



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità

Corso di Laurea Magistrale in Scienze per il Paesaggio

I piccoli musei dell'Altovicentino: patrimonio, comunità, territorio.

Relatore:

Prof.ssa Benedetta Castiglioni

Laureanda: Lucia Dal Molin

Matricola: 2026248

Anno Accademico 2022/2023

Per poter avere cura dei luoghi è necessario saperli vedere,
saperli riconoscere, saperne interpretare i valori, le regole riproduttive,
l'identità profonda.

Alberto Magnaghi, *Il progetto locale. Verso la coscienza di luogo.*

INDICE

INTRODUZIONE	9
CAPITOLO 1. PATRIMONIO, MUSEI, ECOMUSEI	11
1.1 IL PATRIMONIO CULTURALE E NATURALE	11
1.1.1 Una questione di terminologia.....	11
1.1.2 Le prime Convenzioni per la tutela del patrimonio culturale	14
1.1.3 Una critica alle Convenzioni.....	18
1.1.4 La partecipazione e la costruzione di un'identità collettiva.....	19
1.2 IL MUSEO	22
1.2.1 La storia dei musei a larghe pennellate	23
1.2.2 L'epoca contemporanea	29
1.2.3 Il Codice Etico dell'ICOM per i Musei.....	31
1.2.4 Museologia e museografia	33
1.2.5 La normativa nazionale e regionale sui musei	33
1.2.6 I tre compiti del museo.....	35
1.2.8 Alcune sfide dei musei nel XXI secolo	37
1.3 L'ECOMUSEO.....	41
1.3.1 Tra la definizione e la realtà.....	42
1.3.2 I pilastri degli ecomusei.....	44
1.3.3 Gli ecomusei sono paesaggio.....	46
1.3.4 La partecipazione e l'educazione alla cittadinanza	48
1.4 PER UNA CITTADINANZA SCIENTIFICA	52
CAPITOLO 2. MUSEI ALTOVICENTINO: IL PROGETTO DI UNA RETE MUSEALE	55
2.1 IL CONTESTO STORICO E TERRITORIALE.....	56

2.2 DAL PATRIMONIO AL PROGETTO DI UNA RETE MUSEALE	58
2.3 LE REALTÀ ADERENTI: DISTRIBUZIONE TERRITORIALE E CARATTERISTICHE	67
2.4 INIZIATIVE, ATTIVITÀ, ITINERARI	77
2.5 DIFFICOLTÀ E POTENZIALITÀ DI UNA RETE MUSEALE.....	78
CAPITOLO 3. I PICCOLI MUSEI DELL'ALTOVICENTINO	81
3.1 MUSEO ETNOGRAFICO SULLA LAVORAZIONE DEL LEGNO	82
3.2 ECOMUSEO SULLA LAVORAZIONE DELLA PAGLIA NELLA TRADIZIONE CONTADINA.....	84
3.3 MUSEO DEGLI ANTICHI MESTIERI	87
3.4 MUSEO CIVICO PALAZZO FOGAZZARO	90
3.5 I MUSEI, PRESÌDI TERRITORIALI	92
CAPITOLO 4. CONCLUSIONI	95
4.1 DA RETE MUSEALE A ECOMUSEO?.....	95
4.2 PATRIMONIO, COMUNITÀ, TERRITORIO.....	96
4.3 IL MUSEO NON È UN'ISOLA	99
BIBLIOGRAFIA	103
SITOGRAFIA	109
RINGRAZIAMENTI	111
ALLEGATO A. MUSEI ALTOVICENTINO: TABELLA DI RACCOLTA DATI	113

INTRODUZIONE

Il percorso di studi intrapreso grazie al Corso di Laurea Magistrale in Scienze per il Paesaggio, ci ha costantemente allenati ad uno sguardo molto attento (e critico) rispetto a tutto ciò che troviamo davanti ai nostri occhi. I paesaggi che quotidianamente ognuno frequenta, sono diventati in questo modo una palestra per analizzare anche gli elementi e gli aspetti apparentemente più banali e, quasi sempre, scontati.

Individuare un contesto dove poter sviluppare la breve ricerca descritta nelle prossime pagine è stato chiaro fin da subito. La scelta è ricaduta proprio in uno dei miei paesaggi quotidiani: l'Alto Vicentino. Questo territorio, in pochi chilometri di profondità, passa dall'ormai caratteristica città diffusa veneta, alle Prealpi vicentine, un luogo di confine e di memoria.

Proprio qui, nel 2001, è stata istituita la "Rete Museale AltoVicentino" (ora "Musei AltoVicentino"), un progetto sovracomunale volto alla costruzione di una rete formata da realtà museali più o meno strutturate (nel 2023 i Comuni coinvolti sono 17, per un totale di 55 realtà). Vent'anni dopo, proprio per la natura eterogenea dei soggetti aderenti e per le normative del settore in continuo aggiornamento, emerge la necessità di ripercorrere le connessioni tra musei e territorio, per interrogarsi sui cambiamenti in atto.

La tesi di Laurea diventa in questo modo l'occasione per ridiscutere il ruolo contemporaneo dei piccoli musei (alla luce dello stretto legame con le comunità locali), del patrimonio culturale e naturale che racchiudono e rappresentano, e soprattutto del ruolo fondamentale delle comunità nella relazione tra patrimonio e territorio.

Ecco, quindi, che questi elementi porteranno ad indagare le forme di gestione di una rete museale così vasta, senza escludere la possibilità di un evolutivo passaggio da museo ad ecomuseo.

Nella prima parte della tesi si andranno a definire le parole chiave del presente elaborato quali patrimonio, musei ed ecomusei, descrivendone il quadro normativo attuale, gli aspetti storici e le sfide attuali. Seguirà, nel secondo capitolo, un approfondimento

dedicato al progetto di “Musei Altovicentino”, ripercorrendone la storia alla luce degli elementi del patrimonio locale, gli obiettivi e sviluppando un’analisi di alcuni aspetti che caratterizzano i piccoli musei del territorio, grazie all’utilizzo di una tabella di raccolta dei dati.

La terza e ultima parte della tesi andrà ad approfondire la realtà di quattro piccoli musei aderenti alla rete di “Musei Altovicentino”: si tratta di quattro casi-studio analizzati soprattutto per il loro ruolo all’interno delle comunità e per le dinamiche di partecipazione che li caratterizzano.

Con le conclusioni emergeranno, quindi, alcuni intrecci che legano il patrimonio alla comunità e al territorio e che consentiranno di far emergere la chiave per un nuovo senso di appartenenza e di partecipazione: la cura dei luoghi.

CAPITOLO 1

PATRIMONIO, MUSEI, ECOMUSEI

L'ampiezza dei temi affrontati nel presente lavoro di tesi, richiede in una prima parte di soffermarsi necessariamente su un quadro teorico. In questo capitolo, perciò, verranno costruite le definizioni di patrimonio culturale, museo ed ecomuseo a partire dalle normative vigenti, dallo sviluppo storico e dai contributi di numerosi esperti, per poter comprenderne le sfide dell'epoca contemporanea.

1.1 IL PATRIMONIO CULTURALE E NATURALE

1.1.1 Una questione di terminologia

Il lungo percorso che ha portato all'attuale definizione di patrimonio culturale e naturale in chiave territoriale ha origine con l'entrata in vigore della Legge n.1497 del 1939, conosciuta come Legge Bottai. Il testo normativo, per la prima volta nella storia, disciplinava in maniera organica le porzioni di territorio da sottoporre a vincolo, a cui venne dato il nome di *cose immobili*, riconosciute per la loro *cospicua e non comune* bellezza (art. 1). Queste aree comprendevano sia elementi naturali (aree geologiche, bellezze panoramiche) che antropici (ville, giardini e parchi): una forma di tutela attribuita, perciò, secondo un criterio di valutazione estetica, individuando nelle *cose* una forma di rappresentazione della Patria per garantirne in questo modo un'integrità nella conservazione (Breganze De Capnist, 2022).

Già con la precedente Legge Croce (n.778 del 1922), tali bellezze avevano assunto un ruolo di primaria importanza, per far fronte alle "ingiustificate devastazioni che si van consumando" rispetto a quello che oggi chiameremmo consumo di suolo.

Quasi un decennio dopo la Legge Bottai, nel gennaio del 1948, entrò in vigore la “Costituzione della Repubblica Italiana”. All’articolo 9, tra i principi fondamentali, venne sancito che “La Repubblica [...] tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione”. Nella Legge fondamentale dello Stato non si fa uso, com’era avvenuto in precedenza, del termine “bellezze” per definire il patrimonio. Anche la Legge n.413 del 1985, detta Legge Galasso, proseguì nella stessa direzione, predisponendo alcune norme relative alla “tutela delle zone di particolare interesse ambientale”.

Con l’entrata in vigore della Legge n.42 del 2004, ovvero il “Codice dei beni culturali e del paesaggio” (conosciuto anche come Codice Urbani), infine, inizia a far parte del linguaggio giuridico il termine “patrimonio culturale”. L’articolo 2, dalla rubrica “Patrimonio culturale”, stabilisce che:

1. Il patrimonio culturale è costituito dai beni culturali e dai beni paesaggistici.
2. Sono beni culturali le cose immobili e mobili che [...] 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.
(Codice dei beni culturali e del paesaggio, 2004, art. 2)

Anche nel Codice quindi si mantiene e si recepisce parte della terminologia utilizzata già nel 1939, identificando come Beni culturali le *cose immobili* e assegnando ai Beni paesaggistici il valore *estetico*, da quel momento uno dei criteri utilizzati per l’individuazione delle aree da tutelare.

La lunga questione terminologica, però, non si risolve con l’entrata in vigore del Codice. Per quanto riguarda l’aspetto paesaggistico, la “Convenzione europea del paesaggio”, sottoscritta a Firenze nel 2000 dagli Stati membri del Consiglio d’Europa e ratificata in Italia nel 2006, segna un punto di svolta storico. Con il documento, all’art. 2, vengono per la prima volta riconosciuti come paesaggi tutti “gli spazi naturali, rurali, urbani e periurbani” comprendendo sia “i paesaggi che possono essere considerati eccezionali, che i paesaggi della vita quotidiana e i paesaggi degradati”.

Nel 2020 l’Italia ratifica la “Convenzione quadro sul valore del Patrimonio culturale per la società” (più nota come Convenzione di Faro), sottoscritta già nel 2005 dagli Stati membri

del Consiglio d'Europa. Uno dei temi del dibattito (durato quindici anni) riguardò la traduzione dall'inglese di *cultural heritage*. All'articolo 2 della Convenzione si legge infatti che:

[...] cultural heritage is a group of resources inherited from the past which people identify, independently of ownership, as a reflection and expression of their constantly evolving values, beliefs, knowledge and traditions. It includes all aspects of the environment resulting from the interaction between people and places through time.
(Convenzione di Faro, 2005, art. 2, comma a.)

Con la Convenzione di Faro perciò sembra concludersi idealmente una fase che, dalla seconda metà del 1900, aveva portato il dibattito pubblico internazionale ad interrogarsi sul significato stesso di *cultural heritage*: da un lato si propendeva per una traduzione letterale (*eredità culturale*), dall'altro per una parola che fosse più inclusiva e al passo con i tempi (*patrimonio culturale*) (Carta, 1999). La lunga fase di interpretazione linguistica tenne conto, tuttavia, di alcuni elementi fondamentali. La Convenzione di Faro viene sottoscritta un anno dopo l'entrata in vigore in Italia del Codice Urbani: un documento nel quale la concezione di patrimonio rimane perlopiù invariata rispetto al sistema normativo precedente e ferma sugli aspetti materiali del patrimonio stesso. Una svolta proposta dalla Convenzione di Faro, invece, risiede nell'idea di estendere il riconoscimento come patrimonio anche ai beni immateriali e, di conseguenza, ad un sistema di valori e di abilità in continuo mutamento. Il documento ha un'impronta volutamente europeista, promuovendo il coinvolgimento delle comunità (come si vedrà di seguito) nel processo di identificazione e di selezione degli elementi caratterizzanti la propria identità, ma sentendosi parte di un sistema culturale più ampio che ne riconosce il valore (Pontani 2021). Inoltre la proposta di traduzione letterale del termine sarebbe risultata parziale e incompleta proprio perché il patrimonio non riguarda solamente un mero lascito che le comunità ereditano dalle generazioni precedenti, ma è piuttosto un costante concetto in evoluzione (Giancristofaro, 2020).

L'articolo 2 della Convenzione di Faro, nella versione italiana è perciò stato tradotto come segue:

[...] il patrimonio culturale è un insieme di risorse ereditate dal passato che alcune persone considerano, a prescindere dal regime di proprietà dei beni, come un riflesso e un'espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni in continua

evoluzione. Esso comprende tutti gli aspetti dell'ambiente derivati dall'interazione nel tempo fra le persone e i luoghi.

(Convenzione di Faro, 2005, art. 2)

1.1.2 Le prime Convenzioni per la tutela del patrimonio culturale

Quello che oggi definiamo “diritto al patrimonio” è una costruzione frutto dell'eredità e di un insieme di sguardi verso il passato, di memorie e di interpretazioni, che è diventata oggetto di dibattito solamente a seguito del secondo conflitto mondiale. A partire dal 1946, con l'istituzione di UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization), si è assistito ad una propagazione di Convenzioni, sottoscritte a livello internazionale da numerosi Stati-Parte e successivamente ratificate sui singoli territori nazionali. L'iter che porta alla stesura delle Convenzioni (inerenti alla materia del patrimonio culturale) è coordinato dall'UNESCO: il processo per la redazione dei documenti prevede la costituzione di diverse Commissioni di studio e di Comitati intergovernativi, con l'obiettivo di conciliare le diverse posizioni e trovare un compromesso tra le parti. Una volta raggiunto un accordo tra Stati-Parte e redatta la Convenzione, questa diviene materia di ogni singolo Stato, che decide internamente e in autonomia i termini entro i quali inserirla nella propria normativa (Giancristofaro, 2020).

Per riassumere le tappe più salienti che dal 1948 ad oggi hanno segnato un progressivo sviluppo della complessità del concetto di patrimonio, si può fare riferimento in particolare a quattro Convenzioni.

Una prima norma giuridica internazionale venne sottoscritta al termine del secondo conflitto mondiale, grazie all'UNESCO: la “Convenzione dell'Aja sulla protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato” del 1954 (resa esecutiva in Italia con la Legge 188/1977). L'art. 1 definisce quali beni culturali:

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; le località archeologiche; i complessi di costruzione 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 riproduzione 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 capoverso 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 definiti al capoverso a);

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

(Convenzione dell'Aja sulla protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato, 1954, art. 1)

Grazie al contributo della Convenzione dell'Aja, è stata possibile la sottoscrizione nel 1972 di un nuovo documento: la "Convenzione riguardante la protezione sul piano mondiale del patrimonio culturale e naturale". Il documento prevede che sia ogni Stato-Parte ad individuare sul proprio territorio i Beni culturali e naturali, oltre a stabilire, all'art. 4, che:

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 [...] 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.

(Convenzione riguardante la protezione sul piano mondiale del patrimonio culturale e naturale, 1972, art. 4)

Questa Convenzione del 1972 ha gettato le basi per l'istituzione del Comitato per il Patrimonio Mondiale dell'Umanità, ovvero un organo dell'UNESCO che si pone come obiettivo la stesura di un elenco a livello internazionale (denominato *World Heritage List*) contenente i Siti, sia culturali che naturali, caratterizzati da un valore universale ed eccezionale (il *patrimonio dell'umanità*, appunto). Con il passare del tempo venne incluso nell'elenco anche un'ulteriore tipologia di Sito: nel 1992, infatti, si aggiunsero i paesaggi culturali.

Un ulteriore passaggio storico legato al patrimonio culturale è segnato dalla "Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale" del 2003 (ratificata dall'Italia nel 2007). Il documento, per la prima volta nel corso della storia, individua e riconosce come elemento del patrimonio anche l'insieme delle pratiche culturali che caratterizzano le singole comunità locali, come definito all'art. 2:

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” [...] 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.

(Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale, 2003, art. 2)

A partire dal 2003, quindi, anche per il patrimonio culturale immateriale vennero istituite alcune liste, nell’ottica di una “[...] trasmissione di elementi culturali “viventi”, che contribuiscono al benessere sociale, generando rispetto dei diritti umani e della diversità culturale” (Lapicciarella Zingari, 2020, p. 89). Nello specifico, alla luce della Convenzione, al patrimonio immateriale furono dedicati tre elenchi: la “Lista Rappresentativa del Patrimonio Culturale Immateriale” (Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity), che contribuisce a dimostrare la diversità del patrimonio intangibile e ad aumentare la consapevolezza della sua importanza; la “Lista del Patrimonio Culturale Immateriale che Necessita di Urgente Tutela” (List of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding), che ha lo scopo di mobilitare la cooperazione internazionale e fornire assistenza ai portatori di interessi per adottare misure adeguate; il “Registro delle Buone Pratiche di Salvaguardia” (Register of Best Safeguarding Practices), che contiene programmi, progetti e attività che meglio riflettono i principi e gli obiettivi della Convenzione.¹

¹ www.unesco.it

Le definizioni dell'art. 2 sopracitate, esplicitano senza dubbio l'intenzione dell'UNESCO di ampliare gli orizzonti del patrimonio culturale, eliminando qualsiasi tipo di ostacolo nel processo di riconoscimento-tutela-valorizzazione dei saperi. Le comunità, i gruppi e gli individui sono riconosciuti come produttori culturali e, come si vedrà nel paragrafo seguente, diventano i protagonisti di un processo non più legato solamente ai Beni materiali e visibili, ma ad un patrimonio sempre più identificabile all'interno di dinamiche socio-culturali (Lapicciarella Zingari, 2020).

I contenuti della Convenzione del 2003 si integrano a quanto già previsto dalla Convenzione del 1972, senza alterarne o modificarne il senso (art. 3). I due documenti, assieme alla "Convenzione europea del paesaggio" del 2000, contribuirono a favorire la stesura della Convenzione di Faro del 2005.

Una parentesi italiana

Nel contesto italiano, a partire dal 1948 con l'entrata in vigore della Costituzione, vengono riconosciute la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale come pratiche che contribuiscono allo sviluppo culturale del Paese (Breganze De Capnist, 2022). Oltre al recepimento delle Convenzioni sopra descritte, nel 2004 viene approvato il "Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio", tutt'ora il testo legislativo italiano di riferimento sul patrimonio culturale, che è formato dall'insieme dei beni culturali e dei beni paesaggistici (art. 2). È da evidenziare, però, che nonostante la "Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale" del 2003 già dal preambolo riconoscesse "la profonda interdipendenza fra il patrimonio culturale immateriale e il patrimonio culturale materiale e i beni naturali" e "notando inoltre che tuttora non esiste alcuno strumento per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale", il "Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio" del 2004 (modificato con Decreto Legislativo del 2008) si mantiene fedele all'insieme dei Beni materiali e visibili, senza includere nella normativa tutto ciò che rientra nella definizione di patrimonio immateriale (Volpe, 2016).

1.1.3 Una critica alle Convenzioni

Secondo l'antropologa Lia Giancristofaro², i limiti al processo appena descritto sono almeno tre. In primo luogo, le Convenzioni acquisiscono una validità sostanziale solamente grazie al *buon senso* delle istituzioni nazionali, che decidono in modo arbitrario quali siano gli strumenti più utili alla tutela in funzione dei propri obiettivi. Vi è poi una questione legata all'interpretazione del termine "cultura" che, per quanto le intenzioni sovra-nazionali siano di estendere i diritti al patrimonio in quanti più Paesi possibili, è evidente che il concetto vada declinato in base alle diverse realtà territoriali e non uniformato. Da qui deriva il terzo limite, ovvero una critica legata all'impostazione eurocentrica delle Convenzioni derivante dalla "Dichiarazione Universale dei Diritti Umani" sottoscritta nel 1948 (Giancristofaro, 2020).

Ad ogni modo, nonostante gli aspetti critici, le Convenzioni rimangono uno strumento di diritto fondamentale per il concetto stesso di patrimonio che è in costante divenire.

Una seconda critica al processo di riconoscimento del patrimonio culturale risiede nell'individuazione di una eccezionalità "oggettiva" del Sito. La Convenzione del 2003 e la Convenzione di Faro hanno sancito l'inizio di una nuova fase culturale, con l'intento di scardinare un'impostazione di riconoscimento tendenzialmente *top-down*, attraverso un processo di coinvolgimento delle comunità locali che possa partire dai valori soggettivi di appartenenza ad un luogo. Con la partecipazione attiva dei cittadini, "contribuendo ad una distribuzione del potere e del capitale simbolico [...] le Convenzioni stanno diventando per le comunità, gruppi e individui strumento di rivendicazione di un "diritto al riconoscimento" delle proprie tradizioni, conoscenze, esperienze storiche" (Lapicciarella Zingari, 2020, p. 131). Questa forma di partecipazione *bottom-up* (descritta nel paragrafo successivo), sembrerebbe riscontrare però una resistenza e una diffidenza da parte degli organi istituzionali, che faticano a concedere lo spazio necessario ad uno strumento così ampio di confronto sociale (Lapicciarella Zingari, 2020).

² Lia Giancristofaro è professore associato di Antropologia culturale presso l'Università degli Studi "Gabriele D'Annunzio" di Chieti-Pescara.

1.1.4 La partecipazione e la costruzione di un'identità collettiva

Hugues De Varine³ sostiene che “il patrimonio culturale è legato al *tempo*, alla sua evoluzione e ai suoi ritmi. Ha un passato, un presente e un futuro” e “rappresenta le radici visibili della comunità nel territorio” (De Varine, 2005, pp. 8-24). Ciò significa che patrimonio e comunità locali sono vincolate da un legame interdipendente e in costante evoluzione: ogni mutamento della società può generare una nuova interpretazione del patrimonio culturale, che cambia a sua volta.

Una prima forma di consapevolezza del ruolo protagonista delle comunità si manifesta nell'art. 5 della Convenzione del 1972:

Per garantire una protezione e una conservazione le più efficaci possibili e una valorizzazione la più attiva possibile del patrimonio culturale e naturale situato in ogni territorio, gli Stati partecipi [...] si sforzano quando 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.

(Convenzione riguardante la protezione sul piano mondiale del patrimonio culturale e naturale, 1972, art. 5)

Da questo momento, in ogni documento successivamente sottoscritto verrà dato sempre maggiore risalto ai processi partecipativi, incentivandone l'attivazione.

Uno degli aspetti più rilevanti di questa svolta culturale risiede in un cambio di prospettiva all'interno del processo di identificazione, tutela e valorizzazione del patrimonio culturale. Preso atto della molteplicità di radici che formano una comunità, anche il linguaggio giuridico si arricchisce di parole quali *culture* (al plurale), *diversità culturale*, *espressioni culturali* (Volpe, 2016).

Allo stesso tempo, la comunità internazionale, tramite le singole Convenzioni, individua nella partecipazione lo strumento ideale (e più efficace a lungo termine) per l'interpretazione del patrimonio.

Nel preambolo della “Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale” del 2003, la Conferenza generale UNESCO

³ Hughes de Varine è un archeologo francese, fondatore del movimento della Nuova Museologia e già direttore di ICOM tra il 1965 e il 1976.

riconoscendo che le comunità [...] 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, [...]

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,

[...]

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,

mette in luce alcuni aspetti fondamentali del patrimonio culturale: il ruolo da protagonista delle comunità, la necessità di aumentare la partecipazione dei cittadini e la funzione di benessere sociale. Ad ogni Stato-Parte viene affidato il compito di “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” (“Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale”, 2003, art. 15).

La Convenzione di Faro richiama lo stesso concetto, specificando che “chiunque da solo o collettivamente ha diritto di contribuire all'arricchimento del patrimonio culturale” (art. 4) ma allo stesso tempo viene espressa la necessità che i firmatari si impegnino “ad incoraggiare ciascuno a partecipare” (art. 12).

Una critica rispetto alla concessione da parte delle istituzioni di adeguati spazi per le azioni partecipate è ben riassunta dalla “Carta di Siena 2.0” (si veda il terzo capitolo). Nel glossario viene riportato come:

[...] quando si è trattato di introdurre nel Codice dei beni culturali il principio della partecipazione dei cittadini, vi è stato un netto rifiuto di coinvolgerli nella tutela e, per quanto riguarda la valorizzazione, la formula recepita – “La Repubblica favorisce e sostiene la partecipazione dei soggetti privati, singoli o associati, alla valorizzazione del patrimonio culturale” – al di là della traduzione di ‘cittadini’ in ‘soggetti privati, singoli e associati’ depotenzia il loro ruolo, ponendola a carico della ‘repubblica’ che si limita a ‘favorirla e sostenerla’. Evidente, sul piano teorico, nell'individuazione dei paesaggi prevista dalla *Convenzione europea del paesaggio* (Firenze 2000), assume un ruolo centrale nella *Convenzione di Faro* (Faro 2005) che vede nelle “comunità patrimoniali” gli attori stessi dei processi di patrimonializzazione, pur imponendo che la loro azione si svolga in un quadro pubblico.

É il più esplicito e chiaro ribaltamento di una logica che pone la partecipazione al seguito dell'azione pubblica, in una posizione subalterna frutto di un paternalismo prudente e sospettoso nei confronti dei cittadini.
(Carta di Siena 2.0, 2016, Glossario)

Nonostante le difficoltà e gli aspetti più critici, il patrimonio culturale può e deve essere una potente "scuola di democrazia", dove si pone al centro la persona e i valori del singolo in un'ottica di benessere collettivo, di miglioramento della qualità della vita sia sul piano materiale che immateriale. Nei processi partecipativi l'individuo matura una consapevolezza culturale e fa esercizio della "messa in comune" di esperienze e pratiche. Uno dei rischi è che la partecipazione diventi un mero trasferimento di contenuti: l'obiettivo dev'essere invece quello di avvicinare le comunità ai processi decisionali sul patrimonio culturale, uscendo dal piano formale (Volpe, 2016).

Le pratiche di coinvolgimento che seguono un approccio *bottom-up* sono anche una sorta di "antidoto contro pericolosi fraintendimenti del concetto di "identità", che invece di tradursi in consapevolezza matura, aperta e dialogante rischia di trasformarsi in chiusura rozza e violenta" (Volpe, 2016, p. 38). Come sostiene Tomaso Montanari⁴, "L'identità italiana unitamente alla definizione di patrimonio culturale è qualcosa che serve alla produzione e alla redistribuzione della conoscenza [...] Lo sviluppo della cultura, che va inteso come lo sviluppo della persona umana [...] è il vero obiettivo della tutela, che non è un valore assoluto, ma serve alla produzione di conoscenza" (Montanari, 2021).

Il patrimonio culturale, perciò, è al contempo un elemento fondamentale per la costruzione dell'identità, ma non è un elemento statico e definito una volta per tutte. Esso viene individuato e riconosciuto grazie ai valori che gli vengono attribuiti da parte di una comunità (De Varine, 2005).

Il patrimonio culturale inoltre, come sostiene Salvatore Settis⁵, può giocare un ruolo decisivo nella costruzione di un'identità anche a livello europeo che permetta di discostarsi dalle critiche eurocentriche descritte nei paragrafi precedenti. Il patrimonio, infatti, "è il luogo di sedimentazione di processi secolari di osmosi e di interscambio fra culture" e "ogni cultura si definisce non «per distinzione» dalle altre, ma attraverso la

⁴ Tomaso Montanari è storico dell'arte e Rettore dell'Università per stranieri di Siena.

⁵ Salvatore Settis è un archeologo e storico dell'arte, già Direttore della Scuola Normale di Pisa.

combinazione degli elementi che la compongono, molti dei quali sono condivisi con altre culture, o provengono da altre culture: in altri termini, l'identità culturale è *scomponibile*, è fatta di dare e avere” (Settis, 2007, p.12). Il lungo percorso di costruzione di un'identità europea passa, quindi, attraverso una riflessione (più o meno critica) sulla propria identità a livello locale, regionale, nazionale. L'insieme delle identità e delle culture che caratterizzano ogni singolo territorio porta cioè un arricchimento sul piano europeo.

1.2 IL MUSEO

Nel corso della storia il museo, inteso sia come concetto che come spazio fisico, è stato in costante evoluzione. L'interdipendenza con la società ha fatto sì che la funzione e la missione dei musei cambiassero costantemente per rispondere alle trasformazioni di ogni epoca storica: una pluralità di “teatri” allestiti con finalità spesso diverse (Merzagora, Rodari, 2007).

Oggi il museo è definito come:

[...] un'istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che effettua ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio materiale e immateriale.

Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità.

Operano e comunicano eticamente e professionalmente e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze.⁶

(ICOM, 2022)

È il 24 agosto 2022 quando l'Assemblea Generale di ICOM (International Council of Museums) approva a Praga una nuova definizione aggiornata della parola *museo*. A distanza di quindici anni dalla versione precedente (approvata nel 2007 a Vienna) e dopo numerose contrattazioni tra i Comitati Nazionali, si è giunti ad una sintesi decisamente impattante per le istituzioni museali. ICOM in questo modo si fa portavoce del rapido mutamento della società, che necessariamente deve trovare anche nei musei uno spazio pronto ad accogliere i cambiamenti.

⁶ www.icom-italia.org

Utilizzando le parole di Elena Canadelli⁷, possiamo dire che “Lo scopo del museo è quindi quello di acquisire, conservare, studiare, esporre e mettere a disposizione delle persone questo patrimonio [...] configurandosi idealmente come un luogo di cura e conservazione delle collezioni, ma anche di ricerca, studio e continua interpretazione e reinterpretazione del proprio patrimonio per e con il pubblico” (Canadelli, 2020, p. 108).

1.2.1 La storia dei musei a larghe pennellate

Il primo incontro con la parola museo risale all'Età classica, dove con la parola greca *mouseion* si indicava il tempio consacrato alle Muse, il luogo destinato all'insegnamento delle pratiche filosofiche e un edificio dove si conservavano reperti preziosi (Merzagora, Rodari, 2007, p. 13). Ad Alessandria d'Egitto esisteva però il prototipo di museo, ovvero un edificio monumentale contenente una biblioteca, fondata nel 307 a.C., dov'erano custoditi 500.000 rotoli studiati, copiati e tramandati per cinque secoli, fino ad un devastante incendio che li distrusse (Cipriani, 2006, p. 10).

All' *mouseion* di Alessandria erano presenti anche un giardino botanico e zoologico, un osservatorio astronomico e un istituto anatomico: in sostanza si trattava di un luogo laico dedicato alla discussione, allo studio e alla ricerca.

Con l'epoca romana si diffuse una nuova pratica: il collezionismo. Inizialmente legata soprattutto alla raccolta e alla celebrazione dei bottini di guerra e, quindi, all'ostentazione del potere individuale, questa usanza divenne in un momento successivo un elemento caratterizzante in ambito museale. Le esposizioni dei bottini di guerra, portarono i primi musei ad essere riconosciuti come un luogo di meraviglia e di ammirazione, due sentimenti caratterizzanti per i musei anche nei secoli successivi.

Il Medioevo vede tra i centri destinati al sapere gli ambienti monastici. Questi luoghi divennero presto un luogo in cui si concentravano diverse discipline, tutte destinate alla preservazione del sapere. I monaci si dedicavano alla trascrizione e all'interpretazione dei testi antichi, alla coltivazione e allo studio di specie vegetali (nacquero i primi orti dei semplici, utilizzati a scopi medici), alla conservazione di tesori (come, ad esempio, le reliquie) provenienti dalle crociate in Medio Oriente.

⁷ Elena Canadelli è docente di Storia della Scienza e Museologia naturalistica presso l'Università di Padova.

Grazie alla scoperta dell'America e alla successiva epoca delle grandi esplorazioni, fin dai primi decenni del Cinquecento iniziarono ad arrivare in Europa numerosi esemplari di oggetti naturali, mai visti e mai descritti, che contribuirono ad un rinnovato interesse per lo studio e la ricerca.

L'interesse per la ricerca e la collezione di questi bizzarri oggetti esotici favorì nello stesso secolo l'allestimento dei primi gabinetti naturalistici, chiamati anche "teatri della natura". Gli ambienti erano ricavati all'interno delle abitazioni private (generalmente di borghesi, scienziati, speziali e medici) e consistevano nell'esposizione delle collezioni private di oggetti rari e curiosi provenienti dal mondo della natura (detti anche *naturalia*): denti di narvalo, bezoar, fossili, animali impagliati. All'interno dei gabinetti naturalistici perciò trovavano posto oggetti appartenenti ai tre regni della natura (vegetale, animale, minerale) pronti per essere studiati con l'obiettivo di comprenderne le connessioni nel mondo reale.⁸ L'esposizione seguiva un ordine simmetrico e sistematico, per facilitare la descrizione dei pezzi delle collezioni: una descrizione non ancora influenzata dalle teorie naturalistiche, che si svilupparono in seguito.

I gabinetti naturalistici rappresentano un primo esempio di musei di storia naturale, che acquisiranno una struttura più definita nei secoli successivi. Tra i precursori di questa pratica innovativa, diffusa soprattutto in Italia nella prima metà del Cinquecento, vi sono alcuni protagonisti di formazione medico-farmaceutica: Francesco Calceolari a Verona, Ulisse Aldrovandi a Bologna, Ferrante Imperato a Napoli e Michele Mercati a Roma (Figura 1).

⁸ Walker Varillo M.A., "Musei in casa: le camere delle meraviglie", 2020, www.storicang.it



Figura 1: Il gabinetto naturalistico di Ferrante Imperato, da *Dell'Historia Naturale*, 1599, fonte: www.mrsntorino.it

Progressivamente, le collezioni esposte nei gabinetti naturalistici vennero arricchite di artefatti (*artificialia*), quali stampe, reperti e dipinti. Grazie ad un'influenza nord-europea, nella seconda metà del Cinquecento si diffuse una nuova pratica che proveniva dalle corti principesche: la Wunderkammer, chiamata anche Camera delle meraviglie, Camera dei tesori o Cabinet de curiosités (Merzagora, Rodari, 2007).

Come i gabinetti naturalistici, anche le Wunderkammer prevedevano un'esposizione apparentemente caotica. In realtà ogni oggetto era esposto seguendo un ordine preciso, utile a favorire il riconoscimento e lo studio dei reciproci e occulti legami tra elementi (Merzagora, 2010): l'accostamento delle parti avveniva, perciò, secondo il criterio dell'analogia (Rakowitz, 2020). Nelle Wunderkammer trovavano posto i *naturalia* e gli *artificialia*, ma anche i *mirabilia*, ovvero tutto ciò che destava meraviglia e stupore, come ad esempio artefatti dove naturale e artificiale si sposano (quali i coralli assemblati con l'oro) oppure "gli orologi meccanici, i tavolini appositamente fabbricati per il gioco del tric-trac, per quello degli scacchi e della dama, calamai incrostati di gemme, [...] scaldamani d'oro, [...] i profumi, i muschi, le ambre, gli incensi, che venivano abitualmente conservati in vasi dalla forma di uccelli [...], parecchi contravveleni, [...] noci di cocco lavorate, i cristalli di rocca e le pietre dure" (Merzagora, Rodari, 2007, p. 20).

La disposizione degli oggetti anche in questo contesto appariva confusa, con animali appesi al soffitto, il tutto secondo uno stile barocco, che principalmente doveva soddisfare la curiosità dei visitatori ed esibire un certo potere politico, mettendo in evidenza la facoltà dei collezionisti (Merzagora, Rodari, 2007).

Sia i gabinetti naturalistici che le camere delle meraviglie proprio perché allestiti utilizzando una o più stanze delle abitazioni private dei collezionisti, non prevedevano l'accesso ad un pubblico vasto. Inizialmente le visite si limitavano a cerchie ristrette di conoscenti ed esperti, per poi acconsentire l'accesso anche ai non-esperti, che comunque dovevano appartenere ai ceti più facoltosi (Merzagora, Rodari, 2007).

L'inizio del Seicento, nel momento di piena diffusione dei gabinetti naturalistici e delle Wunderkammer, vide fiorire in Europa le prime Accademie scientifiche che inglobarono le collezioni private e ne promossero lo studio da parte degli scienziati. Le prime realtà a costituirsi furono l'Accademia dei Lincei, fondata a Roma nel 1603, quella dell'Accademia del Cimento a Firenze (1657), della Royal Society a Londra (1660) e dell'Académie des Sciences di Parigi (1666). Questo modello organizzativo consentì la diffusione di un nuovo modo di conoscere la natura, basato sull'osservazione, la comparazione e la sperimentazione. Progressivamente vennero abbandonati gli *artificialia* e aumentò l'attenzione per gli esemplari anche più comuni (e non solo esotici), consentendo una catalogazione che, per quanto ancora *artigianale*, permetteva una comparazione logica e intuitiva tra specie. Si dovrà attendere Linneo nel 1735, in pieno secolo dei Lumi, per un primo modello scientifico di catalogazione sistematica (Merzagora, 2010).

Molte collezioni, perciò, divennero uno strumento di lavoro all'interno delle Accademie e sempre più privati iniziarono a donare le proprie collezioni alle istituzioni pubbliche: la seconda metà del 1600 vide nascere quindi i primi musei di storia naturale. Ad inaugurare questa nuova stagione fu la collezione della famiglia Tradescant che, nel 1683 ad Oxford, divenne l'Ashmolean Museum, riprendendo l'idea del *museion* di Alessandria D'Egitto: il primo nucleo comprendeva oltre alle sale espositive, anche una scuola di scienze naturali e un laboratorio di chimica. L'Italia qualche decennio dopo seguì l'esempio inglese con l'Istituto delle Scienze di Bologna, nato nel 1711 su iniziativa di Luigi Ferdinando Marsili, dov'erano ospitate le collezioni di Crispi e Aldrovandi.

Molte collezioni vennero donate alle Università (favorendo in questo modo l'aumento delle cattedre di insegnamento) che mantennero però una frequentazione settoriale, destinata esclusivamente a studenti e ricercatori (Merzagora, Rodari, 2007).

L'Europa del Settecento vide la diffusione anche del Grand Tour, un viaggio intrapreso dai giovani aristocratici nelle città di maggiore interesse artistico e culturale. Si trattava di un tour mosso sia da un sentimento di ricerca della conoscenza, che di piacere per l'evasione e tradizionalmente terminava in Italia. Lungo il percorso i giovani potevano ammirare le opere d'arte, di archeologia e di architettura, acquistando opere e oggetti d'arte che avrebbero arricchito la propria collezione. Il Grand Tour contribuì in questo modo ad aumentare la consapevolezza rispetto all'importanza dell'educazione e della conoscenza, sia in ambito scientifico che artistico.⁹

Il Settecento portò all'interno dei musei un nuovo ordine, grazie all'innovativa classificazione sistematica del mondo naturale elaborata da Linneo, che pone fine al caos dei secoli precedenti facendo spazio ad una nuova idea di "meraviglia", che consisteva cioè nell'ordine stesso degli elementi esposti. L'obiettivo dei naturalisti si orientò quindi alla realizzazione di un inventario esaustivo di tutti gli esemplari del mondo naturale. "Il museo di scienze naturali, per la prima e unica volta nella storia, può essere allestito in modo che l'articolazione dei suoi spazi ricalchi perfettamente l'ordinamento scientifico: nel padiglione della zoologia si troverà una sala dei mammiferi, in questa sarà uno spazio dedicato ai felidi, che conterrà la bacheca dei gatti impagliati [...]" (Merzagora, Rodari, 2007, p. 24): un ordine espositivo che si può ritrovare anche in alcuni musei scientifici contemporanei (Figura 2).



Figura 2: La Galerie de Paléontologie et d'anatomie comparée, Museo nazionale di storia naturale di Parigi. Fonte: www.mnhn.fr

⁹ www.treccani.it, www.sbn.it

La moltiplicazione e la diffusione dei musei contribuirono nell'Ottocento ad una progressiva specializzazione tematica, che andava di pari passo con il cambiamento in ambito scientifico, sempre più indirizzato ad un'indagine dei meccanismi sottostanti la natura e non solo alla sua classificazione (grazie al contributo di Darwin con la Teoria dell'evoluzione del 1859). "Si assiste così a una progressiva configurazione delle sale dei musei in base alle cattedre universitarie, o addirittura allo scorporo delle collezioni per farle confluire in quelli che diventarono musei di zoologia, entomologia, paleontologia, mineralogia, anatomia patologica, anatomia comparata, anatomia umana, ecc." (Merzagora, Rodari, 2007, p. 33).

Inoltre "la Rivoluzione industriale e la Rivoluzione francese determinano – su tempi più o meno lunghi e molto diversi fra le diverse aree geopolitiche – un cambiamento radicale nella missione stessa del museo: le esposizioni sono infatti sempre meno concepite per coloro che *sanno*, per rivolgersi sempre di più a coloro che *non sanno*" (Merzagora, Rodari, 2007, pp. 33-34). La fase di specializzazione portò, oltre ai musei scientifici, a ricercare una collocazione anche per gli altri elementi delle collezioni private: vennero istituiti perciò anche i musei d'arte e i musei archeologici. Nella seconda metà del secolo inoltre si diffusero soprattutto nel nord Italia i primi musei civici, quali punto di riferimento per la raccolta dei beni culturali provenienti dal territorio provinciale. In questi luoghi venivano esposte le opere d'arte locali, ma anche usi, costumi e saperi della tradizione (come ad esempio la storia del lavoro) (Marini Clarelli, 2008).

Le esposizioni museali si orientarono verso una nuova missione educativa e divulgativa, con l'intento di avvicinare un pubblico vasto alle discipline scientifiche e al progresso tecnico. In questo momento storico avviene una prima separazione tra il museo per gli studiosi e il museo per il pubblico: l'obiettivo della seconda tipologia sarà quello di allontanarsi progressivamente dalla mera esposizione degli esemplari, iniziando a costruire una narrazione che permetta di far comprendere ai visitatori i legami del mondo naturale. I diorami (Figura 3), ideati a fine Ottocento, ebbero molto successo proprio perché consentivano di ricostruire in modo tridimensionale un esemplare all'interno del suo contesto naturale.



Figura 3 – due esempi di diorama all'American Museum of Natural History di New York. Fonte: www.amnh.org

Inoltre, grazie allo sviluppo tecnico in ambito industriale, nacquero i primi musei della scienza e della tecnica, che divennero ben presto (assieme a tutti gli altri musei) il luogo in cui poter manifestare la grandiosità degli stati-nazione e definire e rinforzare l'identità nazionale (Merzagora, Rodari, 2007).

I quattro decenni di inizio Novecento, profondamente segnati dai due conflitti mondiali, furono caratterizzati da continue operazioni per la salvaguardia e salvataggio delle opere d'arte, dei reperti e di tutto quanto fosse conservato nei musei e nelle gallerie. Già la Legge Bottai del 1939 (all'alba della Seconda Guerra Mondiale), come visto in precedenza, preparò con una certa lungimiranza il terreno per l'ideazione del concetto di Beni culturali e del paesaggio.

1.2.2 L'epoca contemporanea

Solamente la pace del secondo dopoguerra, però, consentì di avviare quella che si potrebbe definire un cambiamento radicale all'interno del panorama museale. Il clima e la voglia di ricostruzione portarono ad investire somme ingenti nella riprogettazione dei musei, con un importante e progressivo coinvolgimento degli architetti. Gli anni Settanta videro sorgere un nuovo modello di museo: esemplare fu l'inaugurazione del Centre Pompidou a Parigi nel 1977, progettato da Renzo Piano e Richard Rogers. Da quel momento il museo, non assolve primariamente la funzione per la quale è sempre stato pensato, ma diviene un luogo dove il pubblico partecipa al processo di produzione e di appropriazione della cultura. Queste "macchine architettoniche" spesso divennero più attrattive per i servizi offerti (ad esempio la terrazza panoramica) piuttosto che per il suo contenuto (Marini Clarelli, 2008).

Negli stessi anni si sviluppa in parallelo anche una nuova concezione di museo scientifico: il *science centre*. Emblematico in questo contesto è sicuramente l'Exploratorium di San Francisco, inaugurato nel 1968 da un'idea geniale del fisico Frank Oppenheimer: uno spazio basato sull'approccio del *learning by doing*, letteralmente "imparare facendo, sperimentando". I *science centres*, a differenza dei musei scientifici in generale, non possiedono le collezioni. Tutto viene basato, perciò, su numerosi exhibit interattivi che richiedono un'interazione diretta con il visitatore, che sperimentando, viene portato a conoscere il mondo delle scienze (Merzagora, Rodari, 2007).

I cambiamenti appena elencati, che caratterizzano anche la contemporaneità, difficilmente vengono realizzati nella loro purezza. È molto più frequente che questi elementi si integrino con l'esistente: ad esempio gli spazi museali di nuova progettazione sono ampliamenti delle sedi ubicate negli edifici storici, dove si creano contrasti tra architettura antica e contemporanea. Allo stesso modo, il concetto degli *science centres* è progressivamente entrato a far parte degli allestimenti dei musei scientifici, creando esposizioni che utilizzano un mix di linguaggi.

La rapida trasformazione dei musei ha portato la comunità internazionale ad interrogarsi su nuovi temi e nuove questioni: le professionalità necessarie all'interno dei musei, i significati di museologia e museografia, le funzioni stesse del museo e le sfide che si trova ad affrontare¹⁰.

La Nuova Museologia

Tra gli anni Sessanta e Settanta la definizione di ecomuseo proposta per la prima volta da De Varine e Riviere (come si vedrà nel paragrafo successivo) aprì un dibattito a livello internazionale che permise di gettare delle solide basi per un nuovo paradigma museale, che prese avvio in Francia nel 1982: la *Nouvelle Museologie*.

Gli elementi fondamentali della Nuova Museologia (o New Museology, in inglese) perlopiù strutturati nel corso degli anni Novanta, indagavano la realtà dei musei specialmente nel "ruolo che essi hanno nel fare accedere una popolazione a una miglior conoscenza di se stessa e delle sue condizioni d'esistenza" attraverso "un lavoro museale caratterizzato da: a) un approccio interdisciplinare in cui l'essere umano è situato nel suo ambito

¹⁰ www.journalchc.com

naturale, sociale e culturale e in una prospettiva in cui i concetti di “ambiente” e di “contesto” sono essenziali; b) dall'utilizzo di metodi e pratiche fondate sull'impegno attivo della popolazione; c) da strutture aperte e decentrate che tendono a corrispondere al territorio e alla popolazione interessate; d) una prospettiva volta a garantire lo sviluppo sostenibile del territorio e dei suoi abitanti, attraverso la promozione, fra l'altro, del patrimonio e dell'identità locale, rispettosa della diversità” (Vesco, 2011, p. 29).

L'obiettivo della Nuova Museologia è, perciò, quello di avvicinarsi quanto possibile all'azzeramento della distanza tra il museo e il pubblico, promuovendone un utilizzo collettivo¹¹.

1.2.3 Il Codice Etico dell'ICOM per i Musei

Nel corso della prima Conferenza mondiale UNESCO, svolta a Parigi nel 1946, l'Assemblea acconsentì all'istituzione di un organo operativo, chiamato ICOM (International Council of Museums). Fin dalla sua origine, ICOM si è sempre definito come “an international organisation of museums and museum professionals which is committed to the research, conservation, continuation and communication to society of the world's natural and cultural heritage, present and future, tangible and intangible”¹².

Tramite un team di professionisti museali, ICOM costantemente elabora e aggiorna le raccomandazioni e gli standard qualitativi che vengono forniti ai musei. Inoltre provvede a favorire la collaborazione e lo scambio di pratiche tra i musei.

I musei, al momento dell'adesione a ICOM si impegnano ad applicare, presso le loro sedi, il “Codice Etico dell'ICOM per i Musei”¹³, ovvero un documento di “autoregolamentazione professionale che fissa gli standard minimi di condotta e di performance professionale e di prestazioni per i Musei e il loro personale. Il codice stabilisce i valori e i principi condivisi da ICOM e dal network museale internazionale”¹⁴.

Il Codice Etico si basa su otto principi fondamentali:

¹¹ www.nuovamuseologia.it

¹² ICOM è “un'organizzazione internazionale formata da musei e professionisti museali volta alla ricerca, alla conservazione, allo sviluppo e alla comunicazione nei confronti della società del patrimonio mondiale naturale e culturale, presente e passato, materiale e immateriale”

¹³ Il “Codice Etico dell'ICOM per i Musei” è stato adottato dalla 15^a Assemblea Generale di ICOM nel 1986 (con il nome di “Codice etico professionale dell'ICOM”), poi modificato nel 2001 e infine revisionato dalla 21^a Assemblea Generale nel 2004.

¹⁴ www.icom-italia.org/codice-etico-icom

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

Oltre alle funzioni dei musei, che verranno descritte nei prossimi paragrafi, per ora si intende mettere in luce due elementi.

Al punto 2 si attribuisce alle collezioni (sia presenti, che di futura acquisizione) un importante valore quale patrimonio pubblico. I musei, quali custodi del patrimonio, sono perciò responsabili nei confronti delle comunità per quanto riguarda l'accesso, la cura e l'interpretazione delle collezioni, indipendentemente dalle tendenze culturali (punto 3). Il punto 4 e il punto 5 si focalizzano sul ruolo educativo delle istituzioni museali, sia in termini di coinvolgimento delle comunità, che delle strategie utili per riuscire ad intercettare un pubblico di visitatori sempre più ampio. Il fine ultimo rimane sempre favorire la condivisione della conoscenza, nel pieno e reciproco rispetto tra le parti.

Un secondo aspetto che si intende evidenziare si riferisce alle professionalità presenti nei musei. Al punto 8 si fa riferimento in particolare all'importanza di una formazione (anche legislativa) molto specifica e di una professione svolta nella legalità. L'inserimento di questo punto nel Codice è un importante segnale che porta alla luce un diffuso problema di assunzione nei musei di figure specializzate. Ribadire la necessità di affidarsi a professionisti del settore è indice di un riconoscimento qualitativo in un lavoro spesso non considerato fondamentale per la società.

1.2.4 Museologia e museografia

Un'ulteriore innovazione in ambito museale, introdotta nella seconda metà del Novecento, fu la decisione di rendere più specifica la disciplina museologica, suddividendo la museologia, appunto, dalla museografia, fino a quel momento considerate come un unico campo di studio. Se nei secoli precedenti l'interesse principale era rivolto alle collezioni, nel XIX secolo dal museo-contenitore si è passati a una sempre maggiore attenzione nei confronti delle persone, per raggiungere un pubblico sempre più vasto.

Ad occuparsi dei *visitor studies*¹⁵ è la museologia, definita come la scienza sociale che studia il sistema-museo, la storia, il ruolo e la sua funzione all'interno di una società in costante cambiamento.

Con il termine museografia, invece, si intende quella disciplina che si occupa degli aspetti tecnico-architettonici dei musei, ovvero della progettazione e della realizzazione degli spazi, degli allestimenti e dei percorsi museali. All'interno di questo ambito si sviluppano inoltre temi legati all'accessibilità dei musei (come si vedrà più avanti), l'acquisizione e la conservazione delle opere d'arte e dei reperti più in generale, alla progettazione degli spazi dedicati ai servizi complementari (quali caffetterie e bookshop), la selezione dei pezzi della collezione da esporre, la didattica.¹⁶

1.2.5 La normativa nazionale e regionale sui musei

“Il Sistema museale nazionale è il progetto coordinato dalla Direzione generale Musei che mira alla messa in rete dei quasi 5.000 musei e luoghi della cultura italiani al fine di migliorare la fruizione, l'accessibilità e la gestione sostenibile del patrimonio culturale”¹⁷: questo è l'incipit di apertura del sito web del Ministero della Cultura italiano.

La normativa nazionale sui musei è mediata dal Sistema museale nazionale, istituito con il Decreto Ministeriale n.113 del 2018, dalla rubrica “Adozione dei livelli minimi uniformi di qualità per i musei e i luoghi della cultura di appartenenza pubblica e attivazione del sistema museale nazionale”. Il Decreto fa riferimento all'art. 114 del “Codice dei Beni

¹⁵ Con *visitor studies* si fa riferimento al campo di ricerca che si occupa di studiare i comportamenti dei visitatori e misurare gli output (cognitivi, emozionali, di comportamento...) delle visite o di altri eventi organizzati nei musei. In particolare l'indagine indaga in che cosa consiste e che effetti ha si focalizza l'esperienza culturale rappresentata dalla visita al museo (Merzagora, Rodari, 2007).

¹⁶ www.esneca.it, www.treccani.it

¹⁷ www.beniculturali.it

Culturali e del Paesaggio”, dove al comma 1 si legge che “Il Ministero, le regioni e gli altri enti pubblici territoriali, anche con il concorso delle università, fissano i livelli minimi uniformi di qualità delle attività di valorizzazione su beni di pertinenza pubblica e ne curano l’aggiornamento periodico”.

Il Sistema si pone come obiettivo la creazione di una governance del patrimonio culturale che stabilisca degli standard minimi di qualità dei siti museali diffusi su tutto il Paese. Questa struttura porta di fatto alla creazione di una rete museale diffusa sul territorio nazionale che, forte della collaborazione tra parti, punta ad un maggiore coinvolgimento dei visitatori.

Tra i compiti del Sistema museale nazionale vi è la valutazione delle candidature per il riconoscimento delle realtà museali. Tale procedura prevede che il progetto di candidatura presentato rispetti i “Livelli minimi di qualità per i musei”, che richiamano al Codice Etico di ICOM e si raggruppano in tre macro aree: organizzazione, collezioni, comunicazione e rapporti con il territorio.

Una volta completata la procedura di accreditamento, i musei vengono inseriti nella “Piattaforma del sistema museale nazionale”¹⁸, che consente un aggiornamento costante dei dati.

Il Ministero della Cultura fornisce inoltre molte linee guida relative, ad esempio, all’accessibilità dei musei, alla redazione di didascalie e pannelli, un vademecum per i Direttori e un modello di Statuto dei musei statali utilizzabile dai singoli Enti.

Nella Regione del Veneto, con la “Legge per la cultura” (LR n.17/2019, che sostituisce la LR 6/1985) viene introdotta per la prima volta una procedura per il riconoscimento dei musei con sede all’interno del territorio regionale, consentendo in questo modo l’accesso ai bandi e ai contributi pubblici. Il disciplinare per il riconoscimento prevede la compilazione di un modulo di autovalutazione per accertare il possesso dei requisiti richiesti, che fanno riferimento alla documentazione ministeriale già citata (art. 114 del “Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio”; DM n.113/2018).

I musei riconosciuti diventano inoltre parte di un ulteriore Portale, cioè il Portale dei Musei Veneti, una piattaforma dove i responsabili dei siti museali inseriscono dati e informazioni aggiornate.¹⁹

¹⁸ La “Piattaforma del sistema museale nazionale” comprende tutti i luoghi della cultura pubblici o privati, come le strutture di proprietà regionale, comunale, i musei diocesani, universitari o militari.

¹⁹ www.culturaveneto.it

1.2.6 I tre compiti del museo

Nell'immaginario comune, spesso la parola "museo" viene associata ad un polveroso luogo di esposizione e di conservazione (Merzagora, Rodari, 2007).

Inoltre, è diffuso il pensiero per il quale la "tipica espressione della museologia contemporanea è un'esposizione tematica, talvolta interdisciplinare, capace di coinvolgere il visitatore nella costruzione delle conoscenze attraverso strategie interpretative che moltiplicano le modalità di accesso ai contenuti" (Merzagora, 2010).

L'identità di un museo, al di là dell'area tematica a cui appartiene, invece si misura con i tre compiti fondamentali a cui deve rispondere per definirsi tale: la conservazione, la ricerca e la valorizzazione. In una situazione ideale il museo dovrebbe trovare un punto di equilibrio tra queste tre sfere: la percentuale di investimento su ogni ambito permette di formarsi una prima opinione sullo "stato dell'arte" di un museo.

La conservazione

L'insieme degli oggetti conservati in un museo può far parte di una raccolta (cioè di un insieme omogeneo di oggetti radunati), oppure di una collezione (una raccolta ordinata e catalogata di oggetti di pregio artistico, storico, scientifico). Il primo compito di un museo è quindi far sì che le collezioni mantengano la loro integrità nel corso del tempo e che siano catalogate rispettando i criteri in vigore. La figura professionale preposta a questo complesso lavoro è il conservatore, che nei musei più strutturati, si occupa di un ambito specifico (ad esempio la paleontologia, l'entomologia, l'etruscologia). Ogni oggetto dovrebbe essere catalogato al suo ingresso, attraverso un numero di inventario, una scheda di descrizione e una documentazione fotografica: se manca un catalogo completo delle collezioni, sarà impossibile avviare delle attività di ricerca.

Nel corso dei secoli non sempre le collezioni sono state catalogate, motivo per il quale molti musei ancora oggi non sanno esattamente quanti e quali pezzi siano presenti nei depositi, compromettendo in questo modo anche le attività di conservazione (Cipriani, 2006).

La ricerca

L'attività di ricerca in ambito museale può riguardare campi di studio molto diversificati, dai *visitor studies* alla relazione tra museo e territorio, passando per lo studio sistematico di parte delle collezioni. Per secoli la ricerca, eseguita sul campo, consisteva nella raccolta di specie e oggetti durante le grandi esplorazioni. Le collezioni che in questo modo si sono formate nel tempo e che poi progressivamente sono confluite nei musei, hanno bisogno di ricercatori che le studino: solamente grazie alla ricerca il museo si mantiene vivo e aggiornato (Cipriani, 2006).

La valorizzazione

Il passaggio storico di apertura dei musei ad un pubblico vasto, come descritto in precedenza, ha portato ad un necessario ripensamento dei criteri espositivi e dei messaggi da trasmettere. Le collezioni esposte richiedono di essere mediate al visitatore e, di pari passo ai cambiamenti della società, anche i contenuti museali devono essere aggiornati. La valorizzazione è tutto ciò che si interfaccia direttamente con il pubblico e si sviluppa attraverso l'ideazione di attività, veicolate per soddisfare precisi target individuati dal museo stesso: la didattica, le conferenze, le visite guidate, le escursioni, la visita ai laboratori, ecc.

La valorizzazione è maggiormente efficace quando si conosce il pubblico dei visitatori: grazie ai *visitor studies* è possibile conoscere le informazioni generiche (quali provenienza, sesso, età, motivazioni della visita, quanto rimangono, quando tornano, perché non tornano), ma anche informazioni più specifiche come il grado di istruzione, la frequentazione dei musei, il percorso seguito all'interno delle sale espositive, la permanenza di fronte ad un pannello descrittivo, la quantità di informazioni che si ricordano al termine della visita. Tutti questi dati, quando raccolti, consentono di progettare al meglio gli spazi del museo e gli allestimenti.

Infine, all'interno del contenitore della valorizzazione non va dimenticato tutto ciò che consiste nel rapporto con i media e social media, la stampa, la televisione, la radio, la mailing list e quindi anche la cura dell'immagine del museo e dei materiali distribuiti (come pieghevoli, volantini e inviti) (Cipriani, 2006).

1.2.8 Alcune sfide dei musei nel XXI secolo

Le istituzioni museali, in quanto luogo emblematico di sviluppo culturale, sono (o dovrebbero essere) legate in modo indissolubile con i cambiamenti della società. La globalizzazione, la complessità, i cambiamenti climatici, le trasformazioni radicali e repentine degli ultimi decenni influenzano inevitabilmente anche i musei. Rimanere al passo con i tempi significa quindi saper individuare i bisogni di una società in continua trasformazione e interrogarsi sulle modalità con le quali si può dare una risposta. Sullo sfondo, ad illuminare in modo efficace tutte le scelte (dalle più puntuali alle più generali) si dovranno sempre tenere alla mente gli obiettivi per lo sviluppo sostenibile, descritti nell'Agenda 2030 dell'ONU.

Le grandi sfide dei musei del XXI secolo sono (inevitabilmente) molte: nelle prossime pagine ne verranno elencate solamente alcune, scelte per la loro ampiezza e trasversalità.

L'accessibilità

Il tema dell'accessibilità dei musei si sviluppa in tempi piuttosto recenti, da quando è aumentata l'attenzione per i visitatori. Lo studio degli oggetti esposti è diventato interessante quasi quanto indagare il pubblico tra le sale del museo.

Il tentativo di comprensione dei visitatori significa rendersi conto dei bisogni individuali e cercare le soluzioni più adeguate per la rimozione di possibili ostacoli. Le principali barriere che si possono riscontrare in un museo non sempre sono visibili: tra queste troviamo barriere fisiche, culturali, economiche, tecnologiche, linguistiche, emotive.

Alcuni esempi di buone pratiche di accessibilità al museo possono riguardare l'eliminazione delle barriere architettoniche (sicuramente l'elemento più evidente e più intuibile), la struttura dei pannelli descrittivi (utilizzando un font ad alta leggibilità, bilingue, con un linguaggio inclusivo e neutro, ecc), la fruizione facilitata al sito web, la progettazione di percorsi facilitati o ridotti, la regolazione dell'altezza degli exhibit, la presenza di sedute, una buona illuminazione, la formazione del personale di sala e delle guide, la facilità nel reperimento delle informazioni di servizio e molto altro.

Chi applica queste piccole azioni per ridurre il più possibile le barriere deve necessariamente rimanere vigile per evitare che tutto ciò porti alla creazione di ulteriori

nicchie separate di pubblico. Rispondere ai bisogni non significa, perciò, sottolineare la diversità ma perseguire un obiettivo di benessere personale, di comprensione e di accesso.

Inoltre è importante ricordare quanto tutto questo sia complesso, basti pensare alla vastità di musei presenti, che si differenziano sia per tipologia ma soprattutto per dimensione, passando dal grande museo civico in città al piccolo museo etnografico di montagna (Ciacchetti, Fornasari, 2022).

Repatriation, ovvero un tentativo di mettere fine al neo-colonialismo scientifico

Uno dei dibattiti più accesi della museologia contemporanea riguarda la restituzione dei reperti e delle opere d'arte trafugate negli ultimi secoli (in inglese, *repatriation*). È risaputo come le collezioni presenti nei musei situati soprattutto nell'emisfero nord siano formate da oggetti provenienti da ex colonie o quantomeno recuperate in modo illecito.

I musei si dividono in due fronti: chi crede nell'idea universale del museo e negli artefatti quali testimoni di un passato, e chi si arrende all'idea che gli oggetti abbiano bisogno del loro contesto originario per essere pienamente compresi.

Si tratta di un tema dibattuto da alcuni decenni, a partire dalla Convenzione dell'Aja del 1954 per la protezione dei beni in caso di conflitto armato e la Convenzione di UNESCO del 1970, nella quale si vieta l'importazione illecita, esportazione e trasferimento dei Beni. Queste iniziative non sono mai state applicate in modo retroattivo, escludendo così tutte le pratiche di appropriazione coloniale.

Nel corso del 2020 si sono riaccesi i riflettori su tutti gli argomenti che ruotano attorno alla giustizia sociale e alla disparità razziale, tra i quali anche la decennale e irrisolta questione del neo-colonialismo scientifico.

Lo stato attuale è il seguente: già all'art. 6 del Codice Etico di ICOM viene evidenziato come "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". Inoltre viene specificato che:

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.

[...]

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, purchè la legge gli consenta di agire in tal modo, deve prontamente e responsabilmente attivarsi per collaborare alla restituzione.

(Codice Etico dell'ICOM per i musei, 2004, art. 6)

Come scritto da Giulia Grechi²⁰, "Restituire letteralmente significa rendere un oggetto al suo legittimo proprietario, ma vuol dire anche re-istituire l'oggetto al suo contesto e agli usi e ai significati che in quel contesto si ritengono propri. Significa cioè permettere un processo di ri-appropriazione simbolica di quell'oggetto da parte della sua comunità d'appartenenza, dopo che quell'oggetto è stato dislocato, decontestualizzato, risemantizzato e inserito in un differente ordine simbolico da parte dello sguardo Europeo"²¹ (Grechi, 2022).

Rimane emblematica la richiesta della Grecia nei confronti del Regno Unito per la restituzione dei marmi del Partenone, attualmente conservati al British Museum di Londra. Lo stesso è successo per alcuni Moai provenienti dall'Isola di Pasqua e conservati anch'essi al British Museum. Un altro esempio è il Grassimuseum di Leipzig, in Germania, che ha restituito al governo australiano dei reperti appartenenti alla popolazione indigena della Australia dell'Ovest.

Sul piano normativo, attualmente ogni Paese provvede in autonomia a stabilire gli eventuali criteri per la restituzione dei reperti, portando ad una frammentazione frutto soprattutto di indirizzi politici diversi.

Inoltre, un problema non marginale, rimane la richiesta di rimpatrio nei Paesi attualmente interessati da conflitto armato o in situazioni sociali, politiche, economiche che portano ad interrogarsi sulla reale possibilità di conservare in modo adeguato oggetti riconosciuti

²⁰ Giulia Grechi è Docente di Antropologia Culturale e Antropologia dell'arte all'Accademia di Belle Arti di Brera. Si interessa di studi culturali e post/de-coloniali, migrazioni, museologia, con un focus sulla corporeità, sulle eredità culturali del colonialismo e sulle pratiche artistiche contemporanee che ridiscutono e rimediano questi immaginari.

²¹ Grechi G., *Gli scheletri nell'armadio: eredità coloniali, restituzioni e riparazioni*, estratto del volume *Decolonizzare il museo*, Mimesis, 2021, disponibile in www.tribune.com

a livello mondiale quali parte del patrimonio collettivo. La restituzione, infatti, non implica solo il rimpatrio di alcune opere d'arte nei Paesi di origine, ma anche il potenziamento delle comunità a cui vengono restituiti i Beni, favorendo l'integrità dei contesti culturali originari.

Avviare le pratiche di restituzione significa, da parte della comunità internazionale, ammettere una forma di neo colonialismo artistico e scientifico non ancora risolta.

L'accesso alle informazioni è un diritto riconosciuto anche dall'Agenda 2030 per lo sviluppo sostenibile: l'obiettivo 16 "Pace, giustizia e istituzioni forti", riporta all'indicatore n.10 la necessità di "Garantire un pubblico accesso all'informazione e proteggere le libertà fondamentali, in conformità con la legislazione nazionale e con gli accordi internazionali". Il problema si pone a monte, poiché le stesse istituzioni museali spesso non sanno fornire le informazioni essenziali dei pezzi delle proprie collezioni proprio perché trafugate o recuperate con mezzi di fortuna.

Le questioni aperte e irrisolte perciò rimangono almeno tre, come Allegra Semenzato su Linkiesta: "Primo, chi stabilisce quanto materiale debba essere restituito? Secondo, quanto si torna indietro nel tempo? Non tutti gli Stati africani di oggi corrispondono ai regni o alle ex colonie di secoli fa. Terzo, chi garantisce che i musei delle ex colonie possano avere i fondi per proteggerli in modo adeguato?".²²

La digitalizzazione

Il vasto tema della digitalizzazione ha subito una notevole accelerazione a partire dalla pandemia da Covid-19, nel 2020. Fino ad allora, i dispositivi digitali venivano utilizzati principalmente come complemento all'esperienza di visita al museo. Nei mesi più acuti di diffusione del virus, però, la possibilità di visitare virtualmente i musei è diventato l'unico metodo per fruire dei contenuti culturali.²³

Nell'eterogeneità degli istituti culturali a livello internazionale, l'Italia è arrivata alle soglie della pandemia con un deficit sul piano digitale e le cause sono molte.

²² Per il sottoparagrafo sulla repatriation le fonti consultate sono: Panetto M., "Ubirajara jubatus torna a casa: fossile di dinosauro restituito al Brasile" - www.ilbolive.unipd.it; Leone A., "A che punto siamo con la restituzione delle opere d'arte alle ex-colonie?", da *Artribune* n.65-66 marzo-maggio 2022 - www.docenti.unimc.it; Semenzato A., "Capolavori trafugati. Non è così facile restituire alle ex-colonie le opere d'arte conservate nei musei europei" - www.linkiesta.it; Pacelli L., "Restituzioni dei beni culturali: a che punto siamo?" - www.journalchc.com; Gofswald U., "ICOM statement on reclaiming cultural property" - www.unesdoc.unesco.org.

²³ www.culturedigitali.org

Va precisato, innanzitutto, che il tema della digitalizzazione in ambito museale riguarda ormai gran parte dei settori delle loro attività: dall'amministrazione alla catalogazione e conservazione delle collezioni, dalla gestione delle mostre alla mediazione fino alla comunicazione e al marketing. Trattandosi di un compito trasversale, è inevitabile e fondamentale che le diverse aree le affrontino insieme.²⁴

È importante ricordare inoltre l'annoso e diffuso problema di carenza di personale all'interno delle istituzioni culturali, in particolare di personale specializzato.

A partire dal 2020, la digitalizzazione è diventato un argomento mainstream, grazie soprattutto alle importanti risorse stanziare attraverso i fondi europei di Next Generation EU e, quindi, in Italia al Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR).

La digitalizzazione dei musei riguarda perciò molti aspetti: dai più visibili al pubblico (come la gestione delle pagine sui canali social o il sito web), passando per quei contenuti che richiedono uno sforzo maggiore in termini progettuali e di risorse (come le visite virtuali), per arrivare infine alla digitalizzazione delle collezioni.²⁵ La digitalizzazione del patrimonio è una delle sfide più discusse in ambito museale, perché consente una maggiore fruizione del sistema museale da parte dei visitatori, ma soprattutto è uno strumento di grande agevolazione per tutte le attività di ricerca e di valorizzazione.²⁶ La condivisione delle informazioni all'interno di banche dati consultabili a livello internazionale, oltre ad essere uno strumento democratico ed egualitario, è una risorsa fondamentale per lo sviluppo scientifico.

1.3 L'ECOMUSEO

Il terzo approfondimento del capitolo riguarda il concetto di *ecomuseo* e anche in questo caso la ricerca di una definizione unitaria risulta complessa. Alla parola *ecomuseo* corrispondono, fin dalla sua origine, molte cose diverse tra loro che concorrono con le trasformazioni in ambito sociale e territoriale. Ma iniziamo dal principio.

Il percorso storico che ha portato all'ideazione e all'istituzione di questa pratica museale ha origini relativamente recenti. In occasione della IX Conferenza del Consiglio

²⁴ www.museums.ch

²⁵ www.ilgiornaledellarchitettura.com

²⁶ www.rivistailmulino.it

Internazionale dei Musei di Digione del 1971, Georges Henri Rivière²⁷ e Hughes de Varine proposero un termine da introdurre nell'ambito della museologia, un neologismo che permettesse di unire i concetti di ambiente e di museo (Maggi, 2000). Ecomuseo, da quel momento e così come definito da Rivière, è “un museo dell'uomo e della natura, un museo ecologico che fa riferimento a un dato territorio, nel quale vive una popolazione che partecipa alla concezione ed evoluzione permanente del museo, laboratorio permanente sul campo, strumento di informazione e presa di coscienza della popolazione”. Il prefisso *eco* è un chiaro riferimento al concetto di ecologia, già studiata fin dall'epoca ellenistica, e riferita al rapporto dinamico tra l'essere umano e l'ambiente in costante evoluzione (Vesco, 2011).

Se l'idea di museo, nell'immaginario dagli anni Settanta in poi, si associava senza difficoltà al luogo dov'erano conservati beni estratti e prelevati da un territorio, l'aggiunta del prefisso *eco* si riconduceva ad una nuova concezione strettamente legata alla valorizzazione del patrimonio culturale locale.

1.3.1 Tra la definizione e la realtà

Alla Conferenza generale di ICOM del 1972 venne adottato il primo documento ufficiale in materia di ecomusei, intitolato “Per un museo specifico dell'ambiente” dov'erano descritti i relativi principi:

A ogni museo che abbia sede in un ambiente urbano o rurale e che abbia elaborato programmi su tale ambiente, si chiede, in base alle possibilità dell'istituzione:

1. di realizzare o di favorire uno studio approfondito dell'ambiente, di carattere interdisciplinare, sui suoi aspetti di patrimonio culturale e di sviluppo culturale e naturale, ponendo l'accento sulle trasformazioni dei rapporti che caratterizzano l'ambiente stesso;
2. di realizzare o di favorire, secondo le forme sopra descritte, la raccolta dei documenti relativi a tale ambiente creati dal museo o tratti da altre fonti utili, ma accessibili a tutti;
3. di intraprendere o di incoraggiare una politica di acquisizione di oggetti e campioni rappresentativi dell'ambiente;
4. di comunicare al pubblico i beni naturali e culturali così raccolti, direttamente – sotto forma di mostre permanenti, temporanee e itineranti o di dossier eventualmente integrati da mezzi audiovisivi, in modo da descrivere l'ambiente nel tempo e nello spazio e da suscitare la partecipazione attiva dei destinatari di tali

²⁷ Georges Henri Rivière è stato un museologo francese, primo direttore di ICOM dal 1946 al 1965.

- manifestazioni – e indirettamente, sotto forma di testi scritti e verbali, di programmi radiofonici e televisivi e di altri media;
5. di incoraggiare la comunità a collegarsi con queste attività del museo nonché a concorrere costantemente allo sviluppo dell'ambiente;
 6. di condurre queste attività in tutti i modi possibili: all'interno del museo, con il suo pubblico; fuori del museo, attraverso contatti con la comunità.

Così concepita, organizzata, diffusa, sorgerebbe una nuova forma di museo del tutto ecologica e tale da poter portare il nome di ecomuseo. Esso diverrebbe il luogo di incontro di quanti operano sull'ambiente, di quanti lo vivono e di coloro che lo studiano.

(De Varine, 2005, pp. 246-247)

Nella sua concezione originaria, l'ecomuseo è “un'istituzione museale che associa allo sviluppo di una collettività, la conservazione, la presentazione e la spiegazione di un patrimonio naturale e culturale posseduto da questa stessa comunità, rappresentativo di vita e di lavoro in un determinato territorio così come la ricerca legata ad esso”. (Dervallées, Mairesse, 2010, p. 64)

Le pratiche ecomuseali di fatto oggi oscillano tra quello che si può definire come “museo diffuso” e quello di “museo di comunità”. De Varine spesso si è riferito all'ecomuseo quale “museo di comunità”, inteso quale progetto sociale, cioè un'azione portata avanti da una comunità a partire dal suo patrimonio per il suo sviluppo (Grasseni, 2010).

Nel corso degli anni si è assistito allo sviluppo di molte realtà eterogenee, tutte riconducibili all'ampia definizione di ecomuseo: dai primi prototipi di musei all'aperto di fine 1800, con l'esposizione di spaccati di vita dei contesti rurali (ad esempio l'accampamento lappone del 1878 all'Esposizione Universale di Parigi), alle ricostruzioni di particolari attività lavorative e industriali, fino alle pratiche di rappresentazione scenica di un preciso contesto locale (living history) (Maggi, 2000). Il filo conduttore di questa grande varietà di ecomusei, per i quali di certo non sempre si può attribuire una precisa etichetta, rimane l'utilizzo di un approccio interdisciplinare, che presti attenzione al patrimonio culturale e paesaggistico, attraverso un processo comunitario di interpretazione, pianificazione e sviluppo locale (Grasseni, 2010).

Sempre utilizzando le parole di Hugues de Varine, l'ecomuseo è “un qualcosa che rappresenta ciò che un territorio è, e ciò che sono i suoi abitanti, a partire dalla cultura viva delle persone, dal loro ambiente, da ciò che hanno ereditato dal passato, da quello

che amano e che desiderano mostrare ai loro ospiti e trasmettere ai loro figli” (Rete degli Ecomusei del Trentino, 2022, p. 5).

1.3.2 I pilastri degli ecomusei

Uno schema proposto da Hugues de Varine (tabella 1) rappresenta un’idea di totale separazione tra il museo e l’ecomuseo. Da un lato il museo tradizionale viene identificato come quel luogo di conservazione e di esposizione dei Beni, difficilmente mutabile nel corso del tempo e fruibile perlopiù da un pubblico ristretto di visitatori interessati; dall’alto la realtà dell’ecomuseo si presenta come la custode del patrimonio nella sua accezione più ampia, diffusa su una determinata porzione di territorio e godibile da parte di tutta la cittadinanza, che è essa stessa protagonista del processo. La relazione tra museo e territorio in questo senso assume un triplice significato: museo *del* territorio (dove viene messa in luce l’interazione tra ambiente e presenza antropica), museo *nel* territorio (circoscritto ad una specifica area storico-geografica) e museo *per* il territorio (dove si definiscono gli obiettivi di tutela e di valorizzazione).²⁸

MUSEO	ECOMUSEO
collezione	patrimonio
immobile	territorio
pubblico	popolazione

Tabella 1 – Le differenze tra museo ed ecomuseo in uno schema proposto da Hugues de Varine (Maggi, 2000, p. 15).

Il museologo Peter Davis²⁹, nel suo saggio “Ecomuseum: a sense of place” del 1999, individua cinque criteri per l’identificazione di un ecomuseo:

- territorio esteso oltre i confini del museo;
- interpretazione *fragmented-site* e *in situ*;
- cooperazione e partenariato in luogo della proprietà dei reperti;

²⁸ Lidia Falomo, Università di Pavia, slide di approfondimento per il corso di “Comunicazione digitale”, a cura di Casonato A., Lorenzi M., Montobbio M., www.slideshare.net

²⁹ Peter Davis è professore emerito di Museologia presso la Newcastle University (UK). Il suo campo di ricerca si concentra sulla storia dei musei, sulla relazione tra patrimonio e senso dei luoghi, sugli ecomusei.

- coinvolgimento della comunità locale e degli abitanti nelle attività del museo;
- interpretazione di tipo olistico e interdisciplinare.

La realtà ecomuseale perciò, secondo Davis, si colloca al centro di tre sfere equilibrate, individuate in: ambiente, comunità e museo.

Questi tre ambiti vennero successivamente approfonditi in Giappone da Kazuoki Ohara³⁰, che elaborò lo schema seguente (Figura 4):

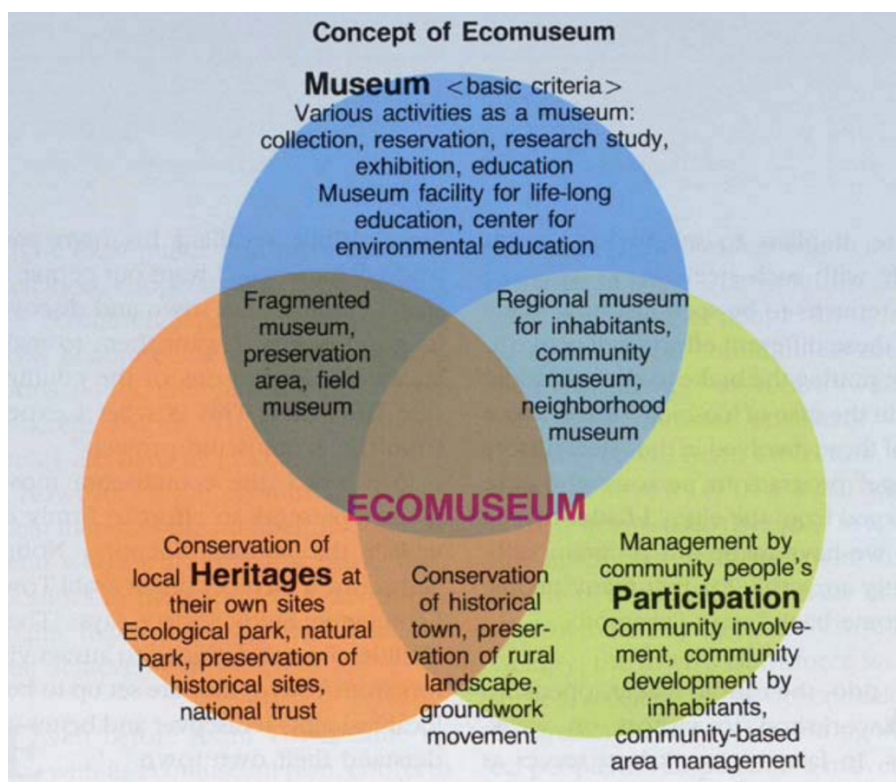


Figura 4 – Concept of Ecomuseum elaborato da Kazuoki Ohara, 1998. Fonte: www.ecomuseum.eu

La grafica proposta da Ohara rappresenta e descrive le tre sfere che, attraverso una costante ricerca di un equilibrio, caratterizzano gli ecomusei: *local heritages*, ovvero la conservazione del patrimonio culturale locale, formato da elementi ambientali, storici, tradizionali; la gestione e la crescita del patrimonio attraverso le pratiche di *partecipation* delle comunità; la funzione più tradizionale del *museum* inteso quale luogo di conservazione, ricerca, esposizione e come strumento facilitatore per l'educazione

³⁰ Kazuoki Ohara è professore presso il Dipartimento di Architettura alla Yokohama National University (Giappone) e fondatore di JECOMS (Japan Ecomuseological Society).

ambientale permanente e, quindi, per la *lifelong learning*. I settori di sovrapposizione tra le tre sfere colorate descrivono invece alcune tipologie ecomuseali, mettendo in evidenza la molteplicità di esperienze territoriali. Museo e patrimonio portano alla realizzazione di luoghi destinati all'esposizione delle collezioni, ad un approfondimento immersivo nella storia dell'uomo e della natura, all'istituzione di aree protette. Tra patrimonio locale e partecipazione si collocano quelle realtà volte alla conservazione degli edifici storici e dei borghi, del paesaggio rurale e delle pratiche di vita comunitaria. Infine museo e partecipazione della cittadinanza portano alla costruzione di piccoli musei locali.

Peter Davis, a tal proposito, sostiene che i piccoli musei “encourages us to reflect that in a globalized world, there is a perceived demand by small communities to appreciate and demonstrate their own history, distinctiveness and identity” (Davis, 2008, p. 6).

Il panorama contemporaneo è concorde nel sostenere che l'ecomuseo sia un patto sociale. Maurizio Maggi, in una delle definizioni più salde della storia degli ecomusei, li definisce come “il patto con il quale una comunità si prende cura di un territorio”: un *patto* condiviso, un accordo che porta ad una responsabilità reciproca tra le parti; una *comunità* formata dalle istituzioni accompagnate da un coinvolgimento largo dalla cittadinanza; un *territorio*, non come mero spazio fisico, ma come patrimonio culturale locale, formato da pratiche, storie, volti ed elementi materiali e immateriali. La chiave di lettura dell'ecomuseo, secondo Maggi, risiede nel *prendersi cura*, ovvero nel processo che porta a riconoscere un patrimonio, interpretarlo e attribuirgli un valore, per sviluppare progetti sul presente e sul futuro (Maggi, 2002).

1.3.3 Gli ecomusei sono paesaggio

La diffusione territoriale che caratterizza fortemente gli ecomusei e l'idea che abbiamo di essi, li rende probabilmente lo strumento più efficace per lo sviluppo di progetti dedicati all'educazione al paesaggio. La consapevolezza di essere una parte fondamentale nel processo educativo non è sempre chiara o evidente, però esistono degli esempi virtuosi che con il tempo possono *risvegliare* le comunità locali.

L'esperienza trentina sviluppata tra il 2021 e il 2022 con il progetto “Scopriamo il paesaggio con gli ecomusei. La cura del paesaggio come pratica di cittadinanza attiva”³¹

³¹ Il progetto “Scopriamo il paesaggio con gli ecomusei. La cura del paesaggio come pratica di cittadinanza attiva” nasce da un'idea della Rete degli Ecomusei del Trentino, per sperimentare in rete un percorso didattico di

porta in questo senso un importante contributo sulla riflessione contemporanea tra ecomusei e paesaggio.

Il paesaggio, così come definito all'art. 1 della "Convenzione europea sul paesaggio", "designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni". Il progetto trentino è riuscito ad avviare delle "conversazioni sul paesaggio" coinvolgendo le comunità in un esercizio collettivo di lettura dei "territori in cui vivono, a scoprirne le caratteristiche non evidenti a prima vista, a decifrarne la trama complessa di significati e valori estetici, economici ed ecologici, materiali e immateriali, facendo leva sul presente per conoscere meglio il passato e immaginarne il futuro" (Mori, 2022, p. 47). La costruzione collettiva del paesaggio, si configura sostanzialmente come un esercizio di democrazia: "attraverso il progetto applicato al paesaggio si possono infatti attivare le capacità individuali e collettive di partecipare alle scelte che riguardano la trasformazione e la creazione dei propri spazi di vita, di quei paesaggi della quotidianità richiamati nella Convenzione europea" (Riva, 2022, p. 19). Gli ecomusei, grazie alla lettura interculturale del paesaggio possono diventare a tutti gli effetti il luogo ideale per comprendere al meglio le dinamiche della contemporaneità e promuovere politiche ambientali, sociali, culturali, economiche, sostenibili. "È cruciale l'incontro con una pluralità di prospettive disciplinari, di percezioni, di saperi ed esperienze, poiché il paesaggio, nella sua complessità, non è riducibile ad una sola dimensione o ad una sola "inquadratura". Occorrono cornici democratiche, cioè aperte ad una pluralità di voci che possano chiedere e dare ragioni di prospettive diverse" (Mori, 2022, p. 42).

Peter Davis sostiene, in riferimento alla democratizzazione dei luoghi, come "(the) place identity has not been decided by trained museum curators or specialists, but by members of the local community [...] there is considerable local pride in what has been achieved here, and that meaning and value cling to tangible and intangible heritage [...] the visitor can reflect on how the cultural landscape has evolved over time and appreciate its key cultural elements" (Davis, 2018).

promozione della cultura del paesaggio. Ha coinvolto le scuole primarie, gli enti, le associazioni e i cittadini dei territori degli ecomusei trentini. Il progetto, finanziato da Fondazione Caritro e sostenuto da Tsm|step Scuola per il Governo del Territorio e del Paesaggio e da MUSE – Museo delle Scienze di Trento, si è svolto tra il 2021 e il 2022. www.ecomusei.trentino.it

A partire dal 2016, alla Conferenza generale di ICOM svolta a Milano, si è stabilito ufficialmente che “gli ecomusei e i musei di comunità sono paesaggio”. Un’affermazione importante che riconosce il ruolo degli ecomusei quali custodi del patrimonio diffuso e vivente, materiale e immateriale. “Il progetto di paesaggio promosso dagli ecomusei è strettamente legato al vissuto di un territorio, ovvero alla stratificazione delle trasformazioni naturali, culturali e antropiche che lì si sono succedute, assunto come base solida su cui fondare lo sviluppo locale. Non dunque una tutela del paesaggio fine a se stessa, sterile e non duratura, quanto piuttosto la valorizzazione delle identità locali per accrescere la qualità della vita”.

L’ecomuseo assume quindi un importante ruolo di *cerniera* tra la comunità e le istituzioni, che attraverso la progettualità possono contribuire alla gestione del territorio (Riva, 2022).

1.3.4 La partecipazione e l’educazione alla cittadinanza

Esercitare la democrazia in forma partecipata richiede che la comunità sia accompagnata in tutti gli iter progettuali ed è fondamentale che questi valorizzino i saperi, la memoria e l’identità collettive. Una partecipazione vera, per definirsi tale, mira a portare la comunità ad essere protagonista dell’azione e non limitarsi a livelli di informazione e comunicazione istituzionali.

Il processo partecipativo prevede un costante allenamento e se pazientemente coltivato può portare all’assunzione di responsabilità dei singoli e delle comunità, in un’ottica di sviluppo di reti territoriali durevoli che operano in un determinato ambito territoriale. La gestione di questi processi aumenta di complessità in proporzione all’ampiezza delle reti di relazioni e all’eterogeneità dei soggetti coinvolti. Eugenio Turri³² scrive che identificare e identificarsi in un paesaggio significa riuscire ad individuare le “relazioni che si ripetono in uno spazio più o meno esteso” (Turri, 2008, p. 93) tanto da definirle *relazioni regionali*. Una progettazione efficace deve, perciò, tener conto di numerosi fattori che concorrono: un’approfondita conoscenza del territorio, dei beni culturali e naturali; la diversità di background ed esperienze degli attori coinvolti; la capacità di lettura di un paesaggio frutto di stratificazioni storiche materiali e immateriali; degli interessi economici e politici, pubblici e privati.

³² Eugenio Turri (1927-2005) è stato un geografo e docente di geografia del paesaggio. Tra i suoi scritti più rilevanti vi è “Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato” (2006).

La complessità delle azioni partecipative, anche in ambiti diversi dal paesaggio, è ulteriormente amplificata da quella che Raffaella Riva³³ descrive come una policrisi nella quale ci troviamo: “La crisi climatica, ambientale, sociale ed economica, a cui si sono sovrapposte pandemia e instabilità politica, hanno contribuito a veicolare una diffusa preoccupazione verso il futuro” contribuendo in questo modo “a un progressivo impoverimento delle comunità in termini di perdita di capacità di immaginare e costruire futuri condivisi, e quindi trovare soluzioni creative ed efficaci alle sfide della contemporaneità” (Riva, 2022, pp. 17-18).

Uno degli strumenti operativi che si ritengono più innovativi nell’ambito della progettazione partecipata sono le *mappe di comunità*, ovvero una rappresentazione soggettiva del territorio realizzata dalla comunità che lo abita. Attraverso l’elaborazione grafica e narrativa di una mappa si mettono in evidenza gli elementi di valore, sia materiali che immateriali, naturali e antropici, di uno specifico spazio territoriale delimitato.

Quanto descritto finora è possibile solamente se alla base dei ragionamenti vi è una profonda convinzione del ruolo centrale dell’educazione quale risorsa per un vero cambiamento culturale. Il paesaggio aiuta nel processo “come tramite e strumento del rapporto uomo-ambiente” e in quanto “organismo vivo intessuto di relazioni interdipendenti tra le forme che lo compongono” (Turri, 2008, p. 59-60). Gli ecomusei, attraverso i progetti educativi scardinano e superano la storica convinzione di un trasferimento unidirezionale delle informazioni, volgendo lo sguardo sulla costruzione di azioni sociali e territoriali *per* e *con* le persone. Tutto ciò ha una valenza chiaramente democratica, egualitaria e orizzontale, ma allo stesso tempo è frutto di scelte altamente politiche (Cepollaro, 2022).

1.3.4 La normativa sugli ecomusei: una questione regionale

Nonostante i cinquant’anni di esperienza ecomuseale a livello europeo festeggiati nel 2021, in Italia non esiste ad oggi una normativa nazionale sugli ecomusei. La “Carta per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale” del 2003 e il “Codice dei Beni culturali e del paesaggio” del 2004 forniscono, come si è visto in precedenza, una guida

³³ Raffaella Riva è architetto e docente del Politecnico di Milano.

generale. Lo Stato italiano, perciò, sceglie di delegare alle Regioni la legislazione in materia di ecomusei. Esiste tuttavia una proposta di Legge risalente al 2014, anno in cui la VII Commissione cultura presentò alla Camera dei Deputati l'intenzione di riconoscere la realtà degli ecomusei nel territorio nazionale, garantendo loro un'adeguata normativa e riconoscendo anche una forma di coordinamento sovra-regionale. La proposta al momento non ha avuto uno sviluppo, mantenendo la delega alle Regioni. La competenza regionale in materia di ecomusei, pone come conseguenza una varietà di normative eterogenee tra loro e non condivise su tutto il territorio nazionale. Ad esempio, le Regioni Liguria, Campania, Valle d'Aosta ed Emilia Romagna non possiedono una Legge ad hoc, nonostante siano presenti diversi ecomusei nel territorio.

La prima Regione in Italia a dotarsi di una normativa è stata la Regione Piemonte, con la LR n.31 del 1995 "Istituzione di Ecomusei del Piemonte", proprio per diffusione sul territorio di numerose realtà ecomuseali.

Per una prima normativa in materia di ecomusei nella Regione Veneto si deve invece attendere il 2012 con la LR n.30 "Istituzione, disciplina e promozione degli ecomusei", modificata con la LR n.4/2019 e attuata con il Disciplinare approvato dal DGR n.1056/2019.

La Legge Regionale n.17 del 2019, "Legge per la cultura", raggruppa in un unico documento i diversi ambiti del settore culturale, ivi compresi gli ecomusei, che vengono richiamati unicamente all'art. 27 comma 2, relativo ai "Beni paesaggistici ed ecomusei": "La Giunta regionale, sentita la competente commissione consiliare, promuove e disciplina gli ecomusei e la loro istituzione sul territorio, come organizzazioni culturali connotate da identità geografiche, da peculiarità storiche, paesaggistiche e ambientali visibili nei patrimoni di cultura materiale e immateriale espressi dalle comunità locali". Con la Deliberazione della Giunta Regionale n.499 del 29 aprile 2022, si approva un provvedimento che andrà ad attuare l'iter per il riconoscimento degli ecomusei in Veneto, dalla rubrica "Promozione, disciplina e istituzione degli ecomusei del Veneto", richiamando in parte la LR n.30/2012.

La Delibera, tramite l'Allegato A, specifica il ruolo della Regione Veneto in materia di ecomusei, ovvero "La Regione favorisce e coordina la creazione di una rete culturale degli ecomusei a livello regionale, nazionale e internazionale e la formazione del personale addetto alla gestione degli ecomusei. È previsto un Forum degli operatori del

settore, che costituisce una sede di dibattito, di elaborazione di proposte e di scambio anche con ecomusei esterni alla Regione”. Il Forum è aperto ai rappresentanti dei singoli Enti, associazioni, istituzioni, ecomusei e Università.

Alla gestione dei siti “provvedono gli enti locali nel cui ambito ricade l’ecomuseo o le comunità montane o altri organismi pubblici o privati anche appositamente costituiti” e ogni ecomuseo riconosciuto ha diritto “alla denominazione esclusiva e originale e a utilizzare, oltre al proprio segno distintivo, il logo regionale degli ecomusei”.

Per la procedura di riconoscimento, la Regione Veneto nomina un Comitato tecnico scientifico, che rimane in carica per la durata della legislatura, formato dal Dirigente regionale competente in materia, da due esperti di “comprovata professionalità” in ambito museografico, geografico, antropologico, storico e del paesaggio provenienti dalle Università degli Studi del Veneto, e da ulteriori due esperti nelle medesime materie nominati rispettivamente dalla Giunta Regionale e da ANCI (Associazione Nazionale dei Comuni Italiani).

Al Comitato spetta il compito di valutare i progetti pervenuti, elaborare eventuali modifiche, predisporre gli indicatori per il corretto funzionamento degli ecomusei e monitorarne l’attività in itinere e infine convocare una volta ogni due anni il Forum degli operatori del settore.

I soggetti promotori del progetto per un nuovo ecomuseo dovranno presentare: un progetto culturale, un progetto di gestione e una documentazione tecnica relativa al sito (come lo Statuto, la cartografia, il logo, eventuali elaborati grafici).

Le caratteristiche attraverso le quali il Comitato tecnico scientifico valuta i progetti sono:

- a. caratteristiche di coerenza e omogeneità culturale, geografica e paesaggistica del territorio dell’ecomuseo [...];
- b. partecipazione attiva della comunità al progetto [...];
- c. presenza di enti locali singoli o associati nell’organismo di gestione dell’Ecomuseo [...];
- d. presenza di beni di comunità [...];
- e. itinerari di visita realizzati o da realizzare [...];
- f. assenza di sovrapposizioni [...].

Al termine della procedura, una volta assegnato il riconoscimento da parte del Comitato, l'ecomuseo “potrà fregiarsi del titolo di Ecomuseo del Veneto e del relativo logo”³⁴. Verrà inoltre inserito in un elenco pubblicato sul sito istituzionale regionale e invitato a far parte del Forum degli operatori del settore.

All'ecomuseo spetta un rinnovo triennale del proprio programma e una relazione annuale sullo stato delle attività svolte. La Regione Veneto, infine, si riserva le attività di verifica e di monitoraggio costanti degli obiettivi presentati.

A marzo 2023 sono tre gli ecomusei ufficialmente riconosciuti dalla Regione Veneto: AQUAE – Ecomuseo della Venezia Orientale (VE); Ecomuseo di Arcole e della Battaglia napoleonica (VR); Ecomuseo Valle del Biois (BL).³⁵

1.4 PER UNA CITTADINANZA SCIENTIFICA

Il tentativo svolto nelle pagine precedenti di sintetizzare definizioni e normative è la chiara testimonianza di non riuscire ad essere mai esaustivi di fronte a dei concetti così articolati. È evidente, però, l'urgente necessità di delineare nuovi e adeguati spazi a servizio della partecipazione attiva delle comunità nei processi decisionali. Gli ambienti come i musei “vivono nella contemporaneità e i temi che attraversano la contemporaneità sono anche i temi dei musei”: la sfida è mantenere sempre aggiornato il loro ruolo sociale.³⁶

A conclusione del primo capitolo sembra dunque naturale affidarsi alle parole di Pietro Greco, in una sorta di civico monito all'assunzione di una responsabilità individuale a beneficio dell'intera cittadinanza.

Con l'inizio del nuovo millennio, l'investimento esponenziale dei Paesi nei confronti della scienza e della ricerca, ha di fatto dato inizio ad una nuova era, fondata su un nuovo rapporto tra società e scienza. Pietro Greco³⁷ la definisce *knowledge-based society*, ovvero una “società basata sulla conoscenza” nella quale la scienza sta assumendo un ruolo sempre più importante in termini di consenso, di comunicazione e di responsabilità nei confronti della cittadinanza. La comunicazione della scienza è diventata un bisogno

³⁴ www.regione.veneto.it/web/cultura/ecomusei

³⁵ www.regione.veneto.it/web/cultura/ecomusei, www.culturaveneto.it

³⁶ Alberto Garlandini, già presidente di ICOM dal 2020 al 2022. www.agenziacult.it

³⁷ Pietro Greco (1955-2020), chimico di formazione, è considerato uno degli iniziatori del giornalismo scientifico contemporaneo. Già caporedattore de *Il Bo Live*, è stato autore di numerosi libri e conduttore di Radio3 Scienza.

sociale diffuso, alla base della democrazia moderna. Greco si interroga perciò sul ruolo dei musei contemporanei, sapendo che “[...] ogni epoca ha avuto il suo museo, con una specifica missione” e affermando come “un museo che pensa di esaurire la sua missione nella ricerca della “efficacia della comunicazione” svincolata da ogni rapporto con la società della conoscenza e con i grandi temi che essa solleva, è, probabilmente, un museo destinato a vita breve” (Greco, 2007, p. IX).

Pietro Greco sostiene inoltre che oggi la missione dei musei debba essere molto più forte e ambiziosa di tutto questo: essi devono “proporsi come uno dei luoghi dove si costruisce la nuova cittadinanza scientifica, declinata in tutte le sue dimensioni” (Greco, 2007, p. XIII). In una *dimensione culturale*, il museo forma e informa i cittadini, ponendosi come soggetto educativo attento al problema della “globalità/globalizzazione della conoscenza”. Nella *dimensione sociale* viene chiesta attenzione alla possibilità di accesso ugualitario alla scienza e alla conoscenza: il museo è uno dei luoghi di “democrazia della conoscenza”. Il dialogo è la chiave della *dimensione politica* che, negli spazi del museo crea occasioni di confronto tra esperti e non esperti, tra policymakers e stakeholders poiché “la cittadinanza scientifica è possibilità democratica di scelta”. Infine, nella *dimensione economica* trova spazio l’investimento nella ricerca, che nei musei viene diffusa e allo stesso tempo può diventare un incubatore per nuove imprese della conoscenza (Merzagora, Rodari, 2007).

Per concludere, utilizzando sempre le parole di Pietro Greco in riferimento alla cittadinanza scientifica, va ricordato che “Il rapporto etico tra comunità scientifica e resto della società può essere elevato al suo massimo livello solo se si realizza un’alleanza tra ricercatori (di ogni tipo) e cittadini comuni. Ma l’alleanza si può realizzare solo se si è in due: scienziati e cittadini non esperti. E allora l’appello va rivolto ad entrambi. Scienziati, fate la vostra parte. Ma, cittadini non esperti, anche voi dovete (anche noi dobbiamo) fare la parte che vi (ci) compete” (Greco, 2022, p. 37).

CAPITOLO 2

MUSEI ALTOVICENTINO:

IL PROGETTO DI UNA RETE MUSEALE

I temi generali di patrimonio culturale, musei ed ecomusei trattati nel primo capitolo possono trovare applicazione in un progetto che ha sede in Provincia di Vicenza e nasce dalla necessità di creare una struttura per molti dei siti diffusi sul territorio. In questo capitolo prenderemo in esame il progetto di “Musei Altovicentino” quale esempio di costruzione di una rete sovracomunale che quotidianamente, in tutta la sua complessità, sostiene tante piccole diverse realtà. Come si vedrà, al centro di questi piccoli musei vi sono le comunità locali e i molti volontari che, nonostante le diverse provenienze, si sono scoperti uniti nella necessità condivisa di raccogliere, documentare e raccontare i segni di un’epoca, ovvero quegli elementi che possono contribuire a identificare una comunità attraverso il patrimonio culturale. Da questo processo nascono i tanti piccoli musei, arricchiti sicuramente dalle collezioni esposte, ma soprattutto da tutte le persone protagoniste durante le fasi che hanno portato all’istituzione dei singoli musei e che ora si dedicano alla divulgazione: loro sono un tassello fondamentale in quanto fonti storiche viventi, custodi di un sapere immateriale che con molta dedizione cercano di trasmettere alle nuove generazioni.

L’area settentrionale della Provincia di Vicenza è un luogo dove le dinamiche territoriali, storiche, economiche, sociali e culturali hanno lasciato un importante eredità diffusa, forse frammentata: non è un caso se proprio qui ha preso forma il progetto di “Musei Altovicentino”, con l’ambizioso obiettivo di costruire e ricostruire un tessuto culturale.

Tutte le realtà aderenti alla rete museale sono caratterizzate da un forte radicamento con le proprie origini e con il proprio territorio, un luogo “dove è possibile costruire una narrazione di storie dentro storie, meraviglie dentro meraviglie, dove la grande scala territoriale può rimandare al sito puntuale e viceversa, componendo un racconto di luoghi

a partire da storie ordinarie e quotidiane di una ricchezza e umanità sorprendenti” (Rakowitz, 2020, p. 95).

I contenuti sviluppati in questo capitolo sono frutto di una raccolta di dati e di informazioni reperite tramite alcuni momenti di intervista alla dott.ssa Ivana De Toni, responsabile dell'ufficio di “Musei Altovicentino”, oltre alla consultazione del sito web, sia del progetto che dei singoli musei. L'elaborazione grafica dei dati, invece, fa riferimento a quanto presente nella tabella contenuta nell'Allegato A. Data la complessità dei siti aderenti alla rete, si precisa che le informazioni descritte non saranno completamente esaustive, ma permetteranno ugualmente alcune riflessioni sulle dinamiche di interesse del presente lavoro di tesi.

2.1 IL CONTESTO STORICO E TERRITORIALE

L'Altovicentino è un territorio di confine, racchiuso tra la zona montana delle Prealpi, quella pedemontana e la fascia dell'alta pianura veneta. Da un punto di vista geografico, l'area confina a nord con il Trentino Alto Adige, ad ovest con i Monti Lessini e termina ad est con il Canale di Brenta. L'arco montano è formato dalle Piccole Dolomiti (il gruppo del Carega, il Sengio Alto, il massiccio del Pasubio), da due Altipiani (quello di Tonezza e dei Sette Comuni) oltre ad un'ampia fascia pedemontana (con il Monte Novegno e il Monte Summano) e collinare. La zona montana è scandita da alcune valli che seguono la direttrice nord-sud e che sfociano nella pianura: da est si incontrano la Valle dell'Agno, la Val Leogra, la Valle dell'Astico e la Val Brenta. Ogni valle prende il nome dal torrente che la caratterizza: l'Altovicentino, infatti, storicamente era un territorio ricco d'acqua, regimentata grazie ad un fitto sistema di rogge e canali.

La morfologia del territorio ha fatto sì che fin dalle epoche Longobarda e Romana sia stato un luogo di passaggio e migrazione. Il fattore idrico, inoltre, ha contribuito in modo sostanziale allo sviluppo di attività agricole e manifatturiere.

A partire dalla metà del 1800 un nuovo modello socio-economico avviato da Alessandro Rossi, storico imprenditore laniero di Schio, si diffonde nell'Altovicentino: nel 1870 la Lanerossi è la più grande fabbrica italiana per fatturato e per numero di dipendenti. Tuttavia, per qualche decennio il mondo della civiltà rurale contadina (ben radicata in

questo territorio, ancora oggi testimoniata nei piccoli musei etnografici) e il mondo industriale sono riusciti a convivere nello stesso territorio.

Con il boom economico del Secondo dopoguerra, una buona parte di ciò che rappresentava il mondo agricolo è stato progressivamente soppiantato da un sistema di sviluppo volto per la quasi totalità all'industria. L'insieme di questi fattori ha contribuito a determinare il fenomeno che oggi definiamo *sprawl urbano*, elemento caratteristico della città diffusa veneta, ben rappresentata nell'Altovicentino.

Prima di passare alla descrizione della conformazione insediativa, si precisa che l'area descritta nel presente paragrafo si riferisce al territorio settentrionale della Provincia di Vicenza nella sua totalità, con l'intento di fornire un quadro d'insieme. Il progetto di "Musei Altovicentino", invece, come si vedrà nel paragrafo successivo, comprende solo alcuni dei Comuni della zona.

Ad ogni modo non è così semplice stabilire dei confini precisi all'area, che variano a seconda del diverso senso di appartenenza degli abitanti. Per questo motivo, nel tentativo di schematizzare, i dati riportati fanno riferimento ai Comuni situati a nord e lungo la linea (non così immaginaria) della Superstrada Pedemontana. Spesso si definisce come Altovicentino tutta questa intera area, anche se a volte viene ristretta solo ad una piccola porzione di questo territorio. Per essere più precisi si può suddividere ulteriormente questa vasta area in Altovicentino (relativo alla zona centro-ovest), Bassanese (a est, in riferimento a Bassano del Grappa e ai Comuni limitrofi) e all'area degli Altipiani (a nord).

Da un punto di vista demografico, il bacino interessa una popolazione di circa 390.000 abitanti³⁸, distribuiti su 55 Comuni (in Provincia di Vicenza vi sono un totale di 121 Comuni). I centri abitati dei fondivalle e dell'alta pianura creano un tessuto urbano tipico della città diffusa veneta, dove il fenomeno dello *sprawl* rende difficile la percezione di passaggio da un paese ad un altro.

Gli Altipiani, in parte anch'essi coinvolti dallo stesso fenomeno (anche se con proporzioni decisamente inferiori), sono organizzati in paesi di piccole dimensioni, mete di villeggiatura e di case-vacanza. Il Comune con il maggior numero di abitanti è Asiago (6.285), seguito da Roana (4.154): tutti gli altri paesi rimangono tra i 2.000 e i 500 abitanti.

³⁸ Popolazione residente al 1° gennaio 2023. Fonte: www.dat.istat.it

Le aree collinari e pedemontane sono al contempo interessate da altri due fenomeni complessi: il progressivo abbandono di alcune aree più remote e allo stesso tempo il ripopolamento delle cosiddette *terre di mezzo*.

Il territorio di pianura è caratterizzato da alcuni centri popolosi, circondati da molti centri-satellite di piccole dimensioni. Tra i maggiori Comuni vi sono Bassano del Grappa (42.395 abitanti), Schio (38.580 abitanti), Valdagno (25.601) e Thiene (23.794). Vi sono poi 30 Comuni con una popolazione inferiore ai 5.000 abitanti, 14 Comuni con una popolazione che varia tra i 5.000 e i 10.000 abitanti e, infine, 7 Comuni con una popolazione tra i 10.000 e i 15.000 abitanti.

2.2 DAL PATRIMONIO AL PROGETTO DI UNA RETE MUSEALE

“Quando una persona pensa all’Altovicentino, ma non solo, quando pensa al territorio e alla città di Vicenza comincia, istintivamente, a evocare mentalmente, da un lato la discendenza letteraria, dall’altro una vocazione imprenditoriale molto sostanziata, legata agli elementi naturali, soprattutto all’acqua e alla terra ma anche all’invenzione e ad alcune caratteristiche geomorfologiche che hanno orientato il sedimento di produzione e di memorie di ogni luogo” (Rakowitz, 2020, p. 15).

Le dinamiche storiche, economiche, sociali e culturali portano ad identificare il territorio come un luogo produttivo, di alta manifattura, di artigianalità e lo stesso si può dire dei suoi abitanti, da sempre grandi lavoratori, ostinati e dediti alla manualità. Il lascito di tutto questo divenire si è depositato nelle singole comunità distribuite nell’Altovicentino, che sono diventate custodi di un numero indefinito di saperi locali. A distanza di pochi chilometri si può perciò scoprire un patrimonio culturale altamente diversificato, frutto di una specializzazione che si è affinata nel corso dei secoli.³⁹

Se si pensa alla civiltà rurale contadina (quindi ad un periodo che, per convenzione, si fa terminare con il boom economico del 1960-1970), le ricerche storiche dimostrano come ogni paese provvedesse a soddisfare i propri bisogni, attraverso l’attività agricola e artigianale. Tuttavia, in alcuni contesti si sviluppò una specializzazione relativa ad alcuni

³⁹ La scelta di descrivere solo alcuni aspetti di questo ampio patrimonio culturale è dettata dagli elementi che, ad oggi, si possono riscontrare all’interno dei siti aderenti alla rete museale.

mestièri (lavori), dovuta soprattutto grazie alle caratteristiche morfologiche del territorio. Ad esempio: nella zona di Malo era diffusa la coltivazione dei bachi e la lavorazione della seta nelle *filànde*, oltre all'estrazione dell'argilla per la produzione di laterizi; a San Vito di Leguzzano si poteva trovare un'alta concentrazione di botteghe di *botàri* (i costruttori delle botti in legno) e di *carrài* (coloro che costruivano i carri); nella zona del Tretto (un piccolo altopiano ora nel Comune di Schio) si estraeva e si lavorava il caolino, oltre ad un'importante attività di produzione di coltelli; nella Val Brenta i terrazzamenti permettevano la coltivazione del tabacco e lungo il corso della Brenta trovavano posto alcune cartiere; il territorio del Comune di Posina, invece, era conosciuto per la produzione di chiodi e *broche* (bullette); ad Asiago, infine, si costruivano scatole in legno e *mestèli* (mastelli). Ovunque, lungo i corsi d'acqua, si trovavano segherie e magli, per la lavorazione delle materie prime come il legno e il ferro, che servivano poi nella realizzazione degli attrezzi. Alcuni lavori, invece, oggi considerati artigianali o di alta manifattura trovarono posto a Nove, con l'arte della lavorazione e della decorazione della ceramica, e a Marostica con la coltivazione e l'intreccio della paglia.

Va sempre tenuto a mente come la vita contadina richiedesse un'enorme fatica e molti sacrifici per ottenere delle ricompense economiche esigue. Inoltre, non vi erano la percezione e il riconoscimento che oggi vengono attribuiti a questi saperi in quanto elementi caratteristici di un patrimonio.

La vita sul territorio collinare e montano invece seguiva delle dinamiche diverse, dovute all'organizzazione del sistema insediativo in contrade. La contrada di per sé rappresentava un sistema ecologico, autosufficiente e (come lo definiremmo oggi) un modello di economia circolare. L'organizzazione interna prevedeva che ad ogni abitante venisse affidato un preciso ruolo nella comunità, e l'intero ciclo delle stagioni si svolgeva grazie ad un reciproco scambio e aiuto tra i residenti. La presenza delle contrade disseminate sul territorio era fondamentale per il mantenimento dei pascoli e dei terrazzamenti, che arrivano a coprire anche i versanti montuosi delle Prealpi, oggi interamente coperti da un manto boschivo.

Un altro importante tassello per il territorio dell'Altovicentino è quanto lasciato dal periodo industriale, che oggi chiamiamo archeologia industriale. L'insieme degli edifici e del sapere legati alla lavorazione laniera hanno interessato a partire dalla seconda metà del 1800 i Comuni di Schio e, successivamente, di Valdagno. Il patrimonio architettonico

industriale comprende sia i luoghi di lavoro, sia tutto un insieme di edifici costruiti a beneficio della collettività. Alessandro Rossi a Schio, infatti, si spese per creare molti spazi dedicati alla socialità, alla cultura e alla famiglia, ancora oggi visibili (anche se perlopiù non visitabili o in decadenza): ad esempio il Teatro Civico, l'Asilo Rossi, il Giardino Jacquard. Nel Comune di Santorso si trova la dimora dove abitava Alessandro Rossi (Villa Rossi, appunto) con l'annesso parco (Parco Rossi). Lo stesso progetto di città venne ripreso tra il 1920 e il 1930 dall'imprenditore Gaetano Marzotto a Valdagno, con il progetto della "Città dell'armonia", dove trovavano posto anche la Scuola di Musica, un Lido lungo il fiume, oltre alle scuole e al teatro.

Lo sviluppo industriale del Secondo dopoguerra ha salde radici dalle prime esperienze industriali appena descritte, ma di portata maggiore in termini di produttività. Oltre al patrimonio architettonico, il valore che oggi si riconosce riguarda soprattutto l'importanza dell'idea di una comunità da rafforzare oltre al lavoro, di un progetto sociale poi progressivamente scomparso.

Un importante patrimonio storico riguarda, infine, la fascia montana dell'Altovicentino e comprende tutto ciò che la Grande Guerra ha lasciato con il suo passaggio. Le trincee, i forti, i monumenti, i Sacrari militari, fanno oggi parte di un patrimonio diffuso, costantemente mantenuto e conservato: ad esempio la Strada delle 52 Gallerie sul Monte Pasubio, l'Ossario del Pasubio, il Sacrario militare del Leiten ad Asiago e il Monte Cimone. L'istituzione di un Ecomuseo della Grande Guerra e, quindi, di una mappatura dei siti, ha contribuito anche al mantenimento della fitta rete di sentieri che si snoda su queste montagne. Gli abitanti dell'Altovicentino hanno inevitabilmente un forte legame con i monti, che fanno parte del paesaggio quotidiano di ciascuno e che sono sempre stati percorsi con grande rispetto.

Dalle prime collezioni all'idea di museo

L'insieme di questo patrimonio culturale diffuso, sia materiale che immateriale, è quell'eredità che da qualche decennio gli abitanti sentono l'esigenza di non perdere, di preservare. Proprio in questo territorio, sicuramente grazie anche ad un fermento sociale che sfocia nel volontariato, a partire dagli anni Ottanta del Novecento, gruppi di cittadini hanno iniziato a raccogliere e a recuperare in modo per lo più totalmente spontaneo (e

in un primo momento sporadico), quante più testimonianze possibili del passato. Questo sistema di raccolta non avvenne in modo casuale, ma orientato a specifici temi, aspetti storici e culturali tipici della propria località di provenienza. Di fondamentale importanza è stata la collaborazione delle comunità, di chi possedeva oggetti interessanti e li donava, di chi ha dedicato il proprio tempo. In questo modo si formarono le prime collezioni, con accumuli di oggetti depositati in luoghi di fortuna, e soprattutto senza una precisa idea di cosa ne sarebbe stato dopo: chi cercava attrezzi sulla lavorazione del legno, chi sulla lavorazione della paglia, a Priabona si scavava alla ricerca di fossili, molti recuperanti possedevano reperti della Prima Guerra Mondiale.

In un secondo momento si fece spazio l'idea di individuare e allestire un ambiente adeguato che potesse ospitare queste prime collezioni, fino ad allora (quasi) mai esposte. Così, tra gli anni Novanta e Duemila, vennero inaugurati su tutto l'Altovicentino numerosi musei, di piccole dimensioni, per far sì che la cittadinanza potesse ammirare e ricordare una cultura ormai scomparsa. È interessante provare a capire come mai queste pratiche di recupero, di collezionismo e di esposizione acquisirono forza e valore solamente in un'epoca così recente. I fattori probabilmente sono molti, ma per ora se ne vogliono accennare un paio, che emergeranno anche nel capitolo successivo. Da un lato troviamo l'intenzione (più o meno consapevole) da parte dei cittadini di voler dimenticare un periodo storico molto sofferto, cioè quello che facciamo terminare con la prima metà del 1900. Dall'altro, il processo che porta al riconoscimento di un elemento quale patrimonio culturale richiede tempi molto lunghi di rielaborazione e di distacco temporale. Credo che la distanza di trent'anni (o più) che intercorre tra il Secondo Dopoguerra e l'inizio di questo fermento culturale sia stato il tempo necessario per far scattare un cambio di prospettiva e cominciare un percorso collettivo di riappropriazione culturale. Una sintesi efficace di quanto appena scritto viene proposta nel libro "Civiltà Rurale di una Valle Veneta. La Val Leogra", del 1976:

Nella recente storia di questa civiltà si possono individuare tre momenti. Dapprima c'è stato chi è vissuto di essa, accogliendo l'eredità dei padri e credendo pienamente in essa. Poi è venuto il momento in cui, spinti da una naturale ma anche a volte irrequieta volontà di elevarsi e dall'affermarsi delle macchine e di un nuovo tipo di civiltà, i più le hanno voltato le spalle, e fra questi spesso anche quelli che hanno continuato a lavorare la terra. Ora è venuto il momento in cui molti, particolarmente tra coloro che se ne sono staccati, si sentono inspiegabilmente attratti verso qualche suo aspetto, come testimonia la

caccia che si dà ai vecchi attrezzi, ai rustici e come lasciano intendere tanti scritti che parlano di essa.

(“Civiltà Rurale di una Valle Veneta. La Val Leogra”, p. 27)

Dai musei al progetto di Rete museale

Dalla costellazione di piccole realtà museali fiorite nell'Altovicentino nella seconda metà del 1900 emerge, all'inizio degli anni 2000, un'esigenza di valorizzazione del patrimonio culturale, materiale e immateriale, nell'ottica di uno sviluppo territoriale economico e sociale. Nel 2001 prende forma un primo progetto sovracomunale, che parte da un modello *bottom-up*, dal coinvolgimento diretto del personale dei musei e degli Amministratori locali. Il progetto prese il nome di “Rete Museale Alto Vicentino”, e si è concretizzato tramite la sottoscrizione di una prima Convenzione (di durata quinquennale) tra 10 Comuni: Breganze, Malo, Marostica, Monte di Malo, Nove, Santorso, San Vito di Leguzzano, Schio, Valdagno, Velo d'Astico.

A dieci anni dalla sua istituzione, divenne necessario un primo ripensamento identitario, dato che in questo primo periodo i Comuni aderenti al progetto aumentarono, ben oltre la ristretta e immaginaria delimitazione territoriale dell'Altovicentino. Nel 2011 i siti erano distribuiti in un territorio che si estende dalla Valle dell'Agno a ovest, fino al Canale di Brenta a est, comprendendo la Val Leogra, la fascia della pedemontana vicentina, l'Altopiano di Tonezza del Cimone e quello dei Sette Comuni (Figura 5), ma non solo. Infatti, l'entrata nella rete del Comune di Montecchio Maggiore è l'esempio più evidente di questa deviazione al di fuori dell'Altovicentino propriamente detto e, al tempo stesso, dell'interesse condiviso per la valorizzazione del patrimonio culturale diffuso nel territorio.

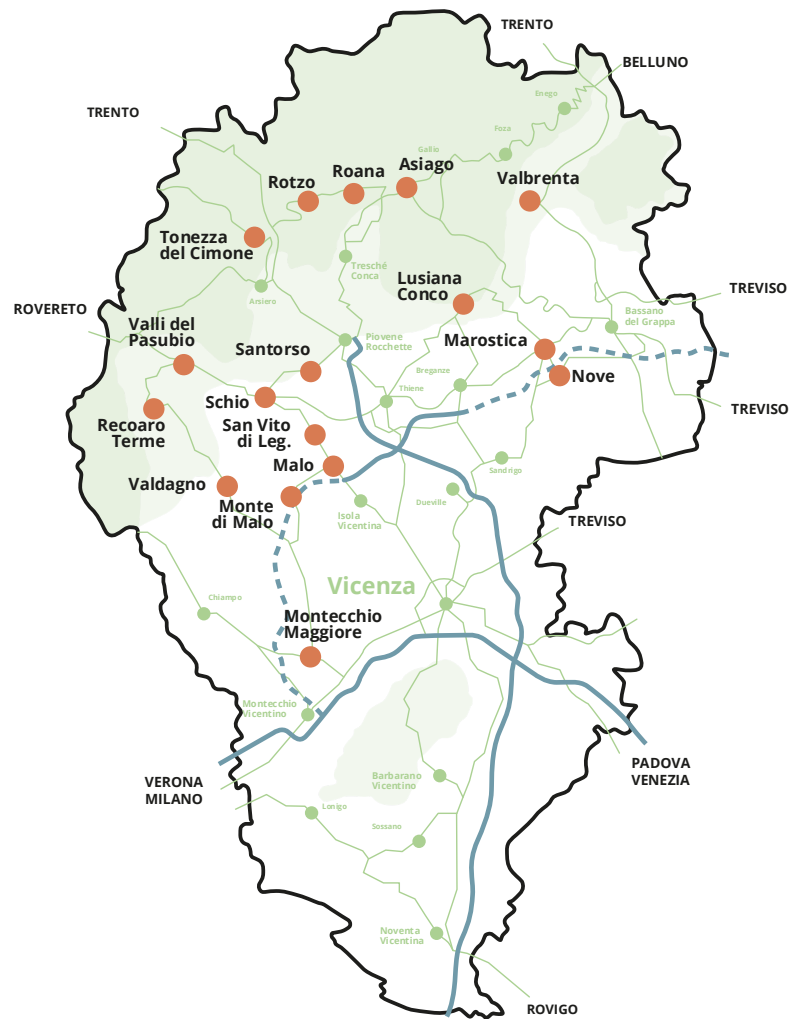


Figura 5 - Carta della Provincia di Vicenza con evidenziati i Comuni aderenti al progetto Musei Altovicentini nel 2023 (Fonte: www.museialtovicentino.it)

Con una nuova Convenzione sottoscritta nel 2014, perciò, il progetto viene rinnovato, divenendo “Musei Altovicentini” (Figura 6). Il termine “Altovicentino” rimane, nonostante appunto l’estensione territoriale che ormai abbraccia buona parte della Provincia di Vicenza e il motivo risiede soprattutto nella necessità di mantenere una riconoscibilità che nel frattempo era accresciuta negli anni, che ormai è parte di un linguaggio comune condiviso ad indicare questa realtà.

Ad oggi, nel 2023, i Comuni aderenti sono 17: Asiago, Lusiana Conco, Malo, Marostica, Montecchio Maggiore, Monte di Malo, Nove, Recoaro Terme, Roana, Rotzo, Tonezza del Cimone, Santorso, San Vito di Leguzzano, Schio, Valbrenta, Valdagno, Valli del Pasubio.

I siti si collocano all'interno di questi contesti comunali, per un totale di 55 realtà, tra musei, ecomusei, mostre permanenti, giardini botanici, luoghi religiosi, sedi espositive. Il progetto prevede un organo operativo, individuato nell'Ufficio "Musei Altovicentino", con sede nel Comune di Malo (in qualità di Ente capofila), che si occupa del coordinamento della rete e funge da punto informazioni per il pubblico.



Figura 6 - A sinistra il primo logo della "Rete Museale Altovicentino" del 2001; a destra il nuovo logo di "Musei Altovicentino" del 2014. Fonte: www.museialtovicentino.it

Gli obiettivi di "Musei Altovicentino"

La "Convenzione per la gestione di Musei Altovicentino"⁴⁰, all'art. 2 individua quali obiettivi generali del progetto "la conservazione, la tutela, l'interpretazione e la valorizzazione del patrimonio storico, culturale e paesaggistico". Gli obiettivi specifici invece prevedono "il coordinamento e l'organizzazione delle funzioni necessarie alla buona gestione e valorizzazione del patrimonio culturale, in particolare quello conservato all'interno dei musei dei Comuni sottoscrittori, favorendone la crescita qualitativa anche attraverso economie di scala e razionalizzazione delle risorse; lo sviluppo di buone pratiche di progettazione partecipata per la valorizzazione dell'identità storico-culturale del territorio di riferimento, in sinergia anche con soggetti diversi, nell'ottica dello sviluppo di un turismo culturale; il mantenimento dell'ufficio di riferimento, "Ufficio Musei Altovicentino", che svolge attività di coordinamento tecnico e scientifico" ("Convenzione per la gestione di Musei Altovicentino", art. 2).

⁴⁰ La Convenzione è consultabile sul sito www.museialtovicentino.it

Attraverso il progetto “Musei Altovicentino” si viene a creare una connessione territoriale tra le numerose piccole realtà diffuse capillarmente, consentendo in questo modo l’attivazione di una dinamica di rete volta alla cooperazione, nell’ottica di una sempre maggiore qualificazione dei singoli siti. Una solida struttura di coordinamento affianca tutti i musei nel rispetto delle normative, garantendo l’accesso a servizi strutturati, la partecipazione a bandi pubblici, la creazione di itinerari sul territorio e quindi a occasioni di collaborazione tra Enti pubblici e privati.

Gli organi di consultazione e di gestione

Il raggiungimento degli obiettivi appena descritti passa per alcuni organi decisionali (strutturati da un disciplinare) che operano esclusivamente a titolo gratuito.

Il primo organo è il Comitato di Gestione, composto da una rappresentanza per ogni soggetto convenzionato (Sindaco o delegato). Il Presidente viene eletto ogni due anni. I compiti del Comitato sono quelli di dettare un indirizzo politico-amministrativo al progetto, nello specifico:

- a) approva gli obiettivi a lungo termine e la programmazione triennale;
 - b) approva il programma annuale delle attività e relativo piano finanziario;
 - c) approva rendiconto contabile di previsione e relativo rendiconto consuntivo;
 - d) approva piano di riparto delle spese tra i Comuni convenzionati;
 - e) approva la Commissione Scientifica;
 - f) nomina la Commissione Esecutiva;
 - g) nomina i componenti del Coordinamento dei Musei;
 - h) valuta l’ammissibilità di nuovi soggetti alla Convenzione.
- (“Convenzione per la gestione di Musei Altovicentino”, art. 3, comma 3)

La Commissione Esecutiva è formata da cinque membri più il Presidente del Comitato di Gestione e rimane in carica cinque anni. I cinque componenti rappresentano i due Comuni più popolosi, il Comune di Malo (in quanto capofila) e due dai Comuni meno popolosi (questi ultimi scelti a maggioranza dal Comitato di Gestione). Il compito della Commissione è di realizzare le linee di indirizzo e i programmi forniti dal Comitato di Gestione.

Il Coordinamento dei Musei è composto dal responsabile dell’Ufficio “Musei Altovicentino” e dai rappresentanti di ogni realtà museale. Anche in questo caso

l'obiettivo è di adempiere alle linee di indirizzo politico-amministrativo, fornendo un rilevante apporto in termini di competenze che permette di mantenere un elevato livello qualitativo nelle azioni intraprese. Il Coordinamento inoltre porta all'attenzione del Comitato di Gestione una serie di proposte di attività e di programmi.

Il quarto e ultimo organo costituito è la Commissione Scientifica, formata all'interno del Coordinamento dei Musei. "É composta dal Coordinatore scientifico della rete e da un numero non inferiore a 5 e non superiore a 8 di esperti operanti nei musei e/o negli uffici competenti dei Comuni sottoscrittori, individuati dal coordinatore scientifico e dal Coordinamento dei Musei, in base alle loro competenze scientifiche e museali. Essa viene formalizzata dal Comitato di Gestione e non decade" ("Convenzione per la gestione di Musei Altovicentino", art. 3).

Dal punto di vista economico, il progetto si mantiene grazie al contributo versato annualmente da ogni Comune, stabilito in proporzione al numero di abitanti.

Alcune considerazioni

Il modello di gestione individuato per il progetto di rete di "Musei Altovicentino" segue una procedura lineare e non troppo burocratica. Questo è un elemento positivo anche dal punto di vista della chiarezza nella suddivisione dei ruoli e di conseguenza nell'individuazione degli obiettivi. Appare interessante la scelta di coinvolgere direttamente i Comuni nella promozione del progetto: l'appoggio istituzionale, oltre a offrire maggiore visibilità e maggiori risorse, coinvolge in prima persona gli Enti nella progettazione culturale di un territorio molto vasto. Le dinamiche di lavoro in rete, se attivate e coltivate, permettono il raggiungimento di obiettivi molto più ambiziosi ed efficaci rispetto al lavoro individuale e frammentato. In questo senso, "Musei Altovicentino" è stata una delle prime realtà a rendere operativo un sistema come questo nel territorio (ora molto diffuso in ambiti diversi), dimostrandone l'efficacia e portando ad un aumento di consapevolezza da parte degli Amministratori comunali.

2.3 LE REALTÀ ADERENTI: DISTRIBUZIONE TERRITORIALE E CARATTERISTICHE

Per descrivere in modo più sistematico la varietà dei siti aderenti a “Musei Altovicentino”, ci si è avvalsi di una tabella (consultabile nell’Allegato A, in coda al presente lavoro di tesi) che riporta i dati raccolti tramite la consultazione dei siti web di “Musei Altovicentino” e dei singoli siti, oltre al contributo fornito dalla dott.ssa Ivana de Toni.

Le categorie individuate rappresentano solamente una selezione di temi, utili ai fini dell’oggetto della ricerca. L’elaborazione grafica dei dati e i valori riportati nel presente paragrafo, perciò, fanno riferimento alla tabella sopracitata.

Nel 2023 i siti che aderiscono al progetto sono 55 e comprendono musei, ecomusei, mostre permanenti, giardini botanici, centri di interpretazione con finalità didattiche, luoghi religiosi, sedi espositive.

Vista l’eterogeneità della proposta, a partire dal 2014 i siti sono ufficialmente suddivisi in base ad una o più aree tematiche di appartenenza, distinguibili in base al colore:

■ natura e scienza	■ guerre mondiali
■ patrimonio industriale	■ archeologia e storia
■ arte	■ etnografia

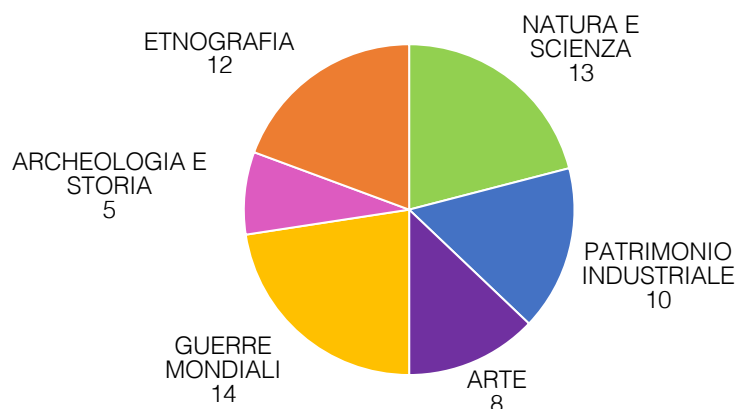


Grafico 1 – Suddivisione dei siti per area tematica.

La suddivisione proposta con il Grafico 1 evidenzia una ripartizione abbastanza equa tra aree tematiche, soprattutto per quanto riguarda l'etnografia, la natura e scienza e le guerre mondiali. È da tenere in considerazione, però, che la somma dei valori riportati non è 55 (ovvero il totale dei siti), ma superiore: 7 musei, infatti, abbracciano due tematiche ciascuno; basti pensare ad alcuni luoghi simbolo dell'archeologia industriale, come il Giardino Jacquard a Schio o la Villa e Parco Rossi a Santorso, che rientrano nelle categorie sia di natura e scienza, sia del patrimonio industriale. Al netto di queste precisazioni, risulta perciò che la tematica più presente sul territorio appartenga alla categoria delle guerre mondiali, sia per l'abbondanza di testimonianze storiche diffuse sulle aree montane, sia per le varie sedi dedicate all'esposizione di cimeli.

L'appartenenza dei siti a più aree tematiche può essere un indicatore della difficoltà (a volte) di stabilire una sola categoria al patrimonio raccontato all'interno dei musei. In molti casi non vi è dubbio rispetto all'attribuzione di una precisa etichetta, però va sempre considerato che oltre ad una mera definizione "statica" sulla tematica, vi sono decenni di fattori sociali, culturali, economici e ambientali che hanno influenzato e influiscono tutt'ora il percorso espositivo e che lo rendono ibrido tra più "etichette".

Infine, un fattore che contribuisce a questa ibridazione tra tematiche riguarda la riqualificazione dei siti. Sono diversi gli esempi di edifici industriali che con il tempo sono stati adibiti a sale espositive (come il Lanificio Conte e lo spazio Shed a Schio), oppure dove vi è un lavoro di ripristino e valorizzazione degli aspetti naturalistici (come il Giardino Jacquard a Schio o il Parco Rossi a Santorso). In questi casi, il patrimonio può raccontare molti elementi anche diversi tra loro, ed è proprio questa la sua ricchezza.

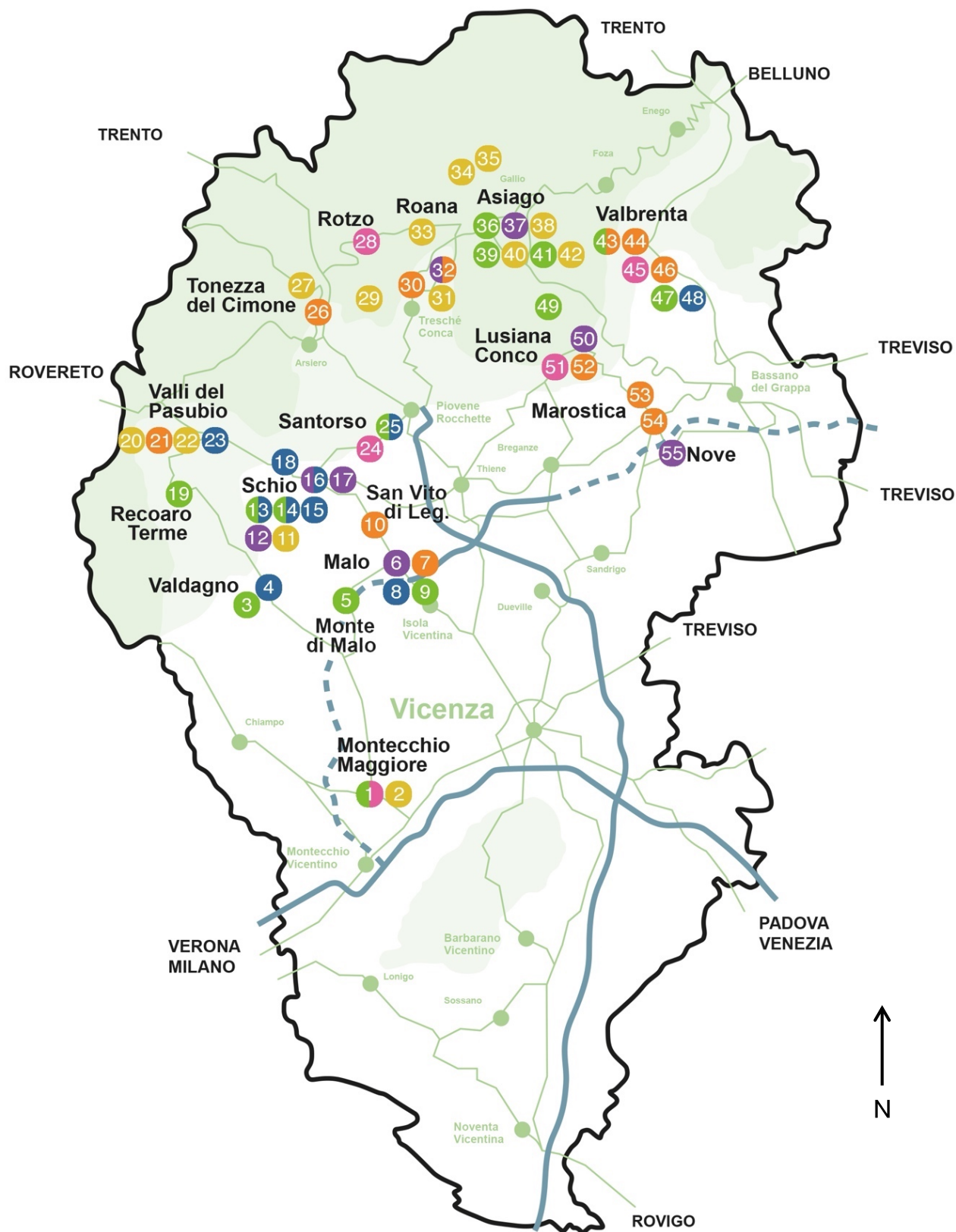


Figura 7 – Distribuzione territoriale dei siti aderenti a Musei Altovicentino (elaborazione grafica di Lucia Dal Molin su base cartografica di Musei Altovicentino – www.museialtovicentino.it)

n°	MUSEO	COMUNE	AREA TEMATICA
1	Museo Civico "G. Zannato"	Montecchio Maggiore	natura e scienza/archeologia e storia
2	Museo delle Forze Armate 1915-1945	Montecchio Maggiore	guerre mondiali
3	Museo Civico "Domenico Dal Lago"	Valdagno	natura e scienza
4	Museo delle macchine tessili	Valdagno	patrimonio industriale
5	Museo Paleontologico del Priaboniano "Renato Gasparella"	Malo	natura e scienza
6	Museo Mondonovo Maschere	Malo	arte
7	Museo Civiltà Rurale della Val Leogra	Malo	etnografia
8	Museo dell'Arte Serica e Laterizia	Malo	patrimonio industriale
9	Laboratorio GiocoScienza	Malo	natura e scienza
10	Museo Etnografico sulla Lavorazione del Legno	San Vito di Leguzzano	etnografia
11	Sala espositiva "Tito Caporali"	Schio	guerre mondiali
12	Chiesa di San Francesco	Schio	arte
13	Giardino Jacquard	Schio	natura e scienza/patrimonio industriale
14	Museo Geomineralogico e del Caolino	Schio	natura e scienza/patrimonio industriale
15	Spazio espositivo Lanificio Conte, Shed e Turbine	Schio	patrimonio industriale
16	Museo Civico di Palazzo Fogazzaro	Schio	arte/patrimonio industriale
17	Chiesa di Santa Giustina	Schio	arte
18	Museo del trenino in miniatura	Schio	patrimonio industriale
19	Museo della vita del soldato nella Grande Guerra	Recoaro Terme	guerre mondiali
20	Forte Maso	Valli del Pasubio	guerre mondiali
21	Museo degli Antichi Mestieri	Valli del Pasubio	etnografia
22	Museo della Prima Armata – Fondazione 3 Novembre	Valli del Pasubio	guerre mondiali
23	Segheria alla veneziana	Valli del Pasubio	patrimonio industriale
24	Museo Archeologico dell'Alto Vicentino	Santorso	archeologia e storia
25	Villa Rossi Parco Storico	Santorso	natura e scienza/patrimonio industriale
26	Museo Etnografico sulla civiltà rurale di montagna "El casèlo dei Grotti"	Tonezza del Cimone	etnografia
27	Centro Visite della Grande Guerra	Tonezza del Cimone	guerre mondiali
28	Museo Archeologico dell'Altopiano dei Sette Comuni Vicentini	Rotzo	archeologia e storia
29	Museo Storico Militare Forte di Punta Corbin	Roana	guerre mondiali
30	Museo della Cultura e Tradizione Cimbra	Roana	etnografia
31	Collezione Rovini	Roana	guerre mondiali
32	Museo dei Cuchi	Roana	arte/etnografia
33	Museo Storico della Grande Guerra 1915-1918	Roana	guerre mondiali
34	Museo all'aperto di Monte Zebio – Ecomuseo della Grande Guerra	Asiago	guerre mondiali
35	Forte Interrotto – Ecomuseo della Grande Guerra	Asiago	guerre mondiali
36	Museo Naturalistico Didattico "Patrizio Rigoni"	Asiago	natura e scienza
37	Museo "Le Carceri", sede espositiva	Asiago	arte
38	Sacrario Militare del Leiten	Asiago	guerre mondiali
39	MUSA – Museo degli Strumenti dell'Astronomia	Asiago	natura e scienza
40	Centro di informazione multimediale sulla Grande Guerra	Asiago	guerre mondiali
41	Museo dell'Acqua	Asiago	natura e scienza
42	Museo della Grande Guerra 1915-18 "Battaglia dei Tre Monti"	Valbrenta	guerre mondiali
43	Museo Diffuso "Alta Via del Tabacco"	Valbrenta	natura e scienza/etnografia
44	Museo del Tabacco e del Recuperante	Valbrenta	etnografia
45	Museo del Covolo e Covolo del Butistone	Valbrenta	archeologia e storia
46	Museo Etnografico Canal di Brenta	Valbrenta	etnografia
47	Museo Speleologia e Carsismo "Alberto Parolini"	Valbrenta	natura e scienza
48	Museo delle Cartiere di Ollero	Valbrenta	patrimonio industriale
49	Giardino alpino "Dario Broglio" Monte Corno	Lusiana Conco	natura e scienza
50	Parco del Sojo - Arte e Natura	Lusiana Conco	arte
51	Villaggio Preistorico Del Monte Corgnon	Lusiana Conco	archeologia e storia
52	Museo Palazzon	Lusiana Conco	etnografia
53	Ecomuseo della Paglia nella tradizione contadina	Marostica	etnografia
54	Castello Inferiore e Museo dei Costumi della Partita a Scacchi	Marostica	etnografia
55	Museo Civico della Ceramica "Giuseppe De Fabris"	Nove	arte

Tabella 2 – Legenda della carta di Figura 7. Elaborazione di Lucia Dal Molin su base dei dati presenti nel sito www.museialtovicentino.it

Come descritto nel paragrafo precedente, i musei aderenti alla rete (più o meno grandi, più o meno strutturati, rappresentati nella Figura 7) sono nati perlopiù su spontanea iniziativa di gruppi di privati cittadini, appassionati alla storia locale che, grazie ad una costante ricerca, hanno risposto all'esigenza di valorizzare il patrimonio locale. In molti casi, la realizzazione concreta degli allestimenti è stata possibile grazie ad un importante contributo da parte delle Amministrazioni Comunali o delle Parrocchie, che hanno concesso gratuitamente gli spazi destinati al museo. Con il passare del tempo quindi, questi gruppi di cittadini volontari si sono costituiti in associazioni; queste associazioni sono ora diffuse in modo capillare sull'intero territorio dei 17 Comuni di "Musei Altovicentino". Le associazioni del tipo gli "Amici del museo" sono diventate in molti casi l'anima strutturale dei siti.

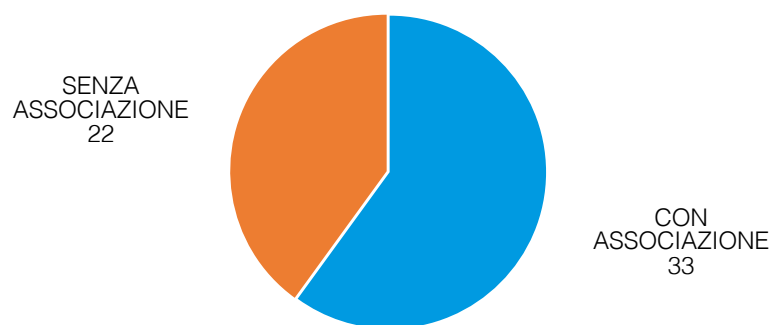


Grafico 2 – Musei e le associazioni di volontari.

Il Grafico 2 conferma come nella maggioranza dei siti (33) sia presente un'associazione (come ad esempio, gli "Amici del museo" o la Pro Loco). La presenza di un gruppo più o meno esteso di volontari consente di garantire una costante fruizione dei musei: in alcuni casi alle associazioni viene affidata la completa gestione delle attività, in altri i volontari collaborano con il personale dipendente (sia interno alla struttura comunale, sia esterno come una Cooperativa culturale o una Società) ad esempio con la guardiania delle sale o per particolari iniziative sul territorio.

Questo permette di precisare che il tentativo di classificazione delle modalità di gestione dei musei risulta alquanto complessa, proprio a causa dell'eterogeneità di esperienze presenti nella rete: ogni singolo museo è il risultato di una gestione unica nel panorama locale. Per esempio: vi sono casi in cui si è in presenza di personale dipendente comunale, come nei musei civici (vedi il Museo Civico "Dal Lago" di Valdagno) oppure vi

sono i musei con un affidamento esterno dei servizi di didattica a Cooperative Culturali o a Società (il Museo del Priaboniano “Renato Gasparella” a Monte di Malo o il Museo Archeologico dell’Altovicentino a Santorso). Per questo motivo possiamo essere certi di imbatterci in 55 sistemi di gestione e di pianificazione completamente ibridi e differenti uno dall’altro, tanti quanti sono i musei.

Rispetto agli ambienti destinati al museo, invece, si può rilevare come nella maggioranza dei casi siano situati all’interno di edifici di proprietà pubblica (Grafico 3). In queste circostanze, spesso è il Comune stesso a dare in comodato d’uso all’associazione gli spazi del museo, tramite una Convenzione. In molti casi il Comune incentiva l’attività del museo contribuendo al pagamento delle utenze, svolgendo lavori strutturali e di manutenzione straordinaria.

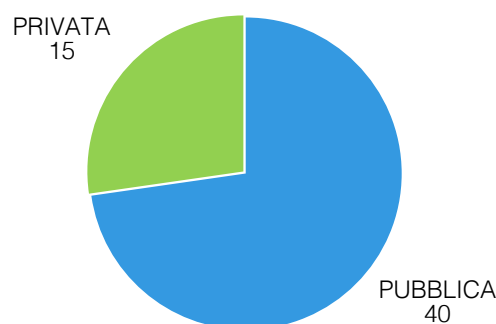


Grafico 3 – La proprietà degli spazi destinati al museo.

Le realtà private, 15 in tutto, si riferiscono a luoghi definiti tali per motivazioni diverse: alcuni, con il passare del tempo, sono stati acquisiti da privati cittadini (ad esempio Forte Maso a Valli del Pasubio o il Museo Storico Militare Forte di Punta Corbin a Roana), oppure vi sono spazi privati dove sono allestite collezioni private (il Parco del Sojo a Lusiana Conco), o ancora alcuni luoghi destinati al museo sono di proprietà parrocchiale (come il Museo degli Antichi Mestieri a Valli del Pasubio). La definizione di proprietà, così come si è deciso di schematizzarla, non identifica anche la gestione del museo, che risulta diversificata per ogni sito, sia pubblico che privato.

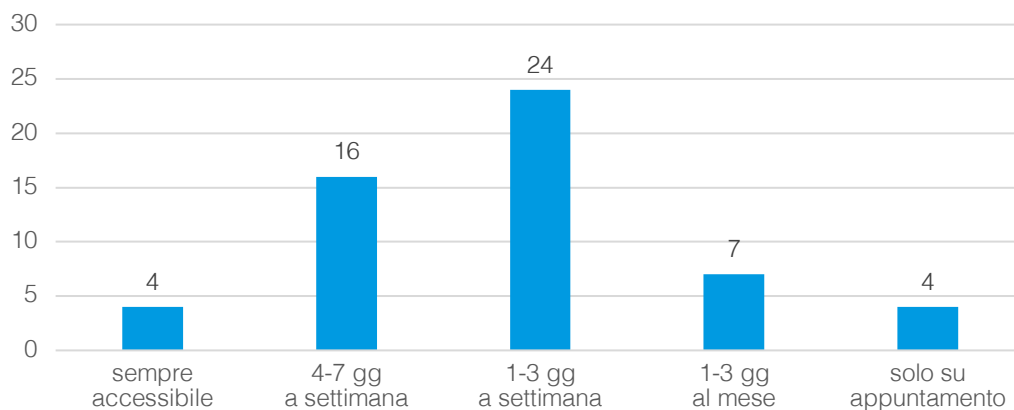


Grafico 4 – Giorni di apertura al pubblico dei siti.

Il contributo dei volontari, in termini di personale e di disponibilità nella gestione dei siti, si riflette inevitabilmente anche sui giorni di apertura al pubblico. 11 siti sono visitabili una volta al mese o solo su appuntamento. 24 siti sono visitabili tra 1 e 3 giorni alla settimana, ovvero principalmente nel pomeriggio del sabato e/o della domenica. I siti sempre accessibili si riferiscono ai Forti e ai punti di interesse dell'Ecomuseo della Grande Guerra sull'Altipiano di Asiago, ovvero dei luoghi visitabili in completa autonomia, senza biglietti d'ingresso e dove il pubblico può approfondire i contenuti grazie ai pannelli descrittivi presenti in loco. I siti aperti tra i 4 e i 7 giorni alla settimana, infine, si riferiscono a tre tipologie di museo: i luoghi espositivi adiacenti ad un ufficio pubblico (quale la biblioteca o l'ufficio turistico) che seguono perciò gli stessi orari di apertura dell'ufficio; i musei civici con personale dedicato (il Museo Civico della Ceramica "G. De Fabris" a Nove o il Museo Civico di Palazzo Fogazzaro a Schio); infine vi sono quei musei situati in località prettamente turistiche (come l'Altipiano dei 7 Comuni o Tonezza del Cimone) dove il museo nel periodo estivo (luglio e agosto) amplia l'orario di apertura, arrivando anche a sette giorni alla settimana (come ad esempio i musei nel Comune di Roana).

La presenza di una realtà associativa, tuttavia, non è sinonimo di maggiore apertura al pubblico del museo. Il tempo richiesto per svolgere al meglio le attività di gestione è direttamente proporzionale al numero di volontari disponibili. È da sottolineare la composizione di queste realtà associative, che sono formate in gran parte dalle stesse persone che tra il 1980 e il 2000 hanno avviato le prime collezioni, poi concretizzate in museo. A distanza di trenta/quarant'anni uno dei nodi irrisolti rimane il difficile

coinvolgimento dei nuovi membri alla vita associativa. Questo fattore di conseguenza si riflette sui giorni di apertura dei musei.

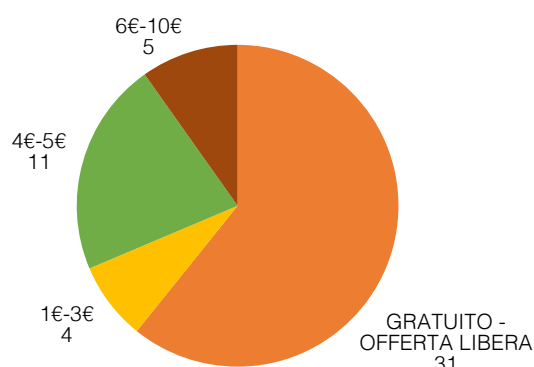


Grafico 5 – Costo di un biglietto intero per ogni sito.

Un ulteriore aspetto preso in esame è il costo di ingresso ai siti. I dati analizzati fanno riferimento al costo di un singolo biglietto a tariffa intera, ogni sito però prevede anche le riduzioni e delle quote particolari per le scuole.

Anche in questo caso, nella descrizione e nell'analisi delle informazioni, vanno sempre tenuti a mente quali fattori influenti il tempo e la disponibilità da parte dei volontari.

31 siti mantengono gratuito l'accesso ai musei e la gratuità si concretizza perlopiù nella possibilità di lasciare un'offerta libera al termine della visita, senza obbligo di impegno. 4 musei scelgono di mantenere una cifra simbolica di ingresso (1€-3€), mentre gli importi aumentano nel caso in cui vi sia una gestione esterna dei musei (affidata ad un ente privato). I musei che richiedono un biglietto di 4€-5€ sono ad esempio quelli situati nel Comune di Valbrenta, dove con un unico biglietto e diverse combinazioni si possono visitare due o più siti. I musei con una tariffa più alta, infine, sono soprattutto luoghi privati (come il Parco del Sojo a Lusiana Conco), con alti costi di conservazione (come il Castello inferiore di Marostica) o con importanti interventi di ricostruzione (ad esempio il Museo Archeologico dei Sette Comuni a Rotzo comprende nel biglietto anche la visita al vicino sito archeologico di Bostel, cioè un villaggio preistorico ricostruito e arricchito con strumenti multimediali e realtà aumentata).

Il tema della gratuità o meno dei servizi culturali rimane un tema sempre aperto. È evidente che i musei che hanno scelto la strada della gratuità e dell'offerta libera non

intendono soddisfare le spese vive con queste entrate economiche. E lo stesso si può dire per la fascia 1€-3€. Il valore simbolico di questi importi, assieme alla libertà di contribuire con un'offerta credo sia un sano indicatore rispetto all'intento di attribuzione di una valenza educativa del patrimonio culturale, attribuita dai diversi enti gestori. Un "prezzo popolare" consente un accesso veramente orizzontale e democratico al museo, offrendo a tutti i cittadini la possibilità un'occasione di conoscenza, di crescita, di incontro con il patrimonio locale. Con questo non si intende penalizzare chi ha scelto l'applicazione di una tariffa di ingresso maggiore, perché anche in questo caso le esigenze di ogni realtà sono diverse, anche in termini di costi di gestione (basti pensare, ad esempio, all'affidamento esterno dei servizi educativi e didattici).

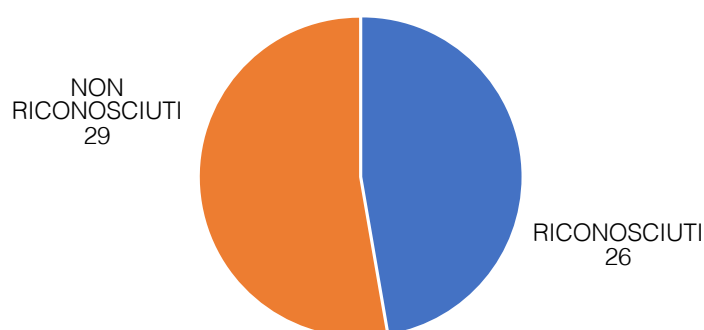


Grafico 6 – Suddivisione dei siti in base al riconoscimento istituzionale (LR 17/2019).

Infine, un ultimo argomento che si intende prendere in considerazione riguarda il riconoscimento istituzionale dei musei. Trattandosi, nell'ambito di "Musei Altovicentino" soprattutto di piccoli musei, non è semplice pensare di avere le risorse e le competenze per poter ottenere una visibilità a livello nazionale. Come si è visto nel primo capitolo, in Veneto l'entrata in vigore della Legge Regionale n.17 del 2019 ha però permesso un riconoscimento più ampio delle sedi museali, rispetto a quanto avveniva con la LR 50/1984.

Fino al 2019 infatti, i musei della rete formalmente riconosciuti erano un quinto del totale (10 musei), dato che ha visto un importante incremento negli anni successivi, arrivando a circa il 50% del totale, come emerge dal Grafico 6: sono ben 26 i musei (al 2023) entrati a far parte dell'elenco presente nel Portale dei Musei Veneti.⁴¹ I siti che hanno avviato la

⁴¹ www.musei.regione.veneto.it

procedura di riconoscimento a partire dal 2019 hanno seguito un iter di autocertificazione dei requisiti richiesti, ovvero: la continuità del servizio pubblico, la progettualità gestionale e finanziaria, l'accesso e fruizione al patrimonio culturale, la presenza di personale qualificato, la cura e gestione del patrimonio, la gratuità dei principali servizi all'utenza per archivi e biblioteche, l'adeguatezza delle strutture e degli strumenti. La Regione Veneto consente un arco temporale di tre anni affinché i musei possano adeguarsi a tutti i criteri appena elencati.⁴² I siti della rete avranno tempo fino al 2024 per soddisfare i requisiti previsti dalla Legge regionale.

La normativa porta a chiedersi quali siano le conseguenze allo scadere dei fatidici tre anni, considerando la difficoltà di mantenere gli standard richiesti, soprattutto per i piccoli musei gestiti dai volontari.

Quando però si affronta il tema del riconoscimento, viene spontaneo chiedersi "riconoscimento per chi?". Certo, la normativa è chiara sui requisiti e sugli obiettivi istituzionali, però le realtà museali si mantengono vive solo se viene mantenuta una relazione costante con il territorio. Le realtà aderenti a "Musei Altovicentino" hanno, per loro stessa natura, un fortissimo legame con le comunità locali, perché racchiudono frammenti di identità e di memoria storica. Anche se, come spesso accade, molti cittadini non hanno mai visitato il museo del proprio paese (o gli altri musei della rete), il museo rimane un presidio territoriale di riferimento. La "semplice" consapevolezza di avere un luogo che racchiude un patrimonio culturale, è come se rassicurasse le persone rispetto al fatto che quel pezzo di memoria possa essere custodito e conservato per sempre. Dare per scontata l'esistenza di un luogo di certo non è la soluzione, ma le comunità locali identificano e riconoscono il valore del museo, anche se non vi partecipano attivamente. Il riconoscimento normativo e il riconoscimento da parte delle comunità locali tuttavia, al momento, sembrano non dialogare e i requisiti previsti potrebbero compromettere l'iscrizione dei musei all'elenco regionale. Considerando tutti gli elementi, probabilmente, sui piatti della bilancia del riconoscimento ha più peso il valore di una comunità che non l'elenco regionale.

⁴² www.culturaveneto.it

2.4 INIZIATIVE, ATTIVITÀ, ITINERARI

Tutto l'insieme di aspetti teorici rispetto al raggiungimento degli obiettivi, alle risorse e al coordinamento di "Musei Altovicentino" descritti fino a qui sono orientati ad un'azione ben precisa: accompagnare i musei nel racconto del patrimonio locale. Si tratta di un processo complesso e richiede una strategia di sviluppo che porta dei risultati tangibili a medio-lungo termine. Il percorso che la rete ha deciso di intraprendere riguarda la progettazione e la realizzazione di tante piccole iniziative che possano essere alla portata delle singole realtà.

Il sito web di "Musei Altovicentino" è una vetrina fondamentale dove ad ogni museo viene dedicata una pagina di descrizione con foto, video e informazioni utili. Vi è poi una sezione dedicata alle mostre ed eventi, strutturate in un calendario aggiornato con le iniziative culturali proposte dai Comuni aderenti alla rete. Inoltre la sezione "itinerari" descrive alcuni percorsi segnalati, proponendo un'immersione nel territorio circostante ai musei.

Infine la pagina "esperienze" propone un progetto di recente realizzazione: si tratta di un itinerario in otto tappe, che accompagna il visitatore alla scoperta del paesaggio dell'Altovicentino, chiamato "Sulle tracce della Serenissima nel vicentino". Il percorso, fruibile anche in formato digitale, si sviluppa attorno al rapporto tra lo sviluppo dell'industria e l'influenza della Serenissima e fa tappa in otto musei della rete.

I contenuti inseriti nel sito web sono consultabili anche attraverso l'app "MuseiAltoVicentino", fruibile in tutti i dispositivi mobili e anch'essa costantemente aggiornata.

Altre due importanti iniziative promosse da "Musei Altovicentino" sono l'adesione alla Notte Europea dei Musei e il Festival, due appuntamenti con cadenza annuale. Durante la Notte Europea dei Musei, alcune realtà propongono attività serali dedicate perlopiù alle famiglie, mantenendo il museo aperto fino alla tarda serata. Il Festival, invece, è un appuntamento ormai tradizionale, arrivato alla sua 14^a edizione. La manifestazione è itinerante e viene ospitata ogni anno da un Comune diverso: il programma prevede un pomeriggio di incontro tra il pubblico e i musei, che si organizzano in piccoli stand con attività, laboratori e dimostrazioni per far scoprire il proprio patrimonio culturale.

Grazie al supporto dell'ufficio di coordinamento, i musei hanno inoltre la possibilità di essere seguiti e accompagnati nell'iter per il riconoscimento regionale. Infine, "Musei

Altovicentino” fornisce la propria partnership nei progetti promossi dagli Enti locali aderenti.

2.5 DIFFICOLTÀ E POTENZIALITÀ DI UNA RETE MUSEALE

Il percorso intrapreso nei vent'anni di “Musei Altovicentino”, caratterizzato da un continuo crescendo di realtà aderenti e da una sempre maggiore estensione territoriale, è la prova di un fermento culturale in costante divenire. Da un lato si trova l'esigenza di strutturare un'offerta museale che altrimenti risulterebbe estremamente frammentata, dall'altro vi è un bisogno da parte dei musei della possibilità di confrontarsi, di sentirsi riconosciuti e di trovare un senso di appartenenza anche oltre i propri confini comunali.

Il progetto pilota di rete museale, inizialmente esteso nell'Altovicentino e ora diffuso ben oltre i canonici confini, presuppone un impiego di risorse economiche e umane sempre maggiore. Alla luce di quanto si è visto nei paragrafi precedenti, il semplice mantenimento dei contatti e delle connessioni di una rete formata da 55 realtà uniche nel loro genere, ognuna con le proprie esigenze e con tempistiche differenti, mantenute attive spesso dalla buona volontà dei cittadini, richiede una mole di lavoro non indifferente. Attualmente, però, le risorse a disposizione consentono di prevedere un'unica persona, la dott.ssa Ivana De Toni, che (con un contratto part-time) presiede l'ufficio di coordinamento e si occupa della gestione completa del progetto “Musei Altovicentino”.

Si è già raccontato più volte come le dinamiche che ruotano attorno al patrimonio culturale e ai musei siano tanto più efficaci quanto più riescono ad aumentare la partecipazione: le difficoltà subentrano quando ci si trova ad affrontare i primi ostacoli, ovvero il bisogno di figure competenti, il tempo che non basta mai, la disponibilità economica. Questi tre aspetti sembrano interessare pienamente anche il progetto di “Musei Altovicentino”, che possiede tutte le caratteristiche per essere un grande incubatore culturale ma a causa della complessità dei legami e delle relazioni richiederebbe senza dubbio maggiori risorse in tutti gli ambiti, come abbiamo visto sopra. Le decisioni prese dagli organi di coordinamento, rispetto agli obiettivi da perseguire, tendono perciò ad essere orientate dalle risorse economiche a disposizione.

In questo contesto pesa inoltre una grande assenza: una normativa che consenta di fornire dei chiari indirizzi di gestione delle reti territoriali. Attualmente, come già esaminato in precedenza, esiste una legislazione solo per i musei e per gli ecomusei. In questo senso, il sistema gestionale di una rete come “Musei Altovicentino” riesce a fornire un importante supporto ai siti, ma non è riconosciuta quale facilitatore nei processi di valorizzazione culturale.

Un altro elemento mancante è una proposta didattica unitaria a livello di rete museale. La progettazione di uno strumento come questo aprirebbe a molte potenzialità, sia in termini di rafforzamento delle dinamiche di rete, sia nella qualità dell’offerta, quale risultato di un confronto tra diversi operatori didattici. Inoltre, con un catalogo di proposte comuni si potrebbe mettere a disposizione degli insegnanti l’opportunità di scegliere un pacchetto di visita, ad esempio, a due musei diversi. Di conseguenza, in questo modo si aumenterebbe il flusso di studenti nei musei, innescando sentimenti di curiosità e di scoperta di nuovi siti.

Uno dei potenziali rischi di una rete museale come “Musei Altovicentino” è di entrare nell’*impasse* di un sistema utile solo ai fini associativi-gestionali (Cataldo L. in Cataldo, 2014). Il valore aggiunto di appartenere ad una rete territoriale si colloca nella dinamicità degli scambi, nel confronto tra i musei: un processo che permette di generare nuovi significati culturali, patrimoniali e paesaggistici, di aggiornarne l’interpretazione.

Al netto delle carenze, va sottolineato come la struttura di questo sistema riesca a garantire gli standard minimi qualitativi delle proposte museali, promuovendo solo realtà virtuose e riconoscendone il valore culturale. Vi è poi un’essenziale percezione diffusa rispetto all’utilità sociale di “Musei Altovicentino” che, nonostante le difficoltà emerse, riesce quotidianamente nella creazione e nella coltivazione dei legami.

Per analizzare meglio queste relazioni che intercorrono tra musei, territorio e comunità locali, nel prossimo capitolo verranno prese in esame quattro realtà diverse.

CAPITOLO 3

I PICCOLI MUSEI DELL'ALTOVICENTINO

All'interno della grande varietà di esperienze proposte con "Musei Altovicentino" si è reso necessario circoscrivere il campo di osservazione a quattro casi-studio. La scelta, molto netta e di certo non esaustiva, ha come obiettivo l'indagine quale sia ruolo attuale dei piccoli musei all'interno delle comunità, ripercorrendone gli sviluppi storici nell'ottica di mettere in luce gli elementi che ad oggi contribuiscono al riconoscimento dei valori in relazione al patrimonio e al territorio.

Le quattro realtà che sono state individuate quali oggetto della ricerca, perciò, sono: il Museo Etnografico sulla Lavorazione del Legno (Comune di San Vito di Leguzzano), l'Ecomuseo sulla lavorazione della Paglia nella tradizione contadina (Comune di Marostica, frazione di Crosara di Marostica), il Museo degli Antichi Mestieri (Comune di Valli del Pasubio) e il Museo Civico Palazzo Fogazzaro (Comune di Schio).

Il criterio principale per la selezione dei quattro casi-studio è stato la rappresentatività dei siti, nell'intento di far emergere almeno una parte dell'eterogeneità dei musei aderenti a "Musei Altovicentino". Le quattro realtà, infatti, fanno riferimento a due piccoli musei, un ecomuseo e un museo civico. I primi due hanno sede in Comuni medio-piccoli (San Vito di Leguzzano e Valli del Pasubio), il terzo in una frazione (Crosara di Marostica), mentre il quarto nella Città di Schio. Le realtà comunali, come si vedrà, hanno influenzato (e continuano ad influenzare) le dinamiche comunitarie che ruotano attorno ai musei. Per questo motivo si è perciò scelto di analizzare anche l'aspetto associativo (se presente) dei quattro casi-studio, cercando di seguire uno di quei fili che tengono saldi i musei al loro territorio.

La raccolta delle informazioni riportate nei prossimi paragrafi è il risultato di alcune interviste semi strutturate somministrate ai referenti delle associazioni, agli ideatori dei musei e ai dipendenti comunali referenti, oltre alla documentazione scritta e multimediale consultata.

3.1 MUSEO ETNOGRAFICO SULLA LAVORAZIONE DEL LEGNO

Comune	San Vito di Leguzzano (3.600 abitanti)
Anno di fondazione	1998
Orario di apertura	ogni domenica, dalle 15:30 alle 18:30
Costo del biglietto	gratuito, a offerta libera
Area tematica	etnografia



Figura 8 – Sale interne del Museo Etnografico sulla Lavorazione del Legno (foto di Lucia Dal Molin)

Le prime iniziative che portarono all'istituzione del museo risalgono agli anni Settanta e Ottanta. Nel 1976 un lavoro di ricerca sul Comune di San Vito di Leguzzano, dal titolo "Riscoprire San Vito", era stato svolto con l'intento di portare alla luce gli aspetti storici, architettonici e artistici del paese. I risultati di questo studio confluirono in una prima esposizione temporanea, alla quale ne seguirono altre: in particolare, nel 1982 venne allestita una mostra dedicata all'arte dei *botàri*, ovvero i costruttori di botti, un'attività che contava – nel 1600 - circa 20 artigiani solo all'interno del Comune di San Vito. Da questa esperienza progressivamente un gruppo di volontari iniziò il recupero dei materiali e degli attrezzi risalenti alla civiltà rurale contadina, in parte grazie alle donazioni di privati e in parte acquistati con il contributo dell'Amministrazione Comunale.

Il museo viene inaugurato nel 1998, dopo anni di catalogazione degli oggetti da parte dei volontari. Il percorso espositivo si sviluppa su due piani, per un totale di quattro sale, più una cantina, collocate all'interno delle *barchesse* di Corte Priorato Gandin (attuale centro culturale del paese, ora di proprietà comunale).

Il gruppo dei volontari si è costituito in Associazione nel 2002, denominata “Amici del Museo di San Vito di Leguzzano”, con l’obiettivo di aumentare la partecipazione della cittadinanza alla vita del museo. Attualmente i soci sono circa 160, un dato significativo e costante negli anni, anche se il nucleo di volontari realmente operativi nel museo sono circa sette.

Le attività del museo sono completamente affidate dal Comune all’Associazione tramite una Convenzione. I volontari si occupano della gestione ordinaria, delle attività didattiche, delle visite guidate, dell’apertura della sede. Da parte dell’Amministrazione Comunale vi è un sostegno economico annuale, oltre alla manutenzione straordinaria degli ambienti e al pagamento delle utenze.

Tra le iniziative a cui il museo aderisce o a cui ha aderito, vi sono il Festival Musei Altovicentino e la Notte europea dei Musei. Annualmente, in occasione della sagra paesana, il museo propone delle esposizioni temporanee su alcuni temi specifici. Infine, un’iniziativa molto sentita e partecipata è la tradizionale gita annuale: un giorno di visita per conoscere altre realtà museali inerenti alla lavorazione del legno. Per quanto riguarda la didattica, il museo propone visite guidate rivolte alle scuole e a gruppi di adulti, oltre ad organizzare escursioni culturali sul territorio.

Un progetto che verrà realizzato sul breve periodo prevede il riallestimento del locale della cantina, uno spazio attiguo al museo dove verrà allestito un percorso dedicato alla viticoltura. Un ulteriore progetto, più consistente, impegnerà l’Associazione e l’Amministrazione Comunale nei prossimi anni e riguarderà l’ampliamento del museo, grazie al restauro degli ambienti adiacenti all’attuale sede.

Osservazioni

La realtà museale di San Vito di Leguzzano, per quanto di piccole dimensioni, rappresenta un buon equilibrio tra la gestione del museo e il coinvolgimento della comunità. L’esposizione museale è focalizzata su uno specifico argomento, ovvero la lavorazione del legno ai tempi della civiltà rurale contadina e questo elemento permette una maggiore profondità conoscitiva sul tema. I criteri espositivi seguono una linearità e una chiarezza nelle informazioni, grazie all’aiuto di alcuni disegni che rappresentano l’utilizzo degli attrezzi esposti.

Il gruppo dei volontari che si dedicano alla gestione ordinaria del museo è abbastanza ridotto, nonostante l'elevato numero di soci iscritti all'Associazione "Amici del Museo di San Vito di Leguzzano". Sicuramente positive sono la continuità e la costanza di iscritti che il museo è riuscito a mantenere fin dall'inizio, segno di una fiducia e di un riconoscimento sia nel lavoro costantemente svolto, sia nel valore conoscitivo, *educativo*, delle proposte.

Un aspetto da evidenziare riguarda la potenziale percezione di chiusura da parte dei visitatori, intesa come la considerazione del museo quale luogo esclusivamente di conservazione di un passato lontano (soprattutto per le giovani generazioni). Di per sé questo non rappresenta un problema, lo diviene nel momento in cui manca un passaggio, una mediazione, un racconto, che permetta ai visitatori di comprendere il valore delle esposizioni in quanto patrimonio culturale. L'assenza di un'interpretazione, guidata e mediata da un volontario, difficilmente consentirà al museo di rimanere vivo e di rigenerarsi con nuove occasioni di partecipazione.

Rispetto alla progettazione in divenire dei nuovi ambienti museali, sarebbe interessante cogliere l'occasione per avviare un percorso di progettazione partecipata e condivisa con la comunità. Questo tipo di iniziative, già diffuse e collaudate in molti grandi musei a livello europeo, consentirebbe di attivare un vero interesse da parte dei cittadini nell'ideazione di uno spazio che inevitabilmente conterrà una nuova rappresentazione del luogo-museo e nuovi significati, costruendo uno ambiente realmente sentito proprio da tutti.

3.2 ECOMUSEO SULLA LAVORAZIONE DELLA PAGLIA NELLA TRADIZIONE CONTADINA

Comune	frazione di Crosara di Marostica, Comune di Marostica (550 abitanti circa)
Anno di fondazione	2001
Orario di apertura	aprile-maggio la domenica dalla 15:00 alle 18:00, giugno-ottobre la domenica dalle 16:00 alle 19:00, novembre-marzo aperto solo su appuntamento
Costo del biglietto	gratuito, a offerta libera
Area tematica	etnografia



Figura 9 – Sale interne dell'Ecomuseo della Paglia nella tradizione contadina (foto di Lucia Dal Molin)

A discapito del nome, il sito descritto fa riferimento ad un *museo* dedicato alla lavorazione della paglia e non ad un *ecomuseo*.

Le prime idee in merito alla realizzazione di un museo risalgono al 1995, quando venne allestita a Crosara una mostra fotografica dedicata alla lavorazione della paglia nell'area circostante alla frazione.

Questa attività lavorativa, e soprattutto l'intreccio della paglia (per formare la *dressa*, la treccia), ha caratterizzato la vita dell'intera comunità di Crosara di Marostica per più di trecento anni (dal 1600 al 1950 circa), facendo diventare questo territorio uno dei tre distretti italiani. Il bisogno di raccoglierne le testimonianze di questo patrimonio (sia materiale che immateriale) deriva da una primaria esigenza di non perdere nel tempo la cultura della lavorazione della paglia, che ormai viene custodita da pochi esperti longevi. Le sale del museo trovarono posto all'interno dei locali dell'ex scuola del paese, restaurata alla fine del 1990 grazie al contributo della Comunità Europea e della Comunità Montana. Il museo oggi si sviluppa sull'intero edificio, per un totale di tre piani di esposizione. Il reperimento degli attrezzi e degli oggetti esposti è avvenuto nel periodo antecedente l'inaugurazione del museo, grazie alle donazioni dei cittadini.

Il termine *ecomuseo* venne inizialmente adottato per avere accesso ai finanziamenti per il restauro dell'edificio, oltre ad una prima idea progettuale di un museo diffuso, che non si è tuttavia mai concretizzata. Negli anni si è mantenuto ad ogni modo l'appellativo di *ecomuseo*, senza di fatto rispecchiarne le caratteristiche e senza ottenere il riconoscimento regionale.

La gestione dell'Ecomuseo è affidata dall'Amministrazione Comunale all'Associazione Culturale "Terra e Vita", un soggetto giuridico coevo al museo stesso e formato dal nucleo originario di volontari.

L'associazione conta ad oggi circa dieci persone, un numero che inizialmente coinvolgeva circa venticinque soci.

Le attività svolte dall'associazione riguardano principalmente l'ordinaria gestione dell'Ecomuseo, attraverso le visite guidate, l'accompagnamento lungo gli itinerari sul territorio, alcune attività svolte presso le scuole della zona, la partecipazione alle iniziative di "Musei Altovicentino", come il Festival e la Notte europea dei Musei. Inoltre l'associazione collabora con altri enti locali, organizzando iniziative soprattutto nel periodo della raccolta delle ciliegie di Marostica, oltre a proporre conferenze di storia dell'arte in occasione delle festività.

Un ulteriore impegno perseguito con costanza da parte dei volontari prevede di mantenere i contatti con tutti gli eredi dei migranti che, tra la fine del 1800 e la metà del 1900, hanno lasciato Crosara per cercare fortuna in altri angoli di mondo. La tradizione dell'intreccio della paglia è arrivata quindi anche in molti altri Paesi (come ad esempio in Brasile e in Cile), creando a sua volta una nuova tradizione nata dalla fusione tra due culture.

L'associazione negli anni ha inoltre ideato e sviluppato alcuni itinerari sul territorio circostante (sulle tematiche dell'acqua o sulla coltivazione del ciliegio) con la segnalazione di alcuni punti di interesse.

Infine, un'iniziativa annuale di grande successo organizzata all'interno del museo è il corso per adulti sull'intreccio della paglia.

Osservazioni

Anche in questo secondo caso, il museo raccoglie ed espone oggetti, attrezzi e manufatti relativi ad un preciso contesto storico e sociale: la lavorazione della paglia. Una sezione è dedicata all'utilizzo contemporaneo di questa specifica manifattura, mostrando esempi di capi di abbigliamento come abiti, borse e cappelli di "alta moda". Alcuni di questi oggetti provengono dal Sud America e questo è un altro aspetto interessante. La corrispondenza con chi è emigrato da Crosara di Marostica (o con i figli degli emigrati) è una buona pratica che i volontari curano costantemente e che permette un importante

scambio di conoscenze. Da un lato vi è la necessità di mantenere saldi i legami con il proprio territorio di origine, per approfondire o riscoprire questo aspetto identitario come l'intreccio della paglia, che ha segnato generazioni. Dall'altro lato vi è l'interesse da parte del museo di trasmettere il più possibile questa antica tradizione e allo stesso tempo avere un riscontro su come il sapere degli abitanti di Crosara si sia radicato e contaminato con altre culture. Infatti, in alcuni casi (come ad esempio in Cile), le comunità di migranti hanno istituito delle piccole scuole per insegnare l'intreccio della paglia, che inevitabilmente è stata influenzata dalla cultura locale.

Purtroppo questo legame non è riuscito a concretizzarsi anche in paese, e l'idea iniziale di un ecomuseo non ha avuto seguito. Il progetto di un museo diffuso, che permettesse di seguire tutte le fasi di lavorazione della paglia, sicuramente avrebbe dato molta più forza a questa realtà. Da un punto di vista educativo e divulgativo, l'efficacia di far seguire concretamente alla cittadinanza, per esempio, le fasi della semina, del raccolto, dell'essiccazione, probabilmente avrebbe ampliato il cerchio di persone interessate alla partecipazione alle attività del museo. Il numero sempre più ridotto di volontari, in un futuro prossimo, porta con sé il rischio concreto di non consentire una continuità a tutto il lavoro svolto e al prezioso patrimonio (soprattutto immateriale, legato alle abilità e al saper fare). Anche in questo caso, come nel precedente, si può rilevare una difficoltà nel riuscire a trasmettere con efficacia alle nuove generazioni il valore del patrimonio culturale esposto.

3.3 MUSEO DEGLI ANTICHI MESTIERI

Comune	Valli del Pasubio (3.100 abitanti circa)
Anno di fondazione	1996
Orario di apertura	aprile-ottobre la domenica dalle 8:30 alle 12:00
Costo del biglietto	gratuito, a offerta libera
Area tematica	etnografia



Figura 9 – Allestimento del Museo degli Antichi Mestieri (foto di Lucia Dal Molin)

Il percorso che ha portato all'inaugurazione del Museo degli Antichi Mestieri, comincia negli anni Ottanta, quando un gruppo di cittadini inizia a raccogliere presso le famiglie di Valli del Pasubio alcuni attrezzi e oggetti appartenenti alla Civiltà rurale contadina.

Negli anni Novanta, con il restauro del teatro parrocchiale (1992), viene sistemata anche la sala al terzo piano dell'edificio, dove trova posto l'allestimento museale. Il museo si sviluppa all'interno di un'unica grande stanza, dove l'esposizione degli oggetti segue una suddivisione per *mestieri*, tutti presenti in paese tra la fine del 1800 e la prima metà del 1900. L'amore per il territorio e la necessità di fare memoria di un tempo che rapidamente stava scomparendo sono state le salde motivazioni per l'ideazione del museo.

Lo spazio adibito a museo si colloca all'interno di un edificio di proprietà parrocchiale, ma viene gestito dalla Pro Loco di Valli del Pasubio, grazie al contributo e al sostegno dell'Amministrazione Comunale.

I volontari che collaborano nella gestione del museo sono circa venti e sono tutti soci della Pro Loco. Inoltre, il gruppo ristretto che si occupa solamente delle visite guidate (sia al museo che sul territorio) ha seguito negli anni un corso di formazione per animatrici e accompagnatrici.

Una proposta molto richiesta dai gruppi di visitatori prevede di percorrere la Via dell'Acqua, un itinerario che, partendo dal museo, porta a visitare anche una segheria veneziana e un'ex centrale elettrica, seguendo il corso del torrente Leogra. Inoltre il museo aderisce alle proposte di "Musei Altovicentino", soprattutto con la partecipazione al Festival.

Osservazioni

A differenza dei due casi studio precedenti, al Museo degli Antichi Mestieri non si trova un'esposizione specifica e settoriale, ma l'intento è quello di rappresentare la civiltà rurale contadina nel modo più esaustivo possibile, nella sua totalità. Lo stile espositivo non segue un ordine sistematico, ma piuttosto riproduce attraverso una ricostruzione storica fedele, alcuni contesti di vita e di lavoro. Gli attrezzi sono accompagnati da un piccolo cartello che indica il nome in dialetto veneto e in italiano, oltre a descriverne brevemente la funzione. Mancano invece dei pannelli descrittivi dei singoli ambienti ricostruiti, motivo per il quale, almeno per i neofiti, serve la mediazione di un volontario per comprendere appieno il significato di quanto esposto.

La percezione, all'interno del museo, è quella di trovarsi in un luogo allestito con una certa *urgenza*, quella di fissare la memoria di un tempo del quale ormai si può parlare solo al passato. Credo che questo sia dovuto in parte anche al fenomeno di forte spopolamento che il Comune di Valli del Pasubio sta attraversando da qualche decennio, soprattutto nei territori di contrada. La scelta stessa di non predisporre dei supporti descrittivi all'interno del museo, al di là di un tema legato al tempo e alle risorse da investire, penso lo si possa leggere al contempo come il bisogno di costruire narrazioni attorno agli oggetti esposti unito alla consapevolezza di una maggiore efficacia educativa ed emotiva nel racconto, rispetto ad una visita autogestita.

Dal punto di vista organizzativo e gestionale, sicuramente l'appoggio e l'adesione ad una realtà quale la Pro Loco permette di dare maggiore forza e visibilità al museo, oltre ad offrire più possibilità nell'organizzazione di eventi sul territorio. Trovo molto positivo il corso per animatori e accompagnatori territoriali svolto dai volontari, perché permette loro di comprendere meglio alcune dinamiche comunicative ed educative fondamentali nei momenti di servizio come guide al museo. Nonostante questo fondamentale impegno da parte dei volontari, anche in questo terzo caso, si percepisce la difficoltà nel riuscire ad intercettare la collettività per ragionare insieme sui significati che gli oggetti esposti portano con sé. È palpabile l'intenzione di voler riscoprire alcuni valori comunitari, di provare ad applicarli alla contemporaneità, consapevoli di quanto questi possano influire nel benessere individuale e collettivo. Al momento manca questo nesso, ovvero un progetto che, a partire dal museo, avvii con la cittadinanza un percorso di reinterpretazione dei valori, del significato di questo patrimonio e della propria identità.

3.4 MUSEO CIVICO PALAZZO FOGAZZARO

Comune	Schio (38.500 abitanti circa)
Anno di fondazione	2021
Orario di apertura	mercoledì e venerdì dalle 8:00 alle 13:00, sabato e domenica dalle 10:00 alle 13:00 e dalle 15:00 alle 19:00
Costo del biglietto	gratuito; alcune mostre temporanee possono prevedere un biglietto
Area tematica	arte, patrimonio industriale



Figura 10 – Esterno di Palazzo Fogazzaro (a sinistra) e sala con allestimento della collezione permanente (a destra).
Fonte: www.visitschio.it

Un primo museo civico nasce a Schio nel 1912, su iniziativa di Guido Civin, già Soprintendente onorario alle Belle Arti, assieme ad un gruppo di cittadini appassionati dov'erano conservati i reperti archeologici del territorio. A seguito di alcune difficoltà e ai due conflitti mondiali, dal secondo dopoguerra questa esperienza museale non ebbe seguito.

Negli anni Sessanta il Comune acquista Palazzo Fogazzaro, un edificio di stile palladiano, progettato dall'architetto Carlo Barrera nel 1810. Dopo un restauro, l'edificio venne adibito per molti anni ad ambiente scolastico. A partire dal 2004, a seguito degli ultimi restauri, il palazzo viene completamente destinato ad esposizioni temporanee d'arte.

Il Palazzo Fogazzaro diviene museo civico nel 2021, come frutto di un percorso intrapreso dall'Ufficio Cultura e dal Comune, dove vennero ridefinite le funzioni di una serie di spazi culturali all'interno della città. Il Palazzo si identifica oggi quale Casa dell'Arte della Città di Schio, diventando così il luogo degli artisti del territorio, sia storici che contemporanei, incentivando la ricerca.

Il museo si sviluppa su tre piani: al piano terra trova sede la collezione permanente (formata da elementi prettamente artistici quali incisioni, sculture, dipinti e disegni dal XIII secolo ai giorni nostri), mentre il piano nobile e il secondo piano sono destinati alle esposizioni temporanee.

Attualmente la gestione degli spazi è a cura del Comune di Schio, che si avvale di un gruppo di volontari per gli allestimenti e per la guardiania: i volontari sono privati cittadini, non organizzati come associazione.

Tra le iniziative più rilevanti proposte dal museo civico va segnalata "Di carta / Papermade", una Biennale internazionale dedicata alle opere di carta: un esempio di come un'attività storicamente diffusa sul territorio quale la cartiera diviene uno strumento di reinterpretazione da parte di artisti contemporanei.

Nel 2023, grazie ai fondi destinati dal Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza, il museo sarà protagonista di una progettazione interamente dedicata all'accessibilità (sia fisica che cognitiva) e permetterà inoltre di ampliare gli spazi dedicati all'esposizione della collezione civica e alla storia della città (con una nuova sezione dedicata alla storia del dirigibile, che venne costruito per la prima volta in Italia proprio da Almerico Da Schio). Il progetto prevede anche un percorso di coinvolgimento dei cittadini, quale momento di confronto e scambio che potrebbe confluire in un gruppo più nutrito di volontari e quindi in un'associazione.

Osservazioni

Palazzo Fogazzaro è l'unico, tra i quattro casi-studio esaminati, ad essere un museo civico. Questa prima caratteristica è rilevante perché indica la presenza di una struttura comunale stabile, formata da personale dipendente che in modo continuativo si dedica alle attività del museo, oltre alla presenza di giovani volontari (Servizio Civile Universale, tirocini e stage).

Nell'insieme questo aumenta la possibilità di progettazione e di accesso a finanziamenti esterni, cosa alquanto improbabile per i musei ed i Comuni di piccole dimensioni.

Il metodo di lavoro dell'Ufficio Cultura del Comune di Schio ha come obiettivo quello di far crescere il museo come luogo di ricerca e di sperimentazione artistiche. È interessante notare come l'approccio per il raggiungimento di questo scopo preveda un costante approfondimento del passato e lo studio della storia locale, considerando fondamentale

l'elemento della memoria. Questo costante sguardo alle proprie radici, in questo caso, è la chiave per progettare esposizioni temporanee assolutamente coerenti con la propria mission e fortemente aderenti al territorio.

Infine, è da notare l'assenza di un reale coinvolgimento della cittadinanza nelle attività museali, sia come gruppo spontaneo, sia come associazione. Considerate le dimensioni di una città come Schio, a differenza dei tre piccoli Comuni descritti in precedenza, è probabile che vi sia un alto potenziale per istituire un gruppo di cittadini che possano partecipare attivamente, ad esempio nella co-ideazione delle esposizioni. È certo che una realtà come Palazzo Fogazzaro, con un importante cartellone di esposizioni e con un numero di visitatori consistente, è attrattivo per un pubblico che proviene soprattutto dai Comuni limitrofi.

3.5 I MUSEI, PRESIDI TERRITORIALI

I quattro casi-studio appena descritti sono un piccolo campione rappresentativo delle 55 realtà aderenti al progetto di "Musei Altovicentino". Tra le righe, emerge fin da subito quanto sia stato influente fin dai primi momenti di ideazione, un approccio *bottom-up* nel processo di istituzione dei musei. Questo metodo, più o meno consapevole, si è riflesso nel tempo nelle varie dinamiche associative che si sono create, nel contributo fondamentale di ciascun cittadino che ha messo a disposizione parte degli oggetti esposti, nella crescente fiducia da parte delle istituzioni. Il museo è diventato, quindi, un luogo riconosciuto e rispettato dalla collettività, al di là di un mero conteggio dei visitatori: un luogo che è patrimonio della comunità e che si impegna a riconsegnare alla collettività e alla socialità il patrimonio (Cataldo, 2014).

Sembra utile, perciò, affidarsi a quanto espresso da ICOM: il 7 luglio 2014, durante la Conferenza internazionale di Siena organizzata da ICOM, viene approvata la "Carta di Siena su Musei e Paesaggi Culturali" (integrata poi con alcune modifiche e approvata nuovamente nel 2016 durante il Convegno di Cagliari dove prese il nome di "Carta di Siena 2.0"). In questo documento, rispetto al patrimonio culturale, la Carta individua i musei quali "presidi territoriali di tutela attiva e centri di responsabilità patrimoniale" (art. 4) per la tutela, la valorizzazione e la gestione dei Beni culturali e paesaggistici. Nel panorama italiano sono diffusi soprattutto musei civici (piccoli e medio-piccoli)

strettamente legati con il loro territorio e con i paesaggi di appartenenza, con “un carattere e un ruolo eminentemente territoriale” (art. 2). Queste caratteristiche rafforzano l’idea stessa di presidio, inteso quale luogo cardine nell’offerta di conoscenze e di competenze culturali.

Inoltre il museo può assumere un ruolo fondamentale quale connettore tra le comunità e il paesaggio, come interprete delle esigenze e dei cambiamenti territoriali “facendo perno sulla ramificata rete dei musei, ma anche degli archivi, delle biblioteche, degli istituti culturali, degli ecomusei, degli osservatori del paesaggio, di tutti i soggetti attivi nel governo del territorio, strutture e infrastrutture industriali di valore storico, architettonico e tecnologico attive, dismesse e riconvertite, nel quadro di sistemi integrati che prevedano la partecipazione attiva dei cittadini nella gestione di un patrimonio troppo vasto per essa possa essere assunta dai soli enti pubblici” (art. 4).

Proprio per questo la Carta incentiva il ruolo dei musei nel “favorire la crescita di “comunità di paesaggio” consapevoli dei valori del territorio e paesaggio, coinvolte nella sua salvaguardia, partecipi del suo sviluppo sostenibile” (art. 11). Anche qui emerge l’intenzione di un coinvolgimento attivo delle comunità per la condivisione di buone pratiche nella gestione del patrimonio e per adottare un approccio interculturale nell’interpretazione del paesaggio, arricchendolo di nuovi sguardi e di nuovi valori.

Non è scontato trasporre i principi della Carta di Siena ad una rete territoriale come “Musei Altovicentino”, con tutta la complessità e la dinamicità del caso. I piccoli musei dell’Altovicentino, proprio alla luce di quanto già descritto, assolvono da sempre la funzione di presidi nel territorio, per il territorio, per le comunità e con le comunità.

CAPITOLO 4

CONCLUSIONI

4.1 DA RETE MUSEALE A ECOMUSEO?

Per quanto l'Altovicentino si presenti come un luogo di costante fermento, a volte un po' timido e da scovare, attualmente non esiste un museo che consenta di approfondire una lettura territoriale, storica, culturale dell'area nella sua totalità e nella sua complessità. Vi sono invece, molte realtà dislocate che raccontano di un patrimonio culturale e naturale diffuso.

Al visitatore che volesse conoscere questo territorio, tuttavia, non risulta così immediato riuscire a comprendere un'area vasta e le dinamiche che vi influiscono. Per approfondire il patrimonio locale è necessaria la visita a più musei, seguita da uno sforzo interpretativo, per unire le informazioni recepite e comporre un quadro d'insieme.

Ecco che, viste le caratteristiche di questo territorio, ci si potrebbe chiedere se alla luce di quanto descritto nei capitoli precedenti, il progetto di "Musei Altovicentino" possa essere sovrapposto ad un'idea di ecomuseo. Rileggendo gli attributi teorici contenuti nel capitolo 1, si può notare come molti aspetti siano già presenti nella natura stessa dei piccoli musei della rete: l'obiettivo di mantenere un forte legame con il territorio, la ricerca sull'uomo e sulla natura, il racconto del patrimonio locale, il ruolo centrale delle comunità nelle attività. In sintesi, un luogo riconosciuto al di là dell'edificio fisico, quale istituzione che consente un rafforzamento del legame con l'ambiente, le persone e il patrimonio.

Nonostante questa evidente coincidenza di elementi, sarei piuttosto propensa nel valutare l'idea di "Musei Altovicentino" non tanto nella direzione di un ecomuseo, quanto piuttosto quale un grande *museo diffuso* composto da 55 realtà che raccontano di uno stesso luogo: in questo modo verrebbero rafforzate le dinamiche di rete sovracomunale, consentendo allo stesso tempo una sana individualità dei singoli siti.

Rispetto al coinvolgimento della cittadinanza, invece, serve un'ulteriore precisazione. Considerata la teoria proposta da De Varine, dove la partecipazione viene vista come un elemento imprescindibile, caratterizzante e soprattutto discriminatorio tra musei ed ecomusei, ci si può interrogare inoltre se le realtà museali contemporanee siano ancora così lontane dal coinvolgimento delle comunità. Le sfide più attuali dei musei e le azioni intraprese raccontano di una costantemente intenzione volta ad aumentare il dialogo tra attori sociali, perseguendo un obiettivo ambizioso: porre il museo a servizio della società per un miglioramento della qualità della vita. Il contesto dell'Altovicentino rappresenta un chiaro esempio di come i musei siano già "musei del territorio" e "musei delle comunità", contraddistinti da una tensione tra gli ambiti di museo-territorio-comunità: nel momento in cui uno di questi legami si indebolisce o viene a mancare, l'intero sistema ne risente. A conferma di ciò, l'analisi dei quattro casi-studio nel terzo capitolo, intende proprio mettere in evidenza l'iniziativa spontanea dei cittadini quale propulsore per la nascita di molte piccole realtà del progetto "Musei Altovicentino". La costante partecipazione attiva delle comunità dimostra come, ancora oggi, questo sia un elemento imprescindibile per la vitalità stessa dei siti.

Dal mio punto di vista, perciò, l'elemento della partecipazione e del coinvolgimento di tutta la cittadinanza senza distinzioni è già uno strumento imprescindibile nell'essenza stessa per questa tipologia di musei, tanto quanto lo è sempre stato per gli ecomusei: nel XXI secolo, quindi, possiamo finalmente dichiarare e dimostrare come la distanza teorica tra queste due istituzioni si stia progressivamente affievolendo.

4.2 PATRIMONIO, COMUNITÀ, TERRITORIO

In riferimento alla relazione tra patrimonio, comunità e territorio, l'analisi dei quattro casi-studio ha fornito una prima chiave interpretativa. In particolare, al momento delle interviste, è più volte emerso un paragone con la civiltà rurale contadina e con gli elementi che caratterizzavano la collettività dell'epoca. Nell'organizzazione della vita comunitaria era prevista, infatti, l'assegnazione di un preciso ruolo a ciascuno degli abitanti, che consentiva di completare l'operato degli altri nell'ottica di un aiuto reciproco. La responsabilità, la cura per il territorio, l'impegno nel proprio lavoro contribuivano all'attribuzione di valore alle piccole cose e all'ambiente circostante grazie a sentimenti

quali “la semplicità, l’essenzialità, la coralità delle convinzioni e delle pratiche” (Sartore, 2008, p. 161).

Questa eredità torna ad emergere ancora oggi, attraverso due delle componenti che più caratterizzano i siti della rete territoriale di “Musei Altovicentino”: il ricordo e il racconto. Terenzio Sartore⁴³ sosteneva che “Il trapasso delle competenze e delle pratiche avveniva quasi esclusivamente attraverso la trasmissione diretta entro il breve orizzonte del nucleo familiare, della contrada, del paese. Ora questo filo si è spezzato [...]” (Sartore, 2008, p. 161). Il percorso che viene intrapreso oggi riguarda, perciò, la ricerca di una forma di fare memoria che porta ad identificare, a selezionare gli elementi che progressivamente entrano in un ambiente culturale come patrimonio. “Ciò che appartiene al passato va a definire una memoria comune, un luogo in cui sentiamo di poter ritrovare delle radici, che contribuisce alla costruzione del senso di identità e di appartenenza a un determinato contesto territoriale e alla società che vi abita” (Castiglioni, 2022, p. 69). I piccoli musei dell’Altovicentino, in modi diversi e con consapevolezze diverse, ragionano attorno a queste tematiche. Analizzando le varie esperienze emerge una forte nostalgia rispetto ad alcuni valori sul senso di comunità che, da settant’anni a questa parte, rischiano di essere dimenticati e, perciò, vi è allo stesso tempo una chiara intenzione nel recuperarli.

Questo tipo di processo di riconoscimento valoriale ha richiesto, tuttavia, un certo distacco temporale: quello che oggi si può scoprire nei piccoli musei, al di là dell’ambito di appartenenza, è “diventato patrimonio” solo a seguito di un tempo di sedimentazione durato alcuni decenni, seguito da un rinnovato interesse per la materia che ha portato alle fasi successive di studio, di raccolta, di catalogazione, di esposizione.

Come si è già accennato, il patrimonio è frutto di una costruzione collettiva e di una paziente negoziazione tra attori sociali, che accompagna verso un rafforzamento dell’identità locale dei territori. Il concetto di *identità locale*, in questo contesto, dev’essere quanto più possibile dissociato da ideologie fondamentaliste o restrittive: si tratta piuttosto di cogliere l’opportunità di uno sguardo nuovo, accogliente, inclusivo e rigenerato nei confronti del patrimonio. Sta proprio in questo la sfida di ri-pensare l’identità, di riscoprirsi e di attribuire un nuovo significato al rapporto tra uomo e ambiente.

⁴³ Terenzio Sartore (1928-2006) è stato un insegnante e un ricercatore, considerato uno dei principali studiosi della civiltà rurale contadina. Già membro dell’Accademia Olimpica di Vicenza, la sua pubblicazione più conosciuta è “Civiltà rurale di una valle veneta. La Val Leogra” del 1976.

Il museo, in tal senso, *può* e *deve* assolvere il ruolo di connettore in questo processo, divenendo uno spazio democratico, aperto a tutti: non un luogo elitario ed esclusivo ma una casa dove i cittadini si possano riconoscere e mettere in discussione. Allo stesso tempo, anche la comunità ha un compito da svolgere: deve essere essa stessa ad attivarsi nella riappropriazione dei luoghi.

Tutto questo trova aderenza nel concetto di “coscienza di luogo”, proposto da Alberto Magnaghi⁴⁴, che prevede vi sia un impegno da parte delle comunità, volto alla crescita attraverso l’esercizio del conflitto e concretizzabile attraverso un nuovo “patto” con l’ambiente e il territorio. Secondo Magnaghi, inoltre, i luoghi appartengono *a chi se ne prende cura*, ed è proprio la cura l’elemento che libera “energie relazionali nella costruzione di saperi, produce conoscenza densa e profonda dei valori patrimoniali” in forme durevoli e sostenibili (Magnaghi, 2000, p. 136).

La relazione di cura è emersa anche durante le interviste, con particolare riferimento alle dinamiche sociali appartenenti alla passata vita contadina, di contrada o di città e la situazione attuale. Il *senso di comunità* che oggi sembra essere scomparso (o forse solo nascosto) si caratterizzava, come descritto prima, per essere basato in un sentimento di aiuto reciproco e di solidarietà. Inoltre, ad ogni individuo era destinato un ruolo preciso, che si rifletteva nelle azioni concrete utili alla collettività. Ecco, dunque, che oggi questi valori possono riemergere attraverso una consapevolezza in merito al fondamentale contributo che ciascuno può apportare nella comunità. Riprendendo l’esempio trentino, il paesaggio può realmente diventare il terreno su cui far confluire le tematiche trattate nel presente lavoro di tesi: un paesaggio in divenire, che si trasforma assieme alla società, evolvendosi in questo modo in una scuola di democrazia, che necessariamente “si basi sulla cittadinanza attiva e contemporaneamente si preoccupi di produrre cittadinanza attiva” (Castiglioni et al., 2010, p. 109).

In conclusione, il *senso di cura*, messo in pratica attraverso dinamiche di reale interesse individuale e di partecipazione collettiva, svela il paesaggio come elemento dove avvengono e si riflettono le trasformazioni della comunità come la “valorizzazione della sua dimensione patrimoniale, delle rarità e specificità che lo contraddistinguono e, nello stesso tempo uno sguardo ai valori e ai significati [...] che gli sono oggi attribuiti. É un

⁴⁴ Alberto Magnaghi è un architetto e urbanista, già docente di pianificazione del territorio presso l’Università degli Studi di Firenze.

paesaggio totale imperniato sulle interrelazioni fra comunità e territorio di appartenenza, ovunque esso sia” (Castiglioni et al., 2010, p. 104).

4.3 IL MUSEO NON É UN’ISOLA

Nel ripercorrere le fasi di scrittura di questo lavoro di tesi, tra fonti, incontri e ragionamenti, mi trovo a pensare al futuro del progetto “Musei Altovicentino”.

Una prima considerazione vuole ribadire la mia personale opinione sull’efficacia di un modello di organizzazione a rete. Credo che la complessità di gestione di un sistema come questo, già descritto nei capitoli precedenti, si possa superare quando l’aspirazione più alta sia la creazione di una rete che dia la possibilità a realtà molto eterogenee di farne parte, in uno spirito di reale inclusione nonostante le diversità. Un modello quale l’ecomuseo, ad esempio, alla luce di un numero così elevato di musei differenti tra loro, non offrirebbe la possibilità di un’adesione da parte degli Enti altrettanto democratica ed equa.

I legami che una rete territoriale punta a rafforzare, però, si possono convertire in nuove opportunità concrete solamente se vi è un atteggiamento pronto ad accogliere anche possibili contaminazioni con altre realtà. Osservando i piccoli musei da vicino, invece, talvolta emerge un sentimento di chiusura, di auto-referenzialità, di difficoltà nel coinvolgimento di nuove persone all’interno del nucleo ben consolidato di volontari. Tutto questo si riflette inevitabilmente anche negli atteggiamenti adottati nei confronti del pubblico, che apparentemente non diviene più protagonista dell’esperienza al museo, ma solo un’ulteriore situazione da gestire. Ecco, quindi, un altro obiettivo ambizioso: riportare i visitatori al centro della programmazione museale. Se si vuole scardinare l’idea diffusa del museo quale “luogo polveroso”, è necessario invertire la direzione, ricominciando a considerare i musei non più come isole, ma come hub culturali (riprendendo il titolo della XXV Assemblea generale di ICOM svolta a Kyoto nel 2019 dal titolo, appunto “Museums as cultural hubs: the future of tradition”). Siamo tutti consapevoli della difficoltà di far aderire delle linee guida o una programmazione generali ai piccoli musei gestiti su base volontaria. Nel contesto dell’Altovicentino si potrebbero tuttavia attivare con buona speranza di successo, ad esempio, dei piccoli progetti-pilota per un ripensamento collettivo dei musei e degli spazi, non tanto in termini di riallestimento, quanto sull’utilizzo di questi per altre attività culturali, oltre alla mera esposizione. L’avvio

di alcuni “percorsi di interpretazione” con la cittadinanza potrebbe attivare un rinnovato senso di appartenenza e di cura di questi luoghi. Uno strumento efficace (già diffuso e utilizzato nelle pratiche ecomuseali) come la mappa di comunità, costruita collettivamente grazie alla mediazione e alla guida di alcune figure professionali, inoltre, consentirebbe di ricollocare il museo all’interno dello spazio di comunità, riprendendo così gli elementi di connessione con il patrimonio e il paesaggio. Al pari di questo tipo di esperienze (o, perché no, anche in sovrapposizione) vi potrebbero essere anche dei tentativi di progetti legati alla *citizen science*, un altro strumento molto efficace di partecipazione.

Una progettazione tale richiede risorse consistenti e porta con sé alcuni dubbi sulla concreta efficacia dei percorsi, sull’effettivo raggiungimento degli obiettivi, sulla continuità al termine del finanziamento. Allo stesso tempo, però, si è ben consapevoli che la necessità di lavorare sulle dinamiche socio-culturali impone sforzi importanti nonostante le poche garanzie tangibili nel breve periodo: l’investimento per attivare nuove dinamiche territoriali si realizza infatti nel medio-lungo periodo, perché i cambiamenti richiedono tempo.

In tutto questo, la rete di “Musei Altovicentino” potrebbe senza dubbio ricoprire un ruolo di fondamentale importanza nel coordinamento dei progetti-pilota e soprattutto nella divulgazione delle buone pratiche promuovendone una replicabilità a livello territoriale. La possibilità di concretizzazione passa inevitabilmente per un ulteriore aspetto carente, ovvero la mancanza di risorse e di personale per implementare gli organi di gestione della rete. Attraverso maggiori finanziamenti, l’Ufficio di coordinamento di “Musei Altovicentino” dovrebbe ricevere le risorse per estendere l’orario di apertura e, soprattutto, per rivedere l’organigramma. Infatti, il progetto potrebbe dotarsi di maggiori collaborazioni con professionisti esterni, provenienti da diversi ambiti, per sviluppare una progettualità trasversale a più settori (ad esempio dedicata alle proposte educative, alla ricerca di bandi, all’ideazione di nuovi itinerari digitali, ecc.). Una metodologia di lavoro per aree, con una suddivisione in sottogruppi potrebbe facilitare una maggiore partecipazione dei volontari dei musei, che si troverebbero a collaborare direttamente al fianco di nuove professionalità. In quest’ottica, il management del progetto rimarrebbe alla responsabile dell’Ufficio, con la differenza di poter delegare parte del suo lavoro ad altre persone: un’operazione che ad oggi risulta alquanto difficile.

Per concludere, sono convinta che il rafforzamento della rete museale possa avvenire in buona parte attraverso azioni concrete che siano esse stesse esempi di cooperazione tra parti. Un sistema di organizzazione del lavoro suddivisa per ambiti moltiplica inevitabilmente le relazioni e i legami, alimentando le connessioni tra le piccole realtà. Solo facilitando pazientemente il dialogo e il confronto, i tanti piccoli musei potranno uscire dal sistema-isola per riprendere con responsabilità un ruolo centrale nel cambiamento socio-culturale.

BIBLIOGRAFIA

Aime M., *Cultura*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013

Associazione Amici del Museo (a cura di), *Museo etnografico sulla lavorazione del legno. San Vito di Leguzzano – Vicenza. Guida agli attrezzi e alle fasi di lavorazione*, Comune di San Vito di Leguzzano, 2005

Auge M., *Nonluoghi*, Eleuthera, Milano, 2002

Baratti F., *Ecomusei, paesaggi e comunità. Esperienze, progetti e ricerche nel Salento*, FrancoAngeli, Milano, 2012

Bencivelli S., de Ceglia F.P., *Comunicare la scienza*, Carocci Editore, Roma, 2013

Bertacco E., Cuman M. A. (a cura di), *Ecomuseo della paglia nella tradizione contadina*, Comune di Marostica, 2005

Bin S. et al. (a cura di), *Un atlante per i paesaggi di domani. I progetti delle scuole del Veneto per i 20 anni della Convenzione Europea per il Paesaggio*, CLEUP, Padova, 2021

Breganze De Capnist M., *Diritto del paesaggio*, seconda edizione, CLEUP, Padova, 2022

Calzolaio F. (a cura di), *Stanze dell'ecomuseo della laguna di Venezia*, Provincia di Venezia, 2006

Canadelli E., *Che cos'è un museo? Evoluzione di una definizione*, in Varotto M., Donadelli G., Gallanti C., Canadelli E., *Esplora misura racconta. Alle origini del primo museo di geografia in Italia*, Cierre Edizioni, Caselle (VR), 2020, pp. 107-110

Carta M., *L'armatura culturale del territorio. Il patrimonio culturale come matrice di identità e strumento di sviluppo*, FrancoAngeli, Milano, 1999

Castiglioni B., *Educare al Paesaggio*, Council of Europe e Museo di Storia Naturale e Archeologia di Montebelluna, 2010 (ristampa 2017)

Castiglioni B., De Marchi M., Ferrario V., Bin S., Carestiato N., De Nardi A., *Il paesaggio "democratico" come chiave interpretativa del rapporto tra popolazione e territorio: applicazioni al caso veneto*, in Rivista Geografica Italiana, Annata CXVII – Fasc. 1, pp. 93-126

Castiglioni B. et al. (a cura di), *Il paesaggio tra conflittualità e integrazione. Materiali da un'esperienza formativa*, CLEUP, Padova, 2018

Castiglioni B., *Paesaggio e società. Una prospettiva geografica*, Carocci Editore, Roma, 2022

Cataldo L., *Il museo che cambia. Patrimonio, saperi, nuove prospettive*, in Cataldo L. (a cura di), *Musei e patrimonio in rete. Dai sistemi museali al distretto culturale evoluto*, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 2014, pp. 1-20

Cepollaro G., *A scuola di paesaggio con gli ecomusei*, in Perusin I., Stefani A., *Ecomusei sono paesaggio*, Edizioni ETS, Pisa, 2022, pp. 51-60

Ciaccheri M.C., Fornasari F., *Il museo per tutti. Buone pratiche di accessibilità*, Edizioni La Meridiana, Molfetta, 2022

Cipriani C., *Appunti di museologia naturalistica*, Firenze University Press, 2006

Civilta' Rurale di una Valle Veneta. La Val Leogra, Edizioni Accademia Olimpica di Vicenza, 1976

Clemente P., Rossi E., *Il terzo principio della museografia: antropologia, contadini, musei*, Carocci Editore, Roma, 1999

Commissione "Educazione e mediazione" ICOM Italia, *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*, 2009

Costituzione della Repubblica Italiana, 1948

Davis P., *Ecomuseums: a sense of place*, Leicester University Press, 1999

Davis P., *Ecomuseums and the representation of place*, International Centre for Cultural and Heritage Studies, Newcastle University, 2008

Davis P., *Musei e ambiente naturale. Il ruolo dei musei di storia naturale nella conservazione della biodiversità*, CLUEB, Bologna, 2001

Dervallées A., Mairesse F., *Concetti chiave di Museologia*, Armand Colin, Tonnerre, Francia, 2010

De Toni I., *Musei a cielo aperto: dalla musealizzazione del patrimonio alla valorizzazione del paesaggio*, in *Cultura in Friuli III. Settimana della cultura friulana. Setemane de Culture Furlane*, 5- 16 maggio 2016, a cura di M. Venier e G. Zanello, Udine, 2017, pp. 493-501

De Varine H., *Le radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*, CLUEB, Bologna, 2005

Dotto L., *Ipotesi di progetto per un ecomuseo dell'Alta Val Leogra. Recupero della memoria locale e delle vecchie fontane di contrada*, tesi di Laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, A.A. 2009/2010, relatore prof. Vallerani F.

Durant J. (a cura di), *Scienza in pubblico. Musei e divulgazione del sapere*, CLUEB, Bologna, 1998

Fazzini L. et al., *Raccontare la geografia. Percorsi didattici alla scoperta di luoghi, spazi e culture per la scuola secondaria di primo grado*, Edizioni Centro Studi Erickson, Trento, 2020

Giancristofaro L., *Il patrimonio culturale. Un concetto dinamico*, in Giancristofaro L., Lapicciarella Zingari V., *Patrimonio culturale immateriale e società civile*, Aracne editrice, Roma, 2020, pp. 21-81

Giorda C., Zanolin G., *Idee geografiche per educare al mondo*, FrancoAngeli, Milano, 2019

Governa F., *Tra geografia e politiche. Ripensare lo sviluppo locale*, Donzelli Editore, Roma, 2014

Granata E., *Biodiversity. Città aperte, creative e sostenibili che cambiano il mondo*, Giunti Editore e SlowFood Editore, Firenze-Bra, 2019

Grasseni C., *Ecomuseologie. Pratiche e interpretazioni del patrimonio locale*, Guaraldi, Rimini, 2010

Greco P., *Prefazione. Il museo scientifico nella società della conoscenza*, in Merzagora M., Rodari P., *La scienza in mostra. Musei, science centre e comunicazione*, Bruno Mondadori Editori, Torino, 2007, pp. IX-XIV

Greiner A.L., Dematteis G., Lanza C., *Geografia umana. Un approccio visuale*, Utet Università, Milano, 2012

ICOM International Council of Museum, *Codice Etico dell'ICOM per i Musei*, 2004

ICOM International Council of Museums, *Carta di Siena 2.0 su "Musei e paesaggi culturali"*, 2014

Il Bo Live (a cura di), *Per un'unica conoscenza. Pietro Greco e Il Bo Live*, Padova University Press, 2022

Lapicciarella Zingari V., *Gli strumenti della Convenzione per la salvaguardia del patrimonio immateriale*, in Giancristofaro L., Lapicciarella Zingari V., *Patrimonio culturale immateriale e società civile*, Aracne editrice, Roma, 2020, pp. 83-192

Legge n.42/2004, *Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio*

Legge n.133/2020, *Ratifica ed esecuzione della Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società, fatta a Faro il 27 ottobre 2005*

Legge n.431/1985, *Disposizioni urgenti per la tutela delle zone di particolare interesse ambientale*

Legge n.1497/1939, *Protezione delle bellezze naturali*

Lobba U.M., Ruaro C., *Per il museo diffuso dell'altovicentino: il centro servizi di Schio*, tesi di Laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, relatore prof. Pastor V., correlatore prof. Fontana G.L., 1994

Lugli A., Pinna G., Vercelloni V., *Tre idee di museo*, Jaca Book, Milano, 2004

Maggi M., *Ecomusei. Guida europea*, Umberto Allemandi & C., Torino, 2002

Maggi M., *Identità territoriale ed ecomuseo*, in Maggi M., Falletti V., *Gli ecomusei. Che cosa sono, che cosa possono diventare*, Umberto Allemandi & C., Torino, 2000, pp.9-66

Maggi M., *Il valore del territorio. Primo rapporto sugli ecomusei in Piemonte*, Umberto Allemandi & C., Torino, 2001

Maggi M. (a cura di), *Museo e cittadinanza. Condividere il patrimonio culturale per promuovere la partecipazione e la formazione civica*, Istituto Ricerche Economico-sociali del Piemonte, Torino, 2005

- Magnaghi A., *Il progetto locale. Verso la coscienza di luogo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000
- Mancuso S., *La nazione delle piante*, Laterza, Bari, 2019
- Marcolongo R., *L'ecomuseo della Valle del Biois: una strategia per un paesaggio montano, tra identità locale e rigenerazione*, tesi di Laurea, Università degli Studi di Padova, A.A. 2021/2022, relatrice prof.ssa Castiglioni B.
- Marini Clarelli M.V., *Che cos'è un museo*, Carocci Editore, Roma, 2008
- Merzagora L., *Museologia della natura*, Edizione ARP – Agenzia Regionale Parchi, Roma, 2010
- Merzagora M., Rodari P., *La scienza in mostra. Musei, science centre e comunicazione*, Bruno Mondadori Editori, Torino, 2007
- Montanari T., *Patrimonio culturale e identità*, in Malo M., Morandi F. (a cura di), *Declinazioni di patrimonio culturale*, Società Editrice il Mulino, Bologna, 2021, pp. 17-25
- Mori L., *Esercizio dell'immaginazione e partecipazione attiva*, in Perusin I., Stefani A., *Ecomusei sono paesaggio*, Edizioni ETS, Pisa, 2022, pp. 41-50
- Pievani T., Varotto M., *Viaggio nell'Italia dell'Antropocene. La geografia visionaria del nostro futuro*, Aboca Edizioni, Sansepolcro, 2021
- Pontani F., *Patrimonio culturale e identità nazionale*, in Malo M., Morandi F. (a cura di), *Declinazioni di patrimonio culturale*, Società Editrice il Mulino, Bologna, 2021, pp. 27-42
- Portera A., Dusi P., Guidetti B., *L'educazione interculturale alla cittadinanza. La scuola come laboratorio*, Carocci Editore, Roma, 2010
- Rakowitz G., *Mise-en-abîme. Sistema wunderkammer*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa, 2020
- Regni R., *Paesaggio educatore. Per una pedagogia mediterranea*, Armando Editore, Roma, 2009
- Rete degli Ecomusei del Trentino, *Ecomusei sono Paesaggio*, Grafiche Futura, Trento, 2022

Riva R. *Gli ecomusei: un progetto di comunità per una maggiore qualità degli spazi di vita*, in Perusin I., Stefani A., *Ecomusei sono paesaggio*, Edizioni ETS, Pisa, 2022, pp.17-26

Sartore T., *Cultura popolare o requiem per il "popolo"?*, in Gruppo di Ricerca sulla Civiltà Rurale, *Una terra, una storia, una fede. Antologia di scritti di Terenzio Sartore*, Accademia Olimpica di Vicenza, 2008, pp. 160-161

Settis S., *Italia S.p.a. L'assalto al patrimonio culturale*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2007

Staid A., *La casa vivente. Riparare gli spazi, imparare a costruire*, Add Editore, Torino, 2021

Tsm|step Scuola per il Governo del Territorio e del Paesaggio (a cura di), *Sette idee per un'educazione al paesaggio, nel paesaggio*, Grafiche Futura, Trento, 2021

Turri E., *Antropologia del paesaggio*, Marsilio Editori, Venezia, 2008

UNESCO, *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, 2003

Varotto M., *Montagne di mezzo: una nuova geografia*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2020

Vesco S. (a cura di), *Gli ecomusei. La cultura locale come strumento di sviluppo*, Felici Editore, Pisa, 2011

Volpe G., *Un patrimonio italiano. Beni culturali, paesaggio e cittadini*, De Agostini Libri S.p.a., Novara, 2016

Zanzotto A., *Luoghi e paesaggi*, Bompiani, Milano, 2013

SITOGRAFIA

www.artribune.com

www.beniculturali.it

www.culturaveneto.it

www.ecomusei.eu

www.ecomusei.trentino.it

www.esneca.it

www.icom-italia.org

www.icom.museum/en/

www.ilbolive.unipd.it

www.istat.it

www.museialtovicentino.it

www.normattiva.it

www.nuovamuseologia.it

www.regione.veneto.it/web/cultura/ecomusei

www.sbn.it

www.treccani.it

www.tsm.tn.it

www.unesco.it

RINGRAZIAMENTI

A conclusione di questo percorso di studi è arrivato il momento di alcuni ringraziamenti. Questa produzione scritta si è conclusa grazie ad un lavoro costante di incoraggiamento e di confronto con la prof.ssa Benedetta Castiglioni. A lei e a tutto il corpo docente va la mia gratitudine per aver attivato il Corso di Laurea Magistrale in Scienze per il Paesaggio, che si è rivelato uno spazio di grande apprendimento tra pari, in un clima sano dialogo tra studenti e insegnanti.

Un ringraziamento ai tanti compagni di corso, che sono diventati compagni di numerose escursioni e, soprattutto, nuovi amici.

La seconda parte della tesi è stata possibile solo grazie all'infinita disponibilità delle persone che sono coinvolte nel progetto di "Musei Altovicentino" e che sono riuscite a dedicarmi del tempo: un ringraziamento alla dott.ssa Ivana De Toni, referente dell'Ufficio di coordinamento della rete, per tutte le occasioni di scambio di opinioni rispetto ad una realtà che sta da sempre a cuore ad entrambe. Ai referenti dei quattro musei che sono diventati i casi-studio, grazie per l'accoglienza, la sensibilità e la precisioni nei racconti durante i momenti di intervista: Paolo Snichelotto per il "Museo Etnografico sulla Lavorazione del Legno" (Comune di San Vito di Leguzzano); Luigi Chiminello, Enzina Pizzato e Mario Passarin per l'"Ecomuseo sulla lavorazione della Paglia nella tradizione contadina" (Comune di Marostica, frazione di Crosara di Marostica); Anna Miola, Edda Pretto e Chiara Miola per il "Museo degli Antichi Mestieri" (Comune di Valli del Pasubio); Stefania Torresan e Liana Ferretti per il "Museo Civico Palazzo Fogazzaro" (Comune di Schio).

Infine grazie a tutti gli amici che in questi ultimi tre anni di studi mi hanno costantemente sostenuta nella scelta di proseguire, a partire dai miei genitori.

ALLEGATO A
MUSEI ALTOVICENTINO: TABELLA DI RACCOLTA DATI

	AREA TEMATICA					ANNO DI FONDAZIONE	RICONOSCIMENTO LR 17/2019		ASSOCIAZIONE		PROPRIETA'		APERTURA AL PUBBLICO					COSTO DEL BIGLIETTO A PERSONA (INTERO)															
	NATURA E SCIENZA	PATRIMONIO INDUSTRIALE	ARTE	GUERRE MONDIALI	ARCHEOLOGIA E STORIA		ETNOGRAFIA	SI	NO	SI	NO	PUBBLICA	PRIVATA	SEMPRE ACCESSIBILE	4-7 gg a settimana	1-3 gg a settimana	1-3 gg al mese	SOLO SU APPUNTAMENTO	GRATUITO- OFFERTA LIBERA	16-3€	46-5€	66-10€											
COMUNE DI ROTZO																																	
30					X		X																										
COMUNE DI SANTORSO																																	
31					X		X																										
32	X	X							X																								
COMUNE DI SAN VITO DI LEGUZANO																																	
33							X																										
COMUNE DI ISCHIO																																	
34		X	X						X																								
35		X							X																								
36		X						X																									
37	X							X																									
38	X	X							X																								
39			X						X																								
40			X						X																								
41			X						X																								
COMUNE DI TONEZZA DEL CIMONE																																	
42									X																								
43				X					X																								
COMUNE DI VALBRENDA																																	
44					X				X																								
45									X																								
46	X								X																								
47									X																								
48	X								X																								
49		X							X																								
COMUNE DI VALDAGNO																																	
50	X								X																								
51		X							X																								
COMUNE DI VALLI DEL PASUBIO																																	
52									X																								
53		X							X																								
54			X						X																								
55			X						X																								
TOTALE													13	10	8	14	5	12	26	29	33	22	40	15	4	16	25	7	3	31	5	11	5