I quaderni

*Trimestrale dell'Istituto Gramsci Marche*

N. 26

# *Progettazione e gestione dei sistemi museali*

*a cura di*
*Sandro Scarrocchia*

ISTITUTO GRAMSCI MARCHE

*I quaderni*

*Trimestrale dell'Istituto Gramsci Marche*

**Direttore:** Rodolfo Dini
**Redazione:** Valerio Calzolaio, Patrizia Caporossi,
Carlo Carboni, Patrizia David, Gabriele Ghiandoni,
Massimo Paci, Massimo Papini, Bruna Stefanini
**Direttore responsabile:** Stelvio Antonini
**Redazione e amministrazione:** via Cialdini, 41
60122 Ancona tel.071/2073661
**Progetto grafico:** Andrea Gentili Studio Asa - Fermo,
**Stampa :** Litografica COM - Capodarco di Fermo (AP)

Un numero £ 10.000
Abbonamento annuo £ 30.000
Abbonamento sostenitore £ 100.000
I versamenti possono essere effettuati su c/c postale n. 14077606
intestato a Istituto Gramsci Marche
**E-mail**: gramscimarche@fastnet.it

Periodico registrato al Tribunale di Ancona
n. 1 - 21/1/1992

Finito di stampare nel maggio 1999

# Sommario

7 Sandro Scarrocchia, *Sistema stellare, non “guerre stellari”. Su progettazione e gestione dei sistemi museali*

23 Daniele Jalla, *Le idee di museo*

33 Andrea Emiliani, *La differenza italiana*

41 Anacleto Sbaffi, *Il museo interattivo*

47 Sandro Scarrocchia, *Il progetto di identità del sistema museale*

49 Sauro Pigliapoco, *Per il sistema museale della Provincia di Macerata*

57 Gino Troli, *La legge regionale istitutiva dei sistemi museali*

65 Daniele Jalla, *Come una postfazione*

# Sistema stellare, non “guerre stellari”. Sulla progettazione e gestione del sistema museale

*Sandro Scarrocchia*

*A partire da un’esperienza: il polo museale recanatese*

La giornata del 19 ottobre 1998 “Progettazione e gestione dei sistemi museali” promossa dall’Istituto Gramsci Marche, di cui questo “quaderno” raccoglie gli atti, era stata pensata con tutti i compagni della Sinistra democratica di Recanati come presentazione del libro che insieme ad Anacleto Sbaffi abbiamo dedicato alla città e ai suoi Musei Civici. *Recanati tra mito e museo* è un libro importante perché raccoglie un’esperienza progettuale e di cantiere di restauro e di allestimento lunga venti anni circa[1]. Fa parte di una collana prestigiosa, “Museo Poli” diretta da Fredi Drugmann, della quale costituisce comunque il primo titolo dedicato ad un’esperienza italiana. La prefazione di Andrea Emiliani e

[1] *Digressione in forma di dedica*.Nel rivedere l’intervento da me tenuto al Convegno “La gestione dei sistemi museali” promosso dall’Istituto Gramsci Marche, dai Democratici di Sinistra, Unità di base “Angelo Sorgoni” di Recanti e dalla Clueb di Bologna, svoltosi a Recanati il 19 ottobre 1998 nella sede dei Musei Civici a Villa Colloredo Mels, mi rendo conto di riflessioni e spunti lungamente dibattuti con Pino Mantovani in comuni iniziative dei corsi da noi tenuti presso l’Accademia Albertina di Torino. Poiché Pino, che avrebbe voluto partecipare al convegno recanatese e si è fatto promotore di una simpatica presentazione del volume in questione presso la libreria Campus di Torino (alla quale hanno partecipato, oltre a Daniele Jalla, Daniela Biancolini e Massimo Venegoni), nel frattempo ha lasciato l’insegnamento, dedico a lui, critico e artista militante, questo breve scritto, ad onore della sua lezione di ritrovare sempre, oltre la *lamentatio*, il pensiero che discerne e il piacere di andare avanti.

l'egida dell'ICOM fanno del volume un contributo di rilievo per la museologia e soprattutto per la museografia italiana di questi anni. Censura lobbistica e accademica permettendo, perché tutti abbiamo notato come, ad esempio, il trasferimento temporaneo delle collezioni archeologiche capitoline in un'ex manifattura abbia fatto scalpore, riempiendo molto del poco spazio che i media riservano al tema musei in Italia, mentre l'inaugurazione dei Musei Civici recanatesi abbia suscitato un interesse neanche lontanamente paragonabile. Certo i reperti archeologici in una fabbrica dismessa fa molto *Blade Runner*, ricorda *loft* e *studio* della scena artistica internazionale, da New York a Berlino a Londra, che tutti invidiamo. Ma sul mancato sfondamento mediatico dell'apertura di un museo in un paese in cui i Musei si distinguono per la loro chiusura e, per giunta, nella città in cui, come dice Giorgio Gaber, credono di essere nati tutti i poeti d'Italia, hanno pesato scelte precise dell'Amministrazione recanatese, scelte a mio avviso, ma anche a quello di Daniele Jalla[2], non adeguate e ispirate a un protagonismo politico anni '80.

L'Amministrazione recanatese è arrivata all'appuntamento del Bicentenario delle Celebrazioni Leopardiane agguerritissima; con due mostre di richiamo, dedicata l'una a Lorenzo Lotto, che sfruttava la scia fortunata della rassegna dedicata a Lotto dall'Accademia Carrara di Bergamo in collaborazione con la National Gallery di Washington, e l'altra a Leopardi e il neoclassico, facente parte di un programma di iniziative tematiche del Centro Regionale per i Beni Culturali, entrambe rispondenti agli standard delle esposizioni temporanee ormai affermati[3]. Le mostre hanno però, per così dire, prevalso sul museo, tuttavia non al punto da farne scomparire l'identità, la fisionomia museale; non, insomma, fino a ridurlo a semplice "contenitore storico", secondo il ritornello della urbanistica degli anni '70. Le due iniziative svoltesi non avrebbero avuto sicuramente la stessa resa, la stessa possibilità di ambientazione

[2] Vedi la sua lettera/postfazione.

[3] Cfr. i due cataloghi *Lorenzo Lotto a Recanati. "nel cor profondo un amoroso affetto*, a cura di M. Lucco, Venezia 1998 e *Il tempo del bello. Leopardi e il Neoclassico tra le Marche e Roma*, a cura di C. Costanzi, M. Massa e S. Papetti, Venezia 1998.

(pur avendo adottato gli allestimenti di ambedue le mostre temporanee criteri invasivi) e fruizione se non fossero state organizzate dentro la nuova struttura del museo civico a Villa Colloredo Mels. Con il che si è provato che il recupero a fine museale, ovvero l'organicità del cantiere di restauro e di allestimento, ha prodotto una nuova struttura perfettamente all'altezza di svolgere funzioni espositive articolate e complesse. La nuova struttura si è guadagnata sul campo il riconoscimento di museo civico.

Un'occasione irripetibile che questa Amministrazione ha mancato alla grande, è che il Museo della città di Recanati, pensato da me e da Anacleto Sbaffi, e ideato appena laureati con la supervisione di Andrea Emiliani, nasce in contemporanea con il Museo della città di Brescia, che per una straordinaria coincidenza è stato inaugurato proprio all'inizio di luglio 1998, quindi in contemporanea con le manifestazioni leopardiane recanatesi[4]. Ora, poiché Andrea Emiliani è stato per impostazione e metodo l'ispiratore anche di quel museo[5], un gemellaggio museale, per tipologia e non certo per scala, si imponeva e si impone. Anche a Brescia hanno impiegato vent'anni, con la differenza che l'apertura del museo, quindi della struttura espositiva permanente, in quel caso è stata preparata per più di un decennio con una serie di importanti mostre tese a valorizzare il patrimonio civico e, soprattutto, grazie a una struttura e ad un servizio tecnico amministrativo, che invece nel caso di Recanati manca del tutto e deve essere ancora pensata. Anche a Brescia si sono posti notevoli problemi tra progettazione e gestione della nuova struttura. Durante la Fiera dei Beni Culturali che si è svolta al Lingotto di Torino nella primavera 1999 sono andato a visitare lo *stand* del Museo bresciano. Ho chiesto alle due *hostess* come mai con tanta profusione di informazioni sui materiali esposti, sulla storia del recupero del complesso monumentale, sugli scavi archeologici condotti al suo interno e sul nuovo allestimento, fosse del tutto scomparso il primo estensore del progetto

[4] M. Mojana, *Santa Giulia torna alla città*, in "Il sole-24 ore", 12.8.1998, p. 31.

[5] L'organigramma che Andrea Emiliani stese per il museo San Salvatore e Santa Giulia di Brescia è stato utilizzato anche per la progettazione dei musei recanatesi. Cfr. A. Emiliani, *Per un modello di lavoro*, in A. Sbaffi-S.Scarrocchia, *Recanati tra mito e museo*, Bologna 1998 pp. 89-96.

museografico in questione, e cioè quello dell'architetto Arrigo Rudi. Le due signore non ne sapevano nulla. Personalmente non conosco i motivi che hanno portato l'Amministrazione bresciana a non far concludere a Rudi l'impresa iniziata, ma cancellare il suo nome da San Salvatore e Santa Giulia non credo rappresenti un modo corretto di fare storia e cultura[6], né tantomeno i musei.

*Sul museo diffuso e sul museo della città*

Se, poi, si aggiunge alle due iniziative sopra ricordate, il fatto che la mostra sulla Recanati ai tempi di Leopardi, che avrebbe dovuto costituire il cuore del museo della città è stata invece allestita (in quel modo triste e scostante che fa molto sussidiario delle scuole di una volta e rende indigeste, salvo qualche rara eccezione, tutte le mostre storiche) nelle sale dell'ex Pinacoteca al secondo piano del Palazzo del Municipio, si capisce che l'Amministrazione ha inteso correre il rischio di ribaltare lo slogan del *museo diffuso* della recente legge regionale, sbriciolando sulla città le esili membra di quella struttura museale che si voleva contemporaneamente inaugurare. Riflettere sull'esperienza recanatese può aiutare a dipanare equivoci e a evitare scelte non lineari, che bloccherebbero il sistema regionale e la rete territoriale dei musei civici fin sul nascere.

Il sistema museale regionale deve avere un carattere stellare, fatto di poli precisi, strutturalmente individuati. Al di sotto di questa scala dei poli museali civici e/o territoriali, un'ulteriore frammentazione stellare di iniziative è possibile ed economicamente efficace solo se il polo, la struttura museale civica è definita e a regime, quindi dotata di budget, programmi, personale non estemporanei e non solo temporanei. Insomma, credo che una seria politica di programmazione dovrebbe privilegiare la messa a regime dei poli del sistema, dopo, ovviamente, averli individuati con chiarezza e definita la struttura anche in termini di organico, quantomeno di previsione.

[6] Voglio ricordare che Arrigo Rudi molto generosamente si rese disponibile a discutere l' impostazione della sistemazione museografica di Villa Colloredo Mels nella versione che ne demmo nel 1988.

Pur senza irrigidirsi, il museo civico, che dovrà connettersi in rete con gli altri musei territoriali del suo distretto/area/comprensorio provinciale o sub-provinciale, dovrà avere una *struttura permanente*, minima, ma funzionante e operativa.

Questa struttura non potrà risultare per sommatoria da tutte le mostre di approfondimento tematico che il patrimonio del museo suggerisce o dalle occasioni di cooperazione intermuseale che si potranno offrire o ricercare all'occasione.

Parimenti la definizione di questa strutturazione minima non potrà seguire i tempi degli approfondimenti scientifici necessari, ciò secondo il principio che *gestione del museo* e *museologia* non debbono istituzionalmente dipendere l'uno dall'altro. Spetta alla serietà dei programmi politici e dei profili istituzionali e gestionali che saranno dati ai musei civici, ovvero dipende anche dagli Statuti istituzionali di cui questi saranno dotati, di esercitare anche in base alla nuova legislazione regionale una compensazione ponderata dei due aspetti gestionale e scientifico, nella maturata consapevolezza, come ci ricorda Emiliani, che entrambi gli aspetti hanno un loro rilievo culturale, economico e sociale[7].

La struttura minima è data per stratificazione storica, che va selezionata e resa presentabile non in base alle esigenze di approfondimento scientifico, ma a quelle della pubblica fruizione, che resta l'*orizzonte di attesa del museo* come istituzione. Ai programmi scientifici resta di

[7] La letteratura che si è occupata dell'aspetto gestionale delle istituzioni museali, considerandolo non inferiore alle problematiche scientifiche, è rara. Nell'utile volume Ministère del la Culture-Direction des Musées de France, *Fare un Museo. Come condurre un'operazione museografica*, ed. it. a cura di F. Bonilauri e V. Maugeri, presentazione di F. Drugman, Bologna 1990 la progettazione del museo è vista in maniera del tutto autonoma dalla gestione. Per contro la voce Musei in G. Brosio - V. Santagata, *Rapporto sull'economia delle arti e dello spettacolo in Italia*, Torino 1992, pp. 284-285, riporta un striminzita bibliografia, con pochi titoli dedicati specificamente al tema della gestione. Fa eccezione A. Emiliani, *Il Politecnico delle arti*, Bologna 1989, che tratta la Pinacoteca Nazionale di Bologna da un punto di vista, per così dire, olistico. Un ottima esemplificazione pratica riguardante il Museo della Tecnica viennese in R. Eschenbach - C. Horak (a cura di), *Museumsmanagement. Ein Weg aus der Museumspraxis dargesstellt am Beispiel des Technischen Museums Wien*, Vienna 1991. Daniele Jalla ha in preparazione un manuale di gestione museale.

spostare in avanti questo orizzonte con scelte di breve, medio e lungo periodo differenziate. Alla gestione spetta il compito di garantire continuità, completezza, organicità e piacevolezza alla fruizione in ogni momento, dando il dovuto rilievo alla costruzione del suo ambiente, riconoscendo, dunque, il ruolo culturale e di valorizzazione della progettazione architettonica e dell'*architettura* tout-court.

La legge regionale delle Marche sui musei civici adotta esplicitamente un termine che è proprio della lezione museologica di Emiliani: il *museo diffuso*, che esprime l'idea di riconnettere l'istituzione museo alle coordinate culturali, antropologiche e geografiche del contesto ambientale di appartenenza. Con la poetica immagine di Gino Troli: "quel museo che per tetto ha il cielo...".

Per dare corpo a questa idea la tipologia del *museo della città* di origine geddesiana sembra molto pertinente. La progettazione dei nuovi musei civici recanatesi si è ispirata programmaticamente a questa tipologia[8]. E il problema non è quello di vedere se un modello che abbiamo in testa si possa calare in una determinata situazione, ma quale è il modello museografico più idoneo per valorizzare ed esprimere al meglio le specificità e la ricchezza del patrimonio locale. E, come hanno detto e fatto vedere Leopardi, Lotto e Licini, il più grande tesoro di questa regione è la sua località, il suo *essere luogo*. Il nome di questa regione, le Marche, terra di confine, cela in sé l'essenza della sua identità culturale e territoriale. Il museo della città rappresenta pertanto un'istanza di ripensamento del museo e la necessità di fare compiere ad esso il balzo verso la fruizione che nell'ambito del patrimonio librario avvenne negli anni '70 con l'istituzione dei primi sistemi bibliotecari e con l'adozione dei nuovi criteri di funzionamento e gestione delle biblioteche di pubblica lettura.

Gino Troli sottolinea, inoltre, come nell'ambito del sistema museale regionale non si possa prescindere dai musei ecclesiastici e dal loro patrimonio. Ricordo che dall'inizio dell'iter dei musei civici a Villa Colloredo si è sempre preso in considerazione un sistema museale

[8] Si rimanda a quanto esposto in A. Sbaffi - S. Scarrocchia, *Recanati tra mito e museo*, Bologna 1998 al paragrafo "Il modello museale", pp. 78-80.

unitario. Fin dalla prima stesura del 1982 l'orizzonte del progetto museografico abbraccia (e si rapporta a) un sistema museale unitario, basato sui musei civici riordinati ma che ha come baricentro la Cattedrale di San Flaviano e come parte integrante l'Episcopio con le sue collezioni, ovviamente in un modello gestionale integrato tutto da inventare e studiare. Questa prima versione forniva anche all'Amministrazione una previsione di organico minimale (fotografo/tecnico part-time, responsabile, conservatore, custodia/manutenzione ordinaria), cui fino ad oggi non è stato data nessuna risposta. Adesso è forse cresciuta la sensibilità, e si capisce che questo discorso possa essere finalmente portato avanti. Ma per questo non c'è bisogno di protagonismo assessorile, terribile malattia dei neofiti della politica, bensì di azioni conseguenti, poco eclatanti, sotto tono ma efficaci e, alla lunga, di grande resa, perché i risultati del motore si vedono dal chilometraggio e dalla durata, non dallo sprint.

Non "guerre stellari" vuol dire pensare a un sistema museale regionale stellare attrezzato e ben strutturato che più che agli effetti speciali mira a iniziative *organiche*. È, insomma, la stellarità del sistema che indica una soglia, un limite, anche di spesa, per le cosiddette "grandi mostre" e i cosiddetti "grandi eventi". Ma ciò va visto in positivo: la stessa stellarità, se attrezzata e funzionante come sistema, è in grado di far diventare evento grande anche il piccolo, come ci hanno insegnato due grandi donne marchigiane come Joyce Lussu e Dolores Prato.

Esiste una via anche stilistica alla creazione del proprio pubblico e questa via è duratura perché segna il tempo, conferisce al tempo un'impronta!

## *Il modello del "museo chiuso" e l'interattività*

L'interattività, di cui tratta qui Anacleto Sbaffi, riguarda la necessità di riconoscere il fruitore non come un soggetto indistinto, rilevante solo dal punto di vista statistico e degli incassi, ma come soggetto che fa sussistere il museo, che lo costruisce e ne determina il volto quanto e più delle opere che contiene. Un museo senza visitatori non esiste, anche se

oggi, nel campo della museografia italiana, il modello più perfetto di museo è esattamente il museo chiuso, cioè senza fruitori. Il Museo civico di Torino, per esempio, chiuso da più di dieci anni, è perfettissimo per il conservatore, per chi ci lavora, senza l'ossessione del pubblico e di tutta quell'attività organizzativa, ideativa, promozionale, che muovendosi tra didattica e una pedagogia, per così dire ludica, sembrano portar via spazio ed energie al più serio lavoro di conservazione scientifica. Ma, come insegna la più avanzata storia sociale dell'arte, il successo delle strutture museali dipende dalle strategie e dai programmi di coinvolgimento, anzi, più precisamente, di creazione del loro pubblico[9].

## *Progettazione del sistema e specificità dei musei civici marchigiani*

Possiamo partire da un inventario. Nel catalogo del 1925 Luigi Serra dedica un catalogo ai principali "poli" museali della regione, che risultano essere: sei nella provincia di Ancona (Fabriano Jesi, Loreto, Sassoferrato, Fano oltre al capoluogo); quattro in quella di Ascoli Piceno (con Museo Civico e Pinacoteca nel capoluogo, Fermo, Montefortino, Ripatransone); otto in provincia di Macerata (Camerino, Matelica, Recanati, San Ginesio, Sanseverino, Sarnano, Tolentino, oltre al capoluogo); quattro in quella di Pesaro (oltre a due nel capoluogo, Fossombrone e Sassocorvaro)[10]. La struttura rilevata dal Serra in questo catalogo, considerato anche da Federico Zeri una rara eccezione della nostra amministrazione del patrimonio storico artistico[11], appare oggi notevolmente arricchita.

Lo staff guidato da Pietro Zampetti a metà anni Ottanta censisce e

[9] Vedi il volume I. Karp, C. Mullen Kreamer, S.D. Lavine, *Musei e identità: politica culturale e collettività*, Bologna 1995, che raccoglie importanti saggi al proposito, in particolare C. Perin, *Il circuito comunicativo: musei come esperienze*, pp. 169-222. Non a caso quando Anacleto Sbaffi cita l'esempio del museo della nave vichinga riferisce un'esperienza.

[10] L. Serra, *Le Gallerie Comunali delle Marche*, Roma 1925.

[11] F. Zeri, *Il patrimonio storico-artistico italiano. Grandezza e nobiltà*, in U. Eco-F.Zeri-R.Piano-A.Graziani, *Le isole del tesoro*, Milano 1988, p. 79.

illustra per i Centro regionale per i Beni Culturali, comprendendo però anche musei ecclesiastici, 29 musei nella provincia di Ancona, 26 in quella di Ascoli, 39 nel maceratese e 32 in provincia di Pesaro e Urbino[12]. Bisogna ricordare che Zampetti nella sua guida illustra molto bene alcuni aspetti specifici della realtà museale delle Marche. Innanzitutto la nascita storica dei musei della regione non avviene dal basso, ma dall'alto, grazie alle soppressioni ecclesiastiche post-unitarie. Inoltre, la gran parte del patrimonio locale che oggi noi troviamo nei musei, è *residuale*, perché quella più consistente venne confiscata da Napoleone e alcune *tranche* di queste confische andarono a finire in parte alla Pinacoteca Vaticana, dal Louvre dove Napoleone le aveva portate, mentre altre rimasero a Brera. Quindi un problema enorme nel/del sistema museale regionale nel suo complesso, è di ritrovare il bandolo della matassa che lega molte opere grandiose presenti in musei di dimensioni anche piccole a strutture di altra galassia, come Pinacoteca Vaticana e Brera, in modo da ridurre l'effetto di spaesamento che alcune grandi presenze fanno nelle piccole collezioni locali. Un sistema regionale ben strutturato potrà sicuramente pensare a incontri ravvicinati di questo tipo, che contribuirebbero alla ricostruzione di importanti profili di storia e della cultura, non solo di rilievo regionale. Un altro aspetto molto ben sottolineato da Zampetti, è costituito dal fatto che i musei marchigiani sono, per eccellenza, musei della cultura locale, in quanto si può dire che non conservino opera che non sia marchigiana o fatta da artisti stranieri giunti nelle Marche. Tutti e tre i rilievi contribuiscono a definire una caratteristica regionale forte. Il progetto del sistema museale in tutte le sue articolazioni deve tenerne conto.

L'ultimo censimento del Centro regionale per i Beni Culturali riporta 43 musei solo per la provincia di Macerata[13]. Anche la tipologia dei musei è andata modificandosi. Sono sorti anche musei tematici, come quello internazionale della Fisarmonica di Castelfidardo[14] e quello di Storia

[12] P. Zampetti, a cura di, *Guida ai Musei della Marche*, Milano 1985.

[13] M. Canti, M.P. Mariano, S. Santarelli (a cura di), *Musei di storia ed arte nelle Marche. Provincia di Macerata*, Regione Marche, Assessorato alla Cultura, Centro Beni Culturali 1998.

[14] *Castelfidardo e la fisarmonica. Guida al Museo Internazionale della fisarmonica*, "Quaderni di Castelfidardo" n.2, 1981.

dell'agricoltura e dell'ambiente rurale marchigiano di Scapezzano, legato al Centro beni culturali dell'Università di Urbino. Nel calzaturiero è stato allestito a Sant'Elpidio a Mare un museo della calzatura.

In tema di progettazione del sistema museale, quali sono non tanto le scadenze, gli appuntamenti, ma le linee guida, ovvero quegli orientamenti non effimeri che consentono la ideazione di eventi durevoli e/o ripetibili con una certa regolarità e frequenza, in modo da affermare una struttura? Ci vogliono delle linee guida precise da parte dei vari operatori, ed occorre un livello di progettazione forte, anzi, meglio, c'è bisogno che all'architettura e alla cultura del progetto sia riconosciuto il suo valore e il suo contributo all'affermazione di un modello, di un sistema dotato di una sua identità. L'identità di un sistema è un fattore determinante delle sue prestazioni.

La progettazione di questo sistema museale, per una serie di ragionamenti che stiamo facendo da vari anni[15], è difficilmente rivolta a ideare grandi strutture ex novo, nuovi grandi contenitori, al contrario di quanto abituano a vedere le riviste specializzate, che, guarda caso, riportano giocoforza prevalentemente esempi di altri paesi. Difficilmente saremo in grado di realizzare una cosa come il Guggenheim di Bilbao, anche se sappiamo che il ricchissimo Nord-Est, con il progetto di Gehry per l'aeroporto di Venezia, e altrettanto le ipotesi di rilancio di Genova, parzialmente deluse dalle recenti colombiadi, guardano esattamente a quel modello. E l'impossibilità di cui sopra deriva dal riconoscimento che qui c'è un patrimonio incredibile di edilizia storica e una struttura urbana e territoriale reticolare che costituisce al contempo vincolo e ricchezza della regione. Le Marche non sono né i Paesi Baschi, né la Liguria, né il Nord-Est, anche se con quell'area condivide lo sviluppo basato sul decentramento produttivo che durante gli anni '70 fece parlare di *terza*

[15] Chi scrive, oltre ad aver diretto con Anacleto Sbaffi il cantiere di restauro e allestimento dei musei civici a Villa Colloredo Mels a Recanati e ad aver svolto corsi specifici nell'ambito dell'Accademia Albertina di Torino (vedi nota 1), ha collaborato per vari anni con i corsi di museologia tenuti da Simone Viani presso l'Università internazionale dell'arte di Venezia.

*Italia*. Per le Marche si tratta di un discorso innanzitutto economico con rilevanti implicazioni culturali: o recuperi e valorizzi la sua struttura tradizionale e investi in quest'opera di valorizzazione, o punti sulle "guerre stellari", gli effetti speciali delle macro-operazioni. Queste scelte di fondo più o meno consapevolmente esplicitate dalle leadership politiche ed economiche regionali hanno implicazioni vincolanti anche per la cultura del progetto. Scelte di fondo di questo tipo si impongono anche in altri settori, come ad esempio le Ferrovie. È vero che un sistema di treno super-veloce potrebbe trainare un avanzamento dell'intera rete, ma noi sappiamo che in Italia questa scelta si tradurrà nell'affossamento di tutta la rete "minore" e in una semplificazione che risulterà estremamente penalizzante per il traffico inter-appenninico. Personalmente reputo preferibile ed economicamente vantaggioso andare meno veloci ma dappertutto. Anche il sistema più lento ma più capillare ha i suoi vantaggi, anche economici. Dirimente in queste scelte è il sistema di valori che si sceglie come riferimento.

## *Architettura dei musei: qualche nota di poetica progettuale*

Non essendoci grandi chance per la progettazione architettonica che mira agli effetti speciali, essa soffre dei limiti imposti per riferimenti e scala dalla tradizione. La progettazione di tradizione italiana è quella codificata nel primo dopoguerra per esempio dal Museo del tesoro di San Lorenzo a Genova di Franco Albini del 1952 e dalla Galleria della Sicilia a Palazzo Abatellis a Palermo di Carlo Scarpa del 1953-54. Si tratta di un progettazione sottotono dentro edifici storici. L'innovazione presente in questi nuovi allestimenti non si costituisce come meta-progetto, non mira all'autoreferenzialità compositiva, né si lascia ingabbiare dentro le spire della critica operativa, sorta di revisionismo storico perpetrato con i mezzi dell'architettura, ma instaura un dialogo con la preesistenza, basato innanzitutto sul riconoscimento dell'altro, in questo caso la storia. Dentro i contenitori storici, se tu tiri troppo la corda stoni. Quindi è l'architettura che deve fare delle concessioni a un passato che sicuramente ne penalizza libertà di espressioni eclatanti, ma al contempo si erge

contro le esibizioni *kitsch*, che nel nostro caso vuol dire *fuor di luogo*. Sicuramente queste ultime appaiono più alla moda, pagano di più nel breve periodo, rispondendo al gusto imbarbarito dalla deriva televisiva, quindi piacciono molto di più agli assessori che durano in carica quattro anni e quindi richiedono un ritorno di immagine pronta cassa.

Mi rendo conto che in questo ambito non possano e non debbano esserci direttive imposte dall'alto. Esso pertiene alla sfera della crescita culturale generale, della sensibilità professionale, dell'attenzione civica. Tuttavia si tratta di un fattore produttivo, perché definisce i caratteri di identità e riconoscibilità dei prodotti culturali. Quando io leggo "denominazione di origine controllata" sull'etichetta di un vino, non penso solo al controllo dei silos e degli stabilizzanti dell'azienda enologica ma esattamente a tutto quel paesaggio umano, che una volta comprendeva le bettole e il gioco delle carte, di cui Gianni Brera ha cantato l'inno, di rilevanza non solo "giornalistica". Una progettazione che si vede giocoforza negati orizzonti di grandi imprese spaziali (sic!) può/deve recuperare la sua creatività a un livello più sottile e raffinato. Diventa quindi una progettazione d'interfaccia: si sposta da un livello materiale forte a un livello più articolato in grado di riconnette la storia con le nostre esigenze contemporanee. Non si tratta, quindi, di una progettazione che avviene *in nessun luogo*, ma di una progettazione all'altezza del nome della regione Marche, cioè di *questi luoghi*. Ciò che viene demandato/domandato agli architetti e agli specialisti, nonché ai politici, sono tutte quelle operazioni e invenzioni in grado di conferire identità a un sistema che nella regionalità trova il suo cuore.

Ma non si intendano queste asserzioni apodittiche in senso restrittivo per l'innovazione. Sappiamo bene che il titanio a squama di serpente ideato da Gehry a Santa Monica per la copertura del museo di Bilbao è stato realizzato a Brescia, da un'industria leader nel campo dei rivestimenti. Con progettazione di interfaccia credo sia giusto intendere non solamente la struttura immateriale delle informazioni e rappresentazioni informatiche, ma anche il recupero di una creatività e artigianalità dalle chiare radici storiche. Nel piccolo, facendo diventare con Sbaffi e Maurizi due piccole sculture di Umberto Peschi strutture segnaletiche di accesso ai musei civici recanatesi, abbiamo creduto di fornire un esempio

che vale molto più di vuote enunciazioni di poetica. Ma qualcosa di altrettanto e ancor più innovativo può essere tentato nella ricerca in campo illuminotecnico, ad esempio, grazie anche alla presenza in regione di una delle maggiori industrie del settore come la Fratelli Guzzini. Tutto ciò per dire che da *questi luoghi*, cioè le Marche, può venire un contributo innovativo, pur mantenendo vivo un dialogo con la preesistenza, anzi facendo di questo il volano della ricerca dell'identità regionale in campo museale e degli allestimenti espositivi.

Un sistema territorialmente articolato, *stellare*, è sicuramente più complicato del Guggenheim di Bilbao. È però anche indubitabilmente meno cattedrale nel deserto, o, se si vuole, con le parole di Jean Clair, meno succube della colonizzazione americana, e ciò non solo per forma (l'architettura del museo) ma anche e soprattutto per contenuto (la storia e la geografia delle collezioni)[16]. La situazione è più articolata, il rischio di dispersione elevato, però a livello progettuale bisogna non inseguire il *trend* del momento, bensì impegnarsi per la definizione di un'immagine, la più accattivante possibile nella logica di cui parla Anacleto Sbaffi, che però, per essere propria di questo sistema specifico, è fatta di gesti controllati e minimi, come quelli del mosaicista. È meglio lavorare alla definizione di un *trend* alternativo che fare il fanalino di coda di quello dominante.

Qui si pongono, almeno per concludere provvisoriamente, alcuni problemi. La visita a un sistema monolitico è già di per sé faticosa, ma una visita a un sistema articolato sul territorio è ancora più faticosa. Bisogna calcolare le spese e il tempo di spostamento del fruitore, a cui si deve andare incontro con dei servizi adeguati.

C'è, inoltre, per quanto riguarda la gestione, il problema del coordinamento e delle sedi decisionali in grado di rendere realmente integrato un tale sistema, al quale possono rispondere strumenti e criteri ormai definiti in sede legislativa, come quello della *sussidiarietà*, secondo il quale le funzioni che non possono essere espletate a livello più basso vengono assunte a un livello più alto, passando dal Comune, al consorzio

[16] J. Clair, *Critica della modernità. Considerazioni sullo stato delle belle arti*, trad. it. di F. Isidori, Torino 1984.

intercomunale, alla Provincia, alla Regione, come già previsto dalla legge della Regione Toscana n. 89 del 4 dicembre 1980 e dalla recente legge della Regione Marche n. 6 del 24 marzo 1988. Utile strumento operativo, per ciò che concerne il momento decisionale, risulta essere quello della *conferenza dei servizi*[17].

*Last but not least* c'è il problema della consequenzialità delle decisioni. La vita dei musei molto spesso assomiglia alla tela di Penelope: un'amministrazione disfa ciò che la precedente ha fatto o impostato. Daniele Jalla dice di essere rimasto esterefatto, quando si è reso conto che tutta la storia di Villa Colloredo Mels e dunque dei nuovi musei civici recanatesi comincia alla fine degli anni '70 e, dunque, attraversa ben cinque amministrazioni. Ma questo è solo un aspetto per così dire secondario, questo sì che fa somigliare le imprese museali a quelle spaziali, in cui non si sa quale generazione raggiungerà l'obiettivo. Un senso di impotenza ci coglie quando noi visitiamo la Getty Acropolis sulle colline dei dintorni di Los Angeles, avendo visto di persona che nel 1992 lì c'era solo lo sterro dello *shuttle* che consente di raggiungere la nuova sede dall'autostrada per San Diego, o se guardiamo ai trenta e più musei realizzati in Germania in meno di un decennio. Ma il nostro problema non è questo, perché quando una realizzazione prende forma in Italia, a Recanati come a Brescia, questa (l'Italia con il suo mitico fascino culturale inscindibile dall'ambiente) fa da volano a quella (la struttura nuova anche modesta) in un circolo virtuoso che solo una volontà politica incapace e distorta può arrestare. Il problema nostro è esattamente quest'ultimo, del quale esiste un monumento: la ricostruzione del Palazzo Di Lorenzo a Gibellina, definito da Manfredo Tafuri "una teca museale" per la città del post terremoto e da lui indicato come una delle opere più rappresentative dell'architettura italiana contemporanea[18]. A poco meno di vent'anni dalla realizzazione della prima fase di costruzione, quella teca resta vuota: un monumento al *nihilismo* della politica italiana.

[17] Vedi al proposito L. Bobbio, *La democrazia non abita più a Gordio. Studio sui processi decisionali politico-amministrativi*, Milano 1996.

[18] M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino 1986, p. 217.

Al *nihilismo* della politica possiamo rispondere soltanto con la consapevolezza che il successo di un'azione progettuale si gioca, in Italia in generale e nelle Marche in modo particolarissimo, sulla misura, sul dettaglio, sulla capacità del nuovo non di vincere il buon antico ad ogni costo, ma di saper ridefinire un orizzonte di valore e di qualità che ne prolunghi il senso: qualcosa molte oltre il criterio giovannoniano della rispondenza ambientale, una scommessa per l'innovazione che non si accontenta di sé. Emiliani verso la fine degli anni '70 parlò di innovazione conservativa. Quello slogan e il ragionamento che sottintendeva mi appaiono ancora sorprendentemente attuali, soprattutto per la cultura del progetto. Comunque indicano per l'innovazione, in contesti ambientali così ricchi di valore già di per sé, la necessità di una qualità aggiuntiva, ovvero di un orizzonte non autoreferenziale. Corrono lungo questo crinale le strade della ricerca di un'architettura regionale, di un'architettura per *questi luoghi*, le Marche.

# Le idee di museo

*Daniele Jalla*

Nel bel libro di Anacleto Sbaffi e Sandro Scarrocchia, *Recanati fra mito e museo*[1], gli autori esprimono in più occasioni la loro "idea di museo", quella che ha orientato il progetto di restauro e di allestimento di Villa Colloredo Mels, nuova sede del museo civico recanatese, e poi la sua realizzazione.

L'espressione ricorre con frequenza e finisce per colpire l'attenzione, ma basta misurare il tempo che intercorre fra i primi propositi di dare nuova sede al museo e la loro effettiva attuazione – un tempo lungo quasi vent'anni – per capire per quali ragioni al museo si sia pensato a lungo soprattutto come a "un'idea".

Alla fine a Recanati il museo è divenuto una realtà, evitando un destino purtroppo molto comune a molte altre idee di museo (e non solo di museo) nel nostro paese. Non posso dimenticare, ad esempio, che uno dei più bei testi di museografia italiana, di certo il più innovativo e stimolante apparso negli ultimi anni, *Graffiti di museografia antropologica italiana* di Pietro Clemente, si fonda in buona parte su progetti di museo mai realizzati[2].

[1] Anacleto Sbaffi, Sandro Scarrocchia, *Recanati fra mito e museo*, Prefazione di Andrea Emiliani, Bologna : Clueb, 1998.

[2] Pietro Clemente, *Graffiti di museologia antropologica italiana*, Siena, Protagon, 1996.

Ma, al di là del caso specifico, l'espressione "un'idea di museo" stimola riflessioni più generali, e spero non inutili: cosa si intende per un'idea, e per un'idea di museo in particolare?

Un'idea non è solo la forma che un progetto assume prima di precisarsi e definirsi: una sorta di stato primigenio delle cose, l'intuizione da cui esse prendono spunto e inizio, il nucleo che le contiene in sintesi, il desiderio che le anticipa. Una condizione beata, non ancora costretta a confrontarsi con le costrizioni e i vincoli della realtà, cui si troveranno invece sottoposte le opere di progettazione e di realizzazione.

Un'idea, una "certa" idea è anche il riferirsi a un modello comune e condiviso, a un tipo definito e preciso; costituisce il fondamento e la condizione perché la parola valga nello stesso senso e allo stesso modo per chi parla e per chi ascolta, per chi scrive e per chi legge[3].

L'idea contiene allora riferimenti – dotti, ragionati, elaborati – al passato, e aspettative – precise, organiche, progettuali – per il futuro; si lega a immagini e pensieri che si compongono nel quadro unitario di una concezione del mondo (e della cosa in oggetto).

Prossima è l'idea – altrettanto astratta, ma assai meno strutturata – che coincide con le immagini e le aspettative che di una cosa si trovano inscritte nel senso comune. In questo senso le idee corrispondono al senso comune, alla visione radicata e confusa, ma non per questo imprecisa, della realtà, coincidono con la visione che di essa ha la gente comune. Sono la cultura diffusa, per certi versi la moda, per altri le sue radici profonde in un tempo e in uno spazio.

Non bisogna infine dimenticare i due significati fondamentalmente diversi con cui il termine idea è stato usato in campo filosofico: di "specie

[3] In questo senso in *Recanati fra mito e museo* l'espressione è, ad esempio, utilizzata nella prefazione di Andrea Emiliani: la sua "idea di museo" corrisponde alla "necessità di ripensare, dunque innovare, il museo civico di formazione ottocentesca, la cui funzione propulsiva si interrompe irreparabilmente al volgere del secolo, lasciandoci l'ossatura di una struttura espositiva e di una tassonomia del patrimonio capillare e articolata su tutto il territorio nazionale, col tempo rattrappita e abbandonata a un destino divenuto da civico a localistico, secondo un lento ma inesorabile processo di isterilimento, che la legislazione regionale in materia – della cui mancanza le Marche hanno sofferto oltremodo – non sempre è riuscita ad arrestare e invertire", p XI.

unica intuibile in un molteplice di oggetti" e come "un qualsiasi oggetto del pensiero umano, cioè come rappresentazione in generale"[4].

Utilizzando il termine nell'insieme dei valori che gli sono dati – tanto come forma di prefigurazione della realtà quanto di modello concettuale, di rappresentazione o di stereotipo – può essere utile cercare di prendere in considerazione le tre idee di museo che corrispondono al punto di vista dei principali soggetti che partecipano alla sua creazione prima e alla sua vita poi: i promotori, i costruttori, i fruitori.

Ognuno di essi è infatti portatore di una propria idea di museo. Dalla loro interazione si produce non solo e non tanto un'idea comune di museo – somma e prodotto – delle visioni di ciascuno, ma il museo stesso, entità materiale, insieme organico di cose e spazi, di una collezione e di una sede, che tuttavia prende corpo e senso solo in virtù dell'incontro determinante fra volontà, saperi e desideri.

Volontà, saperi, desideri: se è da questo incontro che il museo prende vita, la peculiarità delle idee di cui è portatore ciascuno dei partecipanti, l'oggettiva dissimetria delle posizioni e degli angoli visuali, sono alla base della naturale dialettica di cui ciascun museo finisce per essere prodotto e immagine.

## *I promotori*

Indipendentemente dal fatto che si tratti di una persona fisica o di un ente, di un soggetto pubblico o privato, i promotori costituiscono una categoria unita dalla pubblica intenzione presente nella volontà di dar vita a un'istituzione che, per definizione, "non ha fini di lucro", "è aperta al pubblico" ed opera "al servizio della società e del suo sviluppo"[5].

Il museo, in questo senso, corrisponde a un progetto innanzitutto morale o politico, nel senso più alto del termine, fondato sulla creazione di uno spazio deputato alla raccolta, conservazione ed esposizione di

[4] Idea, in: Nicola Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, Torino, Utet, 1964, pp. 439-42.

[5] Come recita la nota definizione dell'Icom, l'International Council of Museums, contenuta nel suo Statuto, articolo 2.1.

"cose", per fini eminentemente sociali: "lo studio, l'educazione, il diletto", per riprendere nuovamente la stessa definizione.

L'istituzione museo – già solo nello scegliere cosa acquisire, conservare ed esporre – agisce in base a criteri in cui si rispecchiano gli stessi valori sociali che è chiamato a promuovere e diffondere.

E così, nel suo raccogliere e presentare la memoria e/o i tesori del passato, le espressioni alte (o comunque giudicate tali) di una società e di una cultura o "le testimonianze materiali dell'uomo e del suo ambiente" considerate degne di essere salvate e trasmesse alla posterità, il museo assolve a un compito in primo luogo "politico". Perché deputato a conferire identità e cittadinanza, essendo simbolo e metafora della continuità fra passato e presente, del rapporto fra le persone e lo spazio (geografico, politico, culturale, sociale), fra il potere e i cittadini.

Dagli oggetti che conserva e presenta, il museo trae il suo carattere di semioforo[6] di ponte verso l'invisibile, sia essa la storia, l'ambiente o il potere, essendo manifestazione del loro insieme e della loro interazione.

La funzione eminentemente "civile" del museo, così presente dalle sue origini moderne a tutto il secolo scorso, è parsa esaurirsi in questo. Le ragioni sono molte e vanno dal suo abuso da parte dei regimi totalitari, alla concorrenza di altri istituti di cittadinanza, alla crisi stessa delle comunità (nazionali e locali) e delle appartenenze, alla difficoltà stessa del museo di rinnovarsi e adeguarsi ai bisogni del presente, cosicché in molti dei paesi che hanno dato origine al museo moderno, esso è stato relegato in un ruolo minore, perché parziale – prima solo culturale – ora anche turistico.

E, d'altra parte, il museo non ha saputo trovare, innanzitutto in sé, la forza per superare i suoi limiti e non è stato capace di reagire e rinnovarsi per mantenere le posizioni di un tempo.

Recuperare a funzione eminentemente civile il museo è tuttavia innanzitutto compito dei suoi promotori, siano essi lo stato o i poteri locali, soggetti pubblici o privati. Corrisponde a un'idea alta del suo ruolo e delle sue funzioni, ma soprattutto delle sue potenzialità che è assoluta-

[6] Sulla nozione di semioforo si veda Kristof Pomian, Collezione in: *Enciclopedia Einaudi*, vol. 3, Torino, Einaudi, 1978, pp. 330-364.

mente necessario riaffermare, ridando fiducia, e dunque risorse e autonomia, al museo.

## *I costruttori*

Se per i promotori l'idea di museo corrisponde innanzitutto a un atto di volontà, per i suoi "costruttori" essa coincide con un sapere, e da questo prende le mosse per costruire l'insieme delle mediazioni di cui il museo è prodotto e crocevia: il rapporto con la società e quello con il pubblico, il nesso tra le collezioni e lo spazio che deve dare loro vita e senso, la relazione tra la necessità di preservare un patrimonio per trasmetterlo alle generazioni che verranno e la capacità di presentarlo a favore di quelle presenti, la connessione tra rigore e comunicabilità dell'interpretazione.

È un'idea che ha in sé la chiave di lettura e di interpretazione delle collezioni, su cui si fonda un piano di ordinamento e di presentazione, da cui deriva un progetto di ricerca e di comunicazione, e che contiene infine la prospettiva di accrescimento delle collezioni; che si misura con una visione dello spazio e con una proposta di sua organizzazione in funzione delle collezioni: della loro conservazione ed esposizione; che presuppone una macchina organizzativa e di un apparato capaci di mettere a frutto le risorse umane e finanziarie che gli sono assegnate.

È un'idea complessa: forte solo nella misura in cui riesce a integrare il progetto scientifico, quello architettonico e quello gestionale e a porre questa integrazione al servizio di un volontà – quella dei promotori – e di un desiderio – quello dei suoi pubblici – senza asservirsi all'una o all'altro.

Troppo spesso invece le idee dei progettisti degli spazi, dei curatori scientifici e dell'apparato amministrativo divergono o entrano in conflitto, mentre la museografia – disciplina che dovrebbe costituire il luogo della sintesi fra le competenze di cui il museo ha necessità e che dovrebbe poter integrare – non ha sufficiente tradizione per evitare che ciascuno la pieghi alle derive del proprio angolo visuale[7].

[7] È in qualche misura quanto notava Adalgisa Lugli rilevando il pericolo di scollamento fra museologia e museografia in Adalgisa Lugli, *Museologia*, Milano, Jaca Book, 1992, p. 41.

Così l'architettura degli spazi finisce per definirsi in forma autoreferenziale e non in funzione della esposizione e della conservazione delle collezioni; l'allestimento per prescindere dai valori che lo spazio conferisce all'interpretazione; la gestione per non modellarsi sulla missione e sulle finalità peculiari al museo.

È quest'ultima la dimensione certamente più trascurata del museo, quella che ha minor tradizione (in Italia in special modo) e che corrisponde anche alla più vaga idea di museo che circola fra gli stessi costruttori.

Come se l'architettura di gestione di un museo non fosse altrettanto importante di quella dei suoi spazi, o che non vi fosse altrettanto scienza nella cura delle collezioni di quanta non ve ne sia nel loro studio, o che la gestione dei servizi al pubblico o della sicurezza – delle persone e dei beni del museo – non esigessero saperi e competenze specialistiche pari per dignità a quelli scientifici.

Dovremmo riservare maggiore attenzione a questa idea di museo, esigere che la costruzione di un museo – così come accade ormai ovunque – anche in Italia si fondi obbligatoriamente sull'integrazione fra progetto scientifico, architettonico e gestionale.

## *I fruitori*

È ad essi che il museo è destinato, che siano utenti reali o pubblico potenziale, i visitatori di oggi o quelli di domani, degli "addetti ai lavori" o il "grande pubblico". Il museo è loro, perché voluto e pensato per loro. Per un insieme vasto ed eterogeneo che porta la nozione di fruitore del museo ad estendersi tanto nello spazio (geografico e sociale), quanto nel tempo. Che ha spinto a parlare di "pubblici" al plurale, anziché al singolare, per rimarcarne la diversità e la molteplicità, e a sottrarre il giudizio sul museo al solo "qui ed ora", rafforzando la sua qualità di istituzione "permanente", pienamente immersa nel presente, ma anche e soprattutto proiettata verso il futuro .

Del resto la nozione di museo che si fonda sul suo carattere di "istituzione permanente", non combina forse l'apertura del museo al "pubblico" con il suo ruolo di servizio alla "società" e al suo "sviluppo"

e non propone implicitamente assieme alle sue finalità – "studio, educazione, diletto" – molteplici figure di riferimento[8]?

Quale idea di museo possiamo attribuire ai fruitori, senza tradire la molteplicità e la diversità delle rappresentazioni e delle aspettative esistenti?

In che misura è lecito limitarsi a distinguere (dividere) i visitatori colti (gli specialisti, gli addetti ai lavori, gli eruditi, gli appassionati) dal grande pubblico (il pubblico di massa) o il pubblico di oggi (reale, misurabile) da quello di domani (futuro, potenziale), come se si trattasse di entità facilmente separabili e non di un *continuum*, percepibili al suo interno come parti distinte solo quanto la parte del campo visivo che si mette di volta in volta a fuoco?

Che anche nel caso del museo si debba considerare la presenza di un "mercato" naturalmente segmentato e che da questo tipo di analisi debbano necessariamente discendere politiche di comunicazione e promozione differenziate, non significa certo che le pur diverse parti non compongano un insieme unitario, cui il museo è e deve rivolgersi in quanto entità globale.

E tuttavia conviene anche fare i conti con la presenza di più idee, considerandole, per quanto possibile, singolarmente. Riflettere, ad esempio sul fatto che del museo esiste un'idea riflessa, nata dalla concreta esperienza di ciascuno, ma anche un'idea trasmessa, corrispondente alla visione comune di museo che si è affermata e diffusa in un determinato tempo e spazio sociale. Senza dimenticare che sul museo si caricano desideri e aspettative, ma che gli uni e le altre inevitabilmente legati alle esperienze, sono anche frutto degli stereotipi e di pregiudizi[9].

Cosa significa che, stando ai vocabolari più diffusi, la parola museo in Italia si colleghi a valori negativi per cui "pezzo da museo" è solo

[8] Viene nuovamente fatto riferimento alla definizione di museo dell'Icom, citata in precedenza.

[9] Sul ruolo che i visitatori hanno nella "costruzione" dell'esperienza museale si veda Michael Baxandall, *Intento espositivo. Alcune precondizioni per mostre di oggetti espressamente culturali*, in Ivan Karp Steven D. Lavine, *Poetiche politiche dell'allestimento museale*, Bologna, Clueb, 1995.

un'anticaglia e non ha, come in altre lingue europee, il duplice valore di "cosa vecchia" e di "oggetto di valore"?

Non è questo il segno che l'idea più comune e diffusa di museo è – qui e ora – comunque negativa e che da essa dipendono più ridotte aspettative, un rapporto meno intenso, una minor disponibilità a frequentarli, a farsene carico, a considerali come parte essenziale dell'identità nazionale e/o locale che in altri paesi?

Ma la responsabilità di questa idea – negativa, povera, parziale – di museo non è innanzitutto dei suoi promotori e costruttori? Non tocca innanzitutto a loro cercare di modificarla? E per modificarla, non è forse necessario cercare di cambiare la realtà (i musei), piuttosto che credere che si debba cercare di modificare le rappresentazioni (del pubblico, della società)?

## *Quale idea di museo?*

Dall'incontro fra queste idee – prefigurazioni, modelli, aspettative – si produce il museo reale, in cui si riflettono e combinano le volontà dei promotori, i saperi dei costruttori e i desideri dei fruitori.

Perché se è il rapporto fra le cose e gli spazi che dà *luogo* al museo, è da questa dialettica che esso prende *vita*. È da essa e solo da essa, a ben vedere, che ne dipende l'esistenza e il futuro; e dai suoi specifici caratteri, quelli che concretamente assume il museo.

E allora una prima cura ai molti mali che affliggono il museo "reale" – italiano in particolare – viene forse innanzitutto da una riflessione sullo stato delle idee (di museo).

Da questa riflessione può derivare una maggior consapevolezza della specificità del ruolo di ciascuno e lo stimolo a rendere maggiormente virtuosa la dialettica fra le parti, ognuna delle quali non può fare a meno delle altre e che potrebbe svolgere il proprio compito tanto meglio se ne cogliesse la peculiarità e la complementarità con quello degli altri.

È, naturalmente, un'idea anche questa. Ma anche una proposta di metodo. Concreta. Attuabile tuttavia solo a condizione che, preliminar-

mente, tutti i soggetti si rendano disponibili a non considerare la propria come l'unica idea possibile, e accettino di porla in confronto con quella degli altri, innanzitutto per definire meglio il ruolo e i doveri di ciascuno. Come è normale che sia e come infatti accade in molti altri paesi del mondo, dove le funzioni di ciascuno sono assai più rigorosamente codificate, dando luogo a una dialettica formalizzata e accettata dalle parti.

A questa capacità di confronto siamo chiamati a giungere con urgenza, accantonando modi di essere e di pensare superati e alla fine dannosi per tutti. Per il museo in primo luogo. Modi di essere e di pensare che sono alla base tanto della relativa arretratezza del sistema museale italiano nel suo complesso quanto della sua perdurante fragilità.

Una fragilità che deriva, ad esempio, tanto dalla incapacità dei promotori di avere considerazione e rispetto per chi, con il proprio sapere, garantisce al museo il principale degli apporti necessari alla sua vita, quanto dall'incapacità di coloro che hanno la responsabilità – scientifica e tecnica – di gestire il museo di considerare il proprio come un ruolo di servizio al pubblico e alla collettività.

Nell'attuale dibattito sui musei pubblici[10] una questione si pone come centrale ed è quella dell'autonomia: un'autonomia essenziale per dare identità ed efficienza ad istituti che troppo hanno patito – e patiscono – dal trovarsi assimilati, nell'apparato statale, a strutture destinate a compiti di tutela territoriale e, in quello degli enti locali, a una macchina amministrativa perniciosamente omologante.

Dare autonomia ai musei comporta tuttavia l'avvio di un processo di negoziazione fra le parti in gioco: fra i promotori e i costruttori e fra questi e il pubblico, per individuare in un quadro di rapporti profondamente rinnovato diritti e doveri di ciascuno.

[10] Una panoramica del dibattito sull'autonomia dei musei in corso a livello nazionale a seguito dell'approvazione del D.lvo 112/98 e sulle formule organizzative dell'autonomia dei musei si trova nei primi due numeri di "Aedon - Rivista di arti e diritto on line", consultabile in rete al sito http://www.aedon.mulino.it

In questo senso il processo di autonomia potrà rivelarsi di grande importanza: non solo per i risultati che singolarmente consentirà di raggiungere, ma per il contributo che potrà dare alla ridefinizione dei ruoli – e dunque delle idee – dei soggetti in gioco.

Se una speranza di cambiare le cose esiste, questo dipende dall'impegno che tutte le parti in gioco vorranno e sapranno dare nel ridisegnare, a tutti i livelli, il sistema museale italiano che potrà uscirne rinnovato davvero solo con il concorso e l'intesa di tutti.

# La differenza italiana

*Andrea Emiliani*

Il dibattito che mette il museo all'avanguardia della nostra stessa vita sociale, sollecita insieme a riflettere su più vasti e anche impegnativi problemi. Il museo è infatti la testa di ponte gettata dalla storia sulla società moderna almeno da quando l'illuminismo, sul finire del XVIII secolo, ne ha creato il modello culturale di valore più diffuso e democratico.

Affiancato al teatro, e unitamente al giardino, alla biblioteca, all'archivio, da allora il museo – con alterna fortuna – si è assunto il compito di raccogliere e di conservare il massimo di simbolismo artistico, di racchiudere la più elevata quota dell'identità culturale. Oltre che prima di tutto, assolvendo il compito fondamentale di dare tutela fisica e conservazione materiale alle opere d'arte.

Nella società moderna, questa funzione protagonista del museo può essere intesa in due modi, che rispecchiano due diversi concetti un tempo antagonisti e oggi in fase di rimescolamento. Il primo modo è quello in uso, e in fortunata adozione, da parte delle grandi società metropolitane, per lo più di tradizione anglosassone e ottocentesca: grandi edifici, stabilimenti di perfetto funzionamento, di confort di massa e come tali privilegiati dal turismo (da Washington a Londra, da Parigi a New York). Il secondo modo è quello, al contrario, tipico della cultura dell'illuminismo prima e dello statalismo poi, calato nel vivo della città italiana e, come appunto questa, moltiplicato quanto a numero, vitalità, rappresentatività: ma poi sovente abbandonato ad un dirigismo superiore senza grandi iniziative. La sua struttura rigida e verticale, anche se ha dato risultati in qualche caso lodevoli, è destinata sempre di più a scontrarsi – piuttosto

che ad incontrarsi – con le richieste di maggior utilità della società.

Quella che possiamo chiamare "la differenza italiana" è contenuta proprio tra i due modelli; e consiste soprattutto nella diversa concezione originaria. Il museo italiano, soprattutto nel quadro delle forti cariche simboliche della città, e nel numero eccezionale di istituzioni, è prima di tutto un luogo della città, che non può vivere vita autonoma ma riferirsi costantemente alla città intera, della quale peraltro esso stesso è per sua vocazione una rappresentazione fedele. Il museo italiano si diffonde – a ben guardare – nella città, invade le sue strade occupa i palazzi le chiese i conventi. Il museo italiano è inevitabilmente il luogo dove si raccolgono i sussidi per affrontare la conoscenza della città e della sua campagna: servizi didattici, strutture di informazione, provvidenze bibliotecarie e fotografiche, o infine audiovisive.

La società moderna, nell'intravedere un avvenire anche per l'economia della cultura, sceglie tra questi due modelli egualmente anche se diversamente produttivi. Ma la scelta italiana è del tutto obbligata, fortunatamente, dalla qualità straordinaria della città e del paesaggio italiano. Fino ad oggi, la "differenza italiana" è stata rozzamente interpretata come un peso, una limitazione e addirittura una condanna per la comunità e per i suoi flussi economici. La stessa tradizione conservativa, che data dalla fine del '500 almeno e che ha spesso brillantemente permeato di sé la vita culturale dei cessati governi italiani, è tuttavia caratterizzata da un tramando di natura imperativa, costrittiva ovvero – come dicono i legislatori – "cogente".

Se questa eredità ha condotto ad un'educazione teorica, quanto a finalità della tutela, ma poi ad una pratica disaffezione, ciò è tanto più vero nel nostro tempo e cioè in presenza di numerosissime e forti spinte speculatorie. Anche il museo italiano, e si direbbe proprio per la sua "differenza" oggi tanto preziosa, è stato visto spesso come un luogo fermo e circoscritto, bello ma non usabile, pubblico ma non sociale. Si è trattato di un pesante errore interpretativo. D'ora in avanti, questa differenza può invece essere gettata positivamente sul mercato del Duemila e delle più innovative trasformazioni terziarie. Gran parte di queste pagine sono intese a correggere un lento ma pesante stato di accusa del tutto ingiustificato.

## *L'economia dell'arte e della cultura*

La definizione di campo di quell'economia della cultura, che solo qualche anno fa sembrava ancora confinata nella nozione prevalente delle tecniche di restauro e di recupero degli oggetti d'arte, e ancor più degli edifici, s'è dilatata grandemente, fino ad assumere altri aspetti ed esprimendo in tal modo nuove suggestioni. A ben riflettere, il processo economico motivato da un graduale liberismo dei cosiddetti "beni immateriali" ha invaso ambiti compresi tra le diverse e libere nozioni di Arte, di Comunicazione e infine di Linguaggio, nel momento in cui esse si sono dimostrate capaci di occupare uno spazio crescente nel mondo moderno. Vi si affacciano con rinnovata capacità di protagonisti i mestieri di tradizione, come pure, insieme a loro, le professioni che alla moderna area tecnico-scientifica del recupero storico si riconducono. Accanto poi alla dimensione operativa della tutela e della conservazione della memoria storica, si collocano anche le discipline scientifiche della ricerca, quelle di forte incremento della comunicazione sociale, la vasta editoria specializzata e l'infinito mondo degli audiovisivi. Una legge come quella del 14 gennaio 1993, emanata per garantire ai Musei e alle istituzioni culturali italiane una iniziale autonomia di moderna gestione, chiamando in causa una più duttile capacità economica, ha sollecitato una serie di inedite anche se complesse, potenziali possibilità: e non soltanto nell'ambito chiuso del Museo, ma anche e soprattutto rivolte a coloro che, nell'imprenditoria come nell'editoria, nella scuola come negli uffici, possono finalmente dedicarsi ad offrire diverse, spesso inedite strade per la creazione di nuovi metodi, l'apprestamento di opportuni strumenti e l'elaborazione di strategie adeguate. Che insomma il "mondo dell'arte" invocato a più riprese – e spesso anche nella più bella ignoranza delle sue specificità così complessa, così minuziosa – sia in prospettiva appassionante, è pur vero. A patto che non si pensi di adottarlo come luogo di improbabili professionalità e soprattutto di studi inadeguati. I mestieri dell'arte sono tra i più esigenti e chiedono per giunta quella saggia equazione tra cultura e sperimentalità, tra scienza e proiettività della nozione nel mondo empirico, che è cosa delle più difficoltose

*La gestione museografica*

Quella che si è aperta davanti a noi, pur sulla spinta un po' sconsiderata degli anni '80, è una fiducia avvolta nelle vesti suggestive del grande mondo futuro della cultura, non più riservato agli specialisti e agli amatori, ma aperto piuttosto – nel campo delle gestioni e delle promozioni – all'iniziativa così privata che pubblica.

Davanti ad un generale ampliarsi degli strumenti che le categorie dei lavoratori dovranno elaborare per rispondere a sollecitazioni sempre più vaste, come quelle che già ora giungono in maniera un po' disordinata dalla società civile, crediamo che sia opportuno fissare con sicurezza i limiti del rispetto della specificità della critica d'arte e della sua tutela. Ragionare sulla corretta redditività riposta nella gestione dei beni artistici e degli istituti museografici è dunque il primo ed anche il più solido passo iniziale da compiere. Soltanto l'attività di gestione, infatti, crea vere possibilità di lavoro, ne amplifica le possibilità, ne arricchisce progressivamente il cammino, ne prolunga l'effetto qualitativo nel tempo. In questo senso, dunque, non c'è spazio per alimentare i troppi, recenti equivoci . Infatti l'opera d'arte continua, in quanto tale, ad essere davvero un fossile economico, secondo la nota affermazione di Baxandall, nel senso che essa non è più un soggetto di compravendita, ma la sua gestione ne salva l'autonomia, non ne tocca l'esistenza fisica, non ne degrada la vita con l'inserirla nel novero delle merci, non torna neppure ad immetterla in un atto che oggi appare economicamente piuttosto rozzo, tale da premiare ed arricchire pochi soggetti, spesso intenti proprio per questo ad una serie di ripetute speculazioni sull'oggetto. Nessuno vuole demonizzare il mercato, sul cui alone comunque si sono andate di nuovo a collocare nuove tendenze eteronomiche ed anche qualche pesante episodio riduttivo del potere "sociale" del patrimonio. Il forte impulso di liberismo selvaggio scatenato poi dalla CEE nella sua forma definitiva nel 1993, ha dato nuova forza alla dinamica del commercio e anche al mercato disinvolto, devoto a trasformazioni finanziarie più assai che alla formazione del collezionismo come atto di cultura e di educazione. L'economia prevalente capace di svilupparsi dall'arte ci appare dunque sempre più limpidamente quella del possesso e delle gestioni: la dote o meglio l'eredità

preziosa che, nel tempo, ha costituito il modo stesso della nostra vita, creando per giunta anche gli strumenti – come per eccellenza i musei – che sono il luogo più adatto per l'effettiva garanzia della qualità delle gestioni stesse. Proprio per questo, abbiamo salutato la legge Ronchey per quello che essa pragmaticamente appare, e cioè un'iniziativa elementare di incentivazione dei diversi modelli che possono condurre un museo, dall'arcaico luogo di una separata conservazione, ad una vitalità forse non così ottimistica come in questi anni qualcuno ha sperato, e tuttavia assolutamente non trascurabile.

## *Il museo e la città, in Italia*

Ritorniamo così al museo italiano, visto anzitutto nel suo naturale rapporto con la città. In questo rapporto, come è noto, il museo italiano nutre le sue più spiccate caratteristiche, quelle che lo rendono diverso da ogni altro museo nel mondo e nella stessa Europa. Non si tratta quasi mai di grandissime o addirittura di enormi strutture, paragonabili al Louvre oppure all'Ermitage di Pietroburgo, al Metropolitan di New York oppure al Los Angeles County Museum. Il museo italiano trae al contrario la sua vita spaziale, le sue strutture architettoniche prevalenti, il suo stesso arco di tensione urbanistica (e dunque di legamento di servizi e di sussidi) dalla città nella quale egli è attivo e dalla quale è stato generato.

Piuttosto piccolo che grande, calato entro architetture storiche anziché entro nuovi spazi e volumi indifferenti, il museo italiano esige di essere trattato, allestito, organizzato, coordinato e alla fine gestito economicamente in modi diversi e sufficientemente versatili, secondo metodi che ancora attendono d'essere quasi tutti adeguatamente studiati, analizzati, interpretati. Quell'edificio e quegli oggetti, dipinti o sculture, ceramiche o miniature che siano, allineati lungo sale e corridoi, non fanno altro che misurarsi con la matrice storica concreta che li ha espressi ed alimentati, che ne ha visto aumentare il peso della posterità. La realtà è molto semplice, l'esiguità del museo italiano, allora, non è reale, ma soltanto illusoria. Esso, infatti, seguita oltre le sue mura, invade gli spazi contigui, diviene quartiere e addirittura paese, città, territorio.

Il museo italiano, già nell'intimo nucleo del suo statuto storico, appartiene di fatto e di diritto alla città. La sua strategia inclina comprensibilmente verso una dialettica analitica di valore urbanistico. L'immagine si colloca accanto alle altre immagini forti del simbolismo culturale (artistico, storico, urbanistico, sociale: ma anche tecnologico, scientifico, progressivo ecc.), delle quali oggi la città si viene caricando ulteriormente. Il museo appartiene peraltro, e già da quasi due secoli almeno, alle innovazioni potenti dell'intelligenza illuminista. Museo, teatro, biblioteca e archivio – cui si deve aggiungere almeno l'Orto botanico – sono motori forti, insostituibili, che la conquista della democrazia, alla fine del XVIII secolo, ha da allora portato a perfezione e messo a disposizione della città e della comunità: d'ogni città e d'ogni comunità, occorre precisare, nell'Italia delle cento e cento città e insediamenti e perfino borghi dotati di vitalità e di attività. La quantità perfino confusa e tumultuosa delle apparizioni culturali sulla carta millimetrata dei diagrammatori nelle statistiche ufficiali di questi ultimi anni, ha rimesso in movimento pensieri di nuova, o almeno di diversa progettualità.

## *Il museo per la città*

Museo italiano e città italiana. Il tema di indirizzo e di metodo dovrebbe restituirci una consistente abbondanza anche qualitativa di risposte e di proposte alla domanda, soprattutti, degli enti locali, costantemente assillati dalla risoluzione di problemi che sconfinano nella specializzazione di discipline come quelle del restauro, del recupero, della chimica e della fisica, della professionalità di questa dimensione onnivora – in Italia – che è la storia dell'arte; come anche alla richiesta ancor più ansiosa che giunge dalle categorie di lavoro che attualmente si trovano alla ricerca urgente di un assetto tecnico e scientifico opportuno. Il vero eldorado italiano è il patrimonio artistico italiano. Ma non parliamo di giacimenti adottando dunque immagini metaforiche, storiche peraltro, ma svianti. L'Italia è di fatto un sedimento globale, una stratificazione di spessori del vissuto artistico e di cultura; e per quanto si possa cercare una semplificazione di questo paesaggio, entro di esso non è né

facile né utile ritagliare luoghi, istituzioni, stabilimenti, e altri angoli o frammenti di un luogo più grande, agiato o ospitale. È dunque possibile parlare di musei e di istituti proprio come opportunità scientifiche, di penetrazione e di miglioramento, connesse alla quotidianità civica e soprattutto alla vita educativa e didattica: ma cerchiamo di non sottrarre mai queste voci dal più vasto orizzonte della visione della vita della comunità.

Naturalmente, il compito si dilata, si fa talvolta gigantesco. E tuttavia occorre incominciare. Ci esorta a farlo anche il necessario, sempre più urgente regime di igiene urbana in ordine alla questione – improcrastinabile – del traffico e dei fumi. Ma poi, insieme a questo, va studiata attentamente l'erosione sempre più preoccupante che si porta via dall'uso civile e dunque anche turistico e culturale, brani e pezzi di città, in modo ormai massiccio. Si chiudono definitivamente chiese meravigliose; si sbarrano senza necessità palazzi, cortili, giardini. Alcuni centri urbani hanno perduto nel frattempo l'uso di strade, ridotte a sbarramenti per consolidato parcheggio abusivo. Gli spazi pubblici sono sempre più ridotti, il traffico automobilistico grava con la sua ferraglia su ogni marciapiede, ha già eliminato da molte città la nozione di piazzetta, di largo ambientale, perfino di sagrato. Ciò che negli anni '60 sembrava impossibile raggiungere, almeno a queste latitudini, e cioè la battaglia per l'esclusione o della macchina o dell'uomo, ci è rovinato addosso: ed ha assunto la forma davvero angosciosa della morte quotidiana e, ancor più grave, della diseducazione ai valori di base dell'individuo sociale e delle comunità.

Qualcuno tornerà a chiedere, come sempre, che cosa c'entrano considerazioni come queste con il tema del museo. Esso è anzi il luogo separato – dirà – e protetto delle opere d'arte più sensibili e fragili, il luogo nel quale esse possono essere ricondotte e ricongiunte ad altre, un vero orfanotrofio dove tutto, o quasi, può essere ricoverato e ben curato, restaurato come oggi il mito tecnologico prevalente ci invita a fare. Nelle condizioni più frequenti ancora, all'idea di brefotrofio è purtroppo necessario sostituire quella di mendicità e di vecchiaia. Ma poi, a parte le immagini che purtroppo ci restituiscono una realtà non astratta, ciò che davvero alla fine manca del tutto è il senso della vita... La città, dobbiamo

rispondere, la città è tutto ciò che legittimamente manca al museo, la città che si apre appena al di là di quei muri talora silenziosamente ostili: oltre quelle finestre dove peraltro lo sguardo sente continuare, proseguire il colore e la vita delle forme che una dialettica storica ha costruito, pezzo dietro pezzo, sospinta da una volontà comune meravigliosamente creativa.

# Il museo interattivo

*Anacleto Sbaffi*

Le considerazioni che seguono non hanno la pretesa di esporre concetti o valutazioni originali ma organizzano e sistematizzano tutta una serie di osservazioni e fanno tesoro di esperienze già viste e sperimentate. Soprattutto nei musei della scienza e della tecnica. Un importante riferimento è fornito dal VASA MUSEET (museo della nave vasa) di Stoccolma.

*Funzioni e caratteristiche del museo secondo la tipologia di tradizione italiana.*

Le funzioni sono:

- conservazione;
- alta sorveglianza.

Le caratteristiche sono:

- fruizione limitata (solo di recente si sono aperti i musei nelle ore serali);
- gerarchizzazione dei materiali secondo giudizi di valore non esplicitati (dati per scontati);
- rigidità espositiva, organizzativa;
- scarsa o inesistente presenza di spazi di accoglienza, relazione, riposo;
- impossibilità di interazione con altre strutture culturali (di didattica, ricerca, sperimentazione, produzione).

*Negli anni ottanta e novanta si sono avute profonde modificazioni nella società.*

- Notevole innalzamento del livello medio di istruzione;
- Aumento medio della durata della vita;
- maggiore disponibilità di tempo libero.

Ciò ha determinato:

- Richiesta di *istruzione permanente* (università di istruzione permanente o università della terza età):
- Diffuso interesse per un *turismo culturale*.

Altro fattore importante che ha prodotto notevoli mutazioni è dato dal predominio di un mezzo di comunicazione di massa come la *televisione*, che ha imposto un ritmo di comunicazione rapido basato essenzialmente sull'immagine.

Infine bisogna registrare l'affermarsi delle *reti telematiche*, la cui potenzialità e diffusione cresce a un ritmo che non ha eguali nella storia delle comunicazioni.

I mezzi di comunicazione elettronica sopra ricordati, per la modalità di produzione e trasmissione delle informazioni, hanno segnato la fine del modello dell'istruzione basato sulla rigida differenziazione gentiliana tra teoria (i licei) e prassi (gli istituti) e rendono possibile modalità di studio, ricerca, comunicazione e produzione di cultura e istruzione basate su PC del tutto inedite e finora impensabili.

A fronte di tutto ciò le strutture museali si debbono modificare in base alle richieste e alle aspettative del pubblico.

## *Il museo interattivo*

Il rapporto con in museo e più in generale con le strutture espositive non può essere di tipo passivo ma deve coinvolgere il fruitore ed essere in grado di competere con i moderni sistemi di comunicazione, prevedendone un uso strutturante il suo funzionamento (Sistema interattivo interno) e connettendo le istituzioni alle reti.

Un coinvolgimento di tipo interattivo con il "pubblico" (che in questo modo diventa protagonista), già sperimentato nei Musei della scienza e della Tecnica (Centro della Villette a Parigi, M. della S. e della TEC. di Bologna, centro di Bagnoli a Napoli) può essere applicato anche a musei di tipo tradizionale e a differenti tipologie di museo.

I Musei Civici per storia e tradizione della loro costituzione, rappresentano raccolte di materiali eterogenei e come esempio di museo riformato contengono una molteplicità di tipologie museali. In altri termini posseggono al loro interno elementi istituzionali ed espositivi sia degli antichi modelli che delle nuove tendenze innovative. Pertanto si prestano a diventare momenti qualificanti delle *reti civiche* telematiche e in tal senso devono adeguarsi.

*Quali dovrebbero essere le caratteristiche del museo interattivo?*

Il Museo interattivo pone grande importanza al fattore "pubblico" ed alla fruizione senza dimenticare la funzione primaria della salvaguardia e conservazione.

Fruizione e conservazione non vanno considerate esigenze antitetiche ma si possono integrare *anzi la fruizione* può *essere garanzia di sicurezza e di controllo*.

Basti pensare ai gravi rischi a cui va incontro il patrimonio di beni culturali disperso nel territorio, non inventariato e ubicato in luoghi non adeguati dal punto di vista della sicurezza e del microclima.

Il museo interattivo *attribuisce al fattore "pubblico" e al fattore "fruizione" un'importanza almeno pari a quella che il museo di tradizione attribuisce al patrimonio da conservare*.

Il nuovo tipo di Museo deve rendere possibili *funzioni ludiche e di manipolazione, esperienze non solo passive, ma programmatiche in un quadro di iniziative in cui l'attività espositiva permanente e temporanea si coordina con quella didattica e laboratoriale per tutte le fasce di età e di utenza*.

L'acquisizione di conoscenze legate ai beni esposti non deve essere di

tipo passivo come avviene con i sistemi tradizionali che si avvalgono di

- guida orale;
- sussidi didattici audio e video;
- testi scritti (che spesso si presentano come un libro ingrandito e aperto con la differenza che la lettura di queste ampie schede è ovviamente scomoda e poco agevole rispetto al libro , che si può leggere comodamente in poltrona).

*Linee guida per un museo interattivo*

- La garanzia delle finalità conservative
- Integrazione tra messa in valore espositiva e attività esplicative non solo passive (=schede didattiche e testi vari anche su supporto info) compresa la possibilità di sperimentazioni laboratoriali coordinate.
- Diverso rapporto tra strutture fisse e spazi di relazione.

Maggiore importanza agli spazi di relazione e agli spazi per attività (gli spazi del museo non debbono essere saturati dalle opere esposte)

- Strutture spazi per accoglienza e per attività. Diverso peso delle strutture e degli spazi di accoglienza e per le attività, secondo fasce di età e di utenza (in questo insegnano i centri commerciali). Strutture idonee per bambini, anziani e disabili; spazi per lavori di gruppo; caratterizzazione degli spazi esterni dal museo come luoghi di identità e di collegamento col contesto (sculture, insegne, oggetti, percorsi integrati).

*Strumenti per fornire informazioni e coinvolgere gli utenti*

*Ipertesto su pc* **(**navigazione a scelta su una struttura di catalogo, enciclopedia, ecc.)

L'ipertesto si differenzia da un normale video per la possibilità di realizzare percorsi individuali di ricerca che possono essere realizzati a diversi livelli)

*Importante è la possibilità di stampare piccole parti della ricerca svolta da utilizzare come miniguida individualizzata*.

*Modello ricostruttivo* da poter manipolare. Esempio i gessi nelle Accademie di belle arti; il museo per non vedenti di Ancona.

*Modelli a grande scala*, con possibilità di individuare tecniche costruttive di manufatti architettonici (grandi modelli al museo dell'Opera del Duomo di Pisa, particolari al vero della nave Vasa all'omonimo museo a Stoccolma), modelli di edifici, parti di città e di territorio che spieghino le vicende della formazione urbana o comunque dell'ambiente cui si riferiscono le opere del museo. Ricostruzione di spazi architettonici a grandezza naturale che restituiscano situazioni spaziali non più esistenti oppure lontane dal museo.

È di primaria importanza che i modelli possano essere manipolati e oggetto di operazioni concrete e non diventare essi stessi oggetti da osservare a distanza.

*Piccoli laboratori interattivi contestuali e caratterizzanti.*

Per una comprensione di *dipinti* che contengono ambientazioni prospettiche si può concretamente sperimentare l'uso di una macchina rinascimentale per la realizzazione della prospettiva; oppure sperimentare la camera oscura di Canaletto.

In occasione dell'esposizione di *manufatti in ceramica* si possono sperimentare le tecniche di lavorazione della terracotta o tecniche di decorazione.

Un esempio di sperimentazione diretta è rappresentato dai laboratori per bambini sull'arte contemporanea che organizzano sia il Castello di Rivoli che la Galleria d'Arte Moderna di Torino.

Si veda anche la realizzazione di targhette incise da plotter su disegno individuale a La Villette, ecc.

I laboratori debbono essere localizzati in stretta connessione con l'opera studiata, nella stessa sala se possibile o in uno spazio adiacente e dare la possibilità di verificare concretamente un aspetto tecnologico dell'opera studiata e se possibile permettere anche la produzione di un piccolo manufatto.

*Gli strumenti didattici individuati non necessariamente debbono essere applicati in modo* costante e fisso su tutte le opere ma essere rivolti a situazioni specifiche e che si prestino all'intervento.

Ovviamente *bisognerà evitare* che il museo sia trasformato in un cantiere ma è possibile ipotizzare che i laboratori siano contenuti in spazi o volumi circoscrivibili e attivati a fasce orarie o su richiesta.

# Il progetto d'identità del sistema museale

*Sandro Scarrocchia*

*Premessa*

L'organizzazione museale per sistemi (cittadini nelle grandi aree metropolitane; territoriali in aree omogenee principali e/o regionali) costituisce un aspetto innovativo sia dal punto di vista gestionale-amministrativo, che organizzativo, con importanti ripercussioni anche sul piano del lavoro specialistico di settore.

Il sistema si basa sul riconoscimento della valenza "stellare" dei singoli nuclei componenti e sulla individuazione delle caratteristiche guida della "rete", ovvero del net-work che consentono ai singoli nuclei di acquisire la valenza di componenti del sistema. Ciò in base al principio che un sistema non può esistere senza le sue componenti; ma anche al reciproco che le componenti al di fuori della rete perdono gran parte delle loro potenzialità.

Quando l'organizzazione per sistemi urbani o territoriali avrà preso corpo (ciò dipende dai tempi organizzativi, dalle procedure di finanziamento, di erogazione di fondi della recente legislazione regionale, di altre norme per la detrazione fiscale di donazioni a fondazioni e altri istituti culturali ecc.) si porrà in primo piano il problema dell'identità e della riconoscibilità di ogni singolo sistema. Il problema della individualità del museo si sposterà a quella del sistema di appartenenza, che ovviamente, riguardando una pluralità di componenti dotate di una qualche individualità storica, risulterà un processo alquanto complesso, ma di sicuro rilievo strategico.

*Identità del sistema museale provinciale*

Il progetto di identità del sistema museale provinciale si basa sulla corretta individuazione e ideazione degli elementi di interfaccia:

- strutture segnaletiche
- sistemi di accoglienza e accesso
- simboli e altri elementi di identità
- supporti didattici
- espositori
- biglietti, depliant, itinerari
- logo
- caratteri tipografici.

Ogni sede museale del sistema è fornita di uno *Spazio informativo/ punto computer* **(***tipo Bancomat***)** collegato in rete con le altre sedi. Tramite questo strumento è possibile reperire informazioni in tempo reale (perché i soggetti del sistema le aggiornano continuamente) su accessibilità, iniziative, materiali esposti e quant'altro.

Questi punti informativi saranno necessariamente localizzati nelle sedi Museali. Terminali possono essere situati anche in luoghi decentrati, ma collegati in vario modo e per vari interessi con il sistema museale. Si tratta di luoghi ad alto transito, oppure di stazionamento, o istituzionalmente facenti parti del settore culturale (librerie, uffici turismo, stazioni ferroviarie, autolinee, scuole, bar, cinema, teatro, centro commerciale, banche, ecc,).

# Per il sistema museale della Provincia di Macerata

*Sauro Pigliapoco*

Con il plauso al committente del restauro, cioè l'Amministrazione comunale e a quelli che l'hanno condotto in maniera così egregia, siamo qui per la presentazione del testo di Sbaffi e Scarrocchia, *Recanati tra mito e museo*.

Mi pare importante questo rendere conto, da parte degli autori, delle linee guida, delle intenzioni che hanno mosso il loro intervento di recupero di Villa Colloredo in termini di rendiconto operativo architettonico ma anche di collegamenti che non potevano non fare con il contesto recanatese, di cui Villa Colloredo è una parte importante, che deve dialogare intensamente con il resto, cioè evenienze che per Recanati, e non soltanto per Recanati, sono estremamente importanti: dalla Casa leopardiana al Palazzo civico e quant'altro. Tant'è che la seconda parte di questo testo ha come titolo *La città-museo*. Già ci spostiamo dal singolo museo – Villa Colloredo – alla città-museo. Gli autori hanno giustamente intuito che l'operazione museale deve essere una relazione tra ciò che il territorio sa offrire in termini di memoria di sé, sotto i diversi aspetti, rendendo leggibile la storia della città, del suo circondario, ai visitatori, ma innanzitutto e prima di tutto ai cittadini che possono riacquistare conoscenza, e talvolta formare per la prima volta la propria identità nel contesto cittadino.

Un amministratore provinciale ha l'ambizione di far sì che il territorio provinciale non sia soltanto la somma dei diversi comuni, e se per caso non ne avesse l'ambizione, deve almeno sentire il dovere di far sì che la somma delle diverse realtà comunali diventi un insieme che vale di più.

Esattamente come a livello comunale si vuol far sì che non ci sia soltanto una somma di musei ma un insieme organico, la stessa cosa è relativa alla Provincia. Ma perché questa operazione si possa compiere c'è bisogno, intanto, di conoscere qual è la situazione sul territorio.

Già dai primi anni '70, quando si discuteva della istituzione delle Regioni previste dalla Costituzione ma attivate soltanto nel 1970, si cercava di capire che cosa in realtà fossero le Marche, quale ne fosse l'identità. Si era avanzata allora l'ipotesi che la regione Marche non fosse, in realtà, che una grande città, una città-regione. A questa intuizione di allora, su cui si è scavato, si è lavorato molto per vederne la fattibilità o meno, sono seguite nel tempo diverse, ulteriori analisi, ma per ultimo – non se ne dà conto nel testo perché la cosa è abbastanza recente e credo che il testo fosse stato preparato per tempo – è intervenuta la legge regionale n. 6 del 17 febbraio 1998, che all'articolo 2 recita: "Le raccolte e i musei di enti locali e di interesse locale presenti nelle Marche configurano, nel loro insieme, un museo diffuso, organizzabile in un sistema operativamente unitario", che è appunto l'idea della città-regione che, se viene disaggregata nelle sue varie componenti, ci consegna anche l'idea del museo diffuso, così come in Recanati si discute di città-museo.

Questa visione delle cose porta anche a dire che il sistema di museo diffuso è articolato – come appunto dice la legge 7/98 – per ambiti regionali. Nel testo della legge non lo si dice, ma si può pensare ad ambiti provinciali.

È vero, questa legge non demanda alla Provincia alcun compito specifico, la dimentica, ma poiché ci siamo, noi non ci dimentichiamo e vogliamo operare perché, dalla previsione di museo diffuso si passi alla creazione del sistema effettivo, perché museo diffuso non è la somma dei musei esistenti, ma la messa in relazione di questi con dei fili rossi che li uniscono e, in diversi modi, con un tessuto che ne viene fuori abbastanza variegato.

Tutto ciò ha una sua importanza, non soltanto culturale, non soltanto di memoria, di creazione di identità, ma ha anche un risvolto gestionale-economico che non può non interessare tutti coloro che saranno chiamati a rendersi protagonisti della gestione del museo diffuso, nei diversi modi in cui potrà esserlo sotto forma di cooperazione e di quant'altro.

Se riusciamo a creare veramente il museo diffuso, nelle articolazioni di seguito indicate, dovremo anche domandarci come gestirlo, e non possiamo che fare riferimento alle professionalità che anche qui a Recanati si formeranno.

La Provincia, in generale ha una competenza di coordinamento e di assistenza tecnico-amministrativa nei confronti dei Comuni, che le deriva da una legge dello Stato. La legge specifica di riferimento è la n. 6 del 1998, importante perché dà l'avvio al sistema diffuso. La Provincia ha intenzione di proporre la realizzazione museale finalizzata alla gestione del complesso dei musei provinciali, cioè del sistema museale provinciale. La finalità, ovvia, è quella di rendere il sistema fruibile ad un più vasto pubblico che non sia quello di oggi.

Gli obiettivi sono, intanto, la salvaguardia e la valorizzazione dei nostri musei. Ferma restando l'autonomia gestionale dei Comuni, si chiederà loro di essere partecipi dell'Associazione "Sistema museale provinciale". È questo il primo passo verso quel museo diffuso di cui parla la legge regionale.

Insieme, deve consentirci la diffusione della conoscenza dei processi formativi di ciascuna identità culturale. Ciò di cui si parla in questo testo per Recanati dovrebbe essere valevole anche per tutto l'ambito provinciale, al fine di stimolare nei cittadini una consapevole autocoscienza, anche attraverso l'individuazione delle uguaglianze e delle diversità con le altre aree della provincia e con le altre comunità contermini.

Come si può arrivare alla costituzione di questo sistema museale provinciale? Intanto cercando di conoscere la situazione attuale. C'è bisogno di uno studio analitico della diffusione e della presenza di musei, uno studio analitico di fattibilità economica per la gestione degli stessi messi in rete: un censimento non fine a se stesso, ma per sapere quanti ne abbiamo, come sono organizzati, al fine di creare la rete.

Abbiamo già diversi studi in proposito. Tra l'altro la Provincia di Macerata è alla fase finale di definizione del Piano territoriale di coordinamento: questo piano è il tentativo di dare delle linee-guida e degli indirizzi di sviluppo del territorio provinciale. Nel Piano territoriale di coordinamento ci sarà una parte (non isolata, ma che colloquia con le altre) relativa al sistema culturale, museale, ecc.

I dati provinciali ormai li abbiamo, sono anche inseriti in un progetto all'interno del Ptc. Perché si possa creare la rete bisogna conoscere i fenomeni, e uno di questi è l'analisi della domanda e dell'offerta di turismo culturale.

Come stanno le cose, oggi? Il turista che cosa ha la possibilità di vedere? Di che cosa può fruire? La situazione è sconfortante nel territorio maceratese. Ci sono dei singoli musei appetibili, aperti, ma la situazione generale è del tutto sconfortante: i turisti sono poco informati e le poche informazioni che circolano non sono attendibili sugli orari, sulle aperture, sui beni in catalogo. Questa situazione sconfortante crea un circolo vizioso. Bisogna che noi rompiamo questo circolo vizioso e che attiviamo un circolo virtuoso, che riesca invece ad espandere la fruizione. In ogni caso la domanda è legata molto alla stagionalità. Recanati ha poi una sua configurazione particolare legata alle presenze leopardiane, dunque ha una presenza di turismo culturale che naturalmente ha una ricaduta economica nel breve periodo minore rispetto al turismo balneare. Inoltre, questo turismo culturale si rivolge a pochi poli museali presenti sul territorio.

L'offerta non è delle migliori. Non abbiamo dei poli egemonici. Ciò da una parte può essere un vantaggio, perché non c'è un polo che catalizza tutto il turismo culturale, come Urbino per l'area nord delle Marche. Quindi, in parte un vantaggio, ma anche uno svantaggio nella misura in cui, non essendoci un polo egemone non c'è l'elemento di traino sul quale fare leva per la successiva diffusione sul territorio.

Abbiamo molti musei, un centinaio. Ci sono dei comuni che nel loro territorio hanno più musei, sino ad un massimo di dieci addirittura. Se ci sono alcuni comuni che hanno più musei, ci sono però molte aree che ne sono prive. Se facciamo una mappa della presenza dei musei nel territorio provinciale ci accorgiamo come ci siano dei "buchi neri" che dovrebbero essere coperti con le specificità dell'area. Penso al Parco dei Sibillini, ad esempio. Quindi, alcune aree sono da potenziare.

Siamo in presenza, insomma, di un numero considerevole di musei, in una situazione del tutto frammentata.

C'è una situazione variegata, nel senso che alcune aree sono ben dotate, mentre altre non lo sono affatto. In ogni caso, tutte danno di sé

un'immagine poco o per nulla accattivante: le modalità di apertura sono scarsamente adeguate e gli orari poco conosciuti, quand'anche fossero già determinati, e spesso non lo sono, sino alla situazione in cui bisogna andare a cercare il "vicino di casa" del museo che ha la disponibilità della chiave e che apre se e quando ha anche la disponibilità di tempo. In questa situazione vi sono anche delle evenienze artistiche di assoluto valore: penso a Monte S. Martino e ad altre zone di questo tipo.

Il grande patrimonio che abbiamo spesso è tenuto in sedi che non possono essere minimamente paragonate alla Villa Colloredo, scarsamente attrezzate da un punto di vista scientifico, prive di sistemi di sicurezza e di climatizzazione. Le esposizioni molto spesso non sono organizzate con un sistema di lettura scientifico, che sia anche reso noto al visitatore. Non c'è mai una sola possibilità di esposizione, ce n'è sempre più di una, ma va dato conto del metodo con cui si espone, e questo normalmente non viene mai fatto. C'è quasi una assoluta assenza di attività collaterali alla esposizione museale, quelle attività che possono aiutare nella gestione economica del museo.

Se è vero che lo Stato e gli enti locali debbono intervenire, è importante che il loro intervento sia reso minimo in relazione a più alti gradi di redditività economica della gestione museale.

Inoltre la disimmetria, notevole in provincia, dell'offerta museale e dell'offerta ricettiva, fa sì che ci siano ulteriori difficoltà nel godimento dei beni. Abbiamo una concentrazione giustificata di capacità ricettiva lungo la costa, poi man mano che ci si sposta verso l'interno questa viene meno, ma soprattutto è scarsa anche in situazioni come quella di Recanati in cui le potenzialità sono molto alte.

Siamo quindi ricchi di "cose preziose" da mostrare, da organizzare per il turismo culturale, ma ad oggi non siamo stati buoni imprenditori nell'offrirle in termini accettabili da un punto di vista scientifico-culturale e nel realizzare economie di gestione.

Le infrastrutture turistiche sono lungo la fascia costiera, in alcuni punti forti tra cui Macerata. Poi c'è la maggior parte della provincia che è sguarnita.

Da integrarsi in questa logica di museo diffuso è l'offerta relativa alle aree archeologiche, che talvolta possono dare vita anche a esposizioni

museali archeologiche, e talvolta restare allo stato di sito o di scavo. In provincia di Macerata abbiamo presenti entrambe queste eventualità.

Per quanto riguarda le aree preistoriche c'è una difficoltà generale a sistematizzarle, in tutta la provincia.

Si dovrebbe partire dall'analisi di questi dati, valutarne le potenzialità, fare in modo che queste potenzialità si esprimano al meglio. Parlando inoltre del sistema provinciale, dovremmo poi disaggregarlo in sottosistemi, i quali dovrebbero poggiare su dei centri-polo che a loro volta gestiscano un insieme circostante. Questo renderebbe la gestione più flessibile, potrebbe dare vita, da un punto di vista gestionale ed economico, a gestioni diversificate: una sola non riuscirebbe a garantire la gestione complessiva, più tipi di gestione possono meglio consentire al sottosistema di vivere, se non in autosufficienza, comunque con un buon grado di autoalimentazione.

Quali potrebbero essere questi autosistemi? Li si può creare in modo diverso, ma tenendo conto di alcune peculiarità si può pensare a: un'area costiera – bassa e media Val Potenza – che dovrebbe fare capo a Recanati; un'area facente capo a Macerata con i comuni limitrofi; un'area del nord-ovest della provincia con Cingoli, Treia e Apiro; un'area estremamente ricca, quella Tolentinate, che comprenda anche Urbisaglia con il suo sito archeologico, l'Abbadia di Fiastra. Da considerare anche l'area del Ginesino. Poi, l'Alta Valle del Potenza con San Severino e Matelica; Camerino e l'area montana; infine l'area del Parco dei Sibillini. Questi sarebbero dei sottosistemi all'interno del sistema provinciale.

La gestione dovrebbe essere affidata ad un'associazione che comprenda l'intera provincia e l'insieme di questi sottosistemi. L'organizzazione dovrebbe vedere impegnata la Provincia per alcuni servizi di base e per alcuni coordinamenti d'insieme: per esempio il coordinamento della direzione scientifica, che lasciando l'autonomia alle singole direzioni museali, può però pensare alla standardizzazione di alcuni elementi che rendano meglio leggibile l'identità del territorio provinciale. Inoltre, il coordinamento di rete dei sottosistemi. Va tenuto conto che la Provincia ha ormai avviato il sistema informativo provinciale che la rete museale potrà utilmente utilizzare.

A livello del sottosistema le cose devono essere ancora maggiormente dettagliate. Vanno creati dei percorsi ben studiati, attività promozionali turistico-culturali ed economiche di scala utili ad una gestione più economica. Penso alla creazione di "pacchetti turistici" e di itinerari ben individuati del sottosistema, alla possibilità di fare ricerca e didattica, convegnistica, editoria e quant'altro possa essere utile, sempre nel sottosistema.

Vedete come, da una necessità che abbiamo, di salvaguardare e di valorizzare il nostro grande patrimonio di beni artistici, architettonici e culturali in senso lato, può scaturire anche la possibilità di dare risposta ad un'altra necessità che è prioritaria nel nostro impegno di amministratori: quella di creare nuovi qualificati posti di lavoro.

# La legge regionale istitutiva dei sistemi museali

*Gino Troli*

Il mio impegno per Recanati non attiene alla particolare propensione dell'assessore verso una città, ma nasce da un aspetto ben più significativo. Recanati ha una sua valenza di città-mito, di città dalle tante connotazioni culturali, non solo per gli uomini che a questa città hanno dato una rilevanza nazionale, a cominciare da Giacomo Leopardi. Esiste una presenza concentrata di beni culturali in questo territorio urbano e in quello circostante, perché si disegna una storia di triangolo marchigiano a grande valenza, se colleghiamo a Recanati la dimensione lauretana, quella osimana e tutta un'altra serie di siti che hanno a che fare con questi punti forti della cultura marchigiana.

È recente l'uscita di una collana importante della casa editrice "Il Mulino", che si chiama "L'identità italiana", curata da Ernesto Galli Della Loggia, il quale, in vista di una sintesi dell'identità nazionale, sceglie cinque temi marchigiani. Tra questi, due sono in questa area: quello lauretano e quello leopardiano. Per non parlare poi di altri temi che in qualche modo attraversano anche questo territorio.

Quindi ci troviamo di fronte a un tema su cui chi volesse oggi discutere di beni culturali e di sistema dei beni culturali delle Marche, non può fare a meno di affrontare: cioè la massima valorizzazione delle potenzialità culturali di Recanati. È una questione regionale, non locale, che si inserisce in quell'operazione che stiamo conducendo come governo della Regione, da alcuni anni, per individuare e valorizzare l'identità delle Marche e l'immagine che di questa identità dobbiamo dare a livello nazionale.

Dentro questo lavoro, il ruolo di Recanati è naturale, è oggettivamente dato. Non esistono forzature o sottolineature da dover fare: Recanati si sottolinea da sé, nel senso che di questa regione riesce a far passare dei contenuti in maniera immediata, altri li fa passare in maniera mediata.

In maniera immediata, quando si parla di immagine culturale delle Marche, riusciamo a far parlare di noi attraverso Urbino e la valenza rinascimentale di quella città; riusciamo a far parlare di noi attraverso il rapporto tra Leopardi e la sua città, quindi, di conseguenza, il ruolo di Recanati quasi come un distillato delle Marche, con quello che c'è di positivo e di negativo. Il volume di cui Sbaffi e Scarrocchia sono autori affronta questo problema ampiamente. È una grande questione il "mito culturale" di Recanati, che gli autori hanno cercato di trasformare in progetto museale, studiando la maniera perché si trasformi in progetto museale.

Il quadro di riferimento è un assetto legislativo regionale che sta cambiando, fortunatamente. Per anni si era discusso di un ritardo legislativo delle Marche rispetto alla domanda culturale che andava cambiando: la legge 53 sui beni culturali era del 1974. Sono passati, quindi, decenni e le esigenze nella regione sono fortemente mutate, mentre il sistema legislativo era rimasto immutato.

Questo governo regionale, potendo far tesoro di un dibattito attorno alla legislazione sulla cultura che viene da lontano, nell'arco di tre anni è riuscito a mutare completamente il panorama dell'assetto legislativo regionale. In meglio o in peggio è presto per stabilirlo perché le leggi non fanno mai "innamorare" nessuno, meno di tutti l'assessore che le ha volute e le ha fatte. Sono convinto che le leggi debbano essere uno strumento operativo e debbano essere modificate laddove questo strumento si dimostri inadeguato.

Come tutti sanno, abbiamo varato leggi che affrontano il problema della riforma culturale attraverso la programmazione, quindi sono leggi soprattutto di principio, che ci permettono di usare lo strumento della programmazione. Lo strumento con cui cambieremo l'assetto culturale delle Marche è, pertanto, quello del programma triennale, che la legge 75 del 1997 ci permetterà di mettere in moto. Stiamo lavorando per concretizzare il primo piano triennale delle attività culturali. La grande novità

è che la "cultura" non si gestisce più con leggi separate ma con un'unica legge di procedure e un'unica legge di spesa, nel senso che con il piano accumuleremo una capacità di spesa di 14 miliardi allo stato attuale, (ma spero che nel bilancio 1999 siano di più). Si tratterà, quindi, di avere questo fondo per la spesa culturale, che non sarà più suddiviso in "un pezzo per lo spettacolo", "un pezzo per i musei", "un pezzo per le attività", come in passato, ma costituirà un meccanismo che ci permetterà, attraverso la programmazione, di decidere, in un triennio, di collocare la spesa su voci diverse. Il piano, concertato con gli enti locali ci permetterà di farlo. Se ci sono stati alcuni errori nel primo piano triennale, la legge, ispirata ad un principio di flessibilità, ci permette di fare gli aggiustamenti necessari, attraverso il fondo unico, negli anni successivi.

È quindi il classico strumento di programmazione che ha un unico sistema di spesa e di procedure finalmente unificate, a cominciare dalle scadenze legislative.

Tra le tante procedure ne va sottolineata una, importante: abbiamo unificato le scadenze delle domande di tutte le leggi per la cultura in un'unica scadenza che è quella del 31 gennaio, strettamente collegata alle procedure di piano e alle procedure di spesa, che avverranno non più attraverso la gestione regionale, ma attraverso la programmazione regionale e la gestione degli enti locali. Trasferiremo, infatti, alle Provincie una quota-parte importante di quei 14 miliardi che costituiscono il fondo regionale di cui ho parlato. Rimarrà una quota per i progetti di rilievo regionale, che saranno pochi; tutto il resto passerà alla competenza delle Provincie per la gestione, che sarà concertata con gli enti locali, attraverso i criteri che saranno approvati dal Consiglio regionale come base di lavoro. Vi saranno, quindi, graduatorie provinciali che consentiranno il finanziamento delle associazioni, dei progetti comunali, dei progetti provinciali.

Come vedete, ci liberiamo della gestione, cosa che dovevamo fare da tanto tempo, perché la Regione non è un ente di gestione ma un ente di programmazione. Per troppi anni l'abbiamo detto, con questa legge lo facciamo realmente. Non sono sicuro che questo avverrà subito, nel senso che, trasferendo queste nuove competenze agli enti locali, alle Provincie, si renderà necessaria un'attività di coordinamento. Forse, inizialmente ci

saranno dei meccanismi difficili da mettere in moto, però sono convinto che, nell'arco di alcuni anni, arriveremo a un vero decentramento della spesa e della gestione nel settore culturale.

Dentro l'assetto della nuova legge 75 c'è un'altra legge importante che abbiamo, nel frattempo, approvato: la legge sul sistema museale regionale, la legge 6 del 1998. Finalmente si dispone di uno strumento per affermare che nelle Marche esiste un vero e proprio sistema regionale dei musei. I 270 musei – 271 prossimamente, perché aprirà a Sant'Elpidio il Museo della Calzatura, che credo sia una utile presenza museale in una regione caratterizzata in tutto il mondo da questa immagine produttiva – dovranno trovare nella legge regionale lo strumento per essere messi a sistema.

Sono convinto che ci riusciremo. Lo faremo attraverso il meccanismo che la legge mette in moto, favorendo innanzitutto la nascita delle cosiddette "associazioni museali", che potranno essere create dagli enti locali. Quindi i musei non saranno più gestiti singolarmente dagli enti locali, ma dovranno essere gestiti – almeno questo ci auguriamo, se la legge funzionerà – da associazioni museali intercomunali che si aggregheranno secondo i criteri che la legge prevede: uno statuto-tipo che stiamo predisponendo e che daremo alle associazioni perché si adeguino, anche se esso non è obbligatorio. Viene fornito in parte anche un servizio di consulenza legislativa.

Per aderire al sistema museale regionale si passa attraverso una convenzione, prevista dalla legge. Stiamo predisponendo lo schema di convenzione nei suoi termini generali, in modo che risulti adeguato alle singole realtà associative.

Tutto questo farà si che le associazioni si doteranno, una volta formate, di servizi comuni, che potranno andare dai servizi minimi ai più complessi. La legge prevede una qualificazione progressiva dei nostri musei: in un primo tempo con servizi minimi che ad oggi ancora non abbiamo. Per questo il primo piano triennale affronterà compiutamente il problemi dei servizi minimi. Per anni ci siamo occupati di restauro in questa Regione, surrogando spesso la presenza – direi anzi la non presenza – di finanziamenti statali in questo settore. Abbiamo speso in dieci anni, per il restauro dei beni culturali nelle Marche, quasi 35 miliardi

anche se ciò costituisce una competenza indiretta della Regione che però abbiamo assolto pienamente. Se penso che abbiamo speso quattro miliardi per restaurare gli organi storici delle Marche, una spesa completamente a carico della Regione, dico che in questi anni abbiamo fatto più del nostro dovere, siamo andati oltre la tutela e la salvaguardia. Questo ci ha però impedito di fare una buona attività di valorizzazione. Da oggi in poi, con questa legge, la Regione si occuperà sempre più di valorizzazione e sempre meno di tutela e salvaguardia. Un compito che la nuova scelta nazionale, a cominciare dalla "Bassanini", ha individuato ancora come competenza precipua dello Stato. È quindi giusto che la Regione si preoccupi di più di quella che è la sua competenza diretta, cioè la valorizzazione.

Per esempio, ci occuperemo finalmente di gestione del museo, nel senso che noi non abbiamo mai speso una lira per sostenere i progetti di gestione museale che erano proposti dai Comuni. Questo significa anche che non abbiamo creato occupazione nei musei. Invece, sono convinto che intervenendo con una quota-parte consistente delle risorse a disposizione per la legge 6 sulla gestione, si incentiverà proprio la riqualificazione del personale museale, innanzitutto inserendone di nuovo, e questo significa che, laddove le associazioni faranno progetti di gestione, attivando privati e costituendo cooperative, società per azioni o a responsabilità limitata, opereranno soggetti che potranno gestire le attività quotidiane di una vita museale. È inutile che ce la raccontiamo in altro modo: la verità è che oggi, al di là di qualche museo che ha un direttore, il resto è gestito da bravi bidelli, che fanno anche questo, oppure da operatori ecologici riconvertiti.

Questa è la realtà dei musei marchigiani, con qualche presenza del volontariato culturale: penso all'Archeoclub, ad alcune realtà della terza età, oppure organizzazioni giovanili impegnate nella gestione dei beni culturali. Questo è tutto. Non c'è, oggi, una presenza professionale, all'interno del sistema museale marchigiano, che qualifichi in maniera permanente questa attività. Io credo molto nel volontariato culturale: lungi da me l'idea che ci possa essere un futuro senza volontariato culturale, soprattutto nel settore dei beni culturali, ma credo anche nella stabilità di un progetto di gestione che faccia riferimento a chi professio-

nalmente lavora nel settore. È ora che in questo settore ci siano professioni specifiche e che i giovani che stanno studiando, che sono formati, che attendono un loro ruolo nella società, dopo aver svolto adeguata formazione, abbiano finalmente la possibilità di trovare delle vie d'ingresso nel mondo del lavoro.

Certo, lo ripeto in tutte le circostanze: bisogna informare questi giovani che hanno frequentato corsi di formazione gestiti dalle Provincie, e dai Comuni, o che hanno conseguito lauree brevi nelle Università marchigiane, che non tutti lavoreranno nei musei. Perché una regione ben organizzata come l'Umbria, con un sistema museale sperimentato da alcuni anni, attualmente ha 120 occupati e ha impiegato sei anni per arrivare a questo organico. Siamo su questo ordine di grandezze, da qui a qualche anno. Ma sono convinto che metteremo in moto tante attività collaterali, a cominciare da servizi intramuseali ed extramuseali, da settori di *merchandising* legati al mondo museale. Per ora ce ne sono pochissimi nelle Marche. Bisognerà invece che qualcuno cominci a pensare a questo settore come impresa. Per l'editoria ad esempio, da qui a qualche tempo, dovremo pubblicare i cataloghi per la quasi totalità dei musei delle Marche, che ne sono completamente sprovvisti, e che non hanno nemmeno le "guide brevi". Questo è un altro settore di grande potenzialità e intensa vitalità negli anni a venire. Per non parlare delle visite guidate, legate anche ai centri storici che dovremmo sempre più qualificare. Come vedete sono settori collaterali a quello direttamente museale, ma di grande rilievo e importanza.

Il tutto dentro una grande novità. La nostra legge è veramente rivoluzionaria, perché noi affermiamo, per la prima volta in Italia, prima Regione in Italia, che per noi i beni culturali sono equiparati ai musei: qualunque chiesa, qualunque castello, qualunque bene culturale fruibile, che abbia le caratteristiche di un servizio per il pubblico, è equiparato a un museo. Per cui nelle Marche non apriamo soltanto i musei, ma mettiamo a sistema beni culturali e musei, per realizzare il museo diffuso, quel *museo che per tetto ha il cielo,* in cui è possibile creare un sistema di fruibilità che sia assimilabile a quello tipicamente, tradizionalmente, museale: qualunque bene culturale può chiamarsi museo, e come tale può fruire dei finanziamenti regionali, locali. Quindi, si aprono tutta una serie

di prospettive. Fino ad oggi una chiesa aperta con orari, con possibilità di visita, con un apparato didattico, con un catalogo dei beni interni, non poteva usufruire di nessun finanziamento pubblico. Oggi, con questa legge, anche il patrimonio ecclesiastico può avere quel livello di qualificazione, rispettando anche la peculiarità del patrimonio ecclesiastico, perché non vogliamo far diventare le chiese musei, ma vogliamo che siano anche musei.

Un'operazione non così semplice: nel senso che faremo, adesso, una carta d'intesa tra la Conferenza Episcopale Marchigiana e la Regione Marche, in cui alcuni punti saranno messi per iscritto, e quindi assicureremo fondi al mondo ecclesiastico, in cambio di alcune garanzie. Daremo alla Chiesa le assicurazioni che giustamente pretende: per esempio che il personale dei musei abbia precise caratteristiche. Penso che questo sia giusto, nel senso che il bene religioso ha una sua peculiarità, per cui deve essere spiegato anche nel suo senso iconografico, rispettando la sua dimensione e la sua valenza religiosa. Ma tutto ciò deve prevedere non più la casualità del sacrestano che va ad aprire la chiesa romanica o della pizzicheria accanto che ha la chiave per caso cosicché il visitatore deve spendere mezza giornata per trovare l'accesso, con poco tempo a disposizione per la visita.

In questo modo si può far crescere il sistema marchigiano.

Quando parlo di sistema marchigiano, occorre sapere che l'80% dei beni culturali di questa regione sono di proprietà ecclesiastica. Senza partire da questo dato fondamentale una legge sui musei non avrebbe senso. Se vogliamo fare il "Museo diffuso", dobbiamo fare i conti con questa peculiarità, che è particolarmente rilevante nella nostra regione.

Credo che in questo quadro la città di Recanati e il suo territorio si debbano attrezzare per trovare un loro protagonismo. Bisognerà quindi studiare la possibilità di impostare un coordinamento rispetto alle associazioni o all'associazione unica che nasceranno. Vi sarà bisogno di lavorare con i Comuni affini, per tante motivazioni, per tante ragioni, per costruire un'associazione museale, sapendo che già la città ha un suo sistema museale complesso. Bisognerà quindi capire come la città affronta la sua complessità, come questa complessità può entrare nel meccanismo della realtà multiforme territoriale, attraverso una buona

individuazione delle caratteristiche e delle funzioni dell'associazione stessa. Poi bisogna andare alla ricerca delle risorse, che non possono essere soltanto regionali, anche se la Regione – che deve rispondere alle intere Marche – darà una parte d'incentivo, affinché le associazioni nascano. Occorrono risorse pubbliche, quindi i Comuni devono cominciare a ragionare, in tempi di definizione di bilanci, sulla necessità che la cultura non sia più un *optional* e, in città come Recanati, sia invece un obiettivo centrale nella definizione della spesa.

Bisogna poi capire se a Recanati ci sono le condizioni per richiamare nel circuito anche risorse private. Non mi faccio molte illusioni rispetto al sistema marchigiano, perché la mia esperienza triennale ha visto una scarso disponibilità e poca sensibilità del "cosiddetto" mondo industriale marchigiano. Dico "cosiddetto" perché spesso il mondo industriale marchigiano è artigianato che si chiama industria, caratterizzato da una dimensione familiare, persino nella grande impresa. Quindi, alcune volte bisogna entrare nei risvolti psicologici dello stesso imprenditore per suscitare disponibilità e volontà di collaborazione.

# Come una postfazione

*Daniele Jalla*

Torino, 14 marzo 1999

Caro Scarrocchia,

la versione scritta del mio intervento a Recanati, salvo la citazione iniziale al vostro libro, non fa riferimento diretto alla situazione locale. È stata una scelta: non ho voluto introdurre accenni specifici, perché ho pochi elementi per intervenire con conoscenza di causa su una situazione che mi pare di capire complessa. Nelle cose e nei rapporti, per quanto mi pare intuire.

Vorrei comunque esprimere a te e a Sbaffi la piena e convinta adesione all'"idea di museo" che non avete soltanto proposto, ma praticato tanto nel restauro che è davvero risultato "cauto, accorto e prudente", come scrive Andrea Emiliani nella prefazione al vostro libro, quanto nell'allestimento del museo la cui leggerezza costituisce ai miei occhi un pregio vero e importante. Sono anche convinto che in comune abbiamo tutti quel modello di museo di cui parla Emiliani nella prefazione (e che ho citato in nota al testo) e a cui fate più volte riferimento nel vostro testo.

In un recente viaggio che abbiamo fatto con i conservatori dei musei piemontesi a Lione, ci è stato più volte indicato come valore "l'umiltà" dell'opera degli architetti che hanno realizzato la costruzione del Museo d'Arte Contemporanea (Renzo Piano) e il restauro del Musée di Beaux Arts (Philippe Charles Dubois e Jean-Michel Wilmotte). Credo davvero che l'umiltà, che interpreto come capacità di asservire gli spazi alle esigenze della conservazione ed esposizione delle collezioni, sia un

valore da contrapporre ai gesti architettonici che anche voi criticate nel vostro libro e che tuttavia hanno sovente attratto l'attenzione dei media e degli eletti, più attenti al sensazionale che al sostanziale.

Chi nel museo deve poi lavorare, sa quanto conti la funzionalità degli spazi e degli allestimenti e che una vera estetica dei volumi e degli arredi museali risiede innanzitutto nella loro capacità di essere effettivamente in grado di assicurare tanto la sicurezza quanto la leggibilità delle opere.

Per questo ho apprezzato il nitore degli spazi di accoglienza, la fluidità dei percorsi, la discrezione degli arredi, rimanendo invece perplesso (ma so che non è opera vostra) sulla qualità degli apparati didascalici e didattici di alcuna sale e sulla presenza incongrua (anche per la conservazione delle opere) delle piante ornamentali, che dovrebbero essere bandite per buon senso (e se non bastasse, per legge) dagli spazi museali.

Ancor più stupore ho provato nel vedere e sapere che non esiste personale addetto al museo: per quanto si tratti di un caso non infrequente nel nostro paese, è assurdo che un museo venga rinnovato, con sforzi e spese anche ingenti, non provvedendo a dotarlo del personale minimo necessario a garantirne la gestione. Come è possibile pensare a un museo senza pubblico e senza personale (condizione quest'ultima essenziale perché il pubblico possa accedervi)?

È una contraddizione in termini: un museo, per essere tale, *deve* essere aperto al pubblico! E perché le collezioni siano conservate, custodite, studiate, valorizzate è necessario personale, specializzato e competente. Per piccolo che sia un museo deve avere un responsabile delle collezioni e dei servizi al pubblico e questo responsabile deve avere la competenza tecnico scientifica e gestionale necessaria. Esiste un conservatore del museo? Esiste un suo custode? Quante ore al giorno e per quanti giorni alla settimana è aperto il museo che Recanati ha voluto darsi (anche se in vent'anni di tempo)?

Il costo di due addetti è di circa ottanta novanta milioni all'anno: molti per un comune piccolo, ma esistono le Province e le Regioni per aver contributi per questo, privilegiando magari l'ordinario all'eccezionale, ma garantendo standard minimi di conservazione e accessibilità del patrimonio storico artistico di cui si è responsabili.

È sempre meno sopportabile vedere che i finanziamenti vadano alle

mostre (che anche a Recanati si fanno e, se ho visto bene, non badando a spese) e non alle attività ordinarie dei musei.

Nello scrivere il mio testo, anche se non ho fatto riferimenti diretti alla situazione recanatese, ho tenuto bene in conto queste problematiche, comuni a gran parte del nostro paese, così ricco di beni al punto di disinteressarsene.

Per quanto in termini astratti spero di aver chiarito quanto conti che ognuno faccia il suo mestiere: sperando davvero che, peraltro nel rispetto di leggi che esistono e che non sono rispettate, gli amministratori amministrino e la gente dei musei gestisca, pensando entrambi al pubblico e alla società al cui servizio dovrebbero agire e operare.

Così spero davvero che il nuovo quadro legislativo costringa un po' tutti a fare un passo in avanti, superando i vecchi schemi e facendo propria una cultura che, altrove, costituisce un codice di comportamento riconosciuto e condiviso, dove ognuno fa la propria parte, raccogliendo gli onori, ma anche assumendosi tutti gli oneri che gli toccano, in un rispetto non formale delle competenze degli altri.

Quasi in forma di postfazione, queste righe spero rendano meno oscure le proposte di lettura della situazione italiana contenute nel mio testo, con l'augurio e la speranza che davvero qualcosa cambi nella cultura del nostro paese, prima ancora che nelle sue leggi.

Un caro saluto.

Daniele Jalla

# Gli autori

**Andrea Emiliani**, storico dell'arte, già direttore della Pinacoteca Nazionale e Soprintendente per i Beni Artistici e Storici di Bologna, è Ispettore Onorario per la Didattica dei Musei e del Patrimonio artistico e storico nazionale.

**Sauro Pigliapoco**, presidente dell'Amministrazione provinciale di Macerata, preside dell'Istituto Professionale per il Commercio e il Turismo "Ivo Pannaggi" di Macerata.

**Daniele Jalla**, storico, dirigente del settore Musei della città di Torino.

**Anacleto Sbaffi**, architetto, svolge attività di restauro e recupero del patrimonio edilizio. Insegna all'Istituto d'Arte di Macerata.

**Sandro Scarrocchia**, architetto e storico dell'arte, svolge attività di ricerca nel campo della storia dell'architettura, del restauro e della conservazione. Già docente presso varie Università e Accademie italiane, insegna attualmente all'Accademia Albertina di Torino.

Anacleto Sbaffi e Sandro Scarrocchia hanno diretto dal 1982 al 1998 il cantiere di restauro e allestimento museografico di Villa Colloredo Mels a Recanati.

**Gino Troli**, assessore alla cultura, pubblica istruzione, caccia, sport e politiche giovanili della Regione Marche.

*I quaderni*

*Trimestrale dell'Istituto Gramsci Marche*

È in preparazione il
**N. 27/28**

# *Il Duca al Conservatorio*

## *Omaggio a Duke Ellington nel centenario della nascita*

*a cura di*
***Rodolfo Dini e Massimo Mazzoni***

Sommario

*Il Duca al Conservatorio*
**Rodolfo Dini e Massimo Mazzoni**

*Biografia di Duke Ellington*
*a cura di* **Rodolfo Dini**

*Ellington pianista: dal ragtime all'astrazione*
**Riccardo Scivales**

*Ellington compositore e orchestratore*
**Stefano Zenni**

*Ellington narratore di storie: la* Liberian suite
**Marcello Piras**

*Inserto fotografico: Ellington in Italia*

*Dizionario*
*a cura di* **Rodolfo Dini**

*Per saperne di più*

Un numero £ 10.000, doppio £ 20.000 - Abbonamento annuo £ 30.000
Abbonamento + Socio £ 50.000 - Abbonamento sostenitore £ 100.000
I versamenti possono essere effettuati su c/c postale n. 14077606
intestato a Istituto Gramsci Marche

Prospetto Nord-Est prima dell’intervento di restauro, 1974.

Stato di fatto  del magazzino destinato a sala didattica, 1974.

Le volte delle cantine crollate, 1974.

Particolare del paramento murario di via Campo dei Fiori, 1980.

Ingresso principale con stele segnaletica (bozzetto dello scultore Umberto Peschi). Progetto degli architetti Sbaffi e Scarrocchia.

Ingresso attrezzato con guardaroba, deposito oggetti personali, espositore per pubblicazioni e pannelli per avvisi.

Salone di accesso al piano nobile sede del Museo della Città e del Territorio.

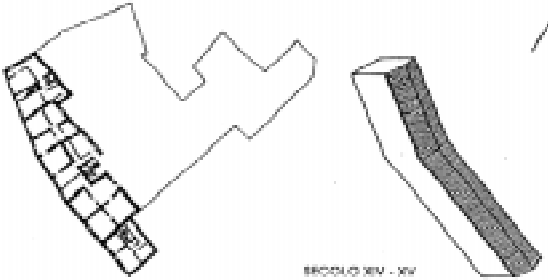
Sale sezione archeologica.

Sala sezione archeologica. I pannelli didattici, che interferiscono con la visione dei materiali, non erano previsti nel progetto approvato e sono stati inseriti senza il consenso dei progettisti.

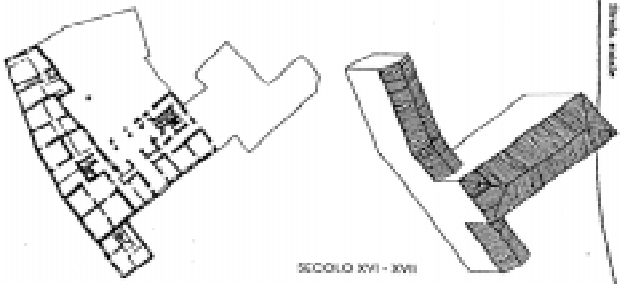
Galleria d’Arte Contemporanea. Sala Simboli e Braccialarghe

Busto e teche a muro per i disegni e le incisioni su madreperla di Braccialarghe. L’illuminazione delle vetrine è realizzata con fibre ottiche.

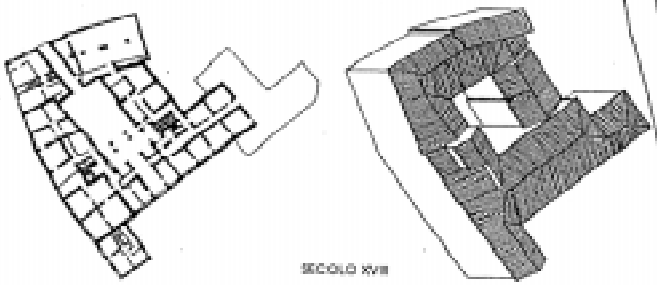
# VILLA COLLORED



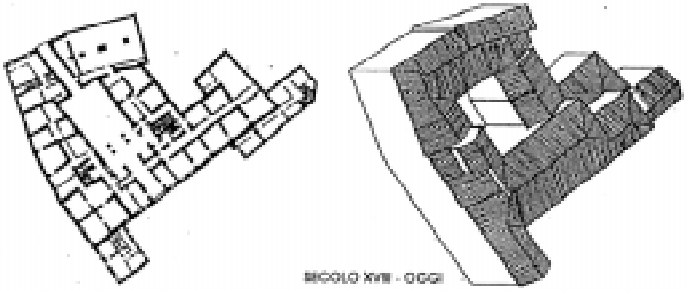
SECOLO XIV - XV



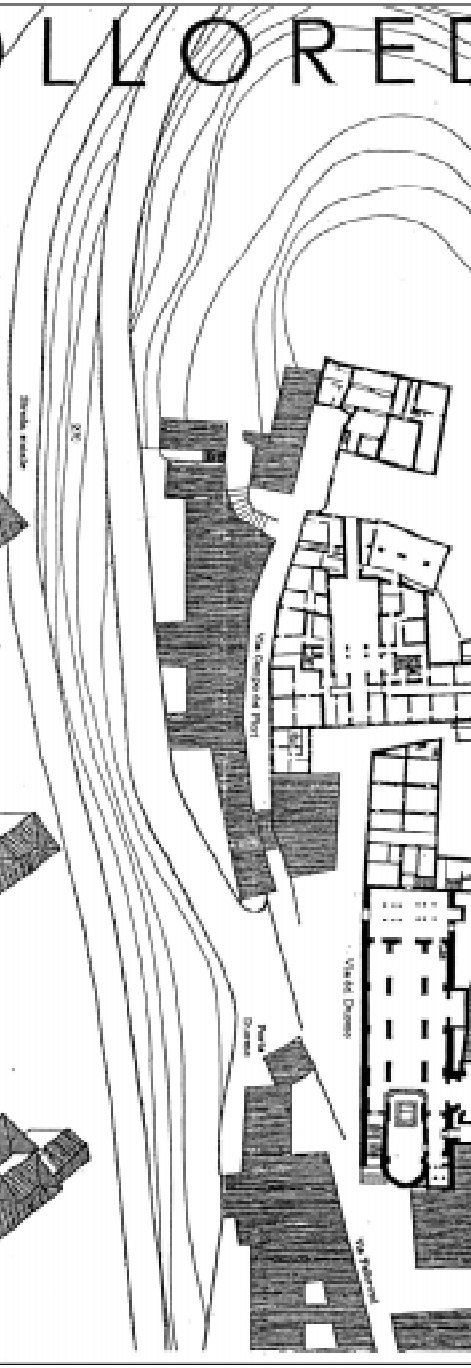
SECOLO XVI - XVII

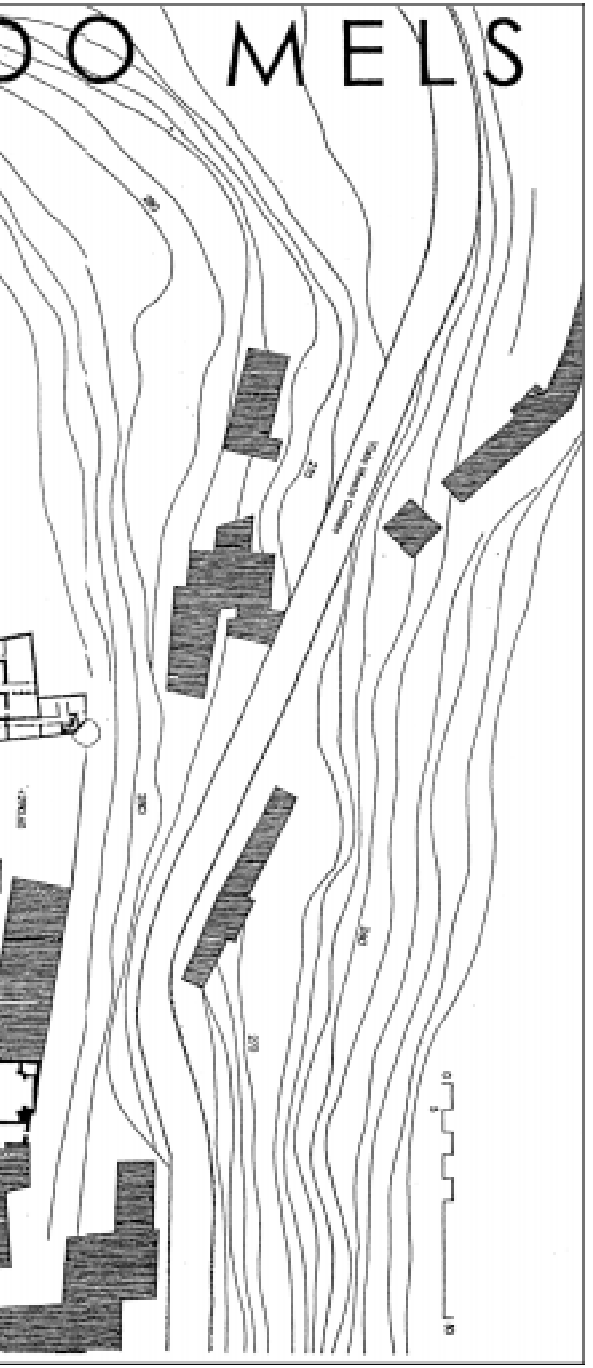


SECOLO XVIII



SECOLO XVIII - OGGI






## STORIA E RESTAURO

*Villa Colloredo Mels*

È sede dei Musei civici. Fa parte del quartiere di San Flaviano e costituisce con il suo giardino storico la quinta occidentale della città di Recanati.

*Storia*

Fu residenza del ramo marchigiano dell'antico casato friulano dei Colloredo Mels, che aveva possedimenti anche in Austria, Slovenia, Lombardia e Toscana. La villa ha svolto la funzione di centro amministrativo di una proprietà di circa 700 ettari, suddivisa in terreni situati in diversi comuni delle Marche centrali. La proprietà dei Colloredo nel territorio di Recanati era di circa 240 ettari, divisa in 28 colonie tenute a mezzadria e dislocate in diverse località.

La parte più antica del complesso è costituita da una spina di abitazioni di impianto medioevale situata lungo via Campo dei Fiori. Verso la fine del Cinquecento l'edificio raggiunse il suo primo aspetto di palazzo. Fu oggetto di trasformazioni nel Seicento. Al Settecento e al primo Ottocento risalgono vari progetti di cortile interno e di sistemazione del parco, parzialmente realizzati. Gli interni della Villa conservano testimonianze dell'attività agricola, pregevoli pavimentazioni in cotto e decorazioni paretali a secco che vanno dall'età neoclassica al primo Novecento.

Nel 1861 vennero eseguiti i lavori di sistemazione della corte. Nel catasto del 1871 la planimetria della Villa corrisponde in tutto alla costruzione attuale. Soltanto all'inizio del Novecento venne aggiunto un braccio verso Nord.

*Restauro*

Caduto in abbandono dopo la morte di Rodolfo Colloredo nel 1961, acquisito dal Comune alla fine degli anni Sessanta, il complesso è stato restaurato dal 1980 al 1992 dagli architetti Anacleto Sbaffi e Sandro Scarrocchia.

La spina delle abitazioni è stata recuperata, sono stati eseguiti interventi di consolidamento strutturale nelle fondazioni, nelle mura portanti e nelle volte. La facciata della corte interna che minacciava il distacco è stata bonificata con iniezioni di resine, cuciture armate e tiranti. Nel sottotetto è stato realizzato un percorso che lo rende ispezionabile. Tutte le pitture paretali sono state restaurate.

Il complesso è stato dotato di ascensore e di impianti termici, elettrici e di sicurezza.

MUSEO DI STORIA DELLA CITTÀ E DEL TERRITORIO

1-5 Sezione archeologica
- una comunità di agricoltori lungo il fiume Potenza
- il rituale funerario di una comunità della prima età dei metalli
- una comunità dell'età del ferro sul colle recanatese
- l'ager Potentinus: città e territorio

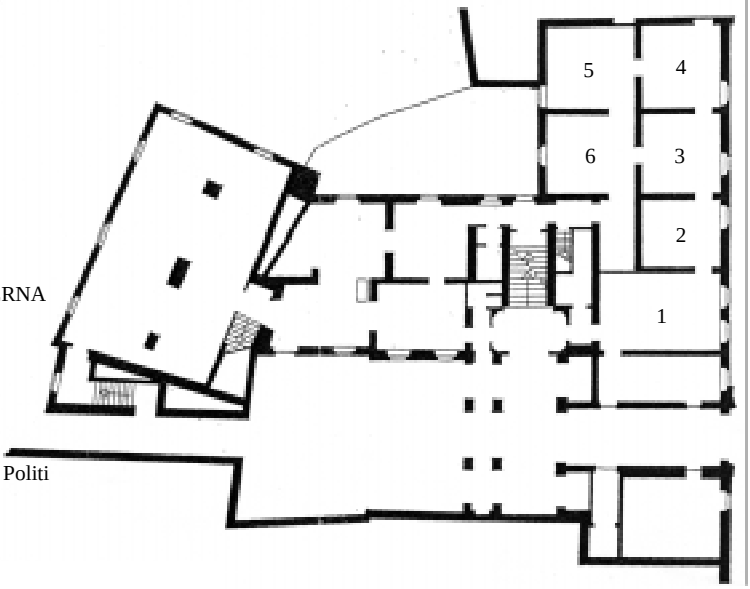
6-7 La città della fiera
8-9 Lorenzo Lotto
10-11 La città della rifeudalizzazione
12-13 La città di Giacomo Leopardi
14 Sala proiezione

MOSTRE MONOGRAFICHE

Sala didattica

PIANO PRIMO

PIANO TERRA




Ingresso

MOSTRE FOTOGRAFICHE

GALLERIA D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA
1 Igino Simboli - Giacomo Braccialarghe
2 Biagiio Biagetti
3 Celso Baldassarri
4 Lorenzo Gigli
5-6 Cesare Peruzzi - Arturo Politi
5 Giuseppe Pirrone
6 Rodolfo Ceccaroni

MUSEI CIVICI

Il nuovo allestimento riorganizza i nuclei delle collezioni civiche: offre una stabile esposizione dei materiali esistenti affiancata dalla promozione di una agile e specifica funzione didattica; coordina coerentemente criteri cronologici dell'organizzazione museografica con la molteplicità ed eterogeneità dei materiali; dá identità formale alla nuova esposizione organica agli spazi preesistenti restaurati.
Il progetto museografico ha salvaguardato la caratterizzazione dei nuclei fondamentali delle collezioni civiche, prevedendo l'allestimento autosufficiente di ogni singolo nucleo in apposite sezioni: Museo della Città, Galleria d'Arte Contemporanea, Sala Didattica, spazi per mostre temporanee.

*Il Museo della Città*
Il Museo-Laboratorio della storia insediativa, economica, culturale e figurativa del centro urbano e del territorio recanatese occupa tutto il piano nobile. Il baricentro della presentazione gravita intorno al nucleo delle opere di Lorenzo Lotto disposto nelle due sale centrali, comprende i reperti antichi del territorio di Recanati provenienti dai depositi del Museo Nazionale Archeologico di Ancona.

*La Galleria d'Arte Contemporanea*
Trova sede al piano terreno e comprende dipinti e opere di Braccialarghe, Simboli, Baldassarri, Biagetti, Ceccaroni, Peruzzi, Gigli, Politi, Pirrone.

*La Sala Didattica*
Situata negli ambienti del magazzino, svolge funzione di supporto per il Museo della Città e per la Galleria d'Arte Contemporanea.

*Allestimento*
Progettazione (1982-1998) e direzione Cantiere (1991-1998) degli architetti Anacleto Sbaffi e Sandro Scarrocchia
Le due Steli/Istallazioni segnaletiche degli accessi ai musei sono elaborazioni di bozzetti forniti dallo scultore Umberto Peschi (1912-1992).

VILLA COOLOREDO MELS

Sala grande Lorenzo Lotto, polittico di San Domenico e Trasfigurazione.
Nella sala sono stati tolti dei pannelli, a suo tempo approvati, che avrebbero svolto funzione di diaframma tra i dipinti e le pareti decorate senza impedire la visione della decorazione della sala.
Questa soluzione è stata imposta dalla Soprintendenza ai Beni Architettonici e dall'Amministrazione comunale e non è stata condivisa dai progettisti.

Struttura di supporto del polittico di San Domenico.

Sala lunga Lorenzo Lotto, Annunciazione e San Giacomo.

Dipinti di Igino Simboli esposti su pannello grigio scuro. La transenna ed il supporto per schede didattiche sono realizzati in ferro e pietra serena, hanno un'altezza contenuta per non occupare il campo visivo dedicato alle opere.

Sala Biagio Biagetti.

Sala Celso Baldassarri.

Sala Lorenzo Gigli.