patrimonio-culturale&catid=65:interventi-pietro-clemente&Itemid=81](http://www.fareantropologia.it/sitoweb/index.php?option=com_content&view=article&id=219:lantropologia-del-patrimonio-culturale&catid=65:interventi-pietro-clemente&Itemid=81)

CLEMENTE Pietro, *Museo delle culture. Patrimonio, società civile, consumi e antropologia del mondo globale*, in Quaderni di didattica museale n. 10, 2009. Atti del XIV Corso di aggiornamento sulla didattica museale "Scuole e Museo" (Ravenna, 30 ottobre 2007)

[http://www.sistemamusei.ra.it/admin/InfDoc.php?op=fg&id\\_inf\\_doc=82&fld=fil](http://www.sistemamusei.ra.it/admin/InfDoc.php?op=fg&id_inf_doc=82&fld=fil)

DE VARINE Hugues, *Petite histoire vécue de la Nouvelle Muséologie*, 2010.

[http://osservatoriopaesaggio.ecomuseoami.it/COMMISSIONI%20LOCALI/Article\\_Ecomuseo\\_AMI.pdf](http://osservatoriopaesaggio.ecomuseoami.it/COMMISSIONI%20LOCALI/Article_Ecomuseo_AMI.pdf)

Manuale delle professioni museali in Europa, 2008

<http://www.icom-italia.org/images/documenti/manualeeuropeoprofessionioni2008.pdf>

VESCO Silvia, *Nuove forme museali: l'Ecomuseo. Storia ed esempi in Italia*, 2007. Atti del Seminario tenuto il 29/03/2007 presso la Gipsoteca di Arte Antica del Dipartimento di Scienze Archeologiche dell'Università di Pisa

[http://www.imtlucca.it/\\_documentsà/publications/000370-SYKP4-seminario.pdf](http://www.imtlucca.it/_documentsà/publications/000370-SYKP4-seminario.pdf)

Aisea Associazione Italiana di Scienze Etno Antropologiche

[www.aisea.it](http://www.aisea.it)

Castello D'Albertis Museo delle Culture del Mondo

<http://www.museidigenova.it/spip.php?rubrique25>

Fondazione ISMU Patrimonio e Intercultura

[www.ismu.org/patrimonioeintercultura/](http://www.ismu.org/patrimonioeintercultura/)

GAMEC Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo

<http://www.gamec.it/it>

HEREDUC HERITAGE EDUCATION

Portare Europeo dedicato all'Educazione al Patrimonio Culturale

<http://www.hereduc.net/>

ICOM International Council of Museums

<http://icom.museum/>

[www.icom-italia.org](http://www.icom-italia.org)

Laboratorio Ecomusei

<http://www.ecomusei.net/laboratorio-ecomusei>

L'Arte di fare la differenza

<http://www.artedifferenza.it/>

Ministero dei beni e della attività culturali e del turismo MIBACT

<http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/index.html#&panel1-1>

Musei Scuol@

<http://www.comune.torino.it/museiscuola/>

Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini

<http://www.pigorini.arti.beniculturali.it>

<http://www.soggettimigranti.beniculturali.it/>

Pinacoteca di Brera

<http://www.brera.beniculturali.it/>

Simbdea Società Italiana per la Museografia e i Beni Demoetnoantropologici

[www.simbdea.it](http://www.simbdea.it)

Unesco

<http://whc.unesco.org/>

<http://www.unesco.it/cni/>

Visual Anthropology

<http://www.visualanthropology.net/>

# Allegati

## Allegato 1

### Traccia per l'intervista

1. Secondo lei qual è il contributo che dà l'antropologia all'educazione al patrimonio? Quali strumenti metodologici e interpretativi offre?
2. Come si può applicare lo sguardo antropologico alle collezioni museali?
3. In che cosa consiste il potenziale educativo del patrimonio musealizzato?
4. Quali elementi secondo lei accomunano o differenziano l'educazione e la mediazione in ambito museale?
5. Quali sono le finalità che l'educazione al patrimonio deve perseguire al giorno d'oggi?
6. Può raccontarmi la sua esperienza in tema di educazione al patrimonio facendo riferimento a tipologie diverse di musei (etnografici, artistici, ecomusei...)?
7. Come rispondono i musei alla diversità culturale presente nelle società odierne?
8. In che misura il patrimonio culturale può essere considerato uno strumento di dialogo con le culture "altre"?
9. Considerando che il termine "interculturale" risale al 1983, che valore assume oggi? Quali sono gli obiettivi di un'educazione interculturale?
10. Quali sono i punti di forza e i rischi dei progetti interculturali? Quali sono le caratteristiche di un progetto educativo interculturale che non scada nel superficiale, nello scontato, nel paternalista?
11. Ha avuto modo di sperimentare l'uso di tecniche narrative e di *storytelling* in relazione alla fruizione del patrimonio?

## **Allegato 2**

### **SISTEMA DI CONVENZIONI DELL'AJA PER LA PROTEZIONE DEI BENI CULTURALI**

#### **PROTEZIONE DEI BENI CULTURALI IN CASO DI CONFLITTO ARMATO**

*Convenzione adottata all'Aja il 14 maggio 1954*

Ratifica italiana: l. 7 feb. 1958, n. 279 (G.U. n. 87, 11 apr. 1958)

Le Alte Parti Contraenti, Constatando che i beni culturali hanno subito gravi danni nel corso degli ultimi conflitti e che, in conseguenza dello sviluppo della tecnica della guerra, essi sono viepiù minacciati di distruzione; Convinte che i gravi danni arrecati ai beni culturali, a qualsiasi popolo essi appartengano, costituiscono danno al patrimonio culturale dell'umanità intera, poiché ogni popolo contribuisce alla cultura mondiale; Considerato che la conservazione del patrimonio culturale ha grande importanza per tutti i popoli del mondo e che interessa assicurarne la protezione internazionale; Guidate dai principi su cui si fonda la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato, stabiliti nelle Convenzioni dell'Aja del 1899 e del 1907 e nel Patto di Washington del 15 aprile 1935; Considerando che, per essere efficace, la protezione di detti beni deve essere organizzata fin dal tempo di pace con misure sia nazionali che internazionali; Risolute ad adottare tutte le disposizioni possibili per proteggere i beni culturali; Hanno convenuto le disposizioni seguenti.

#### **CAPITOLO I - Disposizioni generali concernenti la protezione**

##### *Art. 1 Definizione dei beni culturali*

Ai fini della presente Convenzione, sono considerati beni culturali, prescindendo dalla loro origine o dal loro proprietario: a) i beni, mobili o immobili, di grande importanza per il patrimonio culturale dei popoli, come i monumenti architettonici, di arte o di storia, religiosi o laici; i siti archeologici; i complessi di costruzioni che, nel loro insieme, offrono un interesse storico o artistico; le opere d'arte; i manoscritti, libri e altri oggetti d'interesse artistico, storico o archeologico; nonché le collezioni scientifiche e le collezioni importanti di libri o di archivi o di riproduzioni dei beni sopra definiti;

b) gli edifici la cui destinazione principale ed effettiva è di conservare o di esporre i beni culturali mobili definiti al comma a), quali i musei, le grandi biblioteche, i depositi di archivi, come pure i rifugi destinati a ricoverare, in caso di conflitto armato, i beni culturali mobili definiti al comma a);

c) i centri comprendenti un numero considerevole di beni culturali, definiti ai commi a) e b), detti "centri monumentali".

##### *Art. 2 Protezione dei beni culturali*

Ai fini della presente Convenzione, la protezione dei beni culturali comporta la salvaguardia ed il rispetto di tali beni.

##### *Art. 3 Salvaguardia dei beni culturali.*

Le Alte Parti contraenti s'impegnano a predisporre, in tempo di pace, la salvaguardia dei beni culturali sul proprio territorio contro gli effetti prevedibili di un conflitto armato, prendendo tutte le misure che considerano appropriate.

##### *Art. 4 Rispetto dei beni culturali*

1. Le Alte Parti contraenti s'impegnano a rispettare i beni culturali, situati sia sul proprio territorio, che su quello delle altre Alte Parti contraenti, astenendosi dall'utilizzazione di tali beni, dei loro dispositivi di protezione e delle loro immediate

vicinanze, per scopi che potrebbero esporli a distruzione o a deterioramento in caso di conflitto armato, ed astenendosi da ogni atto di ostilità a loro riguardo.

2. Non si può derogarsi agli obblighi definiti nel primo paragrafo del presente articolo, se non nei casi in cui una necessità militare esiga, in modo imperativo, una simile deroga.

3. Le Alte Parti contraenti si impegnano, inoltre, a proibire, a prevenire e, occorrendo, a far cessare qualsiasi atto di furto, di saccheggio o di sottrazione di beni culturali sotto qualsiasi forma, nonché qualsiasi atto di vandalismo nei riguardi di detti beni. Esse si impegnano ad astenersi dal requisire i beni culturali mobili situati nel territorio di un'altra Alta Parte contraente.

4. Esse s'impegnano ad astenersi da ogni misura di rappresaglia diretta contro beni culturali.

5. Un'Alta Parte contraente non può liberarsi, nei riguardi di un'altra parte contraente, dagli obblighi contratti ai sensi del presente articolo, fondandosi sul motivo che quest'ultima non ha applicato le misure di salvaguardia prescritte all'articolo 3.

#### *Art. 5 Occupazione*

1. Le Alte Parti contraenti, che occupano totalmente o parzialmente il territorio di un'altra Alta Parte contraente, sono tenute ad appoggiare, nella misura del possibile, l'azione delle autorità nazionali competenti del territorio occupato, intesa ad assicurare la salvaguardia e la conservazione dei propri beni culturali.

2. Se un intervento urgente è necessario per la conservazione dei beni culturali situati nel territorio occupato e danneggiati da operazioni militari e se le autorità militari competenti non possono incaricarsene, la Potenza occupante adotta, per quanto possibile, i provvedimenti conservativi più necessari, in stretta collaborazione con tali autorità.

3. Ogni Alta Parte contraente, il cui governo è considerato dai membri di un movimento di resistenza come loro governo legittimo, richiamerà, se possibile, l'attenzione di questi membri sull'obbligo di osservare quelle disposizioni della Convenzione che si riferiscono al rispetto dei beni culturali.

#### *Art. 6 Segnalamento dei beni culturali*

Conformemente alle disposizioni dell'articolo 16, i beni culturali possono essere muniti di un segno distintivo atto a facilitare la loro identificazione.

#### *Art. 7 Misure di ordine militare.*

1. Le Alte Parti contraenti si impegnano ad introdurre fin dal tempo di pace nei regolamenti o istruzioni ad uso delle loro truppe, disposizioni atte ad assicurare l'osservanza della presente Convenzione, e ad inculcare, fin dal tempo di pace, nel personale delle loro forze armate, uno spirito di rispetto verso la cultura ed i beni culturali di tutti i popoli. 2. Esse si impegnano a predisporre o costituire, sin dal tempo di pace, nell'ambito delle proprie forze armate, servizi o personale specializzati, aventi il compito di assicurare il rispetto dei beni culturali e di collaborare con le autorità civili incaricate della loro salvaguardia.

[...]



## **Allegato 3**

### **Materia: RECUPERO E PROTEZIONE DI BENI CULTURALI - ECOLOGIA CONVENZIONE RIGUARDANTE LA PROTEZIONE SUL PIANO MONDIALE DEL PATRIMONIO CULTURALE E NATURALE**

**Data Firma Accordo: 16/11/1972 Vigenza Internazionale: 17.12.1975  
Accordo Tipo: MULTILATERALE Provvedimento Legislativo: L. N. 184  
DEL 06.04.1977 - GU N. 129 DEL 13.05.1977 Data della Ratifica, Notifica,  
Adesione: ADERITO IL 23.06.1978. COMUNICATO IN GU N. 261 DEL  
18.09.1978 Depositari accordo: UNESCO**

La Conferenza generale dell'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'educazione, la scienza e la cultura, riunita a Parigi dal 17 ottobre al 21 novembre 1972 in diciassettesima sessione,

*Costatato* che il patrimonio culturale e il patrimonio naturale sono vieppiù minacciati di distruzione non soltanto dalle cause tradizionali di degradazione, ma anche dall'evoluzione della vita sociale ed economica che l'aggrava con fenomeni d'alterazione o distruzione ancora più temibili,

*Considerato* che la degradazione o la sparizione di un bene del patrimonio culturale e naturale è un appoverimento nefasto del patrimonio di tutti i popoli del mondo,

*Considerato* che la protezione di questo patrimonio su scala nazionale rimane spesso incompleta per l'ampiezza dei mezzi necessari a tal fine e su l'insufficienza delle risorse economiche, scientifiche e tecniche del paese sul cui territorio il bene da tutelare si trova,

*Ricordando* che l'Atto costitutivo dell'Organizzazione prevede che questa aiuterà il mantenimento, il progresso e la diffusione del sapere vegliando alla conservazione e protezione del patrimonio universale e raccomandando ai popoli interessati convenzioni internazionali a tal fine,

*Considerato* che le convenzioni, raccomandazioni e risoluzioni internazionali esistenti in favore dei beni culturali e naturali dimostrano l'importanza, per tutti i popoli del mondo, della tutela di questi beni unici e insostituibili indipendentemente dal popolo cui appartengono,

*Considerato* che certi beni del patrimonio culturale naturale offrono un interesse eccezionale che esige la loro preservazione come elementi del patrimonio mondiale dell'umanità,

*Considerato* che dinanzi all'ampiezza e alla gravità dei nuovi pericoli spetta alla collettività internazionale di partecipare alla protezione del patrimonio culturale e naturale di valore universale eccezionale mediante un'assistenza collettiva che, senza sostituirsi all'azione dello Stato interessato, la completerà efficacemente,

*Considerato* che è indispensabile adottare a tal fine nuove disposizioni convenzionali per attuare un efficace sistema di protezione collettiva del patrimonio culturale di valore universale eccezionale, organizzato permanentemente e secondo metodi scientifici e moderni,

*Dopo aver deciso* nella sedicesima sessione che questo problema sarebbe stato oggetto di una Convenzione internazionale, Adotta in questo sedicesimo giorno di novembre 1972 la presente Convenzione.

## **I. Definizioni del patrimonio culturale e naturale**

### **Art. 1**

Ai fini della presente Convenzione sono considerati «patrimonio culturale»:

— i monumenti: opere architettoniche, plastiche o pittoriche monumentali, elementi o strutture di carattere archeologico, iscrizioni, grotte e gruppi di elementi di valore universale eccezionale dall'aspetto storico, artistico o scientifico,

— gli agglomerati: gruppi di costruzioni isolate o riunite che, per la loro architettura, unità o integrazione nel paesaggio hanno valore universale eccezionale dall'aspetto storico, artistico o scientifico,

— i siti: opere dell'uomo o opere coniugate dell'uomo e della natura, come anche le zone, compresi i siti archeologici, di valore universale eccezionale dall'aspetto storico ed estetico, etnologico o antropologico.

### **Art. 2**

Ai fini della presente Convenzione sono considerati «patrimonio naturale»:

— i monumenti naturali costituiti da formazioni fisiche e biologiche o da gruppi di tali formazioni di valore universale eccezionale dall'aspetto estetico o scientifico,

— le formazioni geologiche e fisiografiche e le zone strettamente delimitate costituenti l'habitat di specie animali e vegetali minacciate, di valore universale eccezionale dall'aspetto scientifico o conservativo,

— i siti naturali o le zone naturali strettamente delimitate di valore universale eccezionale dall'aspetto scientifico, conservativo o estetico naturale.

### **Art. 3**

Spetta a ciascuno Stato partecipe della presente Convenzione di identificare e delimitare i differenti beni situati sul suo territorio e menzionati negli articoli 1 e 2 qui sopra.

## **II. Protezione nazionale e protezione internazionale del patrimonio culturale e naturale**

### **Art. 4**

Ciascuno Stato partecipe della presente Convenzione riconosce che l'obbligo di garantire l'identificazione, protezione, conservazione, valorizzazione e trasmissione alle generazioni future del patrimonio culturale e naturale di cui agli articoli 1 e 2, situato sul suo territorio, gli incombe in prima persona. Esso si sforza di agire a tal fine sia direttamente con il massimo delle sue risorse disponibili, sia, all'occorrenza, per mezzo dell'assistenza e della cooperazione internazionale di cui potrà beneficiare, segnatamente a livello finanziario, artistico, scientifico e tecnico.

### **Art. 5**

Per garantire una protezione e una conservazione le più efficaci possibili e una valorizzazione la più attiva possibile del patrimonio culturale e naturale situato sul loro territorio, gli Stati partecipi della presente Convenzione, nelle condizioni appropriate ad ogni paese, si sforzano quanto possibile:

a. di adottare una politica generale intesa ad assegnare una funzione al patrimonio culturale e naturale nella vita collettiva e a integrare la protezione di questo patrimonio nei programmi di pianificazione generale;

b. di istituire sul loro territorio, in quanto non ne esistano ancora, uno o più servizi di protezione, conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale e naturale, dotati di personale appropriato, provvisto dei mezzi necessari per adempiere i compiti che gli incombono;

c. di sviluppare gli studi e le ricerche scientifiche e tecniche e perfezionare i metodi

di intervento che permettono a uno Stato di far fronte ai pericoli che minacciano il proprio patrimonio culturale o naturale;

d. di prendere i provvedimenti giuridici, scientifici, tecnici, amministrativi e finanziari adeguati per l'identificazione, protezione, conservazione, valorizzazione e rianimazione di questo patrimonio; e

e. di favorire l'istituzione o lo sviluppo di centri nazionali o regionali di formazione nel campo della protezione, conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale e naturale e promuovere la ricerca scientifica in questo campo.

#### **Art. 6**

1. Nel pieno rispetto della sovranità degli Stati sul cui territorio è situato il patrimonio culturale e naturale di cui agli articoli 1 e 2 e impregiudicati i diritti reali previsti dalla legislazione nazionale su detto patrimonio, gli Stati partecipi della presente Convenzione riconoscono che esso costituisce un patrimonio universale alla cui protezione l'intera comunità internazionale ha il dovere di cooperare.

2. Conseguentemente, gli Stati partecipi della presente Convenzione, conformemente alle disposizioni della medesima, s'impegnano a prestare il proprio concorso all'identificazione, protezione, conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale e naturale di cui ai paragrafi 2 e 4 dell'articolo 11 sempre che lo Stato sul cui territorio è situato questo patrimonio lo richieda.

3. Ciascuno Stato partecipe alla presente Convenzione si impegna ad astenersi deliberatamente da ogni provvedimento atto a danneggiare direttamente o indirettamente il patrimonio culturale e naturale di cui agli articoli 1 e 2 e situato sul territorio di altri Stati partecipi della presente Convenzione.

#### **Art. 7**

Ai fini della presente Convenzione, per protezione internazionale del patrimonio mondiale, culturale e naturale, s'intende l'attuazione di un sistema di cooperazione e di assistenza internazionali, inteso a secondare gli Stati partecipi della presente Convenzione negli sforzi da loro svolti per preservare ed identificare questo patrimonio.

[...]

### **V. Condizioni e modalità dell'assistenza internazionale**

#### **Art. 19**

Ogni Stato partecipe della presente Convenzione può domandare un'assistenza internazionale in favore di beni del patrimonio culturale o naturale di valore universale eccezionale situati sul suo territorio. Deve allegare alla domanda gli elementi d'informazione e i documenti previsti nell'articolo 21 di cui dispone e di cui il Comitato ha bisogno per decidere.

#### **Art. 20**

Riservate le disposizioni del paragrafo 2 dell'articolo 13, del capoverso c dell'articolo 22 e dell'articolo 23, l'assistenza internazionale prevista dalla presente Convenzione può essere connessa soltanto a beni del patrimonio culturale e naturale che il Comitato del patrimonio mondiale ha deciso o decide di far iscrivere in un elenco di cui ai paragrafi 2 e 4 dell'articolo 11.

#### **Art. 21**

1. Il Comitato del patrimonio mondiale definisce la procedura d'esame delle domande di assistenza internazionale che è chiamato a prestare e precisa segnatamente gli elementi a sostegno della domanda, la quale deve descrivere l'operazione prevista, i lavori necessari, una valutazione del costo, l'urgenza e i motivi per cui le risorse dello Stato richiedente non permettono di far fronte alla

totalità delle spese. Le domande, qualora sia possibile, devono fondarsi sul parere di esperti.

2. Visto che certi lavori dovranno essere intrapresi senza ritardo, le domande fondate su calamità naturali o catastrofi devono essere esaminate d'urgenza e in priorità dal Comitato, il quale deve disporre di un fondo di riserva per tali eventualità.

3. Prima di decidere, il Comitato procede agli studi e alle consultazioni che ritenesse necessari.

#### **Art. 22**

L'assistenza accordata dal Comitato del patrimonio mondiale può assumere le forme seguenti:

a. studi sui problemi artistici, scientifici e tecnici posti dalla protezione, conservazione, valorizzazione e rianimazione del patrimonio culturale e naturale, quale definito nei paragrafi 2 e 4 dell'articolo 11 della presente Convenzione;

b. assegnazione di periti, tecnici e mano d'opera qualificata per vegliare alla buona esecuzione del progetto approvato;

c. formazione di specialisti di tutti i livelli nel campo dell'identificazione, protezione, conservazione, valorizzazione e rianimazione del patrimonio culturale e naturale;

d. fornitura dell'attrezzatura che lo Stato interessato non possiede o non è in grado di acquistare;

e. mutui a debole interesse, senza interesse, o rimborsabili a lungo termine;

f. concessione, in casi eccezionali e specialmente motivati, di sussidi non rimborsabili.

#### **Art. 23**

Il Comitato del patrimonio mondiale può parimente prestare un'assistenza internazionale a centri nazionali o regionali di formazione di specialisti di tutti i livelli nel campo dell'identificazione, protezione, conservazione, valorizzazione e rianimazione del patrimonio culturale e naturale.

#### **Art. 24**

Un'assistenza internazionale assai importante può essere concessa soltanto dopo uno studio scientifico, economico e tecnico particolareggiato. Questo studio deve fare appello alle tecniche più avanzate di protezione, conservazione, valorizzazione e rianimazione del patrimonio culturale e naturale e corrispondere agli scopi della presente Convenzione. Lo studio deve pure ricercare i mezzi per impiegare razionalmente le risorse disponibili dello Stato interessato.

#### **Art. 25**

Il finanziamento dei lavori necessari deve di regola incombere soltanto in parte alla Comunità internazionale. La partecipazione dello Stato che beneficia dell'assistenza internazionale salvo che le sue proprie risorse non glielo permettano, deve costituire una parte sostanziale delle risorse necessarie ad ogni programma o progetto.

#### **Art. 26**

Il Comitato del patrimonio mondiale e lo Stato beneficiario definiscono in un accordo le condizioni in cui sarà eseguito il programma o progetto per il quale è fornita una assistenza internazionale giusta la presente Convenzione. Lo Stato che riceve questa assistenza internazionale deve continuare a proteggere, conservare e valorizzare i beni così tutelati, conformemente alle condizioni definite nell'accordo.

### **VI. Programmi educativi**

#### **Art. 27**

1. Gli Stati partecipi della presente Convenzione si sforzano con tutti i mezzi appropriati, segnatamente con programmi d'educazione e informazione, di consolidare il rispetto e l'attaccamento dei loro popoli al patrimonio culturale e naturale definito negli articoli 1 e 2 della Convenzione.

2. Essi si impegnano a informare ampiamente il pubblico sulle minacce incombenti su questo patrimonio e sulle attività intraprese in applicazione della presente Convenzione.

**Art. 28**

Gli Stati partecipi della presente Convenzione che ricevono una assistenza internazionale in applicazione della Convenzione prendono i provvedimenti necessari per far conoscere l'importanza dei beni oggetto di questa assistenza e la portata di quest'ultima.

[...]

## **Allegato 4**

### **Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale**

Conclusa a Parigi il 17 ottobre 2003

*La Conferenza generale dell'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'educazione, la scienza e la cultura denominata qui di seguito UNESCO, riunitasi a Parigi dal 29 settembre al 17 ottobre 2003, nella sua trentaduesima sessione, con riferimento agli strumenti internazionali esistenti in materia di diritti umani, in particolare alla Dichiarazione universale sui diritti umani del 1948, al Patto internazionale sui diritti economici, sociali e culturali del 1966 e al Patto internazionale sui diritti civili e politici del 1966,*

considerando l'importanza del patrimonio culturale immateriale in quanto fattore principale della diversità culturale e garanzia di uno sviluppo duraturo, come sottolineato nella Raccomandazione UNESCO sulla salvaguardia della cultura tradizionale e del folclore del 1989, nella Dichiarazione universale dell'UNESCO sulla diversità culturale del 2001 e nella Dichiarazione di Istanbul del 2002 adottata dalla Terza tavola rotonda dei Ministri della cultura,

considerando la profonda interdipendenza fra il patrimonio culturale immateriale e il patrimonio culturale materiale e i beni naturali,

riconoscendo che i processi di globalizzazione e di trasformazione sociale, assieme alle condizioni che questi ultimi creano per rinnovare il dialogo fra le comunità, creano altresì, alla stregua del fenomeno dell'intolleranza, gravi pericoli di deterioramento, scomparsa e distruzione del patrimonio culturale immateriale, in particolare a causa della mancanza di risorse per salvaguardare tali beni culturali, consapevoli della volontà universale e delle preoccupazioni comuni relative alla salvaguardia del patrimonio culturale immateriale dell'umanità,

riconoscendo che le comunità, in modo particolare le comunità indigene, i gruppi e in alcuni casi gli individui, svolgono un ruolo importante per la salvaguardia, la manutenzione e il ripristino del patrimonio culturale immateriale contribuendo in tal modo ad arricchire la diversità culturale e la creatività umana,

notando il considerevole impatto delle attività dell'UNESCO nello stabilire strumenti legislativi per la tutela del patrimonio culturale, in particolare la Convenzione per la tutela del patrimonio culturale e dei beni naturali del 1972,

notando inoltre che tuttora non esiste alcuno strumento per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale,

considerando che gli accordi, le raccomandazioni e le risoluzioni esistenti relative ai beni culturali e naturali necessitano di essere effettivamente arricchiti e completati per mezzo di nuove disposizioni relative al patrimonio culturale immateriale,

considerando il bisogno di creare una maggiore consapevolezza, soprattutto fra le generazioni più giovani, riguardo alla rilevanza del patrimonio culturale immateriale e alla sua salvaguardia,

ritenendo che la comunità internazionale dovrebbe contribuire, assieme agli Stati contraenti, alla presente Convenzione per salvaguardare tale patrimonio culturale in uno spirito di cooperazione e di assistenza reciproca,

ricordando i programmi dell'UNESCO relativi al patrimonio culturale immateriale, in particolare la proclamazione dei capolavori del patrimonio orale e immateriale dell'umanità,

considerando il rilevante ruolo del patrimonio culturale immateriale in quanto fattore per riavvicinare gli esseri umani e assicurare gli scambi e l'intesa fra di loro, *adotta la presente Convenzione il 17 ottobre 2003.*

### **Sezione 1: Norme generali**

#### **Art. 1 Scopi della Convenzione**

Gli scopi della presente Convenzione sono di:

- a) salvaguardare il patrimonio culturale immateriale;
- b) assicurare il rispetto per il patrimonio culturale immateriale delle comunità, dei gruppi e degli individui interessati;
- c) suscitare la consapevolezza a livello locale, nazionale e internazionale dell'importanza del patrimonio culturale immateriale e assicurare che sia reciprocamente apprezzato;
- d) promuovere la cooperazione internazionale e il sostegno.

#### **Art. 2 Definizioni**

Ai fini della presente Convenzione,

1. per "patrimonio culturale immateriale" s'intendono le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso d'identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana. Ai fini della presente Convenzione, si terrà conto di tale patrimonio culturale immateriale unicamente nella misura in cui è compatibile con gli strumenti esistenti in materia di diritti umani e con le esigenze di rispetto reciproco fra comunità, gruppi e individui nonché di sviluppo sostenibile.

2. Il "patrimonio culturale immateriale" come definito nel paragrafo 1 di cui sopra, si manifesta tra l'altro nei seguenti settori:

- a) tradizioni ed espressioni orali, ivi compreso il linguaggio, in quanto veicolo del patrimonio culturale immateriale;
- b) le arti dello spettacolo;
- c) le consuetudini sociali, gli eventi rituali e festivi;
- d) le cognizioni e le prassi relative alla natura e all'universo;
- e) l'artigianato tradizionale.

3. Per "salvaguardia" s'intendono le misure volte a garantire la vitalità del patrimonio culturale immateriale, ivi compresa l'identificazione, la documentazione, la ricerca, la preservazione, la protezione, la promozione, la valorizzazione, la trasmissione, in particolare attraverso un'educazione formale e informale, come pure il ravvivamento dei vari aspetti di tale patrimonio culturale.

4. Per "Stati contraenti" s'intendono gli Stati vincolati dalla presente Convenzione e per i quali la presente Convenzione è in vigore.

5. La presente Convenzione si applica *mutatis mutandis* ai territori di cui all'articolo 33 che divengono Stati contraenti della presente Convenzione conformemente alle condizioni stabilite in detto articolo. In questo contesto l'espressione "Stati contraenti" si riferisce anche a questi territori.

[...]

#### **Art. 3 Relazioni con altri strumenti internazionali**

Nulla nella presente Convenzione potrà essere interpretato nel senso di

- a) alterare lo status o di diminuire il livello di protezione dei beni dichiarati parte

del patrimonio mondiale secondo la Convenzione del 1972 per la protezione del patrimonio mondiale culturale e naturale a cui una parte del patrimonio culturale immateriale è direttamente associata; o

b) pregiudicare i diritti e gli obblighi degli Stati contraenti derivanti da qualsiasi strumento internazionale correlato ai diritti della proprietà intellettuale o all'uso di risorse biologiche ed ecologiche di cui sono parte.

[...]

### **Sezione 3: Salvaguardia del patrimonio culturale immateriale a livello nazionale**

#### **Art. 11** Ruolo degli Stati contraenti

Ciascuno Stato contraente:

- a) adotterà i provvedimenti necessari a garantire la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale presente sul suo territorio;
- b) fra le misure di salvaguardia di cui all'articolo 2, paragrafo 3, individuerà e definirà i vari elementi del patrimonio culturale immateriale presente sul suo territorio, con la partecipazione di comunità, gruppi e organizzazioni non governative rilevanti.

#### **Art. 12** Inventari

1. Al fine di provvedere all'individuazione in vista della salvaguardia, ciascun Stato contraente compilerà, conformemente alla sua situazione, uno o più inventari del patrimonio culturale immateriale presente sul suo territorio. Questi inventari saranno regolarmente aggiornati.

2. Ciascuno Stato contraente sottopone periodicamente il suo rapporto al Comitato, in conformità con l'articolo 29, fornendogli così le informazioni rilevanti riguardo a tali inventari.

#### **Art. 13** Altre misure di salvaguardia

Per garantire la salvaguardia, lo sviluppo e la valorizzazione del patrimonio culturale immateriale presente sul suo territorio, ciascuno Stato contraente compirà ogni sforzo per:

- a) adottare una politica generale volta a promuovere la funzione del patrimonio culturale immateriale nella società e a integrare la salvaguardia di questo patrimonio nei programmi di pianificazione;
- b) designare o istituire uno o più organismi competenti per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale presenti sul suo territorio;
- c) promuovere gli studi scientifici, tecnici e artistici, come pure i metodi di ricerca, in vista di una salvaguardia efficace del patrimonio culturale immateriale, in particolare del patrimonio culturale immateriale in pericolo;
- d) adottare adeguate misure legali, tecniche, amministrative e finanziarie volte a:
  - i) favorire la creazione o il potenziamento di istituzioni di formazione per la gestione del patrimonio culturale immateriale e la divulgazione di questo patrimonio culturale nell'ambito di "forum" e spazi designati alla sua rappresentazione o alla sua espressione;
  - ii) garantire l'accesso al patrimonio culturale immateriale, pur rispettando le prassi consuetudinarie che disciplinano l'accesso agli aspetti specifici di tale patrimonio culturale;
  - iii) creare centri di documentazione per il patrimonio culturale immateriale e facilitare l'accesso agli stessi.

#### **Art. 14** Educazione, sensibilizzazione e potenziamento delle capacità

Ciascuno Stato farà ogni sforzo, con tutti i mezzi appropriati, per:



- a) garantire il riconoscimento, il rispetto e la valorizzazione del patrimonio culturale immateriale nella società, in particolare mediante:
- i) programmi di educazione, di sensibilizzazione e d'informazione destinati al pubblico in generale e in particolare ai giovani;
  - ii) programmi specifici di educazione e di formazione nell'ambito delle comunità e dei gruppi interessati;
  - iii) attività di potenziamento delle capacità nel campo della salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, in particolare della gestione e della ricerca scientifica;
  - iv) mezzi informali per la trasmissione delle conoscenze;
- b) informare costantemente il pubblico sui pericoli che minacciano tale patrimonio culturale, nonché sulle attività svolte ai fini della presente Convenzione;
- c) promuovere l'educazione relativa alla protezione degli spazi naturali e ai luoghi della memoria, la cui esistenza è necessaria ai fini dell'espressione del patrimonio culturale immateriale.

**Art. 15** Partecipazione delle comunità, dei gruppi e degli individui

Nell'ambito delle sue attività di salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, ciascuno Stato contraente farà ogni sforzo per garantire la più ampia partecipazione di comunità, gruppi e, ove appropriato, individui che creano, mantengono e trasmettono tale patrimonio culturale, al fine di coinvolgerli attivamente nella sua gestione.

**Sezione 4: Salvaguardia del patrimonio culturale immateriale a livello internazionale**

**Art. 16** Lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale dell'umanità

1. Al fine di garantire una migliore visibilità del patrimonio culturale immateriale, di acquisire la consapevolezza di ciò che esso significa e d'incoraggiare un dialogo che rispetti la diversità culturale, il Comitato, su proposta degli Stati contraenti interessati, istituirà, aggiornerà e pubblicherà una Lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale dell'umanità.

2. Il Comitato elaborerà e sottoporrà all'Assemblea generale, per approvazione, i criteri relativi all'istituzione, all'aggiornamento e alla pubblicazione di tale Lista rappresentativa.

**Art. 17** Lista del patrimonio culturale immateriale che necessita di essere urgentemente salvaguardato

1. Al fine di adottare adeguati provvedimenti di salvaguardia, il Comitato istituirà, aggiornerà e pubblicherà una Lista del patrimonio culturale immateriale che necessita di essere urgentemente salvaguardato e iscriverà tale patrimonio nella Lista, su richiesta dello Stato contraente interessato.

2. Il Comitato elaborerà e sottoporrà all'Assemblea generale, per approvazione, i criteri per l'istituzione, l'aggiornamento e la pubblicazione di questa Lista.

3. In casi di estrema urgenza, i cui criteri obbiettivi saranno approvati dall'Assemblea generale su proposta del Comitato, il Comitato può iscrivere una voce del patrimonio culturale in oggetto nella Lista di cui al paragrafo 1, previa consultazione con lo Stato contraente interessato.

**Art. 18** Programmi, progetti e attività per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale

1. Sulla base delle proposte presentate dagli Stati contraenti e conformemente ai criteri che dovranno essere definiti dal Comitato e approvati dall'Assemblea generale, il Comitato selezionerà e promuoverà periodicamente progetti,

programmi e attività nazionali, subregionali e regionali per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale che a suo avviso meglio riflettono i principi e gli obiettivi della presente Convenzione, tenuto conto delle esigenze particolari dei paesi in via di sviluppo.

2. A tal fine il Comitato riceverà, esaminerà e approverà le richieste di assistenza internazionale degli Stati contraenti per l'elaborazione di tali proposte.

3. Il Comitato accompagnerà la realizzazione di tali progetti, programmi e attività, divulgando le prassi migliori secondo le modalità da lui determinate.

[...]

## Allegato 5

### CONVENTION ON THE PROTECTION AND PROMOTION OF THE DIVERSITY OF CULTURAL EXPRESSIONS

Paris, 20 October 2005

The General Conference of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, meeting in Paris from 3 to 21 October 2005 at its 33rd session,

*Affirming* that cultural diversity is a defining characteristic of humanity, *Conscious* that cultural diversity forms a common heritage of humanity and should be cherished and preserved for the benefit of all,

*Being aware* that cultural diversity creates a rich and varied world, which increases the range of choices and nurtures human capacities and values, and therefore is a mainspring for sustainable development for communities, peoples and nations,

*Recalling* that cultural diversity, flourishing within a framework of democracy, tolerance, social justice and mutual respect between peoples and cultures, is indispensable for peace and security at the local, national and international levels,

*Celebrating* the importance of cultural diversity for the full realization of human rights and fundamental freedoms proclaimed in the Universal Declaration of Human Rights and other universally recognized instruments,

*Emphasizing* the need to incorporate culture as a strategic element in national and international development policies, as well as in international development cooperation, taking into account also the United Nations Millennium Declaration (2000) with its special emphasis on poverty eradication,

*Taking into account* that culture takes diverse forms across time and space and that this diversity is embodied in the uniqueness and plurality of the identities and cultural expressions of the peoples and societies making up humanity,

*Recognizing* the importance of traditional knowledge as a source of intangible and material wealth, and in particular the knowledge systems of indigenous peoples, and its positive contribution to sustainable development, as well as the need for its adequate protection and promotion,

*Recognizing* the need to take measures to protect the diversity of cultural expressions, including their contents, especially in situations where cultural expressions may be threatened by the possibility of extinction or serious impairment,

*Emphasizing* the importance of culture for social cohesion in general, and in particular its potential for the enhancement of the status and role of women in society,

*Being aware* that cultural diversity is strengthened by the free flow of ideas, and that it is nurtured by constant exchanges and interaction between cultures,

*Reaffirming* that freedom of thought, expression and information, as well as diversity of the media, enable cultural expressions to flourish within societies,

*Recognizing* that the diversity of cultural expressions, including traditional cultural expressions, is an important factor that allows individuals and peoples to express and to share with others their ideas and values,

*Recalling* that linguistic diversity is a fundamental element of cultural diversity, and *reaffirming* the fundamental role that education plays in the protection and promotion of cultural expressions,

*Taking into account* the importance of the vitality of cultures, including for persons belonging to minorities and indigenous peoples, as manifested in their freedom to create, disseminate and distribute their traditional cultural expressions and to have access thereto, so as to benefit them for their own development,

*Emphasizing* the vital role of cultural interaction and creativity, which nurture and renew cultural expressions and enhance the role played by those involved in the development of culture for the progress of society at large,

*Recognizing* the importance of intellectual property rights in sustaining those involved in cultural creativity,

*Being convinced* that cultural activities, goods and services have both an economic and a cultural nature, because they convey identities, values and meanings, and must therefore not be treated as solely having commercial value,

*Noting* that while the processes of globalization, which have been facilitated by the rapid development of information and communication technologies, afford unprecedented conditions for enhanced interaction between cultures, they also represent a challenge for cultural diversity, namely in view of risks of imbalances between rich and poor countries,

*Being aware* of UNESCO's specific mandate to ensure respect for the diversity of cultures and to recommend such international agreements as may be necessary to promote the free flow of ideas by word and image,

*Referring* to the provisions of the international instruments adopted by UNESCO relating to cultural diversity and the exercise of cultural rights, and in particular the Universal Declaration on Cultural Diversity of 2001,

*Adopts* this Convention on 20 October 2005.

## **I. Objectives and guiding principles**

### *Article 1 – Objectives*

The objectives of this Convention are:

- (a) to protect and promote the diversity of cultural expressions;
- (b) to create the conditions for cultures to flourish and to freely interact in a mutually beneficial manner;
- (c) to encourage dialogue among cultures with a view to ensuring wider and balanced cultural exchanges in the world in favour of intercultural respect and a culture of peace;
- (d) to foster interculturality in order to develop cultural interaction in the spirit of building bridges among peoples;
- (e) to promote respect for the diversity of cultural expressions and raise awareness of its value at the local, national and international levels;
- (f) to reaffirm the importance of the link between culture and development for all countries, particularly for developing countries, and to support actions undertaken nationally and internationally to secure recognition of the true value of this link;
- (g) to give recognition to the distinctive nature of cultural activities, goods and services as vehicles of identity, values and meaning;
- (h) to reaffirm the sovereign rights of States to maintain, adopt and implement policies and measures that they deem appropriate for the protection and promotion of the diversity of cultural expressions on their territory;
- (i) to strengthen international cooperation and solidarity in a spirit of partnership with a view, in particular, to enhancing the capacities of developing countries in order to protect and promote the diversity of cultural expressions.

### *Article 2 – Guiding principles*

#### **1. Principle of respect for human rights and fundamental freedoms**

Cultural diversity can be protected and promoted only if human rights and fundamental freedoms, such as freedom of expression, information and communication, as well as the ability of individuals to choose cultural expressions, are guaranteed. No one may invoke the provisions of this Convention in order to infringe human rights and fundamental freedoms as enshrined in the Universal Declaration of Human Rights or guaranteed by international law, or to limit the scope thereof.

**2. Principle of sovereignty**

States have, in accordance with the Charter of the United Nations and the principles of international law, the sovereign right to adopt measures and policies to protect and promote the diversity of cultural expressions within their territory.

**3. Principle of equal dignity of and respect for all cultures**

The protection and promotion of the diversity of cultural expressions presuppose the recognition of equal dignity of and respect for all cultures, including the cultures of persons belonging to minorities and indigenous peoples.

**4. Principle of international solidarity and cooperation**

International cooperation and solidarity should be aimed at enabling countries, especially developing countries, to create and strengthen their means of cultural expression, including their cultural industries, whether nascent or established, at the local, national and international levels.

**5. Principle of the complementarity of economic and cultural aspects of development**

Since culture is one of the mainsprings of development, the cultural aspects of development are as important as its economic aspects, which individuals and peoples have the fundamental right to participate in and enjoy.

**6. Principle of sustainable development**

Cultural diversity is a rich asset for individuals and societies. The protection, promotion and maintenance of cultural diversity are an essential requirement for sustainable development for the benefit of present and future generations.

**7. Principle of equitable access**

Equitable access to a rich and diversified range of cultural expressions from all over the world and access of cultures to the means of expressions and dissemination constitute important elements for enhancing cultural diversity and encouraging mutual understanding.

**8. Principle of openness and balance**

When States adopt measures to support the diversity of cultural expressions, they should seek to promote, in an appropriate manner, openness to other cultures of the world and to ensure that these measures are geared to the objectives pursued under the present Convention.

**II. Scope of application**

*Article 3 – Scope of application*

This Convention shall apply to the policies and measures adopted by the Parties related to the protection and promotion of the diversity of cultural expressions.

**III. Definitions**

*Article 4 – Definitions*

For the purposes of this Convention, it is understood that:

**1. Cultural diversity**

“Cultural diversity” refers to the manifold ways in which the cultures of groups and societies find expression. These expressions are passed on within and among

groups and societies.

Cultural diversity is made manifest not only through the varied ways in which the cultural heritage of humanity is expressed, augmented and transmitted through the variety of cultural expressions, but also through diverse modes of artistic creation, production, dissemination, distribution and enjoyment, whatever the means and technologies used.

**2. Cultural content**

“Cultural content” refers to the symbolic meaning, artistic dimension and cultural values that originate from or express cultural identities.

**3. Cultural expressions**

“Cultural expressions” are those expressions that result from the creativity of individuals, groups and societies, and that have cultural content.

**4. Cultural activities, goods and services**

“Cultural activities, goods and services” refers to those activities, goods and services, which at the time they are considered as a specific attribute, use or purpose, embody or convey cultural expressions, irrespective of the commercial value they may have. Cultural activities may be an end in themselves, or they may contribute to the production of cultural goods and services.

**5. Cultural industries** “Cultural industries” refers to industries producing and distributing cultural goods or services as defined in paragraph 4 above.

**6. Cultural policies and measures**

“Cultural policies and measures” refers to those policies and measures relating to culture, whether at the local, national, regional or international level that are either focused on culture as such or are designed to have a direct effect on cultural expressions of individuals, groups or societies, including on the creation, production, dissemination, distribution of and access to cultural activities, goods and services.

**7. Protection** “Protection” means the adoption of measures aimed at the preservation, safeguarding and enhancement of the diversity of cultural expressions. “Protect” means to adopt such measures.

**8. Interculturality**

“Interculturality” refers to the existence and equitable interaction of diverse cultures and the possibility of generating shared cultural expressions through dialogue and mutual respect.

[...]

## Allegato 6

### **DICHIARAZIONE UNIVERSALE DELL'UNESCO SULLA DIVERSITA' CULTURALE**

Adottata all'unanimità a Parigi durante la 31esima sessione della Conferenza Generale dell'UNESCO, Parigi, 2 novembre 2001

"La Conferenza Generale, Impegnata nella piena realizzazione dei diritti umani e delle libertà fondamentali proclamati nella Dichiarazione Universale dei Diritti dell'uomo e negli altri accordi internazionali del 1966 relativi, rispettivamente, ai diritti civili e politici e a quelli economici, sociali e culturali;

Ricordando che il preambolo della costituzione dell'UNESCO afferma che 'l'ampia diffusione della cultura e l'educazione degli uomini alla giustizia, alla libertà e alla pace sono indispensabili alla dignità dell'uomo e costituiscono un dovere primario che tutte le nazioni sono tenute a rispettare in uno spirito di mutua assistenza e interesse';

Richiamandosi inoltre all'art. I della Costituzione che assegna all'UNESCO, fra i vari compiti, quello di raccomandare "gli accordi internazionali che possono essere necessari per promuovere la libera circolazione di idee utilizzando parole ed immagini";

In riferimento a quanto previsto in merito alla diversità culturale e all'esercizio dei diritti culturali negli accordi internazionali stipulati dall'UNESCO;

Riaffermando che la cultura dovrebbe essere considerata come un insieme di distinti aspetti presenti nella società o in un gruppo sociale quali quelli spirituali, materiali, intellettuali ed emotivi, e che include sistemi di valori, tradizioni e credenze, insieme all'arte, alla letteratura e ai vari modi di vita;

Notando che la cultura è il cuore dei dibattiti contemporanei che vertono sull'identità, la coesione sociale e sullo sviluppo di un'economia fondata sulla conoscenza;

Affermando che il rispetto per la diversità fra le culture, la tolleranza, il dialogo e la cooperazione, in un clima di fiducia e comprensione reciproca, costituiscono le migliori garanzie per la pace e la sicurezza internazionale;

Aspirando ad una maggiore solidarietà sulla base del riconoscimento della diversità culturale, della consapevolezza dell'unicità del genere umano e dello sviluppo degli scambi interculturali;

Considerando che il processo di globalizzazione, facilitato dal rapido sviluppo delle nuove tecnologie dell'informazione e della comunicazione, benché rappresenti una sfida per le diversità culturali, crea le condizioni per un rinnovato dialogo fra le varie culture e civiltà;

Consapevole dello specifico mandato che è stato assegnato all'UNESCO, nel quadro dell'Organizzazione delle Nazioni Unite al fine di assicurare la tutela e promozione della feconda diversità delle culture;

Proclama i principi che seguono e adotta la presente Dichiarazione:

#### **IDENTITA'. DIVERSITA' E PLURALISMO**

**Articolo 1** – La diversità culturale: il patrimonio comune dell'umanità

La cultura assume forme diverse attraverso il tempo e lo spazio. Questa diversità si incarna nell'unicità e nella pluralità delle identità dei gruppi e delle società che costituiscono l'umanità.

Come fonte di scambio, innovazione e creatività, la diversità culturale è necessaria per l'umanità quanto la biodiversità per la natura. In questo senso, è il patrimonio comune dell'umanità e dovrebbe essere riconosciuta e affermata per il bene delle generazioni presenti e future.

**Articolo 2 – Dalla diversità culturale al pluralismo culturale**

Nelle nostre società sempre più differenziate, è essenziale assicurare un'interazione armoniosa e un voler vivere insieme di persone e gruppi con identità culturali molteplici, variate e dinamiche. Le politiche per l'inclusione e la partecipazione di tutti i cittadini sono garanzie di coesione sociale, della vitalità della società civile e della pace. Definito in questo modo, il pluralismo culturale dà espressione politica alla realtà della diversità culturale. Indissociabile da un quadro democratico, il pluralismo culturale favorisce lo scambio culturale e lo sviluppo delle capacità creative che sostengono la vita pubblica.

**Articolo 3 – La diversità culturale come fattore di sviluppo**

La diversità culturale amplia la gamma di opzioni aperte a tutti; è una delle radici dello sviluppo, inteso non semplicemente in termini di crescita economica, ma anche come mezzo per raggiungere un'esistenza più soddisfacente dal punto di vista intellettuale, emotivo, morale e spirituale.

**DIVERSITA' CULTURALE E DIRITTI UMANI**

**Articolo 4 – I diritti umani come garanzie della diversità culturale**

La difesa della diversità culturale è un imperativo etico, inseparabile dal rispetto per la dignità umana. Questo comporta un impegno a livello di diritti umani e di libertà fondamentali, in particolare dei diritti delle persone che appartengono a minoranze e quelli delle popolazioni indigene. Nessuno può appellarsi alla diversità culturale per violare i diritti umani garantiti dal diritto internazionale, né per limitarne la portata.

**Articolo 5 – I diritti culturali come ambiente favorevole alla diversità culturale**

I diritti culturali sono parte integrante dei diritti umani, che sono universali, indivisibili e interdipendenti. Lo sviluppo di una diversità creativa esige la piena realizzazione dei diritti culturali come definiti dall'Articolo 27 della Dichiarazione Universale dei Diritti dell'uomo e dagli Articoli 3 e 15 della Convenzione Internazionale relativa ai diritti economici sociali e culturali. Ogni persona deve così potersi esprimere, creare e diffondere le sue opere nella lingua di sua scelta e in particolare nella propria lingua madre; ogni persona ha il diritto ad una educazione e ad una formazione di qualità che rispettino pienamente la sua identità culturale; ogni persona deve poter partecipare alla vita culturale di sua scelta ed esercitare le sue attività culturali nei limiti imposti dal rispetto dei diritti umani e delle libertà fondamentali.

**Articolo 6 – Verso un accesso alla diversità culturale per tutti**

Oltre ad assicurare la libera circolazione di idee attraverso parole e immagini, bisogna vegliare affinché tutte le culture possano esprimersi e di farsi conoscere. La libertà di espressione, il pluralismo dei media, il multilinguismo, l'accesso paritario all'arte e alla conoscenza scientifica e tecnologica, compreso il formato digitale, e la possibilità data a tutte le culture di accedere ai mezzi di espressione e di diffusione sono le garanzie della diversità culturale.

**DIVERSITA' CULTURALE E CREATIVITA'**

**Articolo 7 – Il patrimonio culturale come fonte principale della creatività**

La creazione si basa sulle radici della tradizione culturale, ma si sviluppa in contatto con altre culture. Per questo motivo, il patrimonio in tutte le sue forme deve essere



conservato, valorizzato e trasmesso alle generazioni future come testimonianza dell'esperienza e delle aspirazioni umane, in modo da incoraggiare la creatività in tutta la sua diversità e da ispirare un dialogo autentico tra culture.

**Articolo 8** – Beni e servizi culturali: dei prodotti unici

A fronte del cambiamento economico e tecnologico di questo momento storico, che apre ampie prospettive di creazione e innovazione, bisogna prestare particolarmente attenzione alla diversità dell'offerta di lavoro creativo, al dovuto riconoscimento dei diritti degli autori e degli artisti come alla specificità di beni e servizi culturali che, quali vettori di identità, valori e significati, non devono essere trattati come semplici prodotti o merci di consumo.

**Articolo 9** – Le politiche culturali come catalizzatori della creatività

Oltre ad assicurare la libera circolazione delle idee e delle opere, le politiche culturali devono creare condizioni favorevoli alla produzione e alla diffusione di beni e servizi culturali diversificati attraverso industrie culturali che abbiano modo di affermarsi a livello sia locale che globale. Ogni Stato, con il dovuto riguardo ai suoi obblighi internazionali, ha il compito di definire la sua politica culturale e di realizzarla con i mezzi che ritiene opportuni, sia tramite sostegni operativi, sia tramite cornici normative appropriate.

**DIVERSITA' CULTURALE E SOLIDARIETA' INTERNAZIONALE**

**Articolo 10** – Rafforzare le capacità di creazione e di diffusione a livello mondiale

A fronte degli attuali squilibri nella circolazione e negli scambi di beni e servizi culturali a livello globale, è necessario rafforzare la cooperazione e la solidarietà internazionale con lo scopo di dare a tutti i Paesi, soprattutto a quelli in via di sviluppo e quelli in fase di transizione, la possibilità di stabilire industrie culturali che siano vitali e competitive a livello nazionale e internazionale.

**Articolo 11** – Istituire collaborazioni fra il settore pubblico, il settore privato e la società civile

Le sole forze del mercato non possono garantire la conservazione e la promozione della diversità culturale, che è la chiave dello sviluppo umano sostenibile. Da questa prospettiva, il primato della politica pubblica, in collaborazione con il settore privato e con la società civile, deve essere riaffermato.

**Articolo 12** – Il ruolo dell'UNESCO

L'UNESCO, in virtù del suo mandato e delle sue funzioni, ha la responsabilità di:

- a) Promuovere l'integrazione dei principi stabiliti nella presente Dichiarazione nelle strategie di sviluppo elaborate all'interno dei vari organismi intergovernativi;
- b) Servire come punto di riferimento e come forum dove gli stati, le organizzazioni governative e non governative, la società civile e il settore privato possano trovarsi insieme per elaborare concetti, obiettivi e politiche in favore della diversità culturale;
- c) Perseguire le sue attività per stabilire standard, stimolare la consapevolezza e sviluppare capacità nelle aree collegate alla presente Dichiarazione all'interno dei suoi campi di competenza;
- d) Facilitare la realizzazione del Piano di Azione, le cui principali linee sono allegate alla Presente Dichiarazione.

**LINEE PRINCIPALI DI UN PIANO DI AZIONE PER LA REALIZZAZIONE DELLA DICHIARAZIONE UNIVERSALE DELL'UNESCO SULLA DIVERSITA' CULTURALE**

Gli Stati Membri si impegnano a prendere misure appropriate per diffondere ampiamente la "Dichiarazione Universale dell'UNESCO sulla Diversità Culturale", cooperando in particolare con l'intenzione di raggiungere i seguenti obiettivi:

1. Approfondire il dibattito internazionale su questioni connesse alla diversità culturale, in particolare per quanto riguarda i suoi legami con lo sviluppo e il suo impatto sulla formulazione di politiche, a livello sia nazionale che internazionale; portando avanti soprattutto la considerazione dell'opportunità di uno strumento legale internazionale sulla diversità culturale.
2. Avanzare sul fronte della definizione di principi, standard e pratiche, a livello sia nazionale che internazionale, oltre che di modalità di sviluppo della consapevolezza e modelli di cooperazione, che siano più idonei alla salvaguardia e alla promozione della diversità culturale.
3. Incoraggiare lo scambio di conoscenze e sistemi validi riguardanti il pluralismo culturale con lo scopo di facilitare, in società diversificate, l'inclusione e la partecipazione di persone e gruppi provenienti da vari percorsi culturali .
4. Avanzare ulteriormente nel cammino verso la comprensione e la chiarificazione del contenuto dei diritti culturali come parte integrante dei diritti umani.
5. Salvaguardare il patrimonio linguistico dell'umanità e offrire sostegno all'espressione, alla creazione e alla diffusione nel numero maggiore possibile di lingue.
6. Incoraggiare la diversità linguistica – pur rispettando la madrelingua – a tutti i livelli di istruzione, ovunque possibile, e incoraggiare l'apprendimento di diverse lingue a partire dall'infanzia.
7. Promuovere attraverso l'istruzione una consapevolezza della valenza positiva della diversità culturale e migliorare a questo scopo sia la programmazione che la formazione degli insegnanti.
8. Inserire, dove appropriato, le pedagogie tradizionali nel processo educativo con lo scopo di conservare e ottimizzare i metodi culturalmente appropriati per la comunicazione e la trasmissione del sapere.
9. Incoraggiare l' "alfabetizzazione digitale" e assicurare una maggiore padronanza delle nuove tecnologie dell'informazione e della comunicazione, che dovrebbero essere viste sia come disciplina educativa che come strumenti pedagogici in grado di valorizzare l'efficacia dei servizi educativi.
10. Promuovere la diversità linguistica nel cyberspazio e incoraggiare l'accesso universale attraverso la rete globale a tutte le informazioni di pubblico dominio.
11. Contrastare il divario digitale, in stretta cooperazione con le istituzioni competenti del sistema rilevanti delle Nazioni Unite, incoraggiando l'accesso alle nuove tecnologie da parte dei paesi in via di sviluppo, aiutandoli a padroneggiare le tecnologie dell'informazione e facilitando la diffusione digitale dei prodotti culturali endogeni e l'accesso da parte di questi paesi alle risorse digitali educative, culturali e scientifiche disponibili a livello mondiale.
12. Incoraggiare la produzione, la salvaguardia e la diffusione di contenuti diversificati nei media e nelle reti globali di informazione e, a questo scopo, promuovere il ruolo dei servizi radiotelevisivi pubblici nello sviluppo di produzioni audiovisive di qualità, in particolare incoraggiando la creazione di meccanismi cooperativi per facilitare la loro distribuzione.
13. Formulare politiche e strategie per la conservazione e la valorizzazione del patrimonio culturale e naturale, in particolare il patrimonio culturale orale e immateriale, e combattere il traffico illegale di beni e servizi culturali.
14. Rispettare e proteggere la conoscenza tradizionale, in particolare quella delle popolazioni indigene; riconoscere il contributo della conoscenza tradizionale, soprattutto per quanto riguarda la protezione dell'ambiente e la gestione delle

risorse naturali, e incoraggiare le sinergie tra la scienza moderna e la conoscenza locale.

15. Incoraggiare la mobilità di creatori, artisti, ricercatori, scienziati e intellettuali e lo sviluppo di programmi e collaborazioni di ricerca internazionale, e allo stesso tempo impegnarsi per conservare e valorizzare la capacità creativa dei paesi in via di sviluppo e dei paesi in transizione.

16. Assicurare la protezione del copyright e del diritto d'autore ad esso collegati nell'interesse dello sviluppo della creatività contemporanea e della giusta remunerazione del lavoro creativo, e allo stesso tempo sostenere il diritto pubblico di accesso alla cultura, in accordo con l'Articolo 27 della Dichiarazione Universale dei Diritti dell'uomo.

17. Assistere la manifestazione e il consolidamento delle industrie culturali nei paesi in via di sviluppo e nei paesi in transizione e, a questo scopo, cooperare allo sviluppo delle infrastrutture e abilità necessarie, incoraggiando la comparsa di mercati locali vitali, e semplificare l'accesso ai prodotti culturali di questi paesi al mercato globale e alle reti di distribuzione internazionale.

18. Sviluppare politiche culturali, elaborati per promuovere i principi contenuti nella Dichiarazione, compresi accordi di supporto operativo e/o quadri normativi appropriati, in accordo con gli obblighi internazionali di ogni Stato.

19. Coinvolgere da vicino la società civile nell'elaborazione di politiche pubbliche dirette a salvaguardare e promuovere la diversità culturale.

20. Riconoscere e incoraggiare il contributo che il settore privato può offrire per valorizzare la diversità culturale e facilitare a questo scopo la creazione di forum di dialogo tra il settore pubblico e quello privato.

Gli Stati Membri raccomandano che il Direttore Generale prenda in considerazione gli obiettivi stabiliti in questo Piano di Azione nella realizzazione dei programmi dell'UNESCO e comunichi questi ultimi alle istituzioni facenti parte del sistema delle Nazioni Unite e ad altre organizzazioni intergovernative e non governative interessate, al fine di rafforzare la sinergia delle azioni in favore della diversità culturale.

1. Tra queste, in particolare, l'Accordo di Firenze del 1950 e il suo Protocollo di Nairobi del 1976, la Convenzione Universale sui diritti d'autore del 1952, la Dichiarazione dei Principi della Cooperazione culturale internazionale del 1966, la Convenzione sui mezzi per proibire e impedire l'importazione, l'esportazione e il trasferimento di proprietà illegali di beni culturali (1970), la Convenzione per la protezione del patrimonio culturale e naturale mondiale del 1972, la Dichiarazione dell'UNESCO sulla razza e sui pregiudizi razziale del 1978, la Raccomandazione riguardante lo status dell'artista del 1980, e la Raccomandazione sulla salvaguardia della cultura tradizionale e popolare del 1989.

2. Questa definizione è in linea con le conclusioni della Conferenza mondiale sulle politiche culturali (MONDIACULT, Città del Messico, 1982), della Commissione mondiale sulla cultura e lo sviluppo (La nostra diversità creativa, 1995), e della Conferenza intergovernativa sulle politiche culturali per lo sviluppo (Stoccolma, 1998).

## **Allegato 7**

### **Codice dei beni culturali e del paesaggio**

Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 Legge 6 luglio 2002, n. 137

Il Presidente della Repubblica

Visti gli articoli 76, 87, 117 e 118 della Costituzione;

Visto l'articolo 14 della legge 23 agosto 1988, n. 400;

Visto il decreto legislativo 20 ottobre 1998, n. 368, recante istituzione del Ministero per i beni e le attività culturali, a norma dell'articolo 11 della legge 15 marzo 1997, n. 59, e successive modifiche e integrazioni;

Visto il decreto legislativo 29 ottobre 1999, n. 490, recante testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali, a norma dell'articolo 1 della legge 8 ottobre 1997, n. 352;

Visto l'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137;

Vista la preliminare deliberazione del Consiglio dei Ministri, adottata nella riunione del 29 settembre 2003;

Acquisito il parere della Conferenza unificata, istituita ai sensi del decreto legislativo 28 agosto 1997, n. 281;

Acquisiti i pareri delle competenti commissioni del Senato della Repubblica e della Camera dei deputati;

Vista la deliberazione del Consiglio dei Ministri, adottata nella riunione del 16 gennaio 2004;

Sulla proposta del Ministro per i beni e le attività culturali, di concerto con il Ministro per gli affari regionali;

Emana il seguente decreto legislativo:

1. È approvato l'unito codice dei beni culturali e del paesaggio, composto di 184 articoli e dell'allegato A, vistato dal Ministro proponente.

#### **Parte prima Disposizioni generali**

##### **Articolo 1** Principi

1. In attuazione dell'articolo 9 della Costituzione, la Repubblica tutela e valorizza il patrimonio culturale in coerenza con le attribuzioni di cui all'articolo 117 della Costituzione e secondo le disposizioni del presente codice.

2. La tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale concorrono a preservare la memoria della comunità nazionale e del suo territorio e a promuovere lo sviluppo della cultura.

3. Lo Stato, le regioni, le città metropolitane, le province e i comuni assicurano e sostengono la conservazione del patrimonio culturale e ne favoriscono la pubblica fruizione e la valorizzazione.

4. Gli altri soggetti pubblici, nello svolgimento della loro attività, assicurano la conservazione e la pubblica fruizione del loro patrimonio culturale.

5. I privati proprietari, possessori o detentori di beni appartenenti al patrimonio culturale, ivi compresi gli enti ecclesiastici civilmente riconosciuti, sono tenuti a garantirne la conservazione (1).

6. Le attività concernenti la conservazione, la fruizione e la valorizzazione del patrimonio culturale indicate ai commi 3, 4 e 5 sono svolte in conformità alla normativa di tutela.

(1) Comma modificato dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 62.

#### **Articolo 2** Patrimonio culturale

1. Il patrimonio culturale è costituito dai beni culturali e dai beni paesaggistici.

2. Sono beni culturali le cose immobili e mobili che, ai sensi degli articoli 10 e 11, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà.

3. Sono beni paesaggistici gli immobili e le aree indicati all'articolo 134, costituenti espressione dei valori storici, culturali, naturali, morfologici ed estetici del territorio, e gli altri beni individuati dalla legge o in base alla legge.

4. I beni del patrimonio culturale di appartenenza pubblica sono destinati alla fruizione della collettività, compatibilmente con le esigenze di uso istituzionale e sempre che non vi ostino ragioni di tutela.

#### **Articolo 3** Tutela del patrimonio culturale

1. La tutela consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette, sulla base di un'adeguata attività conoscitiva, ad individuare i beni costituenti il patrimonio culturale ed a garantirne la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione.

2. L'esercizio delle funzioni di tutela si esplica anche attraverso provvedimenti volti a conformare e regolare diritti e comportamenti inerenti al patrimonio culturale.

#### **Articolo 4** Funzioni dello Stato in materia di tutela del patrimonio culturale

1. Al fine di garantire l'esercizio unitario delle funzioni di tutela, ai sensi dell'articolo 118 della Costituzione, le funzioni stesse sono attribuite al Ministero per i beni e le attività culturali, di seguito denominato «Ministero», che le esercita direttamente o ne può conferire l'esercizio alle regioni, tramite forme di intesa e coordinamenti ai sensi dell'articolo 5, commi 3 e 4. Sono fatte salve le funzioni già conferite alle regioni ai sensi dei commi 2 e 6 del medesimo articolo 5.

2. Il Ministero esercita le funzioni di tutela sui beni culturali di appartenenza statale anche se in consegna o in uso ad amministrazioni o soggetti diversi dal Ministero.

#### **Articolo 5** Cooperazione delle regioni e degli altri enti pubblici territoriali in materia di tutela del patrimonio culturale

1. Le regioni, nonché i comuni, le città metropolitane e le province, di seguito denominati «altri enti pubblici territoriali», cooperano con il Ministero nell'esercizio delle funzioni di tutela in conformità a quanto disposto dal Titolo I della Parte seconda del presente codice.

2. Le funzioni di tutela previste dal presente codice che abbiano ad oggetto manoscritti, autografi, carteggi, incunaboli, raccolte librarie, nonché libri, stampe e incisioni, non appartenenti allo Stato, sono esercitate dalle regioni. Qualora l'interesse culturale delle predette cose sia stato riconosciuto con provvedimento ministeriale, l'esercizio delle potestà previste dall'articolo 128 compete al Ministero (1).

3. Sulla base di specifici accordi od intese e previo parere della Conferenza permanente per i rapporti tra lo Stato, le regioni e le province autonome di Trento e Bolzano, di seguito denominata «Conferenza Stato-regioni», le regioni possono esercitare le funzioni di tutela su carte geografiche, spartiti musicali, fotografie, pellicole o altro materiale audiovisivo, con relativi negativi e matrici, non appartenenti allo Stato (2).

4. Nelle forme previste dal comma 3 e sulla base dei principi di differenziazione ed adeguatezza, possono essere individuate ulteriori forme di coordinamento in materia di tutela con le regioni che ne facciano richiesta.

5. Gli accordi o le intese possono prevedere particolari forme di cooperazione con gli altri enti pubblici territoriali.

6. Le funzioni amministrative di tutela dei beni paesaggistici sono esercitate dallo Stato e dalle regioni secondo le disposizioni di cui alla Parte terza del presente codice, in modo che sia sempre assicurato un livello di governo unitario ed adeguato alle diverse finalità perseguite (3).

7. Relativamente alle funzioni esercitate dalle regioni ai sensi dei commi 2, 3, 4, 5 e 6, il Ministero esercita le potestà di indirizzo e di vigilanza e il potere sostitutivo in caso di perdurante inerzia o inadempienza (4).

(1) Comma sostituito dal D.Lgs. 24 marzo 2006, n. 156. (2) Comma modificato dal D.Lgs. 24 marzo 2006, n. 156. (3) Comma modificato precedentemente dal D.Lgs. 24 marzo 2006, n. 157 e successivamente dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 63. (4) Comma modificato dal D.Lgs. 24 marzo 2006, n. 157.

#### **Articolo 6** Valorizzazione del patrimonio culturale

1. La valorizzazione consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso, anche da parte delle persone diversamente abili, al fine di promuovere lo sviluppo della cultura. Essa comprende anche la promozione ed il sostegno degli interventi di conservazione del patrimonio culturale. In riferimento al paesaggio, la valorizzazione comprende altresì la riqualificazione degli immobili e delle aree sottoposti a tutela compromessi o degradati, ovvero la realizzazione di nuovi valori paesaggistici coerenti ed integrati (1).

2. La valorizzazione è attuata in forme compatibili con la tutela e tali da non pregiudicarne le esigenze.

3. La Repubblica favorisce e sostiene la partecipazione dei soggetti privati, singoli o associati, alla valorizzazione del patrimonio culturale.

(1) Comma modificato precedentemente dal D.Lgs. 24 marzo 2006, n. 156 e dal D.Lgs. 24 marzo 2006, n. 157 e successivamente dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 62 e dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 63.

#### **Articolo 7** Funzioni e compiti in materia di valorizzazione del patrimonio culturale

1. Il presente codice fissa i principi fondamentali in materia di valorizzazione del patrimonio culturale. Nel rispetto di tali principi le regioni esercitano la propria potestà legislativa.

2. Il Ministero, le regioni e gli altri enti pubblici territoriali perseguono il coordinamento, l'armonizzazione e l'integrazione delle attività di valorizzazione dei beni pubblici.

#### **Articolo 7bis** (1) Espressioni di identità culturale collettiva

1. Le espressioni di identità culturale collettiva contemplate dalle Convenzioni UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale e per la protezione e la promozione delle diversità culturali, adottate a Parigi, rispettivamente, il 3 novembre 2003 ed il 20 ottobre 2005, sono assoggettabili alle disposizioni del presente codice qualora siano rappresentate da testimonianze materiali e sussistano i presupposti e le condizioni per l'applicabilità dell'articolo 10.

(1) Articolo inserito dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 62.

#### **Articolo 8** Regioni e province ad autonomia speciale

1. Nelle materie disciplinate dal presente codice restano ferme le potestà attribuite alle regioni a statuto speciale ed alle province autonome di Trento e Bolzano dagli statuti e dalle relative norme di attuazione.

## **Articolo 9 Beni culturali di interesse religioso**

1. Per i beni culturali di interesse religioso appartenenti ad enti ed istituzioni della Chiesa cattolica o di altre confessioni religiose, il Ministero e, per quanto di competenza, le regioni provvedono, relativamente alle esigenze di culto, d'accordo con le rispettive autorità.

2. Si osservano, altresì, le disposizioni stabilite dalle intese concluse ai sensi dell'articolo 12 dell'Accordo di modificazione del Concordato lateranense firmato il 18 febbraio 1984, ratificato e reso esecutivo con legge 25 marzo 1985, n. 121, ovvero dalle leggi emanate sulla base delle intese sottoscritte con le confessioni religiose diverse dalla cattolica, ai sensi dell'articolo 8, comma 3, della Costituzione.

## **Parte seconda Beni culturali**

### **TITOLO I Tutela**

#### **Capo I Oggetto della tutela**

### **Articolo 10 Beni culturali**

1. Sono beni culturali le cose immobili e mobili appartenenti allo Stato, alle regioni, agli altri enti pubblici territoriali, nonché ad ogni altro ente ed istituto pubblico e a persone giuridiche private senza fine di lucro, ivi compresi gli enti ecclesiastici civilmente riconosciuti, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico (1).

2. Sono inoltre beni culturali:

a) le raccolte di musei, pinacoteche, gallerie e altri luoghi espositivi dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente ed istituto pubblico;

b) gli archivi e i singoli documenti dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente ed istituto pubblico;

c) le raccolte librerie delle biblioteche dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente e istituto pubblico, ad eccezione delle raccolte che assolvono alle funzioni delle biblioteche indicate all'articolo 47, comma 2, del decreto del Presidente della Repubblica 24 luglio 1977, n. 616 (2).

3. Sono altresì beni culturali, quando sia intervenuta la dichiarazione prevista dall'articolo 13:

a) le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico particolarmente importante, appartenenti a soggetti diversi da quelli indicati al comma 1;

b) gli archivi e i singoli documenti, appartenenti a privati, che rivestono interesse storico particolarmente importante;

c) le raccolte librerie, appartenenti a privati, di eccezionale interesse culturale;

d) le cose immobili e mobili, a chiunque appartenenti, che rivestono un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte, della scienza, della tecnica, dell'industria e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose (3);

e) le collezioni o serie di oggetti, a chiunque appartenenti, che non siano ricompense fra quelle indicate al comma 2 e che, per tradizione, fama e particolari caratteristiche ambientali, ovvero per rilevanza artistica, storica, archeologica, numismatica o etnoantropologica rivestano come complesso un eccezionale interesse (2).

4. Sono comprese tra le cose indicate al comma 1 e al comma 3, lettera a):

a) le cose che interessano la paleontologia, la preistoria e le primitive civiltà;

- b) le cose di interesse numismatico che, in rapporto all'epoca, alle tecniche e ai materiali di produzione, nonché al contesto di riferimento, abbiano carattere di rarità o di pregio (2);
- c) i manoscritti, gli autografi, i carteggi, gli incunaboli, nonché i libri, le stampe e le incisioni, con relative matrici, aventi carattere di rarità e di pregio;
- d) le carte geografiche e gli spartiti musicali aventi carattere di rarità e di pregio;
- e) le fotografie, con relativi negativi e matrici, le pellicole cinematografiche ed i supporti audiovisivi in genere, aventi carattere di rarità e di pregio;
- f) le ville, i parchi e i giardini che abbiano interesse artistico o storico;
- g) le pubbliche piazze, vie, strade e altri spazi aperti urbani di interesse artistico o storico;
- h) i siti minerari di interesse storico od etnoantropologico;
- i) le navi e i galleggianti aventi interesse artistico, storico od etnoantropologico;
- l) le architetture rurali aventi interesse storico od etnoantropologico quali testimonianze dell'economia rurale tradizionale (4).

5. Salvo quanto disposto dagli articoli 64 e 178, non sono soggette alla disciplina del presente Titolo le cose indicate al comma 1 e al comma 3, lettere a) ed e), che siano opera di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni.

(1) Comma modificato dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 62. (2) Lettera modificata precedentemente dal D.Lgs. 24 marzo 2006, n. 156 e successivamente dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 62. (3) Lettera modificata dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 62. (4) Lettera modificata dal D.Lgs. 24 marzo 2006, n. 156.

**Articolo 11** Cose oggetto di specifiche disposizioni di tutela (1)

1. Sono assoggettate alle disposizioni espressamente richiamate le seguenti tipologie di cose (2):

- a) gli affreschi, gli stemmi, i graffiti, le lapidi, le iscrizioni, i tabernacoli ed altri elementi decorativi di edifici, esposti o non alla pubblica vista, di cui all'articolo 50, comma 1 (3);
- b) gli studi d'artista, di cui all'articolo 51;
- c) le aree pubbliche di cui all'articolo 52;
- d) le opere di pittura, di scultura, di grafica e qualsiasi oggetto d'arte di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni, a termini degli articoli 64 e 65, comma 4 (4);
- e) le opere dell'architettura contemporanea di particolare valore artistico, a termine dell'articolo 37 (4);
- f) le fotografie, con relativi negativi e matrici, gli esemplari di opere cinematografiche, audiovisive o di sequenze di immagini in movimento, le documentazioni di manifestazioni, sonore o verbali, comunque realizzate, la cui produzione risalga ad oltre venticinque anni, a termine dell'articolo 65, comma 3, lettera c) (4);
- g) i mezzi di trasporto aventi più di settantacinque anni, a termine degli articoli 65, comma 3, lettera c), e 67, comma 2 (4);
- h) i beni e gli strumenti di interesse per la storia della scienza e della tecnica aventi più di cinquanta anni, a termini dell'articolo 65, comma 3, lettera c) (4);
- i) le vestigia individuate dalla vigente normativa in materia di tutela del patrimonio storico della Prima guerra mondiale, di cui all'articolo 50, comma 2. *1bis*. Per le cose di cui al comma 1, resta ferma l'applicabilità delle disposizioni di cui agli articoli 12 e 13, qualora sussistano i presupposti e le condizioni stabiliti dall'articolo 10 (5).



(1) Rubrica modificata dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 62. (2) Periodo sostituito dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 62. (3) Lettera modificata dal D.Lgs. 24 marzo 2006, n. 156. (4) Lettera modificata dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 62. (5) Comma inserito dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 62.

#### **Articolo 12** Verifica dell'interesse culturale

1. Le cose immobili e mobili indicate all'articolo 10, comma 1, che siano opera di autore non più vivente e la cui esecuzione risalga ad oltre cinquanta anni, sono sottoposte alle disposizioni della presente Parte fino a quando non sia stata effettuata la verifica di cui al comma 2 (1).

2. I competenti organi del Ministero, d'ufficio o su richiesta formulata dai soggetti cui le cose appartengono e corredata dai relativi dati conoscitivi, verificano la sussistenza dell'interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico nelle cose di cui al comma 1, sulla base di indirizzi di carattere generale stabiliti dal Ministero medesimo al fine di assicurare uniformità di valutazione.

3. Per i beni immobili dello Stato, la richiesta di cui al comma 2 è corredata da elenchi dei beni e dalle relative schede descrittive. I criteri per la predisposizione degli elenchi, le modalità di redazione delle schede descrittive e di trasmissione di elenchi e schede sono stabiliti con decreto del Ministero adottato di concerto con l'Agenzia del demanio e, per i beni immobili in uso all'amministrazione della difesa, anche con il concerto della competente direzione generale dei lavori e del demanio. Il Ministero fissa, con propri decreti i criteri e le modalità per la predisposizione e la presentazione delle richieste di verifica, e della relativa documentazione conoscitiva, da parte degli altri soggetti di cui al comma 1.

4. Qualora nelle cose sottoposte a schedatura non sia stato riscontrato l'interesse di cui al comma 2, le cose medesime sono escluse dall'applicazione delle disposizioni del presente Titolo.

5. Nel caso di verifica con esito negativo su cose appartenenti al demanio dello Stato, delle regioni e degli altri enti pubblici territoriali, la scheda contenente i relativi dati è trasmessa ai competenti uffici affinché ne dispongano la sdemanializzazione, qualora, secondo le valutazioni dell'amministrazione interessata, non vi ostino altre ragioni di pubblico interesse.

6. Le cose di cui al comma 4 e quelle di cui al comma 5 per le quali si sia proceduto alla sdemanializzazione sono liberamente alienabili, ai fini del presente codice (1).

7. L'accertamento dell'interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico, effettuato in conformità agli indirizzi generali di cui al comma 2, costituisce dichiarazione ai sensi dell'articolo 13 ed il relativo provvedimento è trascritto nei modi previsti dall'articolo 15, comma 2. I beni restano definitivamente sottoposti alle disposizioni del presente Titolo.

8. Le schede descrittive degli immobili di proprietà dello Stato oggetto di verifica con esito positivo, integrate con il provvedimento di cui al comma 7, confluiscono in un archivio informatico, conservato presso il Ministero e accessibile al Ministero e all'agenzia del demanio, per finalità di monitoraggio del patrimonio immobiliare e di programmazione degli interventi in funzione delle rispettive competenze istituzionali (2).

9. Le disposizioni del presente articolo si applicano alle cose di cui al comma 1 anche qualora i soggetti cui esse appartengono mutino in qualunque modo la loro natura giuridica.

10. Il procedimento di verifica si conclude entro centoventi giorni dal ricevimento della richiesta (3).

(1) Comma modificato dal D.Lgs. 24 marzo 2006, n. 156. (2) Comma modificato dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 62. (3) Comma sostituito dal D.Lgs. 24 marzo 2006, n. 156.

**Articolo 13** Dichiarazione dell'interesse culturale

1. La dichiarazione accerta la sussistenza, nella cosa che ne forma oggetto, dell'interesse richiesto dall'articolo 10, comma 3.
2. La dichiarazione non è richiesta per i beni di cui all'articolo 10, comma 2. Tali beni rimangono sottoposti a tutela anche qualora i soggetti cui essi appartengono mutino in qualunque modo la loro natura giuridica.

**Articolo 14** Procedimento di dichiarazione

1. Il soprintendente avvia il procedimento per la dichiarazione dell'interesse culturale, anche su motivata richiesta della regione e di ogni altro ente territoriale interessato, dandone comunicazione al proprietario, possessore o detentore a qualsiasi titolo della cosa che ne forma oggetto.
2. La comunicazione contiene gli elementi di identificazione e di valutazione della cosa risultanti dalle prime indagini, l'indicazione degli effetti previsti dal comma 4, nonché l'indicazione del termine, comunque non inferiore a trenta giorni, per la presentazione di eventuali osservazioni.
3. Se il procedimento riguarda complessi immobiliari, la comunicazione è inviata anche al comune e alla città metropolitana (1).
4. La comunicazione comporta l'applicazione, in via cautelare, delle disposizioni previste dal Capo II, dalla sezione I del Capo III e dalla sezione I del Capo IV del presente Titolo.
5. Gli effetti indicati al comma 4 cessano alla scadenza del termine del procedimento di dichiarazione, che il Ministero stabilisce ai sensi delle vigenti disposizioni di legge in materia di procedimento amministrativo (2).
6. La dichiarazione dell'interesse culturale è adottata dal Ministero.

(1) Comma modificato dal D.Lgs. 24 marzo 2006, n. 156. (2) Comma modificato dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 62.

**Articolo 15** Notifica della dichiarazione

1. La dichiarazione prevista dall'articolo 13 è notificata al proprietario, possessore o detentore a qualsiasi titolo della cosa che ne forma oggetto, tramite messo comunale o a mezzo posta raccomandata con avviso di ricevimento.
  2. Ove si tratti di cose soggette a pubblicità immobiliare o mobiliare, il provvedimento di dichiarazione è trascritto, su richiesta del soprintendente, nei relativi registri ed ha efficacia nei confronti di ogni successivo proprietario, possessore o detentore a qualsiasi titolo.
- 2bis.* Dei beni dichiarati il Ministero forma e conserva un apposito elenco, anche su supporto informatico (1).

(1) Comma inserito dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 62.

**Articolo 16** Ricorso amministrativo avverso la dichiarazione

1. Avverso il provvedimento conclusivo della verifica di cui all'articolo 12 o la dichiarazione di cui all'articolo 13 è ammesso ricorso al Ministero, per motivi di legittimità e di merito, entro trenta giorni dalla notifica della dichiarazione (1).
2. La proposizione del ricorso comporta la sospensione degli effetti del provvedimento impugnato. Rimane ferma l'applicazione, in via cautelare, delle disposizioni previste dal Capo II, dalla sezione I del Capo III e dalla sezione I del Capo IV del presente Titolo.
3. Il Ministero, sentito il competente organo consultivo, decide sul ricorso entro il termine di novanta giorni dalla presentazione dello stesso.

4. Il Ministero, qualora accolga il ricorso, annulla o riforma l'atto impugnato.
5. Si applicano le disposizioni del decreto del Presidente della Repubblica 24 novembre 1971, n. 1199.

(1) Comma modificato dal D.Lgs. 24 marzo 2006, n. 156.

#### **Articolo 17** Catalogazione

1. Il Ministero, con il concorso delle regioni e degli altri enti pubblici territoriali, assicura la catalogazione dei beni culturali e coordina le relative attività.
2. Le procedure e le modalità di catalogazione sono stabilite con decreto ministeriale. A tal fine il Ministero, con il concorso delle regioni, individua e definisce metodologie comuni di raccolta, scambio, accesso ed elaborazione dei dati a livello nazionale e di integrazione in rete delle banche dati dello Stato, delle regioni e degli altri enti pubblici territoriali.
3. Il Ministero e le regioni, anche con la collaborazione delle università, concorrono alla definizione di programmi concernenti studi, ricerche ed iniziative scientifiche in tema di metodologie di catalogazione e inventariazione.
4. Il Ministero, le regioni e gli altri enti pubblici territoriali, con le modalità di cui al decreto ministeriale previsto al comma 2, curano la catalogazione dei beni culturali loro appartenenti e, previa intese con gli enti proprietari, degli altri beni culturali.
5. I dati di cui al presente articolo affluiscono al catalogo nazionale dei beni culturali in ogni sua articolazione (1).
6. La consultazione dei dati concernenti le dichiarazioni emesse ai sensi dell'articolo 13 è disciplinata in modo da garantire la sicurezza dei beni e la tutela della riservatezza.

(1) Comma modificato dal D.Lgs. 24 marzo 2006, n. 156.

[...]

### **Parte terza Beni paesaggistici**

#### **TITOLO I Tutela e valorizzazione**

##### **Capo I Disposizioni generali**

#### **Articolo 131** (1) Paesaggio

1. Per paesaggio si intende il territorio espressivo di identità, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali, umani e dalle loro interrelazioni.
2. Il presente Codice tutela il paesaggio relativamente a quegli aspetti e caratteri che costituiscono rappresentazione materiale e visibile dell'identità nazionale, in quanto espressione di valori culturali.
3. Salva la potestà esclusiva dello Stato di tutela del paesaggio quale limite all'esercizio delle attribuzioni delle regioni e delle province autonome di Trento e di Bolzano sul territorio, le norme del presente Codice definiscono i principi e la disciplina di tutela dei beni paesaggistici.
4. La tutela del paesaggio, ai fini del presente Codice, è volta a riconoscere, salvaguardare e, ove necessario, recuperare i valori culturali che esso esprime. I soggetti indicati al comma 6, qualora intervengano sul paesaggio, assicurano la conservazione dei suoi aspetti e caratteri peculiari.
5. La valorizzazione del paesaggio concorre a promuovere lo sviluppo della cultura. A tale fine le amministrazioni pubbliche promuovono e sostengono, per quanto di rispettiva competenza, apposite attività di conoscenza, informazione e formazione, riqualificazione e fruizione del paesaggio nonché, ove possibile, la realizzazione di nuovi valori paesaggistici coerenti ed integrati. La valorizzazione è attuata nel rispetto delle esigenze della tutela.
6. Lo Stato, le regioni, gli altri enti pubblici territoriali nonché tutti i soggetti che, nell'esercizio di pubbliche funzioni, intervengono sul territorio nazionale, informano la loro attività ai principi di uso

consapevole del territorio e di salvaguardia delle caratteristiche paesaggistiche e di realizzazione di nuovi valori paesaggistici integrati e coerenti, rispondenti a criteri di qualità e sostenibilità (186).

(1) Articolo precedentemente modificato dal D.Lgs. 24 marzo 2006, n. 157 e successivamente sostituito dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 63.

**Articolo 132** (1) Convenzioni internazionali

1. La Repubblica si conforma agli obblighi ed ai principi di cooperazione tra gli Stati fissati dalle convenzioni internazionali in materia di conservazione e valorizzazione del paesaggio.

2. La ripartizione delle competenze in materia di paesaggio è stabilita in conformità ai principi costituzionali, anche con riguardo all'applicazione della Convenzione europea sul paesaggio, adottata a Firenze il 20 ottobre 2000, e delle relative norme di ratifica ed esecuzione.

(1) Articolo sostituito dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 63.

**Articolo 133** (1) Cooperazione tra amministrazioni pubbliche per la conservazione e la valorizzazione del paesaggio

1. Il Ministero e le regioni definiscono d'intesa le politiche per la conservazione e la valorizzazione del paesaggio tenendo conto anche degli studi, delle analisi e delle proposte formulati dall'Osservatorio nazionale per la qualità del paesaggio, istituito con decreto del Ministro, nonché dagli Osservatori istituiti in ogni regione con le medesime finalità.

2. Il Ministero e le regioni cooperano, altresì, per la definizione di indirizzi e criteri riguardanti l'attività di pianificazione territoriale, nonché la gestione dei conseguenti interventi, al fine di assicurare la conservazione, il recupero e la valorizzazione degli aspetti e caratteri del paesaggio indicati all'articolo 131, comma 1. Nel rispetto delle esigenze della tutela, i detti indirizzi e criteri considerano anche finalità di sviluppo territoriale sostenibile.

3. Gli altri enti pubblici territoriali conformano la loro attività di pianificazione agli indirizzi e ai criteri di cui al comma 2 e, nell'immediato, adeguano gli strumenti vigenti.

(1) Articolo sostituito dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 63.

**Articolo 134** Beni paesaggistici

1. Sono beni paesaggistici:

a) gli immobili e le aree di cui all'articolo 136, individuati ai sensi degli articoli da 138 a 141 (1);

b) le aree di cui all'articolo 142 (1);

c) gli ulteriori immobili ed aree specificamente individuati a termini dell'articolo 136 e sottoposti a tutela dai piani paesaggistici previsti dagli articoli 143 e 156 (2).

(1) Lettera modificata dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 63. (2) Lettera precedentemente modificata dal D.Lgs. 24 marzo 2006, n. 157 e successivamente dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 63.

**Articolo 135** (1) Pianificazione paesaggistica

1. Lo Stato e le regioni assicurano che tutto il territorio sia adeguatamente conosciuto, salvaguardato, pianificato e gestito in ragione dei differenti valori espressi dai diversi contesti che lo costituiscono. A tale fine le regioni sottopongono a specifica normativa d'uso il territorio mediante piani paesaggistici, ovvero piani urbanistico-territoriali con specifica considerazione dei valori paesaggistici, entrambi di seguito denominati: «piani paesaggistici». L'elaborazione dei piani paesaggistici avviene congiuntamente tra Ministero e regioni, limitatamente ai beni paesaggistici di cui all'articolo 143, comma 1, lettere b), c) e

d), nelle forme previste dal medesimo articolo 143.

2. I piani paesaggistici, con riferimento al territorio considerato, ne riconoscono gli aspetti e i caratteri peculiari, nonché le caratteristiche paesaggistiche, e ne delimitano i relativi ambiti.

3. In riferimento a ciascun ambito, i piani predispongono specifiche normative d'uso, per le finalità indicate negli articoli 131 e 133, ed attribuiscono adeguati obiettivi di qualità.

4. Per ciascun ambito i piani paesaggistici definiscono apposite prescrizioni e previsioni ordinate in particolare:

a) alla conservazione degli elementi costitutivi e delle morfologie dei beni paesaggistici sottoposti a tutela, tenuto conto anche delle tipologie architettoniche, delle tecniche e dei materiali costruttivi, nonché delle esigenze di ripristino dei valori paesaggistici;

b) alla riqualificazione delle aree compromesse o degradate;

c) alla salvaguardia delle caratteristiche paesaggistiche degli altri ambiti territoriali, assicurando, al contempo, il minor consumo del territorio;

d) alla individuazione delle linee di sviluppo urbanistico ed edilizio, in funzione della loro compatibilità con i diversi valori paesaggistici riconosciuti e tutelati, con particolare attenzione alla salvaguardia dei paesaggi rurali e dei siti inseriti nella lista del patrimonio mondiale dell'UNESCO.

(1) Articolo sostituito precedentemente dal D.Lgs. 24 marzo 2006, n. 157 e successivamente dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 63.

## **Capo II Individuazione dei beni paesaggistici**

### **Articolo 136** Immobili ed aree di notevole interesse pubblico

1. Sono soggetti alle disposizioni di questo Titolo per il loro notevole interesse pubblico:

a) le cose immobili che hanno cospicui caratteri di bellezza naturale, singolarità geologica o memoria storica, ivi compresi gli alberi monumentali (1);

b) le ville, i giardini e i parchi, non tutelati dalle disposizioni della Parte seconda del presente codice, che si distinguono per la loro non comune bellezza;

c) i complessi di cose immobili che compongono un caratteristico aspetto avente valore estetico e tradizionale, inclusi i centri ed i nuclei storici (2);

d) le bellezze panoramiche e così pure quei punti di vista o di belvedere, accessibili al pubblico, dai quali si goda lo spettacolo di quelle bellezze (1).

(1) Lettera modificata dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 63. (2) Lettera modificata precedentemente dal D.Lgs. 24 marzo 2006, n. 157 e successivamente dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 63.

### **Articolo 137** (1) Commissioni regionali

1. Le regioni istituiscono apposite commissioni, con il compito di formulare proposte per la dichiarazione di notevole interesse pubblico degli immobili indicati alle lettere a) e b) del comma 1 dell'articolo 136 e delle aree indicate alle lettere c) e d) del comma 1 del medesimo articolo 136 (2).

2. Di ciascuna commissione fanno parte di diritto il direttore regionale, il soprintendente per i beni architettonici e per il paesaggio ed il soprintendente per i beni archeologici competenti per territorio, nonché due responsabili preposti agli uffici regionali competenti in materia di paesaggio. I restanti membri, in numero non superiore a quattro, sono nominati dalla regione tra soggetti con qualificata, pluriennale e documentata professionalità ed esperienza nella tutela del paesaggio, di norma scelti nell'ambito di terne designate, rispettivamente, dalle università aventi sede nella regione, dalle fondazioni aventi per statuto finalità di promozione

e tutela del patrimonio culturale e dalle associazioni portatrici di interessi diffusi individuate ai sensi delle vigenti disposizioni di legge in materia di ambiente e danno ambientale. La commissione è integrata dal rappresentante del competente comando regionale del Corpo forestale dello Stato nei casi in cui la proposta riguardi filari, alberate ed alberi monumentali. Decorsi infruttuosamente sessanta giorni dalla richiesta di designazione, la regione procede comunque alle nomine (2).

3. Fino all'istituzione delle commissioni di cui ai commi 1 e 2, le relative funzioni sono esercitate dalle commissioni istituite ai sensi della normativa previgente per l'esercizio di competenze analoghe.

(1) Articolo sostituito dal D.Lgs. 24 marzo 2006, n. 157. (2) Comma modificato dal D.Lgs. 26 marzo 2008, n. 63.

[...]

## Allegato 8

### Codice etico dell'ICOM per i musei

Il *Codice etico professionale dell'ICOM* è stato adottato all'unanimità dalla 15<sup>a</sup> Assemblea Generale dell'ICOM a Buenos Aires (Argentina) il 4 novembre 1986. È stato modificato dalla 20<sup>a</sup> Assemblea Generale a Barcellona (Spagna) il 6 luglio 2001, che lo ha rinominato *Codice etico dell'ICOM per i Musei*, ed infine revisionato dalla 21<sup>a</sup> Assemblea Generale a Seoul (Repubblica di Corea) l'8 ottobre 2004.

#### **Codice etico dell'ICOM per i musei**

Riferimento fondamentale dell'International Council of Museums, il *Codice etico dell'ICOM per i musei* individua gli standard minimi di pratica e di condotta per i musei e per il loro personale. Aderendo all'ICOM, ogni suo membro si impegna a rispettarlo.

#### **PREMESSA**

STATUS DEL CODICE ETICO DELL'ICOM PER I MUSEI Il *Codice etico dell'ICOM per i musei* è stato elaborato dall'International Council of Museums. È il documento deontologico cui si fa riferimento nello *Statuto dell'ICOM*. Il Codice riflette i principi generalmente accettati dalla comunità museale internazionale. L'adesione all'ICOM e il pagamento della quota annuale comportano l'accettazione del *Codice etico dell'ICOM per i musei*.

STANDARD MINIMI PER I MUSEI Il *Codice etico dell'ICOM* rappresenta uno standard minimo per i musei. Si presenta come una serie di principi seguiti da linee guida sulle pratiche professionali da applicare. In alcuni paesi tali standard minimi sono definiti per legge o con atto governativo; in altri le direttive e la valutazione degli standard minimi sono date in forma di accreditamento o di certificazione, oppure attraverso un sistema di valutazione equivalente. Se questi standard non sono definiti, un orientamento può essere fornito dal Segretariato dell'ICOM, oppure dal Comitato nazionale o dal Comitato internazionale competenti. Singoli paesi e organizzazioni specializzate legate ai musei possono prendere a riferimento questo Codice per sviluppare norme supplementari.

TRADUZIONI DEL CODICE ETICO DELL'ICOM PER I MUSEI Il *Codice etico dell'ICOM per i musei* è pubblicato nelle tre lingue ufficiali dell'organizzazione: inglese, francese e spagnolo. L'ICOM è favorevole alla sua traduzione in altre lingue; la traduzione sarà considerata ufficiale solo dopo essere stata approvata dal Comitato nazionale del paese in cui la lingua viene parlata e, nel caso essa sia parlata in più paesi, dopo che siano stati consultati i relativi Comitati nazionali. Nella traduzione ufficiale del Codice si raccomanda di fare appello a competenze linguistiche e museali, indicando quale versione sia stata presa come riferimento insieme ai nomi dei Comitati nazionali coinvolti. Queste condizioni non impediscono che il Codice, o parte di esso, possa essere tradotto a scopo didattico o di studio.

VERSIONE ITALIANA La presente traduzione del *Codice etico dell'ICOM per i musei* è stata realizzata dal Comitato nazionale italiano a partire dalla versione inglese, confrontata con quelle francese, spagnola e portoghese e sottoposta all'approvazione del Comitato nazionale svizzero. La traduzione è stata curata da Luca Baldin, Victoria Franzinetti, Maria Gregorio, Alberto Garlandini, Daniele Jalla, Teresa Medici, Alessandra Mottola Molino, Filippo Rampazzi (ICOM Svizzera).

## **Introduzione**

di Geoffrey Lewis

Questa versione del *Codice etico dell'ICOM per i musei* è il risultato di sei anni di lavoro. Sulla base di un'approfondita revisione del Codice dell'ICOM condotta alla luce delle attuali pratiche museali, una versione modificata, ma strutturata come la precedente, è apparsa nel 2001. Come previsto allora, questa nuova versione è stata completamente riformulata per adeguarla alla professione museale, sulla base dei principi fondamentali della pratica professionale e allo scopo di fornire un orientamento deontologico generale. Il Codice è stato sottoposto a tre fasi di consultazione dei soci e formalmente approvato per acclamazione dalla 21° Assemblea generale dell'ICOM a Seul nel 2004.

Lo spirito complessivo del documento resta immutato, considerando il museo come un servizio alla società, alla comunità, al pubblico e alle sue diverse componenti, oltre che l'oggetto della professione degli operatori museali. Nonostante le diverse accentuazioni dovute alla nuova struttura, al rilievo dato ai punti fondamentali e al ricorso a paragrafi più brevi, complessivamente le novità sono poche. Gli elementi innovativi si trovano al paragrafo 2.11 e nei principi espressi nelle sezioni 3, 5 e 6.

Il *Codice etico dell'ICOM per i musei* è uno strumento di autoregolamentazione professionale in un ambito fondamentale del servizio pubblico in cui la normativa nazionale è molto varia e spesso carente. Il Codice fissa gli standard minimi di pratica e condotta che i professionisti museali, in tutto il mondo, possono ragionevolmente applicare, oltre a stabilire quanto il pubblico ha diritto di aspettarsi dalla professione museale.

L'ICOM ha pubblicato l'*Etica delle acquisizioni* nel 1970 e la prima versione completa del *Codice etico professionale* nel 1986. L'attuale versione riveduta e il documento preparatorio pubblicato nel 2001 devono molto ai precedenti lavori. L'opera di revisione e di stesura della nuova versione è stata effettuata soprattutto dai componenti del Comitato per la deontologia, i cui nomi sono riportati in calce a questa introduzione. A loro va il merito di aver prodotto questo risultato e il ringraziamento per il contributo dato, sia di persona sia per via telematica, nelle riunioni, e per la loro perseveranza che ha permesso di raggiungere gli obiettivi e di rispettare i tempi dati.

Avendo assolto al nostro mandato, la responsabilità della gestione del Codice passa ad un comitato sostanzialmente rinnovato, presieduto da Berenice Murphy che porta con sé tutta la conoscenza e l'esperienza che le derivano dalla sua carica precedente di vice-presidente dell'ICOM e da quella di membro del Comitato etico. Come le versioni precedenti, anche l'attuale Codice fissa globalmente degli standard minimi cui possono far riferimento gruppi nazionali e specializzati nell'affrontare problemi particolari e specifici. L'ICOM incoraggia la stesura di codici deontologici nazionali e/o specialistici in grado di rispondere a particolari bisogni e di cui l'ICOM gradisce ricevere copia, da inviare al Segretariato Generale dell'ICOM, Maison de l'UNESCO, 1, rue Miollis, 75732 Paris Cedex 15, Francia. E-mail: [secretariat@icom.museum](mailto:secretariat@icom.museum)

Geoffrey Lewis Presidente del Comitato Etico ICOM (1997-2004)

### **Il Comitato etico dell'ICOM nel periodo 2001-2004**

Chair: Geoffrey Lewis (UK) Members: Gary Edson (USA) Per Kåks (Sweden) Byungmo Kim (Republic of Korea) Pascal Makambila (Congo) Jean-Yves Marin (France)



Bernice Murphy (Australia) Tereza Scheiner (Brazil) Shaje'a Tshiluilu (Democratic Republic of Congo) Michel Van-Praët (France)

Questioni etiche che richiedono l'attenzione e/o la considerazione del Comitato etico dell'ICOM possono essere indirizzate al suo Presidente per e-mail: [ethics@icom.museum](mailto:ethics@icom.museum)

### **Codice etico dell'ICOM per i musei**

1. I musei assicurano la conservazione, l'interpretazione e la valorizzazione del patrimonio naturale e culturale dell'umanità
2. I musei custodiscono le loro collezioni a beneficio della società e del suo sviluppo
3. I musei custodiscono testimonianze primarie per creare e sviluppare la conoscenza
4. I musei contribuiscono alla valorizzazione, alla conoscenza e alla gestione del patrimonio naturale e culturale
5. Le risorse presenti nei musei forniscono opportunità ad altri istituti e servizi pubblici
6. I musei operano in stretta collaborazione con le comunità da cui provengono le collezioni e con le comunità di riferimento
7. I musei operano nella legalità
8. I musei operano in modo professionale

### **1. I musei assicurano la conservazione, l'interpretazione e la valorizzazione del patrimonio naturale e culturale dell'umanità.**

#### **PRINCIPIO**

I musei sono responsabili del patrimonio naturale e culturale, materiale e immateriale, che custodiscono. Le amministrazioni responsabili, e quanti hanno funzioni di indirizzo e vigilanza dei musei, hanno come prima responsabilità di garantire la conservazione e la valorizzazione di tale patrimonio, nonché le risorse umane, fisiche e finanziarie destinate a tale fine.

#### **STATUS GIURIDICO**

##### **1.1. Documenti costitutivi**

Le amministrazioni responsabili sono tenute a garantire che ogni museo disponga di un atto costitutivo, statuto o altro documento ufficiale, scritti, resi pubblici e redatti in conformità con la normativa nazionale, che definiscano chiaramente lo status giuridico, la missione e la natura permanente di organismo senza fini di lucro del museo.

##### **1.2. Dichiarazione di missione, obiettivi e politiche**

Le amministrazioni responsabili sono tenute a predisporre, a rendere pubblici e ad attenersi ai documenti che definiscono la missione, gli obiettivi e le politiche del museo, nonché il ruolo e la composizione del suo organo di governo.

#### **STRUTTURE**

##### **1.3. Spazi**

Le amministrazioni responsabili sono tenute a garantire spazi adeguati e condizioni ambientali in grado di consentire al museo di svolgere le funzioni essenziali previste dalla sua missione.

##### **1.4. Accessibilità**

Le amministrazioni responsabili sono tenute a garantire che il museo e le sue collezioni siano accessibili a tutti, in orari ragionevoli e periodi regolari. Particolare

riguardo va osservato nei confronti delle persone con esigenze specifiche.

#### **1.5. Salute e Sicurezza**

Le amministrazioni responsabili sono tenute a garantire il rispetto delle norme sanitarie, di sicurezza e accessibilità relative al personale e ai visitatori.

#### **1.6. Protezione contro le calamità**

Le amministrazioni responsabili sono tenute a stabilire e mantenere misure atte a proteggere il pubblico, il personale, le collezioni e le altre risorse del museo dalle calamità naturali o da quelle provocate dall'uomo.

#### **1.7. Condizioni di sicurezza**

Le amministrazioni responsabili sono tenute ad assicurare adeguate misure di sicurezza a protezione delle collezioni contro il furto e i danni nelle aree espositive, nelle mostre, nelle aree di lavoro o di deposito e durante il trasporto.

#### **1.8. Assicurazione e indennizzi**

Qualora le collezioni siano assicurate da una compagnia privata, le amministrazioni responsabili sono tenute a garantire che la copertura dai rischi sia adeguata e che includa gli oggetti in transito, in prestito o comunque posti sotto la responsabilità del museo. Nel caso sia prevista una copertura assicurativa, le amministrazioni responsabili sono tenute a garantire che anche il materiale non di proprietà del museo sia adeguatamente assicurato.

### **RISORSE FINANZIARIE**

#### **1.9. Finanziamento**

Le amministrazioni responsabili sono tenute a garantire che le risorse economiche siano sufficienti alla gestione e allo sviluppo delle attività del museo. Tutti i finanziamenti devono essere gestiti con metodi professionali.

#### **1.10. Gestione delle entrate**

Le amministrazioni responsabili sono tenute ad adottare in forma scritta la propria politica in materia di fonti d'entrata generate dalle proprie attività o accettate da terzi. Qualunque sia la fonte del finanziamento, il museo è tenuto ad esercitare il controllo sul contenuto e sulla correttezza dei programmi, delle mostre e delle attività. Tutte le attività che siano fonte d'entrata non devono compromettere gli standard dell'istituto né danneggiare il suo pubblico (*vedi 6.6*).

### **PERSONALE**

#### **1.11. Gestione del personale**

Le amministrazioni responsabili sono tenute a garantire che ogni decisione nei confronti del personale sia presa secondo quanto previsto dalle politiche del museo e in conformità con le norme e le procedure di legge.

#### **1.12. Nomina del direttore o del responsabile**

Il direttore, o responsabile del museo, costituisce una funzione chiave e, all'atto della designazione, le amministrazioni responsabili sono tenute a considerare le conoscenze e le competenze richieste affinché la funzione sia svolta efficacemente. Tali requisiti devono comprendere capacità intellettuali e conoscenze professionali adeguate, unitamente ad un alto profilo deontologico.

#### **1.13. Rapporto con le amministrazioni responsabili**

Il direttore, o responsabile del museo, deve rendere conto direttamente e avere rapporto diretto con le amministrazioni responsabili.

#### **1.14. Competenza del personale museale**

È necessario l'impiego di personale qualificato con la competenza ed esperienza richieste per far fronte alle responsabilità affidate (*vedi anche 2.19; 2.24; e sezione 8*).

### **1.15. Formazione del personale**

A tutto il personale vanno garantite adeguate occasioni di formazione continua e crescita professionale per mantenerne l'efficacia operativa.

### **1.16. Conflitti etici**

Le amministrazioni responsabili non devono mai chiedere al personale di agire in modo che possa essere giudicato in contrasto con le disposizioni del *Codice etico dell'ICOM per i musei* o con la normativa nazionale o con altro codice deontologico particolare.

### **1.17. Personale e volontari**

Le amministrazioni responsabili sono tenute ad adottare in forma scritta la propria politica in materia di lavoro volontario che favorisca l'interazione efficace tra i volontari e il personale del museo.

### **1.18. Volontariato ed etica**

Le amministrazioni responsabili devono garantire che i volontari che svolgono attività museali abbiano piena conoscenza del *Codice etico dell'ICOM per i musei* e di altri codici e leggi applicabili.

## **2. I musei conservano le loro collezioni a beneficio della società e del suo sviluppo**

### **PRINCIPIO**

I musei hanno il dovere di acquisire, conservare e valorizzare le proprie collezioni al fine di contribuire alla salvaguardia del patrimonio naturale, culturale e scientifico. Le collezioni dei musei costituiscono un importante patrimonio pubblico, godono di un trattamento giuridico particolare e sono tutelate dal diritto internazionale. Considerata questa funzione pubblica, la nozione di cura e gestione delle collezioni include la legittima proprietà, la permanenza, la documentazione, l'accessibilità e la cessione responsabile.

### **ACQUISIZIONE DELLE COLLEZIONI**

#### **2.1 Politica delle collezioni**

Le amministrazioni responsabili sono tenute ad adottare in forma scritta e a rendere pubblica la propria politica in materia di acquisizioni, cura e utilizzo delle collezioni. Tale politica deve chiarire anche la posizione di tutto il materiale che non sarà catalogato, custodito o esposto (*vedi 2.7 e 2.8*).

#### **2.2 Titolo valido di proprietà**

Nessun oggetto o esemplare deve essere acquisito per acquisto, dono, prestito, lascito o scambio, se il museo acquirente non ha la certezza dell'esistenza di un valido titolo di proprietà. Il titolo di proprietà legale in un paese non costituisce necessariamente una valida prova di proprietà.

#### **2.3 Provenienza e obbligo di diligenza**

Prima di procedere all'acquisizione di un oggetto o esemplare offerto in vendita, dono, prestito, lascito o scambio, le amministrazioni responsabili sono tenute ad accertarsi con ogni mezzo che esso non sia stato illecitamente acquisito nel (o esportato dal) paese di origine o in un paese di transito, dove potrebbe aver avuto un titolo di proprietà legale (compreso il paese del museo stesso). A questo riguardo esiste un obbligo di doverosa diligenza per ricostruire l'intera storia dell'oggetto dalla sua scoperta o produzione.

#### **2.4 Oggetti ed esemplari provenienti da ricerche e raccolte sul campo non autorizzate o non scientifiche**

I musei non devono acquisire oggetti qualora vi sia un ragionevole dubbio che il

loro rinvenimento sia avvenuto senza autorizzazione o con metodi non scientifici, o che esso abbia causato un'intenzionale distruzione o un danno a monumenti, a siti archeologici o geologici, a specie o habitat naturali. Allo stesso modo, non si deve procedere all'acquisizione se il proprietario, l'occupante del terreno, le autorità preposte o governative, non sono stati informati del ritrovamento.

### **2.5 Materiali culturalmente "sensibili"**

Le collezioni di resti umani o di oggetti che hanno significato sacro devono essere acquisite solo se possono essere collocate in luogo sicuro e trattate con rispetto. Ciò va fatto in conformità con gli standard professionali e con le credenze e gli interessi, se conosciuti, dei membri delle comunità, dei gruppi etnici o religiosi da cui gli oggetti provengono (*vedi anche 3.7 e 4.3*).

### **2.6 Materiale biologico o geologico protetto**

I musei non devono acquisire esemplari biologici o geologici che siano stati raccolti, venduti o altrimenti ceduti, contravvenendo la normativa locale, regionale, nazionale o internazionale, e i trattati sulla protezione della natura o delle specie.

### **2.7 Collezioni viventi**

Qualora le collezioni includano esemplari vivi di piante o animali, vanno tenuti in particolare considerazione l'ambiente naturale e sociale da cui provengono, oltre alla normativa locale, nazionale, regionale o internazionale, e i trattati sulla protezione della natura o delle specie.

### **2.8 Collezioni in uso**

La politica applicata alle collezioni di un museo deve prevedere specifiche disposizioni nel caso in cui siano presenti collezioni in uso, ovvero unità patrimoniali in cui i processi culturali, scientifici o tecnici ad esse applicati, siano ritenuti prevalenti sugli oggetti, o ancora quando oggetti ed esemplari siano conservati prevalentemente al fine di permettere attività educative che prevedano una frequente manipolazione.

### **2.9 Collezioni che non rientrano nella politica di acquisizione**

Il museo può procedere all'acquisizione di oggetti o esemplari che non rientrino nell'ambito della politica dichiarata soltanto in casi eccezionali. In questi casi, le amministrazioni responsabili sono tenute a prendere in considerazione i pareri professionali disponibili, oltre quelli di tutte le parti interessate. La valutazione riguarderà il significato dell'oggetto o dell'esemplare nel suo contesto, come parte del patrimonio naturale o culturale da cui proviene, e l'interesse specifico di altri musei che collezionano questo tipo di materiale. In ogni caso, anche in queste circostanze, gli oggetti ed esemplari non possono essere acquisiti senza un valido titolo di proprietà. (*vedi anche 3.4*).

### **2.10 Acquisizioni da parte di componenti delle amministrazioni responsabili o del personale museale**

Particolare vigilanza va osservata nel caso di vendita, offerta o donazione a fini di detrazione fiscale, da parte di componenti dell'amministrazione responsabile o del personale del museo o da membri delle loro famiglie o di persone a loro vicine.

### **2.11 Deposito d'emergenza**

Nulla di quanto previsto da questo *Codice* impedisce a un museo di servire, previa autorizzazione, da deposito d'emergenza per oggetti o esemplari di provenienza ignota o acquisiti illecitamente e recuperati nel territorio di riferimento.

## **ALIENAZIONE DI COLLEZIONI**

### **2.12 Diritto giuridico o altro diritto alla alienazione**

Qualora il museo abbia la facoltà giuridica di alienare le collezioni, o abbia acquisito

oggetti alienabili, deve conformarsi rigorosamente alle procedure di legge e ad ogni altro obbligo previsto. Qualora l'acquisizione originaria sia soggetta a condizioni modali o ad altre restrizioni, queste devono essere rispettate, salvo poter chiaramente dimostrare che il loro rispetto sia impossibile o che esse siano di pregiudizio all'istituzione. Se necessario, un ricorso in materia dovrà avvenire per vie legali.

#### **2.13 Alienazione di collezioni museali**

L'alienazione di un oggetto o esemplare da una collezione museale deve avvenire solo a condizione che siano stati attentamente considerati la rilevanza del bene, la sua natura (rinnovabile o meno), lo status giuridico e il danno che tale de-accessione può comportare alla funzione di pubblico servizio del museo.

#### **2.14 Responsabilità nella alienazione**

La decisione di procedere alla alienazione spetta all'amministrazione responsabile, in accordo con il direttore e con il conservatore della collezione interessata. Accordi particolari sono possibili nel caso di collezioni in uso (*vedi 2. e; 2.8*).

#### **2.15 Alienazione di oggetti provenienti dalle collezioni**

Ogni museo è tenuto ad avere una politica che definisca i metodi autorizzati per procedere all'alienazione permanente di un oggetto dalle collezioni, mediante donazione, trasferimento, scambio, vendita, rimpatrio o distruzione, e che permetta il trasferimento incondizionato del titolo di proprietà al soggetto ricevente. Dovranno essere dettagliatamente documentati: la decisione di procedere alla alienazione; gli oggetti interessati; la destinazione finale. Di norma dovrà essere favorita la cessione ad altro museo.

#### **2.16 Ricavi da alienazione**

Le collezioni museali sono costituite a fini di pubblico interesse e non possono essere considerate fonte di reddito. Le somme o le compensazioni derivanti dalla alienazione di oggetti e esemplari provenienti dalle collezioni del museo devono essere usate esclusivamente a beneficio delle collezioni, di norma per l'incremento delle collezioni stesse.

#### **2.17 Acquisto di collezioni provenienti da alienazioni**

Al personale del museo, all'amministrazione responsabile, alle loro famiglie e alle persone a loro vicine non è consentito acquistare oggetti provenienti dalle collezioni di cui sono responsabili.

### **CURA DELLE COLLEZIONI**

#### **2.18 Permanenza delle collezioni**

Il museo è tenuto a stabilire ed applicare politiche tali da garantire che le collezioni (permanenti e temporanee) e le informazioni associate, correttamente registrate, siano disponibili per l'uso corrente e siano trasmesse alle generazioni future nelle migliori condizioni possibili, tenuto conto delle conoscenze e delle risorse disponibili.

#### **2.19 Delega della responsabilità delle collezioni**

La responsabilità professionale della cura delle collezioni va attribuita a persone con appropriate conoscenze e competenze o che siano poste sotto un'adeguata supervisione (*vedi 8.11*).

#### **2.20 Documentazione delle collezioni**

La documentazione delle collezioni museali deve avvenire nel rispetto di standard professionali riconosciuti. La documentazione deve includere l'identificazione e la descrizione complete di ciascun oggetto, gli elementi associati ad esso, la provenienza, lo stato di conservazione, il trattamento ricevuto e la collocazione

attuale. I dati devono essere conservati in luogo sicuro e supportati da sistemi di ricerca per la consultazione da parte del personale del museo e di altri utenti autorizzati.

#### **2.21 Protezione dai sinistri e dalle calamità**

Particolare attenzione va dedicata allo sviluppo di politiche di protezione delle collezioni durante i conflitti armati e le altre calamità naturali o provocate dall'uomo.

#### **2.22 Riservatezza dei dati e delle informazioni sulle collezioni**

Quando i dati relativi alle collezioni sono resi accessibili al pubblico, il museo è tenuto ad esercitare controlli per evitare la divulgazione di informazioni personali o di dati sensibili e di altro materiale confidenziale.

#### **2.23 Conservazione preventiva**

La conservazione preventiva è un elemento importante delle politiche museali e della cura delle collezioni. I professionisti museali hanno la responsabilità fondamentale di creare e mantenere condizioni ambientali tali da proteggere le collezioni loro affidate, in deposito, in esposizione o in transito.

#### **2.24 Conservazione e restauro delle collezioni**

Il museo è tenuto a monitorare le condizioni delle collezioni per stabilire quando un oggetto o esemplare richieda interventi di conservazione o restauro e l'intervento di un conservatore o restauratore qualificato. L'obiettivo principale deve essere quello di stabilizzare le condizioni dell'oggetto o dell'esemplare. Tutte le procedure di conservazione devono essere documentate e nella misura del possibile reversibili e ogni modifica dell'oggetto o dell'esemplare originale deve essere chiaramente identificabile.

#### **2.25 Condizioni di benessere degli animali vivi**

Un museo che conservi animali vivi deve assumere la piena responsabilità della loro salute e del loro benessere e redigere un regolamento per la sicurezza del personale e del pubblico, come degli animali, approvato da un esperto in veterinaria. Le modificazioni genetiche devono potersi chiaramente identificare.

#### **2.26 Uso personale delle collezioni museali**

Il personale del museo, l'amministrazione responsabile, le loro famiglie e le persone a loro vicine o altri, non possono in nessun caso appropriarsi per uso personale di oggetti o esemplari del museo, anche in via temporanea.

### **3. I musei custodiscono testimonianze primarie per creare e sviluppare la conoscenza**

#### **PRINCIPIO**

I musei hanno particolari responsabilità verso la società per la cura, l'accesso e l'interpretazione delle testimonianze primarie raccolte e custodite nelle loro collezioni.

#### **TESTIMONIANZE PRIMARIE**

##### **3.1 Le collezioni come testimonianze primarie**

La politica delle collezioni del museo deve chiaramente indicare il valore delle collezioni come testimonianze primarie. Tale politica non deve essere impostata unicamente in base alle tendenze culturali del momento o agli usi contingenti del museo.

##### **3.2 Disponibilità delle collezioni**

I musei hanno una particolare responsabilità nel rendere quanto più disponibili e accessibili le collezioni e tutte le informazioni connesse, senza per questo venir meno alle limitazioni dovute a motivi di riservatezza e sicurezza.

## **ACQUISIZIONI E RICERCA**

### **3.3 Raccolta sul campo**

I musei che intraprendono raccolte sul campo sono tenuti ad avere politiche rispondenti agli standard della ricerca scientifica e ad agire nel rispetto delle leggi nazionali, internazionali e dei trattati applicabili. La raccolta sul campo deve avvenire rispettando e tenendo in considerazione le opinioni delle comunità locali, le loro risorse ambientali, le loro pratiche culturali e il loro sforzo di valorizzare il patrimonio culturale e naturale.

### **3.4 Acquisizioni eccezionali di testimonianze primarie**

In casi eccezionali un oggetto privo dell'attestazione di provenienza può avere in sé un valore talmente straordinario da rappresentare un contributo allo sviluppo della conoscenza; in tali casi è giustificata la sua salvaguardia in nome del pubblico interesse. L'acquisizione di un oggetto di questa natura nelle collezioni di un museo deve comunque essere sottoposta al parere di specialisti della materia, senza pregiudizi di ordine nazionale o internazionale. *(vedi 2.11)*

### **3.5 Ricerca**

Le ricerche svolte dal personale del museo devono essere pertinenti alla sua missione e ai suoi obiettivi e conformi alle norme e alle pratiche etiche e scientifiche vigenti.

### **3.6 Analisi distruttive**

Quando il museo svolge analisi di tipo distruttivo, la documentazione permanente dell'oggetto deve comprendere una relazione esaustiva sul materiale analizzato, sugli esiti delle analisi, sui risultati della ricerca, comprese le relative pubblicazioni.

### **3.7 Resti umani e oggetti di significato sacro**

Le ricerche su resti umani o materiali di valore sacro devono essere compiute nel rigoroso rispetto degli standard professionali e degli interessi e delle credenze delle comunità, dei gruppi etnici o religiosi da cui l'oggetto proviene, se questi sono noti. *(vedi 2.5 e 4.3)*

### **3.8 Detenzione dei diritti sui materiali di ricerca**

I professionisti di un museo che predispongono i materiali per la presentazione o la documentazione di una ricerca sul campo, devono operare con l'esplicito accordo del museo responsabile e nel rispetto dei diritti relativi a tale lavoro.

### **3.9 Condivisione delle conoscenze**

I professionisti museali sono tenuti a condividere le loro conoscenze ed esperienze con colleghi, studiosi e studenti nei settori di loro competenza. Devono rispettare e riconoscere l'esperienza acquisita da altri e trasmettere le conoscenze e tecniche, perché anche gli altri ne possano beneficiare.

### **3.10 Cooperazione tra musei e con altre istituzioni**

I professionisti museali devono riconoscere e favorire la collaborazione e lo scambio tra istituzioni che hanno interessi e pratiche collezionistiche simili. Ciò è particolarmente importante nel caso di istituti di istruzione superiore e di specifici servizi pubblici, in cui la ricerca può dar vita a importanti collezioni alle quali non è garantita la conservazione sul lungo periodo.

## **4. I musei contribuiscono alla valorizzazione, alla conoscenza e alla gestione del patrimonio naturale e culturale**

### **PRINCIPIO**

Al museo spetta l'importante compito di sviluppare il proprio ruolo educativo e di richiamare un ampio pubblico proveniente dalla comunità, dal territorio o dal

gruppo di riferimento. L'interazione con la comunità e la promozione del suo patrimonio sono parte integrante della funzione educativa del museo.

## **ESPOSIZIONI**

### **4.1 Esposizioni permanenti, mostre temporanee e attività speciali**

Esposizioni permanenti e mostre temporanee, materiali o virtuali, devono corrispondere alla missione, alle politiche e agli obiettivi dichiarati dal museo. Non devono compromettere né la qualità, né la salvaguardia, né la conservazione delle collezioni.

### **4.2 Interpretazione degli oggetti esposti**

I musei devono garantire che le informazioni fornite nelle esposizioni permanenti e temporanee siano fondate, esatte e tengano nella dovuta considerazione i gruppi sociali e le credenze rappresentati.

### **4.3 Esposizione di materiali sensibili**

L'esposizione di resti umani e di materiale sacro deve rispettare le norme professionali e, qualora l'origine sia nota, gli interessi e le credenze della comunità e dei gruppi etnici o religiosi da cui gli oggetti provengono. Questi ultimi devono essere esposti con il massimo riguardo e nel rispetto dei sentimenti di dignità umana propria di tutti i popoli.

### **4.4. Ritiro dall'esposizione al pubblico**

Il museo è tenuto a rispondere con prontezza, rispetto e sensibilità a eventuali richieste avanzate dalle comunità di origine di ritirare dall'esposizione al pubblico resti umani oppure oggetti sacri o di valore rituale. Analogamente, dovrà rispondere prontamente a eventuali richieste di restituzione dei materiali. La politica adottata dai musei deve stabilire con precisione le procedure da seguire nell'ottemperare a tali richieste.

### **4.5 Esposizione di materiali di provenienza non certificata**

I musei devono evitare di esporre o usare in altro modo materiali di provenienza incerta o ignota, nella consapevolezza che l'uso o l'esposizione di tali oggetti possono essere interpretati quale consenso e incoraggiamento dato dal museo al traffico illecito del patrimonio culturale.

## **ALTRE RISORSE**

### **4.6 Pubblicazioni**

Le informazioni pubblicate dai musei, in qualsiasi forma, devono essere documentate ed esatte, nonché tenere nella dovuta considerazione le discipline scientifiche, le società e le credenze religiose di cui trattano. Le pubblicazioni non devono mai compromettere gli standard qualitativi dell'istituzione museale.

### **4.7 Riproduzioni**

La realizzazione di facsimili, riproduzioni o copie di oggetti presenti nelle collezioni non deve danneggiare l'integrità degli originali. Ogni copia deve essere permanentemente segnalata in quanto facsimile.

## **5. Le risorse presenti nei musei forniscono opportunità ad altri istituti e servizi pubblici**

### **PRINCIPIO**

I musei si avvalgono di una vasta gamma di conoscenze specialistiche, competenze e risorse materiali che possono trovare applicazione anche all'esterno del museo. La condivisione di tali risorse o la prestazione di servizi possono costituire un'estensione delle attività museali, purché siano gestite in modo tale da non compromettere l'esplicita missione del museo.



## **SERVIZI DI IDENTIFICAZIONE**

### **5.1 Identificazione di oggetti di provenienza illecita o illegale**

I musei che offrono servizi di identificazione di oggetti non devono in alcun modo dare adito al sospetto di trarre vantaggio diretto o indiretto da tale attività. L'identificazione e l'autenticazione di oggetti che si presume o si ritiene che siano stati acquisiti, trasferiti, importati o esportati illegalmente o illecitamente, non devono essere rese pubbliche prima di averne informato le autorità competenti.

### **5.2 Autenticazione e valutazione (perizia)**

Il museo può effettuare una valutazione economica allo scopo di assicurare le proprie collezioni. La stima del valore monetario di altri oggetti avverrà soltanto su richiesta ufficiale di altri musei o di pubbliche istituzioni competenti (giudiziarie, governative o di altra natura). In ogni caso, qualora fosse lo stesso museo il destinatario di un oggetto o reperto, la sua valutazione economica dovrà essere affidata a un servizio indipendente.

## **6. I musei operano in stretta collaborazione con le comunità da cui provengono le collezioni e con le comunità di riferimento**

### **PRINCIPIO**

Le collezioni di un museo riflettono il patrimonio culturale e naturale delle comunità dalle quali provengono. Il loro carattere supera pertanto quello di una normale proprietà e può comprendere forti legami con l'identità nazionale, regionale, locale, etnica, religiosa o politica. Di conseguenza, è importante che le politiche adottate dal museo tengano nella dovuta considerazione tale realtà.

### **ORIGINE DELLE COLLEZIONI**

#### **6.1 Cooperazione**

I musei devono favorire la condivisione delle conoscenze, della documentazione e delle collezioni con i musei e gli organismi culturali che hanno sede nei paesi e nelle comunità di origine delle collezioni stesse. Va considerata la possibilità di istituire accordi di partenariato con musei di paesi o regioni che hanno perduto una parte consistente del loro patrimonio.

#### **6.2 Ritorno di beni culturali**

I musei devono essere pronti ad aprire un dialogo per favorire il ritorno di beni culturali nel paese o presso il popolo di origine. La procedura sarà imparziale, basata su criteri scientifici, professionali e umanitari rispondenti alla legislazione locale, nazionale e internazionale. Tale modalità è preferibile a un'azione intrapresa a livello governativo o politico.

#### **6.3 Restituzione di beni culturali**

Qualora il paese o il popolo di origine richiedano la restituzione di un oggetto o di un esemplare, dimostrando fondatamente che esso è stato esportato o comunque trasferito in violazione dei principi stabiliti dai trattati internazionali e nazionali, e dimostrino che l'oggetto appartiene al patrimonio culturale o naturale di quel popolo o paese, il museo interessato, purché la legge gli consenta di agire in tal modo, deve prontamente e responsabilmente attivarsi per collaborare alla restituzione.

#### **6.4 Beni culturali provenienti da un paese occupato**

I musei devono astenersi dall'acquistare o acquisire beni culturali provenienti da territori occupati. Sono altresì tenuti a rispettare pienamente leggi e convenzioni che regolano importazione, esportazione e trasferimento di materiali facenti parte del patrimonio culturale o naturale.

## **RISPETTO DOVUTO ALLE COMUNITÀ DI RIFERIMENTO**

### **6.5 Comunità esistenti**

Quando le attività del museo coinvolgono una comunità esistente o il suo patrimonio, le acquisizioni devono aver luogo esclusivamente sulla base di un mutuo ed esplicito consenso, senza sfruttare in alcun modo il proprietario o chi ha fornito le informazioni. Il rispetto dovuto al volere della comunità coinvolta deve risultare prevalente.

### **6.6 Finanziamento di interventi che coinvolgono una comunità**

Nella ricerca di finanziamenti destinati ad attività che coinvolgono comunità esistenti, gli interessi di queste ultime non devono essere compromessi in alcun modo (*vedi 1.10*).

### **6.7 Uso di collezioni provenienti da comunità esistenti**

L'uso da parte del museo di collezioni che provengono da comunità esistenti esige il rispetto della dignità umana, delle tradizioni e delle culture che utilizzano tali materiali. Le collezioni devono essere utilizzate per promuovere il benessere, lo sviluppo sociale, la tolleranza e il rispetto, favorendo l'espressione multisociale, multiculturale e multilinguistica (*vedi 4.3*).

### **6.8 Organizzazioni di sostegno**

I musei sono tenuti a creare condizioni favorevoli all'ottenimento del sostegno delle organizzazioni espressioni della comunità (per esempio delle associazioni Amici del museo e di altre analoghe), riconoscendone il contributo e promuovendo un armonioso rapporto tra il personale del museo e la comunità.

## **7. I musei operano nella legalità**

### **PRINCIPIO**

I musei sono tenuti ad agire in conformità con le norme stabilite dalla legislazione internazionale, regionale, nazionale e locale e dai trattati. L'amministrazione responsabile deve inoltre assolvere ogni obbligo legale o altra condizione riguardante qualsiasi aspetto pertinente il museo, le sue collezioni e le sue attività.

### **QUADRO GIURIDICO**

#### **7.1 Legislazione nazionale e locale**

I musei devono attenersi alla legislazione nazionale e locale e rispettare quella di altri stati qualora pertinente alle loro attività.

#### **7.2 Normativa internazionale**

Le politiche dei musei devono riconoscere la seguente legislazione internazionale in quanto norme valide per interpretare il *Codice etico dell'ICOM per i musei*:

- ◆ Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict ("The Hague Convention", First Protocol, 1954, and Second Protocol, 1999);
- ◆ Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property (UNESCO 1970);
- ◆ Convention on International Trade in Endangered Species of Wild Fauna and Flora (Washington 1973);
- ◆ Convention on Biological Diversity (UN 1992);
- ◆ Convention on Stolen and Illicitly exported Cultural Objects (UNIDROIT 1995);
- ◆ Convention on the Protection of the Underwater Cultural Heritage (UNESCO 2001);
- ◆ Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (UNESCO 2003).

## **8. I musei operano in modo professionale**

### **PRINCIPIO**

I professionisti museali sono tenuti a rispettare le norme e le leggi in vigore, nonché a garantire la dignità e il prestigio della loro professione. Devono proteggere il pubblico del museo da ogni condotta professionale illegale o contraria all'etica. Devono inoltre avvalersi di ogni possibilità per informare e educare il pubblico in merito agli obiettivi, alle finalità e alle aspirazioni della professione allo scopo di far comprendere pienamente il contributo portato dai musei alla società.

### **CONDOTTA PROFESSIONALE**

#### **8.1 Conoscenza della legislazione in materia**

Ogni professionista museale deve conoscere la legislazione internazionale, nazionale e locale, nonché le relative norme di applicazione. Deve altresì evitare situazioni che possano essere interpretate come comportamento scorretto.

#### **8.2 Responsabilità professionale**

I professionisti museali hanno l'obbligo di attenersi alle politiche e alle procedure dell'istituzione cui appartengono. Possono tuttavia opporsi legittimamente a pratiche ritenute pregiudizievoli per il museo, per la professione o per l'etica professionale.

#### **8.3 Condotta professionale**

La lealtà nei confronti dei colleghi e del museo all'interno del quale il personale opera è una responsabilità professionale primaria e deve fondarsi sul rispetto dei principi etici fondamentali che si applicano alla professione nel suo complesso. I professionisti museali devono conformarsi al *Codice etico dell'ICOM per i musei* e conoscere ogni altro codice o politica riguardante l'attività museale.

#### **8.4 Responsabilità intellettuale e scientifica**

I professionisti museali devono promuovere la ricerca, la protezione e l'uso di qualsiasi informazione riguardi le collezioni. Devono pertanto astenersi da qualunque attività o circostanza che comporti la perdita di tali dati intellettuali e scientifici.

#### **8.5 Traffico illecito**

I professionisti museali non devono mai contribuire direttamente o indirettamente al traffico o al commercio illecito di beni naturali o culturali.

#### **8.6 Riservatezza**

I professionisti museali devono tenere riservate le informazioni confidenziali ricevute nell'esercizio della loro professione. Sono altresì riservate le informazioni inerenti oggetti portati al museo per essere identificati, che pertanto non devono essere pubblicate o comunicate ad altre istituzioni o persone in assenza della specifica autorizzazione del proprietario.

#### **8.7 Sicurezza del museo e delle collezioni**

Il personale del museo deve tenere assolutamente riservata ogni informazione riguardante la sicurezza del museo o di collezioni e spazi privati conosciuti nell'espletamento delle proprie funzioni.

#### **8.8 Deroghe all'obbligo di riservatezza**

La riservatezza non può ostacolare l'obbligo giuridico di coadiuvare le forze di polizia o altre pubbliche autorità incaricate di indagare su beni che potrebbero essere stati rubati o illegalmente acquisiti o illegalmente trasferiti.

#### **8.9 Autonomia personale**

I professionisti museali, pur avendo diritto a una certa autonomia personale,

devono essere consapevoli del fatto che nessuna attività privata o interesse professionale può essere completamente distinto dall'istituzione da cui dipendono.

#### **8.10 Rapporti professionali**

I professionisti museali instaurano rapporti di lavoro con molte altre persone all'interno e all'esterno del museo in cui operano. Sono pertanto tenuti ad offrire loro servizi professionali efficienti e di alto livello.

#### **8.11 Concertazione professionale**

I professionisti museali devono consultare altri colleghi all'interno del museo, o al suo esterno qualora le competenze disponibili all'interno dell'istituzione non siano sufficienti a garantire una decisione soddisfacente.

### **CONFLITTI D'INTERESSE**

#### **8.12 Doni, favori, prestiti e altri vantaggi personali**

I professionisti museali non devono accettare doni, favori, prestiti o godere di vantaggi personali offerti in relazione ai compiti svolti nell'ambito del museo. Nel caso in cui la cortesia professionale esiga che si offra o si accetti un dono, questo deve sempre avvenire a nome dell'istituzione interessata.

#### **8.13 Lavori o attività esterne**

Pur avendo diritto a una certa autonomia, i professionisti museali devono essere coscienti che nessun interesse professionale o attività personale può essere completamente disgiunto dall'istituzione per cui lavorano. Essi non devono intraprendere altra attività remunerata o accettare incarichi esterni che siano in conflitto o possano essere considerati in conflitto con gli interessi del museo.

#### **8.14 Commercio di beni culturali o naturali**

I professionisti museali non devono mai essere coinvolti direttamente o indirettamente nel commercio (compravendita a fine di lucro) di beni naturali o culturali.

#### **8.15 Rapporti con i mercanti**

I professionisti museali devono rifiutare ogni dono, forma di ospitalità o ogni altra forma di compenso offerti da mercanti, case d'asta o altri soggetti che possano indurre all'acquisto o alla cessione di oggetti del museo, ovvero alla scelta di procedere o non procedere a una decisione formale. Inoltre, i professionisti museali devono astenersi dal consigliare o raccomandare a terzi uno specifico mercante, banditore d'asta o perito.

#### **8.16 Collezionismo privato**

I professionisti museali non devono entrare in concorrenza con la propria istituzione per l'acquisizione di oggetti o in relazione ad altra attività personale di collezionismo. In merito a ogni attività di tale genere svolta a titolo privato, il professionista e l'amministrazione responsabile dovranno stipulare un accordo da osservare scrupolosamente.

#### **8.17 Uso del nome e del logo dell'ICOM**

Il nome dell'associazione, la sigla o il logo non possono essere usati per promuovere o patrocinare un prodotto o un'operazione commerciale.

#### **8.18 Altri conflitti di interesse**

Qualora sorga ogni altro conflitto d'interesse tra un individuo e il museo, prevale l'interesse del museo.

### **GLOSSARIO**

**Amministrazione responsabile (*Governing Body*)** Persone o organizzazione definite dalla normativa di riferimento per i musei, cui spetta la responsabilità della

continuità di servizio, di sviluppo strategico e finanziamento del museo.

**Attività commerciali (*Income generating activities*)** Attività tese a generare profitto o reddito a vantaggio dell'istituzione museale, intese come collaterali alla principale.

**Collezioni in uso (*Working collections*)** Oggetti o insiemi di oggetti appartenenti al patrimonio museale in cui l'utilizzo per fini scientifici o educativi prevalga sull'esigenza conservativa.

**Commercio o compra-vendita (*Dealing*)** Acquisto o vendita di oggetti per profitto personale o dell'istituzione.

**Conflitto di interesse (*Conflict of interest*)** Presenza di un interesse privato o personale che dà origine alla contraddizione di principio in una situazione professionale che invalida – o pare invalidare – l'obiettività delle decisioni da adottare.

**Conservatore (*Curator*)** Il conservatore è responsabile della conservazione, della sicurezza, della gestione e della valorizzazione delle collezioni a lui affidate. È responsabile, in concorso con il direttore, dell'identità e della missione del museo (per ulteriori informazioni, vedi A. Garlandini (a cura di), *Professioni museali in Italia e in Europa*, ICOM Italia, 2007, pp. 62-63)

**Esperto in diagnostica – Restauratore (*Conservator – Restorer*)** Personale del museo o libero professionista, specializzato in diagnostica, conservazione preventiva e restauro dei beni culturali (per ulteriori informazioni, vedi ICOM News, vol.39, n.1 (1986), pp.5-6)

**Alienazione (*deaccessioning*)** Atto che determina la cessione definitiva a terzi di parti del patrimonio del museo a seguito di vendita o donazione.

**Obbligo di diligenza (*Due diligence*) [v. punto. 2.3]** Obbligo di mettere in atto ogni sforzo al fine di verificare l'insieme delle informazioni relative ad un oggetto, prima di adottare provvedimenti in merito allo stesso; in modo particolare l'obbligo di identificarne l'origine e la storia prima di deciderne l'eventuale acquisizione o l'uso.

**Museo (*Museum*)** Un 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.

**Organizzazione non-profit o senza scopo di lucro (*Non-profit o not-for-profit organisation*)** Soggetto istituzionale previsto dalla normativa nazionale competente i cui redditi (ivi comprese le eccedenze e i profitti) siano destinati per statuto esclusivamente a beneficio dell'organismo stesso, al conseguimento dei suoi obiettivi e al suo funzionamento.

**Patrimonio culturale (*Cultural heritage*)** Ogni bene culturale materiale e immateriale che si ritiene abbia un valore estetico, storico, scientifico o spirituale.

**Patrimonio naturale (*Natural Heritage*)** Ogni oggetto naturale, fenomeno o concetto che sia considerato di importanza scientifica o manifestazione dello spirito.

**Perizia (*Appraisal*) - scientifica:** autenticazione e valutazione di un oggetto o di un esemplare - **economica:** stima del valore monetario di un oggetto In alcuni paesi il termine è usato anche per indicare una perizia indipendente atta a stabilire il controvalore monetario di una donazione a scopo di deduzione fiscale.

**Professionista museale (*Museum professional*)** La definizione include il

personale retribuito e volontario dei musei o delle istituzioni (vedi art. 2 par. 1 e 2 dello Statuto) che abbia una formazione specialistica o che abbia un'esperienza pratica equivalente in tutti gli ambiti collegati alla gestione e al funzionamento di un museo, nonché professionisti indipendenti che rispettano il *Codice etico dell'ICOM per i musei* e che lavorano per musei o istituzioni (come definiti nello Statuto dell'ICOM), ma esclude coloro che operano nella promozione o vendita di prodotti commerciali e attrezzature dedicate a musei oppure a servizi museali.

**Provenienza o origine (*Provenance*)** Cronistoria di un oggetto dal momento in cui è stato scoperto o prodotto fino al tempo presente; serve a determinare l'autenticità e la proprietà dell'oggetto.

**Standard o parametro minimo (*minimum standard*)** Standard o parametro di dotazione e/o prestazione al quale deve ragionevolmente aspirare ogni museo e il personale che vi opera. Alcuni paesi hanno stabilito mediante norme e regolamenti i propri standard nazionali minimi.

**Testimonianze primarie (*Primary evidence*) [v. punto 3.4]** Oggetti che hanno in sé un valore talmente straordinario da rappresentare un contributo allo sviluppo della conoscenza; in presenza di tale tipologia di testimonianze, è giustificata l'acquisizione e la salvaguardia in nome del pubblico interesse anche in assenza di attestazione di provenienza.

**Titolo legale di proprietà (*legal title*)** Diritto legale di proprietà valido nel singolo paese. In alcuni paesi può trattarsi di un diritto conferito e perciò non sufficiente a soddisfare l'obbligo di diligenza dovuta in caso di acquisto o trasferimento della proprietà stessa.

**Titolo valido di proprietà (*valid title*)** Diritto incontestabile di proprietà, riconosciuto in base alla ricostruzione scientifica e completa della storia e della provenienza di un oggetto dal momento in cui è stato scoperto o realizzato al tempo presente.

\*I termini "museo" e "professionista museale" sono definizioni provvisorie da usare per l'interpretazione del *Codice etico dell'ICOM per i musei*. La definizione dei due termini data dallo Statuto dell'ICOM rimane valida sino alla definitiva validazione della sua revisione.

## Allegato 9

### Carta nazionale delle professioni museali

Questo è il testo definitivo della Carta nazionale delle Professioni museali, approvato con alcune integrazioni dalla II Conferenza dei musei italiani, svoltasi il 2 ottobre 2006 a Roma, nella sala dello Stenditoio del complesso monumentale del San Michele – Ministero per i Beni e le attività culturali.

La prima versione del documento è stata redatta dal gruppo di lavoro interassociativo deciso nel corso dell'Assemblea generale di ICOM Italia, svoltasi a Pesaro il 18 marzo 2005, con la partecipazione di tutte le associazioni museali italiane.

Il gruppo di lavoro, coordinato da Alberto Garlandini era originariamente così composto: Alberto Garlandini (coordinatore), Alessandra Aspes, Gianluigi Daccò, Luigi Di Corato, Sandra Ferracuti, Paola Giovetti, Viviana Lanzarini, Michele Lanzinger, Silvia Mascheroni, Cristiana Morigi Govi, Andrea Nante, Margherita Sani, Salvatore Sutera, Cristian Valsecchi, Caterina Cafaro (Segreteria).

Sono stati in seguito coinvolti nel lavoro molti altri colleghi, fra cui: Francesco Barocelli, Giovanna Brambilla Ranise, Angelo Brugnoli, Maria Vittoria Marini Clarelli, Emanuela Daffra, Maria Antonella Fusco, Aurora Di Mauro, Giuliana Ericani, Valentina Galloni, Claudio Gamba, Claudia Garzon, Rita Gigante, Adele Maresca Compagna, Cecilia Mazzi, Enzo Minervini, Maria Cristina Nasoni, Marta Paraventi, Alessandra Pinna, Laura Ronzon, Carla Salvetti, Patrizia Tamassia, Anna Maria Visser, Antonia Zanferrari.

Non è qui possibile citare tutti quelli che hanno contribuito; a loro va il nostro più sentito ringraziamento.

#### Sommario

1. Carta nazionale delle professioni museali a cura dei Presidenti della Conferenza permanente delle Associazioni museali italiane
2. Introduzione di Alberto Garlandini
3. La Mappa delle principali professionalità
4. I profili professionali
  - 4.1. Premessa
  - 4.2. Direttore
  - 4.3. Ambito: ricerca, cura e gestione delle collezioni
    - 4.3.1. Conservatore
    - 4.3.2. Catalogatore
    - 4.3.3. Registrar: responsabile del servizio prestiti e della movimentazione delle opere
    - 4.3.4. Restauratore
    - 4.3.5. Assistente addetto alle collezioni
  - 4.4. Ambito: servizi e rapporti con il pubblico
    - 4.4.1. Responsabile dei servizi educativi
    - 4.4.2. Educatore museale
    - 4.4.3. Coordinatore dei servizi di accoglienza e custodia
    - 4.4.4. Operatore dei servizi di accoglienza e custodia
    - 4.4.5. Responsabile dei servizi di documentazione

- 4.4.6. Responsabile della biblioteca
- 4.5. Ambito: amministrativo, finanziario, gestionale e delle relazioni pubbliche
  - 4.5.1. Responsabile amministrativo e finanziario
  - 4.5.2. Responsabile della segreteria
  - 4.5.3. Responsabile dell'ufficio stampa e delle relazioni pubbliche
  - 4.5.4. Responsabile per lo sviluppo: fund raising, promozione e marketing
  - 4.5.5. Responsabile del sito web
- 4.6. Ambito: strutture e sicurezza
  - 4.6.1. Responsabile delle strutture e dell'impiantistica
  - 4.6.2. Responsabile della rete informatica
  - 4.6.3. Responsabile della sicurezza
  - 4.6.4. Progettista degli allestimenti degli spazi museali e delle mostre temporanee

## 1. CARTA NAZIONALE DELLE PROFESSIONI MUSEALI

Per i musei italiani gli ultimi anni hanno apportato novità sostanziali: dal loro riconoscimento in quanto istituto all'individuazione dei requisiti minimi essenziali ad assicurarne l'esistenza; dall'importanza assegnata alla definizione della loro missione alla rielaborazione delle dichiarazioni di missione; dalla formalizzazione degli standard necessari a garantirne il funzionamento all'elaborazione di modelli di qualità per loro gestione; dalla sperimentazione di nuove forme di gestione alla creazione di reti e sistemi museali; da un progressivo orientamento al pubblico allo sviluppo di forme innovative di partecipazione; dalla ricerca di un nuovo ruolo nella tutela e valorizzazione del patrimonio culturale alla pratica di rapporti più organici con il territorio.

Questo insieme di novità sta trovando la sua concretizzazione, a cura delle amministrazioni responsabili e grazie all'iniziativa dei molti operatori impegnati a tradurle in pratica: nella definizione di un sistema di regole interne ed esterne all'istituto museo, individuando in esso la condizione di base per un loro adeguato funzionamento, ma ancor più l'espressione formale del sistema delle relazioni che ne guida l'agire; nella centralità assegnata al personale che opera nei e per i musei, dalla cui professionalità, competenza e capacità dipendono in ultima istanza la coerente traduzione della missione in programmi e azioni conseguenti ad essa, la definizione e l'applicazione di qualunque sistema di regole, l'efficacia e l'efficienza di qualunque istituto. In altri termini, il presente e il futuro dei musei.

Sulla base di questi presupposti le Associazioni museali italiane - riunite in Conferenza permanente dal 19 novembre 2004 - hanno stabilito di elaborare una Carta nazionale delle professioni museali con l'obiettivo di ribadire la centralità del ruolo dei professionisti museali in seno ai musei e di sanare la storica assenza di definizione delle professionalità presenti nei musei e su cui i musei debbono poter contare per assolvere la loro missione e svolgere le funzioni loro proprie.

Alla decisione, presa il 16 marzo 2005 in occasione dell'Assemblea generale dell'ICOM di Pesaro, di redigere questa Carta sono seguite la formazione di un gruppo di lavoro con la partecipazione di soci di tutte le Associazioni e di numerosi altri professionisti e operatori museali, la stesura di una prima bozza di Carta, presentata on line nel mese di luglio, che ha aperto il confronto con tutti gli interessati, l'elaborazione di una seconda bozza di Carta, discussa nuovamente a Pesaro il 24 settembre dai Consigli direttivi delle Associazioni della Conferenza



permanente, e modificata e completata sulla base delle loro osservazioni. La bozza definitiva della Carta nazionale delle professioni museali viene ora sottoposta alla Conferenza nazionale dei musei italiani, indetta per il 24 ottobre a Milano e aperta ai rappresentanti delle Amministrazioni responsabili, dei musei italiani e di tutti gli operatori interessati, per una sua discussione finale e in vista della sua definitiva approvazione.

I Consigli direttivi delle Associazioni museali della Conferenza permanente

- sottolineano il valore del processo aperto e condiviso che ha caratterizzato l'elaborazione della Carta, l'importanza di un'iniziativa assunta in prima persona dai professionisti museali nella definizione delle professionalità, delle responsabilità e attività che le caratterizzano e dei requisiti per l'accesso alle professioni stesse;

- sottopongono la Carta nazionale delle professioni museali all'approvazione della Conferenza nazionale dei musei;

- raccomandano a tutte le Amministrazioni responsabili, ciascuna secondo le modalità previste dal proprio ordinamento, di prendere a riferimento, adottare, recepire, adeguare le proprie norme alla Carta nazionale delle professioni museali, tenendo conto delle Raccomandazioni che la accompagnano e tenendo conto del fatto che le caratteristiche di altri profili professionali prioritari, ma di interesse specifico per determinare categorie museali, saranno precisate in documenti elaborati successivamente dalle singole Associazioni;

- si impegnano a

- verificarne l'applicabilità e l'applicazione indicando nei prossimi mesi Conferenze regionali e interregionali dei professionisti museali e promuovendo sulla base delle indicazioni emerse entro il prossimo anno una seconda Conferenza nazionale con l'obiettivo di apportare le modifiche necessarie alla Carta;

- aprire un confronto con gli altri professionisti del patrimonio culturale nella direzione di giungere a una Carta nazionale delle professioni del patrimonio culturale;

- stabilire un confronto con le organizzazioni dei lavoratori, delle imprese e delle amministrazioni responsabili, finalizzato a stabilire le corrispondenze fra i profili individuati e l'inquadramento contrattuale dei professionisti e degli operatori;

- esaminare con le Università, le Regioni e le altre Istituzioni formative la coerenza fra le previsioni della Carta e i corsi di studio esistenti con l'obiettivo di conciliarne le sue previsioni con l'offerta formativa presente e futura;

- costituire, in collaborazione con le Amministrazioni responsabili disponibili, un osservatorio sul personale dei musei con l'obiettivo di rilevarne il numero, l'inquadramento, le carenze e di individuare le modalità e i tempi per superarle.

Pesaro, 24 settembre 2005

Gabriella Belli Presidente dell'Associazione Musei d'arte contemporanea italiani (AMACI)

Associazione Musei ecclesiastici italiani (AMEI)

Anna Maria Visser Presidente dell'Associazione nazionale dei Musei locali e istituzionali italiani (ANMLI)

Giacomo Giacobini Presidente dell'Associazione nazionale Musei scientifici (ANMS)

Daniele Jalla Presidente del Comitato nazionale italiano dell'International Council of Museums (ICOM Italia)

Pietro Clemente Presidente della Società italiana per la museografia e i beni demoetnoantropologica (SIMBDEA)

## 2. INTRODUZIONE

Alberto Garlandini Coordinatore del gruppo di lavoro

### *1. Premessa*

L'Assemblea nazionale di ICOM Italia, svoltasi a Pesaro il 19 marzo 2005, ha discusso il tema della valorizzazione, della formazione e del riconoscimento delle professioni museali. Il dibattito si è svolto in due tavole rotonde, la prima con la partecipazione di rappresentanti di ICOM internazionale, la seconda con la presenza dei presidenti di tutte le Associazioni museali italiane, che nel novembre 2004 si sono costituite in Conferenza permanente.<sup>1</sup> Al termine dei lavori, è stata unanimemente approvata la proposta di tenere a Milano il 24 ottobre 2005 la Conferenza nazionale, cui sottoporre per la definitiva approvazione la Carta delle professioni museali.

I partecipanti hanno condiviso i documenti preparatori pubblicati sul numero speciale de La Rivista dei Musei<sup>2</sup> e hanno incaricato Alberto Garlandini di ICOM di costituire un gruppo di lavoro allo scopo di studiare i principali profili di competenze professionali che dovranno essere previsti dalla Carta.

Il gruppo di lavoro interassociativo si è riunito due volte, a Torino il 18 aprile 2005 e a Bologna il 30 maggio 2005; per approfondire i temi e coinvolgere quanti più colleghi possibile, il lavoro è proseguito anche on line e sono stati costituiti quattro sottogruppi, che si sono riuniti più volte.<sup>3</sup> Il 24 settembre 2005 i direttivi delle Associazioni museali si sono riuniti nuovamente a Pesaro, hanno esaminato e integrato il documento proposto dal Gruppo di lavoro, unitamente ad alcune Raccomandazioni che lo accompagnano.

### *2. Il riconoscimento normativo del museo*

Nel primo lustro del XXI secolo, il museo ha ottenuto anche in Italia lo status formale di istituto culturale permanente e di servizio pubblico. Il Decreto Ministeriale sui criteri tecnico-scientifici e gli standard di funzionamento e di sviluppo dei musei<sup>4</sup> ha introdotto standard di qualità, adattando alle peculiarità dei musei italiani i minimum standards/normes minimales/principi base per il governo di un museo che il Codice deontologico di ICOM ha individuato nel 1986. In seguito, l'articolo 101 "Istituti e luoghi della cultura" del Codice dei beni culturali e del paesaggio<sup>5</sup> ha fornito una definizione di museo che riprende nella sostanza la definizione internazionale di ICOM, <sup>6</sup> pur tralasciando le funzioni di ricerca e le finalità di diletto che ICOM riconosce come connaturate ai musei e che ha richiesto di inserire nel Codice stesso.

### *3. Il riconoscimento delle professionalità museali*

L'Ambito IV del Decreto Ministeriale sugli standard museali è dedicato al personale necessario per adempiere alle funzioni strutturali del museo. Secondo quanto previsto dalla riforma costituzionale del 2001 e dal Codice, spetta anzitutto alle Regioni dare attuazione al Decreto. In forme e modalità diverse, varie Regioni fra cui Lombardia, Veneto, Emilia Romagna, Piemonte, Toscana, Marche, Lazio, Sardegna, hanno già individuato nella presenza di personale qualificato un requisito determinante per l'accreditamento dei musei o per la loro certificazione di qualità. In particolare, la Regione Lombardia ha sancito, come requisito per il riconoscimento regionale, la presenza di cinque professionalità prioritarie: direttore, conservatore, responsabile dei servizi educativi, responsabile della sicurezza, addetto alla custodia, di cui ha individuato i relativi profili di competenze.<sup>7</sup>

Malgrado tali iniziative nazionali e regionali, siamo ancora lontani da un riconoscimento sostanziale e formale delle professionalità e dei professionisti dei

musei. Con la Carta nazionale delle professioni museali le Associazioni museali italiane intendono contribuire al pubblico riconoscimento del ruolo essenziale del personale dei musei e dei loro professionalità.

#### *4. I compiti delle Associazioni dei professionisti museali*

Alle Associazioni dei professionisti museali competono tre compiti inderogabili:

- indicare i profili professionali del personale che opera nei e per i musei, quali che siano tipologia, dimensione e titolarità di questi;
- segnalare a tutti i soggetti pubblici e privati che hanno responsabilità istituzionali e amministrative (ma anche formative) le professionalità indispensabili al buon funzionamento dei musei e vigilare che tali competenze siano effettivamente disponibili nei musei;
- promuovere una cultura della qualità e della professionalità e assumere tutte le iniziative necessarie affinché tali valori siano garantiti negli statuti/regolamenti dei musei e osservati nella loro vita quotidiana.

#### *5. L'urgenza del riconoscimento pubblico delle professioni museali*

Le professioni museali devono ottenere un pubblico riconoscimento il più presto possibile per almeno cinque motivi:

1. I professionisti museali hanno la necessità di identificarsi in un documento strategico che ne evidenzia le peculiarità professionali e, al contempo, esalti la complessità delle funzioni museali. Le carenze delle statistiche culturali non ci dicono con sicurezza quanti operano nei e per i musei italiani; sulla base dei dati disponibili, possiamo comunque stimare che in Italia gli interlocutori delle Associazioni museali siano un numero molto consistente, sia pure frammentati per ruolo, tipo di incarico, continuità di lavoro, responsabilità esercitate, competenze professionali. Le associazioni di categoria sono numerose e diversificate, eppure gli iscritti nel loro complesso sono ancora pochi.

2. Alcune professioni del comparto culturale o contigue a esso hanno ottenuto o stanno per ottenere un riconoscimento pubblico. Purtroppo, il fatto che manchi un riconoscimento delle specificità museali può determinare fraintendimenti sulla funzione e sul ruolo di altri professionisti, come è accaduto per le guide turistiche, che in taluni casi hanno impropriamente richiesto di poter svolgere attività prettamente museali come quelle degli operatori dei servizi didattici ed educativi dei musei. 8

3. Per governare i processi di esternalizzazione dei servizi museali, è indispensabile l'identificazione di profili di competenze, che permettono di evidenziare le professionalità che devono rimanere incardinate nei musei e le caratteristiche professionali che i prestatori dei servizi esternalizzati devono garantire. A tali profili devono fare riferimento anche i processi di accreditamento e di certificazione che le Regioni stanno attuando.

4. Il forte cambiamento in atto nelle università e nelle altre agenzie della formazione e dell'aggiornamento ha prodotto una proliferazione di corsi in materia di beni, servizi e attività culturali non correlate alle reali esigenze del mondo del lavoro. Tale situazione richiede una presa di posizione da parte dei professionisti museali con l'obiettivo di contribuire ad accrescere la rispondenza dei curricula formativi alle competenze effettivamente richieste dal mondo del lavoro.

5. In Parlamento sono in discussione proposte di riforma delle professioni intellettuali. Al di là dell'opinabile sorte di tali tentativi, al dibattito non può mancare il contributo dei professionisti museali, in coordinamento con l'Associazione italiana bibliotecari, l'Associazione nazionale archivistica italiana e gli altri professionisti della cultura, con cui le Associazioni dei professionisti museali intendono stabilire

un confronto e dar vita a un'azione comune.

#### *6. I Curricula Guidelines for Museum Professional Development di ICOM*

Nella Mappa delle principali professionalità museali<sup>9</sup> sono individuati venti profili, che si basano sull'esperienza italiana, ma anche sul lavoro svolto da ICOM, specie attraverso i suoi comitati internazionali ICTOP<sup>10</sup> e ICOFOM.<sup>11</sup> Alla luce delle profonde trasformazioni vissute dal museo nel corso del XX secolo, ICTOP ha studiato le nuove professionalità museali e ha rielaborato il Basic Syllabus for Professional Museum Training degli anni Settanta a favore di Curricula Guidelines for Museum Professional Development, approvate dal Consiglio esecutivo di ICOM nel 2000. Si è così passati da un documento che costituiva nella sostanza il programma di un corso di laurea in museologia – il Basic Syllabus – a un insieme di linee guida formative - i Curricula Guidelines - che delineano le complesse e variegate conoscenze, competenze e abilità necessarie per lavorare nei musei contemporanei in una logica di formazione professionale permanente e a più livelli.

#### *7. La Mappa delle principali professionalità museali*

La Mappa delle principali professionalità museali<sup>9</sup> si prefigge di individuare le principali professionalità e di descriverne le responsabilità, gli ambiti di lavoro, i compiti, i requisiti per l'accesso e le modalità di incarico. Il museo contemporaneo richiede sia una professionalizzazione e una specializzazione degli addetti sia la massima interdisciplinarietà, trasversalità, capacità di lavorare in gruppo da parte di tutti gli operatori. Per questo motivo, la Mappa suddivide i principali profili di competenze in aree funzionali, fra loro interconnesse e interagenti.

La Mappa guarda al futuro più che al passato e descrive le professionalità, nuove e tradizionali, alla luce delle complesse funzioni del museo contemporaneo. È rivolta a tutti i musei, siano essi pubblici o privati, indipendentemente dalle loro dimensioni, origini, titolarità, collocazione, tipologia.

La Mappa non è l'organigramma ideale di un museo né individua gerarchie o piante organiche. Tutte le figure professionali esercitano i compiti e le responsabilità loro assegnate sulla base degli indirizzi espressi - secondo le diverse competenze- dalla direzione del museo e dall'amministrazione responsabile. Ogni museo ha una propria, specifica organizzazione, frutto della storia, della natura istituzionale, delle risorse che ha a disposizione, della missione che gli è affidata dalla proprietà. In molti musei italiani pochi, o pochissimi, professionisti si trovano a gestire da soli l'insieme delle funzioni museali. In altre realtà a uno stesso professionista sono affidati, in logica di rete e di sistema, responsabilità su più istituti. Inoltre, in molti istituti ai tradizionali modelli gerarchici e piramidali si vanno sostituendo nuovi modelli organizzativi, orizzontali e a matrice, basati su gruppi di lavoro e task force. Di fronte a una situazione così complessa ed eterogenea, sarebbe fuorviante che le Associazioni dei professionisti museali proponessero specifici modelli organizzativi, mentre è essenziale che individuino le professionalità necessarie all'espletamento della missione e delle funzioni dei musei.

#### *8. Il direttore come leader e responsabile ultimo del museo*

Al centro della Mappa delle professionalità museali è collocato il direttore, la figura centrale e inderogabile del museo. Il direttore è il garante dell'attività del museo nei confronti dell'amministrazione responsabile, della comunità scientifica e dei cittadini. A lui afferisce la piena responsabilità dell'attuazione della missione e delle politiche del museo, della sua gestione, della conservazione, valorizzazione, promozione e godimento pubblico delle collezioni, nonché della ricerca scientifica svolta dal museo. È il responsabile diretto e indiretto delle risorse umane e finanziarie, dell'attuazione delle funzioni del museo e dell'insieme delle sue relazioni

interne ed esterne.

#### *9. Funzioni del museo e competenze professionali*

La Mappa individua quattro macroaree di attività museale - afferenti alla responsabilità del direttore - che corrispondono alle funzioni museali individuate dal Codice deontologico di ICOM. Tenendo conto degli otto ambiti in cui sono ripartiti gli standard museali nel Decreto Ministeriale, le tre aree funzionali ricorrenti nella letteratura museologica - collezioni, amministrazione, servizi al pubblico - sono state riorganizzate in quattro ambiti che meglio rispondono alle specificità della realtà contemporanea dei musei italiani:

- ricerca, cura e gestione delle collezioni, - amministrazione, finanze, gestione delle risorse umane e delle relazioni pubbliche, - servizi e rapporti con il pubblico, - strutture, allestimenti e sicurezza.

#### *10. Le principali professionalità museali*

La Mappa individua le professionalità con le denominazioni correntemente utilizzate in italiano e le suddivide nei quattro ambiti funzionali, senza alcuna gerarchia tra i medesimi. Alcune professionalità hanno genesi e profili prettamente museali - direttore, conservatore, responsabile dei servizi educativi -, altre hanno origine in istituti culturali non museali - il responsabile della biblioteca, il responsabile dei servizi di documentazione, registrar -, altre provengono da ambiti economico/manageriali - responsabile dello sviluppo, responsabile amministrativo e finanziario -, altre ancora sono trasversali - responsabile della comunicazione e dell'ufficio stampa, responsabile del sito web e del sistema informativo, responsabile della sicurezza. Indipendentemente dalla disciplina d'origine, tutte le professionalità operanti nel museo devono avere anche una formazione museologia, acquisita nell'ambito del proprio corso di studi o attraverso corsi di specializzazione riconosciuti. I profili di competenze individuati nella Carta terranno conto, quando esistenti, di statuti professionali già consolidati o riconosciuti.

Se in molti musei italiani le stesse persone devono assolvere le funzioni e i compiti di molte delle professionalità individuate nella Mappa, in altri musei accade l'opposto. In altre parole, in alcuni musei al singolo profilo di competenze presente nella Mappa corrispondono più persone, che ricoprono ruoli diversi. Vista la rilevanza quantitativa e qualitativa, per quanto riguarda i servizi educativi e i servizi di accoglienza e custodia è stato individuato, accanto al profilo del responsabile anche quello dell'operatore.

Per evitare un'eccessiva frammentazione dei profili, sono state studiate le professionalità museali con forti valenze trasversali. Di conseguenza, non sono state evidenziate figure con competenze molto specialistiche che svolgono funzioni importanti in singole tipologie di musei e che in tali musei devono essere disponibili. Per esempio il disegnatore, che nei musei archeologici si occupa del rilievo grafico dei manufatti a fini di studio e didattici; il giardiniere che negli orti botanici e nei giardini storici si occupa del mantenimento delle collezioni botaniche viventi e degli allestimenti; il tecnico addetto alle collezioni che nei musei naturalistici si occupa della conservazione e gestione delle collezioni. Questo non significa che tali profili non possano essere oggetto di successiva individuazione con le stesse modalità di quelli individuati in prima istanza dalla Carta.

#### *11. Il Codice e le professioni culturali*

Il Codice affronta direttamente e indirettamente il tema delle professioni culturali. L'art. 29 "Conservazione" sancisce che i profili di competenza dei restauratori e degli altri operatori che svolgono attività complementari al restauro o altre attività di conservazione dei beni culturali mobili e delle superficie decorate sono definiti dal

Ministero d'intesa con la Conferenza Stato-Regioni (comma 7). Prevede che i criteri e i livelli di qualità cui si adegua l'insegnamento del restauro siano adottati con decreto del Ministero di concerto con il MIUR, previo parere della Conferenza Stato-Regioni (comma 8). L'insegnamento del restauro è impartito dalle scuole di alta formazione e di studio, nonché da centri, anche interregionali, istituiti mediante accordi o intese tra il Ministero e le Regioni, e da altri soggetti pubblici e privati accreditati dallo Stato, con modalità decretate dal Ministero di concerto con il MIUR e previo parere della Conferenza Stato-Regioni (comma 9). La formazione delle figure professionali che svolgono attività complementari al restauro o altre attività di conservazione è assicurata da soggetti pubblici e privati ai sensi della normativa regionale (comma 10).

Il tema delle professionalità museali è citato nell'art. 115 "Forme di gestione", ove si sancisce che "la gestione in forma diretta è svolta per mezzo di strutture organizzative interne [...] provviste di idoneo personale tecnico" (comma 2).

#### *12. Il ruolo delle Regioni e il carattere nazionale delle professionalità museali*

La riforma del Titolo V della Parte seconda della Costituzione ha modificato l'assetto delle competenze in materia di tutela, di valorizzazione e gestione dei musei. Le potestà legislative e le funzioni amministrative in materia di musei e biblioteche di enti locali e di interesse locale, trasferite alle Regioni a statuto ordinario nel 1972, sono ora inquadrate nelle nuove competenze legislative concorrenti delle Regioni in materia di valorizzazione dei luoghi e istituti della cultura non statali. I principi generali cui devono fare riferimento le normative regionali sono contenute nel Codice dei beni culturali e del paesaggio. L'art. 7 "Funzioni e compiti in materia di valorizzazione del patrimonio culturale" conferma la potestà legislativa regionale, nel rispetto dei principi fondamentali fissati dal Codice stesso. L'art. 102.2 "Fruizione degli istituti e dei luoghi della cultura di appartenenza pubblica" e l'art. 112.2 "Valorizzazione dei beni culturali di appartenenza pubblica" sanciscono che la legislazione regionale disciplina la fruizione e la valorizzazione dei beni presenti nei musei non appartenenti allo Stato o dei quali lo Stato abbia trasferito la disponibilità. Inoltre, l'art. 112.4 prevede che Ministero, Regioni e altri enti pubblici territoriali stipulino accordi su base regionale per definire obiettivi, tempi e modalità per coordinare, armonizzare e integrare le attività di valorizzazione.

Spetta alle Regioni sostenere la crescita dei musei e promuovere l'accreditamento e la certificazione: standard prioritario deve essere la disponibilità di adeguate professionalità. La Carta nazionale delle professioni museali proposta dalle Associazioni museali ha carattere nazionale e come tale verrà discussa con le Regioni e con il coordinamento nazionale delle Regioni. Le strategie di sviluppo dei diversi sistemi museali regionali rispondono a necessità e specificità locali, ma i profili professionali museali hanno valenza nazionale. L'obiettivo è promuovere un corpo tecnico della tutela e della valorizzazione unitario, che condivide metodologie, competenze e obiettivi. In tal modo, i professionisti dei musei potranno finalmente avere effettive prospettive di carriera e mobilità interistituzionale.

Al tempo stesso, la Carta si rivolge all'insieme delle Amministrazioni che hanno responsabilità diretta o indiretta sui musei, dal Ministero per i beni e le attività culturali che mantiene la proprietà e le competenze in materia di valorizzazione e gestione su un insieme vasto e particolarmente significativo di musei, agli Enti locali, cui afferisce la maggioranza dei musei pubblici, alle Università degli Studi, alla Chiesa cattolica e alle altre confessioni, per quanto riguarda i musei

ecclesiastici, alle Fondazioni e associazioni proprietarie o comunque con responsabilità sui musei loro affidati in gestione.

Il Codice offre un quadro di riferimento per un riconoscimento unitario dei profili professionali museali attraverso atti regionali, interregionali e nazionali (decreti ministeriali, previa intesa in Conferenza Stato- Regioni e in Conferenza unificata), da costruirsi con accordi tra Ministero, Regioni e altri enti pubblici territoriali, anche in concorso con le università. L'art. 114 "Livelli di qualità della valorizzazione" prevede che Ministero, Regioni e altri enti pubblici territoriali, anche in concorso con le università, fissino livelli uniformi di qualità della valorizzazione, da adottarsi con decreto del Ministero previa intesa in Conferenza unificata.

### *13. La museologia e i museologi*

Nelle elaborazioni di ICOFOM, la museologia è una disciplina che si occupa della scienza e della storia del museo - principalmente, ma non solo, in ambito universitario - e ha confini molto ampi, che travalicano la vita stessa dei musei. A partire dalle singole specializzazioni e professionalità, il personale del museo è comunque costituito nel suo insieme da museologi. In primo luogo, gli operatori del museo devono avere una formazione in museologia, nella misura e con le modalità richieste dalle specifiche professioni. In secondo luogo, ogni professionista museale si occupa di museologia sia nella concretezza del quotidiano lavoro sia ogniqualvolta che contribuisce, in termini teorici e pratici, allo studio, alla ricerca e alla formazione in ambito museale.

È importante che anche in Italia, come accade sul piano internazionale, la museologia trovi il giusto riconoscimento a livello universitario. Nella formazione e nell'aggiornamento delle professioni museali devono avere un ruolo sempre più importante i professionisti museali, che possono fornire il loro contributo in questo campo, e l'esperienza diretta nei musei, in modo da sviluppare curricula caratterizzati da un giusto equilibrio tra le materie teorico-metodologiche e le attività pratiche e sul campo.

È stato giustamente osservato che i termini bibliotecario e archivista/documentalista individuano sinteticamente i professionisti che lavorano nelle biblioteche e negli archivi, mentre non è possibile trovare per i musei un termine altrettanto sintetico. La denominazione che meglio riassume la complessità e l'articolazione delle nostre professioni è quella di professionista dei musei. In effetti, questa denominazione è utilizzata anche in altre lingue: museum professional in inglese, professionnel des musées in francese, profesional de los museos in spagnolo.

### *14. Le figure professionali prioritarie*

Tutte le professionalità della Mappa sono indispensabili al buon funzionamento di un museo. Peraltro, come risulta dalle analisi di Regione Lombardia e come è stato notato nel dibattito interassociativo di Pesaro, alcune professionalità sono maggiormente presenti nella catena del valore del museo e interagiscono più di altre con i processi e le attività fondamentali, in primis il direttore e il conservatore in quanto responsabile della gestione e cura delle collezioni che del museo costituiscono il fondamento e la ragion d'essere.

Pur non individuando gerarchie di importanza, la Mappa è uno strumento utile a valutare, sulla base delle specificità degli istituti, le priorità di riconoscimento e di acquisizione delle figure professionali necessarie all'espletamento della sua specifica missione e delle funzioni che lo caratterizzano singolarmente. In primo luogo, essa indica che ogni museo deve dotarsi di un direttore/conservatore come condizione indispensabile affinché possa esserne garantito il funzionamento. In

secondo luogo, le quattro aree di funzioni museali indicano la necessità che ogni museo si doti di personale che abbia una professionalità rispondente alle esigenze funzionali di ognuna di esse.

#### *15. L'acquisizione delle professionalità*

È compito dei responsabili istituzionali e amministrativi dei musei individuare percorsi realistici – ma certi – di acquisizione e di valorizzazione delle professionalità. Quando non è possibile acquisirle a tempo indeterminato, è comunque necessario che esse siano incaricate formalmente e per un periodo sufficientemente lungo, tale da assicurare una continuità di gestione e da consentire la realizzazione di una programmazione pluriennale. Utile è l'acquisizione condivisa di professionalità al servizio di più istituti; a ciò dovranno dedicare attenzione i sistemi e le reti museali in costituzione.

Di norma, le competenze richieste alle diverse figure professionali corrispondono al possesso di titoli di studio certificati (diplomi, lauree, master, ecc.). Tuttavia esistono musei che per tipo e/o missione richiedono competenze acquisibili solo attraverso esperienze di vita e di lavoro. In questi casi sono possibili deroghe motivate da parte delle amministrazioni responsabili, relativamente alla richiesta di titoli di studio specifici. Il personale che già lavora nei musei e che ha maturato nel corso dell'esperienza lavorativa conoscenze e competenze adeguate potrà utilmente frequentare corsi di formazione in modo da aggiornare la propria preparazione secondo quanto indicato nei profili.

#### *16. I rapporti contrattuali*

A seconda del tipo di rapporto contrattuale in essere, alle professionalità della Mappa corrispondono figure, livelli/categorie/aree funzionali e declaratorie diverse. L'ampliamento delle tipologie dei rapporti di lavoro previste dalle recenti normative e il superamento della tradizionale gestione in economia da parte delle amministrazioni pubbliche accentuano la diversificazione della contrattualistica vigente nei musei. Oltre ai contratti dei Ministeri e delle Regioni-autonomie locali, sono presenti quelli di Federculture, del Turismo, del Commercio, della Ricerca e altri ancora. È interesse dei professionisti museali che i contratti dei professionisti dei musei, settore per settore, facciano diretto riferimento ai profili di competenze previsti dalla Carta nazionale delle professioni museali e che si giunga a individuare contratti di riferimento comuni e coerenti con i ruoli svolti dal personale che opera nei e per i musei. A tal fine, le Associazioni museali si sono impegnate ad aprire un confronto con le associazioni delle imprese di servizi museali e con i sindacati di settore.

#### *17. Due urgenze: formazione e aggiornamento*

Il confronto avvenuto a Pesaro con i dirigenti europei di ICOM e di ICTOP conferma l'urgenza che anche nel nostro paese si ripensi in modo approfondito alla formazione e all'aggiornamento dei professionisti dei musei. Come noto, il sistema dell'istruzione e della formazione sta attraversando una fase di profondo e turbolento rinnovamento e non esistono percorsi formativi mirati per quanti lavorano nei musei. Gli studi e le elaborazioni di ICOM indicano alcuni punti fissi che sono una importante base di partenza per un confronto tra le associazioni professionali e le agenzie della formazione e dell'istruzione, al fine di realizzare iniziative formative rispondenti alle esigenze dei servizi culturali.

Il primo riferimento è costituito dai Curricula Guidelines che descrivono le conoscenze e le abilità necessarie ai professionisti dei musei, suddivise in cinque ampie aree di competenze. Nel modello ad albero elaborato da ICTOP le radici e il tronco individuano le competenze generali e le competenze museologiche che



devono essere condivise da tutti quanti lavorano in un museo. I rami e il fogliame illustrano le competenze funzionali necessarie per svolgere attività specifiche: competenze di servizio pubblico, competenze manageriali, competenze relative alla informazione-comunicazione e alla cura e gestione delle collezioni.

Un secondo riferimento è costituito dalle ricerche svolte da ICTOP sulle esperienze internazionali di formazione. Tale excursus indica anzitutto che la formazione dei professionisti museali è organizzata a livello specialistico o di secondo grado e si deve innestare su una base già esistente di formazione specialistica e disciplinare ottenuta a livello di corso di laurea. In secondo luogo, si evidenzia che tali programmi formativi devono prevedere, oltre alla museologia, la compresenza equilibrata di tre aree formative: conservazione delle collezioni, gestione manageriale e marketing, gestione dei servizi al pubblico.

La stesura della Carta nazionale delle professioni museali è anche l'occasione per analizzare le principali esperienze formative in atto nel paese e per aprire un confronto fattivo con le università e le altre agenzie della formazione e dell'istruzione.

#### *18. I professionisti dei musei e il volontariato*

Solo la presenza di professionisti qualificati – e responsabili della gestione continuativa del museo – permette la piena valorizzazione del contributo dei volontari. Il museo funziona bene se si avvale di queste due diverse colonne portanti, senza confusioni o sovrapposizioni di ruolo. Affinché il ruolo dei volontari sia più efficace, è opportuno che essi si organizzino in associazioni e siano utilizzati nei musei in base alle specifiche professionalità e competenze, attraverso incarichi e/o atti convenzionali che specificino le loro funzioni e responsabilità. Anche per il personale volontario devono essere sviluppate iniziative di formazione e aggiornamento mirate e puntuali.

#### *19. Il riconoscimento pubblico delle professioni museali*

Anche se noi non chiediamo che le professioni museali vengano riconosciute in un ordine o albo professionale, per motivi pratici e teorici, va ricordato che in Parlamento sono in discussione da circa dieci anni proposte di riforma delle professioni intellettuali. Al di là della sorte che avranno le proposte attualmente in discussione, il confronto con l'Associazione italiana biblioteche ha suggerito di collocare il riconoscimento pubblico delle professioni museali all'interno del più generale riconoscimento delle professioni dei beni, dei servizi e delle attività culturali. L'AIB partecipa da tempo al COLAP, il Coordinamento delle libere Associazioni professionali, proprio per far sentire la voce delle associazioni culturali all'interno del dibattito in corso sui processi di riconoscimento pubblico delle "nuove professioni".

L'innovazione delle forme di gestione dei musei comporta sia l'esternalizzazione di servizi tradizionalmente gestiti in economia sia la costituzione di nuovi soggetti gestionali privati e misti; questo si somma alla storica presenza di musei, di fondazioni, associazioni, enti ecclesiastici. Di conseguenza, le professioni museali sono oggi esercitate sì da dipendenti pubblici e figure assimilabili, ma anche da un numero sempre maggiore di dipendenti privati, liberi professionisti, consulenti e titolari di contratti atipici. Questa complessa realtà professionale sarà valorizzata dalla Carta delle professioni museali e potrà trovare forme di riconoscimento pubblico attraverso una molteplicità di azioni, anche utilizzando le modalità permesse dalla normativa, non solo di settore. Il riconoscimento potrebbe già avvenire attraverso atti regionali o interregionali e attraverso decreti del Ministero Beni e attività culturali di intesa con la Conferenza Stato-Regioni o la Conferenza

unificata; se e quando ciò sarà reso possibile dalla normativa, anche attraverso la partecipazione ai processi di riconoscimento da parte del Ministero della Giustizia delle associazioni rappresentative delle nuove professioni.

#### Note

1. Il 19 novembre 2004, su proposta di ICOM Italia, è stata costituita a Torino la Conferenza permanente delle Associazioni museali italiane, di cui fanno parte tutte le Associazioni museali italiane: AMACI - Associazione Musei d'arte contemporanea italiani; AMEI - Associazione Musei ecclesiastici italiani; ANMLI - Associazione nazionale Musei locali e istituzionali; ANMS - Associazione nazionale Musei scientifici; ICOM Italia - Comitato nazionale italiano dell'International Council of Museums; SIMBDEA - Società italiana per la museografia e i beni demotnoantropologici; Commissione musei della CRUI Conferenza dei rettori delle università italiane.

2. La Rivista dei musei. Organo ufficiale on line di ICOM Italia, Speciale professionalità: marzo 2005, [www.com-italia.org](http://www.com-italia.org)

3. I sottogruppi erano così composti: ambito, gestione e cura delle collezioni: Alberto Garlandini (coord.), Viviana Lanzarini, Cristiana Morigi Govi, Paola Giovetti; ambito servizi e rapporti con il pubblico e il territorio: Silvia Mascheroni (coord.), Margherita Sani, Gianluigi Daccò, Sandra Ferracuti, Alessandro Nante; ambito amministrativo, finanziario, gestionale, relazioni pubbliche: Luigi Di Corato (coord.), Cristian Valsecchi, Alessandra Aspes; ambito strutture, allestimenti e sicurezza: Salvatore Sutura (coord.), Michele Lanzinger.

4. Ministero per i Beni e le attività culturali, Decreto del 10 maggio 2001, Atto di indirizzo sui criteri tecnico- scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei, (art. 150, comma 6, D.lgs. n. 112/1998), pubblicato in Gazzetta Ufficiale, 244, 19 ottobre 2001.

5. Decreto Legislativo del 22 gennaio 2004, n. 42, Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'art. 10 della Legge 6 luglio 2002, n. 137, pubblicato in Gazzetta Ufficiale, 28/L, 24 febbraio 2004.

6. La definizione, così come è stata aggiornata nella XXI Assemblea generale di ICOM tenutasi a Seul, è la seguente: "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".

7. Deliberazione Giunta della Regione Lombardia 20 dicembre 2002, n. 11643, Criteri e linee guida per il riconoscimento dei musei e delle raccolte museali in Lombardia, nonché linee guida sui profili professionali degli operatori dei musei e delle raccolte museali in Lombardia, ai sensi della L.r. 5 gennaio 2000, n. 1, commi 130-131.

8. ICOM Italia ha approvato una Raccomandazione in merito alla distinzione tra le guide turistiche e gli operatori dei servizi didattici ed educativi dei musei, pubblicata nel sito [www.icom-italia.org](http://www.icom-italia.org)

9. Base di partenza è stata la proposta di A. GARLANDINI, "Musei: mappa delle principali professionalità", in La Rivista dei musei. Organo ufficiale on line di ICOM Italia, Speciale professionalità: marzo 2005.

10. ICTOP Comitato internazionale di ICOM sulla formazione del personale.

11. ICOFOM Comitato internazionale di ICOM sulla museologia.

[...]

## Allegato 10

***La funzione educativa del museo e del patrimonio culturale: una risorsa per promuovere conoscenze, abilità e comportamenti generatori di fruizione consapevole e cittadinanza attiva. Gli ambiti di problematicità e le raccomandazioni per affrontarli.***

**Commissione “Educazione e mediazione” ICOM Italia**

Novembre 2009

***Il documento: da chi è stato scritto, a chi si rivolge, che cosa si propone, i punti di attenzione***

ICOM Italia ha istituito la Commissione tematica “Educazione e mediazione” (ottobre 2007) con l'intento di:

- offrire opportunità di incontro, confronto, ricerca e progettazione;
- attivare il dibattito a livello nazionale, approfondendo quegli aspetti che risultano vitali nel lavoro dei professionisti dell'educazione e della mediazione;
- porsi quale referente per il corrispettivo Comitato internazionale (Committee for Education and Cultural Action-ICOM International);
- intraprendere studi, produrre documenti e strumenti da mettere a disposizione della comunità professionale quali esiti del lavoro svolto.

La Commissione con questo documento sente l'esigenza di rivolgersi a tutti i soggetti istituzionali competenti – Ministeri, Amministrazioni, Enti locali, Università, Enti proprietari, ma anche le stesse Direzioni dei musei – affinché intraprendano azioni efficaci per sostenere e potenziare la funzione educativa del museo, alla luce delle difficoltà da parte delle istituzioni museali, di quelle scolastiche e delle Amministrazioni del territorio.

Il documento intende affrontare le questioni più cruciali, qui sinteticamente indicate:

- la consapevolezza da parte dei professionisti e dei gestori dei musei dell'ampio spettro delle potenzialità formative dell'azione educativa museale, in grado di incidere su competenze e comportamenti relativi alla persona nel suo complesso, riferibili alla cittadinanza attiva e democratica e non legate esclusivamente all'ambito disciplinare istituzionale o ad aperture interdisciplinari;
- la connessione stretta tra la funzione educativa e le altre funzioni del museo: insieme compongono il progetto culturale dell'istituzione e interagendo sostengono le reciproche competenze e iniziative;
- il problema del mancato riconoscimento delle professionalità per l'educazione e la mediazione, nonché l'esigenza di percorsi formativi universitari adeguati e coerenti in relazione alle conoscenze e competenze indicate dalla *Carta nazionale delle professioni museali* ICOM Italia;
- la relazione con le comunità del territorio (singoli cittadini, aggregazioni, istituzioni culturali, agenzie formative, organismi politici e amministrativi) al fine di renderle soggetto attivo nella definizione e attuazione del programma culturale museale;
- l'importanza dell'educazione permanente e ricorrente, dell'educazione per l'inclusione sociale e l'integrazione culturale;
- le problematiche presenti nell'esternalizzazione delle attività di divulgazione e

didattica museale.

**1. La funzione educativa del museo** Per tradurre in apprendimenti e comportamenti significativi e consapevoli le opportunità che la funzione educativa del museo offre non solo al cittadino in formazione, ma a tutti i pubblici, è necessario assumere le coordinate di metodo e di operatività che rispondono alle acquisizioni più recenti elaborate dalla ricerca e dalle pratiche nell'ambito dell'educazione al patrimonio, intesa quale "attività formativa formale e informale, che mentre educa alla conoscenza e al rispetto dei beni con l'adozione di comportamenti responsabili, fa del patrimonio oggetto concreto di ricerca e interpretazione, adottando la prospettiva della formazione ricorrente e permanente alla cittadinanza attiva e democratica di tutte le persone." (A. Bortolotti, M. Calidoni, S. Mascheroni, I. Mattozzi, *Per l'educazione al patrimonio culturale. 22 tesi*, FrancoAngeli, Milano 2008).

#### 1.1. *Il quadro istituzionale di riferimento*

Definito all'art. 2.1 dello Statuto ICOM, il museo è "istituzione senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che compie ricerche sulle testimonianze materiali e immateriali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, le comunica e soprattutto le espone a fini di studio, di educazione e di diletto". Tale definizione è premessa ineludibile e riferimento obbligato quando si affrontano le funzioni primarie dell'istituzione museale: come tali funzioni debbano essere esercitate, esigendo quali strutture, quali prestazioni, quale personale. Il *Codice etico dell'ICOM per i musei* precisa che: "Al museo spetta l'importante compito di sviluppare il proprio ruolo educativo e di richiamare un ampio pubblico proveniente dalla comunità, dal territorio o dal gruppo di riferimento. L'interazione con la comunità e la promozione del suo patrimonio sono parte integrante della funzione educativa del museo."

L'*Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei* (Art. 150, comma 6, D.L. n. 112/1998), per l'Ambito VII "Rapporti del museo con il pubblico e relativi servizi" stabilisce che: "È indispensabile l'attivazione di un servizio educativo (che programmi, d'intesa con la direzione, i programmi educativi, elabori progetti, curi i rapporti con le istituzioni scolastiche e con gli altri soggetti presenti sul territorio, produca e raccolga materiale didattico specifico) all'interno del museo o, qualora non fosse possibile, in comune con altri musei o istituzioni della stessa rete territoriale. Sono destinatari del servizio educativo fasce di pubblico diversificate, tanto in età scolare quanto adulto, alle quali corrisponderanno programmi opportunamente predisposti".

La comparazione dei documenti evidenzia la convergenza nel riconoscere la funzione educativa del museo quale funzione primaria e istituzionale e la necessità di un servizio educativo attrezzato e dotato di personale adeguatamente formato, che predisponga programmi e azioni rivolte a pubblici diversificati. "Servizio educativo" esprime il significato di offerta culturale che l'istituzione museale propone all'utenza, elaborando attività e progetti per rispondere alla domanda di informazione e di educazione.

#### 1.2. *Le azioni della Commissione di studio per la didattica del museo e del territorio (1995-1999)*

Nel febbraio 1995 viene istituita presso il Ministero per i Beni e le Attività culturali la "Commissione di studio per la didattica del museo e del territorio" (D.M. 16.3.1996) per ripensare la funzione educativa di soprintendenze e musei. Il documento di riferimento per i lavori della Commissione di studio è stato la "Récommandation N° R (98) 5 du Comité des Ministres aux Etats membres relative à la pédagogie du

Patrimoine” (17 marzo 1998), che definisce la “pedagogia del patrimonio”, ne esplica i campi di applicazione, l’organizzazione delle azioni, nonché la formazione degli operatori e le misure amministrative.

Il 20 marzo 1998 viene firmato l’accordo quadro tra il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali e il Ministero della Pubblica Istruzione, che “in considerazione del diritto di ogni cittadino ad essere educato alla conoscenza e all’uso consapevole del patrimonio culturale si impegnano a mettere a disposizione strutture, risorse ed attività per il conseguimento degli obiettivi sopra richiamati”. L’accordo quadro predispone le condizioni per elaborare congiuntamente progetti educativi annuali o pluriennali da parte dei responsabili delle istituzioni culturali e delle istituzioni scolastiche. Nel medesimo anno è istituito presso il Ministero per i beni culturali e ambientali il “Centro per i servizi educativi del museo e del territorio” al fine di coordinare le realtà operanti su scala nazionale.

**2. La funzione educativa e la relazione con le politiche culturali del museo** La funzione educativa contribuisce a definire il progetto culturale dell’istituzione, unitamente alle attività di acquisizione, studio, comunicazione ed esposizione. Le attuali, difficili contingenze economiche nelle quali i musei si trovano a operare, nonché la diversa sensibilità da parte di direttori, gestori e altri professionisti riguardo il ruolo portante della funzione educativa, fanno sì che in molte realtà gli educatori e i mediatori museali costituiscano un gruppo professionale in relazione discontinua con il personale scientifico e amministrativo operante nell’istituzione, marginalmente coinvolto nei processi decisionali riferiti al progetto culturale, nella sua attuazione e verifica.

Per quanto concerne il progetto culturale, il professionista dell’educazione e della mediazione deve elaborare la parte relativa al proprio settore e poter esprimere motivati pareri riguardo il progetto complessivo, tenuti in considerazione da coloro che lo definiscono, condividendo anche i momenti di valutazione e riformulazione. È essenziale altresì che chi opera nei servizi educativi sia consapevole del ruolo ricoperto nel quadro funzionale del museo, vi porti il contributo propositivo di una professionalità competente e aggiornata, assicuri un opportuno collegamento tra la propria e le altre attività museali e condivida la restituzione degli esiti del lavoro.

La figura referente deve inoltre farsi tramite verso tutti gli educatori e i mediatori museali affinché conoscano il progetto culturale dell’istituzione per la quale lavorano, siano formati a contribuirvi e ne seguano lo sviluppo.

**3. I professionisti dell’educazione e della mediazione: il responsabile dei servizi educativi e l’educatore museale**

Le acquisizioni più recenti in tema di patrimonio, così come le transizioni istituzionali di questi anni, hanno contribuito a rendere dinamico e *in fieri* il quadro dei professionisti dell’educazione e della mediazione.

I gruppi di ricerca e di operatività che si sono costituiti hanno condotto indagini e ricerche, i cui dati acquisiti costituiscono un patrimonio prezioso, hanno promosso attività di formazione e aggiornamento riguardo ai temi più sensibili dell’educazione e della mediazione, nonché delle strategie professionali. La partecipazione a progetti europei con *partnership* importanti ha permesso a molti professionisti di conoscere realtà diverse e distanti, di confrontarsi e dialogare con gruppi di lavoro compositi per le competenze espresse.

È evidente che tale professionalità si declina in compiti complessi: non si tratta solo di possedere saperi e abilità esperti al fine di realizzare il passaggio di informazioni e conoscenze, ma anche e soprattutto di promuovere e sostenere il diritto di ogni persona a partecipare alla vita culturale e ai processi di patrimonializzazione.

L'elaborazione dei profili delle professioni che afferiscono all'ambito "Servizi e rapporti con il pubblico" della *Carta nazionale delle professioni museali* (2005) – quello del responsabile dei servizi educativi e dell'educatore museale – predisposti da ICOM Italia e dalle Associazioni museali, è l'esito di una riflessione comune che ha coinvolto musei, università, istituti di ricerca, pubbliche amministrazioni.

Il gruppo di ricerca di ICOM France, Italia, Suisse, ICTOP (International Committee for Training of Personnel) ha predisposto il *Manuale delle professioni museali in Europa*, presentato alla Conferenza Internazionale ICOM (Vienna, agosto 2007) e attualmente posto all'attenzione dei Comitati nazionali ICOM e della comunità internazionale.

La *Carta nazionale* e il *Manuale delle professioni museali in Europa* documentano un impegno di lungo periodo, che richiede strategie complesse a livello nazionale e internazionale, implicando soggetti diversi per quanto riguarda le responsabilità, l'elaborazione e la condivisione di profili nonché di percorsi formativi a livello universitario e specialistico.

### **Raccomandazioni**

A fronte di una complessità crescente del lavoro, dovuta all'ampliamento e alla diversificazione dei destinatari, si registra la contrazione del personale esperto e delle risorse economiche a disposizione. Il lavoro dei professionisti dell'educazione e della mediazione è sovente vessato da urgenze, precarietà e sovraccarichi di compiti che si contrappongono alla necessità della pratica professionale, caratterizzata da tempi distesi, azioni continue e non episodiche.

In particolare gli educatori e i mediatori museali devono:

- essere a conoscenza delle politiche di acquisizione ed essere aggiornati sugli esiti dell'interpretazione delle collezioni;
- operare con le testimonianze del patrimonio, nel rispetto delle esigenze di conservazione e formare in tal senso i destinatari dell'azione educativa;
- partecipare alla progettazione museologica e museografica dei percorsi espositivi permanenti e temporanei, così da conoscerne i contenuti e apprendere i criteri adottati, al fine di elaborare la trasposizione didattica, in funzione della quale possono anche contribuire a definire tali percorsi;
- essere considerati interlocutori della comunità di riferimento;
- predisporre annualmente un piano economico per il proprio settore, che divenga una voce del bilancio museale per la quale siano previste risorse dedicate;
- individuare la dotazione necessaria di personale per il proprio settore, prevedere i necessari momenti formativi e poter usufruire in prima persona di opportunità di aggiornamento;
- disporre di forme e sussidi di comunicazione specifici e adeguati per le attività educative.

### **4. I percorsi formativi: il ruolo dell'università e del museo per la formazione e l'aggiornamento**

Le professioni del responsabile dei servizi educativi e dell'educatore museale, così come definite e descritte dai documenti ICOM sopra citati, non trovano oggi riscontro in percorsi formativi che garantiscano l'acquisizione delle conoscenze e abilità esperte richieste.

Negli ultimi anni si sono moltiplicati corsi promossi da diversi attori (Regioni e Università) caratterizzati da modalità differenti, ad esempio rispetto ai contenuti e alla durata/articolazione delle attività didattiche. Insegnamenti di didattica museale sono inoltre inseriti in alcuni corsi di laurea o nell'ambito di master e/o scuole di specializzazione, che sovente prevedono attività di tirocinio presso le istituzioni

museali. Nella maggior parte dei casi questi insegnamenti sono affidati a docenti a contratto e risultano maggiormente diffusi all'interno di corsi di laurea e/o facoltà di conservazione dei beni culturali, storia dell'arte e scienze della formazione.

### **Raccomandazioni**

L'università, in questo contesto, gioca un ruolo strategico; pur nelle difficoltà determinate dall'attuale assetto normativo essa si deve impegnare a:

- mantenere e implementare la presenza di insegnamenti di educazione museale nei corsi di laurea in ambito non solo umanistico, ma anche scientifico (matematica, fisica, chimica...). Questi ultimi, finora poco considerati, sono invece cruciali, soprattutto per l'ingente patrimonio scientifico presente in molte delle nostre università, nonché negli istituti scolastici, poco o per nulla accessibile;
- predisporre specifici percorsi formativi – attenti alle reali capacità del mercato di assorbire le professionalità preposte all'educazione e alla mediazione – che acquisiscano, per quanto attiene i requisiti di accesso, i contenuti, l'articolazione, la durata e le indicazioni che emergono dai documenti ICOM e dalle più recenti ricerche promosse in ambito interregionale;
- lavorare congiuntamente con i musei grazie a modalità di partenariato, che garantiscano l'efficace svolgimento di tirocini, il cui percorso deve essere progettato congiuntamente dalle due istituzioni.

### **5. La funzione sociale del museo e il rapporto con il territorio**

I musei hanno una responsabilità sociale nei confronti della comunità territoriale di riferimento e tale responsabilità è legata alle specificità dell'istituzione e alla sua missione. Il museo, per poter esercitare la sua funzione sociale, deve necessariamente porsi in una posizione "aperta" e "di ascolto" nei confronti della collettività; deve interrogarsi sul proprio ruolo e ripensare la propria funzione per interagire efficacemente con l'attualità, caratterizzata da elementi di complessità e di dinamismo. Il patrimonio culturale può svolgere un ruolo sociale importante, combattendo diversi fenomeni di esclusione e proponendosi come terreno di sperimentazione per nuove forme di cittadinanza culturale, promuovendo e sostenendo coesione sociale e appartenenze territoriali.

La sfida, dunque, per chi gestisce il patrimonio culturale, va nella direzione di conferire ad esso la valenza di bene pubblico, segno distintivo di un gruppo che ne condivide i significati. Il concetto e la funzione del museo, realtà storicamente privilegiata per offrire la rappresentazione della nostra storia e di noi stessi, da qualche tempo anche in Italia sono sottoposti ad un profondo ripensamento, sollecitato dalle istanze di interpretazione e auto rappresentazione che le comunità esprimono.

Numerosi sono gli esempi di attività che in questi anni i musei italiani hanno promosso per stabilire relazioni con le comunità di riferimento, segnando – nei casi più avanzati – un significativo passaggio da un'attenzione prioritaria centrata sull'incremento della fruizione e dell'accessibilità a un obiettivo di più vasta portata, che concerne la partecipazione dei pubblici alla vita del museo, anche accogliendo nuove interpretazioni delle collezioni.

### **Raccomandazioni**

Le amministrazioni locali devono sostenere i musei affinché possano tradurre in azioni efficaci e coerenti, rivolte ai pubblici di riferimento, le politiche dell'accesso, realizzando esperienze significative in un quadro di buone pratiche da consolidare. I programmi di azione intrapresi devono avere quale finalità la partecipazione, riconoscendo a ciascun cittadino il valore di portatore di interesse, non più il ruolo subalterno e ormai superato di visitatore-utente, stringendo relazioni con tutti i

soggetti che esprimono i bisogni e le attese del territorio.

Le istituzioni culturali devono rivolgersi a nuove categorie di pubblico, oltre a sperimentare diverse modalità di interpretazione delle collezioni, che a loro volta generano nuove funzioni e altri significati. È di cruciale importanza che i pubblici non siano considerati quali semplici consumatori, ma attori che partecipano a pieno titolo al processo di produzione culturale, decisori e protagonisti nella creazione e nella diffusione di un nuovo discorso e di una nuova prassi museale.

Un'analisi di contesto delle buone pratiche realizzate in questi anni evidenzia che un ruolo attivo può essere giocato dall'Ente locale. I Comuni hanno specifico interesse nel creare occasioni di coesione sociale e nel sostenere le caratteristiche di servizio culturale "pubblico" proprio del museo. Essi, sia nel caso di una gestione diretta che indiretta, devono sostenere i musei, rispettandone appieno l'autonomia scientifica e gestionale, ad esempio per mezzo di:

- un'azione di coordinamento e di affiancamento, al fine di ampliare e ridefinire gli ambiti di intervento rivolti alle diverse tipologie di pubblici;
- la messa a disposizione di servizi, attrezzature, informazioni e conoscenze in una logica di sistema, favorendo il consolidamento del sentimento di comunità professionale tra le persone interessate e di interazione tra le diverse realtà coinvolte;
- la promozione e la realizzazione di progetti di comunicazione condivisi;
- il rapporto con gli Enti terzi, sovra-ordinati e il sostegno nelle azioni di *fund-raising*.

#### **6. I destinatari dell'azione educativa: i pubblici**

I destinatari dell'azione educativa sono tutte le persone, in quanto le finalità riguardano lo sviluppo e la promozione di conoscenze, abilità e comportamenti che si manifestano lungo tutta la vita di ogni individuo; il processo educativo non può concludersi al termine del ciclo d'istruzione, ma deve proseguire in contesti diversi – professionali, turistici, associativi... – al fine di favorire e sostenere l'assunzione di una sempre maggiore consapevolezza nel rapporto cittadino-patrimonio.

Rivolgendosi a tutte le persone, la funzione educativa ha come destinatari diversi pubblici: adulti, bambini, giovani, anziani, disabili fisici e psichici, cittadini di altre culture, turisti, professionisti in aggiornamento, gruppi familiari, partecipanti a programmi di reinserimento sociale... Essa deve tener conto della loro pluralità di connotazioni ed esigenze, deve prestare attenzione al *carattere mobile* dei pubblici, alla loro continua evoluzione, mettendo in atto azioni differenziate per obiettivi e modalità di svolgimento, predisponendo percorsi e attività, sussidi e atti comunicativi efficaci e adeguati.

Una relazione "di senso" tra le testimonianze del patrimonio e i destinatari delle azioni educative e di mediazione si realizza se i pubblici, nelle loro multiple identità e appartenenze, recettori attivi delle conoscenze esperte che il museo traduce per loro, sono anche riconosciuti "comunità interpretative".

Le indagini sui visitatori e le esperienze degli ultimi anni concordano nell'individuare i giovani quale pubblico paradigmatico per comprendere le motivazioni e le difficoltà che tengono lontane le persone dal frequentare il museo. È necessario riflettere sulle caratteristiche e le esigenze, ma anche le attese e le richieste, che connotano la loro condizione di "giovani adulti", considerando l'autonomia di scelta rispetto a come indirizzare il tempo libero e le vocazioni che si stanno formando. La mediazione dei docenti e degli educatori è indispensabile per far sì che l'esperienza al museo entri in risonanza con quella vissuta a scuola e nella vita quotidiana.



### 6.1. Museo-scuola: un'alleanza da ricostruire in tempi di crisi Le aeree di criticità

La crisi dell'educazione oggi è percepita soprattutto come caduta di senso dell'educare, che determina la rinuncia a un impegno convinto, con scelte condivise da parte dei sistemi formali e non formali della formazione. Ci si deve domandare con quali finalità e a quali condizioni in questo momento storico si debba realizzare la collaborazione tra il museo e la scuola, riconoscendo che oggi il segno distintivo del rapporto scuola-museo può essere sintetizzato con lo slogan "autonomie che si possono parlare con vantaggi reciproci", pur in condizioni d'esercizio non sempre favorevoli e caratterizzate dal "contenimento" di risorse economiche e umane.

I curricoli scolastici sono connotati nel concreto dal ritorno alla tradizione delle basi strumentali, nonostante si parli di autonomia didattica e di innovazione, di cui la scuola e le risorse del territorio sono motore primo.

Le condizioni di fattibilità della relazione scuola-museo sono fortemente ridimensionate; ad esempio l'unicità del docente per classe nella scuola primaria non favorisce l'arricchimento dell'offerta formativa, anche solo pensando alle tradizionali uscite e visite al museo, laddove vanno rispettate regole per la sicurezza, la responsabilità, la vigilanza, oltre tutto in un contesto di tempo-scuola ridotto e di costi sempre più alti.

I musei presentano alle scuole un'offerta di attività didattica ricca e articolata, una sorta di "catalogo" di opportunità da prendere o lasciare, prevalentemente caratterizzate da parametri *quantitativi* piuttosto che *qualitativi*. In realtà la progettazione dei programmi d'azione del museo dovrebbe basarsi sull'ascolto e sulla rilevazione dei bisogni dell'utenza.

Affrontare queste difficoltà significa pensare in modo creativo e innovativo a un nuovo patto tra musei e scuola, che parta da una alleanza condivisa a livello territoriale e si affidi a una pluralità di proposte interne ed esterne alla scuola, collegate e funzionali al percorso formativo scolastico in un dato territorio.

#### *Musei, sistema formativo, educazione al patrimonio e curricolo*

Sia il sistema scuola che il sistema museo sentono sempre più necessaria l'assunzione di una mentalità di rete e di integrazione; si è indebolito il rapporto *face to face* (singola scuola-classe/singolo museo) ed emerge il bisogno di azioni di *governance* che creino condizioni favorevoli di dialogo.

Sul piano delle scelte di contenuto, i "Programmi" sono ancora il riferimento primo per la costruzione delle proposte dei musei alle scuole, spesso con una relazione biunivoca tra disciplina e tipologia museale (ad esempio, in un museo di storia va l'insegnante di storia); ma il dibattito sulla ristrutturazione dei contenuti da insegnare fa perno sull'attenzione al territorio, considerando la finalità della scuola di educare all'appartenenza, alla cittadinanza attiva, all'identità e alle radici storiche, con la prospettiva aperta ad un futuro mondializzato.

Inoltre il profondo cambiamento sociale in atto sollecita le agenzie formative e i musei a mettersi in relazione con "nuovi bambini e nuovi adolescenti", portatori di bisogni di esperienza, conoscenza e affettività sinora impensabili. Per dare risposta a tali nuove esigenze, è essenziale assumere la prospettiva di lavoro in partenariato interistituzionale, che preveda la coerenza educativa del territorio, l'attenzione alle modalità comunicative dei vari ambienti e la tutela delle rispettive specificità.

#### **Raccomandazioni**

Gli strumenti della programmazione negoziata (es. accordi quadro, accordi di programma, convenzioni, protocolli d'intesa) rappresentano uno strumento

concreto e funzionale per creare relazioni definite tra le istituzioni culturali e i sistemi formativi territoriali e consentire la programmazione di un'offerta più efficace e integrata.

La prospettiva dell'educazione al patrimonio, che la scuola e il museo stanno elaborando in numerose esperienze di eccellenza, deve entrare nel curriculum come:

- sfondo-approccio dei temi curricolari, delle aree storico-sociale, artistica e geografico-spaziale, con le specifiche didattiche disciplinari;
- filo rosso formativo in verticale sui temi riguardanti il valore delle espressioni culturali dell'uomo per il singolo e le collettività.

La scuola secondaria del secondo ciclo ha un'ulteriore possibilità: il museo, come già avviene in esperienze di eccellenza, può divenire il luogo per acquisire crediti formativi da parte degli studenti impegnati in progetti educativi. In questa prospettiva il museo diviene elemento per la costruzione del curriculum di scuola inserito nel patto formativo territoriale e contribuisce alla formazione per la "tutela attiva".

La formazione iniziale e in servizio dei docenti deve tener conto dei saperi inerenti il patrimonio culturale, a partire dallo specifico disciplinare, facendo conoscere le istituzioni responsabili della tutela e della valorizzazione, sollecitando l'interazione con esse.

**7. L'educazione al museo e al patrimonio in chiave interculturale** In una società sempre più multietnica e culturalmente polifonica il patrimonio, portatore di segni plurimi e complessi, caratterizzato da processi di contaminazione e da continue integrazioni, è eccellente strumento per il riconoscimento e la comprensione critica dell'identità come della diversità culturale, del mondo proprio e altrui, sollecitando il dialogo costruttivo e il confronto tra individui e comunità interpreti di istanze differenti.

Tra le "nuove frontiere" dell'educazione museale, rivolgersi a cittadini di culture *altre* impegna il museo in azioni complesse, dal carattere sperimentale, per realizzare l'accessibilità anche nei confronti di chi è portatore di storie, formazione, linguaggi e codici non ancora condivisi. Con un rilievo importante, sovente non considerato in numerose pratiche di educazione in chiave interculturale: porre attenzione alle *persone* e alle multiple identità di ognuna di esse e non tendere a facili identificazioni con generiche comunità o subculture, evitando processi di "etichettamento".

#### **Raccomandazioni**

Il museo deve impegnarsi affinché la relazione educativa con persone e comunità di altre culture diventi organica, continuata e non eccezionale, mentre è a tutt'oggi caratterizzata dall'affermazione faticosa e circoscritta all'interno della vita e della pratica ordinaria delle istituzioni culturali, di quelle scolastiche e delle agenzie formative.

Le azioni di mediazione e le attività educative devono coinvolgere sia cittadini autoctoni, sia di altre culture affinché possano condividere i diversi significati e i codici interpretativi posseduti. Si tratta essenzialmente di agire per costruire un approccio corretto ed efficace al dialogo interculturale, intervenendo sulle conoscenze, sulla mentalità e sui comportamenti sia del personale interno, sia del pubblico autoctono e di origine immigrata.

Questo cambiamento di impostazione coinvolge necessariamente tutti i settori dell'istituzione museale e richiede l'acquisizione a livello direzionale di una nuova prospettiva mentale e operativa, nonché la formazione del personale. Esso deve conoscere teorie, linguaggi, esigenze ed esperienze in riferimento all'interculturalità,

essere in grado di individuare finalità, risorse, strategie e strumenti per agire all'interno dell'istituzione di appartenenza e in situazioni di partenariato interistituzionale.

Il contributo dei membri e rappresentanti delle comunità e associazioni di migranti è imprescindibile, così come di ogni nuovo cittadino portatore di interesse, in particolare per le scelte che il museo deve compiere relativamente a:

- l'individuazione all'interno di tali contesti dei destinatari e delle loro esigenze;
- la rilettura delle collezioni e delle vicende storiche attuali e trascorse secondo il punto di vista di altre culture;
- la ricostruzione dei processi di osmosi e conflitto culturale riguardanti il territorio;
- l'individuazione di tematiche sociali attorno alle quali costruire, possibilmente con modalità collaborative e partecipate, progetti "integrati" (es. dall'esposizione all'offerta educativa e alle attività di mediazione in senso lato);
- la predisposizione di strumenti di facilitazione linguistica e cognitiva.

### **8. L'esternalizzazione delle attività di divulgazione e didattica**

La possibilità di affidare ai privati la gestione dei servizi aggiuntivi dei musei e dei siti archeologici è stata regolamentata, per i musei statali, dalla Legge 4/1993 (nota come Legge Ronchey) ed è stata acquisita anche da parte delle amministrazioni museali a livello locale.

Si intende rimarcare che:

- esternalizzare attività di divulgazione e di didattica non deve coincidere con il demandare a soggetti terzi la funzione educativa del museo e il progetto educativo, inteso quale azione cruciale e complessa;
- assegnare a soggetti terzi le suddette attività non solleva in alcun modo il museo dalle responsabilità ad esse collegate;
- esiste una differenza sostanziale tra la gestione dei servizi aggiuntivi quali la caffetteria o il bookshop, rispetto a quella delle attività di mediazione.

Oltre alle già argomentate considerazioni e riflessioni riguardo la funzione educativa del museo, è inoltre da sottolineare che il servizio educativo costituisce per i pubblici – *in primis* per quello scolastico – il primo approccio e il primo incontro con la realtà e con la vita del museo.

Alla luce di quanto finora esposto, è evidente che l'eventuale esternalizzazione dovrebbe essere attuata in modo da garantire prioritariamente la qualità del servizio e la sua coerenza con le finalità del museo. Questo imprescindibile criterio e obiettivo può essere ostacolato da diversi fattori, tra cui una burocrazia farraginosa, la scarsa consapevolezza di requisiti, vincoli e potenzialità, la non coincidenza di prospettive e logiche tra chi è responsabile dell'amministrazione e della gestione del museo e i professionisti dell'educazione e della mediazione.

Le buone pratiche dimostrano che è possibile attuare l'esternalizzazione con modalità tali da favorire una reale sinergia d'intenti, metodi e contenuti tra il museo e chi svolge il servizio; il soggetto esterno, pur rimanendo autonomo, non si deve limitare a operare *nel* museo, ma lavorare *con* e *per* il museo in una logica di disponibilità e condivisione.

### **Raccomandazioni**

#### *Designazione del soggetto affidatario*

La designazione deve essere effettuata dalla direzione del museo, di concerto con lo staff scientifico e con il responsabile dei servizi educativi, in quanto solo chi quotidianamente opera nel museo e ne conosce le esigenze può essere titolato per valutare l'idoneità dei candidati.

La designazione non deve basarsi solo su parametri di natura economica; sono invece da assumere i seguenti indicatori:

- l'esperienza maturata e documentata nell'ambito della comunicazione educativa e delle attività di didattica museale;
- il curriculum adeguato degli operatori rispetto alle tematiche specifiche del museo;
- il rigore metodologico e la pertinenza contenutistica, nonché il carattere innovativo delle proposte destinate ai pubblici;
- la presenza di tutte le figure professionali necessarie e competenti al fine di svolgere tutti i compiti previsti dall'incarico.

Di norma il soggetto aggiudicatario ha in carico anche altre mansioni collaterali, ad esempio la promozione e la pubblicizzazione, la redazione di materiale didattico, il monitoraggio del gradimento da parte dell'utenza,...

Nel formulare i criteri di designazione, il museo dovrà conferire un valore adeguato ad ognuno di essi, non assegnando alle azioni di marketing e comunicazione maggiore importanza e considerazione rispetto al valore scientifico del progetto stesso.

#### *Attuazione dell'incarico*

La responsabilità del museo non si risolve con l'individuazione di un candidato idoneo allo svolgimento delle attività, in quanto il museo si farà carico di:

- verificare la qualità e il rispetto di tutti i parametri fissati nella convenzione;
- predisporre direttamente interventi di formazione e di aggiornamento per il personale coinvolto;
- monitorare lo svolgimento del servizio;
- attuare tutti gli interventi necessari, che possano attivare rapporti al fine di favorire la più proficua collaborazione con il soggetto che svolge il servizio.

#### *Durata dell'incarico*

Affinché possa essere attuata una programmazione di ampio respiro, modulata sulle esigenze espresse dai diversi pubblici – e in grado di costituire un potenziamento efficace dell'offerta del museo – è importante garantire un tempo adeguato, ad esempio un quinquennio.