



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale in  
Economia e Gestione delle Arti e delle attività culturali

Tesi di Laurea

**L'Ecomuseo Mare Memoria Viva come Museo della città di Palermo**

**Relatore**

Prof. Fabrizio Panozzo

**Laureando**

Salvatore Duminuco

Matricola 877693

**Anno Accademico**

2019 / 2020

## **L'Ecomuseo Mare Memoria Viva come Museo della città di Palermo**

Introduzione.....	p.3
<b>1. Il modello - Definire il Museo della città .....</b>	<b>p.8</b>
1.2 Evoluzione storica del modello.....	p.14
1.2.1 Storia del museo della città in Italia.....	p.20
1.3 Il dibattito sul rapporto museo-territorio.....	p.22
1.3.1 ICOM .....	p.24
1.3.2 CAMOC.....	p.27
1.3.3 Il dibattito in Italia .....	p.31
1.4 Buone Pratiche.....	p.34
1.4.1 MUHBA - Museu d'Història de Barcelona.....	p.35
1.4.2 Københavns Museum .....	p.38
1.4.3 CHM - Centre d'histoire de Montréal.....	p.49
1.4.4 In Italia.....	p.41
1.4.5 Genus Bononiae - Musei nella Città.....	p.42
1.4.6 MuseoTorino.....	p.44
<b>2. Il Caso - L'Ecomuseo Urbano di Palermo .....</b>	<b>p.47</b>
2.1 Strumenti d'analisi .....	p.47
2.2 Definirsi "Ecomuseo".....	p.51
2.2.1 Ecomusei in Italia.....	p.59
2.2.2 Ecomusei urbani.....	p.61
2.2.3 EUT – Ecomuseo Urbano di Torino .....	p.62
2.2.4 EUMM – Ecomuseo Urbano Metropolitan Milano Nord.....	p.66
2.3 Considerazioni: Ecomuseo Urbano come Museo di Città?.....	p.68
2.4. L'Ecomuseo Urbano Mare Memoria Viva. <i>Mission</i> e attività principali.....	p.71
2.4.1 Il "Sacco di Palermo".....	p.76
2.5 Storia dell'Ecomuseo del Mare.....	p.81
2.6 Allestimento.....	p.84

2.7 Il rapporto con il quartiere.....	p.96
2.7.1 La II Circoscrizione.....	p.97
2.7.2 Attività rivolte al quartiere.....	p.101
2.8 Il rapporto con l'amministrazione locale.....	p.104
2.9 Il rapporto con altri musei e associazioni culturali.....	p.106
2.10 Il rapporto con scuole e università .....	p.109
2.11 Sistemi di gestione e marketing museale.....	p.112
2.12 Un anno di pandemia.....	p.113
<b>3. Conclusioni.....</b>	<b>p.115</b>
3.1 Raccontare Palermo.....	p.117
3.2 Una proposta per un museo della città diffuso.....	p.123
<b>Bibliografia.....</b>	<b>p.126</b>
<b>Sitografia.....</b>	<b>p.132</b>
<b>Elenco immagini.....</b>	<b>p.134</b>

## Introduzione

Terminata l'epoca degli imperi e dei grandi stati nazionali, quella che stiamo vivendo è sicuramente l'epoca delle città, il secolo urbano segnato dal crescente ruolo egemonico dei centri urbani nella rete globale. Secondo gli ultimi studi dell'ONU sono circa 4,2 miliardi le persone del mondo che vivono in una città, pari al 55% della popolazione mondiale, mentre 3,4 miliardi vivono ancora in campagna o in piccoli centri. Ogni anno, l'1% dei 7 miliardi e 600 milioni di persone che abitano la Terra si trasferisce in città, vale a dire 76 milioni di persone, più dell'intera popolazione di stati come il nostro o la Francia, ed è un numero in crescita: vent'anni fa era lo 0,7% e quarant'anni fa lo 0,53% (*The World's Cities in 2018*, 2018). Seguendo questi ritmi, le previsioni ci dicono che entro venticinque anni due terzi del mondo vivrà in città; un'esplosione urbana impressionante avvenuta in un lasso di tempo relativamente breve se si considera che nel 1950 la popolazione mondiale dei cittadini non superava i 751 milioni di persone. I centri urbani sono diventati dunque i veri punti nevralgici della società umana contemporanea, i nodi di una rete che attraversa il mondo ed è sempre più connessa e quindi sempre più vicina. La crescita smisurata delle città ha cambiato fortemente aspetto e funzioni del vivere sociale facendo sorgere nuovi modelli di città moderna, unità metropolitane che tendono a fondersi fisicamente e funzionalmente tra loro accorciando le distanze, da qui il decentramento dei poli direzionali e culturali cittadini, un tempo assimilabili al centro più antico della città. Con la diffusione delle megalopoli e dei grandi agglomerati urbani, il baricentro dell'influenza politica si è spostato verso le zone di mondo che hanno saputo incanalare meglio la spinta demografica e dei flussi migratori degli ultimi decenni e, in alcuni casi, si sono dimostrate meno rigide nei confronti della diversità etnica e culturale. Il costante sviluppo di queste vaste aree urbanizzate, generalmente incontrollato, paga il tributo di un infragimento sostanziale della qualità della vita delle persone e della sopravvivenza stessa dell'ecosistema

metropolitano, un fenomeno che è stato definito dagli urbanisti come un processo biologico degenerativo (Portoghesi, 1970). Basti considerare gli enormi volumi di risorse idriche e alimentari consumati dalle città, le dannose concentrazioni di inquinamento atmosferico, la grande vulnerabilità nel caso di catastrofi naturali, nonché la forte presenza di disuguaglianze economiche e sociali, da cui neanche le città europee e italiane scappano, come ha dimostrato un recente studio ISTAT sulle periferie che attesta come un terzo della popolazione delle 14 aree metropolitane in Italia (3,2 milioni di residenti) vive in quartieri con un alto potenziale di disagio (Fiorillo, 2020). L'evoluzione delle città moderne, globali ed estremamente eterogenee nella loro stratificazione sociale, si è mossa di pari passo con l'evoluzione del concetto di cittadinanza, di partecipazione alla vita cittadina, e ha sortito un duplice effetto apparentemente contraddittorio. Da un lato, si assiste a un processo omologante dovuto all'assimilazione di più culture che si sono massificate, dunque la proliferazione di nonluoghi e stili di vita molto simili tra persone di posti lontani tra loro. Dall'altro lato, al contrario, cresce l'attenzione per le minoranze culturali, per le peculiarità identitarie, crescono i processi di recupero della memoria collettiva e cittadina, nati dalla paura di perdere il proprio retaggio, il proprio patrimonio immateriale. Quest'azione di ricerca e di tutela si traduce il più delle volte nella musealizzazione del patrimonio. Il museo, dunque, quando si trova in contesti minacciati dallo spopolamento o dalla perdita del patrimonio culturale locale, diventa il baluardo della cultura a rischio d'estinzione ed è un efficace strumento per raccontarsi e raccontare la propria storia, ma la musealizzazione non è sempre un fenomeno solo positivo, come si vedrà più avanti (Clemente, 2017). È all'interno di questo discorso che si muovono i musei della città, che di certo sono nati ben prima della globalizzazione, ma che si trovano a doverne studiare gli effetti e a sviluppare la propria ricerca su tematiche strettamente connesse a essa. I musei di città sono gli scrigni della memoria urbana, ma sono anche gli elementi della compagine cittadina vocati alla ricerca di nuovi metodi di convivenza, a nuove concezioni di

cittadinanza, all'integrazione delle nuove minoranze, all'evoluzione sociale della città. Con il presente elaborato si proverà a tracciare una panoramica sulla categoria museale del museo di città, le sue prerogative, il suo *modus operandi*; si intende inoltre inquadrare il modello all'interno del contesto della città di Palermo attraverso l'analisi di un'istituzione museale che non è dichiaratamente un museo di città ma alla cui funzione e forma si dimostra particolarmente affine: l'Ecomuseo Urbano Mare Memoria Viva. L'Ecomuseo, come si vedrà, è uno dei risultati del processo di riqualificazione urbana della zona sud-est della città, a pochi passi dalla foce del fiume Oreto. È un'istituzione che si è posta l'obiettivo di raccontare un capitolo particolare della storia di Palermo e della sua città, quello più recente e meno storicizzato, una storia che racconta di come la città si sia irrimediabilmente trasformata nel suo assetto urbanistico e di come i cittadini abbiano perso indolentemente il loro rapporto col mare. Il fine ultimo della ricerca è di capire in che misura l'ecomuseo di Palermo possa essere classificato come Museo della città. Per riuscire a formulare una risposta esauriente è necessario raccogliere più elementi, pertanto il lavoro sarà suddiviso in tre macro-sezioni. In primo luogo, va definito il modello di museo di città: si tenterà di dare un quadro teorico di questa tipologia museale, si vedrà come nella realtà dei fatti sia un gruppo di istituzioni estremamente eterogeneo, vario come lo spettro dei territori in cui operano, e in costante metamorfosi nelle strutture organizzative, nelle modalità di allestimento, nel tipo di rapporto che instaurano con il proprio pubblico. Si partirà cercando di definire a grandi linee in che modo queste istituzioni si differenziano dai musei convenzionali e dai musei civici, i suoi più stretti "parenti", soprattutto in Italia. In seguito, si passerà a una analisi storica, cercando di definire le tappe principali della sua comparsa, della sua diffusione e del suo riconoscimento da parte degli organi internazionali. Quindi, si tratterà l'evoluzione del rapporto museo-territorio dal punto di vista del dibattito internazionale e italiano animato principalmente dall'ICOM (International Council Of Museums) e più recentemente anche da una sua costola, il CAMOC (International

Committee for the Collections and Activities of Museums of Cities), la commissione creata *ad hoc* per questo tipo di istituzione. Terminerà la prima sezione una panoramica su alcune istituzioni museali particolarmente degne di nota. Una volta definito il modello di museo di città, si approderà alla sezione dedicata all'Ecomuseo Mare Memoria Viva. In primo luogo, si approfondirà il tema degli ecomusei, in senso tipologico e teorico, con un approfondimento sui modelli ecomuseali urbani. Sarà l'occasione per una riflessione sul grado di sovrapposibilità o lontananza tra i musei cittadini e gli ecomusei che operano nei contesti urbani. In seguito, l'analisi sul caso in questione, dove si cercherà di delineare il sistema organizzativo, il modo di lavorare, i risultati raggiunti e il ruolo all'interno del quartiere, della municipalità e della rete museale locale. L'indagine è stata condotta principalmente tramite video intervista a una delle fondatrici dell'ecomuseo. Come linea guida per la mia ricerca mi sono servito della struttura d'analisi di uno studio condotto nel 2012 dalla dottoressa Layla Betti per la Fondazione Museo Storico del Trentino sul ruolo del museo di città in Europa. Nella terza tappa, verranno presentate le conclusioni e sarà rapidamente indagato il contesto di riferimento della ricerca, la città di Palermo. Sarà utile capire, in questo senso, come si intersecano le stratificazioni storiche e quelle sociali all'interno del tessuto urbano, e quali sono i centri di interpretazione di questa rete di cui la città si può servire, non solo dal punto di vista museologico, ma anche dal punto di vista della distribuzione urbana. Si indicheranno quali istituzioni museali in città, escludendo l'ecomuseo del mare, si avvicinano maggiormente al nostro modello e per quali ragioni non possono essere pienamente definiti come musei di città. Per comprendere meglio il mosaico cittadino saranno utilizzate le nozioni di *urbs* per riferirsi alla città dal punto di vista fisico, tangibile, come risultato delle stratificazioni urbane precedenti e di *civitas* per riferirsi alla cittadinanza, alla città intangibile, alla cultura cittadina immateriale. In ultima battuta sarà presentata una proposta per l'integrazione dei servizi e del lavoro dell'ecomuseo palermitano in un progetto che possa avvicinarsi a un modello di museo della città diffuso, allargando

l'ampiezza e l'eshaustività della narrazione della città di Palermo.



## 1. Il modello. Definire il Museo della città

Nella prospettiva di una ricerca di tesi, a prescindere dalla sua profondità o dalle metodologie che siano decise di adottare, è impensabile l'idea di sfuggire dalle definizioni che gli studiosi, gli esperti e le istituzioni del settore hanno già dato, a ragion veduta, al tema che si intende approfondire. Il rischio che si corre è quello di ledere l'autorevolezza e la scientificità di quanto si vuole affermare e di non entrare mai, effettivamente, nel merito del discorso. Definire è un'azione necessaria, dunque, per quanto limitante e, come si vedrà, la definizione del museo di città pone sostanzialmente dei confini concettuali estremamente labili. La categoria di istituzione museale qui scelta è sovrapponibile, se non del tutto, in parte, con altre diverse specie di istituzioni simili che hanno come cardine del proprio operato e della propria esposizione la rappresentazione del territorio in cui si trovano. Inoltre, ogni istituzione è in continua ricerca di una propria definizione che possa evidenziare le proprie unicità e le caratteristiche peculiari del proprio agire, in termini di *mission*, di *governance*, e in particolare modo di pubblico e di ambiente di riferimento. L'ambiente di riferimento, la città quindi, è a sua volta considerabile come un organismo in continua mutazione e, come si accennava nell'introduzione, è l'ecosistema umano che si trasforma più velocemente e più profondamente. C'è da aggiungere che, sebbene i primi esempi concreti di musei di città siano nati in Europa già sul finire del diciannovesimo secolo, un dibattito programmatico e consapevole sui musei di città, e la definizione di quest'ultimi, si avrà soltanto a partire dagli anni Novanta, specificatamente con i simposi a Londra, nel 1993, e Barcellona, nel 1995, che gettano le basi per la nascita del CAMOC (Kistemaker, 2005). La questione sulla categoria dei musei urbani si complica quando si restringe il campo di indagine ai soli confini italiani. L'Italia vive una situazione museale insolita, una situazione ereditata senz'altro dalla propria composizione demografica e sociale, e dunque, legata indissolubilmente alla propria storia. Senza volersi

dilungare in disquisizioni storiografiche e in considerazioni antropologiche, la relativa giovinezza dello stato italiano, i processi di nazionalizzazione che ne sono derivati e, di contro, una lunga storia di frazionamenti geografici e una divisione politica basata fortemente sul confine locale, rendono ancora oggi il nostro paese un paese estremamente eterogeneo, segnato da variazioni culturali profonde. Nonostante i già accennati processi di nazionalizzazione innescati già all'indomani dell'unità nazionale del 1861, la propaganda postunitaria fondata sulla celebrazione degli eroi risorgimentali, il sistema scolastico pubblico, un ventennio di dittatura fascista e, ancora dopo, la comparsa capillare della televisione nelle case degli italiani, vera potenza omologatrice secondo il pensiero del Pasolini degli *Scritti Corsari* (1975), la nostra penisola può ancora contare su un vasto numero di peculiarità culturali. Una condizione questa che non sconfinava in spaccature e divisioni profonde del tessuto sociale, e si traduce, dal punto di vista museale, in una fitta costellazione di piccoli musei e istituzioni simili sparpagliati per tutto lo stivale, ognuno profondamente interconnesso con la propria porzione di terra. Nel dicembre del 2019, l'ISTAT, l'istituto nazionale di statistica, ha pubblicato il risultato di un censimento relativo al numero di musei, ecomusei, monumenti e aree archeologiche aperti al pubblico, indagine che si riferisce alla situazione che si presentava nel 2018. I dati rilevati restituiscono fortemente l'idea dell'Italia come il paese del "museo diffuso" (Clemente, 2017), le strutture contate arrivano a 4.908, il che vuol dire che un comune su tre possiede almeno una struttura museale e vi sono in media un museo ogni 50 kmq e ogni 12.000 abitanti. In maggior numero sono musei, gallerie o raccolte di collezioni (3.882), 630 sono i monumenti e i complessi monumentali, 327 le aree eparchi archeologici e 69, infine, le strutture ecomuseali. Le tre regioni con il numero più alto sono la Toscana (553), l'Emilia-Romagna (454), e la Lombardia (433). Numeri impressionanti che colpiscono ancor di più se accostati al numero di cinema attivi nel nostro paese (1.218) o di stazioni ferroviarie attive (3016). Solo un terzo delle istituzioni censite si trova in città di interesse storico o artistico o in una grande città,

mentre più di un terzo del totale opera all'interno di un centro abitato con meno di 6.000 abitanti. Del grande gruppo delle strutture museali che appartengono a istituzioni pubbliche, che costituiscono più del 60% del totale, la maggioranza è un museo civico, la cui gestione è dunque, direttamente o indirettamente, controllata dalle autorità locali o amministrazioni municipali. Questi dati mostrano chiaramente quanto sia policentrica l'organizzazione museale nel nostro paese e quanto sia forte l'influenza localista, oltre alla limpida dimostrazione dell'alta densità artistica, culturale, archeologica presente in maniera diffusa. Il museo civico italiano è il nostro punto di partenza per arrivare al museo di città. Il museo di città, secondo la concezione più recente e più largamente accettata, si è diffuso nel nostro paese con un notevole ritardo rispetto agli altri paesi europei e non solo. Il motivo principale di questo ritardo risiede certamente nella quasi sovrapposibilità del modello di tale istituzione con quello del museo civico. Ad oggi, in Italia, il dibattito è ancora certamente aperto e vi è la necessità di capire quanto i due modelli possano convivere o quanto, invece, siano l'uno l'evoluzione dell'altro (Visser Travagli, 2004). Entrambi i modelli si riferiscono e sono legati al proprio territorio, ne raccontano la storia, l'evoluzione urbana dei quartieri e del tessuto sociale, ma si possono riscontrare delle differenze nelle intenzioni, quindi nella definizione della propria *mission*, e nelle modalità espositive prescelte. Il museo civico può contare tendenzialmente su un gran numero di reperti ed espone le collezioni cittadine con l'intento di narrare la storia della città, il più delle volte in maniera cronologica, partendo dalla storia più antica, costituisce in un certo qual modo il vessillo della storia ufficiale. La propensione è quella del recupero della memoria civica per finalità squisitamente didattiche e divulgative, ma anche celebrative in origine. Queste dinamiche possono ripetersi in ugual modo nei musei di città, ma nei suoi intenti c'è qualcosa di diverso. I musei della città, soprattutto i più recenti, spesso sviluppano il proprio lavoro su processi di tipo *bottom-up*, dal basso dunque, cercando di dar voce direttamente alla comunità in una logica più partecipativa. L'intento è di rendere il ruolo del

pubblico più attivo, non semplice visitatore ma una voce che fa parte della narrazione. Da qui, un altro grande discrimine che rende il museo di città diverso dal museo civico: l'attenzione al contemporaneo, cioè il raccontare la città abbracciando un orizzonte temporale che non si limiti alle stratificazioni storiche del passato ma che consideri la città nel suo divenire. Sono inclusi, così, nella narrazione museale quegli elementi del paesaggio urbano meno storicizzati o forse meno importanti dal punto di vista storico-artistico ma tuttavia densi di significati sociali, utili a una comprensione olistica della città, come i quartieri popolari delle periferie o le strutture di archeologia industriale. In questo senso, nel panorama europeo, i musei italiani sono tra i più tradizionalisti e in un certo modo i più arretrati, a causa dell'importanza artistica dei ricchi centri storici e della predominanza di quest'ultimi nelle politiche culturali del nostro paese. L'attenzione alla contemporaneità dei moderni musei della città non è solo un fatto narrativo, ritrovabile nel palinsesto espositivo, ma è anche una specificità che modifica il loro ruolo di istituzione cittadina, non più solo vetrina per reperti che raccontano la storia della città ma anche catalizzatore e sede del dibattito della cittadinanza, una sorta di auditorium dove possono dialogare le anime che compongono la rete cittadina. Non è insolito, infatti, che nelle programmazioni annuali dei musei di città fiocchino laboratori, workshop, conferenze e assemblee cittadine su temi di strettissima attualità riguardanti la comunità urbana o il percorso evolutivo che la città sta affrontando. Secondo la definizione dell'ICOM (International Council of Museums) un museo di città è “un'istituzione permanente o un organismo culturale senza scopo di lucro, dinamico e in evoluzione, a servizio della società urbana e del suo sviluppo, e aperto al pubblico, esso coordina, acquisisce, conserva, ricerca comunica ed espone, con finalità di studio, istruzione, accordo tra le comunità e intrattenimento del pubblico, l'eredità tangibile e intangibile, mobile e immobile, delle diverse popolazioni e del loro territorio”. Una seconda definizione dell'ICOM, più completa, definisce i musei della città come “centri di un'azione coordinata volta alla rappresentazione culturale della popolazione urbana tramite la

celebrazione di un'identità comune, il senso delle proprie radici la valorizzazione delle diverse comunità; l'individuazione delle risorse per le attività di sviluppo culturale della comunità con riferimento al patrimonio naturale e culturale del centro urbano e del territorio circostante; l'istituzione di un centro di coordinamento per la salvaguardia, l'incremento e la comunicazione degli sforzi artistici e culturali di tutta la popolazione" (Montaldo, Bertuglia, 2003). Ambedue le definizioni indicano in particolare l'aspetto operativo dell'istituzione. Vengono rimarcati quei punti che la rendono specificamente un centro di produzione culturale radicata nel territorio urbano e che lo differenzia dal museo civico che comunemente si specializza in archeologia, etno-antropologia o arte. Il museo della città si troverebbe a sposare le caratteristiche tipiche delle istituzioni museali con quelle dei centri culturali come la promozione dello sviluppo culturale cittadino. Quindi, se l'espressione "civico" definisce le caratteristiche relative allo status delle collezioni - appartenenti al demanio - all'intento espositivo e alla natura multidisciplinare della narrazione ma non restituisce a pieno l'intero spettro d'azione del museo di città, altre denominazioni, a prima vista interscambiabili, rischierebbero di escludere una grossa fetta di elementi imprescindibili alla completezza del significato. La questione, dunque, diventa a tratti linguistico-semantica. Come suggeriscono Montaldo e Bertuglia (2003), nomi come "museo della storia della città" escluderebbero la componente contemporanea ed evolutiva, il "museo dei costumi della città", invece, lascia implicitamente fuori l'aspetto diacronico e architettonico della narrazione. Le peculiarità del museo di città, inoltre, sono condivise con altri tipi di museo che non per forza si ritrovano in centro urbano grande quanto una città. Questo ha portato a una proliferazione di denominazioni che si riferiscono, più o meno, allo stesso tipo di istituzione, con simili caratteristiche allestitivo e laboratoriali, ma che sfuggono, in maniera minore o maggiore, a una piena categorizzazione entro l'insieme dei musei di città, come i musei di prossimità, i musei etnoantropologici, i musei diffusi, gli ecomusei, ecc. Ritornando alle definizioni dell'ICOM, tra quelle righe viene

evidenziato un aspetto dei musei della città non irrilevante, né scontato, quando si parla di “eredità intangibile”, “identità comune”. Con questi termini ci si riferisce al compito dei musei urbani di rappresentare la *civitas* di una città, il suo lato impalpabile ma identitario, composto dall’insieme di più elementi eterogenei ed estremamente caratteristici del *sentiment* cittadino. Raccontare e trasmettere questo aspetto della città pone sicuramente più ostacoli e aumenta le difficoltà di allestimento, rispetto al limitarsi ai calchi dei monumenti, alle raccolte cartografiche o ai dipinti dei paesaggi antichi. Tuttavia, è questo il campo d’azione che spinge maggiormente i musei a delle vere e proprie sfide di innovazione e di ricerca nella fruizione, soprattutto per quanto riguarda i *media* e l’utilizzo di nuove tecnologie, sempre più presenti negli allestimenti. Si fa ricorso a supporti digitali sempre più complessi, alle ricostruzioni ambientali e scenografiche - in questo ambito ha fatto scuola il London Museum fondato nel 1912 (Jalla, 2007) - a iniziative *extramoenia*, a installazioni incentrate su stimoli multisensoriali per restituire odori e suoni della città. Un altro requisito ormai imprescindibile per i musei di città, sottolineato anche dall’ICOM, è l’obiettivo della valorizzazione delle diverse comunità. Le città contemporanee sono sempre più cosmopolite e la questione dei flussi migratori è ormai da molti anni il tema più pressante della nostra attualità, il museo della città è il candidato ideale, insieme ai musei specificamente dedicati, per raccontarlo e per interpretare il ruolo di mediatore culturale. Il museo diventa dunque luogo di interpretazione sociale, che spiega ai suoi visitatori il fenomeno migratorio e le mutazioni urbane che ne derivano ma che, inoltre, coinvolge in nuovi cittadini stranieri, proponendo progetti di scambio e di dialogo. Le migrazioni sono un tema che sta molto a cuore ai professionisti nel settore dei musei di città, ed è particolarmente ricorrente nei lavori di ricerca del CAMOC e delle sue conferenze generali, come quella tenuta a Mosca nel 2015 dal titolo *Memory and Migration, city and its museums*, e dei workshop organizzati in collaborazione con i musei (si veda CAMOC News, 4, 2015; CAMOC News, 1, 2016; ma anche l’edizione speciale CAMOC

Review del 2019 dal titolo *Migration: Cities, (im)migration and arrival cities*). Concludendo, il museo di città è un'istituzione che estende le sue competenze ben oltre quelle dei musei tradizionali d'archeologia o d'arte, perché la sua carica simbolica all'interno della città che lo ospita è maggiore. Esso è lo specchio della città, ma anche il *passe-partout* per la sua interpretazione. È il luogo della memoria, sia in senso lato che in senso stretto, poiché la stragrande maggioranza di essi risiede in palazzi storici e luoghi-simbolo del centro storico. È il posto dove la città riflette su se stessa e dove i cittadini – vecchi e nuovi - possono imparare nuovi significati della cittadinanza e della partecipazione alla città. È, infine, il bene pubblico da cui partire per sviluppare politiche di pianificazione urbana virtuose e partecipative, ma anche di turismo consapevole.

## 1.2 Evoluzione storica del modello

Tracciare le tappe evolutive del museo della città significa, senz'altro, ripercorrere la storia dello sviluppo di tipologie museali diverse tra loro e del loro intrecciarsi. È la storia della contrapposizione tra il museo locale e il museo nazionale, due prospettive opposte che nel loro maturare, durante gli anni, hanno concorso entrambi alla creazione di una nuova strada per raccontare la città. L'operazione di tracciamento degli antesignani del museo di città corre a ritroso nel tempo nella ricerca condotta da Bertuglia e Montaldo (2003). I due ricercatori, pur riconoscendo nell'Ottocento l'incubatore delle moderne concezioni di museo urbano, hanno rintracciato dei momenti della storia in cui sorgono degli atteggiamenti archetipali riconducibili ai comportamenti più peculiari di questa categoria di musei e che più tardi si evolveranno in seno a delle esperienze museali più ragionate. Per prima viene indicata l'usanza del I secolo d.C. a Roma di allestire gli spazi pubblici con opere d'arte, la loro funzione era di raccontare i miti e gli episodi storici più rilevanti. L'architettura cittadina ospitava lapidi descrittive e

iconografie in basso rilievo, come sugli archi trionfali (ne è un esempio anche la colonna Traiana), venivano costituite così le testimonianze della propria storia, trasformando lo spazio urbano in un museo all'aperto periodicamente arricchito di nuovi elementi narrativi (Vercelloni, 1994). A dire il vero, la disposizione di opere statuarie negli spazi pubblici è un uso largamente attestato già nel V secolo a.C. in Grecia, con la civiltà romana, tuttavia, l'abitudine assume funzioni più propriamente didattiche che soltanto decorative. Dalla seconda tappa individuata dagli autori emerge un altro aspetto tipico del museo della città, cioè l'attenzione alla contemporaneità, ed è ritrovabile nel lavoro collezionistico di Paolo Giuvo nel Cinquecento. Il vescovo comasco Paolo Giuvo, in epoca umanistica, segnata da una intensa riscoperta del mondo classico, è uno dei primi studiosi che decide di concentrarsi nella conservazione delle tracce del presente in chiave celebrativa. Decide, dunque, di far realizzare, nei pressi di Borgo Vico, una galleria di ritratti di personalità illustri accompagnati dai versi dei suoi *Elogia*, epigrammi celebrativi in stile svetoniano. Tra i ritratti di Dante e Petrarca, anche numerosi altri personaggi, suoi contemporanei. Il museo di Giuvo si candida, così, a essere il primo museo contemporaneo della storia. La terza e ultima tappa che Bertuglia e Montaldo considerano parte della genesi *ante litteram* del museo di città è il lavoro dell'erudito fiorentino Raimondo Cocchi, antiquario e "protodirettore" della galleria degli Uffizi dal 1758, in pieno illuminismo. Incoraggiato dalle politiche culturali d'avanguardia del Granduca Pietro Leopoldo, Raimondo Cocchi propone di creare una collezione della galleria dedicata soltanto ad artisti locali della scuola toscana. Le opere, disposte con rigore scientifico secondo l'ordine cronologico, servivano a tracciare una storia dell'arte del luogo che potesse dare lustro alla cittadinanza agli occhi dei visitatori forestieri e gli appassionati d'arte che si trovassero nella capitale del Granducato. I tre brevi *excursus* appena descritti aiutano a inquadrare storicamente la comparsa degli embrioni concettuali che sono diventati propri del museo della città. Ma per arrivare alle origini concrete di tale museo bisogna spingersi più avanti di circa un secolo



rispetto a Cocchi, ed arrivare al culmine del nazionalismo romantico. Nell'Ottocento post-rivoluzionario le grandi capitali delle potenze europee cominciano ad acquisire e collezionare reperti e testimonianze storico-artistiche del loro passato e ad esporle nei nuovi musei pubblici. Siamo nel periodo storico della riscoperta delle radici nazionali, dell'archeologia locale e dei grandi interventi di urbanistica che sconvolgono i grandi centri urbani e che forniscono un bacino inquantificabile di reperti archeologici urbani. L'impulso economico dato dalla seconda rivoluzione industriale, infatti, aveva travolto i paesi europei più avanzati e aveva provocato la comparsa di nuove necessità urbane che contrastassero l'alta crescita demografica e l'aumentare della densità abitativa. Vengono demolite parti di antichi quartieri dei centri storici per la costruzione di larghi assi viari, di contro vengono edificati nuovi quartieri che allargano i confini della città. Oltre a fornire un numero consistente di reperti e *memorabilia*, questi eventi innescano una corsa al recupero di materiale cartografico, disegni, dipinti e modelli che raffigurassero il volto antico della città. Da qui nascono i nuclei delle prime collezioni cittadine dei musei dedicati alle città come il Musée Carnavalet, fondato a Parigi nel dicembre del 1880, considerato il primo vero museo della città della storia, cui seguiranno il Museo della città di Vienna e il Museo municipale di Bruxelles, sette anni dopo. È giusto citare, a onor di cronaca, anche lo stretto antesignano del Musée Carnavalet, che è stato un episodio museale della durata di poco più di vent'anni, le cui dinamiche di fondazione sono accostabili a quelle che molto più tardi porteranno alla formazione di numerosi musei civici in Italia. L'istituzione in questione è il Musée des Monuments Français, fondato in pieno periodo rivoluzionario nel 1793 dall'archeologo Alexandre Lenoir. Circa quattro mesi dopo la presa della Bastiglia, viene emanata dalla Convenzione Nazionale il decreto che ordinava la soppressione dei simboli monarchici e la loro distruzione, molti beni ecclesiastici sono distrutti, altri vengono salvati, divengono proprietà nazionale e sono conservati in depositi. Lenoir diventa il custode di uno di questi depositi, l'ex convento Des Petits-Augustins e sotto la sua direzione diventa la sede

del museo. La collezione, costituita da elementi architettonici, vetrate, statue e tombe, viene disposta in ordine cronologico creando un percorso didattico di eccezionale interesse che esaltasse la storia del paese. Dopo la caduta di Napoleone Bonaparte, il museo, coinvolto in implicazioni ideologiche troppo ingombranti per il nuovo stato creatosi, chiude i propri battenti, rimanendo, tuttavia, l'apripista di una serie di altre esperienze. Il Musée Carnavalet, come accennato prima, è considerato il primo vero museo della città. La sua storia ha gettato le basi per l'evoluzione della categoria museale e tutt'ora è interprete di un modello largamente diffuso, definibile come "museo delle rappresentazioni della città" (Jalla, 2007). La sua storia affonda le radici negli avvenimenti urbanistici parigini voluti fortemente da Napoleone III e progettati dal Barone Haussmann, i cosiddetti "*grand travaux*", avvenuti tra il 1852 e il 1870. I lavori portano alla creazione degli ampi viali, i *boulevards*, e dei nuovi quartieri, gli *arrondissements*, oltre a tutta una serie di imponenti opere civili, ma soprattutto portano alla luce diverse opere architettoniche e d'arte risalenti al Medioevo, nascoste dalle stratificazioni successive. Parte di questi nuovi reperti vengono salvaguardati e in seguito esposti nelle sale dell'Hotel Carnavalet, un palazzo cinquecentesco, acquistato proprio dal Barone Haussmann nel 1866, che diventerà sede del museo che ne prenderà il nome. La sua collezione col tempo viene ampliata con l'aggiunta di dipinti e stampe raffiguranti il volto della capitale francese prima delle trasformazioni; ad ampliare negli anni è anche la superficie espositiva con l'acquisizione dell'Hotel Le Peletier de Saint Fargeau e dell'Orangerie sede rispettivamente della sezione dedicata alla Rivoluzione francese e di quella dedicata al Neolitico e la tarda Antichità a cui si aggiungono la Crypte archéologique, con rovine del periodo romano, e le Catacombe parigine. Oggi il museo consta di 140 sale espositive, 600.000 reperti e 475.000 testimonianze cartografiche (in gran parte rimasto nei depositi) e abbraccia praticamente tutta la storia della *Ville lumière*. L'allestimento rimane ancora molto simile a quello ottocentesco, incentrato sulla scansione cronologica e la creazione di ambientazioni storiche originali. Prima

di lasciare il “Secolo lungo”, è doveroso accennare ad altri due tipi di antenati del museo di città che proprio in Francia, nel XIX secolo, hanno trovato il maggior dibattito: sono i musei dei plastici e i musei di architettura, in realtà strettamente correlati tra loro. Nel primo caso vengono trattati i calchi di porzioni di edifici da cui si ricavano i modelli in sughero, esposti e dall’importante valore didattico per gli appassionati. I musei d’architettura, invece, raccolgono per lo più opere cartografiche, il loro duplice scopo si propone di rappresentare gli edifici più rappresentativi della città ma anche di città lontane, accessibili solo ai viaggiatori (Bertuglia, Montaldo 2003). Durante la prima stagione dei musei di città, comparsi in Europa nell’ultimo quarto del secolo, si possono ritrovare molte caratteristiche condivise tra le diverse istituzioni: lo spirito collezionistico da parte delle amministrazioni comunali, il gran numero di reperti rinvenuti a causa delle opere di ammodernamento urbano, i lasciti e le donazioni private che arricchiscono di iconografie i depositi, ma anche di oggetti domestici, come le porcellane, le argenterie, le suppellettili. Gli elementi dedicati all’esposizione raggiungono mole enormi e affastellano le sale di antichi palazzi pubblici, altra importante caratteristica dei musei urbani questa, ovvero la collocazione della sede in palazzi preesistenti situati nel centro storico cittadino, demaniali o donati da personalità illustri della cittadinanza. Sebbene lo spirito collezionistico che muove queste prime avventure museali sia didattico e democratico nelle intenzioni, il pubblico di riferimento è sostanzialmente d’élite e colto; anche i criteri espositivi scelti rispecchiano la volontà delle istituzioni di dare prestigio alla storia della città (e implicitamente della nazione), piuttosto che optare per una narrazione più oggettiva e neutra (Postula, 2012). Nel corso del Novecento, alcune convinzioni cambiano. La *Belle Époque* segna l’affermazione di una fascia medio borghese più ampia e quindi un allargamento del bacino di utenza dei musei. L’idea stessa del museo cittadino si modifica, è sempre meno un’entità astratta e sempre più considerato parte integrante dei nuovi piani urbanistici. Le due guerre mondiali, soprattutto l’ultima, infine, segnano una cesura profonda, non soltanto nella sfera della

museologia, ma in diversi campi del pensiero umano. Gli eventi tragici di una guerra immane, un continente ridotto in macerie e la cruda dimostrazione della spietatezza umana portano a una sorta di crisi dell'eroismo e a una rinnovata attenzione verso l'intimismo e la poetica quotidianità delle piccole cose. Negli anni della ricostruzione si diffonde la volontà di non cancellare il ricordo della tragedia, ma anzi di narrare e narrarsi e di dar voce al patrimonio distrutto. Si apre così una florida stagione di nuovi musei di storia che si fanno portavoce di una diversa coscienza nazionale. Terminato lo slancio della ricostruzione e del rinnovamento, seguono anni relativamente bui per molti musei che stanno cercando di ridefinire il proprio ruolo in una società che sta cambiando repentinamente. In questi anni si fa più evidente l'anacronismo, specialmente comunicativo, delle istituzioni museali e in generale degli istituti di cultura, che non riescono a coinvolgere nuovi strati di popolazione. Con la Guerra del Kippur nel 1973, inizia un periodo di crisi energetica dovuto all'impennata dei prezzi del petrolio e dell'improvvisa interruzione del suo flusso di approvvigionamento. La crisi porta a una generale sfiducia nel benessere occidentale e nello sviluppo economico inarrestabile, come era stato fino a quel momento dal dopoguerra. In questa fase si registra una fioritura spontanea di numerosi musei locali, nati da un nuovo sentire comune che si rifà al recupero delle tradizioni contadine, all'ecologismo, al neo-ruralismo. Si percepisce il rischio di perdere gran parte del retaggio culturale appartenente alla provincia, alla campagna e dunque si rivolge l'attenzione al territorio, un patrimonio "non nuovo in sé, ma rinnovato da un investimento identitario che prima non aveva" (Jalla, 2017). Da questo momento il museo di città, insieme al più generico museo locale, si investe una nuova responsabilità in contrapposizione alle spinte globaliste dei centri urbani più grandi. Una responsabilità che spartisce col suo pubblico, che diventa sempre più importante nel processo di narrazione del territorio e si trasforma in comunità piuttosto che semplice pubblico fruitore.

### 1.2.1 Storia del museo della città in Italia

Come già accennato precedentemente, il museo della città per come generalmente si intende è arrivato nel nostro paese con un notevole ritardo rispetto al resto d'Europa. Questo ritardo è spiegabile prendendo in esame la storia del museo civico, la tipologia che più si avvicina al museo di città. La nostra storia incomincia all'indomani del Risorgimento, quando le città, fino a quel momento appartenenti a diversi stati, dimostrano una ferrea volontà di celebrare la propria identità. Iniziano a essere aperti musei cittadini e gallerie locali con l'obbiettivo di raccontare il proprio territorio e la propria gente, ne aprono così tanti da diventare presto la realtà museale predominante nel regno, differentemente dagli altri regni europei, di più antica formazione, che stavano istituendo i grandi musei nazionali nelle loro capitali. In mancanza di una coscienza maturata circa la tutela e la conservazione patrimonio culturale, la politica del neonato regno italiano a riguardo è estremamente lacunosa; una situazione certamente dovuta anche alla presenza questioni ben più pressanti da affrontare. Per ridurre al minimo la minaccia di forze centrifughe da parte degli stati appena annessi e la disorganizzazione degli enti locali, la strategia dello stato è fortemente accentratrice: con la legge n. 2248 del 1865 viene unificato il controllo amministrativo, la gestione del patrimonio culturale pubblico è affidata al Ministero della Pubblica Istruzione coadiuvato fino al 1867 dalla Consulta di Belle Arti. Un'altra tappa importante è costituita da una serie di leggi promulgate nel giro di pochi anni, successive alla Legge Siccardi, e che concretizzano il mottocavouriano "libera chiesa in libero stato", per cui si attua una progressiva sottrazione di privilegi mantenuti fino ad allora dalla Chiesa cattolica, fino a giungere alla soppressione degli enti religiosi che non attendevano "alla predicazione, all'educazione o all'assistenza degli infermi" (Jalla, 2004). Molti beni ecclesiastici, mobili e immobili, sono assorbiti dal demanio pubblico e diventano un importante serbatoio di sedi e di beni artistici e storici per i nuovi musei cittadini, insieme ai cantieri di

riammodernamento urbanistico aperti in quel periodo in tanti centri dello stivale. Con tale affastellamento di beni, reperti e opere, i musei comunali sono caratterizzati da una certa multidisciplinarietà e da un approccio allestitivo spiccatamente enciclopedico, assorbendo differenti tipologie museali. (Emiliani, 1980). La storia del museo di città in Italia trova un altro passaggio agli albori degli anni '60, con una legge n.1080 del 22 settembre 1960 viene fatto obbligo ai musei non statali di dotarsi di un regolamento interno. In questo modo, i musei hanno la possibilità di autodefinirsi all'interno di una categoria museale, e per molti di questi la scelta è quella di definirsi come musei storici della città. Negli anni a seguire, per l'Italia vale quanto detto prima, quindi un'attenzione sempre più crescente negli anni '70 al territorio di provincia e una cura maggiore alla preservazione del paesaggio, devastato in quel periodo da una lunga e triste stagione di abusivismo edilizio. Contemporaneamente alla proliferazione di esperienze museali alternative che guardano a nuovi metodi divulgativi, alla ricerca di fonti non convenzionali, la formula tradizionale del museo civico è in crisi, perde attrattiva ed è incapace di rinnovarsi (Jalla, 2017). Se si volessero trovare in Italia le prime istituzioni museali definibili "di città", si possono considerare alcuni esempi molto antichi che per gli studiosi presentano caratteristiche assimilabili alle moderne concezioni. Daniele Jalla indica come primo caso in assoluto il museo di San Martino a Napoli, istituito nel 1866 dall'archeologo Giuseppe Fiorelli a seguito del passaggio della Certosa al demanio pubblico. Tuttavia, la scelta museale è ricaduta sull'esaltazione dell'aspetto artistico della collezione, pertanto potrebbe definirsi un museo prettamente d'arte. Un altro indicato dall'esperto è la collezione *Firenze com'era*, fondato a seguito dei lavori nel centro cittadino durante il suo periodo da capitale del Regno d'Italia. Da dieci anni, però, il museo è stato smantellato e la sua collezione ridistribuita in diverse ville medicee e in alcune sale di Palazzo Vecchio. Il Museo di Roma, infine, è certamente uno dei più antichi e dei più importanti nel nostro paese. Apre il 21 aprile del 1930, nella struttura dell'ex Pastificio Pantanella, a Piazza della Bocca della Verità, come

espressione della politica celebrativa del governo fascista, ed infatti si affianca al Museo dell'Impero, fondato quattro anni prima nella stessa sede. Nato per dare espressione della romanità e raccontare la storia dell'Urbe ripercorrendone l'epopea medievale e moderna, conta nella sua esposizione alcuni calchi in gesso dipinti di autori contemporanei raffiguranti luoghi scomparsi, frammenti lapidei provenienti dalle demolizioni, ceramiche e incisioni che documentano le trasformazioni urbanistiche, gli avvenimenti storici e i costumi d'epoca. Negli anni successivi, altri arrivi arricchiscono il museo di altre opere, come i dipinti della collezione Rospigliosi e una serie di busti ritratto seicenteschi, avviando così un processo di trasformazione del carattere e illustrativo e documentario del museo. Nel 1952, l'istituzione cambia sede e si sposta a Palazzo Braschi dove risiede tutt'ora. Per la grande varietà e mole di reperti a disposizione, a cui si aggiungono negli anni altre collezioni fotografiche, arrivando a oltre 120.000 reperti, il museo decide recentemente di cambiare il proprio allestimento in favore di una disposizione non più cronologica quanto suddivisa per tematiche (<http://www.museodiroma.it>, 11/01/2021).

### 1.3 Il dibattito sul rapporto museo-territorio

I musei della città, dalla loro invenzione nell'Ottocento fino a nostri giorni, hanno attraversato un percorso di profonda mutazione difficilmente paragonabile ad altre tipologie museali. Una maturazione che certamente è figlia dell'oggetto museale in sé, la città e i suoi cittadini, che sono in perpetuo cambiamento, ma che deve tanto anche al contributo teorico che il secondo Novecento ha donato agli studi sulla museologia e la pedagogia. Se lo studio della storia del territorio rimane il minimo comun denominatore del lavoro di queste istituzioni, le sue variabili risiedono nella eterogeneità delle proposte museali, sviluppate a partire dal monitoraggio attento del paesaggio e in seno a nuove sensibilità che non erano assolutamente richieste ai

musei fino ad alcuni decenni fa. Adesso i musei cittadini guardano con rinnovato interesse alle periferie, alle associazioni di quartiere, ai cambiamenti sociali in atto, ai cambiamenti ambientali, e assurgono a ruolo di *agorà* cittadina dove questi temi non vengono soltanto mostrati in una foto o in uno schermo, ma discussi, dibattuti e, se è il caso, criticati. Il museo non deve più essere la teca antologica del meglio della storia della città, ma uno specchio limpido, dove la cittadinanza si mostra come il risultato delle sue contraddizioni, e per questo è necessario talvolta un certo grado di smaterializzazione del museo. L'evoluzione del museo di città, la storia del suo allontanarsi progressivamente dalla concezione tradizionale di museo-contenitore per approdare a soluzioni più simbiotiche con il territorio e la popolazione locale, non è spontanea, non è dovuta a sporadiche intuizioni di direttori museali illuminati, ma è accompagnata, seguita, studiata e stimolata da decenni di ricerche, dibattiti e confronti promossi dagli enti internazionali, su tutti l'ICOM. Il consiglio internazionale dei musei, fin dalla sua nascita nel 1946, ha guidato le istituzioni museali nel processo di acquisizione di una diversa prospettiva di azione, meno autoreferenziale, segnando il passaggio da una logica *museum-oriented* ad un'altra *context-oriented*. Queste due categorie, si badi, non hanno un ruolo classificatorio ma possono essere utili come criterio di analisi delle politiche museali, che determinano le prassi con cui vengono compiute le funzioni di acquisizione, conservazione, ricerca, comunicazione ed esposizione. Nel caso di un museo "*museum-oriented*" - il più tradizionale e anche più diffuso - il rapporto con il contesto dentro cui si trova a operare è direzionato verso il perimetro fisico del museo: si hanno dunque pratiche di patrimonializzazione incentrate sulla rimozione dei beni dal loro contesto e la loro valorizzazione in quanto parte della collezione. Le istituzioni "*context-oriented*", invece, sviluppano politiche che protendono verso l'esterno, privilegiando attività di ricerca e conservazione *in situ*, delocalizzandosi, in parte, nei luoghi culturali e sociali della propria comunità. Esiste una terza categoria, definibile "*context-museum*", con il quale si individuano



quei casi in cui museo e contesto coincidono, come nel caso dei musei diffusi, dei siti naturali o archeologici e di alcuni parchi a tema, ma non sono del tutto utili a fini della nostra trattazione (Jalla, 2016). Nelle righe che seguono, verranno raccontati gli episodi-chiave che segnano il percorso evolutivo affrontato dai musei nelle sedi istituzionali del confronto. Non si tratta nello specifico dei musei di città, per i quali bisognerà aspettare gli anni Novanta prima che vengano esplicitamente affrontati, quanto del discorso più ampio che riguarda la dicotomia museo-territorio e delle implicazioni a esso legate.

### 1.3.1 ICOM

Per maturare nuove prassi museali in favore di una maggiore attenzione al contesto territoriale ci sono voluti anni di conferenze e di dibattiti sul grado di responsabilità che spetta ai musei nei confronti dell'ambiente esterno. Le prime istituzioni deputate all'assolvimento di questi nuovi "doveri" sono stati i musei di storia naturale, come si evince dalla risoluzione approvata alla terza conferenza generale dell'ICOM, tenutasi nel 1953 tra Genova, Milano e Bergamo, con il quale si raccomanda a questo tipo di museo la protezione della natura e l'educazione del pubblico a riguardo (Jalla, 2016). Alla conferenza successiva, nel 1956, (le conferenze si tengono ogni tre anni), vengono coinvolti i musei locali, dei quali si sottolinea, nella quindicesima risoluzione, la loro importanza nella conservazione del patrimonio culturale *in situ* e della sua diffusione a beneficio della popolazione locale (ICOM's 5th General Assembly, 1956). Negli anni a seguire, l'allarme ambientalista ed ecologico si fa più impellente, l'industrializzazione sta ormai raggiungendo un alto grado di capillarità e invadenza nel territorio. Il rischio della scomparsa o dell'irrimediabile stravolgimento del paesaggio e dei siti storici spinge alla creazione di un ente *ad hoc* nel 1965, l'ICOMOS (International Council of Monuments and Sites), fondato ufficialmente a Varsavia, ma la cui istituzione è decisa l'anno

prima a Venezia, in occasione del secondo congresso degli architetti, conservatori e tecnici dei monumenti storici. La creazione del nuovo organo segna un momento di differenziazione dei compiti: l'ICOM resta dentro al museo, l'ICOMOS si occupa del patrimonio che è fuori. Il dibattito sull'ambiente prosegue anche nelle conferenze generali dell'ICOM successive. La quinta risoluzione della conferenza del 1971 a Grenoble si concentra profondamente sul ruolo educativo dei musei, invitandoli alla produzione di esposizioni dedicate specificamente sul rapporto uomo-ambiente come mezzo di sensibilizzazione (ICOM's 10th General Assembly, 1971). La conferenza è anche l'occasione in cui il termine "ecomuseo" viene utilizzato per la prima volta in pubblico, prima ancora della sua effettiva comparsa (Jalla, 2016). Un anno dopo si tiene una tavola rotonda organizzata dall'UNESCO e dall'ICOM a Santiago del Cile, dove vengono invitati a intervenire i più illustri museologi latinoamericani circa il ruolo dei musei nello sviluppo dei paesi dell'America del Sud. Il dibattito internazionale fino a quel momento soffriva di una certa preponderanza di prospettive eurocentriche, per cui non venivano realmente comprese le necessità dei paesi in via di sviluppo. Dal confronto emerge il profilo del museo "integral", il museo che diventa parte integrante della compagine sociale e che partecipa alla presa di coscienza della sua comunità. Il museo integrato sfrutta l'utilizzo di nuove discipline della sfera delle scienze sociali e si appropria di nuove competenze da indirizzare alla sua assimilazione col tessuto sociale; la condizione privilegiata in cui si trova a operare è l'essere circoscritto a un contesto regionale o urbano. Con l'introduzione dei concetti di "ecomuseo" e di "museo integrato" si inaugura la stagione della Nuova Museologia: vengono messe in discussione le prerogative nel museo tradizionale, il suo ruolo nel rapporto individuo-società e individuo-ambiente. Quello che era stato al centro del museo fino ad allora, vale a dire la collezione, viene posto in secondo piano ed è rimpiazzato dalla comunità che vive il territorio in cui si trova il museo. Del 1973 è invece la pubblicazione di un volume della rivista *Museum* dal titolo *Museums and environment* che arricchisce il dibattito di importanti spunti di

riflessione, alcuni dei quali erano già sorti in una serie di simposi di ICOM, un anno prima in Francia, tra Bordeaux, Istres, Lourmarin e Parigi. Nei contributi viene ribadita la nuova coscienza museologica che intende allargare la sfera d'azione dei musei, le cui ricerche devono provenire in misura maggiore dall'integrazione di programmi e metodi che uniscano scienze naturali e scienze umane con azioni educative e pedagogiche nuove. Il che porta a considerare il museo non solo come un edificio ma piuttosto come un insieme di attività di matrice educativa che vanno dalle attività tradizionali a nuove formule di fruizione, come gli itinerari urbani, rurali, tra i siti storici. Nelle pagine finali della rivista viene dato ampio spazio alla teorizzazione del modello Ecomuseo, definito nei colloqui dell'ICOM come il museo specifico del territorio, luogo dove si incontra chi agisce nel territorio, chi lo subisce e chi vi si riflette (ICOM, 1973). Sull'argomento, nell'occasione, si esprime diffusamente il museologo francese Georges Henri Rivière, soprattutto sul lavoro di contestualizzazione di opere e reperti in modo da rinviare indirettamente all'ambito di origine, sia fisico che culturale, spingendo le istituzioni ad aprirsi alla contemporaneità e a un'attiva partecipazione del pubblico e della comunità. Per rafforzare la relazione col proprio ambiente ed essere efficace nel comunicarlo, il museo, secondo lo studioso, deve ampliare il tipo di risorse per la fruizione, sperimentando nel campo dei mezzi audiovisivi (Rivière, 1973). Le riflessioni neomuseologiche condotte in tal senso continuano per tutti gli anni '70, ad inserirsi nel dibattito subentra nel 1977 anche l'ICOFOM (International Committee for Museology), organo nato in seno all'ICOM che si propone per lo sviluppo di ricerche teoriche sulle differenti forme che un museo può prendere. La conferenza annuale che l'ente organizza nel 1990 in Zambia, a Livingstone-Mfuwe, riprende la questione del rapporto tra museo e contesto sociale e culturale, tema che nel decennio passato non era stato generalmente affrontato con la stessa ricchezza che negli anni Settanta. Durante il dibattito, definito il paesaggio come il risultato delle forze geologiche, antropiche e biologiche di un dato luogo, si ragiona sull'estensione del concetto di "oggetto museologico". Esso si riconosce in

una doppia prospettiva: una più restrittiva che corrisponde agli elementi della collezione museale, i *musealia*, e un'altra più estensiva che allarga il campo all'intero ambito del patrimonio culturale e naturale, per cui si intendono per oggetto museologico tutti gli elementi che attengono al regno della natura e della cultura materiale, che si considera opportuno conservare e tutelare *in situ*, *ex situ* o tramite una sua documentazione (Mensch, 1992). In direzione di una simbiosi efficace tra le istituzioni e il territorio si muovono diverse proposte, alcune più astratte, dall'elevato contenuto teorico, che richiedono competenze sempre più trasversali per il museo e un forte grado di interdisciplinarietà (Bellaigue, 1990). Si segnala tra queste l'idea del "museo complesso", omnicomprensivo degli elementi del paesaggio culturale (Piščulin, 1990), ma anche la proposta del museo "deconcentrato", accostabile al nostro museo diffuso, cioè distribuito in più punti del territorio, tramite l'utilizzo di antichi edifici utilizzati a fini espositivi o divulgativi che coesistono con altri ancora in uso, così da consentire un dialogo diretto fra passato e presente (Schreiner, 1990).

### 1.3.2 CAMOC

Mentre continuano a proliferare contributi teorici ed esperienze sul campo in direzione di una maggiore presenza degli istituti museali e dei centri di cultura fuori dalle sale espositive e sempre più dentro il tessuto sociale e il paesaggio naturale e antropico, qualcosa inizia a muoversi anche in merito ai contesti specificamente urbani. Il punto di partenza è un convegno a Londra nel 1993 dal titolo *Reflecting cities*, organizzato dal Museum of London, allora diretto da Max Hebditch. Dal dibattito emerge la necessità di creare un ente nel quale possano concentrarsi le questioni inerenti ai musei cittadini, viene così istituita l'Associazione Internazionale per i Musei della Città (IACM) che vede il suo primo meeting due anni dopo a Barcellona. Nella città Catalana viene avanzata la proposta di un comitato dedicato a questa

tipologia museale che dialogasse direttamente con l'ICOM. Nello stesso anno, 1995, viene dato alle stampe dall'UNESCO il 185° numero di *Museum International*, interamente dedicato ai musei di città, dal titolo *City museums*. Il volume è una preziosa rassegna di articoli sul tema, che testimoniano un profondo cambiamento di prospettiva e di attitudini delle nuove generazioni di musei cittadini. Ciò che risalta maggiormente da quelle pagine è la consapevolezza della versatilità e della ricchezza che potenzialmente appartengono a questi musei. Le sfide che devono essere raccolte riguardano principalmente il superamento di una concezione archeologica della collezione del museo, verso un approccio che guardi anche ai processi, alle relazioni, ai segni orali e visivi, così che possa essere raccontata più esaurientemente la società urbana e i processi di cambiamento che agiscono con essa (Hebditch, 1995). Superare l'archeologia, e dunque, in un certo senso la scientificità dei metodi di ricerca, significa aprire le porte anche a operazioni artistiche da includere nella progettazione del museo, queste devono essere senz'altro sperimentate dal curatore in un nuovo modo di fare divulgazione (Heideken, 1995). È indispensabile, si evince da questi contributi teorici, che i musei di città siano visti come parte di un paesaggio urbano complesso e debbano sforzarsi di accogliere nuovi compiti e nuovi pubblici, non limitarsi a parlare della città ma imparare a dialogare con lei (Johnson, 1995). L'Associazione Internazionale per i Musei della Città non riscuote molto successo e riesce a riunirsi soltanto altre due volte, mentre, nel 2001, sempre a Barcellona, viene organizzato un tavolo di lavoro dall'ICMAH (International Committee for Museums and Collections of Archaeology and History), una commissione dell'ICOM dedicata agli studi archeologici, durante il quale viene presentato un report, redatto dal Museo della città di Mosca diretto da Galina Vedernikova, che include una strategia per lo sviluppo di una nuova generazione di musei della città. La stessa direttrice interviene durante la conferenza generale dell'ICOM del 2004 a Seoul, presentando un'istanza a favore di una commissione che rappresenti i musei che riguardano le città. Con l'approvazione del Consiglio Esecutivo

dell'ICOM, finalmente nell'aprile del 2005 si aprono i lavori per la nascita del CAMOC (International Committee for the Collections and Activities of Museums of Cities). Il meeting si tiene a Mosca ed è organizzato dalla vicedirettrice del museo della capitale, Irina Smagina. Al termine della conferenza viene scelto il nome e definito il consiglio direttivo nelle persone di Galina Vedernikova come direttrice, Robert Macdonald, direttore emerito del New York City Museum, è il vicedirettore insieme a Itzak Brenner, direttore del Museo di Rishon Lezion in Israele. CAMOC si presenta al pubblico come un “forum di persone che lavorano o sono interessati ai musei della città, pianificatori, urbanisti, storici, economisti, architetti o geografi, tutti coloro che vogliono condividere conoscenza ed esperienza, scambiare idee e costruire delle partnership oltre i confini nazionali. In breve, CAMOC riguarda le città e le persone che le vivono” (tradotto dall'autore dal sito <http://network.icom.museum/camoc/about/about-camoc/>, 13/03/2021). Il primo anno per CAMOC non è semplice: a parte un iniziale screzio, presto risolto, con ICMAH per una presunta “invasione di campo”, il comitato non ha i soldi per organizzare la prima conferenza ufficiale, potendo contare allora solo sul sostegno economico di pochi membri. Tuttavia, grazie all'intervento di Macdonald, riesce a sfruttare le celebrazioni per il centenario dell'Associazione Americana Musei e a pianificare la conferenza alla Northeastern University di Boston. La manifestazione riscuote un buon successo, vengono riuniti 77 delegati da 15 paesi tra cui Guatemala, Brasile, Mongolia, viene fatta anche una pubblicazione in merito al Museums Journal. Per l'occasione vengono tracciati i primi tre temi di ricerca su cui verranno sviluppati in successivi momenti di incontro e di studio. Questi sono:

- 1) I musei di città come forum per la ricerca e la discussione delle questioni urbane contemporanee;
- 2) La diversità nei centri urbani;
- 3) L'uso delle nuove tecnologie per restituire alle città un senso identitario e di appartenenza.

Tra gli obiettivi che il comitato si propone, innanzitutto, una ricerca continua per fornire una definizione universalmente valida per i musei di città tramite lo studio di modelli già affermati e la sperimentazione di nuove vie; lo studio

incessante sul tema delle migrazioni; la creazione di un database in continuo aggiornamento con le informazioni sui musei della categoria, individuandone le modalità di governance, il tipo di utilizzo dei sistemi digitali, le scelte allestive; l'organizzazione di un network capace di mettere in contatto tra loro istituzioni museali di tutto il mondo; il raggiungimento di una completa autonomia finanziaria attraverso una continua attività di *foundrising* per attivare progetti a breve e a lungo termine. CAMOC riserva anche un occhio di riguardo per i Paesi in via di sviluppo, per i quali sono organizzati diversi progetti specializzati, e promuove una continua cooperazione con gli organismi internazionali nel campo della cultura. Viene ricercato un continuo dialogo con professionisti di vario genere, dagli economisti agli architetti, dagli urbanisti ai sociologi, per arricchire l'eterogeneità delle voci che partecipano alle conferenze annuali e alle pubblicazioni, periodiche e speciali, che dà alla stampa (Jones, 2019). Oggi l'ente può contare sul sostegno di più di cinquecento membri e dell'adesione di molteplici istituzioni museali internazionali. Tuttavia, per essere una costola ufficiale dell'ICOM e dedicarsi a una tipologia museale così largamente diffusa, non sembra essere un forum veramente diffuso e dunque efficace, se non per il contributo teorico dei suoi esperti sul campo. Nell'indagine condotta dalla dottoressa Betti sui Musei di città in Europa (2012), ad esempio, su otto musei di città di grandi centri europei che hanno partecipato all'indagine, soltanto due sono membri CAMOC, lo STAM di Ghent in Belgio e il Museo della città di San Pietroburgo. Questa statistica, certamente ormai datata e non estremamente indicativa, dimostra la difficoltà concreta di creare una rete museale tra città lontane e diverse, a cui vengono preferite reti locali e regionali.

### 1.3.3 Il dibattito in Italia

Nonostante, come già visto, i musei di città non siano categorizzati come tali nei censimenti ufficiali, ma si mimetizzano tra musei d'arte, d'archeologia, di etnoantropologia, di storia, ecomusei e via discorrendo, in Italia nascono in continuazione istituzioni di tal genere, in grandi centri, ma soprattutto in quelli piccoli, disseminati per tutta la penisola. La predominanza di musei locali nella provincia indirizza senz'altro il dibattito nazionale verso questioni inerenti alla tutela delle peculiarità del territorio, della sua storia e del ruolo dei musei come baluardi della cultura del luogo, piuttosto che verso temi definibili più "metropolitani" che invece sembrano interessare molto di più le ricerche del CAMOC. Non è una questione anagrafica a determinare la sensibilità, più o meno forte, di un'istituzione museale nei confronti di tematiche globali o urbane di recente interesse internazionale, quanto invece gli obiettivi prefissati, e quest'ultimi sono necessariamente derivati dal luogo che ospita il museo, e il rapporto instaurato tra loro. Un museo della città di un piccolo centro abitato cercherà di concentrare le proprie risorse nella promozione del territorio, esalterà dunque le sue bellezze storico-artistiche ma anche enogastronomiche, si impegnerà nella custodia e nella trasmissione delle tradizioni locali, punterà maggiormente al ruolo di attrazione turistica e alla creazione di reti locali. Di contro, un museo cittadino di un centro metropolitano tendenzialmente diversificherà i propri ambiti di indagine, affrontando temi come l'integrazione sociale delle minoranze etniche o l'inquinamento dell'area e delle acque, probabilmente avrà più risorse da impiegare nella digitalizzazione dei sistemi di fruizione e, inoltre, allargherà le maglie della propria rete cercando interlocutori di respiro internazionale. Si tratta in entrambi i casi della stessa macrocategoria di museo, cioè della città, sicuramente unite da un approccio storiografico alla base, ma rappresentativi di due prospettive molto diverse tra loro. Questa differenza sostanziale sottostà alla bassa capillarità della diffusione del forum di CAMOC oltre i confini dei grandi



centri urbani e di quanto sia limitato il suo ruolo all'interno del dibattito interno al nostro paese, animato soprattutto da ICOM Italia e dagli enti locali, nonché ovviamente dai musei stessi e dalle associazioni di settore. Il rapporto museo- territorio rimane pertanto l'argomento centrale del dialogo museologico promosso dal Consiglio internazionale dei musei anche negli ultimi anni, trovando in Italia dei preziosi momenti di confronto e di crescita. Il dibattito più recente trova la sua acme nella Conferenza Generale del 2016 a Milano dedicata ai paesaggi culturali e alle responsabilità detenute dai musei nei loro confronti. In preparazione dell'evento vengono organizzati diversi incontri a livello regionale dove vengono letti testi sul paesaggio, documenti internazionali, normative italiane e straniere con l'obiettivo di stimolare la riflessione verso nuovi orizzonti di pensiero e di pratica dei musei, come il seminario *Musei e paesaggi culturali* organizzato a Nuoro da ICOM Italia e dall'Istituto Superiore Regionale Etnografico (ISRE) nel 2013. Un anno dopo, a luglio, si riuniscono a Siena più di 250 professionisti del mondo museale, da tutta Europa, alla conferenza *Musei e paesaggi culturali*, con lo scopo di dare avvio allo sviluppo dei temi-chiave per la successiva dichiarazione ICOM. Al termine dell'incontro vengono indicati quattro *topics*, i seguenti: la differente percezione che si ha del paesaggio da un paese all'altro, dovuta alle differenze di bagaglio culturale; le nuove funzioni sociali e territoriali dei musei come centri di interpretazione della comunità e dello spazio; l'opportunità, scaturita dal ripensamento dei rapporti tra museo e contesto, di trovare nuove forme di partnership e network per l'ampliamento di tecniche museali interdisciplinari; il ruolo dei musei a supporto delle amministrazioni locali per lo sviluppo di un turismo sostenibile e la conservazione dei paesaggi. Viene, inoltre, prodotta in questa occasione la *Carta di Siena su Musei e paesaggi culturali*, un documento contenente il punto di vista dei musei italiani circa il proprio rapporto con il territorio, con l'accordo da parte di tutte le associazioni e gli enti presenti di rivederla e integrarla alla luce dei suggerimenti e delle osservazioni proposte negli anni successivi (ICOM, 2014). Nei seguenti due anni, il confronto, nazionale e internazionale,

contribuisce ad approfondire le questioni individuate a Siena e porta alla redazione di un secondo testo aggiornato, proposto alla XI Conferenza Nazionale dei Musei, svoltasi a Cagliari il 21 ottobre 2016. Il nuovo testo è la *Carta di Siena 2.0* e si articola in tredici punti, i più salienti dei quali riguardano: il ruolo dei musei nostrani come conservatori e comunicatori delle peculiarità del paesaggio italiano e come interpreti delle visioni e delle esigenze delle comunità che nel tempo hanno trasformato lo stesso paesaggio; la critica verso i quadri amministrativi nazionali e locali, responsabili di insufficienti investimenti economici, di un impianto normativo non coordinato con la pianificazione territoriale e di politiche pubbliche che non hanno sollecitato un coinvolgimento attivo dei cittadini, considerati destinatari passivi piuttosto che attori dell'azione di *governance*; la richiesta di un diverso modello di gestione del patrimonio culturale che assegni ai musei la funzione di “presidi territoriali di tutela attiva e di centri di responsabilità patrimoniale”; la valorizzazione del patrimonio culturale e ambientale al fine di promuovere uno sviluppo territoriale rispettoso dei caratteri identitari, di concerto con tutti gli *stakeholders*, dunque, la condivisione della responsabilità del paesaggio in una logica di partenariato con gli altri soggetti pubblici e privati; il ruolo degli istituti museali *et similia* come punto di riferimento per la nascita e il rafforzamento delle “comunità di paesaggio” e la programmazione con esse di laboratori di partecipazione e salvaguardia degli spazi; la ricerca di uno sguardo rivolto al paesaggio nel presente, così come è percepito, uno sguardo che sia anche critico e che sappia manifestare dissenso civico nei confronti degli elementi non meritevoli di essere trasmessi (ICOM, 2016). Il grosso problema che emerge dalla *Carta di Siena*, più che teorico, sembra di stampo gestionale e politico, poiché si tratta in sostanza della richiesta di una estensione delle responsabilità dei musei e di un coinvolgimento nella gestione dei beni paesaggistici. Il tema non riguarda direttamente i musei di grandi città, ma interessa senz'altro tutta la costellazione dei musei locali che, si ripete, in Italia sono di numero assai considerevole e hanno un ruolo consistente come presidi del paesaggio.

## 1.4 Buone pratiche

Il museo della città, come si è visto, è un museo dalle possibilità innumerevoli e dalle forme molteplici. Le sue potenzialità, le forme e le modalità dei servizi che può offrire alla comunità, nonché il ruolo che è capace di assumere per la compagine urbana, lo rendono un modello museale adattabile a qualunque contesto in qualsiasi paese del mondo. Ma, se la sua teorizzazione lascia porte aperte all'immaginazione di istituzioni virtuose, accessibili, all'avanguardia e sempre aggiornati, nella realtà dei fatti ci si scontra con tanti progetti incompleti e tante occasioni mancate, oppure con musei che semplicemente si limitano ad esporre la propria collezione nelle proprie sale e nulla più. Bisogna tenere in considerazione che nella maggior parte dei casi questi musei sono di proprietà dell'amministrazione comunale e dipendono in buona misura dal grado di impegno economico che questa mette a disposizione. Dunque, le risorse finanziarie, la grandezza e l'accessibilità degli spazi a disposizione, lo spettro delle attività accessorie e tanti altri fattori che contribuirebbero alla ricchezza dei servizi museali sono variabili sensibili più a fattori esogeni che a scelte interne. Talvolta, la creazione di un museo cittadino risulta essere la proposta in campo culturale più facile da parte di chi amministra - o si propone di farlo - e si corre il rischio di trovarsi istituzioni sorte per convenienza politica piuttosto che per un sincero desiderio di salvaguardia del patrimonio da parte della comunità. Musealizzare il patrimonio, cioè quel processo di ricerca, acquisizione, tutela, comunicazione e valorizzazione, è un gesto nobile, ma sterile se non vi è alla base un sincero sentimento di preservazione condiviso, se non attiva una coscienza di appartenenza della collettività e se non coinvolge le professionalità del campo, questo vale certamente anche per gli ecomusei, i musei locali e i musei di prossimità. Ci sono comunque, nel mondo dei musei di città, numerosi esempi di istituzioni estremamente valide che con il loro lavoro stano facendo scuola. Istituzioni che sperimentano nuove vie nella comunicazione del patrimonio cittadino e

nel *community engagement* attraverso l'elaborazione di attività e servizi innovativi e l'utilizzo sapiente di tecnologie digitali. In questo capitolo verrà raccontato brevemente il lavoro di alcuni di questi musei, selezionati perché indicativi, a mio avviso, di un modo diverso di operare sul territorio, un *modus operandi* che aggiunge qualcosa in più, che impreziosisce il valore dell'istituzione per la città. I criteri con cui ho scelto queste istituzioni sono fondamentalmente: l'apporto scientifico alla ricerca sulla città e su se stessi in quanto museo di città, nell'ottica di un sincero desiderio al continuo miglioramento; i servizi extra-museali dedicati al cittadino vecchio e nuovo, autoctono o immigrato; la sperimentazione di nuovi metodi di fruizione, diffusi o integrati con altri metodi; l'utilizzo innovativo del digitale e del web. Quelle presentate sono innegabilmente delle istituzioni ricche con il sostegno, alle spalle, di amministrazioni e società presenti e virtuose, ed è senz'altro per la loro agiatezza che possono permettersi di investire in innovazione ed essere delle apripista e degli esempi di buone pratiche esportabili ad altre realtà.

#### 1.4.1 MUHBA - Museu d'Història de Barcelona

Il museo di città di Barcellona è inaugurato ufficialmente nel 1943 come parte dell'Istituto Municipale di Storia, sotto la direzione di Agustí Duran i Sanpere. Sono, tuttavia, più antichi gli eventi che portano alla sua formazione, eventi legati a importanti trasformazioni urbane che attraversa la città a inizio Novecento e a ritrovamenti archeologici di periodo romano a esse connesse, come il rifacimento di via Laietana, l'abbattimento di circa duemila edifici della città storica e la ricostruzione del palazzo gotico Casa Padellàs a Plaça del Rei, che ospiterà in seguito la sede centrale del museo. Il museo, quindi, viene aperto al pubblico nei primi anni Quaranta con una spiccata vocazione archeologica, dividendosi tra l'esposizione dei reperti in sede e gli scavi sotterranei della città antica e tardo antica e il Palau Reial Major, resi visitabili, grazie a

un prolifico sodalizio con il Servicio Municipal de Excavaciones Arqueológicas de la Ciudad (Servizio Municipale di Scavi Archeologici della Città). A ridosso del nuovo millennio inizia un lungo periodo di riorganizzazione del MUHBA in cui si susseguono degli ampliamenti degli spazi con il coinvolgimento di altri edifici antichi o della storia contemporanea che ne diventano sedi secondarie, come il monastero del Trecento di Pedralbes, la casa-museo dedicata al poeta rinascimentale Verdaguer nel 1999, il Parco Güell nel 2002, il Refugi 307 - un rifugio antiaereo risalente alla Guerra Civile - nel 2004, l'ex-fabbrica Oliva Aertés e altri ancora. Il museo di trova a gestire, adesso, diversi punti della città, diversificando la propria collezione per sezioni tematiche e cronologiche. Le varie sedi sono spazi cui è stata modificata destinazione d'uso e restituiti alla cittadinanza in forma di spazio culturale, questo approccio ha senz'altro contribuito alla riqualificazione di alcune aree urbane non soltanto del centro turistico, ma anche in zone periferiche e residenziali, con luoghi dedicati al cittadino. L'istituzione adesso ha quindici sedi, alcune delle quali adibite a spazi espositivi e un tour virtuale disponibile sul sito, inoltre, organizza passeggiate per la città attraverso percorsi tematici e offre diversi progetti educativi rivolti agli utenti più giovani (<https://ajuntament.barcelona.cat/museuhistoria>, 01/02/2021). Ma ciò che veramente impreziosisce il lavoro del museo catalano è l'impegno dedicato alla ricerca e alla didattica. Il MUHBA mette a disposizione i propri curatori e il proprio staff per programmi di ricerca guidata, ed organizza, in aggiunta, un Master di "Gestione del Patrimonio e del Paesaggio" in collaborazione con l'università di Barcellona (Betti, 2012). Nel 2010, invece, il museo è il principale promotore del City History Museum and Research Network of Europe, un network informale, non istituzionale, che raccoglie professionisti e lavoratori del mondo dei musei di città europei con l'obiettivo di contribuire allo studio di modelli museologici condivisi e alla costruzione di un linguaggio partecipato, in virtù di un retaggio storico europeo comune. I lavori del gruppo portano alla pubblicazione di un documento del 2013 conosciuto come *The Barcelona Declaration*, che intende

contribuire a una definizione più chiara dei musei cittadini del continente, pur riconoscendo che il fattore principale che accomuna questi tipi di musei sia proprio la diversità. Tuttavia, sono riconosciuti come luoghi che riflettono sul concetto stesso di città come anima del patrimonio da custodire e condividere. Da questo terreno comune, tali musei possono immaginare e tracciare il ruolo delle città nel futuro. La Dichiarazione individua sette temi che danno – o dovrebbero dare – forma e sostanza a questo tipo di istituzioni, questi sono: il *network urbano*, che includa attori di diverso ambito e grado di istituzionalità, di cui il museo dovrebbe essere il perno centrale; il ruolo di *piattaforma accademica*, di studio interdisciplinare e propedeutico alle finalità di collezione, esposizione e interpretazione della narrazione storica; certamente legato alla sua *funzione educativa*, che contribuisca alla coesione sociale multiculturale; il museo di città è dunque un *meeting point*, un punto di incontro e discussione critica, una sorta di laboratorio urbano; ma è anche un *centro R+D+i*, cioè di ricerca, sviluppo e innovazione, dunque entra nel campo della produzione culturale come punto di incontro tra patrimonio ed economia cittadina nel settore dell'industria culturale e creativa; i musei di città hanno anche una responsabilità non irrilevante nei confronti del *turismo*, poiché possiedono la capacità di veicolarlo in direzione di una maggiore consapevolezza e sostenibilità; e, infine, è necessario che sia riconosciuto il loro contributo e il loro valore per la costruzione dell'identità europea (*The Barcelona Declaration on European City Museums*, da CamocNews 03-2015). La *Dichiarazione di Barcellona* ha un innegabile valore teorico sulla questione dei musei cittadini, per la loro responsabilizzazione e maturazione, ed è servito al MUHBA per avvicinarsi ad altri centri museali europei, ma in qualche modo evidenzia i confini insuperabili tra teoria e pratica, l'impossibilità di normalizzare una tipologia di museo che fa della diversità, dell'unicità, del relativismo culturale la propria forza; è dunque difficile poter dedurre dei risvolti pratici universali per ogni città, che non siano eccessivamente poco specifici e forse, in qualche misura, ovvi.

#### 1.4.2 Københavns Museum

Il nucleo originario della collezione del Museo di Copenaghen consiste in una serie di plastici, arredi e fotografie relative alla storia della città, raccolte all'inizio del Novecento e conservate nell'allora nuovo municipio. La collezione cresce negli anni come anche le aree di responsabilità e gli incarichi in relazione alla città, così il museo si sposta negli anni Cinquanta dall'ultimo piano del municipio agli spazi della Royal Shooting Society a Vesterbro e si ritrasferisce nel 2020 nel centralissimo quartiere di Stormgade a pochi passi dal Nationalmuseet, il museo nazionale della storia danese, restando sempre sotto la proprietà comunale. Se nei primi decenni la narrazione proposta dal museo di focalizza sulle trasformazioni urbane e sociali, col tempo e la crescita del proprio repertorio, può allargarsi ad altri temi, affrontando la storia cittadina tramite, ad esempio, le vite dei suoi personaggi più illustri. Quello di Copenaghen è un museo dalle dimensioni modeste e dalle modalità piuttosto tradizionali, ma che si distingue per il particolare e stretto rapporto con la comunità per cui è continuo il monitoraggio dei feedback. Di particolare interesse è l'utilizzo delle nuove tecnologie che il museo sperimenta come mezzo per raccontare la città e avvicinarsi al pubblico, come l'installazione itinerante attivata dal museo nel 2010 dal titolo *THE WALL*, una parete alta due metri e lunga dodici, un enorme touch screen in 3HD interattivo, tramite il quale l'utente può scorrere migliaia di foto e video dell'archivio del museo, caricare propri contenuti, come foto, video, storie e commenti a voce, e mandare cartoline virtuali su internet ad amici. La struttura viene spostata periodicamente e tocca diversi quartieri della città, diventando una sorta di succursale in piccolo del museo stesso, uno strumento con il quale il museo è presente e vicino e si fa conoscere dai suoi cittadini, proponendo un'esperienza di fruizione insolita (Sandhal, 2011). Un altro servizio che offre il museo, insolito e poco diffuso tra le strutture simili, è legato all'archeologia della città e al Dipartimento archeologico dell'amministrazione

comunale che è ospitato proprio dal museo. Il museo, infatti, offre la propria consulenza in materia, in virtù della vasta conoscenza che ha della storia urbana e delle fondamenta cittadine, a qualunque cittadino voglia costruire o debba fare lavori di ristrutturazione privati, al fine di evitare il rischio di danneggiamenti di reperti archeologici ancora non portati alla luce e di abitazioni o costruzioni che si intendono erigere (<https://cphmuseum.kk.dk>, 01/02/2021).

#### 1.4.3 CHM - Centre d'histoire de Montréal

Con meno di quarant'anni di storia, il Museo della storia di Montreal è il più giovane tra quelli affrontati fin ora. Nasce infatti nel 1983 come uno degli obiettivi del processo di riqualificazione a trazione culturale del centro storico della città, definito nel 1979 dall'amministrazione comunale con il *Montréal Cultural Development Agreement*, allestendo le dodici stanze di una caserma dei vigili del fuoco in disuso, un palazzo costruito i primi anni dello scorso secolo. Gestito inizialmente dalla *Société d'archéologie et de numismatique de Montréal*, nel 1987 il CHM entra a far parte della rete comunale *Maisons de la culture*, sotto l'egida della *Division de l'action culturelle et des partenariats* ([www.ville.montreal.qc](http://www.ville.montreal.qc), 03/02/2021). Dai primi anni, il Centro elabora le proprie scelte espositive sulla base di alcuni principi fondanti riassumibili in tre punti: il centro è idealmente concepito come anticamera, come introduzione alla città – che diventa il vero centro d'esplorazione – ed è, dunque, direzionato verso l'esterno; come *concept* narrativo si assume che a innescare fondazioni, espansioni, consolidamenti o abbandoni dei centri urbani siano fattori di natura economica, quindi la connessione tra le sale espositive ricalca le relazioni economiche e produttive tra i vari periodi; ogni periodo presentato in mostra è l'assemblamento di contesto, temi e sottotemi sociali, culturali, ed economici che ritornano più volte ed evidenziano gli aspetti più peculiari dell'epoca trattata (Collins, 1995). La storia del museo è segnata da alcune metamorfosi dovute



a un forte desiderio di rinnovamento e ampliamento delle proprie funzioni. L'allestimento permanente, da sempre improntato su ricostruzioni scenografiche dei siti più iconici della città, sfrutta le suggestioni di luci, registrazioni audio, proiezioni video e crea atmosfere nelle quali possono essere esplorati elementi visuali e testuali che accompagnano gli oggetti in mostra, è riformulato nel 1991 e nel 2001 con la creazione di percorsi tematici che approfondiscono eventi e figure storiche, mentre si dà più spazio agli *exhibit* temporanei e agli spazi polivalenti per attività accessorie. Per il 2022, invece, è previsto il cambiamento più sostanziale, un restyling che investirà l'istituzione da cima a fondo: il nome diventerà MEM - Mémoire des Montréalais, e aprirà le sue porte nel secondo piano di una grande struttura multifunzionale sul Boulevard Saint-Laurent, nell'ex quartiere a luci rosse. Potrà contare su una superficie di 3200 metri quadrati, tre volte più grande della caserma attuale, e su un consistente investimento per aggiornare il percorso allestitivo e i suoi dispositivi tecnologici. La peculiarità del museo, però, non risiede tanto in ciò che espone e nelle modalità di allestimento, quanto su ciò che la struttura offre alla comunità in servizi extra, che denotano una profonda attenzione alle esigenze della città e un altro grado di consapevolezza delle proprie prerogative e potenzialità, oltre che l'attenzione dell'amministrazione locale alle politiche culturali e certamente una positiva risposta di partecipazione da parte dei cittadini a questo tipo di iniziative. Come ormai in molti musei di questo tipo, sono organizzate attività educative dedicate ai ragazzi delle scuole e tour guidati attraverso le vie della città; sono predisposte mostre temporanee virtuali interamente consultabili via internet, sono approfondimenti di temi storici o temi sociali di stretta attualità della città. Inoltre, è possibile scaricare dal loro sito tre podcast da ascoltare in qualsiasi ora della giornata, durante le passeggiate in solitaria, che raccontano gli avvenimenti storici di alcuni quartieri della città, permettendo un tipo di apprendimento più vivido e meno convenzionale. Il CHM è attento alle minoranze etniche e linguistiche che fanno parte della comunità montrealense. A tal proposito, con il progetto BINAN-MEM, in collaborazione con il

*Bureau d'intégration des nouveaux arrivants à Montréal (BINAM)*, i facilitatori del museo coinvolgono gli abitanti anglofoni o allofoni di alcuni quartieri in giochi didattici per la lingua francese costruiti a partire dalla mappa della città e oggetti della vita quotidiana. L'estate scorsa, invece, per il progetto *Vélos citoyens*, lo staff del museo va in parchi, strade secondarie e spazi pubblici di dodici quartieri di Montreal, con delle bici riadattate a studi di registrazione mobili. Lo scopo del progetto è di intervistare gli abitanti del luogo chiedendo quali siano i posti che più amano del loro rione, raccogliere storie personali, feedback sulla città e lo stile di vita di chi la vive, per creare un inventario di tesori locali, nascosti, che conosce e apprezza solo chi li vive quotidianamente ([www.ville.montreal.qc](http://www.ville.montreal.qc), 02/02/2021). Il progetto è un buon esempio di come un museo possa continuare a essere attivo durante la chiusura forzata causata dalla crisi epidemiologica, indirizzando la ricerca su fonti non istituzionali che rendono più completa e corale la narrazione della città; certamente è anche un ottimo espediente per non perdere il contatto con i fruitori del museo, anzi valorizzarli e pubblicizzare la propria istituzione. In questo senso, va citato anche l'annuale contest fotografico per i fotoamatori di Montreal su temi che riguardano la città. Infine, le ricerche condotte dal museo, così come gli aggiornamenti sulle sue esposizioni temporanee e tutte le novità che lo riguarda sono inoltre descritte e approfondite nel sito web, *Memories des montrealais*, in forma di articoli o dossier gratuiti.

#### 1.4.4 In Italia

Se nel resto del mondo occidentale il museo della città è un modello ormai maturo, autonomo, che tende a specializzarsi in servizi e ambiti extramuseali e che gode di ampi consensi da parte dei municipi delle proprie città, in Italia fa fatica ad emergere ed è ancora piuttosto oscurato dalla presenza dei musei civici di tradizione più che centenaria. Le due tipologie museali, è bene ripetere, non sono sinonime, pur avendo numerosi punti di contatto. Il museo civico è un

museo di stampo tradizionale e di approccio spiccatamente storico e cronologico, indirizza la sua azione di salvaguardia solamente all'interno delle proprie sale, tramite un processo di patrimonializzazione dei beni che potremmo definire "sottrattivo", cioè collezionando reperti storici o artistici sottratti dal loro contesto – certamente anche per motivi di tutela del bene stesso – ed esposti all'interno del museo. Il museo di città, a differenza del suo parente italiano, fa sue pratiche di ricerca e diffusione dei contenuti che devono molto a un approccio di tipo laboratoriale, arrivando, certe volte, a predisporre una narrazione corale della storia cittadina, con una forte attenzione alla contemporaneità e a temi non soltanto storici o artistici. Elabora, talvolta, modalità di patrimonializzazione *in situ*, prediligendo una delocalizzazione del museo stesso oltre il proprio perimetro, e dimostra in questo modo la vocazione ad essere più un centro di interpretazione del contesto urbano che un contenitore di reperti archeologici. A seguire, vengono esposti due esempi di recenti musei di città italiani che stanno segnando la diffusione di nuove sensibilità nel nostro paese.

#### 1.4.5 Genus Bononiae - Musei nella Città

Quello della città di Bologna è un caso particolare. Genus Bononiae è infatti un'istituzione privata nata nel 2012 di proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna che convive in città con altri musei civici gestiti dal Comune. Si tratta, in realtà, di una rete museale che comprende diversi palazzi storici e un percorso tra i portici bolognesi nel centro. L'idea, concepita dal presidente della Fondazione, Fabio Roversi Monaco, è di connettere alcune delle esperienze museali già presenti in città in modo di agevolare la fruizione delle ricchezze cittadine e dislocare l'esperienza museale diffondendola nel centro storico. Le tappe del percorso sono nel raggio di una passeggiata di un quarto d'ora da Piazza Maggiore e sono: Palazzo Pepoli, la sede principale, dove si trova il museo della storia della città e dove vi è

raccontata la cultura bolognese, dalle vicende più antiche ai nostri giorni; Palazzo Fava, il Palazzo delle Esposizioni, dove sono organizzate mostre temporanee nella cornice manierista degli affreschi realizzati dai Carracci; il complesso di San Colombano, che ospita la collezione di antichi strumenti musicali del Maestro Luigi Ferdinando Tagliavini, composta da oltre novanta strumenti funzionanti, utilizzati durante la stagione concertistica annuale; Casa Saraceni, palazzo rinascimentale, sede centrale della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, ma anche di altre esposizioni temporanee; la chiesa di San Giorgio in Poggiale, ospita invece una biblioteca d'arte e storia, contenendo il patrimonio librario e fotografico della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, vi vengono organizzati, inoltre, eventi culturali; il complesso di Santa Maria della Vita, custode del Compianto sul Cristo Morto, famoso gruppo scultoreo quattrocentesco di Niccolò dell'Arca; nel percorso si aggiunge anche la chiesa di Santa Cristina, utilizzata dalla fondazione per alcuni eventi Museali (<https://genusbononiae.it/chi-siamo/>, 02/02/2021). Palazzo Pepoli è il punto nevralgico del progetto, dove avviene la narrazione della storia della Bologna. L'edificio sorge nel 1276 su volere di Romeo Pepoli, esponente di una ricca famiglia di banchieri, e viene ampliato dal figlio Taddeo nel corso del Trecento. Già tra XVIII e XIX secolo, il palazzo funge da centro culturale cittadino grazie alle opere di mecenatismo dei rampolli di casa Pepoli, che ne saranno proprietari fino al 1910, anno della scomparsa dell'ultimo esponente della famiglia, Agostino Siero, tra l'altro grande collezionista d'arte (Ragazzo, 2016). Nel 1913 diventa il centro meccanografico della Cassa di Risparmio di Bologna, mentre nel 2004, passa alla Fondazione Carisbo. L'apparato museale al suo interno è il risultato del lavoro dell'architetto Mario Bellini per l'allestimento, dell'architetto Italo Lupi per il progetto grafico e del dottore Massimo Negri, specialista in consulenze museali, per l'apporto scientifico. L'allestimento è stato pensato per non turbare fisicamente e visivamente le sale antiche, ricche di stucchi e affreschi restaurati, sono dunque utilizzate strutture autoportanti in metallo e legno e viene fatto largo uso di

espedienti multimediali, installazioni audio e video, per ricostruzioni ambientali e scenografiche. Il percorso si snoda attraverso il piano terra e il piano nobile della struttura e dispone i nuclei espositivi incrociando la sequenza cronologica della linea storica a una narrazione per gruppi tematici, così da evidenziare i temi più importanti legati alle corrispettive epoche storiche. All'interno dell'esposizione non mancano i rimandi a opere o monumenti presenti in altre parti della città, né manca l'attenzione per i visitatori più giovani, per i quali sono previste visite speciali, laboratori o espedienti didattici di sicuro impatto, come il cartone animato sulla Bologna etrusca, proiettato nel teatro virtuale del museo (<https://genusbononiae.it/>, 03/02/2021). Nel suo complesso Genus Bononiae risulta essere un'istituzione unica nel suo genere in Italia, sia per la spettacolarità della sua esposizione a Palazzo Pepoli, che per la sua natura di museo diffuso - per la quale il centro di Bologna si presta bene - ma anche per l'intensa attività culturale che promuove nei suoi spazi e che animano la vita cittadina, riuscendo ad essere attrattiva sia per gli abitanti del centro che per i turisti. Non si può, tuttavia, non sottolineare quanto sia invece poco presente al di fuori delle mura del centro storico, dimenticando una grossa porzione di città. Sintomo, probabilmente, questo, di un più ampio processo che sta attraversando Bologna per rilanciarsi turisticamente, delocalizzando oltre le mura i servizi ai cittadini – come il municipio e numerose sedi universitarie – e aumentando in centro lo sforzo culturale.

#### 1.4.6 MuseoTorino

Il modello torinese nasce a compimento di una lunga e meticolosa riflessione teorica sul museo di città e il suo rapporto con la città stessa e segna un grosso scarto sulla concezione dell'oggetto museologico in questione, da raccolta delle cose che compongono la città a raccolta della conoscenza che se ne ha, ed assumendo come collezione la città reale, organismo in costante

evoluzione ed ecosistema da considerare *in toto*, nelle sue forme materiali e immateriali (Jalla, 2010). Da queste premesse si sviluppa un prototipo museale diffuso, grande quanto l'intera città, quasi completamente smaterializzato pur assolvendo ai suoi compiti canonici. MuseoTorino è dunque un museo virtuale che accoglie nel suo database tutte le tracce della storia della città, lunga più di duemila anni. Il portale è consultabile sul sito internet e sfrutta le mappe di Google per mostrare i luoghi dei punti di interesse storico e culturale presenti in tutta l'estensione del territorio torinese, con una scheda informativa dedicata ad ogni reperto o monumento. La mappa, che al momento raccoglie più di duemilasettecento schede – comprendo un *range* che va dal 25 a.C. al 2017 - è organizzabile dall'utente in base all'anno, alla categoria del bene o al tema e dà quindi la possibilità di personalizzare il percorso che si intende compiere, altrimenti si possono seguire i percorsi proposti dal museo. Il catalogo è interamente on line ed è consultabile facilmente, filtrando la ricerca con i criteri che si intende scegliere. Inoltre, è in continuo aggiornamento e permette a chiunque di contribuire alla creazione della storia cittadina, includendo nel processo di storicizzazione anche la prospettiva del suo abitante. On line è anche la biblioteca del museo, che consta di più di cinquecento libri e scritti riguardanti la storia cittadina, digitalizzati e gratuiti, oltre alla rivista MuseoTorino che propone approfondimenti e dossier storici. On line, inoltre, sono anche le mostre tematiche, come *Il Risorgimento è qui. 150 luoghi dove si è fatta l'Italia a Torino*, organizzata per il centocinquant'anni dell'unità nazionale ([www.museotorino.it](http://www.museotorino.it), 04/02/2021). Il MuseoTorino certamente sconvolge i canoni di fruizione fin ora conosciuti e si propone come sintesi ragionata tra una modalità di apprendimento esperienziale e una prospettiva di salvaguardia del patrimonio *in situ*, ma è innegabile che una totale abiura all'importanza della spazialità, della fisicità del museo non possa che creare un cortocircuito nelle responsabilità sociali del museo, come luogo di incontro e di scambio, di crescita della coscienza collettiva. In realtà, la forma odierna di museo virtuale è solo la metà del progetto originario, presentato alla giunta comunale

nel 2010 ed esposto nel numero Zero della rivista omonima del museo. Inizialmente, infatti, era prevista la destinazione di alcuni spazi cittadini a centri direzionali, spazi espositivi permanenti e centri d'interpretazione della città (Carcillo, 2010), ma il progetto, per intero, non è andato in porto. Ad assolvere a questa funzione, tuttavia, è in parte l'Ecomuseo Urbano di Torino (EUT), creato nel 2004 sempre da un'idea di Daniele Jalla all'epoca Dirigente dei Servizi Museali di Torino e coordinato dal Settore Educazione al Patrimonio Culturale della Città, la prima esperienza ecomuseale in Italia in una grande città. L'EUT, è stato pensato per essere diffuso in ogni circoscrizione della città grazie ai Centri d'Interpretazione, le sue "antenne" con il compito di presidiare il patrimonio culturale del quartiere, organizzare dibattiti ed esposizioni temporanee, offrire attività didattiche con le scuole ([www.comune.torino.it/circ4/eut](http://www.comune.torino.it/circ4/eut), 04/02/2021). Sono delle sorte di centri sociali comunali a disposizione della comunità e lavorano in autonomia rispetto al MuseoTorino. L'esperienza torinese del museo virtuale e diffuso è esportata oltre i confini comunali, nel 2015 infatti è inaugurato il portale MuseoFerrara, che riprende fedelmente modalità d'uso e veste grafica del sito internet piemontese ma è immaginabile un suo sconfinamento anche in altri luoghi, grazie alla sua adattabilità a contesti urbani medio-grandi, all'utilità che dimostra nella catalogazione dei segni della storia cittadina e all'impegno economico relativamente basso che richiede ([www.museoferrara.it](http://www.museoferrara.it), 04/02/2021).

## 2. Il Caso - L'Ecomuseo Urbano di Palermo

### 2.1 Strumenti d'analisi

Nelle pagine precedenti si è affrontato il tema dei musei di città, della sua storia e dei suoi modelli, della complessità del raccontare il passato e il presente di una città, senza tralasciare gli aspetti più impalpabili delle sue peculiarità. Si passa adesso all'analisi del nostro caso studio, l'Ecomuseo Urbano di Palermo, richiamandoci al quesito di partenza della ricerca: può essere considerato il museo della città di Palermo? L'ecomuseo MMV è un'istituzione piuttosto recente, ha però il primato di aver portato a Palermo alcune pratiche di ricerca, valorizzazione del patrimonio ed educazione alla salvaguardia e alla memoria collettiva sicuramente ancora poco conosciute in città. Prima di addentrarsi nell'analisi vera e propria sono necessarie delle premesse: innanzitutto vanno definiti i metodi con i quali ho conosciuto e studiato il lavoro dell'ecomuseo in questione, successivamente sarà utile soffermarsi sulla categoria dell'ecomuseo e dunque dell'ecomuseo urbano, che in questo studio viene accostata a quella del museo di città, marcando una certa dissonanza di termini. Volendo restare nell'allegoria musicale, piuttosto che una dissonanza, questo accostamento potrebbe ricordare una diplofonia: due suoni leggermente diversi ma armonizzati, che provengono dalla stessa laringe, dalla stessa bocca, che nel nostro caso è il rapporto museo-città-cittadini, o più genericamente, museo-territorio. Conosco il lavoro dell'Ecomuseo Urbano Mare Memoria Viva già da qualche anno, ma senz'altro questa tesi è stata l'occasione per conoscerlo in maniera più approfondita e diretta, soprattutto sotto la veste di istituzione impegnata nella narrazione della mia città. Per avere una panoramica efficace dal punto di vista del museo di città, ho deciso di utilizzare, per la ricerca, la struttura della già citata indagine condotta nel 2012 dalla dottoressa Layla Betti per la Fondazione Museo Storico del Trentino e la Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto,



proprio sul tema dei musei di città europee. La sua indagine prevedeva, sostanzialmente, la somministrazione ai musei contattati di un lungo questionario di cento domande, suddiviso in macro-temi, riguardanti le diverse sfaccettature che, nel loro insieme, profilassero al meglio le istituzioni. Gli argomenti trattati sono molteplici e sono gli stessi che ho utilizzato per scandire la mia ricerca: si incomincia inquadrando la *mission* del museo e la sua storia, una sezione utile principalmente per scoprire la percezione che il museo ha di sé, che tipo di istituzione vuole essere, in cosa focalizza la sua azione – oltre alla narrazione della storia cittadina - quali sono, quindi, gli obiettivi prefissati a lungo termine. Successivamente si passa ai criteri di allestimento prescelti. Quello dell'allestimento è un tema sensibile per i musei della città, poiché segna il primo grande scarto all'interno della categoria museale, composto da istituzioni che possono specializzarsi in raccolte di opere d'arte di rappresentazioni della città, in raccolte cartografiche o archivi foto e video, o, ancora, in reperti archeologici della città antica o modellini 3D dell'evoluzione urbana e così via. Dai criteri espositivi utilizzati si sviluppa un'altra riflessione che concerne il grado di utilizzo delle tecnologie. Gli strumenti tecnologici all'interno di un museo sono ormai elementi quasi imprescindibili e possono essere molteplici, dai totem o i tavoli interattivi, ai videomapping per gli effetti scenografici, alle installazioni audio e video, ai nuovissimi visori per la realtà aumentata o la realtà virtuale. L'uso di queste attrezzature può rappresentare un'arma a doppio taglio per le istituzioni: da un lato aumenta la loro attrattività nei confronti del pubblico meno avvezzo alle modalità tradizionali di fruizione, il pubblico più giovane, ad esempio, sempre più abituato a un linguaggio digitale e affascinato dall'esteticità e dalla spettacolarizzazione dell'esposizione e incline a un tipo di conoscenza più esperienziale che solamente nozionistica; inoltre, può rappresentare un valido aiuto per allargare la collezione in caso di scarsità di reperti in esposizione, o in sostituzione di questi per l'impossibilità fisica di averli, senza ledere l'autorevolezza scientifica o la capacità educativa del museo. Dall'altro lato, puntare eccessivamente sugli apparati tecnologici, che siano efficaci e aggiornati, significa

sicuramente una quantità ingente di investimenti economici da parte di chi gestisce il museo e una continua opera di aggiornamento e manutenzione per contrastare l'obsolescenza verso cui vanno inesorabilmente incontro, pena il rischio di non essere più affascinanti e *catchy* per il pubblico, di parlare una lingua che non è più capita. Le tecnologie digitali sono dunque un compromesso che specialmente i musei di città più recenti - per le problematiche connesse al dover fornire la narrazione di un ecosistema così vario e multiforme - devono affrontare per la propria organizzazione. Insieme all'allestimento, si affronteranno le attività principali condotte dal nostro Ecomuseo. Per un ecomuseo, come per un museo di città, la programmazione delle attività è un elemento fondamentale del proprio operato, al pari, in alcuni casi, del percorso espositivo. Se concentrarsi sulle attività extra-museali o meno è una scelta che il museo affronta già dalla delineazione della propria *mission*. Sebbene, come abbiamo precedentemente visto, l'attivismo nei confronti della comunità e della tutela del patrimonio intangibile e l'aspetto laboratoriale della propria azione siano una peculiarità ormai imprescindibile per ogni museo o istituzione simile che si interfaccia come portale di interpretazione della città. L'analisi continua, seguendo quella del 2012, con la descrizione del profilo istituzionale dell'Ecomuseo, cioè dal punto di vista dei rapporti che ha creato e intrattiene con le altre istituzioni presenti a Palermo. Si inizia col il quartiere di riferimento, Sant'Erasmus, e i suoi abitanti, si prosegue con l'amministrazione comunale e le implicazioni delle politiche nel panorama cittadino che questo rapporto contiene, e con la Regione Sicilia; in seguito, il ruolo dell'istituzione al livello di rete museale cittadina e in relazione alle associazioni culturali, poi, il suo rapporto con i centri di ricerca ed educazione: le scuole della città e l'università. Viene, infine, descritta la strategia di comunicazione e marketing adottata e la sua efficacia in termini di visibilità, ingressi e partecipazione della comunità alle attività proposte. Per comporre il mosaico e raccogliere tutte le tessere utili alla ricerca, si è deciso di utilizzare lo studio della dottoressa Betti come canovaccio, come scheletro della struttura, per via della completezza nei temi toccati, ma non

di optare per il lungo questionario, per alcune semplici ragioni: se in quel caso l'obiettivo principale del trattato era di sondare la natura ed il ruolo dei musei di città del continente europeo con il confronto di quindici istituzioni fisicamente lontane da loro, così da evidenziare pratiche comuni e percezioni condivise dell'ecosistema-città, era dunque necessario creare una griglia di valutazione larga, esaustiva, adattabile ad ogni esperienza e funzionale a non dilungare il tempo di ricerca. Nel caso di questa tesi, invece, l'obiettivo è di capire se l'Ecomuseo Mare Memoria Viva è ritenibile un museo di città di Palermo, a fronte della delineazione delle caratteristiche principali di questo modello museale. Il questionario, se preso in *toto* per tutti e cento i quesiti, non sarebbe stato del tutto pertinente e avrebbe ignorato, tra l'altro, le implicazioni concettuali che risiedono nell'etichetta "ecomuseo urbano", che, se non la sostanza, condiziona indubbiamente le intenzioni del soggetto museale. Inoltre, avendo la possibilità di conoscere in prima persona il lavoro dell'ecomuseo e dei suoi operatori, ho preferito un approccio più diretto e ravvicinato, cercando di conoscere le sfaccettature meno in luce dei meccanismi della sua gestione e la più autentica realtà dei fatti, dunque, non solo come la struttura decide di rappresentarsi all'esterno, ma come di fatto è. A tal proposito, le fonti utilizzate per riempire i campi della ricerca sono diverse e sono integrate tra di loro. Il principale contributo proviene dall'intervista registrata e condotta in tre appuntamenti, tra novembre 2020 e gennaio 2021, due dei quali in videochiamata, con l'architetto Valentina Mandalari, una delle fondatrici dell'ecomuseo e colonna portante del piccolo gruppo direzionale; sono stati fatti due sopralluoghi guidati, il primo approfittando della temporanea apertura in occasione dell'evento cittadino *Le Vie dei Tesori* di cui più si parlerà più avanti, il secondo su gentile concessione di un appuntamento, dal momento che la struttura è chiusa, come ogni istituzione museale, su decisione ministeriale a causa della delicata situazione epidemiologica. In aggiunta, ci si è serviti delle informazioni contenute nel sito internet dell'Ecomuseo e della lettura di alcuni documenti scritti di vario genere, come i bilanci sociali pubblicati in rete, il report *Diario di*

*Bordo 2015/2019*, redatto per il primo quinquennio di attività, i comunicati stampa, gli articoli di giornale dedicati, la loro comunicazione tramite le pagine social. A termine della sezione dedicata specificamente al nostro caso studio, seguirà un commento sull'effettiva consistenza dell'accostamento dell'ecomuseo palermitano ai musei di città visti in precedenza, evidenziando punti di contatto, divergenze e potenziali scenari per sviluppi futuri.

## 2.2 Definirsi “Ecomuseo”

È possibile parlare di museo di città per un'istituzione che si definisce “ecomuseo”? Cosa porta alla fondazione di un ecomuseo al posto di un museo tradizionale? Per rispondere a queste domande è necessario provare a definire cosa sono gli ecomusei e in cosa si differenziano dagli altri modelli museali. È bene premettere che ad oggi, a circa cinquant'anni dalla loro teorizzazione, è stato affidato il nome di ecomuseo a un vasto ed eterogeneo numero di esperienze, talvolta con davvero pochi punti in comune, e questo è un vizio di forma ancora largamente diffuso tra gli organizzatori di istituzioni o attività culturali in piccole località della provincia o in zone naturali. Sono etichettati come Ecomuseo anche musei diffusi, musei di prossimità, musei di storia locale, parchi a tema, percorsi naturali, percorsi fitness e altri progetti interessati specificamente alla salvaguardia e alla valorizzazione del territorio, finendo per ingrandire i confini del suo significato. La formulazione teorica di questa tipologia non avviene a posteriori, cercando di raggruppare istituzioni simili, ma viene creata a priori, letteralmente “a tavolino”, durante un pranzo al ristorante *La Flambée* di Parigi, tra Hugues De Varine, all'epoca direttore dell'ICOM, Georges Henri Rivière, ex-direttore e consigliere permanente dell'ICOM e Serge Antoine, consigliere del ministro francese per l'ambiente (Angelini, 2013). È il 1971, in tutto il mondo museale si sta esplorando quella che viene definita Nuova Museologia, che porterà nel giro di alcuni anni a elaborare nuove vie per la riscoperta

ambientalista ed ecologista (si rimanda al capitolo 1.3). Ci troviamo dunque a che fare con un'istituzione ampiamente ragionata e corroborata dai suoi stessi ideatori con esperienze pratiche sul campo. Per provare a dare un suo significato, è giusto principiare con una delle definizioni dei suoi padri fondatori. Rivière e De Varine ne parlano, quello stesso anno, alla conferenza internazionale dell'ICOM, come di un museo *éclaté*, “esplosivo”, “interdisciplinare, che rappresenta l'uomo nel tempo e nello spazio, nell'ambiente naturale e in quello culturale ed invita la popolazione tutta alla partecipazione del proprio sviluppo attraverso vari mezzi d'espressione, che si basano essenzialmente sulla realtà dei luoghi, delle costruzioni, degli oggetti, di ciò che esprime più delle parole o delle immagini che invadono la nostra vita” (tradotto dall'autore da [www.ecomusee-creusot-montceau.fr](http://www.ecomusee-creusot-montceau.fr), 15/02/2021). Un museo, dunque, che trascende se stesso, che supera il proprio perimetro fisico e che parla di sviluppo in senso partecipativo e in divenire, la percezione storica non viene annullata o ribaltata, quanto invece rimodulata in funzione di un percorso contemporaneo. Le prime esperienze ecomuseali nate in Francia, già nei primi anni Settanta, sono un ottimo banco di prova per questa teoria, che intende riscoprire i luoghi nascosti e tradizionalmente non deputati alla testimonianza storico-culturale, come i reperti archeologici o le opere d'arte, ma guarda ad altri segni del territorio e propone un lavoro sulla consapevolezza e la responsabilità condivisa con la comunità che abita quegli spazi. L'ecomuseo è chiamato a essere uno strumento per il territorio e si muove con due indirizzi diversi ma interdipendenti: da un lato si pone un fine di natura sociale e comunitario, cioè rivolto alla valorizzazione dello sviluppo sociale, locale e legato all'utilizzo del territorio, dall'altro, guarda alla tutela e alla valorizzazione diretta dell'ambiente naturale e antropizzato. Nella pratica, si segna una profonda svolta rispetto alla più diffusa concezione di fruizione del museo secondo la quale sono le sale del museo a conservare e a far conoscere il patrimonio scelto per essere tutelato e tramandato, ed è un patrimonio tangibile. Non è l'unica differenza con i musei “normali”, e sono gli stessi museologi Rivière e De Varine a segnalare fin da subito

dei distinguo fondamentali: il corrispettivo per il museo della collezione, per un ecomuseo è il patrimonio, in senso più ampio e indiscriminato; ciò che per il museo rappresenta la sua sede, l'edificio in cui si trova, per l'ecomuseo è l'intero territorio; se, infine, un museo si rivolge a un suo pubblico interessato, l'ecomuseo di rivolge alla popolazione. Nel corso degli anni successivi, il fenomeno ecomuseale prende piede velocemente, aiutato probabilmente dal fattore “tendenza”, e sono diversi gli autori che sentono la necessità di marcare dei confini più definiti tra la tipologia ecomuseale e le altre. Il professore Patrick Boylan ha escogitato una

griglia di valutazione per distinguere le istituzioni museali secondo la minore o maggiore similarità all'ecomuseo, tramite un punteggio che si assegna per ognuno dei cinque criteri scelti dall'autore. Il punteggio sarà basso se per il dato criterio l'istituzione presa in esame è considerata più

<b>CRITERI</b>	<b>MUSEO</b>	<b>ECOMUSEO</b>
<b>Spazio di riferimento</b>	Edificio	Territorio
<b>Focus dell'interpretazione</b>	Collezione	Patrimonio in senso olistico
<b>Priorità organizzative</b>	Disciplinari	Interdisciplinari
<b>Controllo politico</b>	Museo e i suoi organi	Collettività e i suoi organi

1. Griglia di valutazione Ecomusei di Patrick Boylan

vicina al museo tradizionale, se la somma dei punteggi supera la quota di venti, ci troviamo con molta probabilità di fronte a un ecomuseo. Ad esempio, per il criterio *spazio di riferimento*, sotto la colonna museo troviamo “edificio”, sotto la colonna ecomuseo troviamo “territorio”; per il criterio *focus dell'interpretazione*, per il museo è la “collezione”, per l'ecomuseo “patrimonio in senso olistico”; seguono le *priorità organizzative* che possono essere “disciplinari” e “interdisciplinari”, il *pubblico di riferimento* diviso tra “visitatori” e “comunità”, il *controllo politico* tra i due poli “museo e suoi organi” e “collettività e i suoi organi” (Maggi, 2003). Altre modalità di classificazione si basano semplicemente sull'adeguamento o meno di criteri specifici. Il docente Peter Davis individua cinque requisiti

che definisco gli ecomusei, riprendendo alcuni dei punti già visti, questi sono: il territorio esteso oltre i confini del museo; interpretazione *fragmented-site* e *in situ*; cooperazione e partenariato in luogo della proprietà dei reperti; coinvolgimento della comunità locale e degli abitanti nelle attività del museo; interpretazione interdisciplinare e di tipo olistico. Il museologo Andreas Jorgensen si occupa, invece, di individuare le condizioni per le quali un ecomuseo può distinguersi da un *heritage center* o un museo all'aria aperta, aggiungendo elementi che infittiscono il livello di scrematura tra le tipologie. Un ecomuseo, per lo studioso, si differenzia per l'esistenza di un centro di documentazione; per la pluralità dei centri visita con exhibit; per la creazione di workshop per la partecipazione attiva dei visitatori; per i legami che intrattiene con l'ambiente locale tramite l'utilizzo di un edificio tipico o la salvaguardia di un biotopo locale; per la creazione di percorsi a tema e di sentieri. Si tratta tuttavia di una classificazione che riflette un'interpretazione molto rigida del modello ecomuseale e non aggiornata dei musei contemporanei. Una classificazione che potrebbe sposarsi perfettamente con altri tipi di realtà, come alcuni dei musei di città, anche di grossi centri urbani, lontani dal prototipo dell'ecomuseo nella sperduta provincia. Un'altra definizione qui proposta, più recente, è elaborata dall'IRES, l'Istituto di Ricerche Economiche e Sociali per il Piemonte, tra l'altro la prima regione italiana a dotarsi di una legge *ad hoc* sugli ecomusei. Gli ecomusei, per l'istituto, sono iniziative museali dietro le quali esiste “un patto con cui una comunità si impegna a prendersi cura di un territorio” (Angelini, 2013). In queste poche parole-chiave risiede forse il significato più esatto dell'attività ecomuseale, è una definizione semplice ed efficace perché non opera per differenze con altre istituzioni, ma aggiunge degli elementi specifici al significato globale di iniziativa museale che riescono a cogliere la corretta sfumatura di intenti, propri dell'ecomuseo. Ogni parola è calibrata e puntuale; due, inoltre, sono gli elementi fin qui ancora non incontrati, che meritano una breve parafrasi: con “patto” ci si riferisce a un accordo condiviso e non scritto, non certamente a una norma che proibisce o obbliga una delle parti, quanto a un'intesa di

comune accordo, è indicativo dei processi collaborativi tra istituzione e popolazione che soggiacciono a un lavoro di salvaguardia territoriale funzionale. La locuzione “prendersi cura”, invece, connota una certa compartecipazione alla tutela, ma non implica la cristallizzazione o la mummificazione dell’ambiente, né il suo sfruttamento, piuttosto il saper utilizzare, così da aumentare il valore del patrimonio culturale o naturale, senza consumarlo, in una prospettiva che guarda alle future generazioni, oltre che il presente (Maggi, 2002). La collocazione del modello ecomuseale entro limiti definitivi è indubbiamente una questione ancora attuale che comporta non poche problematiche. L’ecomuseo nasce infatti come espressione concretizzata dei principi promossi dalla Nuova Museologia che nel tempo, però, hanno contaminato tante altre tipologie museali. Fattori cruciali come l’interdisciplinarietà, la conservazione *in situ*, la decifrazione olistica del patrimonio, la democratizzazione dei processi gestionali, le attività laboratoriali, l’interesse alla comunità, sono stati incubati nei primi esperimenti ecomuseali, ma sono presto diventate appannaggio di molteplici esperienze non propriamente “eco”. D’altro canto, gli ecomusei stessi si sono via via trasformati, hanno perso l’enfasi originaria della dicotomia ecomuseo-comunità dal valore marcatamente politico e ideologico, come hanno spostato sempre più l’attenzione dalla componente naturalistica, sperimentando altre strade alla tutela e alla partecipazione comunitaria, e adattandosi a nuovi contesti, come il nostro caso studio che è un ecomuseo urbano (Daccò, 2010). Analogamente, negli ultimi cinquant’anni, è cambiata la concezione stessa di territorio, si è arricchita di altre particelle di senso, passando da un’iniziale idea spaziale ed ecologica a un concetto più ampio che considera maggiormente i processi antropici e sociali che lo animano e lo animavano nel passato, nonché il patrimonio che custodisce. Su quest’ultimo punto è utile soffermarsi per approfondire le implicazioni che il programmatore ecomuseale deve affrontare quando intende focalizzarsi sulle strategie di sviluppo locale. Il principio-base ormai consolidato è di considerare il territorio come formato da due macrocategorie di risorse: le risorse umane e le risorse patrimoniali. Il patrimonio



materiale, che comprende i monumenti, l'ambiente costruito, i beni fisici collettivi e individuali, è identificabile e tutelabile facilmente e nei meccanismi della sua valorizzazione deve essere coinvolta, nella misura maggiore possibile, la comunità, che lo detiene e ne è responsabile. Il patrimonio immateriale, invece, è più difficile da "afferrare", conoscere e comunicare, pur rappresentando la più grande ricchezza specifica di un luogo, poiché è la vera essenza della cultura di una comunità. Nella realtà dei fatti, esiste un solo patrimonio, la sua classificazione dipende dalle forme che assume: naturali, culturali, tangibili o intangibili; ogni sua forma, tuttavia, è interdipendente con gli altri aspetti, ogni elemento patrimoniale materiale contiene una dimensione immateriale, porta con sé sensi e significati storici e culturali impalpabili ma vivi. Il patrimonio immateriale è l'anello debole dell'azione ecomuseale, sia per la sua aleatorietà che per la facilità con cui può essere deformato e mal compreso. A nutrire questa sua debolezza ci sono due processi in contrasto tra loro: sul versante della ricerca, il patrimonio immateriale è fonte di studio scientifico, di tesi, di pubblicazioni specifiche, e questo esclude il ruolo della comunità o lo riduce a mero informatore, dunque in una posizione di passività; sul versante turistico, il patrimonio diventa folklore e alla comunità è affidato il compito di recitare una parte preimpostata e convenzionale, per un pubblico pagante (De Varine, 2010). Si pone, quindi, la necessità di una riflessione profonda sulla condizione del patrimonio culturale locale, soprattutto nelle zone periferiche e provinciali, dove la voglia di preservare le proprie unicità si scontra con il bisogno di rilanciarsi nel turismo, in quanto rappresenta il settore economico più in espansione, in molti casi. È una riflessione che deve riguardare trasversalmente più soggetti sociali, dalla pubblica amministrazione, agli stessi individui, alle associazioni culturali e, certamente, agli ecomusei. È una riflessione, inoltre, che deve partire dallo snocciolamento del significato più esteso di patrimonio immateriale, che porti a capire dove concretamente si mimetizza e va ricercato, in quali categorie dell'ambito sociale si trova. Le credenze, ad esempio, le superstizioni, le convinzioni, le pratiche religiose, ma anche l'ateismo o l'abitudine

al libero pensiero, sono elementi che fanno parte della sfera più intima dell'individuo ma che si rispecchiano nei comportamenti naturali e quotidiani, condizionano scelte politiche e scelte economiche, possono essere la causa di conflitti interni o esterni, dipendono dal lento passaggio generazionale. La memoria collettiva, quella storica, trasmessa tra le generazioni e interpretata dall'insegnamento scolastico o dalla letteratura popolare, come può essere il forte antifascismo sentito di alcuni luoghi-chiave della Resistenza, serve per il territorio da ancora per la continuità dei secoli o dei decenni; ma anche la memoria contemporanea, che ci lega alla generazione dei nostri padri o al ricordo di momenti importanti del nostro tempo e che ha la capacità di influenzare gli atteggiamenti della comunità di fronte ai cambiamenti o alle scelte collettive; al livello locale, di piccolo centro o di quartiere cittadino, questo tipo di conoscenza può raccontare la storia delle famiglie, dei clan, dei rapporti tra i rioni. Dunque, anche le parentele, i vicinati, relazioni che dipendono da gerarchie tacite, storie uniche che appartengono al bagaglio personale di ogni nucleo familiare. Le competenze d'uso trasmesse da padre in figlio, i saperi professionali, le conoscenze produttive di alcuni membri della comunità e la vita associativa legata al mondo del lavoro di una determinata località. Vanno considerate anche le pratiche di vita quotidiana ereditate e di nuova formazione, il linguaggio, le flessioni dialettali, lo slang dei più giovani. Il linguaggio, in alcuni casi, diventa la più impervia barriera d'entrata per il ricercatore o il programmatore che viene da fuori, specie in luoghi con una bassa diffusione della lingua nazionale. Infine, l'insieme delle forze che si muovono internamente alla comunità, come l'associazionismo, la cooperazione tra gli abitanti, l'autostima, il *sentiment* individuale e collettivo, quello che De Verine chiama "Capitale sociale" (2010), che è il motore dello sviluppo sostenibile, se armonizzato con il patrimonio in maniera dinamica. Tutti questi elementi, raccolti insieme, costituiscono il patrimonio immateriale, quest'ultimo è imprescindibilmente parte integrante del lavoro di ricerca di un ecomuseo efficace, ma è anche il punto di partenza da valorizzare per una corretta azione di crescita locale, che non dovrà

ridursi al solo obiettivo economico e turistico e che, inoltre, dovrà appoggiarsi prima di tutto su processi endogeni. Tuttavia, per essere funzionale alla crescita territoriale, il patrimonio immateriale, dopo essere stato studiato, raccolto, inventariato, ha bisogno di essere parzialmente “materializzato”, non può restare sotto forma di conoscenze e saperi diffusi, deve essere incanalato in prodotti che abbiano un valore economico e che evitino al contempo di “svendere” l’autenticità del posto e della sua comunità. Non esiste una ricetta universale per lo sviluppo locale, perché ogni luogo ha la sua storia e le sue peculiarità, i suoi punti di forza e le sue debolezze, esistono tuttavia degli strumenti per lo sviluppo adattabili ad ogni contesto. L’ecomuseo è uno di questi strumenti, nel suo dialogare con le potenzialità immateriali del territorio si svela il grande insegnamento impartito alla museologia tradizionale. Ma *de facto* in dove si inserisce il lavoro dello strumento-ecomuseo nel rapporto patrimonio-sviluppo? L’ecomuseo è chiamato a interpretare, diffondere e trasmettere la ricchezza del territorio attraverso delle pratiche che derivano da quelle museali. Innanzitutto, deve occuparsi dell’inventariazione del patrimonio, materiale e immateriale, e della sua registrazione mediante un immancabile processo di digitalizzazione. Dunque, produrre e catalogare video, tracce audio, fotografie, modelli, mappe culturali. Deve, sostanzialmente, partire dagli elementi locali per creare uno *story telling*, una narrazione da trasporre sotto forma di manifestazioni culturali, mostre, itinerari, dossier, opere letterarie, in un rapporto di cooperazione con i detentori morali di questo patrimonio, i quali rivestono anche il ruolo di pubblico primario. Una delle pratiche più diffuse tra le istituzioni ecomuseali, in questo senso, è la mappa di comunità, una sorta di inventario partecipato del patrimonio territoriale, mediante l’utilizzo di criteri topografici non convenzionali, elaborati insieme agli abitanti. L’ecomuseo deve anche occuparsi di facilitare l’evoluzione e il corretto utilizzo del patrimonio, deve contribuire al rinnovamento delle tradizioni, proponendosi come promotore e punto di riferimento nei momenti di aggregazione collettiva. Deve, in aggiunta, porsi come approdo per il visitatore esterno: per il ricercatore e

per il turista deve essere garantita una corretta e limpida trasmissione del messaggio e deve essere tutelata la cultura locale dalle deformazioni. Infine, deve essere da collegamento e connettore tra il patrimonio e i programmi di sviluppo regionale, partecipando in prima persona alle occasioni concorsuali. Confrontando il quadro sugli ecomusei con i musei di città descritti precedentemente (capitolo 1.4), si può facilmente notare quanto siano numerosi i punti di contatto tra le due categorie e quanto i musei più recenti, o più aggiornati, debbano all'ecomuseologia. Prima di rispondere alla domanda iniziale, se dunque un ecomuseo può aspirare al ruolo di museo di città, è, tuttavia, doveroso spendere alcuni rigi approfondendo l'argomento degli ecomusei nel nostro paese e degli ecomusei urbani.

### 2.2.1 Ecomusei in Italia

Gli ecomusei arrivano in Italia da oltralpe relativamente in ritardo rispetto al resto d'Europa, esattamente nel 1990, con l'esperienza dell'Ecomuseo della Montagna Pistoiese. Da quell'anno, soprattutto grazie all'emanazione di specifiche norme regionali, dedicate a questo nuovo tipo di istituzione, il fenomeno ecomuseale è incoraggiato e raggiunge proporzioni assai rilevanti. Nel 2002, il primo censimento degli ecomusei fatto nel nostro paese, commissionato dall'IRES della Regione Piemonte, ne conta 57, concentrati per lo più proprio nella regione subalpina (Maggi, 2002). Sei anni più tardi sono moltiplicati, raggiungendo quota 193 (Riva, 2008). Infine, una ricerca conclusasi a febbraio 2017, condotta presso la *Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio* del Politecnico di Milano, con l'obiettivo di creare una mappa degli ecomusei sul suolo nazionale, conta in tutto 209 strutture, tra le quali sono contante, però, organismi museali che non sono nominalmente ecomusei, come i musei del paesaggio o i musei etnografici, considerati comunque esperienze significative per quanto concerne il lavoro sul territorio e nei confronti delle comunità locali. La mappa disegna

un'evidente disomogeneità nella distribuzione di queste istituzioni, presenti molto di più nel nord dello stivale: il 67 % del totale è composto da Valle d'Aosta, Piemonte, Liguria, Lombardia, Trentino-Alto Adige, Veneto, Friuli-Venezia Giulia, Emilia-Romagna, la parte rimanente nel resto del paese (D'Amia, L'Erario, 2017). Oltre alla disuniformità della ripartizione dell'esperienze ecomuseali in Italia, è da notare come la contrazione della crescita del loro numero sia amputabile, in larga misura, alla riduzione vertiginosa dei finanziamenti pubblici riconducibili alla crisi finanziaria del decennio scorso, e come, dunque, siano istituzioni generalmente poco autonome dal punto di vista economico. Una particolarità italiana degli ecomusei risiede nella sfera giuridico-amministrativa. Da un lato, l'impostazione dominante del controllo e della tutela dei beni culturali è affidata per tradizione alle soprintendenze territoriali, segno di una politica della salvaguardia fortemente centralizzata e burocratizzata e basata fortemente nei termini della conservazione, del vincolo. Dall'altro lato, già si accennava, l'alto grado di diffusione del fenomeno ecomuseale è accompagnato e stimolato da un grande sforzo normativo delle singole regioni che, a partire dal 1995 con il Piemonte come apripista, si sono succedute nella creazione e approvazione di leggi *ad hoc*, ad oggi soltanto cinque regioni, più la provincia autonoma di Bolzano, sono senza norme a riguardo. Gli effetti di questa tendenza sono diversi. Certamente, c'è uno scontro di prospettive sulla tutela e la valorizzazione: laboratoriale e partecipativa per l'ecomuseo, cristallizzante e statica per il potere centrale (Daccò, 2010). Inoltre, le numerose leggi regionali tentano di colmare la mancanza di un'unica normativa nazionale, quindi anche di una rete omnicomprensiva, e danno luogo all'adozione di diverse definizioni di ecomuseo e a diversi criteri di riconoscimento. D'altro canto, la situazione ecomuseale attuale, per quanto confusionaria e poco funzionale, può costituire un elemento di valore, è la dimostrazione della grande diversità che arricchisce l'Italia e della versatilità del modello "Ecomuseo", come

strumento dinamico per la valorizzazione dei territori, come contraltare della salvaguardia di tipo *top-bottom*.

### 2.2.2 Ecomusei urbani

Di più recente formazione sono gli ecomusei urbani. Rispetto al modello originario, la versione urbana dell'ecomuseo segna nel concreto un cambio di impostazione e di obiettivi di fondo, spostando il focus da ambientale-naturalistico, o ambientale-comunitario, ad ambientale-cittadino. Sebbene nelle città sopravvivano ancora diversi elementi naturali, in misura maggiore o minore rispetto al luogo, l'ecosistema cittadino è un ecosistema fortemente antropizzato e stratificato, pertanto necessita di una rimodulazione delle iniziali prerogative ecomuseali. Rimodulazione che coinvolge anche il raggio d'azione dell'istituzione e il suo ruolo di nume tutelare del patrimonio culturale locale, richiedendo senz'altro uno sforzo maggiore nel coinvolgimento della comunità, quest'ultima più dispersa e, in molti casi, con un senso d'identità meno forte rispetto alle comunità dei piccoli centri. Se per un verso si dispone di un bacino di pubblico potenzialmente più ampio in una grande città, dall'altro è più difficile creare senso di appartenenza e coesione, dunque di responsabilità condivisa. I confini d'azione di un ecomuseo urbano sono più labili perché in costante equilibrio tra quartiere, circoscrizione e intera città. Vengono generalmente preferite le attività rivolte al quartiere di riferimento, ma è difficile talvolta rendere netti certi confini, nonché sconveniente per la crescita e la risonanza dell'ecomuseo. All'interno del contesto urbano, la differenza tra un museo di città e un ecomuseo diventa molto sottile. I musei di città negli ultimi decenni hanno interiorizzato pratiche ecomuseali - come le attività laboratoriali per gli abitanti o l'essere fisicamente un luogo aggregante e di dibattito - tuttavia rinunciano con difficoltà alle loro prerogative tradizionali. La prima grande differenza risiede quindi nei processi di musealizzazione, legata

ancora fortemente all'archeologia o all'arte storica e ancorata alle proprie sale espositive per i musei, incentrata sulla conservazione della memoria collettiva e la coscienza storica della comunità, prediligendo una patrimonializzazione diffusa, per l'ecomuseo, per il quale, inoltre, l'esperto - o lo storico - è anche l'abitante. I due modelli tendono a divergere anche per il tipo di pubblico: un museo di città racconta la storia cittadina in modo tale che anche un turista poco avveduto possa comprenderla in pieno ed apprezzarla, l'ecomuseo si rivolge alla comunità dei cittadini, il livello di approfondimento storico è più alto e più "intimo", poiché cerca di tramandare la memoria delle vecchie generazioni a quelle nuove, poiché può concentrarsi nel racconto di parti di storia specifiche e circoscritte che possono non interessare a un turista, richiedono una conoscenza pregressa e un'esperienza matura della città. È raro che gli ecomusei affrontino la storia dell'intera città dalla sua fondazione, piuttosto si concentrano su un particolare quartiere o una particolare zona della città che ha subito profonde trasformazioni fisiche e sociali, ponendosi l'obiettivo di non disperdere la sua memoria. Per entrare più nel merito degli ecomusei urbani in Italia, qui di seguito, in breve, l'esperienza di due istituzioni emblematiche.

### 2.2.3 EUT – Ecomuseo Urbano di Torino

L'esperienza torinese è indicativa delle modalità con cui un ecomuseo può lavorare in un centro urbano di dimensioni considerevoli, ma mostra anche i limiti di un progetto nato da volontà individuali e politiche, incapace di rendersi propriamente autonomo dal supporto municipale e che ha dovuto ridimensionarsi una volta venuto meno il sostegno dei suoi fautori. L'idea di questo piano ecomuseale diffuso sorge dall'incrocio di diversi eventi accaduti e fenomeni sociali maturati da tempo nel capoluogo piemontese. Il fattore determinante è senz'altro identificabile nell'importante trasformazione urbanistica, effetto del nuovo piano regolatore del

1995 che comprende la riconversione delle vaste aree industriali in disuso, la prima linea della metropolitana, l'edificazione dei servizi e degli impianti dedicati ai Giochi Olimpici Invernali del 2006, per un investimento totale di oltre 6.700 milioni. Tutto questo in pochi anni, comportando una metamorfosi irreversibile del paesaggio urbano, immutato per quasi tutto il Novecento. Dal punto di vista sociale, invece, al vecchio tessuto urbano si sono aggiunte velocemente nuove componenti, effetto della globalizzazione. Le etnie presenti in città sono diventate numerose, gli abitanti torinesi sono per circa il 12% stranieri, rispetto agli autoctoni, inoltre, sono più copiose le seconde o terze generazioni di siciliani, pugliesi o calabresi. A ciò, si aggiunga l'estensione delle competenze degli Enti Locali approvata da una legge regionale della Regione Piemonte e la felice esperienza del progetto *Periferie della Città di Torino* che è riuscita a innescare alcune attività di partecipazione territoriale coinvolgendo diversi cittadini. Nascono, per l'occasione, associazioni di cittadini appassionati e ricercatori interessati alla conservazione e alla documentazione della memoria locale, dando vita a diversi Centri di Documentazione Storica Locale. In più, i primi buoni risultati del Museo Diffuso della Resistenza convincono l'amministrazione torinese nell'efficacia di strategie di musealizzazione del patrimonio meno convenzionali, concentrate più sulla diffusione del sapere che sull'accumulazione di una collezione (Simone, 2010). Entro questa cornice nasce dalla testa di Daniele Jalla – ai tempi dirigente dei Servizi museali della Città di Torino - l'idea dell'Ecomuseo Urbano di Torino, come di un museo-processo che si pone come centro di raccolta della storia della Torino contemporanea, vista attraverso i suoi abitanti. I primi passi in questa direzione vengono mossi nel 2003, con la presentazione della prima bozza del progetto alla Commissione Cultura del Consiglio Comunale, dove vengono da subito individuate le dieci circoscrizioni come gli organismi decentrati e sussidiari per lo sviluppo progettuale nel territorio. La prima fase di sperimentazione coinvolge le circoscrizioni 5, 6 e 9, alle quali è dato il compito di formare dei gruppi di interesse, stilare un proprio programma di attività e



individuare le sedi per i Centri di Documentazione Storica, chiamati anche Centri di Interpretazione. I Centri sono i luoghi destinati alla catalogazione, alla documentazione, alla ricerca d'archivio, ma anche alle mostre, agli incontri con i cittadini. Negli anni immediatamente successivi, l'EUT conosce un periodo di forte espansione. Nel 2005 le circoscrizioni 3, 7, 10, 2, approvano in Consiglio la loro adesione, l'anno successivo la quarta circoscrizione, si aggiungono infine la prima e l'ottava. Sempre nel 2006, termina formalmente la fase di sperimentazione e si decide di dotare l'Ecomuseo di uno statuto che orientasse le attività, definisse le forme gestionali e la messa in pratica dei principi indicati. Lo statuto prende il nome di *Carta per il Patrimonio Culturale urbano*, è stilato a seguito di cinque incontri nei quali hanno partecipato circa trecento persone tra addetti ai lavori e attori locali, ed è deliberato nel 2008. Secondo la sua teorizzazione, l'EUT dovrebbe interpretare due ruoli principali per la città: motore per la ricerca storica, con un'impostazione indirizzata alla microstoria e ai luoghi simbolo per i torinesi; animatore per il territorio, coinvolgendo i quartieri attivamente alla programmazione. Per i primi tempi l'esperimento funziona, vengono organizzate numerose attività partecipate, sono date alle stampe diverse pubblicazioni a seguito delle ricerche condotte nei quartieri, vengono chiamate in causa molte associazioni cittadine per la creazione di progetti specifici, si dà avvio ai corsi di formazione per i volontari degli EUT. Il periodo di espansione dell'Ecomuseo torinese subisce, tuttavia, una brusca battuta d'arresto già dopo pochi anni, intorno al 2010, quando si registra un calo nel numero delle attività e nella risposta del pubblico. Alcuni Centri d'Interpretazione passano ad essere gestiti da altre associazioni tramite convenzioni esterne, molti altri chiudono i battenti: in una decade, passano da dieci a quattro, tutti con una gestione delegata a terzi (Scialdone, 2016). A contribuire alla crisi ci sono diversi fattori, certamente guidati dalla scarsità delle risorse economiche comunali, ma anche lo svuotamento dei tavoli di lavoro causato alla vita naturale delle associazioni coinvolte, lo spostamento di alcuni dei referenti ecomuseali ad altri incarichi e il disinteresse graduale della

classe politica cittadina, alle prese con i dissesti delle casse comunali e la crisi economica. A queste contingenze si devono aggiungere altre considerazioni più generiche. Innanzitutto, di tipo gestionale, riguardo alla decisione di suddividere le antenne ecomuseali tra le circoscrizioni: sebbene queste rappresentino la ramificazione più piccola della struttura amministrativa pubblica e dunque, in teoria, la più “vicina” al singolo cittadino, non si sovrappongono esattamente ai quartieri - maggiori di numero - e hanno una mera funzione amministrativa. Questo può costituire il primo grande scoglio per la creazione di un comune senso d'appartenenza, motore principale della programmazione di un ecomuseo, poiché è più facile per un cittadino identificarsi col proprio quartiere piuttosto che con la propria circoscrizione, che verrà invece considerata come un'entità politica e burocratica. Da questo nodo, concettuale ma con risvolti fortemente pratici, deriva la mancanza di rinnovare le forze interne al progetto, realmente interessate alla partecipazione delle attività. Un altro punto riguarda l'autonomia economica dei centri EUT, che avrebbero dovuto essere dotati di strumenti per cercare da sé le risorse esterne, così da garantire la propria sussistenza e non basarsi principalmente sul lavoro volontario e sui fondi che il comune decide di versare al progetto. In questo senso, si stanno sperimentando in diverse altre istituzioni – come vedremo anche nel nostro caso studio – modalità gestionali basate su partnership pubbliche e private, che garantiscono un maggiore spazio di manovra ai musei e una responsabilità minore alle amministrazioni locali, suscettibili di instabilità finanziaria e politica. Infine, non si può non accennare alla difficoltà insita in una istituzione culturale come un ecomuseo urbano, in una grande città come Torino, di competere con le altre proposte culturali presenti in città, il che richiede uno sforzo notevole di programmazione e capacità di attrarre pubblico. È complesso per una sola istituzione, figuriamoci per un ecomuseo che è in realtà dieci ecomusei diffusi in una superficie di 130 km<sup>2</sup>. Un conto è proporsi come catalizzatore delle attività culturali in un

piccolo centro di provincia, tutt'altro conto è volerlo fare in un centro di quasi 850 mila abitanti, dove la competizione per il pubblico è più agguerrita.

#### 2.2.4 EUMM – Ecomuseo Urbano Metropolitano Milano Nord

A differenza di quello torinese, l'Ecomuseo di Milano non nasce come iniziativa dell'amministrazione comunale, bensì da un gruppo di ricercatrici di discipline museali, del patrimonio culturale e antropologiche, in un secondo momento vengono coinvolti nel progetto il Comune e l'Università Bicocca e il Politecnico della città. L'istituzione nasce nel 2007, promosso dall'Associazione Tramemetropolitane, in accordo con il consiglio della Zona 9 della città di Milano. Due anni dopo, nel 2009, è ufficialmente riconosciuta a livello regionale ai sensi della L.R. 13/2007, sul riconoscimento degli ecomusei, ed entra a far parte della Rete Ecomusei della Lombardia. L'EUMM ha sede nel quartiere Niguarda, utilizza come centro d'interpretazione gli spazi dell'ex Vetreria Motta, concessi dagli eredi del vecchio proprietario, ma la sua area d'interesse si articola nei quartieri limitrofi Afforti, Bicocca, Bruzzano e Bovisa, più cinque comuni Bresso, Cinisello Balsamo, Sesto San Giovanni, Cormano e Cusano Milanino. Tutte zone accomunate da un recente passato di attività industriali nell'ambito siderurgico e chimico, attività abbandonate a partire dagli anni Settanta. In quegli anni, grossi gruppi come Falck, Breda, Pirelli, abbandonano progressivamente i loro stabilimenti, impoverendo la zona e inaugurando così una fase di degrado urbano. Negli anni Ottanta vengono realizzati in queste zone progetti di riqualificazione urbana, improntati verso una riconversione funzionale degli spazi che fornisce alla città meneghina una struttura urbana policentrica, cioè le periferie acquistano una nuova centralità. In questo modo, il paesaggio cittadino cambia irreversibilmente ed è nello studio di questa metamorfosi che si concentra il lavoro dell'Ecomuseo in questione (Mascheroni, Micoli, 2012). Tra i progetti di punta

dell'EUMM, la Mappa di Comunità in geoblog *MappaMi*, un lavoro che ha coinvolto, oltre agli abitanti del posto e gli esperti di storia locale, associazioni di quartiere, i teatri, l'ANPI, il Comitato Soci Coop e altre personalità di Milano Nord. Il gruppo per i lavori della mappa si è confrontato in quindici incontri sulle caratteristiche del proprio quartiere, definendo una propria visione del territorio e delle possibilità di lettura adoperabili per analizzarne le trasformazioni, non solo architettoniche ma anche umane e relazionali. Mentre, ad esempio, sono scomparsi i luoghi di ritrovo del passato, i vecchi circoli dei lavoratori, le osterie di quartiere, le bocciofile, il tessuto connettivo e cooperativo dei luoghi ha continuato ad esistere tramite nuove associazioni e nuovi momenti di aggregazione di differente aspetto e ritualità che devono essere riconosciuti nella mappa. L'obiettivo è di creare una cartina fisica e digitale che sia il risultato di una polifonia di voci, quindi la necessità di formare una sovrapposizione di mappe che insieme rappresentino in maniera omnicomprensiva il territorio su diversi aspetti e che siano inoltre contaminate da altri elementi del contesto cittadino, al fine di evitare un eccessivo localismo e di allargare le interconnessioni con l'esterno. Il risultato del progetto di mappatura di comunità è la prima piattaforma di georeferenziazione partecipata di Milano che consente di condividere informazioni, contributi multimediali, racconti personali, che costituiscono una sorta di biografia collettiva del posto. Gli elementi catalogati sono disposti in tre campi: il Passato, cioè i luoghi della memoria e dei ricordi; il Presente, i luoghi del quotidiano; il Futuro, vale a dire l'insieme dei desideri, dei progetti della comunità nei propri quartieri. Altri progetti promossi dall'Ecomuseo milanese, sono finanziati in misura diversa dalla Regione Lombardia o la Fondazione Cariplo o la Fondazione Nord Milano, si propongono di creare una narrazione corale della storia identitaria di Milano Nord, oltre alle azioni di mappatura, con l'integrazione di diversi tipi di fonti, dagli archivi privati ai racconti personali dei membri della comunità, e si rivolgono agli studenti delle scuole della zona. L'istituzione si propone come punto di riferimento per la salvaguardia e l'utilizzo di spazi ritrovati, come i rifugi antiaerei della Breda

Aereonautica, risalenti alla Seconda Guerra Mondiale, che hanno rivisto la luce soltanto nel 2008, o altri rifugi antiaerei delle scuole. Per questi posti sono organizzati tour guidati, concerti e spettacoli teatrali, ma sono anche sedi espositive per i progetti fotografici o di documentazione. La ricerca e la fruizione delle tracce del paesaggio urbano sono apprezzate come pratiche riflessive, cioè che tendono a problematizzare alcuni temi della città contemporanea, attraverso i desideri e le aspettative dei suoi abitanti, passando attraverso azioni di lettura di tipo museologico e azioni di comunicazione e partecipazione che prendono da un'impostazione antropologica. Ad oggi, tralasciando quest'ultima fase di stallo pandemico, l'EUMM, è un'istituzione consolidata, certamente tra le più innovative e creative nell'ambito ecomuseale nelle nostre città. Parte dei suoi buoni risultati derivano probabilmente dal concentrarsi in una porzione definita della superficie cittadina, seppur vasta, ma circoscritta e inoltre dall'essere indipendente dall'amministrazione comunale e aver diversificato i propri partner economici e progettuali tra istituti di ricerca, fondazioni private ed enti locali, basando il proprio meccanismo organizzativo sullo sviluppo di ogni progetto in maniera autonoma dal funzionamento generale della macchina ecomuseale ([www.eumm-nord.it](http://www.eumm-nord.it), 04/03/2021)

### 2.3 Considerazioni: Ecomuseo Urbano come Museo di Città?

Fino a che punto, dunque, si possono sovrapporre il modello ecomuseale urbano e il museo di città? Come si può constatare fin qui, i punti di contatto sono molteplici e sostanziali e, indubbiamente, negli anni, questi due prototipi si sono avvicinati con l'assimilazione di caratteristiche reciproche. Un ecomuseo urbano non può abiurare a elementi propri di un museo, come la collezione, la scientificità delle sue ricerche, i processi di patrimonializzazione e catalogazione, gli archivi, l'approccio fondamentalmente storiografico con cui è condotta la lettura del territorio. D'altro canto, un museo di città all'avanguardia – si badi, non un museo

civico – non può non integrare nella sua offerta anche le attività laboratoriali di coinvolgimento della comunità, non può escludere il fatto che vi siano molteplici prospettive con cui guardare la storia comune di un luogo e che, soprattutto per il recente passato, siano necessarie le testimonianze vive di chi conosce e vive i quartieri cittadini per avere un quadro esaustivo. I musei cittadini prendono dall'ecomuseo anche la capacità di confrontarsi con la città presente, in divenire, e il ruolo importante che essi stessi rivestono come paradigma interpretativo per gli abitanti e, ancora, il valore del patrimonio in senso olistico, materiale e immateriale, culturale e naturale, con una rinnovata attenzione per quest'ultimo, il patrimonio naturale, i cui elementi conservano i significati più profondi della storia dello sviluppo locale. Si veda, ad esempio, la sezione del Museo di Bologna, *Genus Bononiae*, dedicata al rapporto della città con i corsi e i canali d'acqua. Questi, abbondanti un tempo sul territorio felsineo, hanno contribuito in maniera essenziale allo sviluppo commerciale e industriale della città nel corso dei secoli, ne sopravvivono oggi poche testimonianze. In aggiunta, gli ecomusei insegnano ai musei a svincolarsi dalle sale espositive e a uscire fuori dalle proprie sedi, insegnano che il miglior modo per conoscere una città è passeggiare tra le sue vie e saper riconoscere “dal vivo” i segni delle stratificazioni storiche e dare loro un contesto e dunque un senso maggiore, da qui, l'importanza di mappare il territorio e di trovare i punti di riferimento significativi. Eppure, esistono delle distanze per le quali un ecomuseo resta differente da un museo di città. Queste differenze risiedono perlopiù nelle risorse a disposizione e nella grandezza, dunque, dell'istituzione in sé, in diretta relazione con la grandezza del territorio preso in considerazione. Gli ecomusei sono tendenzialmente istituzioni più giovani e più piccole, con una mole ridotta di risorse a disposizione. Non dispongono di vaste collezioni, né di tanti operatori tecnico-scientifici. Ma sono anche teorizzati e nati per interfacciarsi con luoghi più piccoli di una città e per specializzarsi in specifiche tematiche locali, come un particolare metodo di produzione legato a un determinato posto o un tipo paesaggio unico. Quando un ecomuseo si trasferisce in

una grande città ha dunque il bisogno di circoscrivere il proprio raggio d'azione, che può essere il quartiere, la circoscrizione o una zona specifica del paesaggio urbano, come il nostro caso di ricerca, che è focalizzato principalmente sulla linea di costa di Palermo. È una scelta che deriva principalmente dalla necessità di allocare al meglio le – poche - risorse e indirizzare gli sforzi di gestione e di ricerca più efficientemente, che devono basarsi molto sulle attività rivolte alla comunità. È chiaro che in questo modo saranno tralasciati nella narrazione porzioni fondamentali della storia cittadina e dunque è fortemente ridotta la completezza della conoscenza condivisa col pubblico. Al contrario, un museo di città dovrebbe avere il compito morale di non tralasciare nulla degli elementi che sanno raccontare la città, sia in senso diacronico che sincronico. Si tratta generalmente di istituzioni più antiche, se non secolari, che possiedono o gestiscono le collezioni pubbliche, i reperti archeologici, le opere d'arte, le sedi storiche e godono di un prestigio maggiore. Un ecomuseo urbano dà la stessa importanza del bene archeologico al testimone vivente che abita in città, si concentra dunque sulla storia più recente, sulle trasformazioni urbane più “fresche”, dunque ha una predilezione per l'archeologia industriale e le ultime trasformazioni sociali. Argomenti che per un museo di città sono affrontati come uno dei tanti tasselli che compongono l'intera storia cittadina, storia che nel caso della maggior parte dei centri italiani o europei è più che millenaria. Un ecomuseo solo, quindi, non basta per abbracciare *in toto* lo spettro delle capacità museografiche di un museo di città. Tuttavia, rappresenta un buon punto di partenza e un attracco significativo per progetti dal respiro più ampio. Dove non arriva una singola istituzione, può arrivare una rete di più istituzioni, associazioni di quartiere, sedi ecomuseali, musei specializzati. L'ecomuseo urbano può prestarsi ad essere il centro direzionale di una costellazione di più soggetti coinvolti nella narrazione e rappresentazione dell'intera città, in un gioco delle parti che riesca a restituire ogni aspetto peculiare di quella matassa di significati e segni che è una città. Prima di sviluppare una proposta ragionata in tal senso, affrontiamo con le prossime pagine il caso-studio in questione,

l'Ecomuseo urbano di Palermo, per capire nello specifico come opera al livello relazionale un'istituzione del genere in un centro urbano antico quanto caotico.

#### 2.4 L'Ecomuseo Urbano Mare Memoria Viva. *Mission* e attività principali

Tra l'ex borgata marinara di Sant'Erasmo e il rione Settecannoli, appena fuori dai limiti del vasto centro storico di Palermo, lungo la via Messina Marine, strada che segue parallelamente la linea di costa, diventando appena fuori città la Strada Statale 113 – l'antica Settentrionale Sicula che portava fino a Messina – sorge, a ridosso del mare, l'Ecomuseo Urbano Mare Memoria Viva, chiamato anche



2. Logo dell'Ecomuseo

comunemente Ecomuseo del Mare. Ci troviamo nella costa Sud-Est di Palermo, in una zona un tempo costellata di borghi autonomi fuori città, piccoli centri abitati per lo più da pescatori, con agglomerati di case minuscole, alte al massimo due piani, come se ne vedono ancora nei paesini di mare siciliani, o generalmente che si affacciano nel Mediterraneo. Questa parte di città, come tante altre nella periferia palermitana, ha attraversato nell'ultimo secolo tante fasi di trasformazione, toccando apici di bellezza e affezione da parte dei palermitani a bassissime punte di degrado, abbandono e inquinamento. Adesso, si trova da qualche anno al centro delle politiche di riqualificazione urbana, a tratti lente e incostanti, volute fortemente dall'Amministrazione Comunale. L'Ecomuseo è uno dei risultati concreti di queste politiche. Tra la strada perennemente trafficata e i condomini residenziali anni Settanta che giganteggiano nel paesaggio sulle casette più antiche e più basse, sovrastati soltanto dalle prime montagne che circondano quella che un tempo si chiamava Conca d'Oro, è difficile rendersi conto di trovarsi



in realtà a pochi metri dal mare, eccezion fatta per un tratto di circa 800 metri poco più avanti verso Sud-Est, in quella che è chiamata Spiaggia di Romagnolo. Questa spiaggia, abbandonata e sempre un po' sporca, sulla quale vige da anni il divieto di balneazione, fino a pochi decenni fa, a ridosso del boom edilizio, era la spiaggia dei palermitani. Uno posto frequentato e vivo, che raccoglieva migliaia di cittadini nelle giornate calde e di sole e ospitava diversi lidi, chiamati un tempo "bagni", ristoranti sul mare e quant'altro. L'incremento vertiginoso dell'edificazione e l'allargamento dei confini cittadini, dovuto alle impennate demografiche della città, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, e lo sversamento di materiale edilizio di scarto proprio su questa costa, hanno reso impossibile la balneazione in questa parte del litorale, costringendo i palermitani a cercare un'altra spiaggia nella direzione opposta, a Nord, oltre Monte Pellegrino, nella località di Mondello, a circa 10 chilometri in linea d'aria dal centro. In questo tratto di costa dove si trova l'Ecomuseo, dal dove termina la grande distesa erbosa del Foro Italico fino al confine a Sud della città, si sintetizza emblematicamente il vergognoso paradosso della Palermo del secondo Novecento. Una città vocata al mare – si consideri che proprio il nome della città significa "Tutto Porto" – ma che ha perso quasi completamente il rapporto col mare, in virtù di un consumo di suolo scellerato. Vedere il mare, a Palermo, è cosa assai rara, poiché tra gli occhi del palermitano e l'orizzonte c'è una selva di cemento armato. È intorno a questa amara considerazione che nasce l'idea di un ecomuseo dedicato proprio al rapporto tra Palermo e il mare. I suoi fondatori hanno fatto proprio il motto "Ridare a Palermo il suo Mare", intendendo il mare sia come elemento fisico e strutturante del paesaggio cittadino, elemento del patrimonio insostituibile ma a rischio, sia come metafora storica che racchiude in sé i molteplici aspetti di un pensare etico, incentrato al rispetto, alla resistenza, al movimento, alla mancanza di confini. Il mare visto, dunque, come simbolo ideologico e come filo rosso che unisce più tematiche, su cui l'ecomuseo costruisce la sua narrazione e indirizza le sue attività: la questione identitaria, del recupero dell'identità palermitana e la lettura della storia della città

attraverso il mare e la costa; la questione ambientalista, per un'educazione alla salvaguardia del paesaggio, inscindibile dalle condizioni di salute delle acque; la questione migratoria, che associamo ai viaggi della speranza nel Mar Mediterraneo, e dunque l'inclusione e l'integrazione di nuovi cittadini e la multiculturalità come fattore di ricchezza locale. Il progetto ecomuseale si poggia sull'unione di educazione, arte e rigenerazione urbana tramite la promozione di attività e azioni di partecipazione culturale attiva, di contrasto alla povertà educativa utilizzando metodi didattici alternativi e capacitazione della comunità locale dei quartieri di riferimento (Dal report *Diario di Bordo 2015-2019*, 2020). Il termine "capacitazione" è un'italianizzazione dall'inglese *capability*, un concetto introdotto dagli economisti Amartya Sen e Martha Nussbaum negli anni '90, la parola è morfologicamente derivata dall'unione di *capacity* e *ability*. Si intende, con questo concetto, la libertà sostanziale di cui un soggetto gode all'interno di un sistema, cioè cosa è in grado di essere e cosa è in grado di fare, una teoria nata in contrapposizione ai tradizionali criteri di valutazione del benessere di un luogo o una comunità, basati per lo più sulla ricchezza e sul reddito (Dal *Dizionario di Economia e Finanza Treccani*, 2012, <https://www.treccani.it/enciclopedia/capacitazione>, 02/03/21). Inserito all'interno della progettualità di un ecomuseo, si traduce in pratiche di educazione e consapevolizzazione degli abitanti della comunità nelle proprie capacità e nel peso delle singole azioni sul benessere comune, è l'insegnamento a una responsabilità condivisa nei confronti del territorio e a come la valorizzazione del luogo e dell'individuo possano andare di pari passo. A differenza dagli ecomusei urbani visti prima, a Torino e a Milano, l'Ecomuseo Mare Memoria Viva si trova a operare in un contesto fortemente a rischio dal punto di vista sociale, oltre che ambientale, pertanto il lavoro con la comunità della zona assume un aspetto e un valore diverso - come si vedrà più avanti - e impone l'indirizzamento delle limitate risorse verso determinati piani d'azione, con l'esclusione o il ridimensionamento di altre parti della programmazione. Per i fondatori dell'Ecomuseo del mare, le attività museologiche di ricerca storico-culturale sono

propedeutiche ai momenti di incontro e di scambio. Senza quest'ultimi, i presupposti fondativi dell'istituzione crollano, poiché l'obiettivo principale è di essere un punto di riferimento per Sant'Erasmo e le zone limitrofe, utilizzando come elemento trainante il pretesto artistico e storico. Questo, tuttavia, non minimizza l'intenzione narrativa e gli sforzi per le ricerche condotte sul campo, ricerche che giungono alla formazione del percorso espositivo attraverso un processo di elaborazione mediale, che trasforma la storia da testimonianza a contenuto. Tale impostazione è dovuta ad alcuni fattori cardine: innanzitutto, la scelta di dedicarsi a un preciso periodo della lunga storia di Palermo, che va grossomodo dagli anni '50 ai nostri giorni, focalizzandosi principalmente su quel fenomeno chiamato "Sacco di Palermo". Scegliere un periodo così vicino nella linea temporale – decisione che accomuna moltissimi ecomusei – significa avere a che fare con pochi reperti da mettere in teca, significa anche relazionarsi con una porzione di tempo non pienamente storicizzata dalla storia istituzionale, ma ancora viva nella memoria collettiva, per il semplice fatto che tanti palermitani hanno vissuto in prima persona queste trasformazioni. Tanto più che per "Sacco di Palermo" non si intende soltanto un periodo di grandi lavori urbani e stravolgimenti del paesaggio cittadino, ma anche un complesso sistema di potere locale e criminalità organizzata, per cui ne rimangono oscuri ancora diversi aspetti. Inoltre, c'è la volontà di matrice quasi politica da parte dei creatori dell'ecomuseo di affidarsi a una prospettiva storica più popolare che ufficiale, più democratica e "dal basso" che raccontata dai libri degli storici. Sorge, quindi, la necessità di uno studio basato su fonti umane, vive, in un processo di ricostruzione della storia che parta dalle testimonianze dirette e che coinvolga la comunità in prima persona. Questo tipo di narrazione pretende una trasposizione nell'apparato espositivo non propriamente convenzionale, secondo i canoni dei musei storici. È una narrazione che prende le forme di video interviste, di tracce audio, di racconti, di immagini, ma anche di gioco per i fruitori, di esercizio di memoria. È una narrazione inconclusa, perché ha sempre la possibilità di ampliarsi e arricchirsi di nuove testimonianze,

senza che ci sia una gerarchia dettata dal valore scientifico. Sul fronte artistico, l'istituzione raccoglie alcune opere, per lo più di video art, legate ai suoi temi di riferimento, ma punta anche molto sull'arte relazionale, nella quale la parte principale dell'opera è il processo creativo, che avviene in un'operazione di coproduzione simbiotica tra l'artista e le persone coinvolte durante alcune delle attività organizzate dall'ecomuseo. In questo modo, talvolta l'opera d'arte non trova alcuna concretizzazione materiale e si esaurisce al termine dell'attività, dunque ha un valore effimero che si esprime per i fruitori implicati nell'atto relazionale in sé. Dunque, il lavoro dell'ecomuseo è raggruppabile in tre sfere d'azione: le visite all'interno della sede, dove è allestito un breve percorso che integra testimonianze storiche, opere d'arte contemporanea, giochi e display interattivi; le attività didattiche diversificate in base ai target di riferimento scelti e al tema affrontato, possono essere gratuite o a pagamento, si svolgono sia all'interno, nel corner dedicato, sia *extramoenia*, sono organizzate interamente dal settore Educazione dell'ecomuseo o prodotte in collaborazione con soggetti esterni; la mappatura di comunità, con le stesse dinamiche dell'EUMM, utilizzando dunque il sistema Geoblog in una mappa interattiva disponibile sul web e aperta a nuovi contributi da parte degli utenti. La mappa come aspetto e modalità può ricordare quella di MuseoTorino, ma piuttosto che i monumenti, vi sono segnati i contributi dei cittadini che partecipano alla sua creazione e che hanno voluto condividere un pezzo di storia personale. Vi si trovano foto, video, tracce audio, poesie, racconti, ricette culinarie, ricordi d'infanzia, legati a punti specifici della città, luoghi che racchiudono pezzi dell'intimità di ogni cittadino coinvolto. A un primo inquadramento, l'Ecomuseo del Mare è un'istituzione ibrida, tra un museo di storia e d'arte contemporanea e un centro sociale di quartiere. A differenza di quanto visto sugli ecomusei generici, è centrale, per il nostro caso, il ruolo della sede fisica e il possesso di un'esposizione permanente, manifestazione di un incessante lavoro di ricerca storica su cui si sviluppa l'offerta culturale. Infine, all'interno dell'Ecomuseo, coesiste in equilibrio il dualismo pubblico/comunità: se da

un lato, numerose attività didattiche sono dedicate agli studenti delle scuole dei quartieri di riferimento e in generale agli abitanti della II Circoscrizione, dall'altro lato, altre attività si rivolgono a tutti i cittadini di Palermo e l'*exhibit* è aperto, comprensibile e diretto a tutti, anche ai non residenti in città: la proposta culturale risulta essere sia *d'essai* che di prossimità.

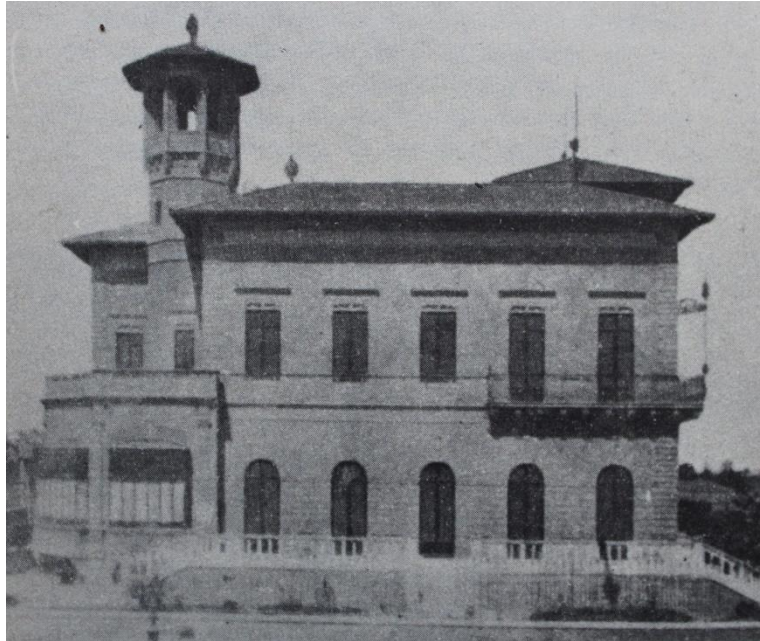
#### 2.4.1 Il “Sacco di Palermo”

Si propone qui un breve *excursus* sul “Sacco di Palermo”, per mettere a fuoco maggiormente il campo d'indagine scelto dall'Ecomuseo Urbano. Gli antefatti del periodo dei grandi stravolgimenti urbanistici incominciati negli anni '50 sono essenzialmente due: i bombardamenti angloamericani del 1943, che sfigurano una parte consistente del centro storico e provocano circa 40mila sfollati; le immigrazioni interne degli anni '50, che spostano negli anni del dopoguerra decine di migliaia di persone dalla campagna alla città, in cerca di fortuna. A ciò si aggiunga l'impennata demografica che sta inondando tutto il paese, con l'alto aumento della natalità. L'emergenza abitativa, dunque, è la questione principale della classe politica palermitana, quello edilizio è il settore in maggiore espansione, ed è un business che fa gola al potere mafioso siciliano. In quegli anni, Cosa Nostra ha come principale referente politico nella neonata Regione Siciliana a Statuto Speciale la Democrazia Cristiana, rappresentata nel capoluogo soprattutto da Giovanni Gioia, esponente di spicco della corrente fanfaniana. Gioia è per diverso tempo un leader indiscusso per i democristiani palermitani, con lui il partito riuscirà ad aprire ben 59 sezioni nella sola Palermo e ad inglobare esponenti liberali e monarchici, residui della vecchia classe dirigente, nonostante egli non assuma mai incarichi diretti al Comune della città. I suoi due principali uomini di fiducia sono i protagonisti politici del vergognoso Sacco edilizio, Salvatore Lima, che finirà vittima della stessa mafia nel 1992, e Vito Ciancimino, condannato in via definitiva, sempre nel 1992, per associazione a delinquere

e corruzione. Alle elezioni amministrative del 1956, vince la DC, viene nominato Sindaco l'ingegnere Gaetano Maugeri, sostenuto da una giunta tripartito con il Partito Liberale Italiano e il Partito Socialista Democratico Italiano, col sostegno di alcuni monarchici che ben presto passeranno sotto lo scudo crociato. Anche i giovani Lima e Ciancimino sono eletti consiglieri comunali al Palazzo delle Aquile, il Municipio di Palermo. Al primo vanno i Lavori Pubblici, il secondo ha delega su Borgate e Aziende Municipalizzate. A causa della morte improvvisa di Maugeri, nel 1958, l'anno seguente la sindacatura passa a Lima, Ciancimino gli subentra prendendo la direzione del suo assessorato. In questi quattro anni vengono approvate due versioni provvisorie del Piano Regolatore Generale Comunale. La versione del 1956 è espressione della cultura locale, perché redatto da una *task force* di urbanisti palermitani, ma presenta già delle grosse lacune: concede una pianificazione ad alta densità, non considera lo sviluppo automobilistico, quindi non prevede zone di parcheggio pubblico e condominiale, condannando le strade cittadine all'asfissia del suo ormai proverbiale traffico, e non considera nemmeno lo sviluppo dell'istruzione pubblica, riservando poco spazio alle strutture di edilizia scolastica. Ancora oggi, diverse scuole palermitane hanno sede in ex condomini residenziali inadeguati. Purtroppo, viene fatto ben poco per migliorarlo, anzi tutt'altro: nel '59 è approvata la versione revisionata, con l'integrazione di 1.233 istanze di opposizione sotto la pressione dei costruttori. Il nuovo PRGC, che giunge a forma definitiva nel 1962, prevede l'allargamento della superficie cittadina di più del doppio, poiché si pronostica una crescita della popolazione di 400mila unità (Cancila, 2009). Tanti spazi impiegati nell'agricoltura vengono convertiti a zona edificabile, le numerose borgate che circondano il centro cittadino vengono inglobate nell'espansione, si prevede la sostituzione di ville, verde cittadino e palazzi bassi, con alti condomini di decine di piani. Gli uffici comunali sono di manica larga nell'elargizione delle licenze edilizie, la maggior parte delle quali concesse a pensionati nullatenenti, prestanome di costruttori edilizi. La speculazione edilizia comincia la sua irrefrenabile cavalcata: per i

palazzinari è più redditizio accordarsi con un singolo proprietario per la demolizione di una villa e la sua sostituzione con un condominio che ristrutturare gli edifici del centro storico, devastati dalla guerra. Per la crescente borghesia impiegatizia sono più allettanti i nuovi palazzi, con il marmo e il portiere all'ingresso, i cui appartamenti adesso possono acquistare facilmente, grazie ai mutui agevolati concessi dagli istituti di credito e dalla Regione siciliana per i propri impiegati. Si assiste così a un esodo interno alla città, verso i nuovi quartieri dagli antichi rioni, la cui popolazione passa, in quarant'anni, dal '51 al '91, da oltre 125mila unità a poco meno di 25mila, trasformandosi in un'area depressa e isolata. Le prime zone a essere colpite dal saccheggio sono gli assi di via Libertà e via Notarbartolo, un tempo culle di deliziose villette Liberty che avevano reso Palermo famosa e "alla moda" in Europa a inizio scorso secolo, e agrumeti privati, verde pubblico e viali alberati per le passeggiate mondane dell'alta società. Tutto spazio sacrificato per dar spazio ad anonimi casermoni in cemento armato. Il caso più eclatante di questo scempio riguarda la Villa dei principi Deliella, situata nell'attuale piazza Francesco Crispi, costruita tra il 1905 e il 1909 su disegno di Ernesto Basile, considerata un gioiello Liberty, nonché uno dei progetti più apprezzati dell'architetto palermitano più iconico della sua generazione. Sebbene nel '54 la Regione siciliana l'abbia posto sotto tutela in quanto patrimonio d'importanza storico-artistica, con gli emendamenti di modifica del Piano Regolatore, nel '59, il Comune di Palermo riesce a revocare il blocco e l'assessorato presieduto da Ciancimino approva frettolosamente la sua demolizione, in accordo con l'ultimo proprietario, il Barone Franco Lanza di Scalea. Lo stesso giorno, il 28 novembre, in serata e per

tutta la notte si svolgono i lavori di demolizione, perché vengano terminati in tempo prima che la villa compia cinquant'anni e possa essere vincolata dalla soprintendenza. Il caso fa così tanto scalpore che non verranno mai concessi i permessi per edificare in quell'area, al momento lì si trova un parcheggio



3. Prospetto laterale di Villa Deliella dopo la costruzione

privato per autovetture. Villa Deliella è il simbolo dei 140 immobili liberty che la città ha purtroppo perduto nel Sacco e recentemente è ritornata a far parlare di sé, per la proposta di far diventare il suo spazio un museo del Liberty palermitano (dal servizio del Tgr Sicilia a cura di Sansonetti, 03/12/2019). Oltrepassata la zona di via Libertà, l'espansione cittadina continua, soprattutto nel versante Nord, dove la morfologia della Conca d'Oro contiene ampie porzioni di spazio agricolo da riconvertire. Nel campo dei lavori pubblici, il primo a decollare, le sovvenzioni scatenano una poderosa attività costruttiva e attirano capitali e personaggi fino a quel momento estranei al settore dell'imprenditoria edilizia. Persone che ufficialmente si dedicavano a tutt'altro - spesso ad attività piuttosto umili - e che, grazie a protezioni politiche e bancarie, diventano in pochi anni tra i più importanti speculatori in città. Come nel caso di Francesco Vassallo, nominalmente carrettiere della borgata di Tommaso Natale, poi divenuto il costruttore di interi quartieri nella nuova Palermo e leader del suo settore. La sua ascesa è legata a doppio filo con il potere finanziario e politico della città, con la Cassa di Risparmio, presieduta dall'ex Sindaco democristiano Cusenza - nonché suocero di Gioia - che gli concede ampi crediti senza garanzie, con gli amministratori in carica, che gli affidano praticamente ogni



lavoro, tanto che in città si parla ironicamente della società edile Va.Li.Gio. (Vassallo-Lima-Gioia) (Cancila, 2009). Sono gli anni anche dell'approvazione dei PEEP, i Piani di Edilizia Economia Popolare, che portano alla costruzione dei nuovi quartieri popolari, per lo più edificati al di là della nuova circonvallazione, Viale Regione Siciliana, che avrebbe dovuto connettere il traffico extraurbano fra Messina e Trapani (ad oggi non esiste uno svincolo autostradale per Palermo, è l'autostrada che attraversa in pieno la città), ma che di fatto taglia fuori parte della città, complicandone i collegamenti col centro. Con i Piani nascono rioni come Borgo Nuovo, Passo di Rigano, CEP (Centro Edilizia Popolare) e i due ZEN (Zona Espansione Nord), il secondo dei quali progettato da un team di architetti, tra cui il celebre Vittorio Gregotti. Un agglomerato di condomini che sulla carta avrebbe dovuto dare forma alle nuove teorie di pianificazione urbana comunitaria, nella pratica ci si è limitati alla sola edificazione degli appartamenti, mentre l'assenza dei collegamenti col resto della città e dei più basilari servizi pubblici ai cittadini, hanno trasformato in un ghetto isolato e marginalizzato, come tanti altri a Palermo (Sciascia, 2003). Le irregolarità edilizie e le speculazioni proseguono indisturbate per molti anni a seguire, Cosa Nostra si arricchisce incontrastata, i suoi uomini politici conquistano avanzamenti di carriera, Lima diventa più volte Sottosegretario nei Governi a guida DC, Ciancimino invece è eletto Sindaco di Palermo nel 1971, a pagarne lo scotto è una città resa più invivibile e più brutta. Le sanatorie regolarizzano gli abusi ma non cancellano i segni che sconvolgono irrimediabilmente il paesaggio urbano, le cui testimonianze risiedono in sgraziati casermoni che soffocano i pochissimi spazi verdi. A coronazione della beffa si può prendere lo slogan che ha portato a trionfo la Democrazia Cristiana alle elezioni amministrative, che hanno dato il prologo a questa triste stagione: "Palermo è bella, facciamola più bella!". Per giungere alla riqualificazione del centro storico e alla sua rivitalizzazione si dovrà aspettare il PPE, Piano Particolareggiato Esecutivo, approvato con decreto regionale nel 1993 e che, basandosi su un metodo di restauro filologico, ha evitato altri scempi nelle zone più antiche della città, e le prime

operazioni di recupero portate avanti dalle amministrazioni presedute da Leoluca Orlando. Questi fatti appena raccontati, tuttavia, non sono che la punta di un iceberg, le azioni illecite e sfiguranti sono molteplici, le persone coinvolte tantissime, mafiosi, politici, urbanisti, architetti, giornalisti di parte e giornalisti che denunciano, cittadini impotenti, le rivolte nei quartieri contro gli sversamenti illeciti, gli omicidi di mafia, i cadaveri scomparsi, sono tutti elementi di una storia che deve essere ancora interamente svelata ma che forse non lo sarà mai, è la storia che può raccontarci la Palermo dei nostri giorni.

## 2.5 Storia dell'Ecomuseo del mare

L'Ecomuseo Mare Memoria Viva è inaugurato l'8 febbraio 2014 con una giornata di festa negli spazi dell'ex deposito ferroviario a Sant'Erasmus, ma comincia ufficialmente a lavorare nel 2015. Il progetto è ideato dall'associazione omonima, che è informalmente una costola di CLAC, organizzazione culturale non-profit che lavora nel campo dell'innovazione sociale *cultural based*, attiva a Palermo dal 2003. CLAC è al momento diviso in due nuclei, oltre all'ecomuseo, hanno aperto e gestiscono il centro culturale CRE.ZI Plus, negli spazi della mensa delle antiche Officine Ducrot, all'interno di quello che oggi sono i Cantieri Culturali della Zisa. La realizzazione dell'Ecomuseo è stata possibile grazie alla vittoria nel 2011 del bando storico-artistico della Fondazione CON IL SUD, dopo la quale CLAC inizia una lunga e interminata interlocuzione con il Comune di Palermo, specificamente con l'Assessorato alla cultura, proponendo un modello di gestione integrato tra pubblico e privato, di cui in seguito si approfondirà. Oltre all'amministrazione cittadina, collaborano alla creazione del progetto la Soprintendenza per i Beni Culturali e la Soprintendenza del Mare, il Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana della Regione Sicilia, l'Università degli Studi di Palermo, nello specifico il Dipartimento di Architettura, la società Kursaal s.r.l. e il Centro Fiaba e

Narrazioni, quest'ultima associazione incubata da CLAC. In realtà, rispetto a quanto annunciato nel 2014, il disegno iniziale si è largamente ridimensionato, restando immutato solo per quanto riguarda l'apertura della sede a Sant'Erasmus. Originariamente, infatti, doveva essere un museo diffuso lungo tutto il tratto di fronte mare della città, con altre due sedi in punti storici, l'Arsenale della Real Marina, in via dei Cantieri, poco distante dallo stabilimento di Fincantieri, e la Tonnara Bordonaro nella borgata marinara di Vergine Maria, alle pendici di Monte Pellegrino. L'Arsenale, risalente agli anni Venti del XVII secolo, è al momento sede del Museo del Mare e delle Navigazione Siciliana <<Florio>>, gestito dall'omonima associazione e dalla Soprintendenza del Mare, organo regionale, senza alcun tipo di relazione di tipo collaborativo con il nostro caso-studio, che invece si interfaccia principalmente con il Comune (<http://www.museodelmarepalermo.it>, 07/03/2021). La Tonnara Bordonaro, invece, della quale si hanno notizie fin da metà Millequattrocento, passa tra le proprietà di famose famiglie di commercianti, come gli Oneto, i Florio e i Bordonaro, cessa di essere utilizzata per la lavorazione del tonno intorno agli anni '50 e viene abbandonata. Nei primi anni Duemila è affidata a dei privati per l'organizzazione di eventi mondani, ma dal 2014 torna a versare in una situazione di abbandono ed è bersaglio di atti vandalici (Raffagnino, 2020). Durante questi primi anni, l'Ecomuseo e i suoi operatori sondano le proprie capacità e plasmano l'offerta culturale in base anche alla risposta di pubblico. La programmazione, che fin da subito è fitta di appuntamenti pubblici e attività rivolte all'esterno, è rimodulata dopo i primi due anni, nel 2017, dopo l'aver realizzato che le proposte fino a quel momento avevano attirato molto poco il pubblico di prossimità, quanto invece un pubblico non del quartiere, con un capitale culturale consistente e avvezzo ai contesti artistici e culturali. Il rischio era di isolare progressivamente l'ecomuseo dal suo contesto geografico e di ledere la consistenza dei principi cardine con i quali è stata fondata l'istituzione. Si decide, dunque, di concentrarsi sull'*engagement* del quartiere, su un'indagine di rilevazione dei bisogni della comunità costantemente aperta e di mettere al

centro delle priorità l'offerta educativa, viene creato a tal fine "MarEDÙ", il dipartimento educativo all'interno dell'Ecomuseo che si occupa dei laboratori e delle attività rivolte principalmente ai bambini e ai ragazzi di zona. Il dipartimento è la mossa strategica per infittire le relazioni con gli abitanti della Seconda Circoscrizione, attraverso il coinvolgimento dei più piccoli, che rappresentano un target più sensibile a questo tipo di attività. Dal 2018, con l'arrivo in città di Manifesta, la biennale itinerante di arte contemporanea, si incominciano a fare esperimenti di arte relazionale con gli artisti in residenza, vengono proposte attività di comunità, non più solamente con un intento puramente didattico, ma con una matrice artistica. Le opere prodotte hanno aumentato la dotazione della collezione. Sebbene si sia formato uno zoccolo di proposte dedicate al nuovo pubblico, si siano strutturate collaborazioni solide con le scuole e alcune associazioni cittadine, e si siano raggiunti importanti traguardi in termini di partecipazione e conoscenza all'esterno, non si può definire il percorso dell'Ecomuseo già in una fase di piena maturazione. Al momento, si stanno ripensando due fattori cruciali: l'allestimento e dunque la disposizione delle aree tematiche all'interno del grande deposito; il protocollo d'intesa con il Comune di Palermo, che fin adesso ha consentito, da un lato, una certa serenità finanziaria, ma dall'altro limita fortemente gli spazi di manovra gestionali e la possibilità di mettere in gioco sostanziali investimenti per il rinnovo di alcuni elementi allestivi, nonché di avviare una strategia a lungo termine. Strategia a lungo termine che è resa difficile anche dal fatto che tutt'ora, buona parte delle attività "extra" è consentita grazie ai bandi, ministeriali, europei o regionali, che di volta in volta sono vinti dall'ecomuseo, o in quanto Associazione Mare Memoria Viva o CLAC, o dai singoli operatori.

## 2.6 Allestimento

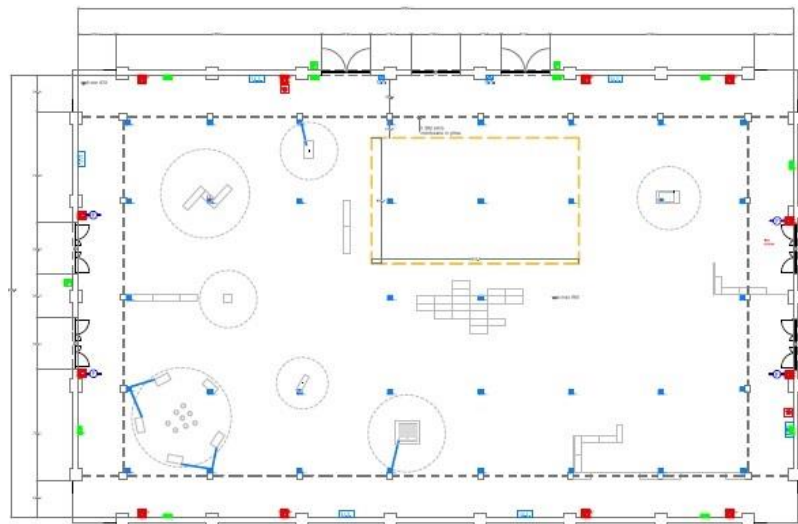
Il primo tratto distintivo che aumenta il prestigio simbolico dell'Ecomuseo e la sua sede, frutto di un autentico lavoro di riqualificazione urbana a traino culturale. La sede è presso l'Ex Deposito Locomotive di



4. Sede dell'Ecomuseo dall'esterno

Sant'Erasmo, all'estremità della ormai dismessa linea ferroviaria a scartamento ridotto Palermo-Corleone. La struttura tardo ottocentesca, uno dei limitati esempi di archeologia industriale presenti a Palermo - città che non ha mai vissuto una forte crescita dell'industria al pari delle grandi città del Nord - è un padiglione a navata unica che poggia su una fila perimetrale di pilastri in ghisa, sormontati da capitelli in stile liberty, il centro è sovrastato da una trama di capriate in acciaio, con una copertura a falde inclinate. Il padiglione, che si estende per 30 in larghezza e 48 metri in lunghezza, ha un'ampia superficie sgombra di poco meno di 1.500 mq e gode di un grande spazio esterno di 2.200 mq che termina a ridosso della foce del fiume Oreto, L'esterno è dunque suddiviso in due parti, una antistante l'entrata al pubblico del padiglione, adornata di piante ornamentali e un pavimento in tavole di legno che coprono i vecchi binari, l'altra, rivolta a Nord, pavimentata in sampietrini con un triplo accesso carrabile. Il deposito viene definitivamente dismesso e abbandonato nel 1956 e recuperato soltanto nel 2004, con un ingente intervento pubblico da parte dell'amministrazione comunale, costato 3 milioni e 500 mila euro, che ha portato anche all'edificazione di un piccolo edificio di servizio annesso alla struttura principale. La prima occasione di apertura al pubblico, a seguito della ristrutturazione, sono dei concerti per il Kals' Art, una rassegna estiva, organizzata dal Comune,

di eventi culturali di vario genere per il centro storico della città, principalmente al quartiere della Kalsa, poco distante. In seguito, lo spazio è utilizzato per altri eventi del genere, per mostre temporanee, come la mostra



5. Pianta dell'Ecomuseo con l'allestimento iniziale

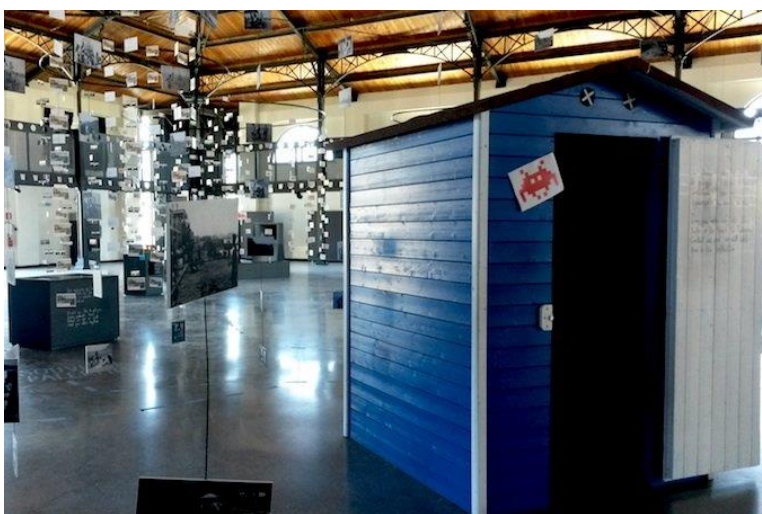
evento che ha girato in più parti d'Italia su Fabrizio De Andrè organizzata dalla Fondazione omonima e curata da Vittorio Bo, Guido Harari, Vincenzo Mollica e Pepi Morgia, con un massiccio apparato multimediale interattivo progettato dallo Studio Azzurro di Milano (Alagna, 2010). Dalla vittoria del Bando del 2014 il padiglione è la sede dell'Ecomuseo. L'architettura del luogo, priva di nicchie o elementi propri che ripartiscano o parcellizzino lo spazio, ha indirizzato la progettazione di un allestimento che lascia ampio respiro ai segni architettonici di notevole impatto estetico, illuminati naturalmente dal sole grazie alle larghe finestre laterali - alcune della quali parzialmente tappate per regolare la luminosità interna - che terminano con un arco a tutto sesto. L'allestimento dell'Ecomuseo è pensato per non affaticare né visivamente né fisicamente l'imponente ed elegante struttura, e per essere facilmente smontabile e modificabile. Entrando dalla porta principale, si supera un breve corridoio formato da un'alta parete che funge da *separé* per l'esposizione e si accede alla grande sala. Al momento lo spazio è così definito: sul lato lungo a sinistra si sviluppa gran parte dell'*exhibit*, grossomodo la prima metà si concentra sul lato etnoantropologico della narrazione, la seconda metà, fino alla parete opposta all'entrata è dedicata più all'urbanistica, sebbene i due aspetti riescano a intersecarsi vicendevolmente in maniera fluida. A decorare questo lato, scendono dal tetto, agganciate alla struttura metallica che sovrasta lo spazio, dei larghi cerchi in metallo, dai quali pendono dei

cavi su cui sono disposte le foto e le immagini dell'archivio, come delle sorte di tende circolari e maglie larghe che cadenzano lo spazio. All'apertura dell'Ecomuseo, quando l'allestimento si allargava per tutta la sala, anche queste foto adornavano per intero l'area espositiva. Nell'angolo diametralmente opposto all'entrata si trova il *corner* dedicato alle migrazioni, ancora un po' spoglio e in fase di ampliamento, delimitato da alcune postazioni studio. A metà sala, sulla destra, è in progettazione una sala conferenze con delle pareti autoportanti da poter smontare e spostare facilmente, si continua, andando verso l'uscita/entrata con il *corner* MarEDÙ, dove si tengono i progetti interni dedicati ai più piccoli e il doposcuola per il quartiere. Anche per questa sezione sono in programma delle modifiche, verrà presto spostato dell'edificio adiacente al padiglione, dove attualmente ci sono gli uffici, la portineria e i servizi sanitari. Al momento, dunque, lo spazio del capannone è disequilibrato, con il lato sinistro molto saturo di elementi espositivi e il destro in aggiornamento che attende di essere riallestito. L'allestimento originario, che copriva inizialmente una superficie più ampia, è curato da Francesca Italiano, un'architetta del team di CLAC, ed è distinguibile per il materiale e il colore, legno smaltato grigio. In tutto il percorso sono pressoché assenti spieghe e didascalie, è una scelta presa all'inizio del lavoro di allestimento, che intendeva affidare la comunicazione di titolo e sinossi delle opere esclusivamente alla mediazione interpersonale, ma di fatto impedisce una lettura chiara ed estesa nell'esperienza di fruizione autonoma, per cui si è deciso di inserire questi elementi con i prossimi lavori di aggiornamento della collezione. Il primo pezzo in esposizione, procedendo dall'ingresso, è una video installazione a ridosso della parete d'entrata. È una serie di video della costa palermitana presa in più punti, la voce narrante legge brani scelti dalle opere principali di Giuliana Saladino, militante del Partito Comunista Italiano ma soprattutto penna autorevole del quotidiano palermitano L'Ora. L'Ora è stata un'importante testata giornalistica, fondata su iniziativa dei Florio nel 1900, di orientamento liberal-progressista, è diventato famoso per il suo ruolo di controinformazione e per importanti inchieste su Cosa Nostra, oltre

che per la fine violenta per mano della mafia di alcuni suoi giornalisti, come Mauro de Mauro e Giovanni Spampinato. Giuliana Saladino riflette, con le sue parole, il punto di vista dell'*intelligencija* palermitana, schierata a sinistra, che durante gli anni della speculazione edilizia e dello svuotamento del centro storico decide, come atto politico, di restare ad abitare negli antichi rioni, sempre più desolati e isolati. Si continua con un gioco dedicato ai cittadini di Palermo: accanto alla parete sono posizionati dei piccoli piedistalli ognuno dei quali è sormontato da una fotografia dell'archivio di immagini posseduto dall'ecomuseo, ogni fotografia inquadra un punto della costa palermitana nel passato. Il gioco consiste nel saper disporre i piedistalli nei punti corretti lungo la linea di costa di Palermo tracciata per terra, di fronte alla parete, che rappresenta i quasi 30 km di fronte mare, dal confine con Ficcarazzi alla borgata di Sferracavallo. È un gioco che si basa sul recupero della memoria e la capacità di riconoscimento e dunque la realizzazione interiore di quanto, in pochi decenni, alcune zone siano diventate completamente irriconoscibili per lo stesso cittadino. I cambiamenti della costa sono un fenomeno direttamente collegato alla stagione del Sacco, poiché in molti punti la parte di terra è avanzata, "mangiando" porzioni di mare proprio a causa degli sversamenti edilizi abusivi o di altri rifiuti nelle discariche improvvisate sulla costiera. Lì accanto, una videoinstallazione ad opera di Sandro Scalia, docente di fotografia presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo. Si tratta di un filmato girato con una videocamera fissa montata sulla sua Vespa, percorrendo tutto il litorale, per documentare la facilità o difficoltà d'accesso visivo al mare. È un documento preciso dei varchi e degli ostacoli verso il mare, individua i punti di facile percezione dell'acqua ad altezza umana, è la dimostrazione di quanto la cementificazione espansiva si sia interposta tra i cittadini e l'orizzonte. Si prosegue con un'installazione audio, una testimonianza di Silvano Riggio ecologo marino e docente nella facoltà di Scienze Naturali dell'Università di Palermo, è un importante conoscitore della storia ecosistemica della costa siciliana e si occupa da anni dei processi di rinaturalizzazione delle discariche della costa e della



riqualificazione del fiume Oreto, ridotto ormai a poco più di un ruscello inquinato. Successivamente, un video ricevuto dall'Ecomuseo tramite un accordo con la filmoteca regionale. Il filmato, della durata di undici minuti, è girato da Franco D'Angelo nel 1954, e testimonia il lavoro incessante dei "Saurrieri", operai che andavano a raccogliere al largo del golfo di Palermo la sabbia di mare, a secchiate, da impiegare nell'edilizia, nonostante fosse vietato in quanto pericolosamente scadente per le particelle di sale erosive che contiene. Il video ha un molteplice valore documentaristico, intanto perché testimonia una pratica lavorativa legata al mare e non più esistente, ma inoltre denuncia l'alto impiego di forza lavoro minorile diffuso in quel periodo nel Mezzogiorno e lo stato di



6. Vista interna

arretratezza delle tecnologie utilizzate, che può risultare quasi ottocentesco. Si crea, tuttavia, un *gap* percettivo se il fruitore non è portato a contestualizzare il contenuto del video tramite una spiegazione, *gap* accentuato anche dal tema musicale *emotional* che accompagna il video, la cui edizione però non si deve ai curatori dell'Ecomuseo. Si potrebbe correre il rischio di scambiare l'installazione per una rilettura nostalgica dei "bei tempi andati", la sua natura non è questa, quanto piuttosto di tipo documentaristico. Siamo già all'incirca al centro della sala, qui è posizionata la ricostruzione di una cabina da lido in spiaggia, realizzata e utilizzata per una *performance* artistica nel 2018, all'interno della quale è stato installato uno schermo con quattro video riproducibili con altrettanti bottoni posti in basso. Sono quattro antichi filmini amatoriali girati da quattro famiglie palermitane, donati all'archivio ecomuseale, che ritraggono le classiche giornate d'estate, al mare, in famiglia. Quattro documenti che raccontano le

trasformazioni dei volti, dei corpi, delle mode, delle modalità con cui si stava al lido nei decenni passati, e che colpiscono per la candida intimità che trasmettono. Lì vicino, incassato su un totem di legno, uno schermo trasmette a ripetizione dei filmati sul mondo della pesca nelle borgate marinare di Palermo, sono mostrati i tipi di pesca in uso, le diverse tipologie di imbarcazioni, lo stile di vita dei pescatori. A fianco, un racconto audio del musicista Marcello Alajmo, uno spaccato di vita quotidiana nel centro storico della Palermo degli anni Settanta. Si prosegue con un cilindro ad altezza tavolo interattivo dove è possibile ascoltare altri audio attivabili tramite un sensore sul quale fruitore poggia alcuni oggetti disposti lì sopra, in cerchio. Sono nove oggetti diversi: c'è una vecchia macchina fotografica analogica, delle forbici, una radio portatile anni Sessanta, un veliero in miniatura, delle foto e altro ancora; ad ogni oggetto corrisponde una storia legata al mare, piccoli racconti di vita o leggende popolari diffuse nelle borgate, come la storia di Colapesce, il ragazzino che imparò a parlare con i pesci. A prestare la voce all'installazione è un attore narratore milanese, figlio di immigrati siciliani, Alberto Nicolino. Proseguendo verso il fondo della sala, ci si può sedere al centro di un cerchio formato da otto totem in legno, ognuno dei quali dotato di uno schermo, ogni schermo una videointervista. I contenuti di questa installazione sono molto eterogenei: c'è un'intervista a Giulia Petrucci, l'ultima erede dell'ex stabilimento balneare Petrucci nella spiaggia di Romagnolo, che racconta episodi di vita personale legati alla storia dello stabilimento, dai momenti di massimo splendore all'inesorabile declino dovuto all'inquinamento delle acque, mostrando quanto inconsapevolezza ci fosse all'epoca sul tema ambientale. Un pescatore di borgata racconta le proteste e le insurrezioni dei quartieri di Palermo Nord contro gli sversamenti edilizi. Un altro video è la storia raccontata in prima persona di Diodoro Catalano, il primo palombaro di Palermo. Da ragazzo abita alla Bandita, nei pressi della borgata di Acqua dei Corsari, lì a casa sua realizza negli anni un gigantesco acquario. Prelevando dal golfo di Palermo numerose specie acquatiche, ricrea un l'ecosistema locale in pubblico e diventa

oggetto di studio apprezzato da diversi ricercatori di biologia in tutta Europa, pur non ricevendo mai alcun tipo di riconoscimento da parte del mondo accademico. L'acquario viene dismesso dal suo proprietario a causa dell'onere economico che esigevo, vengono così perduti esemplari di fauna e flora ad oggi completamente scomparsi nelle acque di Palermo. Più avanti, su un pannello addossato alla parete di sinistra sono trasmessi due opere di video-art. La prima è *Untitled (Costa Sud)* di Irene Coppola, consta di due video, pensati entrambi per il progetto di arte pubblica *CabiNet*, tenutosi nel 2017 a Piazzetta Bagnasco, nel centro cittadino, a cura di Giulia Crisci e Marina Sajeve, che includeva anche la cabina da spiaggia incontrata prima. Entrambi i video riguardano due azioni *site-specific* in altrettanti luoghi incompiuti della costa meridionale di Palermo: il primo è il montaggio di una giornata di riprese di *performances* al Teatro del Sole, un anfiteatro sito ad Acqua dei Corsari, a pochi metri dalla costa, rivolto verso l'orizzonte. È un teatro costruito nel 2009, insieme al parco circostante, come parte dei lavori di bonifica dei "mammelloni" di rifiuti della costa, ma non aperto al pubblico a causa di un contenzioso tra l'amministrazione comunale e la Regione per la caratterizzazione dei terreni, è stato attivo soltanto per una stagione, dopodiché è stato dichiarato inagibile. Durante l'azione artistica, Irene Coppola guida un gruppo di cittadini alla riscoperta del luogo e alla sua "riabitazione" e "ri-attivazione". Il secondo video dell'artista è, invece, un *time-lapse* di un'inquadratura fissa che riprende per cinque giorni la passerella in legno della spiaggia di Romagnolo. La passerella è la ricostruzione di uno dei pontili degli anni Cinquanta, voluta dal Comune nel 2003, la struttura, costata 2,5 milioni, non solo è incompiuta ma è anche sigillata perché inagibile e pericolosa. Il video di Coppola termina inaspettatamente con la testimonianza dell'incendio divampato misteriosamente nel pontile la notte del 3 dicembre del 2017. La seconda opera trasmessa dallo schermo s'intitola *Ho annegato il mare* dell'artista Elena Bellantoni. Si tratta della documentazione video di una *performance* del 2018, un evento collaterale per Manifesta12. Durante l'azione performativa, l'artista ha trascinato lungo il

litorale una torretta da bagnino, costruita da lei, simulando una sorta di processione, si fermava in diversi punti, invitando i presenti a salire con lei per fare un comizio intimo col mare. Nel video, altre testimonianze del periodo del Sacco, narrate da Fiammetta Borsellino, che racconta anche l'ultimo giorno trascorso insieme al padre Paolo. Le due opere sono ricche di elementi dall'alta carica simbolica e sono incentrate sulla proposta di uno sguardo critico e condiviso verso lo sviluppo urbano della città e i cambiamenti sociali e relazionali che ha innescato tra gli abitanti e il paesaggio costiero. L'allestimento continua con dei tavoli cubici con schermi *touch screen*. Il primo è un catalogo fotografico della costa diviso in due sezioni, da un lato foto amatoriali, donate all'archivio da privati cittadini, dall'altro foto d'archivio di fotografi professionisti. Il successivo si chiama *TuttoPorto*, rintraccia sulla linea di costa i porti e i luoghi di attracco della costa cittadina con foto storiche, tra queste anche la documentazione di un'eccezionale mareggiata del 1973 e delle fasi di costruzioni del molo Sud. Lì accanto, lo schermo del terzo cubo permette di comprendere al meglio le metamorfosi della costa confrontando contemporaneamente delle foto storiche con delle foto recenti scattate nello stesso luogo, con la stessa inquadratura e perfettamente sovrapposte. È, inoltre, attivabile un'infografica animata che mostra l'avanzamento della linea di costa nei secoli, dall'850, quando il mare iniziava dalle foci del Kemonia e del Papireto – i due fiumi maggiori di Palermo, oggi completamente interrati sotto il centro storico – al 2010, rivelando quando l'espansione della città verso il mare sia stata per secoli costante e poi esplosiva nel giro di due decenni. Nell'animazione sono segnati con una linea temporale le tappe storiche principali della metamorfosi. Dallo stesso cubo sono, infine, riproducibili due brevi video con i contributi di due docenti universitari di Palermo, di architettura e di ecologia, che si focalizzano sulla stagione del Sacco. Addossata alla parete opposta a quella d'entrata ci sono delle scatole in legno contenenti frammenti edili di vario genere, pezzi di mattonelle o maioliche, cocci di ceramiche e residui di vecchi palazzi, sopra le scatole una specie di lavagna con una linea

temporale con alcuni avvenimenti degli ultimi sessant'anni. È quanto rimane di un'esperienza di arte relazionale condotta durante Manifesta12 dall'artista e antropologo con base a Lisbona Lorenzo Bordonaro. L'artista, insieme ai ragazzi dell'Ecomuseo, ha guidato un gruppo di bambini del quartiere nei luoghi degli sversamenti degli sfabbricidi a scovare e raccogliere elementi residui di quegli anni, come una sorta di missione archeologica. La passeggiata termina con una lezione con la *timeline* abbozzata, sulla quale sono segnate le tappe della trasformazione urbana di Palermo in relazione agli eventi politici e mafiosi che le hanno accompagnate. L'idea è di cercare di parlare del Sacco non come un fenomeno che riguarda gli uffici tecnici e legata solamente alla gestione urbanistica della città, ma inquadrandolo all'interno di un contesto storico in cui la collusione tra mafia e potere politico si traduceva in fenomeni tangibili per i cittadini e il paesaggio. Con quest'opera si conclude la prima parte dell'allestimento, la più "antica", si passa adesso al corner, ancora in fase di completamento, dedicato alle migrazioni, dal titolo *Prendere il largo*. La sezione è introdotta da un pannello in legno ad altezza viso su cui è stato stampato un testo che spiega i motivi che rendono necessario un discorso sulla migrazione, ma anche sul diritto di andarsene o restare, all'interno di un museo che racconta la contemporaneità di Palermo, inoltre, dedica questa parte di Ecomuseo a Nouredine Adnane, un giovane marocchino morto suicida nel 2011 a seguito dell'ennesimo sequestro illegittimo della bancarella con cui lavorava e per la quale possedeva regolare licenza. La prima opera è una video installazione dal titolo *Voci del verbo Viaggiare* ed è parte di un progetto per una start up sociale per il turismo esperienziale di cui l'Ecomuseo è stato partner e che ha coinvolto tre giovani migranti non più nella fascia tutelata di minori non accompagnati e che dunque hanno bisogno di contratti di lavoro per restare in Italia. Il progetto, finanziato con il bando *Iniziativa Immigrazione 2018* della Fondazione CON IL SUD, ha portato all'attivazione di venticinque borse lavoro della durata di sei mesi e all'inserimento lavorativo di dieci migranti. Per l'installazione, i ragazzi hanno fatto delle interviste a dei cittadini,

ponendo delle domande sul tema migrazione che ritroviamo scritte su dei pannelli gialli che pendono dal tetto, sopra alcuni schermi. I video sono attivabili ponendo un piccolo piedistallo sormontato da un punto interrogativo giallo sui punti interrogativi tracciati per terra. È un'opera che vuole riflettere sulla coralità delle interpretazioni sul fenomeno della migrazione. Lì accanto, una grande mappa della città è quanto resta del progetto <<Viva Menilicchi!>> curato dal collettivo di scrittori WuMing2 per Manifesta12. Il progetto era incentrato su una passeggiata narrativa, un percorso psicogeografico sui luoghi di Palermo legati al periodo del colonialismo italiano, dalle strade la cui toponomastica è riferita a generali, battaglie o città africane occupate al quartiere dove è stata ospitata la *Mostra Eritrea* nel 1892, all'ortobotanico, dove nel 1913 viene inaugurato il Giardino Coloniale. La mappa della passeggiata raccoglie le trentasei tappe su diciassette chilometri, dove si sono tenuti i momenti salienti dell'evento, con letture di racconti e poesie, visite ad alcuni murali e piccoli atti di guerriglia onomastica. Il nome dell'operazione viene da un aneddoto circa la manifestazione contro Francesco Crispi organizzata da socialisti e anarchici, all'indomani della disfatta di Adua: i manifestanti decidono di attaccare un corteo di beneficenza per i caduti in Africa che passava da Corso Vittorio Emanuele, prima di essere scacciati e inseguiti dalla guardia regia, si sente urlare "Viva Menilicchi!", un grido storpiato inneggiante all'Imperatore etiope, Menelik II ([www.wumingfoundation.com](http://www.wumingfoundation.com) 17/03/2021). Completa questa sezione dell'*exhibit* un pannello con un'infografica. È una parte dell'installazione curata dalla Forensic Architecture Agency dell'Università inglese Goldsmith, per il progetto *Forensic Oceanography*, allestita a Palazzo Forcella-De Seta per Manifesta12. *Forensic Oceanography* è uno studio incominciato nel 2011 che analizza gli elementi politici, spaziali ed estetici delle frontiere marittime dell'Unione Europea, attraverso l'incrocio dei dati dei supporti digitali utilizzati solitamente delle autorità come strumenti di sorveglianza, come i radar, le immagini satellitari e i sistemi di localizzazione delle imbarcazioni, rintracciando quelle tracce liquide, effimere e lontane, con in quale il gruppo

di ricerca londinese riesce a costruire una narrazione visivamente impattante sul dramma migratorio del Mediterraneo. L'installazione originale, pensata per la Biennale d'Arte, prevedeva l'utilizzo anche di tre schermi sui quali venivano trasmesse le immagini satellitari dei barconi e delle navi militari, nell'Ecomuseo permane il grande pannello che integra i dati temporali dei numeri dei soccorsi, dei morti, dei respingimenti. L'allestimento delle opere e dei contributi storici al momento termina qui, proseguendo verso l'uscita, dei tavoli gialli in legno fungono da postazioni studio e punti lettura, dotati di documenti cartacei dedicati al tema delle migrazioni, come la Carta di Palermo, un documento emanato dal Comune del 2015 durante il convegno *Io Sono Persona*, che affronta alcune questioni legate all'accoglienza, e il *Kit Antipregiudizi*, un kit anti-stereotipi progettato dall'Organizzazione ABCittà. Continuando, verso il corner di MAREdù, sulla sinistra, un'autentica cabina della spiaggia di Mondello, un oggetto che ogni palermitano riconosce e ha impresso in testa, è usato come sgabuzzino per gli attrezzi. Il percorso allestivo fin qui visto, considerando il suo evolversi nel giro di pochi anni e il perenne stato di aggiornamento e tenendo conto del fatto che non si tratta di un'istituzione museale nata per esporre una collezione preesistente, quanto invece di un "giovane" ecomuseo che ha "cercato" una collezione per dare forma alla sua storia, è abbastanza funzionale al tipo di indagine che l'Ecomuseo si propone di condurre. Vanno tuttavia evidenziati dei punti di debolezza, riconosciuti dagli operatori della struttura *in primis*, come ho avuto modo di appurare con le interviste. Come già si è detto, l'assenza delle spieghe e delle didascalie può ridurre notevolmente il livello di comprensione del discorso e di coinvolgimento da parte del fruitore, se non è coadiuvato da guide o mediatori culturali. Quella mediata, tuttavia, non è il tipo di esperienza che può essere apprezzata da tutto al pubblico, parte dei visitatori preferisce affrontare da solo le visite museali. La visita in autonomia potrebbe risultare, in questo caso, faticosa, visto il gran numero di contributi video presenti nel percorso, in taluni casi estremamente diversi tra loro e privi di un'adeguata contestualizzazione all'interno della

narrazione. Un altro fattore relativamente critico è rappresentato dal largo utilizzo di supporti tecnologici, programmati grazie al lavoro di Davide Leone Giuseppe Lo Bocchiaro, del team CLAC: delle diciotto tappe che compongono il percorso espositivo, solo quattro non prevedono l'utilizzo di elementi elettronici o digitali, due sono le installazioni audio, tre sono schermi interattivi in *touch screen*, il resto è composto da normali schermi, attivabili tramite sensori o semplicemente con dei pulsanti. Quella dei supporti digitali è una scelta in parte obbligata dal tipo di istituzione e dal tipo di repertorio che compone la dotazione d'archivio, ma è una scelta che comporta un costante monitoraggio e aggiornamento e quindi un certo grado di investimento programmato nel lungo periodo. Il malfunzionamento di un supporto elettronico può compromettere completamente la fruizione dell'opera o del reperto, poiché il suo contenuto è inestricabilmente dipendente dal *medium* utilizzato. È pur vero che quelle presenti nel nostro Ecomuseo sono per lo più tecnologie abbastanza semplici e diffuse, nulla di veramente avveniristico ed elaborato, ciononostante necessitano un controllo continuo, anche perché soffrono i periodici cali di tensione di un impianto elettrico non pienamente funzionante, soprattutto nelle giornate di mal tempo, e quindi si rompono con frequenza. L'impianto elettrico fa parte della struttura del deposito, dunque la sua manutenzione è appannaggio dell'Amministrazione Comunale e non spetta all'Associazione Mare Memoria Viva provvedere alla sua riparazione. Il mantenimento dell'attrezzatura per l'*exhibit* è invece un onere di pertinenza dell'Associazione. Su questa divergenza di competenze interconnesse è riscontrabile un primo punto d'ombra di questo tipo di partnership pubblico-privato, che si affronterà più approfonditamente più avanti.



## 2.7 Il rapporto con il quartiere

Diversamente da altri tipi di istituzione museale, per un ecomuseo, il rapporto con il proprio contesto sociale e ambientale è più importante del numero delle visite alla collezione. Come già visto in precedenza, per definizione, l'ecomuseo non lavora tanto su un pubblico di fruitori culturali ma piuttosto deve lavorare sulla comunità, deve farsi portavoce delle istanze comunitarie e deve diventare un motore per lo sviluppo locale. Sviluppo che non è soltanto di tipo economico e produttivo, ma culturale, ovvero che miri alla diffusione della responsabilità sul paesaggio, dunque all'accrescimento delle competenze individuali e alla capacità di una lettura critica e indipendente dei luoghi di riferimento. Per raggiungere questi macro-obiettivi, necessari all'individuazione di un certo grado di efficacia del lavoro ecomuseale nel medio-lungo periodo, è necessario uno sforzo maggiore, rispetto al comune museo, nel settore educativo e nei processi di catalizzazione della partecipazione collettiva. Per un ecomuseo urbano, a meno che non si tratti di un piccolo centro, la comunità di riferimento coincide con la comunità del quartiere o dei quartieri limitrofi. È necessario, fin da subito, che l'istituzione lavori per la creazione di un rapporto forte e leale con il gruppo con cui interloquisce, inserendolo come protagonista della propria programmazione e come soggetto primario nei processi decisionali e di rilevazione. In tal senso, la narrazione proposta dall'apparato espositivo perde di centralità e diventa un elemento accessorio, un paradigma interpretativo da supporto ai progetti didattici, quasi non più indispensabile quanto l'esistenza di uno spazio di ritrovo fisico, dove avvengono, materialmente, i momenti di incontro e di scambio con la collettività. Se, come abbiamo visto (Capitolo 1.4), può esistere un museo di città soltanto virtuale - vedi il MuseoTorino o il MuseoFerrara - che si basa sulla diffusione la propria "collezione" nello spazio cittadino, un ecomuseo, urbano o no, non può abiurare alla propria sussistenza spaziale, proprio in virtù del rapporto umano imprescindibile che coltiva con la

comunità, e del suo ruolo di anello di congiunzione e filtro interpretativo tra paesaggio e abitanti. Per evidenziare lo stato dei rapporti con la comunità, in questa sezione della ricerca, si approfondirà il contesto spaziale dove opera l'Ecomuseo del Mare e le modalità di elaborazione dei progetti dedicati al quartiere.

### 2.7.1 La II Circoscrizione

La nostra istituzione si trova ufficialmente nel quartiere Settecannoli, a duecento metri dal confine del quartiere Corso dei Mille-Sant'Erasmus, segnato dal passaggio del Fiume Oreto. Tuttavia, l'Ecomuseo è sempre associato a Sant'Erasmus, su cui si stanno concentrando, da qualche anno, gli sforzi dell'amministrazione comunale, sotto il segno di una sbandierata riqualificazione urbana che si traduce nella risistemazione di alcuni tratti di costa e del porticciolo, fino ad allora abbandonati, nella costruzione di un nuovo connettore fognario e nella concessione dei permessi per la ristrutturazione e l'apertura di nuovi ristoranti e pub, come quello sorto nei pressi dello Stand Florio, oltretutto, certamente, nella concessione degli spazi dell'ex deposito ferroviario all'Ecomuseo. Sant'Erasmus un tempo era un approdo per imbarcazioni ed è, venendo dal centro storico, il primo di una serie di



7. Ripartizione del territorio comunale in circoscrizioni

insediamenti di borgata che lambiscono la linea di costa, un pezzo di strada che storicamente fungeva da accesso alla città per chi veniva da Messina e Catania e da transito per la nobiltà che raggiungeva le case di villeggiatura a Bagheria. Ma il raggio d'azione del lavoro di prossimità proposto dall'Ecomuseo del Mare è ben più vasto, raggiungendo soprattutto le scuole primarie e secondarie di tutta la città a sud del centro storico, il cui limite è identificabile con l'asse di Via Lincoln che scende verso il mare e termina con due polmoni verdi risalenti al Settecento, l'Orto botanico e Villa Giulia. È più giusto, dunque, prendere in considerazione tutta la Seconda Circoscrizione, che comprende un'ampia area che va dalla foce del fiume Oreto, alle pendici del Monte Grifone, alla frazione di Acqua dei Corsari, includendo zone come

Ciaculli, famosa per i suoi aranceti salvati dall'espansione edilizia, e per essere stato il "feudo" del boss Michele Greco, definito il "Papa" di



8. Brancaccio dall'alto

Cosa Nostra, o come Brancaccio, zona industriale della città, tristemente nota per l'omicidio di Don Pino Puglisi, presbitero in viso alla criminalità organizzata del quartiere. Un allargamento del perimetro della porzione di città indagata aumenta l'eterogeneità del tessuto sociale con cui abbiamo a che fare, che rimane, tuttavia, complessivamente fragile. Se nelle zone limitrofe alla costa, si trovano più frequentemente soggetti di fascia media-borghese, professionisti che hanno acquistato negli anni del boom edilizio l'appartamento vista mare e in prossimità del centro storico, tendenzialmente con un considerevole capitale culturale, nelle zone più periferiche, verso l'entroterra a Sud-Est, il ceto si abbassa, di pari passo con il valore immobiliare degli

appartamenti, nei condomini anonimi e invenusti di Brancaccio e Bonagia. Secondo il report quinquennale dell'Ecomuseo, La Seconda Circoscrizione, che conta poco meno di 75mila abitanti, è la zona di Palermo con la concentrazione più alta di minori residenti, oltre 11mila, cui corrispondono dati allarmanti: oltre il 14% di inadempienza dell'obbligo scolastico, oltre il 16% è invece l'indice di dispersione scolastica, mentre quasi il 13% sono i minori in carico al Servizio Sociale Professionale (Dal report *Diario di Bordo 2015-2019*, 2019). Non migliora il quadro la situazione delle strutture ricreative dedicate ai più giovani, che sono pressoché assenti, così come gli impianti sportivi e in generale gli spazi pubblici di ritrovo, il cui punto nevralgico è tristemente costituito dal Centro Commerciale Forum, a Brancaccio, verso cui si riversano frotte di ragazzi durante i finesettimana. Anche dal punto di vista turistico – settore che sta rappresentando, da alcuni anni, il volano economico principale per il centro storico e le zone balneari - la Seconda Circoscrizione fatica a crescere, sebbene i punti di interesse storico-artistico e naturalistico non manchino, ma sono distanti dal centro, mal collegati, immersi in vortici di cemento e asfalto, poco noti agli stessi palermitani e dunque poco valorizzati. Tra i luoghi degni di nota già incontrati, si ricordano la Spiaggia di Romagnolo, gioiello paesaggistico rivolto verso il golfo di Palermo e Monte Pellegrino, da dove il pittore Francesco Lo Jacono ha dipinto nel secondo Ottocento i suoi più famosi paesaggi e sulla quale permane il divieto di balneazione; il Teatro del Sole, anfiteatro che dà sul mare ma al momento inutilizzato per questioni burocratiche; lo Stand Florio, un piccolo edificio commissionato a inizio Novecento dalla famiglia Florio all'architetto Ernesto Basile, in stile liberty con dei chiari riferimenti all'architettura islamica tipica della città medievale, dedicato un tempo al tiro al piccione e agli sport acquatici sul tratto di mare di fronte, oggi è lo Stand Florio Contemporary Hub per eventi privati. A questi vanno aggiunti almeno tre siti storici di pregio: il Ponte dell'Ammiraglio, costruito nel XII secolo su volere di Giorgio D'Antiochia, ammiraglio della flotta reale, la sua importanza storica è legata anche al periodo risorgimentale, per la battaglia

qui ingaggiata nel maggio del 1860 dai garibaldini contro le milizie borboniche, sotto le sue arcate ogivali, un tempo scorreva l'Oreto, il cui percorso è deviato nel 1938. La chiesa di San Giovanni dei Lebbrosi, costruita nell'XI secolo in stile siculo-normanno, detto comunemente anche "arabo-normanno", ovvero quello stile architettonico peculiare della Sicilia occidentale che fonde la committenza dei sovrani svevi con le maestranze arabe già presenti nell'isola, producendo una serie di edifici unici, che, come in questo caso, nascono per essere utilizzati da cristiani ma sono ricchi di elementi fatimiti, come le aperture a sesto acuto – che anticipano il gotico europeo – o le caratteristiche piccole cupole emicicliche color porpora, simboli della città e del sincretismo culturale di quei secoli.

Coevo a San Giovanni dei Lebbrosi è il Castello della Favara, detto anche "di Maredolce", luogo deputato al *solatium* regio durante il regno di Ruggero II di Svevia, era



9. San Giovanni dei Lebbrosi a Settecannoli

bagnato su tre lati da un lago artificiale e circondato da una riserva di caccia che oggi è un parco cittadino (De Seta, Spadaro, Troisi, 2002). Tra gli elementi naturali presenti nella Circoscrizione, il letto del fiume Oreto, mortificato dall'inquinamento verso la foce, ma ricco di punti naturalisticamente interessanti verso la parte più a monte, dove ogni tanto sono organizzate delle escursioni, promosse anche dall'Ecomuseo. Si potrebbe citare, a conclusione di questa breve rassegna, un luogo della memoria, abbandonato, legato alla storia recente della città e dal significato piuttosto macabro: è chiamato la "Camera della morte", un piccolo appartamento a pianterreno su Piazza Sant'Erasmus, dove il killer di Cosa Nostra, Filippo

Marchese, uccideva le sue vittime e ne scioglieva i cadaveri nelle vasche piene di acido (Spadaro, 1984).

### 2.7.2 Attività rivolte al quartiere

Da quanto appena tratteggiato in poche righe, viene fuori l'immagine di una parte di città, quella della Seconda Circoscrizione, quasi abbandonata, ma è una condizione purtroppo condivisa con tante altre zone periferiche di Palermo, che testimoniano l'esistenza di due città in una. Due città che si muovono con velocità diverse e si allontanano progressivamente l'una dall'altra. Un centro storico ricco d'arte, ripopolato e riqualificato, che apre le porte al turismo, che cambia velocemente, con le pedonalizzazioni e con i palazzi ristrutturati, dove il disagio e l'illegalità non sono spariti ma vengono chiamati folklore. Poi c'è l'altra città, sempre più isolata, ferma, soffocata dai palazzoni anonimi, una città molto più estesa della prima, ma di cui non si sente mai parlare e che si cerca di nascondere agli occhi del forestiero. È da questa considerazione che bisogna partire per comprendere l'importanza sociale di un posto come l'Ecomuseo del Mare e il valore delle sue scelte strategiche degli ultimi tre anni, indirizzate verso un maggiore sforzo per la programmazione educativa dedicata ai giovani del quartiere. Ma un'attenzione privilegiata da parte degli operatori ecomuseali nei confronti della comunità c'è fin dall'inizio, dai primi progetti, dalle prime passeggiate guidate e dalle prime feste di quartiere organizzate nell'ex deposito ferroviario, come il progetto *Vieni a vedere il mare*, del 2016, o *Rendere presente Sant'Erasmo*, che ha visto il coinvolgimento dei pescatori della zona per una mostra sul molo di Sant'Erasmo. Il progetto del 2017, *Piccolo museo di condominio*, guidato dalla curatrice indipendente Giulia Crisci, ha portato invece gli abitanti di un condominio in via Ponte di Mare, simbolo della cementificazione degli anni Settanta, a raccontare le proprie biografie connesse a quella parte di storia cittadina. Dello stesso anno, il lavoro di arte relazionale in

collaborazione con LAAI, Laboratorio di Arte Ambientale Itinerante, dal titolo *Tra/mare*, ha portato cinquanta bambini dell'Istituto Comprensivo Maneri-Ingrassia-Don Milani a realizzare un grande tessuto decorato. L'anno successivo, *Museo in gioco*, è il nome del campus estivo gratuito per sessanta bambini del quartiere, in partnership con l'Istituto Comprensivo Sperone Pertini, l'associazione naturalistica Geode e la cooperativa Palma Nana. Con lo stesso istituto si tengono altri due laboratori didattici, *Ti vedo scritta su tutti i muri*, finanziato con i Fondi Strutturali Europei PON e la partecipazione dell'artista Igor Scalisi Palminteri, che ha completato il progetto con la creazione di un murales, e *Il mare non ha paese*, nel 2019, consistente in una rassegna di gite guidate e di esperienze ludiche e creative in orario extra-scolastico. Sempre nel 2019 parte il progetto *Odisseo*, ancora in corso, sviluppato con l'Impresa Sociale Con I Bambini, il Centro Iniziative Ricerche e Programmazione Economica (CIRPE) la Fondazione Casa Lavoro e Preghiera "Padre Giovanni Messina", incentrato sul contrasto alla povertà educativa della Seconda Circostrizione e che coinvolge mille bambini tra i cinque e i quattordici anni. Lo scenario operativo è diviso in tre poli territoriali: il Polo Operativo è rappresentato dalle scuole di zona che aderiscono, dove si svolgono attività dedicate al rafforzamento delle competenze STEM (Science, Technology, Engineering e Mathematics) e di valorizzazione delle abilità sportive e artistiche dei bambini. Il Polo di Comunità è l'ex orfanotrofio, adesso Casa Lavoro e Preghiera di Padre Messina, dove è in costruzione un Ostello sociale che servirà a finanziare i servizi per l'infanzia e le famiglie nel quartiere, come il doposcuola, la sartoria sociale, lo sportello di sostegno socio-educativo e di orientamento al lavoro. Infine, il Polo di Incontro è l'Ecomuseo del Mare, che mette a disposizione le proprie attrezzature e la mediateca e ospita i momenti di educazione non formale, con esperienze creative, digitali, attività di mappatura partecipativa e di esplorazione urbana ed educazione ambientale. Gli obiettivi di *Odisseo*, dunque, oltre a fornire un'immediata risposta ai problemi sociali legati agli abitanti più giovani, si sviluppano sul lungo termine, puntando sulla creazione

di spazi educativi duraturi e servizi permanenti di welfare di comunità ([www.progetto-odisseo.it](http://www.progetto-odisseo.it), 24/03/2021). Il progetto *Casa Laboratorio del Mare*, invece, unisce occasioni di gioco e aggregazione per i bambini a un laboratorio maieutico e creativo per venti ragazze madri residenti nella circoscrizione. A conclusione di questa rapida rassegna – in realtà le attività dedicate al quartiere in questi cinque anni sono state di più, tutte più o meno simili – un progetto del 2020 dedicato ai ragazzi tra i quattordici e i venticinque anni dal titolo *Il Trampolino*, in partnership con il Dipartimento della Gioventù e del Servizio Civile Nazionale, è incentrato su un servizio giornaliero di laboratori sull'educazione alla cittadinanza e alla conoscenza urbana e sull'uso consapevole delle tecnologie. Le attività proposte, gestite dal settore MAREdù, sarebbero economicamente insostenibili dalle casse dell'Ecomuseo e sono, dunque, il più delle volte finanziate da bandi pubblici o dall'impegno di soggetti terzi, come la Chiesa Valdese che mette spesso a disposizione parte del suo Otto per Mille. All'interno del legame con il contesto locale, si inseriscono anche i momenti di confronto e dibattito che l'istituzione ospita nei propri spazi, con assemblee di circoscrizione, incontri con la cittadinanza, talvolta con la presenza di parti istituzionali comunali, assemblee sulle trasformazioni urbane di Palermo, con la presenza di esperti e docenti, o di argomento ecologico, con l'Associazione Salviamo L'Oreto. In taluni casi è l'Ecomuseo a proporre questo tipo di riunioni, in altri, concede spazi e attrezzature a titolo gratuito. Il rapporto con il quartiere però non è sempre roseo e possono accadere episodi spiacevoli, come è accaduto a marzo del 2019, quando, nel giro di una settimana vengono rubate alcune attrezzature per i laboratori e vi è un tentativo di sfondamento della porta in vetro sul retro, che resta vandalizzata. A questi gesti, criminali e intimidatori, gli operatori hanno risposto organizzando una festa di una giornata aperta al quartiere, con visite guidate ed esibizioni live dei musicisti del Circolo Tavola Tonda (Occhipinti, 2019).



## 2.8 Il rapporto con l'amministrazione locale

Come già si è detto, l'Ecomuseo esiste in virtù del partenariato con il Comune di Palermo, che ha accolto positivamente il progetto e ha concesso i locali demaniali dell'ex deposito ferroviario con Deliberazione di Giunta Comunale n. 132, il 30 luglio del 2013. L'ufficio comunale che si occupa direttamente dell'Ecomuseo è il Servizio Musei e Spazi Espositivi, organo preposto alle procedure tecnico-amministrative per le attività di animazione culturale, per la formazione del personale e il coordinamento delle strutture comunali del settore culturale, prima tra tutte la Galleria d'Arte Moderna GAM, dov'è tra l'altro la sede dell'ufficio. L'ultimo protocollo d'intesa, della durata di nove anni, al momento prevede la suddivisione dei compiti tra le tre anime del progetto, Mare Memoria Viva, CLAC e Servizio Musei e Spazi Espositivi. All'ufficio comunale spetta la definizione delle linee guida di indirizzo culturale e la supervisione della programmazione; l'apertura e la chiusura dei locali, la loro pulizia e la manutenzione ordinaria e straordinaria dell'immobile e degli spazi esterni, il sostenimento dell'onere delle utenze di acqua e luce, il collegamento internet e i servizi di sorveglianza e sicurezza. All'associazione Mare Memoria Viva tocca la definizione delle linee guida per l'attività scientifica, l'organizzazione dei servizi educativi, delle attività didattiche, la programmazione degli eventi e la promozione culturale. Deve inoltre gestire gli allestimenti e le attrezzature connesse – *de facto* di proprietà di CLAC e MMV - occupandosi del loro funzionamento e della loro manutenzione. Si occupa, inoltre, della comunicazione, cartacea e sul web, le relazioni con la stampa e le pubbliche relazioni, e può infine stipulare accordi di partnership con enti e associazioni terze che vogliono collaborare con l'Ecomuseo. CLAC, invece, divide alcuni oneri con Mare Memoria Viva, ma con un ruolo più defilato, occupandosi soltanto di partecipare alla definizione delle linee guida per l'attività scientifica, della promozione culturale e della gestione e manutenzione degli allestimenti. Secondo l'accordo, i servizi educativi offerti dalla

struttura e il merchandising possono essere soggetti a pagamento da parte degli utenti, a condizione che il 10% dei ricavi vada alle casse comunali. Il partenariato pubblico-privato ha permesso la realizzazione di un'istituzione importante nella compagine cittadina, ma d'altro canto può costituire un limite alla crescita e al rinnovamento della collezione. Ogni singolo lavoro di manutenzione, anche il più piccolo intervento di modifica, deve essere autorizzata dagli uffici comunali, allungando biblicamente i tempi d'azione. Inoltre, l'accordo impedisce di affittare gli spazi per eventi privati, escludendo una fetta consistente di potenziali introiti da poter reinvestire in restyling o in potenziamento dei servizi e dell'offerta culturale. È, tuttavia, consentita l'attività di ricerca fondi, la creazione di reti per *friend-raising*, il *crowd-funding*, gli accordi di sponsorizzazione, l'art bonus, e la presentazione di progetti per ottenere finanziamenti pubblici e privati finalizzati alla struttura e all'ampliamento dell'*exhibit* (Comune di Palermo, Deliberazione del Consiglio Comunale n. 5 del 22/01/2020). A livello di *policy* cittadina, sono rari i momenti in cui sono interpellate istituzioni come l'Ecomuseo per processi decisionali di ampio respiro. È da segnalare, però, la sua presenza nel Tavolo Interistituzionale istituito dal Comune di Palermo per lo sviluppo della proposta di Palermo Capitale della Cultura, per il 2018, insieme ad altre sessantadue istituzioni cittadine. L'obiettivo del tavolo è stato di creare in modalità partecipata un calendario unico per l'evento, elaborando le proposte culturali provenienti dalle realtà del territorio, attraverso riunioni periodiche e allineamento delle proposte presentate da tutti i partner presenti. Sebbene l'interlocutore costante sia l'amministrazione comunale, in occasione della creazione della legge regionale, l'Ecomuseo si è interfacciato con la Regione Sicilia, seguendo l'iter di riconoscimento delle strutture dell'Isola. La legge è proposta del 2014, durante il governo presieduto da Rosario Crocetta, ma la sua attuazione viene sbloccata solo a febbraio 2020, da Nello Musumeci, Presidente della Regione e all'epoca, Assessore alla Cultura *ad interim*. La legge, oltre a essere importante per il riconoscimento queste istituzioni, importanti per il presidio paesaggistico territoriale e la

valorizzazione delle peculiarità culturali e naturali nascoste, tramite l'identificazione di requisiti minimi, istituisce un fondo per concedere un sostegno economico agli ecomusei: fino al 50% della spesa sostenuta per l'acquisto di beni, attrezzature, per opere edilizie e per il raggiungimento dei requisiti (Sicilia, Gazzetta Ufficiale. Regionale siciliana 11 luglio 2014, n. 28, S.O. n. 22).

## 2.9 Il rapporto con altri musei e associazioni culturali

L'Ecomuseo, al livello amministrativo locale, è strettamente collegato alla Galleria d'Arte Moderna (GAM) e all'Servizio Musei e Spazi Espositivi. Nonostante il buon rapporto professionale e umano, la GAM e l'Ecomuseo non hanno mai collaborato per progetti comuni, come mostre o eventi coprodotti, e, più in generale, l'ecomuseo non ha mai sviluppato eventi o laboratori dove vi erano coinvolti altri musei cittadini. Non esiste, inoltre, una rete museale cittadina che accolga e coordini permanentemente tutte le istituzioni presenti in città. Le strutture pubbliche, comunali o regionali, e quelle private, lavorano in autonomia, senza una progettualità condivisa e limitando sensibilmente molte delle proprie possibilità, in termini di allargamento di pubblico e diffusione culturale. L'unica occasione annuale nella quale riescono a convivere tante realtà cittadine è il festival *Le vie dei tesori*. La rassegna nasce nel 2006 a Palermo da un gruppo di giornalisti e operatori culturali, ma è ormai estesa in tutta la Sicilia. Scopo dell'evento è di trasformare i centri cittadini in musei diffusi, aprendo contemporaneamente, per un periodo di circa un mese, luoghi storici, monumenti, palazzi, chiese, in parte di norma chiusi, e renderli visitabili con un biglietto unico. Il *concept* è elaborato su una logica partecipativa di commistione e collaborazione tra pubblico e privato e, ad oggi, il festival riesce a radunare in un'unica rete più di trecento tra istituzioni, cooperative, fondazioni ed enti e a raggiungere una sempre maggiore affezione del pubblico, costituito in gran parte

dagli stessi residenti, che hanno la possibilità di riscoprire luoghi dimenticati della propria città (leviedeitesori.com, 29/03/2021). Pur non esistendo un coordinamento cittadino per i musei, l'Ecomuseo rientra in diverse reti di estensione più larga: fa parte della neonata rete regionale degli Ecomusei, insieme alle altre dieci strutture riconosciute, e della Rete Ecomusei Italiani, il cui fine è di creare un'interconnessione tra le istituzioni ecomuseali esistenti e tutte le altre ONG che si occupano di tutela del paesaggio e di produrre una bibliografia condivisa di progetti e pratiche positive sull'ecomuseologia italiana (sites.google.com/view/ecomuseiitaliani, 29/03/2021). Inoltre, partecipano alla rete nazionale *Lo Stato dei Luoghi*, si tratta di un coordinamento che raccoglie una sessantina tra attivatori e gestori, in forma associata o individuale, di luoghi e spazi rigenerati in prospettiva culturale. Il gruppo, nato nel 2019, intende promuovere il dialogo collettivo sul tema della rigenerazione urbana a traino culturale, attraverso l'aggregazione dei saperi, la sollecitazione di contributi di chi lavora e fa ricerca nel campo e la stimolazione di opportunità comuni e pratiche che riescano a produrre impatti sociali positivi nel territorio (www.lostatodeiluoghi.com, 29/03/2021). In questi primi anni di lavoro, l'Ecomuseo ha collaborato principalmente con associazioni palermitane o siciliane del Terzo Settore, cioè quell'insieme di enti privati senza scopo di lucro che operano in diversi ambiti sociali, dall'animazione culturale all'assistenza sociale per persone fragili, e gestiscono, talvolta, servizi di welfare pubblico e istituzionale. Il Terzo Settore, riconosciuto nel nostro paese solo dal 2016, è, dunque, un nutrito gruppo di enti che si interpongono tra istituzioni pubbliche e il libero mercato, perseguono fini di interesse generale e filantropico, sono iscritti in un registro unico nazionale e godono di un particolare regime giuridico e fiscale. La lista degli enti e organizzazioni che in questi anni hanno collaborato, e continuano a collaborare, con l'Ecomuseo è piuttosto lunga, ed è approfondita nella sezione "Rete" del sito internet: abbiamo già incontrato Fondazione Casa Lavoro e Preghiera Padre Messina, Centro Fiaba e Narrazione, Geode, ma vanno menzionati anche Addiopizzo, Moltivolti, Palma Nana, Sicilia Queer Film

Festival, il primo festival internazionale di cinema lgbt, l'Associazione Musei Marittimi del Mediterraneo, di cui però non fanno parte, e altri ancora, oltre il confine palermitano. Tra i progetti più rilevanti, sviluppati con altre associazioni, si cita *Ponte di Mare*, del 2019, sostenuto con il bando *Prendi Parte! Agire e pensare creativo* lanciato dalla Direzione Generale Arte e Architettura contemporanee e Periferie urbane (DGAAP) del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, e portato avanti in partnership con le associazioni CaravanSerai Palermo, Zisalab, CLAC, e l'Istituto di Formazione Politica Pedro Arrupe. Il progetto, dedicato a trentacinque giovani NEET, ovvero non occupati nello studio, né nel lavoro né nella formazione, prevedeva la realizzazione di due laboratori creativi paralleli, l'uno guidato dall'artista Juan Esteban Sandoval sulla realizzazione di materiali d'artigianato in terracotta e argilla, l'altro coadiuvato dalla designer Sara Ricciardi incentrato sulla creazione di una linea di prodotto di merchandising per l'ecomuseo e un espositore dedicato. Un secondo progetto, incominciato nel 2019 e ben più ampio, si intitola *P. Arch Playground per Architetti di Comunità*. È finanziato con il fondo per il contrasto della povertà educativa minorile dell'Impresa Sociale *CON I BAMBINI*, ed è sviluppato con una larga squadra di partner: l'Ecomuseo Casilino Ad Duas Lauros, istituzione del Lazio, Farm Cultural Park di Favara, in provincia di Agrigento, le associazioni CLAC e Rete Iter, che raccoglie Enti Locali e no-profit per politiche giovani, Melting Pro Learning, impresa culturale con base a Roma, Made for Skills, agenzia di Termini Imerese per lo sviluppo delle competenze, il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, gli istituti comprensivi "Maffi" a Roma, "Falcone Borsellino" a Favara e "Giuliana Saladino" al quartiere CEP di Palermo. Il programma, ancora in corso, è rivolto a circa cinquecento bambini e trecento nuclei familiari, prevede di dotare alcune aree periferiche di presidi educativi permanenti che operino attraverso processi creativi basati sulla relazione attiva e progettuale con il territorio e che supportino le scuole nel ruolo pedagogico, anche tramite l'apporto di docenti, famiglie e associazioni del territorio e altri attori sociali. È prevista,

in questo senso, la sperimentazione di moduli didattici innovativi di *storytelling* territoriale, *gaming* urbano e architettura creativa. Inoltre, si intende rigenerare diversi spazi in disuso, anche scolastici, tramite un percorso di coprogettazione che includa i minori e diversi soggetti del territorio, affinché possano essere formati e successivamente gestiti questi laboratori di comunità. Prendendo in disamina il ventaglio e lo stato dei rapporti esterni che l'Ecomuseo del Mare intrattiene, si può notare quanto percettivamente il baricentro sia spostato verso il ruolo di associazione culturale della città, piuttosto che come museo. A livello museologico e museografico non ci sono progetti di ricerca comuni con gli altri musei della città, né sono previsti programmi di scambio o di coproduzione, non sono elaborate strategie di comunicazione coordinate, né laboratori didattici o progetti con le scuole, pur essendo un'istituzione che in parte dipende dal Comune di Palermo. D'altro canto, i rapporti con altre associazioni, palermitane o meno, sono molto più forti e frequenti, ma sono direzionati verso singoli progetti, circoscritti, mirati, finanziati direttamente da soggetti terzi o tramite bandi. Progetti che senz'altro arricchiscono lo spettro delle capacità e delle potenzialità, nonché del valore sociale dell'istituzione, ma che da soli non garantiscono una progettualità sul lungo periodo.

## 2.10 Il rapporto con scuole e università

L'Ecomuseo ha indirizzato, negli ultimi cinque anni, la maggior parte delle attività nei confronti delle scuole cittadine, sia del quartiere che di altre parti di Palermo, individuando negli studenti delle scuole primarie e secondarie di primo grado un target prioritario, perché maggiormente sensibile alle situazioni di disagio familiare - situazioni che purtroppo non mancano nella Seconda Circoscrizione - e in virtù di un più facile coinvolgimento per i laboratori educativi. L'intenzione dell'istituzione è di coadiuvare gli istituti nella formazione, prolungando, oltre le

ore scolastiche, il momento educativo con i servizi di doposcuola, di doposcuola estivo e i laboratori creativi, in modo da evitare l'abbandono e la dispersione e disinnescare le situazioni potenzialmente a rischio. La missione pedagogica, che trova prima manifestazione nel percorso narrativo dell'allestimento e si approfondisce nelle decine di attività interne e nelle scuole o nei percorsi in giro per la città, trova maggiore compimento nelle generazioni più giovani, destinatarie protagoniste di una visione di maturazione civica collettiva della quale l'Ecomuseo e i suoi ideatori sono fermamente sostenitori e che porta anche a considerarsi, prima che museo di storia cittadina, presidio della cittadinanza e istituzione pubblica educatrice nel senso più ampio. Nel contesto in cui l'Ecomuseo si trova a operare, le situazioni critiche non sono rare e sono spesso accompagnate da una generale diseducazione civica e un'atavica sfiducia nei confronti delle istituzioni e dello Stato. È partendo da questa considerazione, necessaria al fine di evitare uno scollamento dalla realtà e la presunzione di essere un luogo solo per pochi eletti, che si realizza l'esigenza di un'alleanza con le scuole del territorio, per le quali si possono enumerare il maggior numero di collaborazioni e progetti dedicati, insieme agli enti che offrono servizi sociali per l'infanzia. Il lavoro con le scuole è certamente il punto di forza dell'Ecomuseo, vi è dedicato un settore specifico nel sito internet con l'offerta educativa proposta, suddivisa per categoria di scuola, ed è un campo su cui si sono raggiunti numeri importanti, tenendo sempre in considerazione la giovane età dell'istituzione e le limitate risorse a disposizione. Secondo il report quinquennale, fino al 2019, sono stati venti i progetti educativi con le scuole, trenta gli educatori professionisti che hanno collaborato e circa 16mila gli studenti che hanno visitato o partecipato alle attività dell'Ecomuseo, almeno una volta. Vale a dire pressappoco due studenti ogni dieci, considerando dalle scuole primarie agli istituti superiori di tutto il territorio del Comune di Palermo. Dal 2016, inoltre, fa parte delle istituzioni incluse nell'Alternanza Scuola-Lavoro, ha stretto convenzioni con sette licei cittadini e ha lavorato con 270 studenti, sui temi dell'educazione ambientale e del patrimonio, del lavoro in ambito

museale come l'allestimento, la curatela, la comunicazione e l'imprenditorialità culturale.

In tutt'altro stato si trovano le relazioni con l'Università degli Studi di Palermo. I rapporti intercorrono fin dal primo anno di attività, infatti, diversi docenti universitari hanno cooperato all'*exhibit* offrendo un apporto storico e scientifico per alcuni contributi video. Tuttavia, sono relazioni discontinue che non si sono evolute in collaborazioni stabili, l'Ecomuseo non è incluso nei progetti di ricerca ambientale, urbanistica o sociologica di lungo periodo. Permangono, invece, singole e sporadiche collaborazioni per progetti educativi specifici, soprattutto con il Dipartimento di Scienze della Terra e del Mare (DISTeM), con la Facoltà di Architettura e con l'Accademia di Belle Arti. Il legame con il mondo accademico cittadino si basa principalmente sul coinvolgimento di pochi docenti interessati, ad esempio per le conferenze e gli incontri che vengono ospitati nell'ex deposito, ed è un legame che vorrebbe essere rafforzato da parte dell'Ecomuseo per corredare le proprie indagini del supporto teorico e scientifico di cui necessitano. L'ultima parte dell'allestimento, ad esempio, il *corner* sulle migrazioni, è stato realizzato con la partecipazione di tre migranti, all'interno di un progetto per l'integrazione, ma è frutto di un lavoro non professionale, sicuramente ricco e interessante dal punto di vista umano e sociale, anche per il processo di creazione che ha portato alla sua realizzazione, ma non porta, né conduce a, implicazioni teoriche o a considerazioni scientificamente rilevanti, benché affronti un tema di assoluto interesse e di stretta attualità per la città che andrebbe approfondito con le giuste competenze accademiche, così come per le future ricerche dell'Ecomuseo. In ultima istanza, non ci sono particolari attività rivolte specificamente agli studenti universitari, che non abbiano un carattere occasionale; da segnalare, tuttavia, che l'Ecomuseo è disponibile per i tirocini curriculari, per un massimo di due tirocinanti annui, per i primi tre anni, raddoppiati dal 2019.



## 2.11 Sistemi di gestione e marketing museale

L'Ecomuseo nasce formalmente in cogestione tra il Comune di Palermo, CLAC e l'associazione nata da uno scorporamento di CLAC, Mare Memoria Viva e che si è progressivamente resa indipendente e autonoma dall'associazione-madre. In questi ultimi due anni, l'ecomuseo sta attraversando una fase ibrida, di trasformazione e di affinamento delle modalità gestionali. Si sta passando da una struttura basica del gruppo, senza che vi fossero nette divisioni di compiti e pertinenze a una struttura organizzata sulla divisione delle competenze. Nel frattempo, come capita naturalmente nelle associazioni, alcuni membri del gruppo originale se ne sono andati e altri si sono aggiunti. Al momento, l'organigramma dell'Ecomuseo è composto da una coordinatrice generale, una responsabile della comunicazione e una responsabile degli allestimenti, tutte e tre a partita IVA, con incarichi a progetto, e due educatrici e un responsabile amministrativo a contratto, a cui si aggiungono altre due educatrici chiamate per esigenze di attività specifiche. Le decisioni più importanti vengono prese in assemblea tra i sei membri, mentre il personale addetto ai servizi di guardiania, pulizia e sicurezza sono formalmente dipendenti comunali, come già menzionato. Le entrate dell'associazione Mare Memoria Viva derivano dai finanziamenti ricevuti su specifici progetti e dai servizi educativi e organizzativi a pagamento, le somme servono principalmente a pagare le prestazioni dei lavoratori coinvolti e del materiale utilizzato e difficilmente riescono a essere reinvestiti per l'allestimento. Il *founding mix* del 2019, ultimo anno che si può considerare di piena attività, vede un 30% proveniente dai servizi educativi e museali, e un buon 70% di entrate proveniente dai progetti. I sostenitori maggiori, tramite avvisi o bandi, nei quali l'Ecomuseo riesce rientrale o in forma singola o in forma associata, sono la Fondazione CONILSUD, l'impresa sociale CONIBAMBINI, la Chiesa Valdese, la Direzione Generale Creatività Contemporanea e Rigenerazione Urbana del Mibact. Questo meccanismo ha consentito fin ora

un'intensa attività di organizzazione di eventi e laboratori, ma impedisce un aggiornamento considerevole dell'*exhibit*, e fin anche, in talune annate, una stabilità economica permanente per gli stessi amministratori dell'Ecomuseo, che infatti praticano altri lavori al di fuori dell'istituzione. Per quanto riguarda il marketing museale, una responsabile che si occupasse unicamente della comunicazione è una novità degli ultimi anni e questo ha portato a un aumento della visibilità del progetto, i cui canali principali di comunicazione con il pubblico rimangono la *newsletter* e i social Facebook e Instagram, sui quali registrano rispettivamente 6.792 e 1.790 seguaci (dati aggiornati al 01/04/2021). Numeri leggermente più bassi rispetto ai principali poli museali della città, come la Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, la Galleria d'Arte Moderna (GAM) o Palazzo Butera. Va sottolineata, tuttavia, la diversa natura della collezione proposta dall'Ecomuseo, il cui valore storico-artistico non è paragonabile a quello delle altre collezioni in città. Ma anche la posizione geografica, fuori dal centro storico, l'esclusione dalle principali tappe turistiche, e, non ultimo, la scelta di dedicarsi maggiormente al comparto educativo delle fasce dei giovanissimi, ovvero a dedicarsi a una categoria di *audience* poco *social*, o comunque, generalmente poco presente su questi social network. La comunicazione con le scuole, invece, avviene per canali diretti e con molti istituti vi è già un rapporto stretto e consolidato.

## 2.12 Un anno di pandemia

Questa breve conclusione di capitolo serve per specificare che tutto lo studio fatto sull'Ecomuseo del Mare e gran parte della descrizione che n'è derivata devono limitarsi, specie per le attività e i progetti, alla situazione prepandemica, dunque fino a febbraio 2020. Lungi dal voler trattare la condizione critica che sta affrontando ancora oggi il comparto culturale per intero, le accelerazioni e i rallentamenti dei processi produttivi dei musei, alle prese con lo sperimentare alternative virtuali, e le scelte di gestione da parte del governo, è necessario

tuttavia fare una piccola considerazione sull'impatto che hanno le misure di distanziamento sociale su un'istituzione come quella trattata. Il danno più ingente non è da riferire alle visite mancate dei potenziali visitatori o agli eventi culturali annullati, quanto ai servizi di natura sociale dedicati ai bambini del quartiere e in generale al ruolo dell'Ecomuseo come punto di riferimento della zona. La programmazione annuale dell'anno passato è stata rivista, rimodulata in tempi brevi e adattata alle nuove necessità, costringendo l'Ecomuseo a misurarsi nel campo del virtuale e a cercare di mantenere vivo il contatto con i giovani utenti più a rischio, "entrando" nelle loro case, dove possibile. Molti dei bambini coinvolti nei progetti didattici o nel doposcuola hanno perso un importante luogo di crescita e di evasione, semplicemente per non possedere a casa le attrezzature per le videochiamate e i collegamenti da remoto. Questo è un grosso danno alla collettività, un segno evidente di quanto la situazione pandemica abbia reso più profonde le disparità sociali. Ma porta anche a riflettere, un'altra volta, sulle differenze tra museo ed ecomuseo, su un'istituzione orientata verso la collezione e l'esperienza di fruizione di quest'ultima e un'istituzione orientata verso la comunità e il contatto e la vicinanza con questa. Se nell'ultimo anno molti musei hanno puntato sulla digitalizzazione della visita nelle proprie sale, l'Ecomuseo del Mare ha cercato di digitalizzare i rapporti.

### 3. Conclusioni

In conclusione, dunque, si può considerare l'Ecomuseo Urbano di Palermo il suo Museo di città? La risposta non può essere univoca e va brevemente argomentata. Il caso-studio preso in esame non è esattamente un Museo di città, fondamentalmente perché da sola non riesce a rappresentare la città di Palermo, la sua storia millenaria, la sua complessità, le sfaccettature della sua cultura, materiale e immateriale. Ma alcune sue caratteristiche lo portano a essere molto più vicino ai modelli del museo di città affrontati in questa ricerca rispetto alle altre istituzioni museali che operano a Palermo, risultando l'istituzione che più di tutte prova a restituire uno sguardo descrittivo e storico del centro urbano. Queste caratteristiche possono essere così sintetizzate: la presenza, riscontrabile in allestimento e nelle attività, di una narrazione che utilizza sia una prospettiva diacronica che sincronica sulla città. Sebbene l'arco storico inquadrato dall'*exhibit* sia relativamente breve, partendo grossomodo dal secondo Novecento, cattura un periodo di profondi cambiamenti per la città e lo fa tramite l'impiego di tre tipi di reperti: le foto, i video e le testimonianze dirette delle persone. A ciò si aggiunga l'attenzione sulla contemporaneità, sulla Palermo dei nostri giorni, materializzata nelle opere di videoarte, nelle *performances*, nelle attività all'esterno, nei laboratori di inclusione sociale, nella parte del percorso dedicato alle migrazioni, nel processo perennemente attivo di mappatura di comunità, che conferisce all'istituzione la funzione di interprete sociale cittadino. Di conseguenza, altra caratteristica da individuare sono i meccanismi partecipativi e decisionali, che partono principalmente dalle rilevazioni dei bisogni del contesto di riferimento, prediligendo la modalità *bottom-up*. Dunque, la più volte menzionata interlocuzione con la comunità piuttosto che con il solo pubblico dei musei, che certamente rientra nell'insieme degli individui che compongono la comunità. Si possono individuare ancora altre proprietà dell'Ecomuseo palermitano che lo avvicinano al modello teorico del Museo di città. Tra le quali,

una visione olistica del paesaggio cittadino che considera insieme il paesaggio urbano storico-culturale e gli elementi naturali locali. Ciò è evidente per quanto riguarda il mare e il *waterfront*, sui quali nasce il *concept* dell'intero progetto, ma si ritrova anche nelle attività dedicate alla tutela del fiume Oreto. Inoltre, l'approccio proposto non si limita al solo aspetto storico e antropologico, ma include scienze naturali come la biologia marina e la botanica. Da qui, è rimarcabile la scelta dell'Ecomuseo di non specializzarsi aprioristicamente verso una sola disciplina, benché ci sia naturalmente una preponderanza di antropologia e di urbanistica nell'esposizione, ci sono anche arte contemporanea, sociologia, ecologia, e i gestori non escludono che possano essere sviluppate in futuro indagini di cartografia storica o archeologia. Possedere una concezione olistica del paesaggio significa prendere in considerazione la cultura locale nella sua duplice accezione, materiale e immateriale. Fattore, questo, che viene storicamente approfondito in maniera sistemica con i primi ecomusei e che ora è assorbito pienamente nel modello del museo cittadino. Certamente l'Ecomuseo del nostro caso, così come non è esauriente nel racconto storico di Palermo, non è esauriente nella narrazione della sua eredità intangibile, ma non si può negare la presenza di questo aspetto, specie nelle testimonianze dirette di chi ha vissuto il Sacco edilizio e i cambiamenti sociali legati al progressivo abbandono della spiaggia di Romagnolo. Infine, data l'intensa attività rivolta alla cittadinanza che esula dall'esposizione permanente – in cinque anni si possono contare venti mostre dentro e fuori gli spazi, cinquanta passeggiate urbane, oltre centoquaranta tra conferenze, incontri ed eventi di altro genere – si può a ragion veduta considerare quello dell'Ecomuseo un doppio ruolo, tipico dei musei di città incontrati: spazio museale ma anche centro cittadino di produzione culturale.

### 3.1 Raccontare Palermo

Non resta che chiedersi, infine, cosa serva per raccontare Palermo, quali siano gli elementi chiave che danno forma all'identità di questa città e che meriterebbero di essere salvaguardati e trasmessi alla comunità cittadina, alle future generazioni e ai visitatori da fuori. Questo penultimo paragrafo non ha pretesa di esaustività, vuole soltanto servire da panoramica per rintracciare i temi e i capitoli immancabili in un ipotetico "Museo di Palermo". Infine, sarà passata in rassegna la situazione museale cittadina, per individuare quali altri musei contribuiscano oggi alla narrazione complessiva. Considerando in un primo momento la città tangibile, l'*urbs* Palermo, formata dalla somma visibile delle stratificazioni culturali passate, non è difficile poter incontrare e leggere, tra le strade del centro, i segni evidenti del tempo e del passaggio di diverse civiltà. La storia della città, così come della Sicilia, come è noto, è una storia di dominazioni straniere susseguitesi ininterrottamente per secoli, alcuni dominatori hanno lasciato impronte indelebili che adesso sono parte integrante del paesaggio urbano, altri, come gli angioini o gli austriaci, non hanno fatto in tempo a edificare testimonianze del proprio passaggio, del loro arrivo rimangono comunque delle tracce in alcune espressioni della lingua dialettale o nella cultura popolare. Sebbene il primo nucleo urbano vada fatto risalire alla fondazione punica, i primi insediamenti umani nella Conca d'oro sono ben più antichi, risalenti al mesolitico. Ne rimangono i segni, ad esempio, nelle incisioni parietali della Grotta delle Incisioni dell'Addaura, su monte Pellegrino, di facile accesso, a una settantina di metri di altitudine da un tratto di costa roccioso frequentato da numerosi palermitani d'estate. Del periodo punico, sono rimasti la necropoli e alcune parti della prima cinta muraria della città, nei pressi del convento di Santa Caterina, all'Albergheria. Di fronte all'abside della cattedrale a Piazza Sett'Angeli, invece, è possibile vedere i resti di un mosaico pavimentale di una *domus* romana del I-II d.C., altri resti coevi sono inglobati all'interno di Villa Bonanno, seguendo

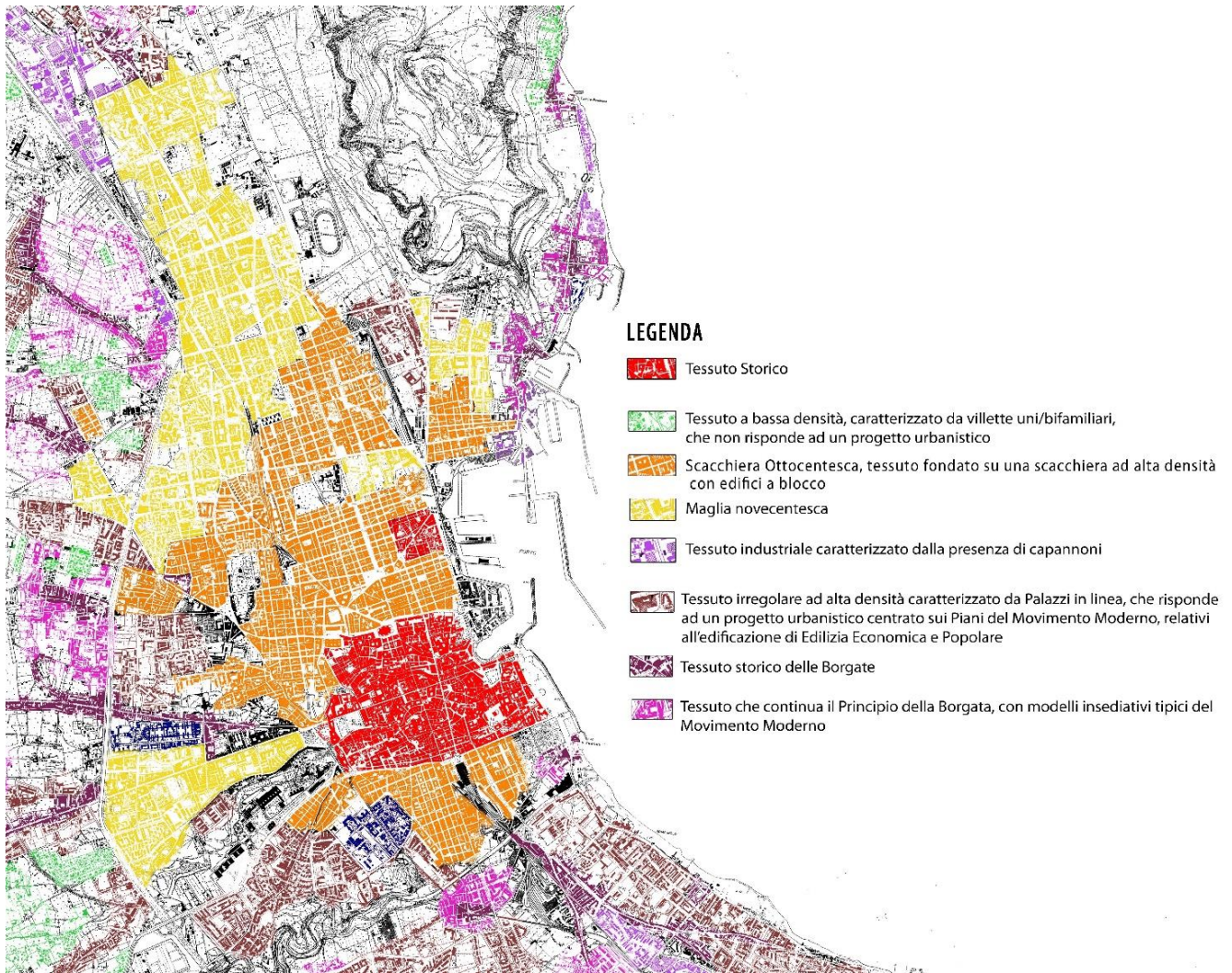
verso Monreale l'asse del Cassaro, la strada più antica della città. In seguito alle invasioni dei Vandali, la città è riconquistata dal Generale Belisario e passa per tre secoli sotto il controllo dell'Impero d'Oriente. Il momento di maggiore crescita giunge tra IX e X secolo con la dominazione fatimita, Palermo diventa capitale dell'isola, superando in prestigio e potere

Siracusa. L'elenco di ciò che si può vedere, soltanto passeggiando per strada a Palermo, risalente alla città medievale è eccessivamente lungo e meriterebbe una trattazione a parte. Tra l'altro, come già si accennava, la presenza della



10. Le iconiche cupole di San Giovanni degli Eremiti

cultura musulmana nella Sicilia occidentale, innestatasi su una società di matrice bizantina, e assorbita, in seguito, dall'arrivo dei normanni della casata degli Altavilla, nel XI secolo, ha prodotto degli *unicum* in tutto l'Occidente dal punto di vista artistico e architettonico. Questi monumenti, parte dei quali sono entrati nella Lista del Patrimonio dell'Umanità UNESCO nel 2015 sotto il nome di *Palermo arabo-normanna e le Cattedrali di Cefalù e Monreale*, contribuiscono fortemente all'immaginario collettivo di Palermo all'infuori dei suoi confini. Le sovrapposizioni stilistiche legate all'avvicinarsi delle epoche e all'evolversi del modo di vivere in città caratterizzano, del resto, tutto quanto il centro storico, corrispondente all'estensione dell'intera città fino al XVIII secolo. Qui troviamo, oltre a quanto detto, rimodulazioni locali dell'architettura rinascimentale, stili importati da fuori come il gotico catalano di Palazzo Abatellis e la sfarzosità del Barocco nelle innumerevoli chiese, oratori e



11. Analisi dei tessuti urbani di Palermo

palazzi nobiliari ma anche importanti interventi di architettura razionalista del Ventennio fascista, concentrati in circa 2,5 chilometri quadrati, corrispondenti alla Prima Circoscrizione. Si tratta della Palermo più antica, la più nota, la più animata culturalmente e senz'altro la più interessante sotto il profilo artistico. Tuttavia, se l'intento di un museo su Palermo rivolto principalmente ai cittadini è quello di raccontare la vera anima della città e di non ridurre la sua rappresentazione e la sua identità a mero oggetto di consumo turistico, è necessario dare più spazio di quanto non se ne dia alla città fuori dal centro storico, dunque rivalutare la Palermo ottocentesca e novecentesca, ovvero dove oggi si svolge la vita quotidiana della maggior parte dei cittadini. Escludere questa fetta della città, in favore di una musealizzazione concentrata solo sulla città antica, significa cristallizzare l'immagine di Palermo, banalizzarla e mistificarla.

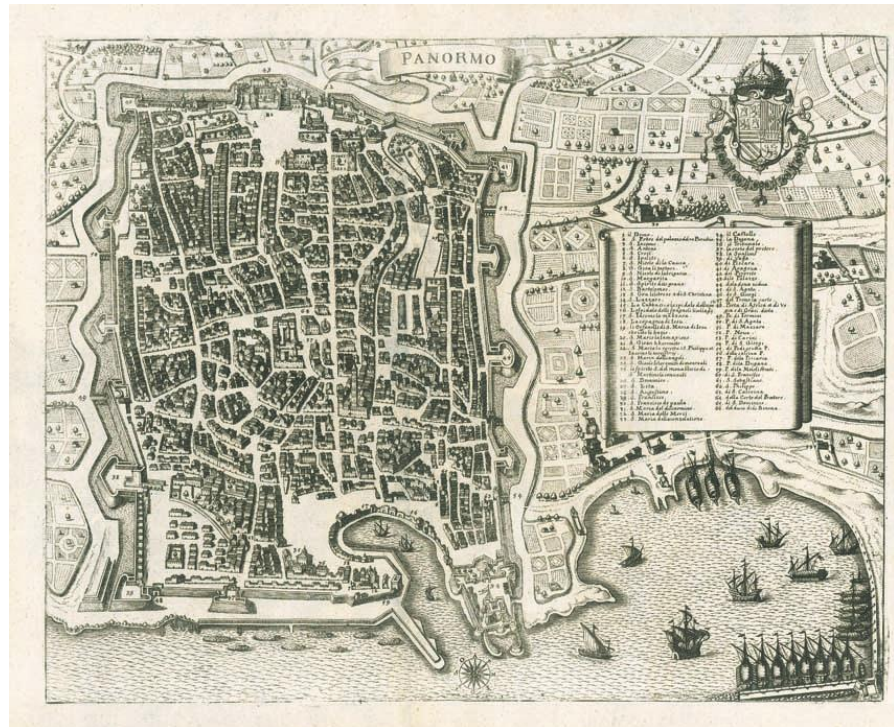


Va dunque immaginato un museo che preveda itinerari contemporanei, che porti all'esplorazione di zone meno battute, e che sappia includere gli esempi migliori dell'architettura locale, ma anche gli scempi e le atrocità - come fa già in parte l'Ecomuseo - che purtroppo non mancano. In sostanza, serve un approccio neutro e critico nei confronti della storia di Palermo, affinché il museo non serva soltanto come attrazione, ma sia uno spazio di riflessione di cui i palermitani possono appropriarsi. Un discorso analogo vale per la resa, all'interno di un discorso museale, della città intangibile, la *civitas* Palermo con la sua cultura immateriale. La sfida per il museo sta nel saper raccontare gli elementi della cultura interiorizzata e la memoria collettiva di una popolazione di quasi 700mila individui, senza scadere nel folklore macchiettistico e nella banalizzazione. Per questo tipo di operazione è indispensabile procedere attraverso uno studio sociologico che implichi un approfondimento sulla composizione del tessuto cittadino dei nostri giorni. La prerogativa è di considerare tutte le parti della società e di formulare una proposta museale inclusiva nei confronti delle minoranze etniche e che sia rappresentativa delle contaminazioni culturali in atto. Palermo, dal punto di vista delle immigrazioni, costituisce un caso anomalo rispetto alle altre grandi città d'Italia. Dal momento che rappresenta piuttosto una tappa di passaggio che una destinazione definitiva per i migranti delle ultime stagioni migratorie, la maggior parte degli stranieri residenti in città fa parte di comunità già in parte integrate nel territorio da diversi anni. Tra gli oltre 25mila residenti stranieri di 127 nazionalità diverse che si contano sul suolo cittadino, le comunità più popolose provengono dal Bangladesh e dallo Sri Lanka, comunità che nella graduatoria italiana risiedono rispettivamente all'ottavo e al dodicesimo posto; i ghanesi sono per numero la quarta presenza a Palermo, in Italia sono ventunesimi; i mauriziani, per concludere, in città sono la nona comunità più popolosa, nel panorama nazionale sono sessantatreesimi (Istat, 2018). Altri temi-chiave per capire a spiegare l'anima di Palermo rientrano nella sfera dell'imponderabile e sono difficili da cogliere nelle loro più autentiche

sfaccettature. Il senso della devozione, alcune espressioni o modi di dire della lingua parlata che rasentano l'intraducibilità, la premura maniacale nei confronti del cibo che scandisce stagioni, festività, e momenti sociali, la cultura mafiosa, che non appartiene solo agli uomini d'onore, ma sa essere talvolta *forma mentis* trasversale tra la popolazione senza per questo innescare azioni criminali. Fin anche certi odori e certi suoni sanno dire molto di più della città di qualsiasi guida turistica. Per creare un discorso che sappia affrontare correttamente certi argomenti, all'interno di un museo, non bastano le statistiche e le ricerche storiche sul campo, ma va instaurato un confronto diretto col cittadino in un'ottica di coproduzione dell'apparato museale e vanno, a mio avviso, utilizzate come fonti le espressioni artistiche del territorio nate da un'osservazione sensibile della realtà. Si pensino ai preziosi contributi artistici e letterari di autori contemporanei come Franco Scaldati, Franco Maresco, Daniele Ciprì, Emma Dante, Santo Piazzese, Roberto Alajmo e altri ancora. Autori che hanno saputo cogliere talune sfumature significative dell'essenza di questa città e dei suoi cittadini senza scadere nei cliché, le loro opere forniscono uno specchio sincero, talvolta spietato, della "palermitanità". È chiaro che se si vuole raccontare una città *in toto*, approfondendo ogni sua peculiarità storico-spaziale e antropologica, gli argomenti da dover toccare sembrerebbero interminabili, tuttavia è questo lo scopo verso cui dovrebbe puntare un museo della città, almeno idealmente, tenendo costantemente in considerazione che la sua ricerca è potenzialmente infinita tanto quanto il percorso evolutivo che continuano a svolgere gli organismi-città. In ultima analisi, c'è da chiedersi se questo compito non sia già affrontato in qualche misura da altre istituzioni a Palermo e se ve ne esistono alcune che si affiancano al tipo di percorso narrativo che sta tracciando l'Ecomuseo del Mare. In città si possono contare circa trenta spazi museali, alcuni dei quali non propriamente musei o che svolgono attività espositive solo per periodi specifici, come l'Osservatorio Astronomico di Palermo "G.S. Vaiana", o l'Orto Botanico, gestito dall'Università degli Studi di Palermo, che ha, inoltre, in gestione altri cinque musei di carattere

scientifico. Tra i musei storici e artistici, privati, comunali o regionali, nessuno è espressamente dedicato alla città, ma diversi contengono nelle loro collezioni pezzi di storia cittadina, sotto forma di reperto archeologico o di opera d'arte. Tuttavia, nella maggior parte di queste istituzioni, più che a quella del capoluogo, si fa maggiormente riferimento alla storia siciliana, senza evidenziare una netta separazione di ciò che è espressamente riferito alla città, né sono previsti percorsi tematici, anche inter-museali, su Palermo. Tra le collezioni che contribuiscono alla narrazione cittadina sono senz'altro da segnalare: la sezione del secondo piano del Museo Archeologico Regionale "Antonio Salinas" che raccoglie alcuni reperti dal periodo punico a quello rinascimentale ([www.regione.sicilia.it/bbcaa/salinas](http://www.regione.sicilia.it/bbcaa/salinas), 14/04/2021); la Collezione Cuticchio di pupi e scenografie dell'*Opra dei Pupi* e la sezione di numismatica con le monete prodotte dalla Zecca di Palermo di proprietà di Palazzo Branciforte ([www.palazzobranciforte.it](http://www.palazzobranciforte.it), 14/04/2021); diverse sale espositive della Galleria d'Arte Moderna (GAM) dedicate a celebri artisti palermitani tra i quali Francesco Lojacono, Michele Catti, Antonino Leto, il Gruppo dei Quattro – composto da Renato Guttuso, Lia Pasqualino Noto, Nino Franchina e Giovanni Barbera – le cui opere, talvolta, sono splendide vedute dell'antica città ([www.gampalermo.it](http://www.gampalermo.it); 14/04/2021); lo stesso discorso vale per il Museo Regionale Palazzo Abatellis, che possiede alcune opere di argomento sacro di pittori e scultori palermitani tardorinascimentali, offrendo uno scorcio sulla storia dell'arte cittadina; va fatta anche menzione di certuni reperti custoditi dal Museo Etnoantropologico "Giuseppe Pitrè", elementi quotidiani che fotografano una civiltà vicina e scomparsa, benché provenienti da diverse zone dell'isola e non unicamente da Palermo; di altissimo valore storico per la città, invece, alcuni cimeli appartenenti a Palazzo Asmundo, museo privato di fronte alla Cattedrale, come la collezione di carrozze e di portantine, ma in particolar modo la serie di cartoline antiche che testimoniano importanti trasformazioni urbane e la raccolta di piante, vedute e prospettive di Palermo risalenti dal XIV al XIV secolo ([www.palazzoasmundo.com](http://www.palazzoasmundo.com), 14/04/2021). Si possono trovare tessere della storia antica di

Palermo sparpagliate in altre sedi, come il Museo Diocesano di Palermo, nel palazzo dell’Arcidiocesi, il Museo del Risorgimento “Vittorio Emanuele Orlando”, o Palazzo Mirto che



12. Pianta del 1629 della collezione di Palazzo Asmundo

ripropone

scenograficamente, con gli arredi originali, gli ambienti della vita quotidiana dell’aristocrazia cittadina. Per concludere, si cita un’istituzione che può facilmente ricordare i musei francesi di modellini architettonici del XIX secolo, indicati come tipologia antesignana dei moderni musei di città, in questo caso però l’intento espositivo è leggermente diverso. Si tratta del Museo Aptico dell’Istituto dei Ciechi “Florio e Salamone”, l’unico museo tattile in Sicilia, propone riproduzioni in scala, fedeli e dettagliate dei principali monumenti di Palermo cosicché possano essere toccati e compresi dalle persone non vedenti.

### 3.2 Una proposta per un museo della città diffuso

A Palermo, come si è visto, manca un disegno organico per la presentazione e la narrazione della città: oltre all’Ecomuseo Urbano, di cui si sono visti i limiti, non vi sono istituzioni o progetti specificamente indirizzati a creare una rappresentazione della storia e della cultura cittadina. È già stato citato l’evento annuale *Le vie dei tesori*, che ha il pregio di riuscire a

radunare in un solo programma numerose realtà e di aprire luoghi solitamente chiusi, ma non vi è, alla base, un racconto e una visione strutturata e unitaria. L'ultima tappa di questo lavoro di tesi intende essere una proposta, a grandi linee, per un museo su Palermo che non implichi, però, la creazione di uno spazio *ex novo* e che sfrutti le risorse già presenti nel territorio. Ritengo personalmente, alla luce della ricerca condotta e degli esempi studiati, che uno dei modi migliori per conoscere una città di medie dimensioni e di antica fondazione sia quella di girarla, passeggiare tra le sue vie ed esperirla con tutti i sensi, ma è necessario che l'esperienza sia coadiuvata da un apparato comunicativo museale che trasmetta le conoscenze e introduca alla comprensione degli elementi territoriali, siano essi monumenti, riserve naturali, opere d'arte o un piatto della tradizione. Al contempo, sono immancabili gli spazi chiusi, i centri d'interpretazione dove sono esposti i reperti e le opere che necessitano di una salvaguardia e una protezione controllata, dove avvengono gli incontri pubblici e le assemblee di comunità. La forma che maggiormente si presta a questa idea è di un museo diffuso che riesca a integrare i modelli di Genus Bononiae e del Museu d'Història de Barcelona, con il modello digitale del MuseoTorino. Nei primi due casi, le sedi museali sono dislocate nella città, portando il visitatore a compiere un percorso di visita attraverso le sale espositive e attraverso le vie cittadine, la visita è dunque arricchita dall'esperienza *extra moenia*. Inoltre, nel caso del museo catalano, le sedi sono specializzate in sezioni tematiche, vi è un dialogo diretto tra la collezione esposta e il contesto architettonico e urbano in cui si trova. Del museo torinese è innovativo il sistema di mappatura e georeferenziazione dei beni culturali e la digitalizzazione di tutto il materiale d'archivio, questo lo rende virtualmente un museo sempre aperto e costantemente a disposizione del visitatore, nonché potenzialmente grande quanto l'intera città. La dislocazione delle sedi, nel nostro ipotetico Museo di Palermo, deve interessare tutto lo spazio urbano, non solo i palazzi del centro storico. L'istituzione deve essere presente nei quartieri periferici e stimolare la partecipazione del pubblico di prossimità. Per un museo veramente partecipato,

bisogna, indubbiamente, fare tesoro dell'approccio ecomuseale, per quanto riguarda il rapporto con la comunità, il dialogo sempre attivo con l'abitante, i sistemi di inclusione e di responsabilizzazione collettiva, i meccanismi di coproduzione dell'offerta e della rappresentazione della storia comune, con strumenti come la mappatura di comunità. A tal proposito, nel contesto palermitano, l'Ecomuseo del Mare può fungere da soggetto guida grazie all'esperienza maturata nel tempo, al *know-how* acquisito e alle risorse umane che riesce a mobilitare. Per attuare un progetto del genere, non va costruito nulla di nuovo, andranno piuttosto riqualificati alcuni spazi cittadini abbandonati e andrà progettato un sistema di *policy* territoriale che abbracci tutte le realtà che compongono il puzzle cittadino: musei comunali, regionali, fondazioni private, associazioni culturali di quartiere, università, scuole. Vanno coordinate le risorse già presenti attraverso una visione d'insieme, allargando – e affinando - la partnership pubblico-privata già sperimentata con l'Ecomuseo e stimolando la partecipazione collettiva delle diverse anime, che potranno in ogni caso conservare gran parte la propria autonomia gestionale. In questa direzione, è auspicabile la creazione di un unico portale internet condiviso come snodo per i siti delle singole istituzioni, un sistema di mappatura omnicomprensivo dell'offerta territoriale, un archivio centralizzato e aperto, un periodico condiviso dove presentare approfondimenti e promuovere le iniziative del territorio, un tavolo di ricerca condiviso anche con gli istituti di ricerca, le scuole e i privati cittadini, delle politiche di marketing congiunte, la coprogettazione di eventi culturali, mostre temporanee, o itinerari specializzati. Il museo deve lavorare come rete di interconnessione e valorizzazione degli elementi del territorio che funzionano da testimoni della storia e tessere della contemporaneità della città. Deve proporsi come catalizzatore del dialogo interistituzionale, portale del confronto civico, strumento pubblico per una lettura sincera e olistica dell'organismo-Palermo, sviluppato per essere vissuto in digitale e dal vivo, fuori e dentro gli spazi museali.

## Bibliografia

Alagna Sveva. "<<Fabrizio De Andrè. La mostra>> al Sant'Erasmus". In Balarm.it, testata giornalistica on line, 25 giugno 2010

Angelini Dario. Ecomusei e la cultura materiale e immateriale. Tesi di dottorato in Storia della cultura e della tecnica. Università degli Studi di Palermo, Palermo, 2013

Bellaigue Mathilde. "Musée et sauvegarde du paysage". In *Museology and the environment* Interventi del Simposio dell'ottobre 1990. ICOM, ICOFOM, Livingstone-Mfuwe, 1990

Bertuglia Cristoforo Sergio e Montaldo Chiara. Il museo della città. FrancoAngeli Editore, Milano, 2003

Betti Layla. Il Museo di città in Europa: raccontare la storia della città. Relazione finale del progetto di ricerca condotto per Fondazione Museo Storico del Trentino e Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto, 2012

Cancila Orazio. Palermo. Editori Laterza, Bari, 2009

Carcillo Franco. "Museo Torino sul filo del rasoio". In *MuseoTorino*, 0, giugno 2010, Comune di Torino, Torino, 2010

Clemente Pietro. "<<L'Italia gente dalle molte vite>> Piccoli paesi e musei". In *The Role of Local and Regional Museums in the building of a People's Europe*, atti del convegno del 13-14 novembre 2017, a cura di Giuliana Ericani. ICOM Europe, Bologna 2017

Collins Anne Marie. "The city is the museum!". In *Museum International*, 187, Vol. 47, n. 3 *City museums* (1995). UNESCO, Parigi, 1995

Comune di Palermo. Deliberazione del Consiglio Comunale n. 5 del 22 gennaio 2020

D'Amia Giovanna, L'Erario Andrea. "Gli Ecomusei". In *Rapporto sullo stato delle politiche del paesaggio*, MiBACT e Osservatorio Nazionale per la qualità del paesaggio, CLAN group, Roma, 2017

Daccò Gian Luigi. "Ecomusei al bivio: tra turismo culturale e museo di comunità". In *Ecomuseologie. Pratiche e interpretazioni del patrimonio locale*, a cura di Cristina Grasseni. Guaraldi, Rimini, 2010

De Seta Cesare, Spadaro Maria Antonietta, Troisi Sergio. *Palermo città d'arte. Guida ai monumenti di Palermo e Monreale*. Edizioni Kalós, Palermo, 2002

De Varine Hugues. "Ecomusei e Comunità. Il patrimonio immateriale del territorio e della comunità: contesto, ispirazione e risorsa dello sviluppo locale". In *Ecomuseologie. Pratiche e interpretazioni del patrimonio locale*, a cura di Cristina Grasseni. Guaraldi, Rimini, 2010

*Ecomuseo Urbano Mare Memoria Viva. Diario di bordo 2015-2019. Report quinquennale*, Palermo, 2020

Emiliani Andrea. *Il museo alla sua terza età. Dal territorio al museo*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1980

Fiorillo Alberto. "Lo spazio e il tempo del secolo urbano". In *Ecosistema Urbano. Rapporto sulle performance ambientali delle città 2020* a cura di Mirko Laurenti e Lorenzo Bono, Legambiente, 2020

*Gazzetta Ufficiale. Regionale siciliana* 11 luglio 2014, n. 28, S.O. n. 22

Hebditch Max. "Museums about cities". In *Museum International*, 187, Vol. 47, n. 3 *City museums* (1995). UNESCO, Parigi, 1995

Heideken Carl. "The artist as curator in a city museum". In *Museum International*, 187, Vol. 47, n. 3 *City museums* (1995). UNESCO, Parigi, 1995



ICOM Italia. La Carta di Siena 2.0 su ‘Musei e paesaggi culturali’. ICOM Italia, Cagliari, 2016

ICOM Italia. La carta di Siena. Musei e paesaggi culturali. ICOM Italia, Siena, 2014

ICOM. International Council Of Museums. Resolutions adopted by ICOM’s 5th general assembly. Geneva, Switzerland, 1956

ICOM. International Council Of Museums. Resolutions adopted by ICOM’s 10th general assembly. Grenoble, France, 1971

ISTAT. Palermo città della cultura. Focus pubblicato il 29 ottobre 2018

Jalla Daniele. “Il Museo della città presente”. In MuseoTorino, n.0, giugno 2010, Comune di Torino, Torino, 2010

Jalla Daniele. “Musei e “contesto” nella storia dell’ICOM (1946-2014): una prospettiva di analisi in preparazione della 24a Conferenza generale del 2016”. Pubblicato dall’autore nel portale [www.academia.edu/16082823](http://www.academia.edu/16082823), 2016

Jalla Daniele. “Museo Torino: riflessioni a partire da un’esperienza in corso di museo di storia della città”. In La vita delle mostre, a cura di Aldo Aymonino e Ines Tolic, Bruno Mondadori, Milano, 2007

Jalla Daniele. “Nazionale vs Locale e Locale vs Globale”. In The Role of Local and Regional Museums in the building of a People’s Europe, atti del convegno del 13-14 novembre 2017, a cura di Giuliana Ericani. ICOM Europe, Bologna, 2017

Jalla Daniele. Il museo contemporaneo. Introduzione al nuovo sistema museale, UTET Libreria, Torino, 2004

Johnson Nichola. “Discovering the city”. In Museum International, 187, Vol. 47, n. 3 City museums (1995). UNESCO, Parigi, 1995

Jones Ian. The greatest artefact. A brief history of an international committee about cities. CAMOC, 2019

Kistemaker Renée. "Introduction to the conference". In City museums as centres of civic dialogue? Proceedings of the Fourth Conference of the International Association of City Museums, Amsterdam, 3-5 November 2005, Amsterdam Historical Museum, Amsterdam, 2006

Maggi Maurizio. Ecomusei. Guida europea. Allemandi, Torino, 2002

Mascheroni Silvia, Micoli Alessandra. "Ecomuseo Urbano Metropolitano Milano Nord: per una biografia culturale del paesaggio collettivo". In Ri-Vista Ricerche per la progettazione del paesaggio, Vol. 10. N. 1, Firenze University Press, Firenze, 2012

Mensch Van Peter, Towards a methodology of museology. Tesi di dottorato, University of Zagreb, Zagreb, 1992

Occhipinti Marta. "Palermo, ladri all'Ecomuseo del mare: il museo risponde con una festa". In La Repubblica Palermo, 23 marzo 2019

Organizzazione delle Nazioni Unite. The World's Cities in 2018, 2018

Pasolini Pier Paolo. Scritti Corsari. Arnoldo Mondadori Editore, Cles, 1975

Piščulin Jurij. "Museums, Environment and Museologists". In Museology and the environment. Interventi del Simposio dell'ottobre 1990. ICOM, ICOFOM. Livingstone-Mfuwe, 1990

Portoghesi Paolo. "Verso la città planetaria", 1970. In Architettura e memoria a cura di Francesca Gottardo. Gangemi Editore spa, Roma, 2006

Postula Jean-Louis. "City museum, community and temporality: a historical perspective". In Our Greatest Artefact: the City Essays on cities and museums about them. CAMOC, Istanbul, 2012

Raffagnino Beatrice. "La Tonnara Bordonaro, dal Gattopardo all'abbandono". In EcoInternazionale.it, testata giornalistica online, 10 Ottobre 2020

Ragazzo Laura. Il museo della città nel panorama italiano ed europeo. Laurea magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei beni artistici, Università Ca' Foscari, Venezia, 2015

Riva Raffaella. Il metaprogetto dell'ecomuseo. Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna, 2008

Rivière Georges Henri. "Role of museums of art and of human and social sciences". In Museum, Vol.35, n. ½. UNESCO, Parigi, 1973

Sandahl Jette. "Second Life of the Copenhagen Wall". In CAMOC News 02, 2011. CAMOC, 2011

Sansonetti Antonio. "Villa Deliella, il Liberty sparito nel "sacco" di Palermo". Servizio del TGR Sicilia del 03/12/2019

Schreiner Klaus. "La réflexion de l'unité des processus naturels et sociaux dans les "musées deconcentrés". In Museology and the environment. Interventi del Simposio dell'ottobre 1990. ICOM, ICOFOM. Livingstone-Mfuwe, 1990

Scialdone Lorenzo. Il progetto "Ecomuseo Urbano di Torino". Un patto con il quale la comunità si prende cura di un territorio. Tesi di laurea in Pianificazione territoriale, urbanistica e paesaggistico-ambientale, Politecnico di Torino, Torino, 2016

Sciascia Andrea. Tra le modernità dell'architettura. La questione del quartiere ZEN 2 di Palermo. L'Epos Società Editrice, Palermo, 2003

Simone Vincenzo. “Memorie delle città plurali. Principi e pratiche dell’Ecomuseo Urbano di Torino”. In *Ecomuseologie. Pratiche e interpretazioni del patrimonio locale*, a cura di Cristina Grasseni. Guaraldi, Rimini, 2010

Spadaro Giuseppe. “Un mafioso pentito rivela ‘Così i Marchese uccidevano nella camera della morte’”. In *La Repubblica*, 23 ottobre 1984

The City History Museums and Research Network of Europe. “The Barcelona Declaration on European City Museums”. In *CAMOC News 03*, 2015. CAMOC, 2015

Tisdale Rainy. “This time it’s personal: city museums and contemporary urban life”. In *Our Greatest Artefact: the City Essays on cities and museums about them*. CAMOC, Istanbul, 2012

UNESCO. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. “Museums and environment” in *Museum*, Vol. 25, n. 1/2, Parigi, 1973

Vercelloni Virgilio. *Museo e comunicazione culturale*. Jaka Book, Milano, 1994.

Visser Travagli Anna Maria. “Il museo civico: attualità di un modello superato”. In *Archeologia del museo. I caratteri originali del museo e la sua documentazione storica fra conservazione e comunicazione*, a cura di Fiamma Lenzi e Andrea Zifferero. IBC, Bologna, 2004

## Sitografia

[sites.google.com/view/ecomuseiitaliani](https://sites.google.com/view/ecomuseiitaliani) (Rete Ecomusei Italiani, ultimo accesso 29/03/2021)

[www.ajuntament.barcelona.cat/museuhistoria](http://www.ajuntament.barcelona.cat/museuhistoria) (MUHBA - Museu d'Història de Barcelona, ultimo accesso 01/02/2021)

[www.comune.torino.it/circ4/eut](http://www.comune.torino.it/circ4/eut), (Ecomuseo Urbano di Torino, ultimo accesso 04/02/2021)

[www.cphmuseum.kk.dk](http://www.cphmuseum.kk.dk) (Københavns Museum, ultimo accesso 01/02/2021)

[www.ecomusee-creusot-montceau.fr](http://www.ecomusee-creusot-montceau.fr) (per la definizione dell'ecomuseo di Rivière Georges Henri e De Varine Hugues, ultimo accesso 15/02/2021)

[www.eumm-nord.it/site/progetti](http://www.eumm-nord.it/site/progetti) (Ecomuseo Urbano Milano Nord, ultimo accesso 04/02/2021)

[www.gampalermo.it](http://www.gampalermo.it) (GAM – Galleria d'Arte Moderna, ultimo accesso 14/04/2021)

[www.genusbononiae.it/chi-siamo](http://www.genusbononiae.it/chi-siamo) (Genus Bononiae, ultimo accesso 02/02/2021)

[www.leviedeitesori.com](http://www.leviedeitesori.com) (Le Vie dei Tesori, ultimo accesso 29/03/2021)

[www.lostatodeiluoghi.com](http://www.lostatodeiluoghi.com) (Rete Lo Stato dei Luoghi, ultimo accesso 29/03/2021)

[www.museodelmarepalermo.it](http://www.museodelmarepalermo.it) (Museo del Mare di Palermo, ultimo accesso 07/03/2021)

[www.museodiroma.it/it/il\\_museo/storia\\_del\\_museo](http://www.museodiroma.it/it/il_museo/storia_del_museo) (Museo di Roma, ultimo accesso 11/01/2021)

[www.museoferrara.it](http://www.museoferrara.it) (Museo Ferrara, ultimo accesso 04/02/2021)

[www.museotorino.it](http://www.museotorino.it) (Museo Torino, ultimo accesso 04/02/2021)

[www.network.icom.museum/camoc/about/about-camoc](http://www.network.icom.museum/camoc/about/about-camoc) (CAMOC, ultimo accesso 29/03/2021)

[www.palazzoasmundo.com](http://www.palazzoasmundo.com) (Palazzo Asmundo, ultimo accesso 14/04/2021)

[www.palazzobranciforte.it](http://www.palazzobranciforte.it) (Palazzo Branciforte, ultimo accesso 14/04/2021)

[www.progetto-odisseo.it](http://www.progetto-odisseo.it) (Progetto Odisseo, ultimo accesso 24/03/2021)

[www.regione.sicilia.it/bbcaa/salinas](http://www.regione.sicilia.it/bbcaa/salinas), (Museo Archeologico “Antonio Salinas”, ultimo accesso 14/04/2021)

[www.treccani.it/enciclopedia/capacitazione](http://www.treccani.it/enciclopedia/capacitazione), ultimo accesso 02/03/21

[www.ville.montreal.qc](http://www.ville.montreal.qc) (CHM - Centre d'histoire de Montréal, ultimo accesso 03/02/2021)

[www.wumingfoundation.com](http://www.wumingfoundation.com) (Blog di Wu Ming, ultimo accesso 17/03/2021)

## Elenco immagini

### 1. Griglia di valutazione Ecomusei di Patrick Boylan

(Produzione propria)

### 2. Logo dell'Ecomuseo

(Fonte: [www.marememoriaviva.it](http://www.marememoriaviva.it))

### 3. Prospetto laterale di Villa Deliella dopo la costruzione

(Fonte: [reportagesicilia.blogspot.com/2012/12/il-misfatto-dicembrino-di-villa-deliella.html](http://reportagesicilia.blogspot.com/2012/12/il-misfatto-dicembrino-di-villa-deliella.html))

### 4. Sede dell'Ecomuseo dall'esterno

(Fonte: <https://www.balarm.it/luoghi/ecomuseo-urbano-mare-memoria-viva-palermo-2248>)

### 5. Pianta dell'Ecomuseo con l'allestimento iniziale

(Fonte: <https://www.marememoriaviva.it/spazi-ed-eventi>)

### 6. Vista interna

(Fonte: [https://siciliammare.it/ecomuseo-del-mare-memoria-viva-una-narrazione-collettiva-di-palermo-e-del-suo-mare\\_432/](https://siciliammare.it/ecomuseo-del-mare-memoria-viva-una-narrazione-collettiva-di-palermo-e-del-suo-mare_432/))

### 7. Ripartizione del territorio comunale in circoscrizioni

(Fonte: <https://www.comune.palermo.it/circoscrizioni.php>)

### 8. Brancaccio dall'alto

(Fonte: <https://www.palermotoday.it/cronaca/coronavirus-corsi-online-brancaccio-sperone.html>)

9. San Giovanni dei Lebbrosi a Settecannoli

(Fonte: [https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa\\_di\\_San\\_Giovanni\\_dei\\_Lebbrosi](https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_San_Giovanni_dei_Lebbrosi))

10. Le iconiche cupole di San Giovanni degli Eremiti

(Fonte: <https://mywowo.net/it/italia/palermo/san-giovanni-degli-eremiti/presentazione>)

11. Analisi dei tessuti urbani di Palermo

(Fonte: Laboratorio di Urbanistica II, a.a. 2011/2012, Facoltà di Architettura di Palermo, prof. arch. Francesco Lo Piccolo)

11. Pianta del 1629 della collezione di Palazzo Asmundo

(Fonte: [www.palazzoasmundo.com/it/collezione/le\\_vedute](http://www.palazzoasmundo.com/it/collezione/le_vedute))