Il Giornale di Kinetès

Rivista trimestrale di arte, cultura e *governance* del patrimonio culturale

www.kinetes.com

Anno I (2017) – N.1

Kinetès

Edizioni

Sommario

L'EDITORIALE

Il Lavoro Culturale, di Rossella Del Prete pag. 1

NEWS

Le nuove sfide dell'Impresa Culturale, di Claudio Bocci e Silvia Cacciatore » 6

FOCUS

Una via silente, arrovellata e (casta) alla bellezza, di Gaetano Cantone » 14

APPROFONDIMENTI

I comics come medium di altri media, di Leonardo Cantone » 32

I recenti sviluppi della World Heritage List. Il caso Italia Langobardorum, di Francesco Luciano » 37

Festival: fattori motivazionali e dimensioni locali di contesto e di comunità. Il caso "Città Spettacolo", di Erika Diomede » 45

Il restauro, l'arte e la moda, di Silvia Conti » 53

Ricostruire la memoria: il "Portale Antenati" nel progetto FamilySearch International, di Alessia Ricci » 58

L'ultimo giacobino a Palazzo Serra di Cassano. Gerardo Marotta: Un'Utopia possibile, di Esther Basile » 63

LIBRI

Tomaso Montanari, Privati del Patrimonio, Torino, Einaudi, 2015, pp. 172, di Verdiana Perrotta » 69

Andrea Ragusa, I Giardini delle Muse. Il patrimonio culturale ed ambientale in Italia dalla Costituente all'Istituzione del Ministero (1946-1975), Milano, FrancoAngeli, 2014, pp. 480, di Lucrezia Delli Veneri » 71

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

IL LAVORO CULTURALE

di Rossella Del Prete

Quarant'anni fa, nel 1957, Luciano Bianciardi pubblicava *Il lavoro culturale,* per i tipi dell'Universale Economica Feltrinelli.
Bianciardi era ben noto al pubblico dell'intellighenzia militante di quegli anni, per la sua intensa attività culturale, svolta nell'ottica di un impegno civile e politico già profuso in altri suoi libri. Ne *Il Lavoro culturale* l'Autore affidava uno dei primi resoconti critici della generazione del dopoguerra a due personaggi, opposti quanto complementari: Luciano Bianchi, calciatore mancato e antifascista, ed il fratello Marcello, intellettuale militante di provincia.

Il romanzo racconta, con sapiente ironia, la storia di quest'ultimo, che incarna il prototipo dell'intellettuale impegnato degli anni Cinquanta. Fermamente convinto della forza emancipatrice della cultura ed aspirante educatore delle masse, Marcello è impegnato a sperimentare le forme dell'organizzazione culturale tipiche del secondo dopoguerra. Dopo aver condiviso il campo di battaglia con gruppi di contadini analfabeti suoi coetanei, lui che si era arruolato come ufficiale, si convince che la cultura, quella che lui possiede grazie al privilegio di classe, «non ha senso se non ci aiuta a capire gli altri, a soccorrere gli altri, ad evitare il male». Eccolo, dunque, continuamente impegnato in un'inesauribile attività di organizzazione di cineforum, seminari, presentazioni e dibattiti, mentre 'in agguato' si preparano almeno due minacce: la rigida e stereotipata ortodossia del partito comunista e la nascente *industria culturale* e, con essa, l'organizzazione di un mercato dell'arte, della cultura, della conoscenza e persino dell'anima!

A distanza di quarant'anni, l'Italia è un Paese diverso: non vi sono più partiti di massa né ideologie, non vi è più relazione tra cultura e politica e, probabilmente, non esiste più neppure il ceto degli intellettuali, quello che Zygmunt Bauman investiva del ruolo di "legislatore". L'*educazione* delle masse non è più affidata ai cineforum, ai seminari e ai dibattiti, ma ai *social* e alla televisione. Resta forse valida, almeno in nuce, quella consapevolezza che animò l'attivismo di Marcello: «la cultura non ha senso se non ci aiuta a capire gli altri, a soccorrere gli altri, a evitare il male».

Kinetès – Arte.Cultura.Ricerca.Impresa. è nata con questi intenti e, per sintetizzare con più efficacia il concetto, si è data un motto: *La Cultura, non sostenuta dal buon senso, è raddoppiata follia* (B. Gracian).
Ed è piena follia quella a cui oggi spesso assistiamo quando sprechiamo talenti e professionalità costruite in anni e anni di percorsi formativi universitari, di alta formazione e specializzazione post universitaria e di esperienze professionali accumulate (male) in anni e anni di precariato.

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

Il *lavoro culturale*, oggi, è certamente cosa diversa da quello raccontato da Bianciardi, per una lunga serie di ragioni. Due, tra le più recenti, potranno avviare meglio la riflessione: la **legge 110/2014**, con cui lo Stato italiano riconosce solo alcune delle professioni del Settore Culturale (archeologi, archivisti, bibliotecari, storici dell'arte, demoetnoantropologi, antropologi fisici, restauratori di beni culturali e collaboratori restauratori di beni culturali, esperti di diagnostica, di scienze e tecnologia applicate ai beni culturali), ignorandone altre oggi sempre più indispensabili (tecnico museale e divulgatore per i beni culturali, esperto d'informatica per le discipline umanistiche e i beni culturali, manager dell'arte e della cultura, mediatore culturale museale) e la **Riforma del Terzo Settore**, con cui lo stesso Stato italiano affida, di fatto, le specificità del lavoro culturale ai volontari.

Viviamo nel Paese con la maggior presenza di siti Unesco, con una straordinaria offerta di siti storico-artistici, musei, teatri e sale da concerto, con oltre 413.752 imprese culturali e creative e quasi 1.500.000 addetti, eppure, stentiamo a decollare nel settore turistico-culturale. Perché?

Forse perché gli addetti al settore culturale ed a quello turistico hanno ancora livelli d'istruzione poco significativi?
Forse perché questi stessi addetti non possono contare su un bagaglio di esperienze e di competenze gestionali adeguate al mercato?
Forse perché gli Italiani, in generale, consumano molto meno in Cultura?
Forse perché il patrimonio culturale italiano è quasi esclusivamente "gestito" dalla Pubblica Amministrazione?
Forse perché in Italia siamo ancora convinti che, poiché la Cultura è un bene comune, non sia necessario gestirla con professionalità e logiche imprenditoriali?

Le domande potrebbero continuare all'infinito, ma la risposta sarebbe sempre la stessa: **il Comparto della Creatività, della Cultura e del Turismo Culturale ha la necessità di essere affidato ai professionisti del settore,** quegli stessi professionisti, che lo stesso Stato italiano forma oggi, richiedendo loro sempre maggiori investimenti in tempo e denaro da spendere in corsi di laurea, corsi post-laurea, esperienze all'estero, competenze linguistiche e lunghi, estenuanti e sempre più costosi stage formativi. Peccato che poi, lo stesso Stato, dimentichi di 'riconoscerne' la imprescindibile necessità!

Intanto, nel Paese dei paradossi, piuttosto che intraprendere strade per ottimizzare l'impiego concreto dei tanti giovani (e ormai anche meno giovani) formati *ad hoc* come professionisti della cultura, ci si entusiasma di fronte al successo, per esempio, di un evento come quello delle Giornate Fai di Primavera. Un evento organizzato da una Fondazione Privata che, grazie al coinvolgimento di un esercito di volontari (di estrazione professionale e culturale molto, ma molto eterogenea!), riesce comunque a coprire le spese di un organico fisso e a trovare i fondi per gestire patrimonio culturale pubblico o privato che riesce ad ottenere in

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

donazioni e affidamenti, in un complesso sistema di persuasione e compiacimenti politici e sociali, in cui lo stesso Stato garantisce il più massiccio contributo pubblicitario che abbia mai concesso persino alle attività propriamente istituzionali (si pensi al contributo della RAI alla promozione delle Giornate FAI).

Sarà allora il caso di porsi una domanda: perché aprire oltre 1.000 beni culturali all'anno in sole **due** giornate, affidandone l'apertura ai volontari del FAI, e non garantirne l'apertura, la gestione, la manutenzione e la rigenerazione continue, affidandoli ad **imprese culturali** disposte ad **investire** risorse proprie nel Settore?

E' davvero curioso che l'attenzione dei rappresentanti istituzionali e dei cittadini italiani - che si mobilitano in quei due soli giorni per visitare luoghi per i quali non hanno mai mostrato interesse prima -, esploda soltanto in occasione dell'evento FAI.

Sarà che i comportamenti sociali sono influenzati dalla pubblicità martellante?
Sarà che c'è una certa necessità di confondere le idee dei cittadini?
Sarà che è più comodo pensare che sia qualcun altro a prendersi la briga di organizzare un sistema di raccolta fondi e di volontari 'appassionati'?
E, per estensione, sarà che il volontariato culturale e la Riforma del Terzo Settore sono l'ennesimo blando tentativo di applicare un ammortizzatore sociale alla dilagante disoccupazione di giovani sempre più "titolati" e l'ennesimo tentativo di colmare il vuoto di responsabilità istituzionale nell'assolvimento di compiti e funzioni ordinarie per lo Stato?

Se è così, allora forse hanno ragione gli attivisti del *Movimento per il Patto del Lavoro Culturale* quando affermano: «Le giornate FAI di Primavera non sono una festa. Sono un cerotto alla buona, pur utile, su una ferita che continua incessantemente a sanguinare».

Ma 'sparare' sul FAI è un po' come sparare sulla Croce Rossa…o sulla Caritas…e non è nostra intenzione confutare l'importanza di un'operazione culturale così imponente come quella messa in atto dal Fondo per l'Ambiente Italiano o da qualunque altra piccola o grande associazione culturale: il coinvolgimento dal basso è importantissimo e qualunque sollecitazione a fruire del nostro immenso patrimonio culturale è dovuta. Ciò che sentiamo di dover fare è piuttosto una difesa incondizionata e profondamente consapevole delle **professioni della cultura e del turismo** e della necessità di avvalersene con incarichi precisi, regolarmente e degnamente retribuiti.

E se è vero che il problema è creare un contesto di esperienze accessibili che consentano di dare valore e significato al bene culturale, nella sua accezione più ampia, è ancor più vero che, se si continua a veicolare il messaggio che chiunque possa occuparsi di cultura e di turismo culturale, non riusciremo mai ad innescare quella interazione sinergica tra domanda e offerta o tra formazione e occupazione, necessaria alla creazione di un'economia virtuosa, in cui il fruitore/acquirente abbia piena consapevolezza del valore del patrimonio culturale,

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

ma anche dei suoi costi di manutenzione, di gestione e di valorizzazione – costi materiali e costi umani, che non possiamo più far finta che non esistano o che debbano essere tutti a carico dello Stato.

Inoltre, il Settore Culturale soffre del solito pregiudizio "intellettualistico" che guarda con sospetto ad ogni investimento delle imprese nella cultura, che mostra diffidenza e superiorità di fronte agli studi umanistici, alle competenze specifiche del settore artistico culturale, rinnegando, inconsapevolmente, percorsi di studio in cui, nonostante tutto, lo Stato investe la sua (modesta) spesa per l'istruzione, continuando a formare competenze che non troveranno poi posto nel mercato del *lavoro culturale*.

È il caso di ricordare il bando appena pubblicato per la selezione di 47.529 volontari del Servizio Civile e quello per i 1.000 volontari bandito direttamente dal MIBACT. Quest'anno arriveremo ad oltre 50 mila volontari (15 mila in più dello scorso anno) e l'obiettivo del governo è quello di arrivare a 100mila volontari entro il 2020. Vanno poi ricordati i finanziamenti stanziati sul progetto europeo Garanzia Giovani, anche quelli spesso utilizzati per finanziare il reclutamento di volontari del servizio civile, anziché per contrastare la disoccupazione giovanile.

E troppo spesso si ripete "non è lavoro, è Servizio Civile", dimenticando che un bibliotecario, un archivista, un archeologo, uno storico dell'arte, un ballerino o un orchestrale…hanno pieno diritto, dopo l'investimento fatto in formazione, ad esercitare un lavoro regolarmente e adeguatamente retribuito, che sia riconosciuto innanzitutto come *lavoro* piuttosto che come "dovuto" *servizio civile*.

Ogni lavoro ha il suo valore etico pubblico e può dunque essere considerato servizio civile, ma in quanto *lavoro* va sempre riconosciuto e remunerato!

Paradossalmente, il settore più promettente della nostra economia, quello dei beni culturali, pare sia diventato un campo di sperimentazione per nuove forme di lavoro sottopagato, dagli scontrinisti all'utilizzo improprio del servizio civile, fino alla sostituzione dei professionisti del settore, con volontari non pagati, ai quali oggi, subdolamente, vengono spesso associati persino gli studenti delle scuole superiori obbligati a seguire progetti di alternanza scuola/lavoro.

Un mercato del lavoro culturale costruito ad arte, in cui il blocco del *turnover* ed il patto di stabilità impediscono nuove assunzioni e costringono sempre più spesso gli enti pubblici ad attingere a piene mani allo straripante serbatoio del volontariato. E, quando va bene, tra i volontari si 'pescano' quelli preparati a compiere specifiche mansioni del lavoro culturale; quando va male - nella stragrande maggioranza dei casi -, attuare progetti del Servizio Civile diventa l'unico modo per poter contare su un personale che garantisca l'offerta dei servizi necessari, qualunque siano formazione e competenze.

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

Nel frattempo, un'enorme quantità di personale, formato e specializzato, viene lasciato a casa, producendo un enorme e irreparabile danno collettivo.

C'è da andarne fieri?

Kinetès – Arte.Cultura.Ricerca.Impresa. crede di no e da tempo ha aperto un dibattito acceso e frequente su questi temi. L'ultimo, in ordine di tempo, si è svolto lo scorso 20 giugno presso l'Università degli Studi del Sannio: ««Impresa culturale profit o non profit? Professionisti o Volontari? L'impatto economico dell'impresa culturale ed il suo impatto sull'economia del territorio: alto contenuto di conoscenza, multidisciplinarietà, professionalità e varietà nei settori di applicazione».

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

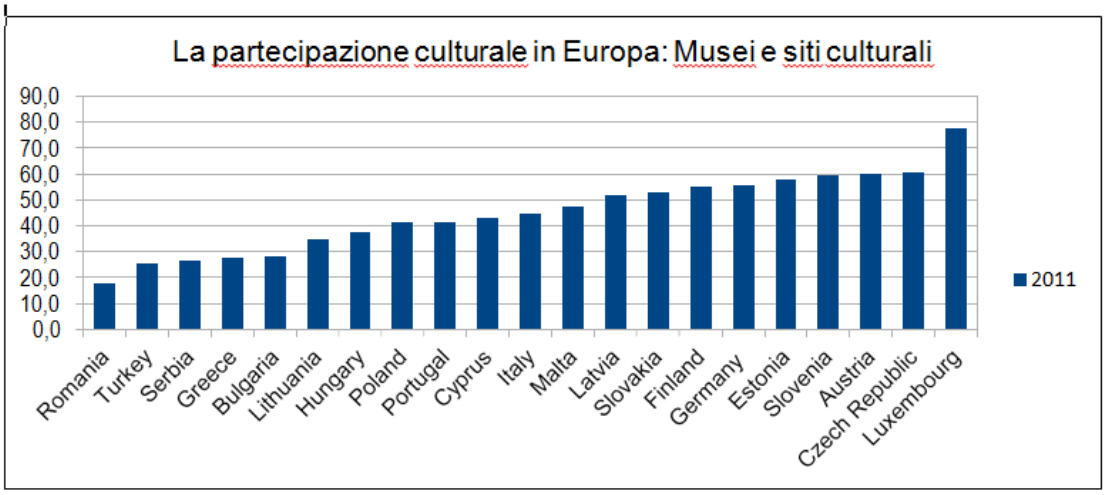
LE NUOVE SFIDE DELL'IMPRESA CULTURALE

di Claudio Bocci e Silvia Cacciatore

Le imprese culturali giocano un ruolo fondamentale all'interno della società, in quanto riflettono l'identità culturale di un Paese, nella misura in cui i prodotti che offrono rispecchiano gli abitanti di quel Paese e tutti i loro costumi, valori, contraddizioni e aspirazioni […]. Le imprese culturali aprono una finestra sul mondo […] e rappresentano una forza economica importante in virtù dei posti di lavoro che creano e del loro contributo al Prodotto interno lordo della Nazione.

François Colbert, *Marketing delle arti e della cultura (2009)*

In Italia [i] la partecipazione culturale complessiva da parte di turisti e residenti relativa al patrimonio storico e artistico (monumenti, musei, gallerie d'arte e siti archeologici), nel confronto con gli altri Paesi Europei, si attesta intorno al 44,5%, a fronte del 55,8% della Germania e del 77,6% del Lussemburgo. Nel settore dei teatri e concerti siamo al 43,7%, rispetto al 48,5% della Grecia e al 77,8% del Lussemburgo. Nell'ambito del Cinema i numeri sono più confortanti: il nostro Paese è al 51,4% rispetto al 56% della Finlandia e al Lussemburgo, che detiene ancora il virtuoso primato, con il 73,3% di partecipazione.
Guardando ai dati Istat[ii], nel 2016 i visitatori dei soli siti statali italiani sono stati 49.917.120 unità, (110.567.265 i visitatori complessivi di musei statali e non statali nel 2015), con un'incidenza della spesa per ricreazione e cultura sul budget complessivo delle famiglie passata dal 5,8% del 1998 al 7% del 2014 (intorno ai 65.326,4 euro).
Le imprese culturali e creative in Italia[iii] sono circa 413.752 e riescono, da sole, a generare un valore aggiunto di 89,9 miliardi di euro, occupando 1.495.000 persone. Dopo che l'Unesco, proprio in questi giorni, ha aggiunto altri siti italiani nella lista del Patrimonio dell'Umanità, portando a 53 i luoghi simbolo sul nostro territorio (l'Italia si situa quindi al primo posto, seguita da Cina, Spagna, Francia e Germania), occuparsi di politiche pubbliche in grado, non solo di tutelare, ma di valorizzare le nostre inestimabili ricchezze culturali, rappresenta una priorità, soprattutto in relazione allo sviluppo di una fruizione sempre più ampia che investa le generazioni presenti e quelle future.



Fonte: elaborazione personale su dati Eurostat.

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

I TEMI DELLA CONFERENZA NAZIONALE DELL'IMPRESA CULTURALE

È proprio a partire da tale contesto e con l'intento di diffondere una maggiore consapevolezza su questi argomenti che, a partire dal luglio 2016, Federculture, Agis, Alleanza Cooperative Turismo e Beni culturali e Forum del Terzo Settore (realtà diverse, ma tutte protagoniste nel Paese della gestione e della valorizzazione dei beni e delle attività culturali), si sono riunite per la prima volta con lo scopo di avviare un tavolo di lavoro comune sul tema dell'**Impresa Culturale**.
All'interno del più ampio sistema culturale, possiamo definire Imprese culturali quelle che, in attuazione dell'art. 9 della Costituzione, svolgono attività tese alla realizzazione di progetti di valorizzazione dell'eredità culturale - anche nel senso inclusivo e partecipativo previsto dalla **Convenzione di Faro** - e sono accomunate dalla finalità di garantire il diritto di accesso alla cultura da parte del pubblico.
Le imprese creative, d'altra parte, sono rappresentate da quei soggetti che, partendo da un input culturale, producono beni e servizi destinati al mercato (es. design, architettura, moda, videogiochi) e che, con un legittimo orientamento al profitto economico, appaiono complementari al sistema delle imprese culturali.

I Promotori del tavolo di lavoro sull'impresa culturale (ai quali si sono affiancati anche FAI e WWF) hanno condiviso un percorso di confronto ed elaborazione comune per far emergere gli elementi distintivi del sistema culturale in cui operano e che rappresentano.
La prima esigenza che si è evidenziata è stata quella di individuare le specificità del settore che, nelle sue varie sfaccettature, può essere descritto come la "filiera" costituita dal complesso delle imprese culturali e creative.
Il punto di convergenza sul quale il lavoro si è incardinato è stato la condivisione di una "cultura di gestione" quale tema sul quale tutte le diverse realtà si misurano nell'approccio alla valorizzazione culturale.

LA NECESSITÀ DI FARE IMPRESA

Da queste premesse è nata l'idea della **Conferenza Nazionale dell'Impresa Culturale**, svoltasi a L'Aquila il 5 Luglio scorso, come momento di confronto e proposta focalizzato sul segmento delle imprese culturali.
La Conferenza ha avuto, come primo obiettivo, quello di incrementare, tra gli attori istituzionali, gli stakeholder pubblici e privati e, soprattutto, tra gli amministratori locali e nazionali, la coscienza del peso strategico delle imprese protagoniste nella gestione dell'offerta culturale del Paese in chiave di pubblica fruizione. E soprattutto di diffondere la consapevolezza che un'impresa culturale "innovativa e sostenibile" contribuisce a rafforzare il ruolo degli attrattori culturali anche in chiave turistica, creando un ecosistema di servizi "ancillari" che, se integrati a quelli culturali, contribuiscono alla creazione di un circolo virtuoso di sviluppo territoriale.
L'evento ha rappresentato il primo appuntamento nazionale durante il quale è emersa la necessità di dotarsi di una disciplina normativa specifica per l'impresa culturale che, in prospettiva, affermi il principio dell'«eccezione culturale», legato alla finalità di fruizione pubblica che ne contraddistingue l'identità.
L'obiettivo è dunque avviare una interlocuzione attiva con il Paese e con i decisori politici dei diversi livelli istituzionali (Stato, Regioni, Comuni, Sistema Camerale), in merito al ruolo dell'impresa culturale e alla sua capacità di creare valore sociale ed economico per la collettività, ponendo quindi le basi per lo sviluppo territoriale legato alle molteplici finalità che il settore in sé persegue.

LA RIFORMA DEL TERZO SETTORE

Il momento per avviare un tavolo di lavoro condiviso coincide con le importanti novità introdotte a livello legislativo proprio in questa fase. Il Consiglio dei Ministri, su proposta del Ministro del Lavoro e delle Politiche Sociali Giuliano Poletti, ha approvato il 28 Giugno scorso, in via definitiva, tre

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

decreti legislativi di attuazione della legge delega per la **Riforma del Terzo settore, dell'impresa sociale e per la disciplina del servizio civile universale (L. 6 giugno 2016 n. 106)**. Il decreto è volto a colmare le attuali lacune, relative al regime fiscale delle Imprese Sociali, e a rimuovere le principali barriere al suo sviluppo, rafforzando il ruolo del Terzo settore nell'ambito della crescita economica del Paese.
Le principali novità riguardano:

1. La nascita del **Codice del Terzo Settore**, e quindi l'introduzione di una disciplina organica in materia;
2. Rilancio dell'**Impresa Sociale** come volano di crescita e sviluppo di un'economia inclusiva e sostenibile;
3. Accesso al beneficio del **5 x 1000** attraverso l'iscrizione al Registro Unico del Terzo Settore. Secondo la nuova normativa, possono acquisire la qualifica di Impresa sociale tutti gli enti privati, inclusi quelli costituiti in forma societaria, che esercitano in via stabile e principale un'attività d'impresa di interesse generale, senza scopo di lucro e per finalità civiche, solidaristiche e di utilità sociale, adottando modalità di gestione responsabili e trasparenti e favorendo il più ampio coinvolgimento dei lavoratori, degli utenti e di altri soggetti interessati alle loro attività. Per le loro specifiche caratteristiche, le imprese sociali rafforzano il concetto che si può fare buona impresa anche senza avere il profitto come fine fondamentale di attività.

OCCUPAZIONE E SISTEMI DI GOVERNANCE

La Conferenza Nazionale dell'Impresa Culturale non poteva non prendere in considerazione l'iter legislativo del disegno di legge contrassegnato AC 2950 sul sostegno alle imprese culturali e creative; del provvedimento ha riferito la Relatrice, On. Irene Manzi, a cui, da più parti, è stata segnalata l'utilità di distinguere, nel legiferare su un comparto che potrebbe avere importanti riflessi in termini di nuova occupazione, tra le due tipologie di imprese, proprio in ragione delle differenti finalità ultime che esse perseguono. Il tema degli effetti che le politiche pubbliche debbono concretamente perseguire è stato il cuore dell'intervento del Sottosegretario Mibact, On. Prof. Antimo Cesaro. Consapevole delle scarse risorse che sono assegnate al settore, il Sottosegretario Cesaro si è riproposto di verificare con attenzione gli effetti delle modalità di attribuzione, attraverso bandi non di facile applicazione da parte delle associazioni culturali, degli oltre 105 mln di euro assegnati dal Bando Cultura Crea del PON Cultura e Sviluppo. Il Sottosegretario, consapevole che il Ministero è titolare di una quota minoritaria di beni culturali, ha poi segnalato l'orientamento, che il Mibact intende sempre più perseguire, nel promuovere un percorso di valorizzazione di concerto con gli altri livelli istituzionali (Regioni, Province e Comuni in primo luogo) e ha accolto la proposta di istituire un Tavolo Interistituzionale permanente per le politiche della gestione.
Nel corso del dibattito che si è sviluppato, sono state avanzate interessanti proposte e si è ribadito come lo sviluppo dell'Impresa culturale debba coincidere con la creazione di nuova occupazione, con una partecipazione attiva e più ampia da parte della cittadinanza, con la possibilità di creare uno scenario condiviso per la crescita sostenibile del sistema creativo.
Se infatti le varie Associazioni e Cooperative rappresentano uno strumento prezioso per lo sviluppo di borghi e paesaggi rurali, è anche vero che spesso mancano le competenze giuste al loro interno, e, ancora più spesso, le risorse economiche per acquisirne di nuove. Si fa notare[iv] come nel settore delle *Performing Arts* si contino, infatti, 129.500 occupati a fronte di 1.061 imprese, mentre in quello del Patrimonio Storico Artistico gli occupati siano circa 53.000 per un totale di imprese pari a 12.337 (si passa quindi da circa 122 addetti/ impresa a circa 4 addetti/impresa, per una forbice di 118 assunti in meno per ogni impresa culturale che opera nel settore del patrimonio artistico).

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

È in questo contesto che emerge, in maniera chiara, il ruolo svolto dal volontariato: il suo peso all'interno delle strategie pubbliche di tutela dei beni culturali e, soprattutto, il suo utilizzo da parte delle attività profit e non -profit che investono in prima persona nel settore. I volontari costituiscono sicuramente un'importante risorsa per il nostro Paese (basti pensare che il FAI, tra gli Enti promotori della Conferenza, ne include moltissimi all'interno delle proprie Giornate del Patrimonio ma riesce, poi, nel complesso, a coinvolgere anche 3.500.000 cittadini in iniziative di partecipazione pubblica sul web e nelle aule scolastiche, generando 4,4 milioni di euro in investimenti nei confronti del patrimonio e una capacità di autofinanziamento dell'89%: numeri virtuosi, che da soli riescono a spiegare concretamente che unire mentalità imprenditoriale e attività sociale è possibile). Ma se si riducesse l'adesione volontaria alla partecipazione culturale e, con essa, l'impegno di milioni di persone che amano i luoghi della cultura, non si genererebbe forse un enorme, impressionante, fabbisogno di personale?
Si tratta di un punto critico su cui occorre un supplemento di riflessione da parte delle politiche pubbliche perché se, da un lato, occorre salutare con soddisfazione i rilevanti livelli di impegno volontario dei cittadini, dall'altro, occorre evitare che questa disponibilità sottragga lavoro ad un settore che ha un enorme fabbisogno di professionalità e competenza e che, invece, proprio da una consapevole politica che affronti il tema della gestione sostenibile, potrebbe creare nuove imprese e nuova occupazione.

VALORI E SOSTENIBILITÀ

L'esperienza di Federculture e dei suoi Associati dimostra che è possibile fare buona impresa, creare nuova occupazione e favorire lo sviluppo sociale ed economico dei territori. Ciò è realizzabile, però, a condizione che si affermi una consapevole *governance* di parte pubblica, che individui e promuova modelli gestionali innovativi e sostenibili in grado di generare valore. Un valore che, trattandosi di cultura, è, insieme, economico e sociale. L'attività dell'impresa culturale, infatti, è in grado di generare risorse economiche che, tuttavia, non sempre sono in grado di equilibrare i costi. D'altra parte, una rilevante quota di valore generato dall'impresa culturale è di tipo sociale che, per sua natura, trova difficoltà ad essere misurato in assenza di una metrica che valorizzi le attività finalizzate a creare coesione sociale, a favorire il dialogo interculturale, a promuovere la partecipazione di pubblici spesso lontani dall'esperienza culturale. È in questa linea di confine che dovrebbe collocarsi il finanziamento pubblico dell'impresa culturale, chiamata a generare valore per la comunità dei cittadini e per i turisti.
Non va dimenticato, infatti, che siamo e restiamo in un'Europa sociale di mercato, in cui la competitività dei settori economici convive con un'attenzione crescente verso il welfare, attuato da politiche pubbliche che favoriscono la partecipazione culturale. (In questo senso, molto c'è ancora da fare: nel 2015 l'88.3% della popolazione complessiva del nostro Paese non ha mai assistito ad un concerto di musica classica, il 78.8% non ha mai visto uno spettacolo teatrale, il 51.9% non ha mai letto un quotidiano, il 56.5% non ha mai aperto un solo libro).[v]
Qualsiasi organismo vocato a promuovere cultura, grande o piccolo che sia, è responsabile dell'accesso, della fruizione e della partecipazione all'esperienza culturale dei cittadini. Ed è quindi prioritario, per ognuno di essi, cercare di diffondere, non solo conoscenza ma consapevolezza, modelli di condivisione, capacità di fare rete.

D'altra parte, l'esperienza culturale può essere promossa anche da realtà associative di non grandi dimensioni ma fortemente radicate sul territorio. E' anche a questo comparto che occorre prestare attenzione e verificare l'efficacia della riforma del Terzo Settore che, come è stato sottolineato[vi], in prima battuta sembra non tenga adeguatamente conto delle piccole Associazioni culturali, prima tappa verso la costituzione di vere e proprie Imprese: gruppi formati prevalentemente da giovani appassionati, che sono riusciti a trasformare la loro passione per la cultura in progetti solidi, che hanno avuto sinora un ruolo cruciale sia sul fronte della produzione culturale che su quello dalla salvaguardia e della valorizzazione del patrimonio. Nel disciplinare in modo chiaro la materia, il Codice del Terzo Settore considererà prioritari cinque aspetti in particolare [Consiglio, D'Isanto, 2017]:

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

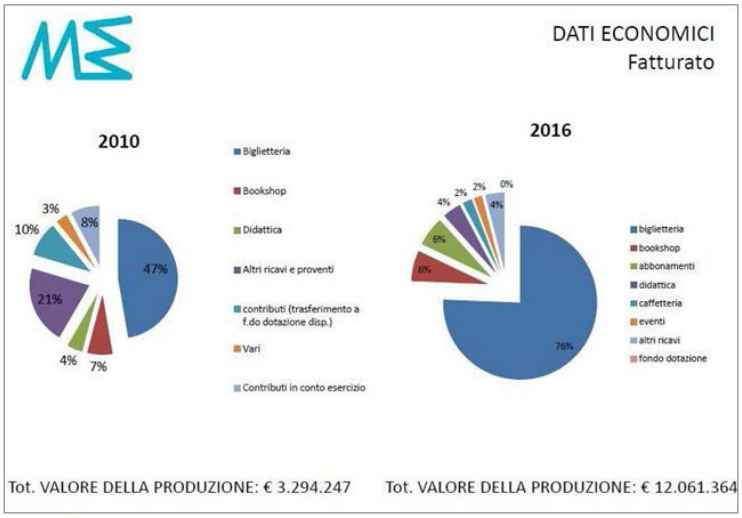
1. Utilizzo di lavoro retribuito;
2. Attività in convenzione con i soggetti pubblici;
3. Agevolazioni fiscali;
4. Affidamento dei beni culturali
5. Sanzioni e controlli.

La spinta verso un modello unico di Impresa Sociale inviterà, pertanto, le attuali Associazioni ad adeguarsi alla normativa; ci si augura che, in questo passaggio, esse possano essere sapientemente guidate verso l'acquisizione di una diversa forma giuridica, che ne rispetti la natura intrinseca e le finalità, consentendo loro di acquisire uno status con maggior potere nell'economia complessiva del Paese.

UNA VISIONE STRATEGICA E INTEGRATA DEL PATRIMONIO

Il patrimonio culturale non ha solo la funzione di essere fruito, ma può svolgere un ruolo molto più ampio, sia nell'ambito di una nuova economia sostenibile, sia nell'ambito della coesione sociale, dell'inclusione, di un welfare cittadino e territoriale. È necessario quindi che le imprese culturali siano valutate proprio per la portata di utilità pubblica che riescono a generare.

Oltre alla distinzione necessaria dell'impresa culturale dall'impresa creativa, (entrambe inscrivibili all'interno di una filiera in cui l'una nasce come presupposto dell'altra), si evidenzia come sia essenziale posizionare l'offerta culturale all'interno di un mercato che, al momento, è ancora *in fieri*, e solo potenziale, perché non studiato in maniera appropriata.
È da qui che nasce il **Premio Cultura di Gestione**, promosso da Federculture, Agis, Alleanza Cooperative Italiane Turismo e Beni Culturali e Forum del Terzo Settore, allo scopo di individuare e valorizzare i modelli che si sono rivelati innovativi nella gestione della cultura poiché hanno saputo generare un incremento della domanda e migliorare l'offerta di beni e di attività culturali, coniugando la sostenibilità economica con il raggiungimento di obiettivi di pubblica fruizione delle risorse culturali e paesaggistiche.
Tra i vari premiati (Fondazione Aquileia; Teatri di Bari; Fondazione Museo delle Antichità Egizie di Torino; Anonima Impresa Sociale Soc. Cooperativa; Associazione Culturale "Ecomuseo della Valle dell'Aso"; Teatro Stabile dell'Aquila, oltre a sei Menzioni Speciali ai progetti presentati da: Fondazione ELSA; Consorzio Camù; FOQUS Fondazione Quartieri Spagnoli onlus; Parco Culturale Ecclesiale "Terre del Capo di Leuca – De Finibus Terrae"; Casa Cava Scrl; Cooperativa Terradamare) un'attenzione particolare è stata rivolta al lavoro encomiabile svolto dalla **Fondazione Museo delle Antichità Egizie di Torino**.



Fonte: Fondazione Museo delle Antichità Egizie- Federculture, 2017.

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

Basta guardare i dati[vii]: la Fondazione è passata da 286.296 visitatori del 2005 a 847.300 nel 2016, con un fatturato totale, nell'ultimo anno, di 118.650 euro, raggiungendo una percentuale di autofinanziamento che attualmente sfiora il 110%. Il valore della produzione è praticamente quadruplicato nell'arco di 6 anni, passando da 3.294.247 euro del 2010 a 12.061.364 euro nel 2016. Come è stato possibile?
Grazie a una rinnovata attenzione ai reperti, (dall'allestimento agli standard conservativi), a un'attenta ridefinizione del network di ricerca con altre istituzioni, a un nuovo approccio didattico/divulgativo e un profondo, rinnovato interesse per la centralità del pubblico (programmi di inclusione sociale). Il risultato è un Museo che, con una sapiente operazione commerciale e di comunicazione, è divenuto luogo di aggregazione e al contempo mezzo di diffusione culturale, grazie alle tante pubblicazioni divulgative e scientifiche che hanno contribuito ad amplificare l'interesse e la conoscenza verso la collezione ed i preziosi reperti custoditi al proprio interno.
Questo significa che è possibile coniugare valore culturale ed economico, finalità sociali e politiche di marketing, cittadinanza attiva e inclusione sociale.
Emerge la necessità di porre l'*Audience Analysis* al centro delle strategie di sviluppo e di rinnovare l'offerta formativa nel management culturale che contribuisca alla creazione di nuove figure manageriali, con competenze multidisciplinari, che aiutino le nuove Imprese culturali a fronteggiare la domanda crescente di cittadini e turisti e contribuiscano a fare del nostro Paese il centro propulsore di nuove politiche culturali. Alle soglie dell'Anno europeo del Patrimonio, l'Italia deve farsi promotore e snodo principale di una nuova dimensione economica, in grado di reggere il confronto con il resto del mondo: innovazione creativa, ricerca scientifica, attrazione turistica, sostenibilità ambientale e crescita dei territori devono esserne le parole chiave.
L'*accountability* delle imprese culturali deve divenire strumento di misurazione dell'utilità pubblica, intesa sia come capacità di realizzare coesione sociale, che come contributo allo sviluppo sostenibile. La valutazione delle Imprese culturali deve avvenire predefinendo obiettivi ed indicatori, che siano non solo quantitativi, ma anche qualitativi, di impatto occupazionale, culturale e sociale.
È venuto il momento di riconoscere la portata strategica che i beni e le attività culturali rappresentano per il nostro Paese. Perché, come ha sostenuto a chiare lettere il Presidente della Repubblica, Sergio Mattarella, nella lettera inviata in occasione dell'apertura dei lavori della Conferenza, «siamo custodi di un patrimonio straordinario, unico al mondo. Un tesoro che trae origine dalla nostra Storia, dalla creatività, dalla Cultura, dai territori, dalle comunità che l'hanno forgiato e incrementato nel tempo. Questa ricchezza, se chiusa in un forziere, sarebbe sterile, rischierebbe di deperire. Occorre, al contrario, che essa sia motivo di ispirazione, contribuisca alla qualità della vita contemporanea, sia leva di crescita civile, occasione di dialogo e di pace, stimolo ulteriore alla creatività dei giovani. La fruizione dei beni e delle attività culturali è un valore e ha carattere pubblico. Allargare sempre più l'area degli utenti e dei beneficiari, italiani e stranieri, è obiettivo dell'intera società. Attivare un tessuto virtuoso in cui siano legate fra loro la rigorosa tutela e conservazione di beni culturali, con la creatività, lo sviluppo dell'industria turistica, costituisce una sfida rilevante per il nostro Paese e il suo ruolo di leader culturale. Le imprese – nelle loro diverse forme – che svolgono attività legate alla cultura, all'Arte, al turismo, allo spettacolo, sono essenziali a questo scopo».
Siamo di fronte a nuove sfide, che gli operatori del settore dovranno cogliere e affrontare, riconoscendo il nostro inestimabile patrimonio come vero e proprio vantaggio competitivo nei confronti degli altri Paesi del Mondo. Gli esempi e i numeri virtuosi della Fondazione Museo delle Antichità Egizie, presentati a L'Aquila nell'ambito della Conferenza Nazionale dell'Impresa culturale, dovrebbero presto divenire prassi comune, se si vuole fare del nostro Paese un luogo dove la Cultura significhi davvero "coltivare il sé". È per questo che, se le politiche rivolte alla gestione possono determinare una nuova qualità dello sviluppo, è quanto mai urgente estendere la consapevolezza dei decisori politici, ai diversi livelli istituzionali, sull'articolato percorso che occorre intraprendere. In questa direzione potrebbe svolgere un compito rilevante la proposta di Federculture di istituire una **Scuola di governo locale per lo sviluppo a base culturale**, rivolto in primo luogo ad Amministratori e funzionari pubblici chiamati a declinare correttamente il rapporto tra cultura e sviluppo.

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

NOTE

[i] Stando ai dati Eurostat, fermi al 2011, relativi al complesso delle persone che hanno frequentato almeno una volta i luoghi della cultura indicati in dettaglio, e disponibili su http://appsso.eurostat.ec.europa.eu/nui/show.do?dataset=cult_pcs_caa&lang=en (consultato in data 15/07/2017).
[ii] Indicatori territoriali per le politiche di sviluppo relativi al settore culturale, consultabili su http://www.istat.it/it/archivio/16777 (consultato in data 13/07/2017).
[iii] Dati Unioncamere- Symbola, Rapporto *Io sono cultura 2017*.
[iv] Dati Unioncamere- Symbola, Rapporto *Io sono cultura 2017*, p. 51- 68.
[v] Istat, *Annuario statistico italiano 2015*, p. 288. Il documento è reperibile su http://www.istat.it/it/files/2015/12/C08.pdf.
[vi] Si veda a tal proposito l'interessante articolo di Consiglio S., D'Isanto M., *L'associazionismo culturale: il convitato dipietra della Riforma del Terzo settore*, in Il Giornale delle Fondazioni, 17 Giugno 2017.
[vii] Fonte: Federculture, 2017

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

1. AA.VV., IMPRESA CULTURA. Creatività, partecipazione, competitività. 12° Rapporto annuale Federculture. Gangemi Editore, Roma, 2016.
2. AgCult, *Imprese culturali tra interesse pubblico e 'profit': la sfida della Conferenza di L'Aquila*, in AgCult Agenzia di Stampa *on-line*, 23 giugno 2017, disponibile su https://agcult.it/2017/06/23/imprese-culturali-interesse-pubblico-profit-la-sfida-della- conferenza-laquila/ .
3. AgCult, *La cultura fa impresa, le 'buone pratiche da Nord a Sud premiate all'Aquila*, in AgCult Agenzia di Stampa *on-line*, 4 luglio 2017, disponibile su https://agcult.it/2017/07/04/la-cultura-impresa-le-buone-pratiche-nord-sud-premiate- allaquila/ .
4. Bollo A., *Il Monitoraggio e la valutazione del pubblico dei musei. Gli osservatori dei musei nell'esperienza internazionale*, in Quaderni della valorizzazione, n. 2, Mibact, Roma, 2016.
5. Colbert F., *Marketing delle arti e della cultura*, Etas- Rcs, Milano, 2009.
6. Dallocchio M., Teti E., *Finanza per le arti, la cultura, la comunicazione*, Egea, Milano, 2003.
7. De Biase F., (a cura di), *I pubblici della cultura*, FrancoAngeli, Milano, 2014.
8. De Luca A., *Le applicazioni dei metodi statistici alle analisi di mercato*. *Manuale di Ricerche per il Marketing*, FrancoAngeli, Milano, 2006.
9. Francesco Cancellato, *Cura, sviluppo, innovazione: perché le imprese culturali sono più importanti di quanto pensiamo*, in L'inkiesta, giornale *on-line*, 5 luglio 2017, disponibile su http://www.linkiesta.it/it/article/2017/07/05/cura-sviluppo-innovazione-perche-le-imprese-culturali-sono-piu-importa/34813/ .
10. Kotler G. N., Kotler P., Kotler I. W., *Museum marketing and strategy. Designing missions, building audiences, generating revenue and resources*, Jossey- Bass, San Francisco, 2008.
11. Santagata W., *Libro bianco sulla creatività: per un modello italiano di sviluppo*, Università Bocconi, Milano, 2009.
12. Solima L., *Il pubblico dei musei. Indagine sulla comunicazione nei musei statali italiani*, Gangemi editore, Roma, 2000.
13. Trimarchi M., *Economia e cultura. Organizzazione e finanziamento delle istituzioni culturali*, FrancoAngeli, Milano, 2002.
14. Valentino P. A., (a cura di), *Imprese culturali a lavoro*, Marsilio, Venezia, 2012.

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

15. Zani S., Cerioli A., *Analisi dei dati e data mining per le decisioni aziendali*, Giuffrè, Milano, 2007.

SITI INTERNET CONSULTATI

1. http://appsso.eurostat.ec.europa.eu/nui/show.do?dataset=cult_pcs_caa&lang=en [Luglio 2017, dati sulla partecipazione culturale europea].
2. http://www.istat.it/it/archivio/16777 [Luglio 2017, dati sulla partecipazione culturale in Italia].
3. http://www.symbola.net/html/article/iosonocultura17ricerca [Luglio 2017, Rapporto "Io sono Cultura 2017"].
4. http://www.istat.it/it/files/2015/12/C08.pdf [Luglio 2017, Annuario statistico italiano].
5. http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/lassociazionismo-culturale-il-convitato-di-pietra-della-riforma-del-terzo-settore [Luglio 2017, Articolo di S. Consiglio e M. D'Isanto, Il Giornale delle Fondazioni, Giugno 2017].
6. http://www.federculture.it/2017/05/conferenza-nazionale-dellimpresa-culturale/[Luglio 2017, documenti Federculture sulla Conferenza Nazionale dell'Impresa culturale].
7. http://www.museoegizio.it/fondazione-trasparente-2/ [Luglio 2017, informazioni generali sulla Fondazione Museo delle Antichità Egizie].

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

UNA VIA SILENTE, ARROVELLATA E (CASTA) ALLA BELLEZZA - RICOMPOSIZIONI ICONOGRAFICHE NELL'OPERA PITTORICA DI MASSIMO RAO (1950-1996)

di Gaetano Cantone

1. LE MUTAZIONI IN ATTO E L'ALVEO DELL'ARTE CONTEMPORANEA – 2. GLI ANNI SESSANTA, SETTANTA ED OTTANTA: FORMAZIONE, PROVE E DISTANZE – 3. L'OFFICINA OPEROSA E PENSOSA DI MASSIMO RAO – 4. L'ERRANZA INTERROGATIVA: LA POSIZIONE DI RAO – 5. TIPOLOGIE DELLA RAPPRESENTAZIONE: PAESAGGI, VENTI, POSTURE E MANI, VOLTI, DRAPPEGGI, COPRICAPI – 6. INFINE, LA LUNA.

1. Le mutazioni in atto e l'alveo dell'arte contemporanea

Fig.1- Massimo Rao

Nell'interazione tra Beni Culturali e *nuova* economia bisogna tenere desta l'attenzione sull'irrinunciabile necessità di concreare cultura tra territori diversi per quantità e qualità; diversità di un ambiente, come quello italiano, individuabili nelle afferenti tipologie architettoniche, nell'articolata presenza di opere d'arte, nella composita offerta di produzione agricola, industriale ed artigianale. Una tale ricca diversità va valorizzata mettendo in campo ed in gioco le proprie eccellenze documentate e disponendo di rigorosi percorsi identitari, ben sapendo che ogni attività in questo ambito potrà sottrarci all'imperiosa Babele programmata in cui siamo coinvolti ed anche, cinicamente, posti all'impotenza dinanzi ai modelli culturali omologanti dominanti e vivificanti l'insorgente demotivazione antropologica.
Nell'evocata congerie babelica odierna, di nuovo il mito della tecnica insegue il proprio atavico desiderio d'onnipotenza;di nuovo, in quella che Jeremy Rifkin[ii] definisce *terza rivoluzione industriale* dopo la "sbornia globale di consumismo", il lascito filosofico dell'epoca che precede non soddisfa la concettualizzazione della generazione che segue, perchè altre trasformazioni incombono in gran parte determinate dalla fluenza perniciosa della tecnica e delle tecnologie; di nuovo, le conflittualità permangono nell'intervallo che intercorre tra uno stereotipato ed attempato Ulisse ed il suo erede Telemaco, peregrinante sulle orme del padre ma vacillante in un inesausto *cammino di ricerca*.

I novelli cittadini del pianeta si trovano così ad inseguire il coriaceo modello di un'osmosi comunicativa, debitrice per aggressività all'impegno guerresco dei mercati del secolo scorso e, per mutevolezza, all'ameboide finanziarizzazione contemporanea dell'economia.

Lo scenario in cui oggi l'arte contemporanea si trova ad agire appare simile ad un fiume nelle cui molte secche si sono arenate le individualità creative, incagliatesi a causa di un'autoreferenziale soggettività sempre più spesso inconsapevole di sé, dei propri percorsi e degli alvei culturali cui soggiace. L'arte, nella sua articolata struttura, ha ri-trovato nel nostro tempo un ruolo ancillare e

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

secondario dal punto di vista produttivo, mentre ha assunto nell'elaborazione culturale un ruolo paragonabile ad una decorativa madamigella di corte, ininfluente sulle Accademie stabilizzate e sul loro indotto.
La matrice antropologica di uno scenario così delineato trae origine da una lenta ed inesorabile deriva culturale che, soprattutto nell'impostazione datagli negli anni ottanta del Novecento, ha *voluto* declinare – in tutti i modi e impegnando il vasto repertorio delle tecniche massmediatiche – un incomprensibile primato dell'emotività incolta, cresciuta e suffragata nelle anguste forre metropolitane d'una immarcescibile civilizzazione consumistica; incultura che ha albergato con surrettizia lucidità nella mondanità dei mercati ipotizzando un'artista neo-selvaggio di formazione socio-culturale, in questo frangente, sotto l'egida di quella *Mildcult* preconizzata da Dwight McDonald[iii] negli anni sessanta del Novecento. Da sottolineare che per la cosiddetta *società borghese*, presa in consegna e/o ereditata dagli ultimi decenni dell'Ottocento e dai primi decenni del Novecento, sono intervenuti forti fattori destabilizzanti come i veloci cambiamenti prodotti dalle scienze e dalle tecnologie, il proliferare del consumismo e il tentato 'ingresso' delle masse popolari sulla scena politica[iv].

2. Gli anni sessanta, settanta ed ottanta: formazione, prove e distanze

Sono sempre più rare e spesso misconosciute o incognite al gran pubblico delle mostre alla moda le esperienze artistiche maturate, già a partire dagli anni trenta e passate per il secondo dopoguerra[v], con un fare orgogliosamente appartato nei confronti del proscenio di successo. Si tratta del lavoro e delle vite di artisti che, anziché percorrere le strade della sola cooptazione da parte del "sistema arte" (galleristi, critici e collezionisti) hanno arricchito la propria opera della risemantizzazione dei linguaggi, approdando ad un'inquieta *officina* di sperimentazioni e di dubbi non certo sostenibili e legittimabili con i lemmi di un marketing di comodo[vi].
Perchè in questi anni di ricerca, e comunque, di novità inseguite – forse anche perseguite tra vanità e bramosia – vi sono stati artisti che hanno elaborato invece le proprie prove discosti dal mondo dell'investimento finanziario, a volte perfino imbarazzati dinanzi ai grandi *connaisseurs* o agli opimi collezionisti? Possibile che nella marea montante ed ancora inesausta dei tanti creativi di allora, un alto livello qualitativo facilmente rintracciabile nel lavoro paziente e disciplinato di Massimo Rao non abbia trovato gli approdi necessari? In questi ambiti si colloca l'operato, affaticato ma caparbio, di alcuni artisti "fuori contesto".

Il contraddittorio secondo dopoguerra[vii] – sebbene abbia posto steccati e barriere tra scuole e formazioni diverse, sebbene abbia tentato di limitare il ruolo degli artisti a meri sostenitori d'una partigianeria culturale dall'imponente assetto ideologico e sebbene vi dominasse la battaglia tra astrattisti e realisti che oscurava tutto il cielo del dibattito – ha condizionato la ricerca italiana con vivacità ma soprattutto ha contribuito a sopravvalutare, sull'onda di quanto si verificava sul piano internazionale, il peso delle "poetiche" personali finendo così per svilire l'idea di gruppo o di movimento. Una volta rinchiusa la ricerca nell'ambito soggettivo, ci si è posti anche la responsabilità culturale che ogni artista di qualità assume nei confronti del proprio contesto antropologico, dovendo fare i conti definitivamente con l'auto-committenza cui è pervenuta l'Arte Moderna.

Fig.2- Massimo Rao, Il Padre Rosenkrentz consola e tace

Ciò che ha denotato un *gruppo* o un *movimento* di "avanguardia" è stata l'iniziale adesione a dei *princìpi* – o a *teorie* o a *poetiche* – che distillano le regole combinatorie di un 'fare' comune (un *poiein* collettivo). Ogni artista vi aderisce recando il proprio contributo con gradi diversi di coerenza, come nel movimento futurista o negli appartenenti a gruppi alla stregua dei

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

surrealisti o della *Neue Sachlichkeit* e dei *Co.br.a*; la non uniformità della loro produzione ha permesso, in un secondo momento, di separare tra loro le individualità.
La categoria di "nuovo" tornava – dopo quanto era accaduto nei primi decenni del secolo – ad occupare i progetti dei creativi fino ad una riproposizione dell'impegno tecnologico nella prassi artistica (con l'*optical*, l'*informale*, il *neo-astrattismo*, la *Land art*, ...), utilizzando *nuovi* materiali provenienti dal campo della siderurgia, delle plastiche e del tessile, combinandoli con pigmenti industriali in un tripudio definito "polimaterico" e con altre acconce formulazioni lessicali atte a rendere criptica ed elitaria la lettura *critica* delle opere. Si ritenne anche, sulla scorta dell'*epica* delle avanguardie, che i materiali dovessero contribuire a nuove semantiche ma si è compreso che essi non esaurirono le istanze della qualità; l'opera non consiste, infatti, nel *polimetilmetacrilato* utilizzato come superficie translucida o in un veleno per topi impegnato come un giallo cadmio; l'opera è e resta una *quaestio* di preminente pertinenza estetica.

In quegli anni si trasforma ovviamente anche l'idea di bellezza nell'andirivieni rutilante tra Europa e Stati Uniti d'America e non solo con il predominio planetario della cultura occidentale; alcuni artisti, in particolare, sostituiscono le virtuose vestali della critica sul piano ideologico. Si pensi, ad esempio, al ruolo della *Pop art*, con il suo abbecedario e la sua grammatica totalmente fondati sul feticcio della merce e della *civilizzazione neo-consumistica*. La visualità del marketing aziendale diviene soggetto dell'opera e la sua trascrizione tecnica, nella *factory* di successo, occupa una riproducibilità afferente le tecnologie di pertinenza industriale.
Perchè un artista come Massimo Rao avrebbe dovuto entrare nella scia massmediatica di uno stile così perentorio ed affermativo, già iconicamente stereotipato nelle sue proposte? Forse la lunga tempesta dell'innovazione e la stessa *coazione al nuovo* avrebbero dovuto separarlo dai suoi studi e dalle sue riflessioni sulla linea simbolica (*neometafisica*) dell'arte nella pittura europea? Rao, di provincia ma non provinciale, non ha assunto negli settanta ed ottanta del Novecento una posizione neghittosa; anzi ha colto, al di là dell'ondivaga posizione dei tanti pittori che già occupavano quote interessanti di mercato, l'istanza di un approfondito confronto con lo specifico e stupefacente linguaggio dell'arte e delle sue innumerevoli 'storie'.
Il "nuovo" che Rao ricercava consisteva nello sguardo, finalmente sgombrato da ogni ideologismo, con cui rapportarsi ai superlativi codici della pittura: il futuro consisteva nella selezione da attuare, era nel guardare alla costruttività della forma ma, soprattutto, s'inverava nell'interconnessione, al di là delle epoche e degli avvenimenti esemplari, di tutto il patrimonio figurale da rinvenire in ciò che appariva, storicamente, già dato. Interconnessione che – l'artista ben lo comprendeva – non poteva realizzarsi se non in un'attiva e concreatrice manipolazione analitica; il pittore sarebbe stato obbligato a convocare poi sulla propria tela quegli stessi codici tanto complessi ma divergenti dalle sperimentazioni dei movimenti denominati *avanguardie*. Negli ottanta del Novecento però quelle prove furono scambiate per altro e cioè per un burocratico esercizio passatista della *forma picturandi*, che erroneamente fu definito anche "pittura colta"[viii], inserendo le ricerche in un unico calderone. Il guardare al solo dipingere *all'antica* non giustificava, e non giustifica tuttora, la scarsa considerazione della critica; una causa del diffuso pregiudizio nei confronti della pittura "figurativa" consiste nel diffuso ed incolto dilettantismo, fatto di prove *artistiche* da dimenticare e dall'ambizioso scarso talento, di questa *naïveté funesta.*

L'esercizio del controllo pittorico ha posto Massimo Rao in una posizione autonoma, né racchiudibile in formule di comodo aggreganti, né assimilabile a quel naturalismo bozzettistico che ha connotato il mercato di alcuni maestri pur *ribelli* in giovinezza e divenuti iterativamente "saggi" nella maturità; Rao, infatti, non ha perseguito l'illustrativismo animoso di un Renato Guttuso o l'iscrizione al plotone dei fedeli della pop art all'*amatriciana*, come Mario Schifano, Franco Angeli o Tano Festa; Rao si è risparmiato anche l'ambiguo percorso lungo il crinale cripticamente soggettivistico di un Cy Twombly[ix].

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

Fig.3- Massimo Rao, Poeta rimasto senza parole

Rao è su tutt'altro pianeta; nel suo peregrinare ha accumulato con oculata sapienza emozionale:
a - consapevoli riferimenti iconografici che assumono il ruolo di "complici",
b - precise modalità nella composizione dell'opera, con lineare ripartizione geometrica che, una volta avviata l'opera, lo lascia libero anche di "divagare",
c – accorgimenti formali per la soluzione dei suoi 'crucci' delineativi, soluzioni che egli attinge da una sorta di proprio *repertorio–manuale* scaturito da una lunga serie di osservazioni e di comparazioni,
d – selezione delle cromie ammissibili, a seconda del soggetto dipinto, per la "costruzione" della scala tonale complessiva. La qualità della sua produzione riposa sulla convinzione, matura fin da sempre in lui, che la memoria dell'antico persiste nelle moderne identità non come un *imprinting* dato "biologicamente" ma come interlocutrice stabile della conoscenza dell'arte e dei linguaggi ad essa afferenti, nonché delle connessioni possibili con l'autenticità percepibile; con il "patto" che l'arte, a coronamento della propria relazione con la realtà, statuisce con un'evenemenzialità non priva di tensioni teoriche. Gombrich, non a caso riferendosi alle ricerche del multiforme Aby Warburg, può scrivere: «*...Warburg pervenne alla fine al problema etico. La domanda alla quale consacrò la sua biblioteca, "che significato ha la sopravvivenza dell'antichità per l'uomo occidentale ?", era in fondo una vitale questione etica. L'antichità rappresenta un'eredità con la quale ci dobbiamo confrontare; ma la decisione sta sempre in noi stessi*»[x]. Gli artisti che rifiutassero un rapporto d'interlocuzione con la storia disciplinare incorrerebbero in un artificioso 'giardino d'infanzia' ove tutto avverrebbe per partenogenesi o potrebbero esser abbacinati da un'ideologia dell'*ex novo*, vero parametro incubo delle avanguardie, anche recenti.

3. L'officina operosa e pensosa di Massimo Rao

Fig.4- Guido Reni, Atlanta ed Ippomene

In molti suoi elaborati v'è testimoniato il suo rovello nel disegno: esplora, cita e riprende il delineato di Pontormo o di Bronzino, s'inerpica lungo le sanguigne dei Carracci – la cui scuola, *Accademia degli Incamminati*, si basava proprio sulla disciplina del disegno – o compulsa l'*Atalanta e Ippomene* di Guido Reni – una cui versione è conservata proprio a Napoli, alle Gallerie Nazionali di Capodimonte e quindi fruibile da Rao direttamente – e non s'arrischia a sorvolare sul fluente apparato scenico di Giambattista Tiepolo, che s'è trovato in particolare stato di grazia negli affreschi del Palazzo Reale di Madrid.
La consonanza con le opere dei maestri della pittura

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

nasce certamente da un'*Einfühlung irrobustitasi con il tempo; regolando le sue composizioni e le lussuose cromie in sintonia con i codici rinvenibili da lui nelle opere di riferimento, sancisce il linguaggio pittorico come elemento identitario anche dell'artista moderno.*

Massimo Rao appartiene al patrimonio collettivo dell'intero Sannio, la sua opera è però soprattutto sostenuta dalla memoria affettuosa che intride tutti coloro che l'hanno amato[xi]. Rao va ascritto tra quegli artisti contemporanei che hanno prescelto la strada impervia, non certo alla moda e non sicuramente di facile accesso, di un serrato confronto con tecniche raffinate di restituzione; nella decrittazione delle sue sperimentazioni pittoriche e grafiche si rinviene un'importante attività laboratoriale che attinge alle esperienze consolidate senza il timore di coinvolgimento di mezzi vari e commisti. Tra i vari compiti d'artista che Rao s'è dato, v'è stata la necessità di supportare la "narrazione" neo-metafisica delle sue immagini con un *ductus* sapiente e già consapevole d'essere 'linguaggio', con tutto quel che ne segue sul piano semantico. L'apparente messa in scena – d'attenzione barocca – al gioco del nascondimento coinvolge in Rao il turbinio dell'apparire ma anche la ricerca inesausta e conflittuale della bellezza in ogni oggetto del creato, in ciascun apparire del vitale, in qualsiasi spazio che ne consenta l'esistenza, perfino in una nicchia o in un basamento. Il lavoro di Rao non può essere legato al solo suo mondo "poetico" – termine abusato dalla critica d'arte –, e pensato come sospeso tra mistero attivo e metafora infinita dell'esistere, consapevole d'una *renovatio* neo-metafisica: ciò che intriga molto, ed inquieta forse i distanti, è che l'intera opera di Massimo Rao, fin dalle iniziali prove d'allievo – ove sono riconoscibili gli influssi di alcuni maestri del Liceo artistico da lui frequentato[xii] –, ha anelato alla consapevolezza d'un linguaggio strutturato e sostenuto da una tecnica professionale e d'attenta analisi semantica del patrimonio artistico e, diciamolo pure alla maniera antica, del "mestiere d'artista"; una sorta di metalinguaggio che contiene la messa in rappresentazione e l'articolazione 'lessicale'.
Gli equivoci sull'arte contemporanea sono intrisi d'una perenne e conflittuale faciloneria in cui molti 'artisti' nascondono la loro grama e abborracciata assenza di mestiere.
Il mestiere è fatto di studio, di sperimentazioni ma anche di letture, di puntuali riflessioni, oltre che di prassi e manualità, meglio se esplicate soggettivamente e non per interposte persone. Bisognerà, anche in relazione alla sfida che la complessità ci pone costantemente, gravare di nuovi fardelli e di rinnovate responsabilità la gerla delle nostre conoscenze, se ammettiamo come prova dell'esistenza dell'arte la sua stessa ritrosia a vedersi racchiudere nelle trite ricette *à la page*.

4. L'erranza interrogativa: la posizione di Rao

Una premessa.
Tra le figure metaforiche che gli ultimi anni del Novecento ci hanno consegnato v'è quella dell'errante. Nel suo procedere l'errante è sovraccaricato di dubbi anziché di certezze ed è privo delle risposte provenienti dagli abachi contenuti nei manuali ideologici. L'errante interroga i confini, li esplora, li scandaglia con pazienza conoscendone la loro natura ameboide; l'errante pone così al centro della riflessione sulla realtà anche la vitalità degli altri confrontandovi il proprio bagaglio. Chi ritiene di possedere la *verità*, sul piano etico e sul piano estetico, infatti, non può e non osa verificarne la legittimità culturale, semplicemente la usa come un grimaldello per entrare in luoghi sottratti al ludibrio delle folle. L'errante è invece un appartato indagatore, un morigerato sontuoso collezionista che lascia scartafacci d'appunti e frammenti di bellezza nelle tappe del suo vagabondare poiché non ritiene possibile accumulare senza disperdere o avere senza dare. L'errante coniuga l'ieri e l'oggi con il domani perchè la memoria gli è organicamente funzionale: nelle mutazioni dei luoghi, delle icone e delle parole egli coglie il loro persistere e il loro negarsi; l'erranza scandaglia le teche dei saperi per arricchire una gerla in grado di contenere le tensioni dell'umano e non per esibire una *facies* di retore professorale. L'erranza educa al dubbio, lontano dalle sideree certezze consolatrici; gli artisti alla fine del secolo scorso hanno rinvenuto nel dubbio un elemento identitario in grado di ricongiungere produzione individuale ed immaginario collettivo.

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

In Rao luoghi, icone, parole posseggono la saggezza dell'abbandono o meglio del distacco immalinconito ed ironico assieme; in lui il dubbio ha segnato i movimenti dei personaggi, ha ipotizzato le torsioni dei corpi quasi sempre pronti alla seduzione o all'arrendevolezza supina. Vi sono opere che certificano i sensi nel *costruire* il desiderio: il possente personaggio nel dipinto *Luna*[xiii], del 1987, si presenta tonico, con una spalla denudata esibita nelle vesti di un improbabile efebo; è, per l'appunto, apparizione scenica d'un nerboruto spaccalegna in sosta vanitosa e senza grazia alcuna che scivola verso il riguardante in un movimento da genio della lampada. Il pennello indugia sulle vesti, sulla capigliatura arrubinata come un copricapo dalla forma ruspante e smosso dal vento e sulla tenda: tutto nella medesima torsione in diagonale. È proprio la parola LUNA, vergata come un'incisione sulla pietra che fa fondale, a tentare una mediazione tra la fisicità del ritratto e l'evanescenza, forse effimera, forse tutta umana, che quel titolo impone al nostro immaginario.

Fig.5- Massimo Rao, Luna

Una parentesi.
È evidente che per ciascun artista si stabilisce la relazione tra ciò che possiamo definire "iconismo del contesto" e tutto quello che costituisce il "corpus iconografico dell'artista"; entrambi sono elementi complessi e cooperanti, con portata diversa, alla formazione di ciò che designiamo "immaginario collettivo". Il primo fattore enuncia un principio incontrovertibile: alla storicizzazione di un determinato periodo contribuiscono i codici visivi, utilizzati consapevolmente o inconsapevolmente. Lo "stile" d'una epoca racchiude i segni che lo hanno determinato in un coagulo di costanti formali e di invarianti concettuali. Tra le soggettività diverse che si relazionano tra loro e l'oggettiva comparazione dei segni si stabilisce un circuito in cui la creativa reattività dell'arte interviene con discrezione e non sempre ottenendone la condivisione. Ancora oggi, ad esempio, opere di ottanta anni fa stupiscono un pubblico a basso tasso di crescita culturale poiché i relativi codici non sono tra loro relazionabili pur nella similarità delle tecnologie impegnate (la telefonia, il computer, la stampa,...). L'affermazione dei codici linguistici però non dipende più dal grado di scolarizzazione del fruitore quanto dalla loro iteratività nel sistema delle comunicazioni di massa. Un Picasso o un Warhol lo si riconosce per la diffusa veicolazione delle opere, ma non è detto che siano percepiti come organici ad un linguaggio. A tutto questo gli artisti provano a dare una risposta *in progress*, che è e permane un tentativo laboratoriale, dignitoso se consapevole e subculturale se inconsapevole.

5. Tipologie della rappresentazione:

Paesaggi
Ogni scena ha la sua necessità morale, si incupisce finanche tutto lo spazio delineato; il chiaroscuro, tra sciabolate di luci e ombre accorrenti, prova a velare ogni spavalderia triste dell'animo, l'artista guarda guardarsi nel non sostituirsi al personaggio, *discretus* quindi, con discernimento. Anzi tenta di essere ironicamente presente in qualità di spettatore lucido ed attento a ciò che sta per divenire. L'artista agita il suo fluire severo in un "*cupio dissolvi*" frugalmente pensoso, né platealmente effimero, né ingenuamente retorico o nevrotico: forse avverte l'obbligo di ricomporre il "vizio di vivere" in un altrove, in altri luoghi dove le diversità si relazionano in maniera armonica e non guerresca, belluina o sopraffattrice. Gli eventi sembrano scomparire nelle opere di Rao, ad essi si sostituisce una sospesa atmosfera che appare, come già sostenuto, di natura neo-metafisica. Alla

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

linea dechirichiana che resta accumulativa e dominata, nonostante l'apparente eradicazione dalla Storia di ciò che vi è rappresentato, da un compiaciuto *horror vacui*, Rao sostituisce ricomposizioni di un'alterità fisica, visiva e psicologica immettendovi, a volte, con intelligenza strategica una *nuance* ironica che tutto mette in crisi senza darlo a vedere.
Quale è la formula adottata? L'artista sannita ingloba in un *rappel* all'autonomia dell'arte la qualità dei riferimenti e la compostezza sapiente delle tecniche: in una fluidificazione costante della messa in scena scompaiono gli elementi del contrasto ed assumono priorità quei dialoghi muti, fatti di sguardi di coinvolgimento lanciati al riguardante, delineando i movimenti delle vesti, il lucore trattenuto dei cieli, il graduale chiaroscuro degli spazi e degli oggetti: la mano di chi vi è ritratto tocca con levità una luna o una veste; quella mano, che è figlia del gran disegno affinatosi tra i secoli, alla fine indica l'esserci di ogni individuo e la mutazione nel farsi del viaggio della direzione.
Quasi tutti i personaggi di Rao non sono pensabili fuori da una scena che li contiene, non possono essere declinabili con altre cromie – spesso diversissime tra loro nelle varie opere –, non esistono se non nella maniera con cui l'artista li ha convocati sulla tela. Non so se sia plausibile l'idea dell'artista che attende la "visita" dei propri fantasmi esprimendo egli stesso profonda stupefazione per quanto *accade*; sappiamo invece che l'interiorità vanesia e nemmeno condivisa anela comunque alla tracimazione, costruisce processi e percorsi, trova vie inconsce per giustificare la propria presenza, prendendo alla rinfusa – senza discernimento – dal corpus iconografico.
Nelle opere di Rao i paesaggi, che 'ospitano' gli accadimenti, aspirano a divenire scena tersa e sospesa ma la tenzone interiore, proprio per uno nato in un Sud schiacciato dall'uniformante stasi, sembra aspirare a vedute alpine con la loro nuvolaglia agguerrita, memore dei cieli barocchi o neoclassici[xiv], ma anche della contratta pittura di un Caspar David Friedrich[xv] ove le forme degli esseri viventi – gli adusti alberi, le ritrovate vestigia solitarie o i rari testimoni umani del mistero del creato – scaturiscono da una medesima frattura fra sensuosità rattenuta e pacificazione dei sensi.
Rao assomma l'opulenza della pittura italiana alle minute restituzioni dell'intensa stagione del seicento[xvi] e del settecento[xvii] mitteleuropei, distillandone le tipologie tramite uno sguardo aduso ad indagare non solo la realtà ma soprattutto la pittura, a scegliere anzi la pittura come culla dell'essere immergendovi l'*animus* e ricomponendovi il lascito linguistico. Il paesaggio/scena suffraga i personaggi anche nella loro strutturazione cromatica sia per organicità dei toni, con cui viene definita l'intera superficie, sia per contrapposizione dei sottotoni nella relazione caldo/freddo.
Rao dagli esperimenti della pittura tardosettecentesca e ottocentesca appronta una tessitura composta di velature sovrapposte in modo tale che qualsiasi superficie dipinta si presenti riccamente screziata, animata da pennellate diverse e da diversi toni. Dalla lezione di Constable e di Turner in particolare ricaverà un impasto quasi materico, assimilando sfondo e primi piani, riducendo la distanza tra luce e ombra, drammatizzando, come nelle ultime opere, anche ciò che si presenta quasi impalpabile come le fluenti vesti con cui i silenti e dubitativi personaggi si provano a "calcare" la scena approntata.

Venti
Sembra che anche i venti siano dipinti e resi organici a quella sospensione vitale, corroborata dal dubbio che sta per esprimersi e che informa una pittura elaborata ma arresasi nell'essere solo frammento, se non relitto. Sono questi i venti che recano lindore ai cieli pur provenendo da un estenuante lavorìo affaticato, sebbene non trovino accoglienza nel silenzio della luce solare, troppo lontana perché ingerente e assertiva.

Nubi
Le visioni dell'esteso universo[xviii] aggrumano rocce e nuvole e narrano di raffronti reconditi, forse appena percepibili ed ancora immersi nei fiotti di sole. Nella fatica di sottrarre il paesaggio alle paludi si fa palese l'assenza dell'umano, tra terre e cieli che accolgono promettendo l'umbratilità perenne.
Eppure la grafia degli elementi naturali è semplice, quasi elementare per la tipologia scelta, ma è tale solo in apparenza: il cielo è "disegnato" da nubi cumulinembi, da cirri con le loro scie biancastre, da nembostrati dall'intenso grigio scuro con tonalità quasi bluastre. A volte, compaiono imponenti

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

nuvole che, tetragone nella loro incombenza sovrastano le rabbuiate cime di montagne, d'Alpi nordiche o di Dolomiti toniche nel loro chiaroscuro attivo: sono queste nubi che lasciano tracce d'una bizzarra luce, frammiste a flebili striature. Nubi stratocumuli si prestano ad essere quinte oscure se non funeree per squarci improvvisi, ma lontani, di un chiarore che si mostra epifanico d'una solare giornata per una vita lieta. Masse di nuvole dunque s'inseguono invano, comunque marchiate dalla solitudine, come personaggi cui è tolta la parola.
Nell'intervallo instabile che intercorre tra l'oblio della notte, che tutto ottunde ed il suo sfinimento, ecco che il sole appare come prossimo – quasi subitaneo, quasi istantaneo e veloce – al disvelamento della diurna fatica, appartata dietro un *cumulus humilis*. La quinta antistante[xix] invece è una composita, ricca e animosa stratificazione di rocce: è lì a comporre promontori, dai preziosi minerali, che emergenti dal buio dell'infinito *universo* (che non recalcitra dinanzi alla storia) appaiono come rughe profonde a contorno di una sorta di *mare della verità*, ammesso che esista un mare almeno su quella *Luna* che Rao auspica, promette, suggerisce titubante ed a volte finisce anche per dipingere.

***Fig.6**- Massimo Rao, Nella torre presso la Villa di Faustina*

In un'emblematica opera quale *Nella torre presso la Villa di Faustina*[xxl] le aspre vette recano tracce di innevati giorni, bluastre non soccorrono un ritratto di donna abbigliata con vesti di flessuosa seta in ocra dorata e pervinca, con una fascia alla vita d'un rosso cadmio intenso. Alle spalle v'è un muro composto di larghe lastre di pietra, dal colore frammisto di *Terra di Siena bruciata* e screziato con pennellate di un sottono *Verde vescia*, che separano la figura in primo piano dal retrostante paesaggio che occupa circa un ottavo dell'intera superficie: poco più di un varco, quindi, incuneato sul lato sinistro di chi osserva. L'intensità corrucciata e tesa del volto, circondato da una scarmigliata pettinatura che suffraga l'espressione del viso, si confronta con il conflitto di una natura in sommovimento quale s'intravede nella lingua di paesaggio: l'inquieta interiorità del personaggio raffigurato e la turgidezza delle rocce paiono direzionate dalla medesima sospensione temporale. Lo spazio della tela è visivamente occupato dalla piramide della figura mentre la luce scende dall'alto e la quiete penombrale fa da corona alle tremule schermaglie di luce sui vestimenti. Solo lo sguardo non teme la fine silente delle cose.

Posture, mani
Nella pittura di Rao v'è sempre un testimone, un personaggio che concentra su sé il ruolo gerarchicamente individuato di "protagonista". Protagonista di che cosa? Egli è, allo stesso tempo, responsabile dello spazio in cui insiste e animatore/fruitore degli elementi che compongono la scena, perchè di messa in scena si tratta. Il personaggio, oltre ad essere il catalizzatore del senso di quegli elementi posti al nostro sguardo, è lì ritratto a mo' di suggerimento per le ragioni che Rao ha volutamente reso fluide, corroborate da titoli impervi per la decrittazione. L'artista, infatti, opta per non scendere didascalicamente sul piano della realtà, sceglie la via della simulazione di realtà, percorrendo il verosimile non la trascrizione burocratica del naturale o di ciò che simile appare.

Fig.7- Massimo Rao, Trionfo del tempo e del disinganno

Titolata suggestivamente *Trionfo del tempo e del disinganno*[xxi], la tela è dominata da un forte e teso chiaroscuro; organizzata lungo la diagonale che s'incrocia con i piani orizzontali presenta in buona luce calda il volto del personaggio dall'ordinata capigliatura fulva. Antistante, come illuminato da uno spot di scena, un parapetto è vividamente dipinto con l'evidenza delle fratture che il tempo ha lasciato sulla pietra, corroso dai venti e dalle intemperie sembra un angolo di giardino appartato, a cui sale l'umidore della pioggia appena cessata. Subito dietro v'è il personaggio ritratto, vestito dei colori della notte, che rimanda ad un Tadzio manniano[xxii] più maturo ma che s'offre, ancora, allo sguardo del suo von Aschenbach.
A questo soggetto l'artista ha dedicato altre opere e studi, simili

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

per impianto, in cui sono disegnate braccia e mani[xxiii]; anche qui Rao chiarisce il proprio repertorio iconico: dal disegno minuto delle vesti e dell'anatomia delle mani paiono evidenti i riferimenti ai dettagli leonardeschi della *Gioconda*, come nel viluppo delle maniche e delle delicate e crespate pieghe, o alle modalità grafico-pittoriche di Burne-Jones[xxiv]. Le mani nell'opera di Leonardo si abbandonano congiungendosi tra loro come a voler godere d'una serena contemplazione della realtà; le mani in Rao, invece, sono in tensione muscolare alla maniera del Pontormo[xxv], smagrite, nervosamente articolano piccoli movimenti che richiamano disagi consolidati dal tempo e segnali allarmati nei riguardi dello spettatore, cercano l'aria, desiderose di carezze. Tutto dintorno tace o si compone in una scarnificata veridicità assommando tendaggi, drappi, vesti ed oggetti. Sul parapetto in primo piano riposano un cristallo dai diseguali tagli geometrici ed una carta spiegata e sviluppata in orizzontale: il cristallo rubino diviene febbricitante punto d'attrazione cromatica mentre la carta nella sua vecchiezza sa di antico studio, di lettera dolente, di testimonianza giunta chissà da dove, le cui pieghe illuminate, con luce radente, narrano della smemorata memoria del mondo.

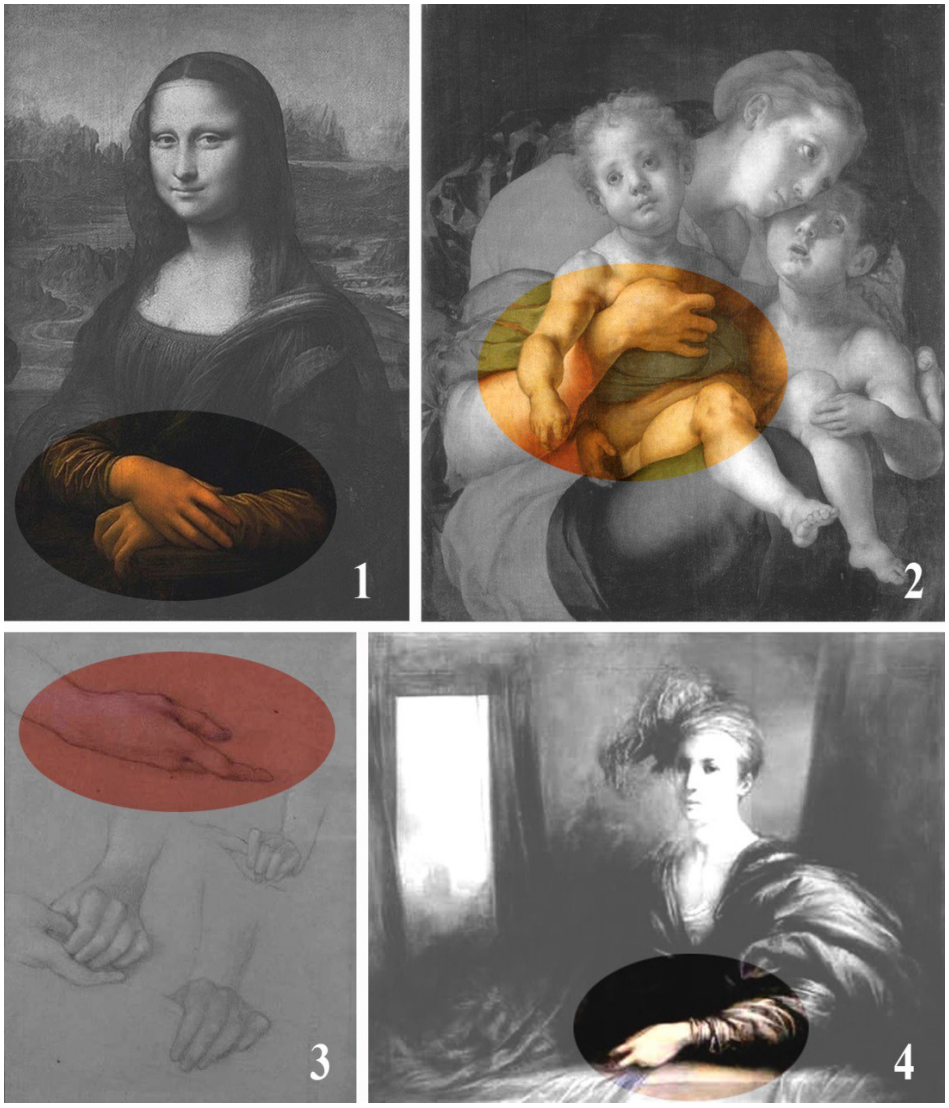


Fig.8 1- Leonardo da Vinci, La Gioconda
2- Jacopo Pontormo, Madonna con il bambino e San Giovannino
3- Edward Burne-Jones, Studies of Hands for the Portrait of Mary Gaskell
4- Massimo Rao, In nessuna delle sette parti del mondo

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

Volti

Nei dipinti di Massimo Rao il personaggio ritratto raramente ha un'anagrafe: egli è sulla scena come se fosse già un'opera titolata in maniera anonima, come dipinta da un manierista come Bronzino[xxvi]. Nel dipinto di Bronzino *Ritratto di giovane uomo con libro* sembra che l'effigiato voglia imporre se stesso ma, al di là della stratificazione simbolica, sta enunciando che come principale caratteristica della propria personalità v'è l'amore per il sapere (forse la poesia) e frattanto senza disambiguare il maestro manierista lascia all'effigiato, come fosse un appunto preciso d'anatomia, lo strabismo. Rao ne coglierà la lezione: l'universo intero è per lui composto dalla sua stessa complessità che si somma alle presenze individuali che la sostanziano.

Laddove il confine tra espressività ironica e intenzione estetica supera con felice baldanza qualsiasi impasse è nella tela titolata *Monsieur Troublet, Ornitologo*[xxvii] dipinta nel 1980. La gran figura campeggia su tutto il riquadro, l'ampia veste di giallo cadmio sembra una mongolfiera in espansione, così come la gorgiera che incornicia il largo volto, ratificato nell'enfiatura di un sorriso compiaciuto, come se stesse consegnando la propria *imago* alla memoria imperitura dei posteri; sullo sfondo il superbo declinarsi delle nubi stabilisce il senso della finitezza: i neri cumuli vanno velando le rocce e l'ancora lucente valle. Gli uccelli: uno s'è sistemato placidamente sulla spalla dell'ornitologo, l'altro è sulle dita della mano in attesa di spiccare il volo.

Fig.9
1- Agnolo Bronzino, Ritratto di giovane uomo con libro
2- Agnolo Bronzino, Ritratto di Laura Battiferri

Fig.10- Massimo Rao, Monsieur Troublet, Ornitologo

La grande Luna compare anche qui in primo piano ed altre sagome/lune si adagiano nel paesaggio. I capelli dell'ornitologo sono radi in sommità e sembrano piumette collocate per incorniciare un volto che esibisce una fisiognomica d'elezione: l'ornitologo è un dotto appassionato di volatili e sta forse per tramutarsi anch'egli in un uccello, libero di librarsi nell'aere che promette pioggia e vento. Nella piramide che inscrive il protagonista, in quella sorniona ed ironica resa dei tratti del personaggio, nella postura tesa ai segni che enunciano gli interessi, la tela sembra aver fatto proprie alcune esperienze vivide di un'altra opera di Agnolo Bronzino. Ne *Il ritratto di Laura Battiferri*[xxviii] l'artista ha racchiuso con sofisticata sapienza ed intelligente ironia il senso reale del suo rapporto platonico e letterario con l'algida poetessa, moglie dello scultore Ammannati, il cui imponente profilo emerge su tutto il corpo, sul longilineo collo, sulla verginale e plissettata camicia bianca, sulle sete nere e vinaccia che avvolgono il resto della figura; le mani invece, che reggono con orgoglio un libro di sonetti del Petrarca, non possono nascondere una delicata morbidezza di sensualità rattenuta, di tensione realmente amorosa e, al medesimo tempo, d'ambiziosa e misteriosa clausura muliebre cui partecipa anche lo sguardo, puntato avanti a sé caparbiamente come una vestale che aspiri all'ascesi, lontana dalla carne che freme. Bronzino regge l'impalcatura grazie alla non riposta ed amorevole ironia con cui perfeziona il ritratto della poetessa: è questa una lezione che Rao terrà presente proprio in *Monsieur Troublet* ove la buffa ed inquieta

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

figura dell'ornitologo immaginario sembra attendere, con il suo infantile sguardo puntuto, consenso e plauso alla sua scienza, senza fine. Anch'egli, come la poetessa di Bronzino, tende ad una castità serena, cui perviene anche l'agognata bellezza di molte creature viventi ma che hanno attraversato il mondo senza godimento, quietando nel loro animo le pulsioni a favore di una riservata e spenta passione .

Drappeggi

In tutte le sue opere Rao non s'è voluto sottrarre al fascino su lui esercitato – fin da giovanissimo – dalle sete, dai rasi, dai broccati o dai profondi velluti con cui ha paludato i suoi personaggi per la scena che occupano. La grazia flessuosa, sensuosa e lussuosa che permea le tele, con le soluzioni di riquadramento geometrico in diagonale o di un inviluppo a spirale o ad elica, deve molto alla tecnica con cui i panneggi, le tende e i drappeggi sono dipinti. Nell'uso d'una base cromatica di semitono su cui si stendono velature successive e progressive, egli stende i colori progressivamente più chiari per rendere più flessuoso il chiaroscuro; infine minuti bioccoli di colore più chiaro evidenziano il massimo relativo della luce. La resa pittorica è complessivamente dominata da una scala di toni che Rao stende con rigorosa gradualità, ciò vuol dire che il punto più alto di luce può essere dato da un semitono ottenendo una coerenza percettiva delle cromie, ricordandoci un'antica regola del mestiere di pittore che i bianchi possono virare verso un'alterazione scurente ed ossidante[xxix].

Fig.11- Edward Burne-Jones, Studio di drappeggio

La meticolosa restituzione, l'accorto comporsi d'ogni piega e lo snodarsi dei tessuti finissimi delle sue dame e dei suoi cavalieri che appaiono tutti ornati di bisso, devono molto ai disegni barocchi e settecenteschi ma soprattutto sono debitori all'opera dei preraffaelliti che Rao, in solitaria controtendenza, evidentemente assume nel suo comporre; soprattutto in Burne-Jones[xxx] egli sembra rinvenire gli elementi di un disegno accurato ed ampio e di un colore che rinnova anche al gusto contemporaneo le raffinate sperimentazioni del movimento dell'*Arts&Crafts*, propugnatrice di una colta reattività all'industrializzazione in epoca vittoriana.

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

Fig.12
1- Paolo Uccello, Studio di mazzocchio
2- Jan van Eyck, Ritratto di uomo con turbante (Autoritratto?)
3- Jacopo Pontormo, Giovane col turbante
4- Edward Burne-Jones, Studio per Nimue per "Merlino e Nimue"

Copricapi

La foggia dei copricapi occupa un ambito particolare ed un diletto da *connaisseur* in Rao. Coerentemente con un'impostazione metastorica si possono rinvenire vari riferimenti e tutti utilizzati con coerenza. Ad esempio, la foggia del turbante nell'ipotetico autoritratto di van Eyck[xxxi] può intendersi come una citazione anche perché in essa si concretizza il conflitto tra l'espressione del volto e la "festosa" delineazione dell'oggetto. Data la cura indagatrice di Rao per la storia della pittura, i copricapi possono ascriversi probabilmente anche ad un'insieme vivace di opere, come i disegni geometrici relativi al mazzocchio elaborati da Paolo Uccello[xxxii] nella prima metà del

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

Quattrocento o il fluido spandersi delle linee dei tessuti da Burne-Jones[xxxiii]; da Pontormo Rao trova conforto in un tratto morbido che prima indaga e poi sintetizza.

Fig.13- Massimo Rao, La sposa ebrea

Il *rassemblement* grammaticale operato da Rao è esemplare ne *La sposa ebrea*[xxxiv]: l'evidenza geometrica del mazzocchio per la foggia del copricapo passa in secondo piano data la forte presenza del colore rosso cadmio che illumina e concentra su di sé l'attenzione; lo sguardo della donna è indirizzato verso il basso; come sovrappensiero una parola appare trattenuta sulle labbra, anch'esse pigmentate in rosso; l'arguta notazione delle leggere occhiaie appena indicate, suggerisce un rovello che sta tramutandosi in melanconica contemplazione del progetto di futuro di cui ella si farà carico. Si rivela al nostro sguardo, si tramuta in realtà quanto ammiriamo nei preziosi monili a forma di pendagli che adornano il volto o apprezziamo nei nastri, nelle organze, nei taffetas che decorano il copricapo: volteggianti in un soffio leggero di vento, come a segnare un conflitto tra l'immagine della donna ed i suoi pensieri; il fondo è tinto di una calda tonalità, d'una ambra chiara, accogliente inganno d'un progetto d'esistenza. La sicura linea metastorica mostra in Rao, ancora una volta, l'attenzione per l'articolata e sofisticata consapevolezza della disciplina; pare di intravedere le "costruzioni" dei disegni dei pittori del Barocco napoletano come in Solimena[xxxv]: le linee *cercano* sulla superficie un respiro ed una delineazione possibile degli oggetti (volti, corpi, panneggi) e non vengono rimosse, come ad individuare un possibile approccio al reale, tra tanti.

6. Infine, la luna[xxxvi]

Quella di Rao è una pittura metastorica, non s'è imbrigliata in un solo contesto; è una pittura che allude ad un 'prima' che contiene i perchè e le loro risposte di cui però s'è persa traccia. Una pittura che pone in ascolto il riguardante incuriosendolo, non impone omelie sui temi trattati ed esalta i silenzi assordanti della sospensione temporale; è una pittura che non postula ma interroga tramite le allegorie che compone. La presenza della luna nell'opera di Rao, cui già s'è accennato, va considerata come l'attorialità di un "testimone" fantasmatico, surreale e neo-metafisico, solerte e distante allo stesso tempo con l'inquietudine; testimone che sa d'essere parte del paesaggio ma ne ingombra lo spazio dipinto come un feticcio arcaico: forse, dinanzi alla sua figura sono trascorse le epoche, le vite e le sofferenze degli uomini, si saranno abbattute tempeste, i venti e le guerre avranno calpestato i campi e gli amori avranno apportato affanno ai cuori giovanili e al senescente desiderio. Le arsure dei viventi avranno trovato quiete alla sua presenza?

V'è una tela[xxxvii] che racchiude queste suggestioni. Tra la figura ed il fondo, su cui insiste in alto un varco che lascia intravedere una debole luce serale, v'è la grande sagoma in penombra di una *Luna*: possiede la medesima cromia di corrugata pietra d'un reperto archeologico su cui il sole, la pioggia ed il vento hanno lasciato quella pellicola verdastra di

Fig.14-
1- Francesco Solimena, Studio di figure
2- Massimo Rao, "Prisoner of Love"

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

muffita nostalgia e, assieme, di ambrato calore dissepolto. La luna a volte è distesa o infissa sulla terra come reperto, appunto, di qualche dimenticato evento od epifanico di ingannevole futuro; a volte allude gelidamente guardando chi guarda come se l'avesse sorpreso nell'indiscrezione di un atto. Raccontatrice di ricordi o declamante quiete parole consolatrici radiografa il perfettibile con ironia e demanda alla sfera umana la qualità della vita. A volte, la luna sta sulle ginocchia del personaggio e si lascia blandire alla stregua di un elfo irrequieto. La luna è forse la personificazione delle nostre utopie; è lì anche per interrogarci sull'impegno che abbiamo profuso e s'incattivisce dinanzi all'apatia. Doppio delle inquietudini e dell'arguzia sottile dell'artista, la luna alla fine è icona delle nostre mutazioni ma resta indifferente, sebbene interrogata nei secoli dai poeti.

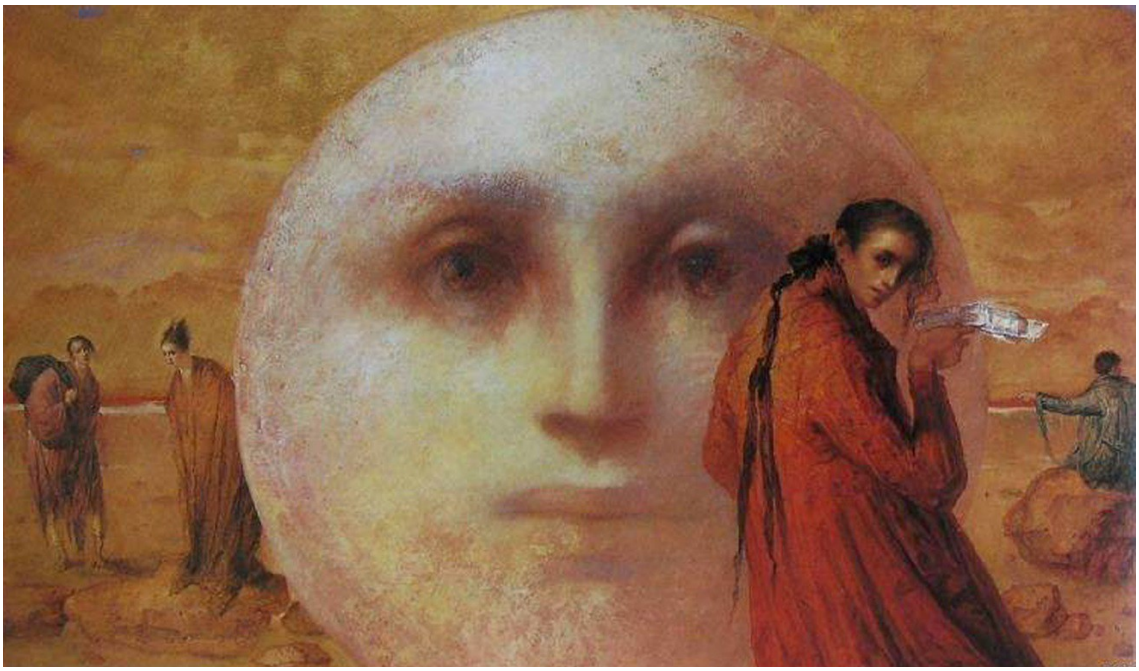


Fig.15- Massimo Rao, "... doch bald, sehr bald, werden unsere Schatten auf einen Haufen geworfen und von der Sonne verbrannt..."

NOTE

[i] Massimo Rao nacque a San Salvatore Telesino, in provincia di Benevento nel 1950 ed è scomparso nel 1996 a Pornello, un borgo del Comune di San Venanzo, in provincia di Terni, sua ultima appartata residenza. Cfr. *Massimo Rao - Al di là del tempo*, catalogo della mostra a cura di Valentina Romen, Bolzano, 2007; vedi anche www.massimorao.it.

[ii] Cfr. J. Rifkin, *La terza rivoluzione industriale - Come il «potere laterale» sta trasformando l'energia, l'economia e il mondo*, Mondadori, Milano, 2011, p. 31

[iii] In campo artistico insistere su valori "meritocratici" quali consapevolezza dei linguaggi e consapevolezza dei contesti culturali è sempre opportuno per non incorrere in quella *impasse* che Dwight Macdonald (1906 - 1982) riteneva profeticamente fuorviante ed ipocrita, a proposito del rapporto tra *Masscult* (Cultura di massa) e *Midcult*, traducibile in "Cultura 'Media' della Classe Media": «*Ha visto così la luce una cultura media, che minaccia di assorbire entrambi i genitori* [l'Alta Cultura e la Masscult]. *Tale forma intermedia - che chiameremo Midcult - possiede le qualità essenziali del Masscult - la formula, la reazione controllata, la mancanza di qualsiasi metro di misura tranne la popolarità - ma le nasconde pudicamente con una foglia di fico culturale. Nel Masscult il trucco è scoperto - piacere alle folle con ogni mezzo. Ma il Midcult contiene un duplice tranello: finge di rispettare i modelli dell'Alta Cultura mentre in effetti li annacqua e li*

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

volgarizza», in D. Macdonald, *Masscult e Midcult*, Edizioni e/o, Roma, 1997, p. 65. Dagli anni ottanta e novanta del secolo scorso fino al primo decennio del terzo millennio la situazione non si è certamente evoluta verso il ribaltamento del principio di sudditanza nei confronti di una *mentalità* culturale determinata come *Midcult*. Il testo di Macdonald uscì negli U. S. A. nel 1960 su *Partisan Review*.

[iv] Cfr. Eric J, Hobsbawm, *La fine della cultura*, Milano, Rizzoli, [2013] 2015, pp. 10-11.

[v] Dopo il baluginio delle 'avanguardie storiche' bisognerà attendere gli ultimi anni quaranta per rinvenire i prodromi d'una rinnovata consapevolezza critica e politica. Da notare che già con il *Futurismo* le contraddizioni si resero evidenti con la diversa accezione culturale dell'opera di Umberto Boccioni. A tal proposito cfr. Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1988; in particolare vedi cap. VIII, *Contraddizioni del futurismo*, pp. 233-263.

[vi] Da quando il mercato internazionale non insiste più sulla sola rotta Europa–USA si è consolidato lo scenario planetario di "tutte" quelle economie legate al settore che hanno proliferato senza difendere forse il rigore della ricerca. In Italia, secondo il *Sole24ore*, «*L'industria della cultura e della creatività ha registrato nel 2015 un valore economico complessivo di 47,9 miliardi di euro, pari al 2,96% del Pil nazionale, con un tasso di crescita rispetto all'anno precedente del 2,4% dei ricavi diretti (+951 milioni). L'86% dei ricavi è rappresentato da ricavi diretti, derivanti cioè dalle attività della filiera creativa quali la concezione, la produzione e la distribuzione di opere e servizi culturali e creativi, mentre il rimanente è dovuto a ricavi indiretti, ovvero quelli relativi ad attività collaterali o sussidiarie*», vedi M. Pirrelli, *In Italia l'industria creativa e culturale vale 48 miliardi (+2,4%) e cresce più del Pil*, in *www.ilsole24ore.com-arteconomy* del 24 /01/2017. La distonia che si verifica tra redditività e libertà della ricerca è alta; l'impegno culturale nella produzione artistica resta di pertinenza individuale alla stregua di un optional o di un effetto collaterale.

[vii] I primi segnali delle mutazioni in corso si potrebbero riscontrare in verità alla fine degli anni trenta: gli artisti torinesi del "gruppo dei sei" o Scipione e Mafai a Roma sradicavano l'autocompiacimento dell'arte ufficiale – che pure annoverava artisti del calibro di Sironi – o il milanese gruppo di "Corrente" con Birolli, Vedova ed altri. Nel 1947 con il gruppo "Fronte Nuovo delle Arti" inizia quel processo che Argan e Ponente, nella ricostruzione effettuata già nel lontano 1959, definiranno di rinnovamento. Gli artisti scrivono nel loro programma che vogliono sostituire «*all'estetica delle forme la dialettica delle forme… verso una sintesi riconoscibile soltanto nel futuro delle loro opere… in netto contrasto con tutte le precedenti sintesi verificatesi per decisione teoretica e comunque aprioristica*». Alcuni tra questi, come Turcato e Vedova, confluendo poi in altro gruppo, rendono tangibile il contrasto tra realisti ed astrattisti. Era in atto una crisi d'identità: «*… fu nel nome di Picasso che gli artisti vissero gli anni terribili della guerra, dell'occupazione tedesca, della Resistenza. Gli artisti italiani avevano considerato se stessi come gli esclusi di un mondo libero; ora sentivano… che la crisi della coscienza e della cultura italiane non erano che un episodio nella grande crisi della cultura e della coscienza europee*». Cfr.: Carlo Giulio Argan e Nello Ponente, *Italia* in *L'Arte dopo il 1945*, a cura di Will Grohmann, Il Saggiatore, Milano, [1958] 1959, pp. 87-120.

[viii] La fase della cosiddetta pittura postmoderna è stata definita dai critici in vario modo, ad esempio: *Anacronisti* (Maurizio Calvesi), *Pittori cólti* (Italo Mussa) o *Nuovi-nuovi* (Renato Barilli). In particolare, Lara-Vinca Masini descrive la loro opera come intenzionata ad occuparsi «*... del mito neoclassico della bellezza, interpretando, con un sensualismo intenso, allo stesso modo lucido e raggelato, il loro ripercorrimento 'manieristico' della pittura, la loro aspirazione al "sublime" recuperata anch'essa nell'ideale neoclassico rivissuto, spesso, con lucida, quasi perversa astrazione mentale*». Cfr. L-V. Masini, *L'arte del Novecento. Dall'Espressionismo al Multimediale*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, vol. 12, p. 682.

Pur afferente al medesimo periodo tra la fine degli anni settanta ed il decennio seguente, con interessanti ricerche come, ad esempio, il lavoro di dialogo/raffronto/interpolazione che denota la produzione dell'artista romano Valerio Mariani con palese assunzione del modus neoclassico, il lavoro di Rao se ne distacca poiché predilige l'interazione globale dei segni della pittura (di "tutta" la pittura), senza privilegiare un particolare periodo di riferimento ma declinando in maniera quasi ecumenica il loro uso. Sugli anni cui si fa riferimento s'è soffermato anche recentemente Vittorio

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

Sgarbi suffragando il non 'allineamento' di Massimo Rao alle sperimentazioni in atto negli anni settanta e parte degli ottanta. Cfr.: V. Sgarbi, *Rao, solitario illuminato da una Luna magica*, art. in *Il Giornale*, 04/05/2016, p. 23.

[ix] Negli anni sessanta–ottanta del '900 vari artisti vennero considerati *maestri*, a vario titolo, pur se di divergenti poetiche e di diverse generazioni e divennero un riferimento non soltanto nella didattica artistica, ad esempio Pablo Picasso (1881), Renato Guttuso (1911), Alberto Burri (1915), Mark Rothko (1903), oltre alle esperienze della Bauhaus e della Pop Art con Andy Warhol (1928).

[x] Cfr.: Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg 1866-1929*, in *Aut aut*, numero monografico 199-200, gennaio-aprile, 1984, p. 8.

[xi] Alcuni fedeli amici ed ammiratori dell'opera di Massimo Rao hanno dato vita ad un meritevole progetto culturale; nel 2012 hanno costituito un sodalizio denominato *Associazione Massimo Rao*. Essi provano con passione a "ragionar d'arte" anziché ritenere che sia preferibile un distacco disilluso, cui spesso si è tentati d'adeguarsi; l'associazione contribuisce così a sgomberare lo scenario culturale odierno del territorio di pertinenza da quelle iterazioni infantilizzate che si spacciano come opere d'arte, mentre il lavoro operoso di rigorosi artisti rischia di restare ascoso ai più, sepolto tra l'indifferenza e il pronto oblio. L'associazione assieme all'amministrazione comunale di San Salvatore Telesino si è fatta promotrice dell'apertura di una pubblica pinacoteca dedicata a Rao inaugurandone gli spazi il 3 novembre del 2012. Le sale della pinacoteca ospitano attualmente disegni, incisioni e alcuni dipinti ad olio, concessi con generosa munificenza in comodato d'uso da Valentino Petrucci e Valentina Romen, nipote di Klaus Romen che fu compagno di vita e di lavoro di Massimo Rao. I soci fondatori di tale meritevole sodalizio sono Elena Abitabile, Patrizia Bove, Giuseppe D'Onofrio, Salvatore Fichessa, Domenico Iaquinto, Leucio La Fazia, Lina Laudadio, Cinzia Lombardo, Francesco Lombardo, Giuseppe Lombardo, Renata Lombardo, Marilena Maturo, Luigia Maria Pacelli, Mario Pacelli, Valentino Petrucci, Vincenzo Petrucci, Evelina Rao. Cfr.: *www.massimorao.it*, sito dell'associazione.

In particolare, per la stesura di questo testo, si ringrazia Patrizia Bove per la gentile ed amicale disponibilità di testimone.

[xii] Sono gli anni in cui a Benevento viene istituito il Liceo artistico. In tale istituzione scolastica iniziarono a far didattica artisti d'area partenopea come, ad esempio, Rubens Capaldo (1908-1997) da cui Rao può aver assunto la fluidità della linea di definizione del dato rappresentato ma che poi egli elaborerà in proprio con maestria portandola ad una sorta di orditura di individuazione e perfezionamento di tutte quelle tracce che contribuiscono a comporre il dato grafico del soggetto. Si noti nei disegni preparatori od autonomi come alla precisione del *ductus* Rao giunga per accumulo di delineazione senza la rigidezza degli inviluppi. È questa la pratica applicazione dei suoi studi rivolti alla pittura manieristica e preraffaellita senza disdegnare il laboratorio formativo dell'accademismo ottocentesco per un'erigenda autonoma cifra stilistica.

[xiii] Si fa riferimento all'opera titolata *Luna*, olio su tela, 1987, cm. 80x100, coll. priv., Milano. Cfr. *Massimo Rao - Al di là del tempo*, catalogo cit., opera contrassegnata con il n. 28.

[xiv] È sostenibile che la formazione professionale in Rao, come in altri sparuti artisti, sia passata per forme alte d'autonomia selettiva ed elettiva di "maestri", sottraendosi in quegli anni ad una didàssi veicolata verso una mitizzazione del "nuovo" come se fosse coincidente con il progresso tout court e connotata da una modernità retorica e naif. Egli percorre strade non più battute, impara nei musei e nelle mostre; studia ed applica le discrete *petites leçons* estrapolate dalle opere dei *grandi* ed anche degli artisti cosiddetti *minori*, giungendo al risultato di compilare una sorta di brogliaccio delle soluzioni, come attestano i diversi dettagli affrontati con la medesima soluzione pittorica. La solidità del "mestiere" è rintracciabile anche nella padronanza con cui spaziano i suoi riferimenti, coinvolgendo artisti di diversi ambiti culturali: il *seicento italiano* per la robusta organizzazione delle figure, il *settecento francese* con Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) e François Boucher (1703-1770) dai quali sembra importare l'arguta ed ironica levità delle figure che paiono in perenne procinto di levarsi in volo – come in alcuni dipinti di piccolo formato –, l'*ottocento italiano* per l'organizzazione di alcune sue tele in cui primeggia la tessitura delle pennellate che sostanziano la definizione delle figure come in Hayez che evoca, nei panneggi, spesso una forte componente realistica.

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

[xv] L'opera di Caspar David Friedrich (1774-1840) consente un probabile riferimento sia alla messa in scena del tema sulla caducità della vita e sia all'impegno rigoroso della tecnica pittorica applicata con perizia a soggetti per nulla veritieri; da tale commistione sembra derivare l'atmosfera di sospesa irrequietezza che, seppur su piani analoghi legati al tema del sacro, compete all'artista tedesco.
[xvi] Nello sforzo di configurare un "sublime" della modernità Rao accoglie gli impeti del rigoglio di una *natura naturata* e le arditezze di una visionarietà d'artisti come Joseph Mallord Turner (1775-1851) o come Johann Heinrich Füssli (1741-1825) la cui terribile tensione esistenziale Rao scioglie, stempera ed articola – traendone giovamento – nello *spleen* baudelairiano.
[xvii] Pare probabile che Rao a Napoli abbia studiato quei pittori del Nord Europa che dipingono i paesaggi del Sud come l'olandese Anton Sminck van Pitloo (1790-1837) tra i protagonisti della *Scuola di Posillipo* da cui sembra aver tratto la composizione per quinte successive. Lo schema si ripete anche in opere dove non è predominante il tema della veduta.
[xviii] L'ipotesi di un'assunzione tutta mentale della *natura* mi pare consolidarsi nelle tele dove, oltre ai personaggi principali, compaiono fondali e contenuti squarci in cui inanellare le tracce del paesaggio. Vale anche per il pittore sannita quanto sosteneva Kenneth Clark, alla fine degli anni cinquanta del '900: «*Se si svolge lo sguardo indietro a più di mezzo secolo fa, può sembrare che questa fiducia nel mondo fisico fosse una fondamentale debolezza. L'arte interessa tutto il nostro essere, il nostro sapere, le nostre memorie, le nostre associazioni. Limitare la pittura a sensazioni puramente visive significa toccare soltanto la superficie del nostro spirito*». Vedi K. Clark, *Paesaggio – Età medievale e moderna*, voce in Enciclopedia Universale dell'Arte, Istituto Geografico De Agostini S.p.A., Novara [1958] 1983, vol. X, col. 360.
[xix] Si fa riferimento all'opera titolata *Par le dieux jumeaux tous les monstres ne sont pas en Afrique*, olio su tavola, 1983, cm. 15x37, coll. K. Romen, San Salvatore Telesino (BN). Cfr. *Massimo Rao - Al di là del tempo*, catalogo cit., opera contrassegnata con il n. 7.
[xx] *Nella torre presso la Villa di Faustina*, olio su tela, 1982-1988, cm 70x80, coll. priv. Cfr. *Massimo Rao - Al di là del tempo*, catalogo cit., opera contrassegnata con il n. 27.
[xxi] *Trionfo del tempo e del disinganno*, olio su tela, 1988, cm 70x80, Studio Steffanoni, Milano. Cfr. *Massimo Rao - Al di là del tempo*, catalogo cit., opera contrassegnata con il n. 20.
[xxii] Si fa riferimento al racconto di Thomas Mann *La morte a Venezia* (*Der Tod in Venedig*) pubblicato nel 1912 da cui, con qualche libertà, Luchino Visconti ricavò la versione cinematografica *Morte a Venezia* nel 1971, il cui protagonista Gustav von Aschenbach venne interpretato dall'attore britannico Dirk Bogarde. Il racconto può considerarsi un plausibile elemento della cultura letteraria e cinematografica di Massimo Rao.
[xxiii] Ci si riferisce in particolare alle opere *In nessuna delle sette parti del mondo*, olio su carta su legno, 1987, cm 37x30, Studio Steffanoni, Milano. Cfr. *Massimo Rao - Al di là del tempo*, catalogo cit., opera contrassegnata con il n. 21 e *Senza titolo*, litografia p. d'a., 1990, cm 50x44, prop. priv. Cfr. *Massimo Rao - Al di là del tempo*, catalogo cit., opera contrassegnata con il n. 22.
[xxiv] All'opera di Edward Burne-Jones (1833-1898) si deve nella pittura europea maggiore influenza di quanto sembri, essendo penetrata in profondità l'esperienza preraffaellita. Cfr. *Burne-Jones - Dal preraffaellismo al simbolismo*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 8 ottobre - 23 novembre 1986, catalogo della mostra a cura di M.T. Benedetti e G. Piantoni, Mazzotta, Milano, 1986. Tra le opere dell'artista inglese in particolare cfr.: *Studies of Hands for the Portrait of Mary Gaskell*, [gesso bianco e nero su carta, cm 20x30, Londra, coll. priv., The Maas Gallery].
[xxv] Ci si riferisce ad alcune opere di Jacopo Pontormo (1494-1557) come a *Giovane col turbante*, [matita rossa su carta, mm 247x148, Firenze, Gabinetto dei disegni e Stampe, Uffizi] o alla *Madonna con il bambino e S. Giovannino*, [olio su tavola, cm 89x73, Firenze, Uffizi] dove la contrazione della mano della Madonna, mentre stringe a sé il Bambino ed ascolta, con apprensione, reclinata verso il *puer* Battista quanto questi le sussurra, rivela l'apprensione materna per il dramma che si annuncia e la mano è nervosamente disegnata combattiva, attiva, come a voler rendere impossibile l'epifania del dolore.
[xxvi] Cfr.: Bronzino, *Ritratto di giovane uomo con libro* [olio su tavola, cm 95,5x74,9, 1540 ca., New York, Metropolitan Museum of Art].

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

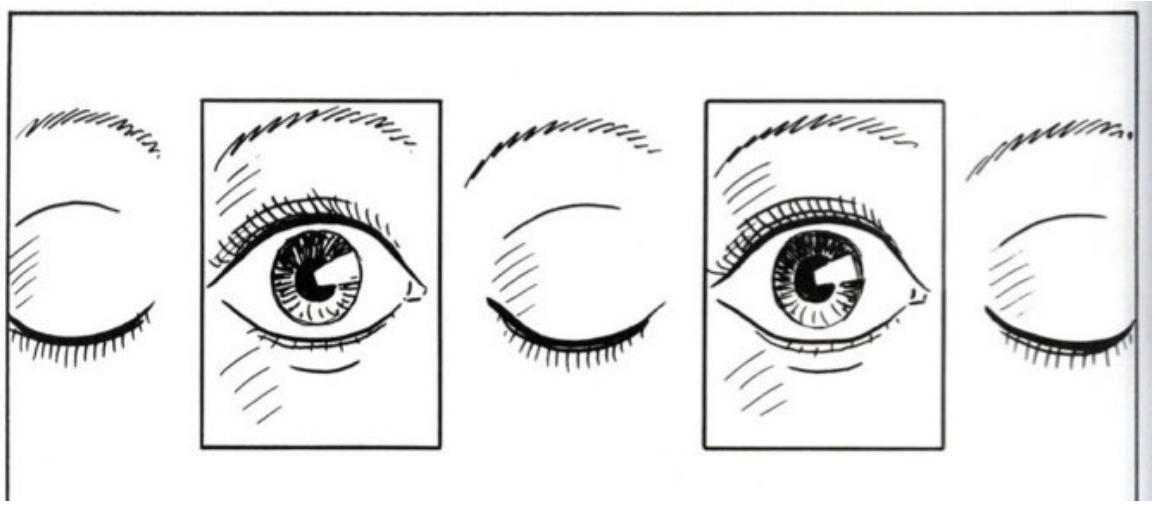
[xxvii] *Monsieur Troublet, Ornitologo*, olio su tela, 1980, cm 80x90, Coll. priv. Cfr. *Massimo Rao - Al di là del tempo*, catalogo cit., opera contrassegnata con il n. 2.
[xxviii] Cfr.: Bronzino, *Ritratto di Laura Battiferri* [olio su tavola, cm 83x60, 1555-1560 ca., Firenze, Palazzo Vecchio].
[xxix] Tra i manuali pubblicati vedi il recente G. Maimeri, *Trattato della pittura*, a cura di L. Baroni, Umberto Allemandi & C., Torino, 2010, pp. 31-44. Il testo di Gianni Maimeri (1884-1951), fondatore dell'omonima fabbrica di colori per belle arti, restituisce bene le nozioni della chimica del "mestiere" e la grammatica del colorare.
[xxx] La grammatica preraffaelita risalta con vigore anche negli studi e nei bozzetti, in particolare Cfr.: Edward Burne-Jones, *Studio di drappeggio*, [Sketchbook, pag. 9, 1870s-80s, Cambridge, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums].
[xxxi] Cfr.: Jan van Eyck, *Ritratto di uomo con turbante (Autoritratto?)*, [olio su tavola, cm 34,5x27,5, 1433 ca., Londra, National Gallery].
[xxxii] Cfr.: Paolo Uccello, *Studio di mazzocchio*, [penna su carta, cm 10x27, XV sec., Firenze, Uffizi].
[xxxiii] Cfr. Edward Burne-Jones, *Studio per Nimue per "Merlino e Nimue"*, [matita su carta, cm 16x20, 1870, Coll. priv.].
[xxxiv] *La sposa ebrea*, [olio su tela, 1984]
[xxxv] Tra i tanti esempi ammissibili cfr.: Francesco Solimena (1657-1747), *Studio di figure*, [sanguigna, mm 234x344, Londra, Coll. priv.].
[xxxvi] Il soggetto della *Luna*, dipinta come un'ingombrante pietra, è un tema nel tema: ogni volta che compare s'intriga in una relazione di contrasto con i personaggi ritratti in una sorta di mottetto non necessariamente d'ispirazione sacra; oppure la dicitura LUNA viene dipinta come incisa sulla pietra che rimanda ad un portale o ad una lapide che appare in una collocazione momentanea. Il volto/luna è percorso da innumerevoli piccole fessurazioni che segnalano la sua antichissima indifferenza ai casi degli uomini e segnala la conoscenza acquisita nel fluire del tempo.
[xxxvii] Ad esempio nell'opera *"... doch bald, sehr bald, werden unsere Schatten auf einen Haufen geworfen und von der Sonne verbrannt..."*, olio su tela, 1990-91, coll. priv.

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

I COMICS COME MEDIUM DI ALTRI MEDIA - INTRODUZIONE AGLI STRUMENTI COMUNICATIVI DEL FUMETTO

di Leonardo Cantone

Will Eisner definisce il fumetto come "arte sequenziale" e Scott McCloud approfondisce tale definizione parlando di «immagini e altre figure giustapposte in una deliberata sequenza, con lo scopo di comunicare informazioni e/o produrre una reazione estetica nel lettore». Leslie Fiedler (1955) parla di "arte per post-letterati" inserendo in tale definizione la narrazione a fumetti. Questa peculiare modalità narrativa si configura come forma espressiva mista, poiché fonde testo scritto e immagine all'interno di un'unica forma di mediazione. Tale caratteristica segna uno dei punti forti del fumetto, nascendo come forma ibrida facilmente accessibile dalla cultura piccolo borghese.



«L'intento comunicativo dei fumetti è multiforme: dall'illustrazione di *sketch*, di situazioni comiche, di paradossi e battute di sapore satirico, al racconto di brevi e lunghe storie. […] I fumetti da un lato ratificano profili consolidati della narrazione e, dall'altro, cercano modalità inedite, dimensioni innovative».

La "narrazione per immagine", dunque, non è nuova come forma espressiva – dai pittogrammi sulle pareti delle caverne, attraverso la "colonna traiana", fino alle formelle delle chiese gotiche – ma con il fumetto acquista la forza del testo scritto. Le pitture sulle pareti delle piramidi, accompagnate dai geroglifici, gli stessi *kanji* giapponesi, alcuni manoscritti duecenteschi o gli incunaboli con capilettera miniati e le incisioni dei libri "illustrati" dell'Ottocento, sono solo alcuni esempi della tradizione antica che mirava a fondere il testo scritto con l'immagine disegnata. Il fumetto non fa altro che recuperare - in chiave strettamente moderna e popolare - quelle suggestioni antiche di mediazione linguistica, costruendo «icone dalla vasta portata collettiva, in grado di conservarsi nelle memorie individuali e pubbliche, non solo generazionali». Le immagini, le raffigurazioni di individui, paesaggi, veicoli, edifici, tradotte attraverso l'arte del disegno, sono delle "icone": «Il termine "iconografia" significa, traducendo all'improprio dal greco, scrittura per immagini […]. Le iconografie […] sono quegli apparati compositivi che nel corso del tempo si adattano a un soggetto particolare»: il fumetto vive attraverso le icone. Questo non lavora solo con le immagini ma, grazie alla sua intermedialità, ha messo «in crisi l'idea stessa di testo, grazie ai meccanismi che innescano la percezione del movimento», aggiunge visività e dinamicità al testo scritto.

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

«[…] i benefici cognitivi della lettura coinvolgono queste facoltà: sforzo, concentrazione, attenzione, capacità di comprendere il senso delle parole, seguire i fili della narrazione, scolpire mondi immaginari a partire da semplici frasi su una pagina. Tali benefici sono a loro volta amplificati dal fatto che la società dà un'importanza sostanziale esattamente a questo tipo di capacità».

Johnson sintetizza così le facoltà necessarie affinché si possano attivare ed affinare le capacità cognitive del lettore. L'autore, dopotutto, riflette sull'apporto dei diversi media alle capacità cognitive del fruitore, in quanto, media diversi sviluppano attitudini diverse: i Videogames richiedono ulteriori attitudini, il Cinema e la Televisione – apparentemente i media più "passivi" – ne richiedono altre. La riflessione che Johnson fa sulla "lettura" la si può applicare anche per quanto riguarda l'approccio al fumetto. Sostituendo là dove l'autore statunitense parla di "scolpire mondi immaginari a partire da semplici frasi su una pagina" con la "capacità di ricostruire il movimento a partire da due immagini fisse", si chiarisce come «alcune narrazioni obbligano a compiere rielaborazioni per essere comprese». Scott McCloud è chiarificatore nel momento in cui afferma che «mentre **il cinema** sfrutta l'immaginazione del pubblico per **effetti occasionali**, il **fumetto** deve utilizzarla molto più **spesso**!».
Barbieri (1990) ricorda, inoltre, come la presenza di un testo – *balloon* o didascalia - porti a soffermarsi sulla nozione di "tempo". La durata della tavola di un fumetto è data sia dal movimento suggerito o costruito attraverso una sequenza di vignette, sia attraverso la presenza di un testo. Essendo «parte effettiva dell'immagine» si lega al concetto di "durata" già suggerito dal disegno: «l'immagine dura (almeno) quanto le parole in essa contenute». L'immagine disegnata, quindi, è sempre l'istantanea di un movimento, e il dinamismo lo conquista attraverso diverse soluzioni grafiche; un esempio è il "polittico", in cui una o più figure realizzano un movimento scandito da diverse vignette ma accomunato dal medesimo sfondo. Altro strumento sono le "linee cinetiche":

«In un luogo a metà tra il movimento **dinamico** dei futuristi e il **concetto** schematico di movimento di Duchamp, si trova la "**linea cinetica**" del fumetto. […] **Linee cinetiche vistose** […] sono state per **anni** una **particolarità americana** a causa della loro capacità di descrivere le azioni in modo **drammatico**.»

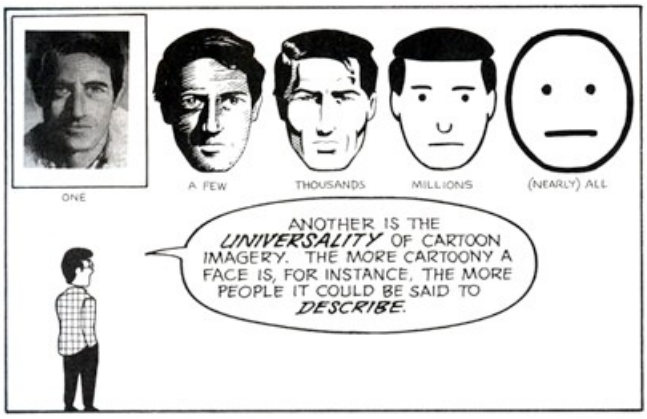
Nonostante tali strumenti per "visualizzare" - e non solo per suggerire - un movimento, comunque «*la durata definitiva vera e propria è quella […] determinata dal testo*»[i]. Infatti, la componente testuale del fumetto è, indubbiamente, specifica e non ha similitudini in altri supporti editoriali cartacei. I *balloon* si configurano come porzioni di testo che sono inseriti nella pagina senza seguire una successione grafica lineare e che richiedono cognitivamente una peculiare modalità di lettura: possono essere, infatti, posti in verticale, essere vignette affiancate, parole che sovrastano o si nascondono nel disegno. La lettura cessa di essere "scontata" rispetto a quella di un libro o una rivista, in quanto l'occhio del lettore deve affrontare il testo in maniera dinamica, capace di orientarsi attraverso le specifiche coordinate – come una particolare sequenza dei *balloon*, oppure segni grafici come le frecce – della struttura narrativa e grafica della pagina. L'attitudine richiesta al lettore è simile a quella dell'internauta, capace di orientarsi attraverso una graficizzazione del testo.
McCloud (1993)[ii], nel suo saggio, scompone il testo del fumetto, rivelandone la struttura linguistica e analizzando alcuni degli elementi portanti. Tra questi, il *closure* è forse lo strumento maggiormente identificativo del linguaggio dei fumetti:

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

«Nel **limbo** del margine, **l'immaginazione umana** prende due immagini separate e le trasforma in un'unica idea. Tra le due vignette non **vediamo** nulla, ma **l'esperienza** ci dice che **deve** esserci qualcosa! Le vignette dei fumetti **frammentano** sia il **tempo** che lo **spazio**, offrendo un **ritmo staccato e frastagliato** di **momenti scollegati**. Ma la **closure** ci permette di **collegare** questi momenti e di **costruire mentalmente una realtà continua ed unificata**».[iii]

La *closure* permette ai diversi autori di gestire in maniera relativamente libera il passaggio da una vignetta ad un'altra. "Relativamente" perché McCloud, ancora una volta, offre un'analisi che sintetizza questo movimento:
1. Da momento a momento: richiede pochissima *closure*[iv].
2. Da azione ad azione: un singolo soggetto viene mostrato in una successione progressiva di azioni.
3. Da soggetto a soggetto: richiede una maggiore partecipazione da parte del lettore, in quanto necessita di un collegamento concettuale per creare un significato.
4. Da scena a scena: richiede un *«ragionamento deduttivo»*[v] per colmare le *«distanze significative di spazio e tempo»*[vi].
5. Da aspetto ad aspetto: di matrice illustrativa, viene utilizzato per mostrare un luogo oppure una situazione da diversi punti di vista[vii].
6. Non sequitur: *«che non offre alcun rapporto logico tra vignette»*[viii].

Il linguaggio del fumetto ha il compito, dunque, di comunicare, attraverso dei frammenti, immagini i cui elementi siano riconoscibili, in movimento, che abbiano una loro durata e che, necessariamente, abbiano una loro "sonorità".
Il fumetto, infatti, opera sul piano delle *«sensibilità indotte (voce, udito, vista…)»*[ix], e utilizza, dunque, delle icone (nell'accezione proposta da McCloud[x]) anche per rappresentare graficamente un suono. La parola scritta non corrisponde ad un suono realistico riproducibile, ma funge come metafora onomatopeica per creare la sonorità della scena; ossia *«l'operazione della scrittura di restituire come visione il suono grammaticalizzato e reso lessico»*[xi]. Cremonini (1988)[xii], nonostante analizzi nel proprio saggio le strutture cinematografiche, adopera degli strumenti utili anche per l'analisi del fumetto: identifica l'uso delle parole scritte nel testo cinematografico come uno dei modi di *«fornire informazioni»*[xiii] allo spettatore; queste *«costituiscono un procedimento a sé stante di enunciazione»*[xiv] e, configurandosi dunque come *«didascalie a focalizzazione esterna, riportano dati oggettivi»*[xv] che, nel caso del fumetto, "testualizzano" il suono.



«La percezione delle tavole dei *comics* attiva una sinestesia integrale: dalla vista all'udito al tatto all'olfatto. […] lo sguardo coinvolge, del lettore, l'intera serie sensoriale delle percezioni, secondo pratiche che vanno dalla sineddoche (la parte per il tutto) alla sinestesia (un senso per tutti gli altri)»[xvi].

Nel passaggio dal romanzo al fumetto, ad esempio, l'operazione di traduzione mediale comporta, da un lato, la sintesi della materia narrativa - attraverso la quale viene atomizzato il testo per "prelevare" le parti fondamentali ed eliminare le superflue - dall'altro, per quanto concerne la parte grafica, il testo letterario si carica dell'istanza visiva delle immagini: in questo caso il fumetto si pone come intermediario e conduce il romanzo verso il piano delle rappresentazioni visive. Benjamin definisce la traduzione come:

«una forma. […] La questione della traducibilità di un'opera può essere intesa in due sensi. E cioè può

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

significare: se l'opera non troverà mai, nella totalità dei suoi lettori, un traduttore adeguato; o – e più propriamente – se l'opera nella sua essenza, consenta una traduzione, e quindi […] la esiga. […]»[xvii].

Il filosofo tedesco continua, soffermandosi sul rapporto dell'opera tradotta con l'originale:

«La traducibilità inerisce essenzialmente a certe opere: ciò non significa che la loro traduzione sia essenziale *per* le opere stesse, ma vuol dire che un determinato significato inerente agli originali si manifesta nella loro traducibilità. Che una traduzione, per quanto buona, non possa mai significare qualcosa per l'originale, è fin troppo evidente. E tuttavia essa è intimo rapporto con l'originale in forza della sua traducibilità.»[xviii]

Nonostante Benjamin rifletta sul rapporto tra le lingue, i suoi suggerimenti possono essere utilizzati anche per la "traduzione mediale". Dopotutto, l'autore ci ricorda che la traduzione media la comunicazione[xix], e proprio per questo non si deve parlare di somiglianza tra le lingue, ma di affinità.
Il fumetto, come ogni prodotto artistico, è medium tra il creatore e il pubblico: è un' istanza comunicativa che poggia su una lunga tradizione i cui personaggi *«praticano geografie e tempi dell'immaginazione (coltivata traducendo i repertori letterari e cinematografici dei generi)»*[xx]. Mauro Ponzi, a proposito della letteratura, riprendendo un adagio nostrano, gioca con le parole nel momento in cui afferma che, parlando di *«traduttore»*[xxi], si parla di *«traditore»*[xxii], proprio per l'infedeltà che necessariamente accompagna l'interpretazione soggettiva di un testo letterario. Proprio per questo, il passaggio da una forma artistica ad un'altra va inteso come una rimediazione: dopotutto per McLuhan (1964) [xxiii] il contenuto di un medium è sempre un altro medium.

RIFERIMENTI

[i] William Erwin Eisner (New York, 6 marzo 1917 - 3 gennaio 2005).
[ii] Eisner, Will, *Comics and sequential art*, Cit. in McCloude, Scott, *Capire il fumetto*, Vittorio Pavesio production, Torino 1999. Pag. 13.
[iii] Ivi, pag. 16.
[iv] Nel saggio *The middle against both ends*, 1955.
[v] Frezza, Gino, *Le carte del fumetto*, Liguori editore, Napoli 2008. Pag. 1.
[vi] Ivi, pag. 3.
[vii] Branzaglia, Carlo, *Comunicare con le immagini*, Bruno Mondadori, Milano 2001. Pag. 69.
[viii] Ivi, pag. 17.
[ix] Johnson, Steve, *Tutto quello che fa male ti fa bene*, Mondadori, Milano, 2006. Pag. 25.
[x] Ibidem, pag. 58
[xi] McCloude, Scott, *Capire il fumetto*, Vittorio Pavesio production, Torino 1999. Pag. 77, Grassetto dell'autore.
[xii] Barbieri, Daniele, *I linguaggi del fumetto*, Bompiani, Milano 2009 (V Edizione).
[xiii] Ivi pag. 248, corsivo dell'autore.
[xiv] Ibidem.
[xv] McCloude, Scott, *Capire il fumetto*, Vittorio Pavesio production, Torino 1999. Pag. 118, 120. Grassetto dell'autore.
[i] Barbieri, Daniele, *I linguaggi del fumetto*, Bompiani, Milano 2009 (V Edizione). Pag. 249.
[ii] McCloude, Scott, *Capire il fumetto*, Vittorio Pavesio production, Torino 1999.
[iii] Ivi, pag. 74-75, Grassetto dell'autore.
[iv] Appartenenti a questa categoria sono, ad esempio, alcune sequenze de *Il ritorno del cavaliere oscuro* di Frank Miller. L'autore ha portato all'estremo questa categoria inserendo, nel linguaggio del fumetto, strumenti di quello filmico come, ad esempio, il *rallenty*: la scena dell'omicidio dei genitori di Bruce Wayne è esemplificativo.
[v] McCloude, Scott, *Capire il fumetto*, Vittorio Pavesio production, Torino 1999. Pag. 79.

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

[vi] Ibidem.
[vii] Un esempio è l'incipit della storia succitata, *Cimmeria* di Truman e Giorello.
[viii] McCloude, Scott, *Capire il fumetto*, Vittorio Pavesio production, Torino 1999. Pag. 80.
[ix] Frezza, Gino, *Le carte del fumetto*, Liguori editore, Napoli 2008. Pag. 18.
[x] *«Qualsiasi immagine usata per rappresentare una persona, un luogo, una cosa o un'idea»*, in McCloude, Scott, *Capire il fumetto*, Vittorio Pavesio production, Torino 1999. Pag. 35.
[xi] Frezza, Gino, *Le carte del fumetto*, Liguori editore, Napoli 2008. Pag.. 46.
[xii] Cremonini, Giorgio, *L'autore, il narratore, lo spettatore*, Loesher, Torino 1988.
[xiii] Ivi, pag. 43.
[xiv] Ibidem.
[xv] Ivi, pag. 46.
[xvi] Frezza, Gino, *Le carte del fumetto*, Liguori editore, Napoli 2008. Pag. 17, 18. Corsivo dell'autore.
[xvii] Benjami, Walter, *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1976. Pag. 38.
[xviii] Ibidem. Corsivo dell'autore.
[xix] Benjamin, Walter, *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1976. Pag. 37.
[xx] Frezza, Gino, *Le carte del fumetto*, Liguori editore, Napoli 2008. Pag. 103, 104.
[xxi] Ponzi, Mauro, *Film e letteratura*, in Ponzi, Mauro, a cura di, *Letteratura e Mass-Media nei paesi di lingua tedesca*, *Bulzoni editore*, Roma 1991. Pag. 108.
[xxii] Ibidem.
[xxiii] Cit. in Grassi, Carlo, *Sociologie della comunicazione*, Bruno Mondadori, Milano 2002. Pag. 160

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

I RECENTI SVILUPPI DELLA WORLD HERITAGE LIST. IL CASO ITALIA LANGOBARDORUM.

di Francesco Luciano

INTRODUZIONE

Il presente lavoro ha come oggetto una breve analisi della candidatura del sito *seriale I Longobardi in Italia. I luoghi del potere (568-774 d.C.)* e la sua iscrizione nella *World Heritage List* (da ora in poi WHL) dell'UNESCO[i]. Nel 1972 è stata approvata la Convenzione sulla protezione del Patrimonio Culturale e Naturale mondiale, entrata in vigore nel 1975. A più di quarant'anni dalla sua approvazione, il testo in questione rappresenta ancora oggi uno dei dispositivi internazionali di tutela e valorizzazione maggiormente consolidati, anche per l'importante contributo fornito da organizzazioni quali l'ICOMOS, l'IUCN e l'ICCROM.
Il sito seriale[ii] Italia Langobardorum (nome dell'associazione che "gestisce" le attività di rete del sito) rappresenta nel panorama italiano un unicum nel suo genere; le tante componenti che ne fanno parte, dai vari Comuni, alle Regioni, dalle Province alle varie associazioni quali il FAI o la Fondazione CAB, hanno collaborato in maniera continua per raggiungere il prestigioso riconoscimento nel giugno del 2011.

I Comuni del sito seriale rappresentano la specificità/unicità della cultura longobarda e l'eccezionalità/universalità del suo portato nella formazione dell'Europa Medievale. Testimonianze di cultura urbana a Cividale del Friuli, di complesso monastico a Brescia, di insediamento castrense a Castelseprio – Gornate Olona, di edifici di culto delle elités a Spoleto e Campello sul Clitunno, di cappella votiva a Benevento e di santuario nazionale dei Longobardi a Monte Sant'Angelo. Sono state individuate le esperienze artistico-architettoniche meglio conservate e che in modo particolare esprimono il valore della cultura longobarda configurandosi come l'autentica espressione del potere esercitato dai Longobardi.
La WHL ha subito importanti modifiche a partire dall'ultimo decennio del '900, in quanto sono state introdotte nuove categorie di siti meritevoli di essere iscritti nella Lista, per garantire una più equa rappresentanza tra gli Stati parte della Convenzione[i].

LA WORLD HERITAGE LIST

La WHL è uno strumento che ha riscosso un enorme successo dal momento della sua attivazione, così come la Convenzione di riferimento; un successo dovuto, oltre al prestigio "concesso" ai paesi che raggiungono l'iscrizione nella Lista, al messaggio universale insito nella Convenzione. La popolazione mondiale riconosce ai siti sotto la tutela dell'UNESCO, eccellenza e qualità eccezionali. Il 50% dei siti iscritti nella WHL si trova in Europa, principalmente in Europa occidentale. Lo scarso equilibrio interno alla Lista è stato evidenziato sin dal 1993; uno studio dell' ICOMOS relativo agli anni 1987-1993 ha confermato una presenza predominante delle città storiche, dei monumenti religiosi euro-occidentali e della gran parte delle loro manifestazioni culturali. Questa situazione è risultata decisiva per l'elaborazione della c.d. *Global Strategy*, nel Dicembre del 1994. Si è cercato di rendere maggiormente credibile l'operato della WHL e il bilanciamento al suo interno, ascoltando le richieste dei Paesi dell'Africa, dell'Asia e dell'America Latina meno rappresentati. Sono state introdotte alcune innovazioni quali: l'invito rivolto agli Stati non aderenti a ratificare la Convenzione e sviluppare le successive *Tentative List* riguardanti beni appartenenti a regioni e categorie poco rappresentate; la richiesta agli Stati già ampiamente rappresentati di sospendere in maniera volontaria le proprie candidature, soprattutto quelle riguardanti il patrimonio culturale. Nelle *Operational Guidelines* del 1980 fu introdotta la possibilità di avanzare candidature seriali e

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

transnazionali. Agli Stati parte era concessa la possibilità di proporre in un'unica candidatura una serie di beni, disposti anche in aree geografiche distinte e lontane, purché appartenenti allo stesso "gruppo storico-culturale"; in quest'ottica, presentare delle candidature secondo la "vecchia logica" del monumento singolo, del centro storico, dell'area archeologica viene sconsigliata dall'Ufficio Patrimonio Mondiale UNESCO[ii] presso il MiBACT (anche perché negli ultimi anni il Comitato[iii] tende a rimandare in prima battuta le candidature degli Stati più rappresentati), che stimola le comunità locali ad avanzare candidature seriali. La "nuova frontiera" è costituita dai *percorsi culturali*, che sono in grado di racchiudere sia la componente tangibile del patrimonio (il bene in sé e la sua vicenda storico-artistica), sia la componente intangibile (la matrice antropologico-culturale che può accomunare alcuni siti).

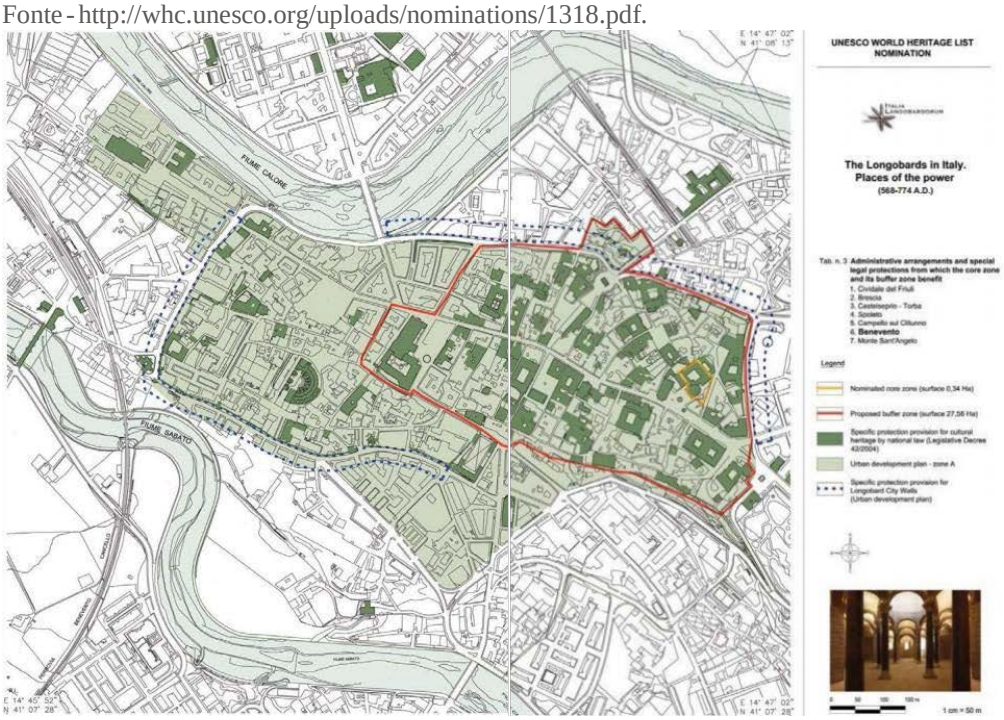
I LONGOBARDI IN ITALIA. I LUOGHI DEL POTERE (568-774 D.C.)

Il sito seriale *I Longobardi in Italia. I luoghi del potere (568-774 d.C.)* può essere annoverato tra i percorsi culturali. La sintesi degli stili architettonici Longobardi ha segnato il passaggio dall'antichità al Medioevo europeo, attingendo al patrimonio della Roma antica, spiritualità cristiana, influenza bizantina e germanica del nord Europa. La struttura seriale testimonia il ruolo importante svolto dai Longobardi "nello sviluppo spirituale e culturale del cristianesimo medievale europeo, in particolare nel rafforzamento del nascente movimento monastico"[iv]. Inoltre, risulta centrale il tema del viaggio in relazione ai Longobardi, che oggi assume un valore specifico quale strumento di crescita del singolo e come fattore di sviluppo del dialogo interculturale. Sin dal 2003, anno in cui è stata avviata la collaborazione tra le aree longobarde del Nord Italia, è stata considerata l'opportunità di dare vita ad un "corridoio Geo-culturale europeo" dalla Scandinavia all'Italia del Sud, in ragione del "viaggio" compiuto dai Longobardi.
La candidatura del sito seriale I *Longobardi in Italia* rappresenta un caso particolare all'interno del panorama dei siti UNESCO italiani. Il comune patrimonio longobardo ha dato vita ad una candidatura che ha coinvolto numerosi soggetti istituzionali ed interlocutori sociali. Le Regioni Friuli Venezia Giulia, Lombardia, Umbria, Campania e Puglia; le Province di Udine, Brescia, Varese, Perugia, Benevento e Foggia; i Comuni di Cividale del Friuli, Brescia, Castelseprio, Gornate Olona, Spoleto, Campello sul Clitunno, Benevento e Monte Sant'Angelo; l'Arcidiocesi di Spoleto – Norcia e l'Arcidiocesi di Benevento; l'Ente Parco Nazionale del Gargano, la Comunità Montana del Gargano, la Comunità Montana dei Monti Martani e del Serano; la Fondazione CAB – Istituto Cultura Giovanni Folonari, il FAI, il Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo – CISAM e il Centro di Studi Micaelici e Garganici.
Tra il 1996 e il 1999, l'Amministrazione comunale di Cividale del Friuli aveva avanzato la richiesta all'Ufficio Lista del Patrimonio Mondiale del MiBACT di iscrivere il sito "Il centro storico di Cividale e il Tempietto longobardo" all'interno della *Tentative List* italiana; il progetto fu però accantonato per qualche anno e dal 2003 il Comune di Brescia aveva sviluppato proposte di collaborazione per la promozione del turismo sociale, essendo legata a Cividale dalla comune matrice longobarda. L'anno seguente venne progettata la creazione di un "itinerario comune longobardo" basato su una proposta di due gruppi di lavoro: i Forum delle Associazioni per la Promozione dello Sviluppo Sociale di Cividale e di Brescia. Si arrivò alla proposta di un quel percorso "Geo-culturale europeo"[v] di matrice longobarda, che potesse interessare anche i Paesi del Nord Europa. Nello stesso anno, il Comune di Cividale del Friuli decise di presentare una valida candidatura, riguardante il patrimonio culturale longobardo; si istituì un Gruppo di lavoro costituito da rappresentanti degli Enti pubblici e delle Istituzioni della regione FVG competenti per la gestione del territorio, per implementare azioni e progetti relativi alla valorizzazione del patrimonio della città.
Proprio in quest'ottica, nel 2006 presero avvio i lavori per la predisposizione della candidatura, che comprendeva solo i tre attuali centri del potere longobardo del Nord Italia: Cividale, Brescia e Castelseprio. La candidatura "Cividale ed i primi siti Longobardi del potere in Italia" venne ufficialmente inclusa nella *Tentative List* italiana. Nello stesso anno venne introdotta la candidatura "Monte Sant'Angelo e la Via Sacra Langobardorum", riguardante l'antica Via Traiana, divenuta a partire dalla dominazione longobarda la principale arteria di pellegrinaggio verso il Santuario di San

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

Michele al Gargano. Si era giunti alla predisposizione di due diverse candidature concernenti lo stesso popolo, la stessa cultura e implementate dallo stesso Stato.
Proprio per queste motivazioni si rese necessario estendere e promuovere la candidatura dei luoghi Longobardi del Nord Italia, ad alcune aree del Centro-Sud della penisola. Nel 2007 l'Ufficio Patrimonio Mondiale UNESCO presso il MiBACT, ha promosso la nuova candidatura "Italia Langobardorum. Centri di potere e di culto (568-774 d.C.)" che comprendeva anche i Comuni di Spoleto, Campello sul Clitunno, Benevento e Monte Sant'Angelo. L'impegno era quello di redigere il dossier di candidatura e il piano di gestione entro i tempi prestabiliti, al fine di presentare ufficialmente la richiesta all'UNESCO entro il gennaio 2008; nel marzo dello stesso anno l'UNESCO ha accettato la candidatura che è stata sottopopsta alla valutazione dei tecnici dell'ICOMOS, che possono proporre tre tipi di Raccomandazioni[vi] (*Advisory Body Evalutation*) al Comitato del Patrimonio Mondiale, a cui ovviamente spetta l'ultimo giudizio. La valutazione dell'ICOMOS, riguardante la prima candidatura del sito "Italia Langobardorum", ha comportato una richiesta di *deferral*; nel 2009, durante la sua sessione numero 33 tenutasi a Siviglia, il Comitato ha adottato la Raccomandazione fornita dall'ICOMOS (l'Associazione Italia Langobardorum aveva ritirato la propria candidatura prima dell'esame finale del Comitato), che suggeriva una serie di modifiche tecniche e di analisi da approfondire; in aggiunta alle ispezioni nei vari luoghi tenuta nel 2008, i tecnici dell'ICOMOS hanno consultato un nutrito gruppo di "esperti indipendenti" del popolo longobardo (tra cui il Professor Hjalmar Torp, Emerito dell'Università di Oslo), e della letteratura sul tema[vii].
In seguito alle richieste avanzate dall'UNESCO, l'Associazione ha ripresentato la candidatura nel gennaio 2010 (il nome Italia Langobardorum della prima candidatura, è diventato il logo della rete) e l'ICOMOS ha effettuato una seconda ispezione valutativa nel settembre dello stesso anno; l'Italia ha fornito le ulteriori informazioni richieste elaborando anche "un unico documento compilativo" sulle attività/azioni sviluppate e da sviluppare relative alla gestione del sito. La documentazione fornita è stata approvata nel suo complesso nel marzo 2011 e nella sua 35° sessione, svoltasi a Parigi il 25 giugno dello stesso anno, il Comitato del Patrimonio Mondiale ha riconosciuto il sito seriale *I Longobardi in Italia. I luoghi del potere (568-774 D.C.)* Patrimonio dell'umanità inserendolo nella *World Heritage List* (in fig. 1 il sito Benevento così come è stato inserito nella WHL).

Fig.1 *Core zone* e *buffer zone* del sito di Benevento.
Fonte - http://whc.unesco.org/uploads/nominations/1318.pdf.

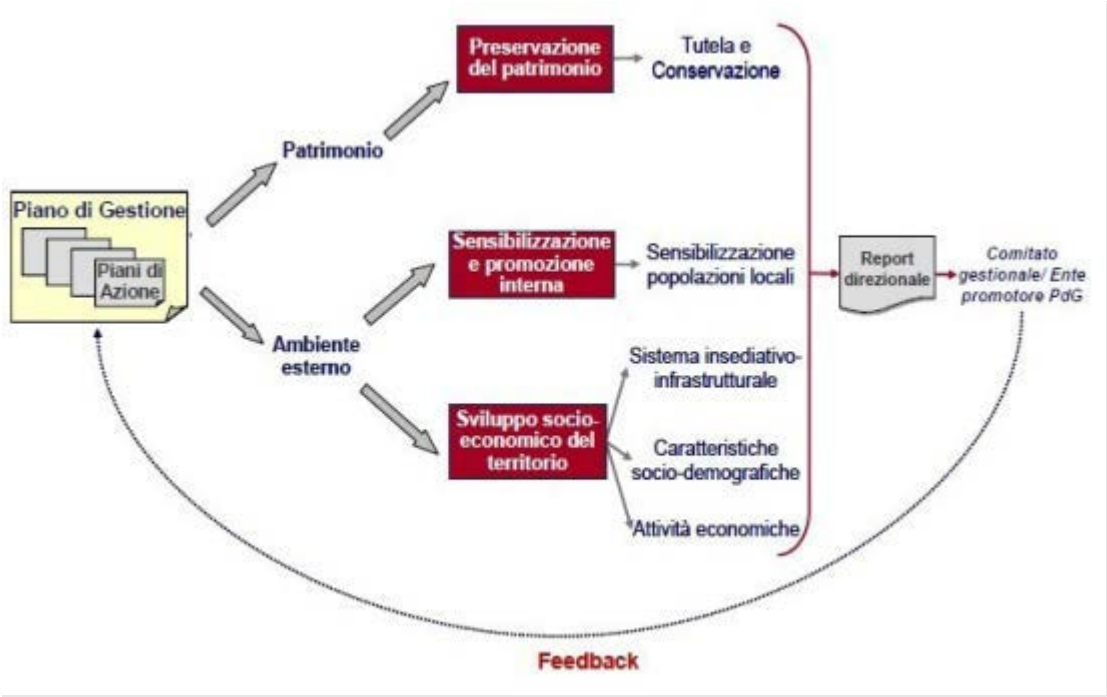


© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

L'iscrizione di un sito all'interno della WHL implica non solo un grande riconoscimento per il suo valore eccezionale ed universale, ma anche e soprattutto un grande impegno per un'appropriata e consapevole gestione. Tramite le *Operational Guidelines* l'UNESCO ha cercato di incoraggiare gli Stati parte della Convenzione ad elaborare e presentare un piano di gestione adeguato e obbligatorio per tutti i siti, che possa specificare come il valore universale eccezionale del sito sarà mantenuto, possibilmente attraverso processi partecipativi; le disposizioni elaborate dall'UNESCO non hanno la pretesa sviluppare un modello da seguire per la redazione del piano e riconoscono un'ampia discrezionalità d'azione, delegando ad ogni Stato membro la scelta migliore per lo sviluppo del piano. Risultano elementi essenziali: a) un'approfondita conoscenza del sito condivisa da tutti i soggetti portatori d'interesse (*stakeholder*); b) un ciclo di pianificazione, implementazione, monitoraggio, valutazione e *feedback*; c) il coinvolgimento di tutti i soggetti responsabili del sito e dei diversi *stakeholder*; d) lo stanziamento delle risorse necessarie; e) la costruzione e la formazione di risorse e competenze per lo sviluppo del sito (*capacity building*); f) una descrizione trasparente e responsabile verso i soggetti esterni di come funziona il sistema di gestione.
In Italia ha prevalso la scelta di elaborare un modello quanto più uniforme possibile, al fine di evitare linee guida differenti per ogni sito. Per dare seguito alle sollecitazioni dell'UNESCO e per creare una metodologia coordinata e condivisa, una Commissione consultiva, appositamente istituita, ha fornito le Linee guida per la redazione e l'attuazione dei piani di gestione. Queste direttive sono state precisate in maniera più esaustiva dall'Ufficio Lista Patrimonio Mondiale UNESCO, con il supporto della Società Ernst & Young, che ha sviluppato un modello da seguire per elaborare il documento in questione (fig. 2).

Fig. 2 – Monitoraggio degli impatti del Piano di gestione sull'ambiente esterno.
Fonte - MiBACT, Ernst & Young.

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.



LA COMPLESSITÀ GESTIONALE DEI SITI UNESCO

In quest'ottica bisogna tener ben presente il livello superiore di complessità gestionale dei siti UNESCO: a) la gestione della WHL è attuata da un'entità sovranazionale, che però non ha poteri diretti sui singoli siti (sostanzialmente può solo cancellarli), dato che si rapporta con gli Stati parte, i quali, dal canto loro, hanno relazioni con i soggetti responsabili; b) la gestione è demandata a una molteplicità di soggetti organizzativi (come nel caso del sito Italia Langobardorum); c) possibili difficoltà nel raggiungere un buon livello di cooperazione, anche per via delle possibili dicotomie (fra tutela e valorizzazione, come fra conservazione e turismo).
Proprio per superare queste criticità e per garantire una corretta implementazione del piano di gestione è necessario sviluppare un adeguato sistema di monitoraggio e *feedback*, per analizzare e valutare i risultati effettivamente raggiunti rispetto agli obiettivi programmati (in fig. 3 gli obiettivi e le priorità elaborati nel Quadro Strategico nazionale).

Fig. 3 - Obiettivi/Priorità del QSN.
Fonte – Documento del Ministero dello Sviluppo Economico in
http://www.dps.tesoro.it/documentazione/qsn/docs/qsn2007-2013_giu_07.pdf.

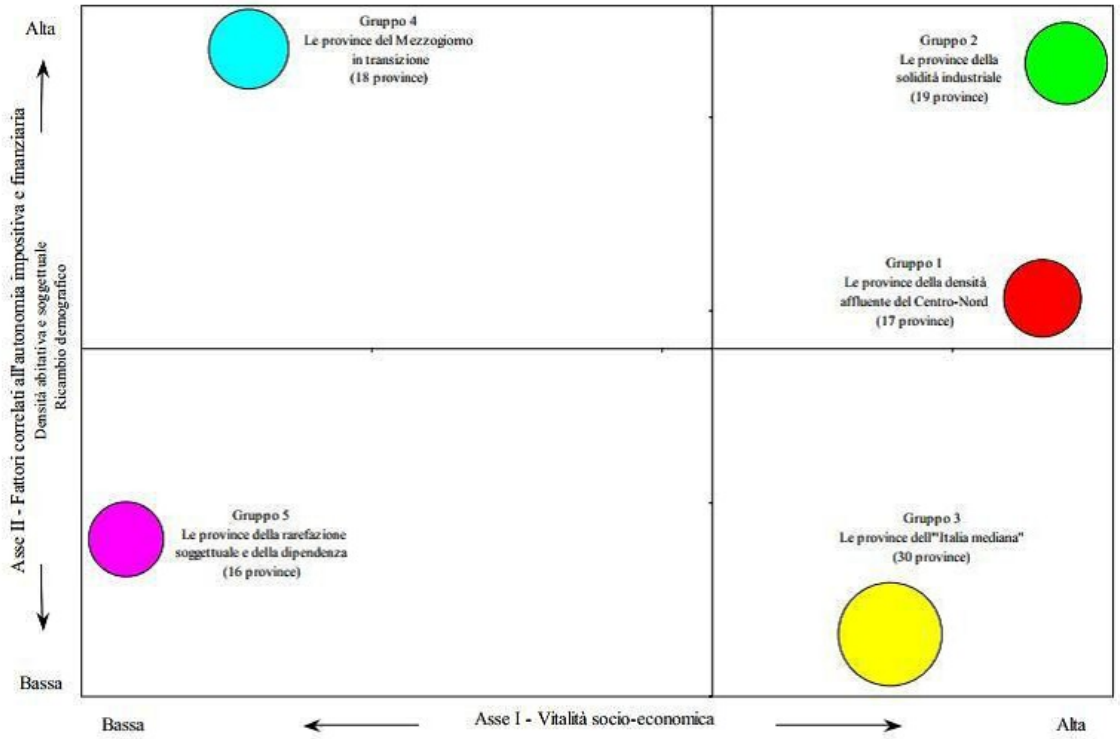
© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

MACRO-OBIETTIVI	Priorità di riferimento
a) Sviluppare i circuiti della conoscenza	• Miglioramento e valorizzazione delle risorse umane (Priorità 1); • Promozione, valorizzazione e diffusione della Ricerca e dell'innovazione per la competitività (Priorità 2)
b) Accrescere la qualità della vita, la sicurezza e l'inclusione sociale nei territori	• Uso sostenibile e efficiente delle risorse ambientali per lo sviluppo (Priorità 3); • Inclusione sociale e servizi per la qualità della vita e l'attrattività territoriale (Priorità 4).
c) Potenziare le filiere produttive, i servizi e la concorrenza	• Valorizzazione delle risorse naturali e culturali per l'attrattività per lo sviluppo (Priorità 5); • Reti e collegamenti per la mobilità (Priorità 6); • Competitività dei sistemi produttivi e occupazione (Priorità 7); • Competitività e attrattività delle città e dei sistemi urbani (Priorità 8).
d) Internazionalizzare e modernizzare	• Apertura internazionale e attrazione di investimenti, consumi e risorse (Priorità 9); • Governance, capacità istituzionali e mercati concorrenziali e efficaci (Priorità 10).

Il monitoraggio proposto per i piani di gestione si basa su indicatori di performance[i] e sui report[ii], prospettati entrambi sia in fase di pianificazione che in fase operativa; la complessità del sistema di controllo aumenta tenendo anche presente l'eterogeneità e la molteplicità delle variabili considerate, ma anche la vastità e l'incertezza del campo di osservazione.
Da uno studio del 2012, effettuato su 47 siti, relativo allo stato di applicazione dei piani di gestione UNESCO in Italia, si evince che in 25 siti (il 53,2%) il piano è stato completato (di cui solo 12 hanno predisposto una sezione relativa ai sistemi di monitoraggio e solo in 2 casi si è giunti all'effettiva fase di misurazione); in 6 siti (il 12%) il piano è in fase avanzata; in 16 siti (il 34%) la realizzazione del piano è in ritardo o inesistente.
Nel nostro caso di analisi le complessità aumentano anche in virtù dell'eterogeneità territoriale del sito che determina, in alcuni casi, una differenziazione notevole dovuta al diverso sviluppo socio-economico delle aree geografiche (nella fig. 4 il risultato di uno studio elaborato qualche anno fa dalla Fondazione CENSIS e l' UPI – Unione Province Italiane, che hanno sviluppato un'analisi socio-economica dei Territori delle Province).

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

Fig. 4 – Posizionamento dei gruppi tipologici rispetto ai due assi fattoriali.
Fonte - http://www.ueonline.it/contributi_news/Sintesi-Rapporto-UPI-CENSIS.pdf.



Il percorso del sito seriale dei Longobardi ha rappresentato un punto di svolta per quanto riguarda la redazione dei piani di gestione, in quanto ha costituito uno dei primi casi italiani in cui il piano è stato elaborato prima dell'inserimento nella WHL, in concomitanza con lo sviluppo del dossier di candidatura. A quasi sei anni di distanza dall'importante riconoscimento, sarebbe necessaria un'accurata valutazione dei risultati raggiunti e delle problematiche evidenziate; una valutazione implementata dall'associazione Italia Langobardorum ma soprattutto dai comuni interessati (a partire da Benevento), per capire quanto le comunità locali abbiano sviluppato quei processi partecipativi alla base di una corretta gestione del patrimonio culturale.

NOTE

[1] L'organizzazione, istituita nel 1945, contribuisce alla pace e alla sicurezza nel mondo attraverso l'educazione, la scienza e la cultura, ha sviluppato nel corso degli anni alcune Convenzioni relative alla salvaguardia dei Beni Culturali.
[1] Una delle tipologie di siti previste dalla Convenzione del 1972 e dalle sue *Operational Guidelines.*
[1] La Lista del Patrimonio Mondiale (WHL) per la Convenzione del 1972 è attualmente costituita da 1052 siti, di cui 814 culturali, 203 naturali, 35 misti, appartenenti a 165 Stati, mentre i beni inseriti nella Lista del Patrimonio in Pericolo sono 55. Dal 1978, primo anno in cui si sono registrate iscrizioni nella WHL, si sono avute circa 30 iscrizioni all'anno (nel 1980 solo 7, nel 2011 5, mentre nel 2000 sono state accettate 61 candidature). Per tutte le informazioni relative alla Lista del Patrimonio Mondiale e ai siti iscritti vedi http://whc.unesco.org/en/list/ e per la Lista del Patrimonio in Pericolo vedi http://whc.unesco.org/en/danger/.
[1] Per tutte le altre notizie relative all'Ufficio Patrimonio Mondiale UNESCO presso il MiBACT cfr. http://www.unesco.beniculturali.it/index.php?it/23/attivit.
[1] Per tutte le informazioni relative al Comitato Cfr. http://whc.unesco.org/en/committee/.

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

[1] Cfr. l'ufficiale descrizione dell'UNESCO in http://whc.unesco.org/en/list/1318.
[1] http://www.italialangobardorum.it/eng/sito/candidaturaunesco/origini_candidatura.asp.
[1] A) i siti proposti per l'iscrizione senza riserva; B) i siti non raccomandati per l'iscrizione; C) le candidature soggette a rinvio-referral o differimento-deferral. Il referral consiglia di inserire ulteriori informazioni nel quadro completo della candidatura, che potrà essere ripresentata alla successiva sessione del Comitato che valuterà le informazioni supplementari; il deferral consiglia una "*substantial revision*" da parte dello Stato in questione, così che la candidatura possa essere sottoposta ad un nuovo ciclo di valutazione completo. Per tutte le informazioni dettagliate sull'argomento vedi le Linee guida in http://whc.unesco.org/archive/opguide12-en.pdf.
[1] P. Diacono, Storia dei Longobardi, Capo, L. (ed.), Vicenza, 1992; B. Effros, Merovingian Mortuary Archeology and making the Early Middle Age, Berkley, 2003; S. Gasparri, Il regno dei Longobardi in Italia. Acheologia, società, istituzioni, Spoleto, 2004; G.C. Menis, A. Rizzi, Friaul lebt. 2000 Jahre Kultur im Herzen Europa, Vienne / Fribourg / Kassel, Herder, 1978.
[1] Indicatori economico-finanziari, sulla qualità dei servizi realizzati, sulla qualità organizzativa interna, sullo sviluppo delle conoscenze e delle competenze interne, sullo sviluppo di tecnologie innovative, sulla qualità delle relazioni con gli interlocutori sociali. Un secondo piano di osservazione riguarda i risultati raggiunti sul territorio di riferimento, in termini di valorizzazione del patrimonio in questione e di sviluppo culturale, sociale ed economico territoriale.
[1] Un secondo piano di osservazione riguarda i risultati raggiunti sul territorio di riferimento, in termini di valorizzazione del patrimonio in questione e di sviluppo culturale, sociale ed economico territoriale.

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

FESTIVAL: FATTORI MOTIVAZIONALI E DIMENSIONI LOCALI DI CONTESTO E DI COMUNITÀ. IL CASO "CITTÀ SPETTACOLO".

di Erika Diomede

INTRODUZIONE

Negli ultimi decenni, i festival e gli eventi si sono diffusi tanto da essere attualmente considerati uno dei settori dell'industria ricreativa in più forte crescita, e tra le tre principali categorie di attrazioni turistiche, insieme a quelle ambientali e permanenti [Getz 1991, Li e Petrick 2006]. I festival sono stati trasformati dunque da semplici occasioni ricreative a veri e propri strumenti strategici nelle mani delle *Destination Management Organizations* (DMOs) [Quinn, 2005]. Gli eventi culturali hanno attirato la crescente attenzione di ricercatori di diverse discipline quali l'antropologia, la psicologia, la sociologia e l'economia. Questa diversità dell'approccio alla ricerca è principalmente dovuta alla natura polivalente dei festival. Da un punto di vista turistico, infatti, le destinazioni sviluppano e promuovono questo genere di eventi per attirare turisti e stimolare, di conseguenza, la rigenerazione urbana, lo sviluppo di infrastrutture e l'occupazione [Richards, 2001]. Inoltre, i festival offrono l'opportunità di preservare e diffondere il patrimonio culturale del luogo ospitante, e rafforzano i legami sociali, l'orgoglio locale e l'identità culturale della comunità [Turner 1982, Besculides et al. 2002].
La motivazione turistica può essere in generale definita come un processo dinamico di fattori psicologici, denominati bisogni, che determinano uno stato di tensione negli individui che, di conseguenza, intraprendono azioni volte a ristabilire il perduto equilibrio [Crompton 1979]. Nello specifico dei festival, sia i primi studi sviluppati sul tema della *festival motivation* [Ralston and Crompton, 1988; Uysal et al., 1991; Mohr et al., 1993; Backman et al., 1995] che quelli più recenti [Formica & Uysal, 1996; Scott, 1996; Crompton & McKay, 1997; Lee, 2000], sono stati condotti nell'ambito della ricerca turistica. Le motivazioni più comuni emerse da queste ricerche sono la *socializzazione, l'unione familiare, lo svago, la novità,* e l'*esplorazione culturale.* Queste analisi, però, essendo molto incentrate su dimensioni motivazionali più turistiche, non hanno considerato la possibile influenza delle dinamiche della comunità, del contesto sociale e dell'unicità degli eventi sulla motivazione degli spettatori [Meang et al. 2016]. Inoltre, la recente e ampia diffusione di festival di piccole dimensioni prevalentemente dedicati alle comunità locali, rendono necessario un approfondimento del contesto sociale in cui gli eventi prendono forma per poter comprendere a pieno le reali motivazioni dei frequentatori. Questa necessità è supportata da autori come De Bres and Davis (2001) che hanno definito i festival come dei veri e propri servizi per la comunità in quanto capaci di rafforzare l'identità di gruppo e lo spirito di appartenenza al territorio. Anche Derrett (2003) nella sua ricerca ha evidenziato che i festival contribuiscono allo sviluppo del senso di comunità generando un senso di appartenenza, supporto, partecipazione. Ciononostante, nella letteratura mancano attualmente misure testate per la valutazione dell'impatto delle dimensioni locali di contesto e di comunità sulla motivazione degli spettatori a prendere parte a festival locali. Per questo motivo, altri ambiti di ricerca come l'antropologia e la sociologia sono stati presi in considerazione per supportare lo sviluppo empirico di questa analisi. Di particolare importanza sono state le ricerche sugli impatti socio-culturali dei festival di Delamere et al. (2001), Rollins e Delamere (2007) e Small (2008).
I festival sono attualmente una delle attrazioni turistiche in più forte crescita, e sono tanti gli studi che hanno sottolineato l'importanza di esplorare la motivazione dei visitatori a prenderne parte allo scopo di migliorare i processi di ideazione, pianificazione, gestione e promozione. Oggetto della ricerca è la relazione tra la partecipazione ad eventi culturali e dinamiche di *community involvement,* con attenzione specifica al ruolo di fattori locali di contesto ed attrazione della comunità residente. Il filo conduttore dell'analisi si dipana dall'esame della letteratura relativa ai fattori motivazionali dei frequentatori di festival, generalmente incentrata su fattori culturali

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

intrinseci, oltre che ricreativi e turistici, definendo, al contempo, gli ambiti immateriali delle dimensioni di 'comunità', meno esplorati nella ricerca e di cui tuttavia gli studi più recenti evidenziano la potenziale rilevanza. La ricerca mira ad identificare i motivi che attraggono i frequentatori di festival, investigando sul contesto e sulla comunità locale per capire se e quanto abbiano influenzato la loro scelta a prenderne parte. A questo scopo, tecniche di ricerca sia qualitative che quantitative sono state implementate. Per cominciare, un'analisi descrittiva preliminare è stata condotta durante il periodo di svolgimento del festival al fine di ottenere una visione d'insieme dell'evento, cercando di quantificarne il potenziale impatto turistico sul territorio e identificare le principali caratteristiche del pubblico di riferimento. In seguito, il metodo dell'analisi fattoriale esplorativa è stato impiegato per estrarre cinque dimensioni di motivazione principali: *senso di comunità, svago, socializzazione, esplorazione culturale,* e *curiosità per il nuovo format del festival.* Tre dei cinque fattori motivazionali sono risultati essere associabili a fattori locali di contesto, sia territoriali che di comunità.

IL CASO "BENEVENTO CITTÀ SPETTACOLO"

Il caso studio che proponiamo si riferisce all'indagine condotta sull'edizione 2016 del festival «Benevento Città Spettacolo», un evento locale fondato nel 1980 da Ugo Gregoretti e da allora sempre amministrato dal Comune di Benevento per trentasette edizioni.
Le prime edizioni del festival sono state un successo probabilmente grazie ad un'offerta culturale innovativa e sofisticata, e alla proposta di importanti prime teatrali nazionali e internazionali. A questa fiorente fase iniziale del festival, però, hanno fatto seguito anni di crisi dovuti alla riduzione dei fondi pubblici, alla mancanza di una chiara identità del festival e ad un interesse calante da parte del pubblico nei confronti di un'offerta teatrale, da un lato, forse troppo elitaria per coinvolgere la comunità locale e, dall'altro, non abbastanza innovativa per spettatori esterni ed esperti del settore.
La nostra analisi si focalizza sull'ultima edizione del festival, tenutasi dal 28 Agosto al 4 Settembre 2016 e caratterizzata da una forte variazione nel format rispetto alle edizioni precedenti. Il cambiamento ha investito prima di tutto la location dell'evento che è stata spostata dai teatri ai luoghi aperti quali piazze, vicoli, cortili di palazzi storici, giardini e monumenti, includendo anche aree suburbane della città, solitamente estranee allo svolgimento di attività sociali. Un altro importante cambiamento ha coinvolto l'offerta culturale dell'evento che, per questa edizione, è stata molto variegata e accessibile ad un pubblico più ampio. La proposta del festival ha previsto, infatti, sessantotto eventi differenti in otto giorni, includendo spettacoli teatrali, incontri letterari, concerti pop e sinfonici, mostre, conferenze e attività dedicate ai bambini. Infine, la trentasettesima edizione di Città Spettacolo, a differenza delle precedenti, è stata caratterizzata da un significativo flusso di partecipanti che, secondo i giornali locali, ha raggiunto 500.000 presenze in otto giorni (Diodato, 2016).
Al fine di ottenere una visione più ampia dell'evento, un'analisi preliminare del festival è stata svolta durante lo svolgimento dell'evento stesso, utilizzando metodi sia qualitativi che quantitativi. Il primo step ha previsto la consultazione dei dati Istat su arrivi e presenze nelle strutture ricettive di Benevento nel mese di Settembre dal 2009 al 2015, allo scopo di quantificare un eventuale impatto turistico del festival sul territorio. Tuttavia, nessuna variazione sostanziale del flusso turistico attribuibile a Città Spettacolo è stato rilevato nel corso degli anni. Come secondo step, un'intervista composta di otto domande è stata proposta a cinque strutture alberghiere situate nel centro di Benevento, ma anche in questo caso nessun impatto di Città Spettacolo sui livelli di occupazione delle strutture è stato rilevato. Infine, l'ultima fase dell'analisi preliminare si è basata su dati campione raccolti attraverso un questionario sul modello di quello realizzato dall'Istituto di Ricerca della Regione Lombardia (IReR) per l'investigazione del pubblico di un evento culturale. Il questionario è stato distribuito a mano durante il festival, per quasi tutti gli eventi in calendario, al fine di ottenere un campione rappresentativo della diversità dell'offerta culturale. 334 risposte su 400 sono state considerate valide per l'analisi descrittiva dei risultati che ha rivelato una quasi equa distribuzione di donne e uomini nel campione (58% donne, 42% uomini), con la maggioranza compresa tra 46 e 60 anni di età. In merito alla provenienza dei partecipanti, l'84% ha dichiarato di risiedere nella provincia di Benevento e il 13% in altre province della Campania. Questo dato ha

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

confermato la natura prettamente locale dell'evento che può essere considerato attrattivo per escursionisti provenienti da zone limitrofe a Benevento, ma non per turisti pernottanti in città. Solo il 3% del campione, infatti, ha dichiarato di provenire da altre regioni d'Italia e di aver pernottato nella Provincia di Benevento durante il periodo del festival, ma tutti possono essere definiti "visitatori accidentali" perché recatisi in città per motivi altri dall'evento e ospitati da amici o parenti.

METODOLOGIA

Per l'analisi esplorativa dei fattori motivazionali degli spettatori dell'ultima edizione di Città Spettacolo sono stati implementati metodi di ricerca sia qualitativi che quantitativi. Nello specifico sei interviste semi-strutturate sono state condotte con esperti del settore connessi al festival e al territorio di Benevento. Lo scopo delle interviste è stato quello di ottenere una comprensione poliedrica di Città Spettacolo grazie ai diversi ambiti di competenza degli intervistati, e di identificare variabili motivazionali connesse alla comunità e al contesto locale a supporto dell'analisi quantitativa. Successivamente, un secondo questionario è stato sottoposto ad un nuovo campione di partecipanti al festival, un mese dopo la conclusione dell'evento. Il target di riferimento è composto da residenti del Comune e della Provincia di Benevento e delle vicine province della Campania che hanno partecipato all'ultima edizione di Città Spettacolo. Concentrarsi su un campione geograficamente più variegato, infatti, sarebbe stato inefficace per lo scopo della ricerca perché non rappresentativo dell'attuale pubblico di riferimento del festival identificato nell'analisi preliminare. Inoltre, la motivazione di prendere parte all'evento può essere più facilmente influenzata da circostanze locali se i frequentatori sono parte della comunità ospitante.
L'analisi fattoriale esplorativa è stata considerata lo strumento statistico più adatto all'esplorazione delle motivazioni degli spettatori di Città Spettacolo. 27 variabili motivazionali sono state determinate e inserite nel questionario attingendo da diverse fonti: la letteratura analizzata, l'analisi preliminare del festival, le interviste degli esperti e la conoscenza personale dell'evento e del territorio. Le variabili sono state formulate come possibili risposte alla domanda *"Perché hai deciso di prendere parte alla trentasettesima edizione del festival Benevento Città Spettacolo?"*, e ai rispondenti è stato chiesto di esprimere il loro livello di accordo con quanto espresso da ogni singola variabile, utilizzando una scala Likert da 5 punti. Il questionario è stato costruito utilizzando il software di ricerca Qualtrics e distribuito online tramite social media e e-mail private.

ANALISI E DISCUSSIONE DEI RISULTATI

Il campione delle risposte ottenute al questionario è stato importato nel software IBM SPSS Statistics ma, su 332, solo 248 sono state ritenute valide per l'analisi. In prima battuta, sono state sviluppate e analizzate le statistiche descrittive per meglio identificare le caratteristiche demografiche del pubblico di riferimento di Città Spettacolo e quanto risultante si è mostrato essere coerente con gli esiti dell'analisi preliminare (Figura 1).

GENDER:	Male	46.1%
	Female	58.9%
AGE	< 18	7.8%
	18 – 30	28.9%
	31 – 45	21.8%
	46 – 60	35.2%
	61 – 75	5.9%
	75 +	0.4%

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

MARITAL STATUS:	Single	51.1%
	Married	32.8%
	Divorces	12.3%
	Widower	3.9%
EDUCATIONAL LEVEL:	Middle School	2.1%
	Secondary School	39.8%
	Bachelor's Degree	15.9%
	Advanced Degree	34.5%
	Master Of Science	5.3%
	PhD	2.5%
PROVINCE OF RESIDENCE:	Avellino	9.5%
	Benevento	85.9%
	Caserta	1.4%
	Naples	1.4%
	Other	1.8%
ANNUAL INCOME LEVEL:	< €5,000	21.8%
	€5,000 - €10,000	8.5%
	€10,000 - €20,000	25.7%
	€20,000 - €30,000	24.3%
	€30,000 - €40,000	14.4%
	€40,000 +	5.2%

***Figura1* – Profile of Sample Respondents**

Inoltre, un forte livello di *loyalty* nei confronti del festival è risultato dall'analisi dei dati, con il 90% dei rispondenti avente già partecipato a precedenti edizioni (Figura 2). In aggiunta, un forte attaccamento emotivo alla città di Benevento è stato dimostrato dal campione di riferimento di cui il 48% e il 32% ha dichiarano di sentirsi rispettivamente *molto* e *moderatamente* legato emotivamente al territorio (Figura 3).

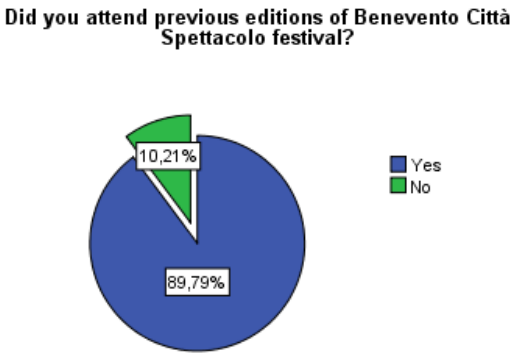


***Figura 2*- Partecipazione a precedenti edizioni del festi**

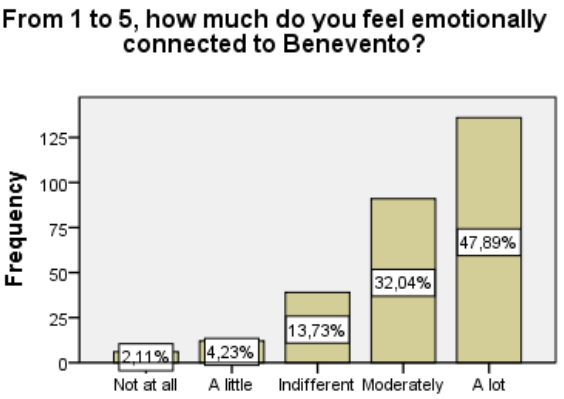


***Figura 3* -Legame emotivo con Benevento.**

Per quanto riguarda l'analisi esplorativa fattoriale applicata alle 27 variabili motivazionali, cinque fattori di motivazione sono stati estratti attraverso il metodo della *Principal Component Analysis* spiegando il 65,5% della varianza del modello (Figura 4).

Total Variance Explained

Component	Initial Eigenvalues	Rotation Sums of Squared Loadings[a]

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

	Total	% of Variance	Cumulative %	Total
1	12,130	44,925	44,925	8,675
2	1,810	6,703	51,628	8,014
3	1,696	6,281	57,909	1,938
4	1,045	3,870	61,779	5,784
5	1,009	3,738	65,517	5,717

Extraction Method: Principal Component Analysis.

***Figura 4* - SPSS Output, Direct Oblimin Rotation eigenvalues**

Ognuna delle 27 variabili motivazionali è stata successivamente attribuita ad uno dei cinque fattori estratti utilizzando criteri soggettivi, teorici e induttivi allo stesso tempo (Figura 5).

Pattern Matrix[a]

	Component				
	1	2	3	4	5
11 –Per vedere la comunità di Benevento finalmente riunita	,855				
20 – Perché Città Spettacolo è un'occasione per conferire alla comunità di Benevento una sua identità	,848				
15 - Perche Città Spettacolo è un'occasione per dimostrare che Benevento e la sua comunità sono uniche e speciali	,699				
10 – Per trascorrere del tempo con la mia famiglia	,684		,351		-,310
8 – Perché partecipando al festival ho percepito un senso di orgoglio e appartenenza al territorio	,622				
24 – Perché ho pensato che l'intera famiglia avrebbe apprezzato l'evento	,525			-,365	
3 - Perché Città Spettacolo ha portato un senso di novità e vitalità in città dopo molto tempo	,499				
23 – Perché mi è piaciuto vedere alcune aree della città rivalutate grazie alla presenza di Città Spettacolo	,484				,418
12 – Perché i festival sono degli eventi unici	,435	,			
26 – Per vedere artisti che non avrei potuto vedere altrimenti	,360	,313	-,345		
9 – Per sfuggire dagli impegni della vita quotidiana		,746			
5 – Per trascorrere tempo con gli amici		,715			
27 – Per alleviare lo stress quotidiano		,701			
4 – Perché ero curioso		,685			
17 – Per vivere un cambiamento		,653		-,309	
2 – Per divertirmi		,652			
14 – Perché ho avuto l'occasione di fare qualcosa di diverso senza dovermi spostare dalla mia area	,374	,419	-,323		
1 – Perché ho sempre preso parte a Città Spettacolo			,597		
7 – Per incontrare persone nuove			,456	-,336	
18 – Perché ero interessato ad alcuni eventi nello specifico				-,795	
21 – Per imparare qualcosa di nuovo				-,695	
25 – Per provare prodotti tipici locali				-,462	,331
19 – Per migliorare la mia conoscenza su Benevento	,441			-,461	
16 – Per socializzare con le alter persone partecipanti al festival			,394	-,434	
6 – Perché l'ultima edizione è stata diversa dalle precedenti					,697
13 – Perché ero curioso del nuovo format proposto dall'organizzazione del festival					,621
22 – Perché il programma del festival era molto variegato				-,337	,524

Extraction Method: Principal Component Analysis.
Rotation Method: Oblimin with Kaiser Normalization.

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

a. Rotation converged in 27 iterations.

***Figura 5*- SPSS Output, Direct Oblimin Rotation Pattern Matrix**

I fattori estratti sono stati denominati rispettivamente *senso di comunità*, *svago*, *socializzazione*, *esplorazione culturale*, e *curiosità per il nuovo format del festival*. Il primo motivo che ha spinto gli spettatori, quasi prettamente locali, a prendere parte al festival è stato il *senso di comunità*. I partecipanti, infatti, hanno voluto sentirsi parte della comunità finalmente riunita, dimostrare il loro orgoglio locale, godersi un momento di rinnovata vitalità in città e vedere alcune aree della città rivalutate grazie al festival. Questa dimensione motivazionale richiama il forte legame emotivo dimostrato dai partecipanti nei confronti della città e può essere considerata specifica del caso e connessa alle circostanze locali. Il secondo fattore motivazionale è risultato invece essere lo *svago*. Chi ha deciso di andare a Città Spettacolo, dunque, lo ha fatto per soddisfare un bisogno di fuga dagli impegni e dallo stress quotidiano, per divertimento e intrattenimento. Il terzo motivo di adesione è stato, invece, il *desiderio di socializzazione*, non tanto inteso come volontà di conoscere persone nuove, ma di prendere parte ad una occasione sociale che ha permesso ai partecipanti di incontrare persone fuori dalla quotidiana cerchia di amicizie. Il quarto fattore motivazionale, denominato *esplorazione culturale*, ha mostrato delle peculiarità nel caso di Città Spettacolo pur essendo molto ricorrente nelle precedenti ricerche. Le variabili associate a questo fattore, infatti, presentano coefficienti di correlazione negativi conducendo a concludere che i frequentatori del festival non sono stati motivati dalla possibilità di migliorare la loro conoscenza su Benevento o di prendere parte a eventi culturali specifici, ma piuttosto da qualcosa di opposto a questo. Questo potrebbe essere dovuto al fatto che la maggior parte dei partecipanti siano locali, aventi già una certa familiarità con la cultura e i costumi del proprio territorio, e all'offerta di questa specifica edizione del festival, orientata più all'intrattenimento che all'arricchimento culturale. Infine, una forte *curiosità* nei confronti del nuovo format proposto dall'organizzazione di Città Spettacolo ha stimolato la partecipazione all'evento.

CONCLUSIONI

Considerare i bisogni della comunità e le caratteristiche intrinseche di un festival nella valutazione della motivazione a partecipare, può offrire spunti per ricerche future ma, soprattutto, dovrebbe indurre a riflettere sui punti di forza e di debolezza di un'operazione culturale di tal portata. Nel caso specifico di Città Spettacolo, i risultati della ricerca hanno confermato la natura prettamente locale dell'evento che attira un pubblico per lo più adulto proveniente dalla provincia di Benevento e, in parte più ridotta, da altre province della Campania. Inoltre, è stato messo in luce un forte desiderio da parte della comunità locale di uscire da uno stato di apatia sociale, e di fare esperienza di un momento di cambiamento e novità. È necessario però riflettere sul fatto che, nonostante questo desiderio abbia fortemente motivato i partecipanti locali, potrebbe non essere lo stesso per i potenziali visitatori esterni, estranei a queste circostanze così specifiche del contesto. Un aspetto di non poco conto, dal momento che potrebbe limitare la futura espansione del festival. D'altro canto però, va tenuto in considerazione che il senso di comunità contribuisce molto all'attrattiva dei festival che sono lo specchio dell'entusiasmo e della stabilità che una comunità può trasmettere ai visitatori non locali. In tal senso, il forte attaccamento emotivo dimostrato dagli spettatori nei confronti della città di Benevento avrebbe il potenziale per diventare un punto di forza per Città Spettacolo. Per far sì che questo accada, però, è essenziale che un management dell'evento più consapevole ed efficace venga sviluppato, partendo dall'implementazione di procedure di raccolta e analisi di dati rilevanti, che potrebbero supportare non solo la gestione del festival nel breve periodo, ma anche la definizione di una più chiara identità per «Benevento Città Spettacolo» ed una sua eventuale strategia espansiva futura.

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

RIFERIMENTI

Backman, K. F., Backman, S. J. U., Uysal, M., & Sunshine, K. M. (1995). Event tourism and examination of motivations and activities. *Festival Management & Events Tourism, 3:*15-24.
Besculides, A., Lee, M. E. and McCormic, P. J. (2002). Residents' perceptions of the cultural benefits of tourism. *Annals of Tourism Research, 29*(2): 425-439.
Città Spettacolo, 2016. *Programma* [Online]. Available at: <http://www.cittaspettacolo.it/BnCs2016/programma.php>. [Accessed 24 August 2016].
Crompton, J.L. (1979). Motivation for pleasure vacation. *Annals of Tourism Research, 6*: 408-424.
Crompton, J.L. and McKay S.L. (1997). Motives of visitors attending festivals events. *Annals of Tourism Research, 24*(2): 303-319.
Dalamere, T.A., Wankel, L.M. and Hinch, T.D. (2001). Development of a scale to measure residents attitudes toward the social impacts of community festivals, part 1: item generation and purification of the measure. *Event Management, 7*(1): 11-24.
De Bres, K, and Davis, J. (2001). Celebrating group and place identity: a case study of a new regional festival. *Tourism Geographies, 3*(3): 326-337.
Derrett, R. (2003). Making sense of how festivals demonstrate a community's sense of place. *Event Management, 8*(1): 49-58.
Diodato, A. (2016). Mezzo milione di presenze per Benevento Città Spettacolo. Sorride anche il commercio. *Ntr24,* [online]. Available at: <http://www.ntr24.tv/2016/09/20/mezzo-milione-di-presenze-per-benevento-citta-spettacolo-sorride-anche-il-commercio/>. [Accessed 26 September 2016].
Ente Provinciale per il Turismo Benevento, 2016. *Ospitalità*. [online]. Available at: <http://www.eptbenevento.it/ospitalita.php>. [Accessed 21 September 2016].
Formica, S., & Uysal, M. (1996). Market segmentation of festival visitors: Umbria Jazz Festival in Italy. *Festival Management & Event Tourism, 3:* 175-182.
Formica, S., & Uysal, M. (1998). Market segmentation of an international cultural-historical event in Italy. *Journal of Travel Research, 36*(4): 16-24.
Getz, D. (1991). Festivals, special events, and tourism. *New York: Van Nostrand Reinhold.*
Istat, (2013). *Annual Report Italian Statistics 2013 – Tourism.* [online] Available at: <http://www.istat.it/en/files/2013/12/Cap_18.pdf> [Accessed 21 September 2016].
Istat Statistics, (2016). *Capacity of collective accommodation establishments and Occupancy in collective accommodation establishments: Type of accommodation.* [online] Available at: < http://dati.istat.it/>. [Accessed 21 September 2016].
Istituto Regionale di Ricerca della Lombardia (IReR), (2009). *Completamento del sistema di valutazione di impatto economico degli interventi culturali.* IReR: Milano.
Lee, C. K. (2000). A comparative study of Caucasian and Asian visitors to Cultural EXPO in an Asia setting. *Tourism Management, 21*(2):169-176.
Li, X. and Petrick J.f. (2006). A review of festival and event motivation studies. *event managemnt, 9*:239-245.
Maeng, H. Y., Jang, H. Y. J. & Li, J. M. (2016). A critical review of the motivational factors for festivals based on meta-analysis. *Tourism Management Perspectives, 17:*16-25.
Mogavero, S. (2001). *Verso La Mecca del teatro. I primi venti anni di Benevento Città Spettacolo (1980 – 1999).* Edizioni Realtà Sannita Benevento.
mohr, K., Backman, K. f., gahan, l. w., & backman, S. J. (1993). An investigation of festival motivations and event satisfaction by visitor type. *festival management & event tourism, 1(3):*89-97.
Quinn, B. (2005). Arts festivals and the city. *Urban Studies, 42*(5/6): 927-943.
Ralston, L. & Crompton, J.L. (1988). Motivation, service quality and economic impact of visitors to the 1987 Dickenson the strand emerging from a mail back survey (rep. N. 3 for the Galveston Historical Foundation). College Station, TX: Texas A&M University.
Richards, G. (2001). The experience industry and the creation of attraction. In *Cultural attractions and European tourism,* p.55-69. Wallingford: CAB International.
Rollins, R. and Delamere, T.A. (2007). Measuring the social impacts of festivals. *Annals of Tourism Research, 34*(3): 805-808.

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

Scott, D. (1996). A comparison of visitors' motivations to attend three urban festivals. *Festival Management & Event Tourism, 3:*121-128.
Small, K. (2008). Social dimensions of community festivals: an application of factor analysis in the development of the social impact perception (SIP) scale. *Event Management, 11*(1/2): 45-55.
Turner, V. (1982). Introduction In *Celebration: Studies in festivities and rituals.* Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
Uysal, M., Backman, K., Backman, S., & Potts, T. (1991). An examination of event tourism motivations and activities. In R.D. Bratton, F.M. Go, & J. R. B. Richie (Eds.), *New horizons in tourism and hospitality education, training and research*, pp. 203-218. Calgary, Canada: University of Calgary.

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

IL RESTAURO, L'ARTE E LA MODA.

di Silvia Conti

Dal titolo si potrebbe pensare che in questa sede si tratterà di quella serie di eventi che sovente spiccano dai cartelloni pubblicitari delle città… Il grande evento di restauro atteso da tutto il mondo, la grande mostra con rarissime opere e, perché no, le scarpe di quella marca famosa che sponsorizza il tutto.
Non proprio, in questo scritto si vuole parlare del **Restauro quale disciplina volta alla conservazione di beni** di interesse storico artistico, d**ell'arte quale oggetto preferenziale del restauro e della moda quale fenomeno sociale** che ci induce a scegliere un certo tipo di intervento di restauro piuttosto che l'altro, che ci fa preferire alcuni oggetti o alcuni stili ad altri.

IL RESTAURO

Il restauro è una disciplina con radici antiche, ma che vede il suo costituirsi sotto un profilo teorico e normativo in tempi piuttosto recenti [Conti, 1988; Brandi, 1963][i]. E' una materia complessa, composita, in continua evoluzione, che riguarda una moltitudine di settori specifici che per ragioni di razionalizzazione normativa vengono suddivisi per materiali (lapidei, intonaci, legno, metalli, oreficeria, affreschi, dipinti su tela, dipinti su tavola, tessuti, vetri, carta, ecc.,ecc.,).
La finalità unica del restauro in tutte le sue diramazioni, correnti e sfaccettature è la conservazione di oggetti di interesse storico artistico, ovvero è la disciplina deputata a tramandare fisicamente gli oggetti ai posteri.
La figura professionale abilitata alla realizzazione del restauro è il restauratore, i requisiti necessari allo svolgimento dell'attività di restauro sono descritti e normati dal decreto Urbani [Dlgs n° 42 del 2004].
Negli ultimi tempi stiamo assistendo ad un incredibile fama o se vogliamo, fortuna critica, del "restauro". Si parla molto di restauro ed è un termine che spesso evoca motti di stupore e meraviglia, conserva in se una specie di magico alone e il più delle volte viene accoppiato per via diretta alla frase "riscoperta dell'antico splendore" che, detto per inciso, c'entra assai poco con il restauro.
Ma quando si assiste alla gloria del termine restauro si ha come la sensazione che si stia celebrando un nome, ricorda le parole di Marcel Proust, quando descrive la situazione tale per cui prima di conoscere fisicamente un luogo, esso sia solo una sensazione legata al suo nome[ii].
Anche il restauro è un luogo, più precisamente un mondo: dietro al termine restauro si nasconde un mondo complesso in continuo divenire. Basti pensare che solamente in tempi recenti si è assistito alla messa a punto di una tecnologia specifica per il restauro. Nella sua fase novecentesca il restauro, come un saprofita, ha dovuto sperimentare, assimilare e adattare materie e tecniche nate per i settori più disparati, si pensi agli ablatori dei dentisti utilizzati per rimuovere depositi coerenti e concrezioni

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

da superfici lapidee seguiti a ruota dalla tecnica laser, oppure i detergenti, antibatterici, solventi e reagenti chimici, in uso nell'industria e nella sanità, applicati alle fasi di pulitura e trattamento biocida delle opere, e ancora, le materie di sintesi come le resine, i leganti polivinilici o alifatici plasmati ed utilizzati per i consolidamenti e i fissaggi della disgregazione materiale delle opere.
Molti gli utilizzi e le sperimentazioni con un'unica sacra regola, la reversibilità. Ogni singolo atto, ogni singola fase che si compie per restaurare un'opera, dovrà assolutamente essere reversibile, ovvero dovrà poter essere rimossa qualora le condizioni future lo dovessero richiedere.
Siamo dunque di fronte ad una disciplina con poche certezze, fatta di studio, progettazione, sperimentazione sul campo, polvere, pazienza e tanto metodo.
Da questi soli brevi cenni descrittivi si potrà ben capire quanta e quale sia la distanza tra il restauro e la sua diffusa percezione.
Dato per assodato che si ritiene positiva la fama attuale del restauro, non si può non rilevare che troppo spesso non esiste un collegamento tra il diffondersi del concetto di restauro e la reale cognizione di conservazione del patrimonio storico artistico quale conservazione di un bagaglio di oggetti materiali, che possano costituire riferimenti concreti per la formazione della memoria collettiva futura.
L'epoca contemporanea appare spesso in un atteggiamento bipolare nei confronti della conservazione dei beni culturali: se da un lato si sta assistendo ad un diffondersi a tutti i livelli del concetto di restauro, dall'altro appare poco chiaro cosa sia giusto, etico e legittimo conservare. Ci si trova spesso di fronte ad una scelta selettiva di ciò che va restaurato, e quindi conservato, e ciò che può tranquillamente essere sacrificato sull'altare dell'utilità o della contemporaneità.
Non è insolito trovarsi di fronte ad interventi su immobili di pregio di cui vengono conservati gli affreschi, i portali, ma non gli intonaci, non i pavimenti o alcuni altri dettagli ritenuti di privi di importanza.
Gli intonaci, ad esempio, sono il luogo dove si possono trovare gli affreschi; soltanto lì, se ci sono, si potranno trovare. Eppure vengono frequentemente demoliti. Complici alcune teorie dell'architettura divenute consuetudine, che definivano l'intonaco "superficie di sacrificio", teorie che sono state terreno di studio e confutazione per gli stessi teorici dell'architettura [*Marconi, 1987;* Bellini, *1990*][iii], ma che, tuttavia, si sono diffuse a macchia d'olio, con gravissime ricadute sulla conservazione dei beni di interesse storico artistico. Ancora oggi, sebbene tutte le normative in materia dedichino ampio spazio alla conservazione degli intonaci, la loro attuazione fatica non poco ad affermarsi.
Ma cosa rende così frammentaria la consapevolezza riguardo il nostro patrimonio culturale? Che sia un problema di costi? Si certo, la conservazione e il restauro possono avere costi alti, ma non più di qualsiasi altra attività professionale. Nella maggior parte dei casi non si provvede neppure ad effettuare una banale comparazione dei costi prima di procedere ed affidare, senza alcun indugio, i lavori su manufatti storici a ditte edili.
Che sia colpa di un vuoto legislativo? Non proprio: l'Italia ha una tradizione legislativa in materia di beni culturali di alto profilo ed ha contribuito alla legislazione dei beni culturali a livello europeo ed internazionale, oltre a tutte le carte del restauro[iv].
Che sia un problema culturale? Probabilmente si! Senza dubbio vi è scarsa chiarezza quando si parla di conservazione del patrimonio. Un'incertezza che ha inizio dalla difficoltà nel comprendere cosa sia da considerarsi patrimonio culturale e prosegue con una forte cesura tra gli addetti ai lavori, intesi a tutti i livelli, e il resto del mondo.
Questa situazione nel suo complesso risulta dannosa in termini di amore e cura per il nostro paese e per la nostra storia.

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

L'ARTE

Veniamo ora agli oggetti di cui si occupa il restauro e dunque al **capitolo Arte.** L'arte è l'ambito preferenziale su cui agisce il restauro, in una infinita gamma di diramazioni, tante quante sono le manifestazioni artistiche. Arte antica, arte contemporanea, sculture, dipinti, filmati, performance, oggetti della cultura materiale e chi più ne ha più ne metta.
L'arte è azione e materia, espressa in una serie di categorie universalmente conosciute e diffuse, ma la sua più profonda essenza semantica non è di facile approccio. Forse per la moltitudine di discipline attraverso le quali si manifesta e spesso per l'assenza di un senso pienamente comprensibile o di una sua precisa funzione, l'arte in molti casi 'non serve a nulla'. Eppure è una delle espressioni più alte e potenti della società. Attraverso l'espressione artistica possiamo indagare e dedurre dati su civiltà lontane o scomparse e possiamo interpretare dati storici. L'arte parla di noi, del nostro carattere, del nostro pensiero e della nostra storia ed è per questo che va conservata, in tutte le sue forme, anche quelle ritenute più basse o popolari, poiché la miopia della vicinanza e della dimestichezza con il contemporaneo potrebbe non farci cogliere pienamente il significato storico sociale di alcune espressioni artistiche.
Va detto che se l'arte è oggetto preferenziale su cui agisce il restauro, essa non è però l'unica: il restauro si occupa anche di manufatti che non hanno connotazioni spiccatamente artistiche, si veda ad esempio il caso degli oggetti di interesse documentale. Se ci troviamo dinnanzi ad un vecchio registro dei conti di un ente, molto probabilmente questo oggetto non avrà nessuna connotazione spiccatamente artistica, ma certamente conserverà una miriade di dati storici di fondamentale importanza per l'ambito sociale di cui è espressione, e per questo va conservato.

LA MODA

E dal concetto di arte al concetto di gusto e di **moda** il passo è breve. Ci chiediamo come influisca la moda sulla conservazione dei manufatti di interesse storico artistico? Influisce eccome, e detiene un immenso potere!
Il gusto in materia estetica è da sempre un'espressione della società e, come una sorta di barometro, indica lo spostarsi della sensibilità sociale in una data direzione. I fattori che influiscono sull'affermarsi del gusto estetico dominante sono molti e intrecciati tra loro, vi sono impulsi di carattere politico, culturale, economico, sociale. E spesso siamo in grado di riconoscerli solo nella loro fase di massima espressione o nella fase di declino, quasi mai all'esordio.
Il gusto in materia artistica ha indotto la creazione di grandi opere e nel contempo ha mietuto morti e feriti al suo passaggio. Per esemplificare, si pensi alla riscoperta ottocentesca dello stile medioevale. Possiamo vedere con i nostri occhi quali e quante opere abbia prodotto: grandi dipinti a tema storico, complessi architettonici ricchi di decori eclettici. Questa riscoperta attenzione per un dato periodo storico va di pari passo con l'interesse culturale per le patrie e le origini ed è legata a sua volta agli impulsi socio-politici e culturali del periodo.

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

Di conseguenza è stata intrapresa la ricerca materiale dei manufatti originali medioevali - una sorta di ricerca del Santo Graal -, e in tale ricerca, diffusa e indotta dal gusto dominante, è stata spazzata via una moltitudine di opere ritenute non "originali".
Per essere più chiari, pur di mettere in luce i conci di pietra di una o di un'altra chiesa romanica, sono stati rimossi gli affreschi che negli anni avevano ricoperto e decorato le pareti, per non parlare dei decori barocchi che, in moltissimi casi, vennero distrutti, quasi fossero orrende sovrastrutture.
Pensare oggi a simili interventi, appare come un'aberrazione lontana. Fortunatamente l'attuale legislazione non li consente! Ma la legislazione può agire in ambiti tutelati da atti di vincolo diretto o indiretto, per il resto è la sensibilità di ognuno di noi che può decidere della sorte di un decoro a graffito, di un intonaco, di un vecchio libro o di una fotografia.

Il concetto di "originale" può essere tutt'oggi fuorviante. Quante superfici architettoniche vediamo nelle nostre città, private degli intonaci, per favorire la messa in mostra "dell'originale", con quei poveri mattoni che mestamente mettono in mostra la loro disgregata nudità? Pur nella consapevolezza che i casi in cui le superfici architettoniche siano nate per essere prive di intonaco sono veramente pochi! Così, pensando di aver scoperto l'originale, abbiamo in realtà messo a nudo lo strutturale che, per quanto non privo di fascino e di informazioni, è tuttavia lontano da una presunta originale finalità estetica. Probabilmente è soltanto un'idea, del tutto contemporanea, di ciò che noi pensiamo dovesse essere, in quel dato periodo, l'aspetto di una superficie architettonica.

Non dobbiamo pensare che gli interventi di restauro, nel senso stretto e tutelato del termine, siano immuni dalle tendenze di gusto, basti vedere il gusto nel ritocco delle lacune dei dipinti: per un periodo non vennero integrate, si preferivano le zone neutre, poi si affermò l'uso di un ritocco distinguibile dall'originale, il *rigatino*, più tardi si optò per il ritocco mimetico… Non c'è scampo: noi tutti siamo parte integrante dell'onda della moda, l'importante è che tutto quanto si faccia non sia dannoso e irreversibile per l'opera.

In via conclusiva possiamo dire che il restauro è una disciplina deputata a tramandare ai posteri gli oggetti di una data civiltà, il suo oggetto preferenziale è quanto fornito dall'espressione artistica della civiltà stessa, ma il gusto del tempo o più semplicemente la moda induce a conservare degli oggetti piuttosto che altri.

La nostra convinzione è che il migliore atteggiamento che si possa tenere, sia quello di conservare il più possibile e tramandare ai posteri affinché possano trarne buona conoscenza.

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

NOTE

[i] A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, Electa, 1988; C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma, 1963.

[ii] M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*,Torino, Einaudi, 2008.

[iii] P. Marconi, *La questione delle superfici di sacrificio e le sue conseguenze metodologiche: il recupero critico e le sue conseguenze metodologiche*, in F. Perego (a cura di), *Anastilosi, L'antico, il restauro, la città*, Roma-Bari, Laterza, 1987*;* A. Bellini, *La superficie registra il mutamento: perciò deve essere conservata*, Milano,1990.

[iv] L. 1089 del 1 giugno 1939; Dlgs n° 112 del 31 marzo 1998; Dlgs n°490 del 29 ottobre 1999; Dlgs.n° 42 del 22 gennaio 2004.

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

RICOSTRUIRE LA MEMORIA: IL "PORTALE ANTENATI" NEL PROGETTO FAMILYSEARCH INTERNATIONAL

di Alessia Ricci

INTRODUZIONE

Tra i luoghi deputati alla conservazione della memoria eccellono gli Archivi di Stato che conservano gli archivi degli Stati italiani preunitari, gli archivi degli organi centrali e periferici italiani, gli archivi notarili e tutti gli altri archivi e singoli documenti che lo Stato abbia in proprietà o in deposito per disposizione di legge o per altro titolo. Per provare a dare una misura, per difetto, possiamo affermare che si tratta di un complesso di circa un milione di pergamene sciolte e di circa otto milioni di unità archivistiche, tra buste, filze, mazzi, fasci, volumi e registri.
Il Portale Antenati - promosso e curato dalla Direzione Generale per gli Archivi - è nato dall'esigenza di rendere disponibile l'enorme patrimonio documentario esistente negli Archivi di Stato per condurre ricerche anagrafiche e genealogiche, finalizzate alla ricostruzione della storia di famiglie e di persone, ma anche alla storia sociale in senso lato. Attraverso il Portale è infatti possibile sfogliare a video milioni e milioni di immagini di registri di anagrafe e di stato civile, trovare nomi di persona presenti negli atti, ottenere informazioni sulle fonti. Sono attualmente presenti sul portale **53.262.936** immagini provenienti da **47** Archivi di Stato (dato aggiornato al *Gennaio 2017*).
Questo ambizioso progetto è reso possibile da una convenzione stipulata nel 2011 dalla Direzione generale per gli archivi con *Family Search*. La convenzione prevede il riversamento su supporto digitale dei registri di anagrafe e di stato civile conservati presso gli Archivi di Stato italiani. Le immagini digitali, ottenute in parte dal riversamento di microfilm realizzati negli istituti archivistici dalla *Genealogical Society of Utah*, a partire dalla metà degli anni Settanta, in parte per nuova acquisizione, sono corredate dalla rispettiva descrizione archivistica che riporta il nome dell'istituto che conserva la fonte, il fondo, la tipologia dell'atto (nati, matrimoni, morti e relativi allegati), la località, la data, il numero progressivo di registro o di busta quando esistente. È anche in corso una indicizzazione a tappeto dei nomi presenti nei singoli atti, affidata a operatori e utenti su base **volontaria**.
Gli Archivi di Stato coinvolti nel Progetto hanno realizzato appositi database, destinati ad essere inseriti in prospettiva all'interno del Portale degli Antenati.

IL PROGETTO INTERNAZIONALE

FamilySearch International è un'organizzazione di genealogia gestita dalla Società Genealogica dello Utah (GSU) e risulta essere la più importante del settore, su scala mondiale. L'organizzazione - oltre a conservare una collezione di dischi, risorse e servizi, progettati per rendere agevole agli utenti la ricerca di informazioni sulla loro storia familiare - raccoglie, conserva, e registra le azioni genealogiche di tutto il mondo, offrendo l'accesso gratuito alle sue risorse attraverso il servizio on-line su FamilySearch.org e garantisce assistenza personale presso più di 4.500 centri genealogici in 70 paesi.
Fondata nel 1894, la Società Genealogica dello Utah ha dato vita nel 1938 a una collezione di microfilm fondamentali per la genealogia; tale collezione è stata trasferita recentemente al Granite Mountain Records Vault[1], per la conservazione a lungo termine.
Nel 1998 la Società ha realizzato una serie di immagini digitali di alcuni documenti e da questo campione è originata la decisione dei dirigenti LDS della Chiesa di costruire un sito web genealogico. Nel maggio 1999 è nato il primo sito web aperto al pubblico, il quale ha fatto registrare una serie di problemi, dovuti principalmente al sovraccarico di dati e all'estrema popolarità: nel mese di ottobre del 1999, aveva superato infatti 1,5 miliardi di consultazioni e nel mese di novembre

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

erano stati aggiunti 240 milioni di nomi, portando il numero totale di iscrizioni a 640 milioni. Nel 2001 vengono, per tale ragione, avviati i lavori per un sito web sostitutivo, supportato da una banca dati consolidata, capace di fornire agli utenti la possibilità di modificare i dati. Il sito viene chiamato "nuovo FamilySearch" e offre la possibilità di trovare e costruire i cosiddetti "alberi familiari". Il sito FamilySearch.org offre l'accesso gratuito alle immagini digitali dei documenti genealogici che possono essere cercate all'interno di un database. La società ha provveduto al processo di digitalizzazione di tutta la sua collezione di microfilm con lo scopo si rendere le immagini disponibili online e sta attualmente lavorando con società genealogiche in tutto il mondo a progetti locali di indicizzazione. Gli indici sono creati da operatori - non necessariamente membri della chiesa mormone - utilizzando il software di indicizzazione di FamilySearch sviluppato dalla chiesa di LDS. Per garantire una maggiore accuratezza, ogni lotto di record è indicizzato da due indicizzatori separati e le eventuali discrepanze sono valutate da un arbitro esperto. Alla fine del 2010, 548 milioni di registri dello stato civile sono stati trascritti e resi pubblici attraverso il sito, permettendo di raggiungere l'obiettivo di offrire 1 miliardo di record indicizzati in linea. La Chiesa di Gesù Cristo dei Santi degli Ultimi Giorni ha rilasciato al pubblico una applicazione web che consente agli utenti di interagire con le banche dati unificate contenenti informazioni genealogiche collegate. L'applicazione si trova nel sito FamilySearch.org corrente ed è denominata "la scheda". Molti dei database FamilySearch International vengono combinati in un unico database e tutti i record riuniti in cartelle infine collegate al pedigree.
Il sito presenta delle caratteristiche innovative rispetto ai precedenti: rende possibile, attraverso un supporto nuovo, maggiori asserzioni sui fatti, permettendo alle persone di manifestare il loro dissenso; presenta Fonti e link associati alle immagini ricercate; possiede documenti acquisiti da 2,4 milioni di rotoli della Chiesa di registri dello stato civile microfilmati da tutto il mondo, già indicizzati e attualmente in corso di scansione; fornisce una serie di informazioni relative ai membri della chiesa mormone, facilitando la comprensione delle informazioni, eventualmente, trovate; presenta un mash-up[i] del nuovo sito FamilySearch e Google Maps che fonde informazioni relative ai luoghi in cui un individuo ha vissuto e a notizie ed gli eventi della sua vita.
Dal 5 marzo 2013 FamilySearch Family Tree è a disposizione di tutti, anche di coloro che non sono membri della Chiesa mormone. Il 16 Aprile 2013 il sito ha rinnovato completamente il design generale includendo un grafico interattivo e modificando alcune funzionalità di stampa .
L'organizzazione, per garantire omogeneità nell'indicizzazione ha redatto e diffuso delle linee guida, che rappresentano una sorta di manuale di istruzioni valido per tutti i progetti. Al loro interno vengono affrontati i temi delle abbreviazioni, denominazioni dei luoghi, punteggiatura, correzioni e cancellature, segni di ripetizione, informazioni illeggibili, sovrapposizioni, lettere maiuscole e/o minuscole, segni diacritici e altri caratteri, elenchi di riferimento, sottolineature, trattamento di pubblicazioni e/o annunci pubblici di matrimonio.

ARCHIVI DI STATO: LA RICERCA ANAGRAFICA ATTRAVERSO L'INDICIZZAZIONE DELLO *STATO CIVILE*

Come già detto, grazie alla convenzione stipulata con FamilySearch International nel 2011, il Portale Antenati si propone di pubblicare progressivamente, accanto a milioni di immagini di registri di stato civile, anche milioni di nomi estratti dalle immagini. Al lavoro di indicizzazione può collaborare chiunque in forma volontaria, rendendo disponibili questi dati on line. Partecipare è facile ed è possibile farlo comodamente dal proprio computer, senza conoscenze specifiche, con la massima flessibilità di tempo e senza vincoli di orario, collegandosi al sito di FamilySearch International.
Nella sezione "il Territorio e le Fonti" del Portale viene presentato il patrimonio archivistico cui attingere per la ricerca e gli Archivi di Stato che lo conservano. Le fonti seriali conservate negli Archivi di Stato utili alle ricerche anagrafiche e genealogiche sono individuabili principalmente in due tipologie: gli Stati civili, che datano a partire dall'inizio dell'Ottocento; e la documentazione militare (Liste di leva e Ruoli matricolari) conservata a partire dalla prima metà dell'Ottocento in avanti.
Le informazioni sui contenuti - estremamente sintetiche - sono fonti che riguardano ampie aree geografiche del paese e più generazioni della popolazione italiana. Il termine liste di leva include

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

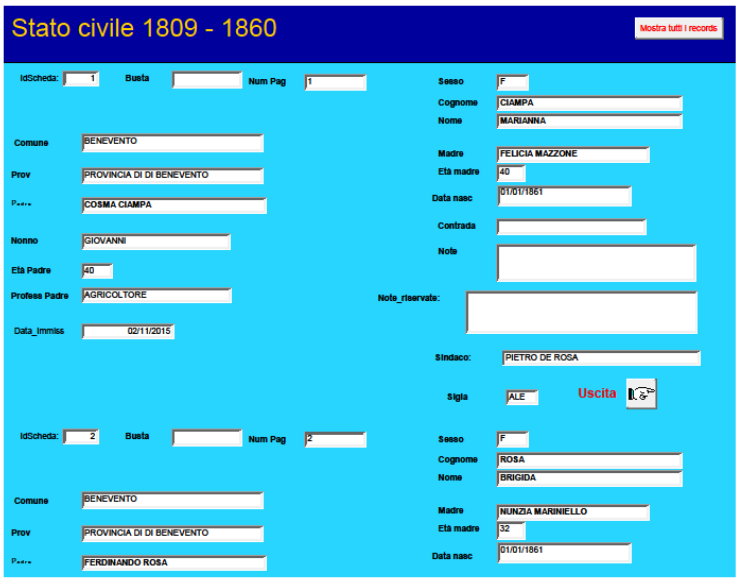
diverse tipologie di atti (liste di leva, liste di estrazione, liste dei renitenti, liste dei riformati etc.) presenti nello stesso fondo archivistico.
Lo Stato civile Napoleonico (SCN) fu introdotto in Italia a partire dal 1806, a seguito dell'annessione di molte regioni all'Impero francese, e rimase in vigore fino al 1815; la tenuta dello stato civile da parte dei Comuni dell'epoca ha prodotto una serie di registri di atti di nascita, di matrimonio e di morte, il cui doppio originale, dopo varie vicende, a seconda dei luoghi e dei tempi, è confluito presso gli Archivi di Stato delle rispettive province. Spesso accanto ai registri sono presenti numerosi Allegati agli atti che riportano informazioni interessanti e non reperibili altrove, come la paternità e la maternità, o il consenso al matrimonio dei contraenti, consentendo di risalire alle generazioni precedenti vissute nella seconda metà o alla fine del Settecento.
Durante la Restaurazione, la registrazione dei movimenti demografici - mentre continua a essere esercitata dalle parrocchie - rimane nelle competenze delle autorità civili in alcune regioni. Lo Stato civile della Restaurazione (SCR), relativo al periodo 1815 - 1865 circa, è presente soprattutto nell'Italia meridionale (stato civile dell'Intendenza borbonica nel Regno di Napoli), ma anche in alcune aree settentrionali (stato civile estense nel Modenese); in altri casi vige un sistema misto: parte delle competenze resta all'autorità ecclesiastica, ma sotto lo stretto controllo dell'autorità civile (Toscana). I registri prodotti, analoghi per tipologia e struttura a quelli del periodo francese, sono ugualmente accompagnati da Allegati, insieme ai quali sono confluiti negli Archivi di Stato.
Con lo Stato Civile Italiano (SCI), istituito con R.D. 15 novembre 1865, n. 2602, in vigore da 1° gennaio 1866, ha inizio presso i Comuni italiani la produzione dei registri con gli atti di nascita, di cittadinanza, di pubblicazioni di matrimonio, di matrimonio e di morte, sempre redatti in doppio originale, uno dei quali rimane presso il Comune stesso, mentre il secondo viene inviato al Tribunale competente per territorio e successivamente agli Archivi di Stato per la conservazione permanente.
I registri sono corredati da indici alfabetici annuali e/o decennali che consentono una più rapida ricerca dei singoli atti; essi riportano inoltre atti di stato civile registrati presso altri Comuni o altre autorità, anche all'estero, riguardanti cittadini italiani residenti nel Comune stesso.
Anche in questo caso accanto sono presenti gli Allegati, che contengono dati di prima mano come i certificati medici relativi alla nascita o alla morte, nonché una varietà di atti relativi alle trascrizioni e alle annotazioni riportate sui registri, alle pubblicazioni di matrimonio, ai matrimoni, alle cittadinanze. Questi Allegati sono in originale unico conservato soltanto presso i Tribunali e in seguito vengono trasferiti agli Archivi di Stato.
Rispetto ai registri compilati per scopi militari, o da comunità religiose, i registri civili riguardano i cittadini di entrambi i sessi e di qualsiasi confessione religiosa, nonché gli atei e i non battezzati.
Molti Archivi di Stato coinvolti nel progetto hanno realizzato iniziative per promuovere l'indicizzazione volontaria partendo dalle singole realtà: i nomi di luoghi di persone sono infatti meglio conosciuti da chi vive o ha le proprie radici in una determinata area geografica. Gli archivi italiani che hanno aderito al progetto sono 109, (comprese le sezioni di Fano e Urbino a Pesaro).
Il lavoro svolto dai singoli archivi, all'interno del progetto, rappresenta, senza dubbio, un elemento di crescita per la ricerca anagrafica, ma al contempo di semplificazione per tutti coloro che si accingono a voler ricostruire la loro memoria familiare.

IL CASO DELL'ARCHIVIO DI STATO DI BENEVENTO

Valido esempio da esaminare per meglio comprendere il contributo realizzato dai 109 archivi coinvolti nel progetto nazionale ed internazionale è l'Archivio di Stato di Benevento, il quale conserva un ricchissimo patrimonio documentale e, tra gli altri fondi, annoveriamo nella quasi totale integrità, la documentazione relativa allo *Stato civile* dei comuni della provincia dal 1809 al 1860.
Lo *Stato civile*, negli anni '80 del Novecento, è stato microfilmato per intero per conto di *Family Search International*. Tale fondo è provvisto di inventario e, per alcuni comuni, di indici relativi agli *Atti di nascita*, consultabili sul sito web dell'Istituto all'indirizzo
http://archiviodistatobenevento.beniculturali.it/index.php?it/146/fondi-documentari.
e sul Portale Antenati all'indirizzo
http://www.antenati.san.beniculturali.it/gallery&g2_view=search.SearchScan.

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

I registri custoditi presso l' Archivio di Stato di Benevento sono stati trasferiti dagli Archivi di Stato di Avellino, Campobasso e Caserta. Mancano i registri dei comuni dell'ex provincia di Capitanata, rimasti presso l'Archivio di Stato di Foggia - sezione di Lucera - e quelli dell'ex ducato pontificio. Solo sul finire dell'anno 2012 si è riusciti a dare collocazione ai registri dello Stato Civile postunitario, recuperati nel 1987 nell'antica sede del Tribunale di Benevento. La documentazione è attualmente in corso di riordinamento e di schedatura con criticità legate al fatto che un nucleo consistente necessiterebbe di un intervento di restauro. Lo stato civile postunitario comprende anche i registri di comuni delle province di Campobasso e Avellino che sono o sono stati compresi nella competenza territoriale del Tribunale di Benevento.
Per le attività progettuali è in corso di compilazione un indice informatizzato dei nati tra il 1809 e il 1860, consultabile sul sito web istituzionale *http://www.archiviodistatobenevento.beniculturali.it*. Il lavoro di indicizzazione prevede la schedatura analitica del registro e la redazione di indici che vanno a raccordarsi e integrarsi con l'attività di digitalizzazione, precedentemente effettuata dagli operatori di FamilySearch International, allo scopo di rendere più rapida e diretta la consultazione dei dati. L'applicazione delle tecnologie informatiche permette, attraverso l'adozione di soluzioni innovative, la soddisfazione degli obiettivi di censimento e reperimento delle informazioni in modo efficiente ed efficace.
Digitalizzazione, **indicizzazione** e **consultazione in rete** sono le parole chiave di questo importante progetto internazionale che promuove, al contempo, la tutela e la valorizzazione dell'archivio come bene culturale e come fonte anagrafica per eccellenza. L'adesione dell'Archivio di Stato di Benevento al Progetto di digitalizzazione della documentazione dello Stato Civile ha previsto: un'analisi preliminare della documentazione al fine di definire gli strumenti più idonei per la digitalizzazione e l'indicizzazione, un'attività di digitalizzazione da parte degli operatori di Family Search, i quali hanno effettuato il lavoro in maniera autonoma, prescindendo dal contributo tecnico dell'Archivio e un'attività di indicizzazione, effettuata da tirocinanti, volontari ed impiegati dell'Archivio, volta a creare una banca dati dei nominativi con diverse informazioni relative alle generalità dei soggetti. La banca dati è strumento indispensabile per la redazione di indici dei nomi a corredo dei registri e per favorire la rapida esecuzione di ricerche complesse. Sono in corso il controllo della diretta (e corretta) corrispondenza tra le immagini e i nominativi; il collegamento tra la banca dati dei nominativi e le immagini digitali in modo che, a fronte di una ricerca, sia possibile visualizzare le immagini dello Stato Civile corrispondenti; la pubblicazione on line dei risultati del progetto in termini di schedatura archivistica e oggetti digitali. La base di dati in uso presso l'Archivio di Stato di Benevento per la schedatura é stata realizzata in ambiente *Access*[i]. Nello specifico, la maschera progettata prevede la seguente struttura:



© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

Ogni campo prevede l'inserimento di dati singoli necessari all'individuazione del soggetto ricercato. Nel campo "NOTE" vengono inserite, esclusivamente, le notizie relative ai parti gemellari, eventualmente riportate: verranno quindi create due schede differenti riportanti lo stesso numero di pagina, la seconda delle quali contraddistinta dalla lettere "b", in tal modo risulterà agevole Ogni campo prevede l'inserimento di dati singoli necessari all'individuazione del soggetto ricercato. Nel campo "NOTE" vengono inserite, esclusivamente, le notizie relative ai parti gemellari, eventualmente riportate: verranno quindi create due schede differenti riportanti lo stesso numero di pagina, la seconda delle quali contraddistinta dalla lettere "b", in tal modo risulterà agevole comprendere il rapporto di dipendenza delle due schede. Il campo "NOTE RISERVATE" accoglie invece, tutte le altre tipologie di notizie contenute nei registri non richieste da campi precedenti. Qualora le dichiarazioni contenute nel registro non presentino le informazioni necessarie per la compilazione dei campi si proseguirà inserendo, nello specifico dominio, la dicitura DATO NON IDENTIFICATO. Ogni campo, nello specifico, presuppone l' inserimento di dati univoci, i quali saranno segnalati dal programma se non correttamente inseriti.
Quello della redazione degli indici è un lavoro delicato e complesso e rappresenta l'anello di congiunzione tra le operazioni di riordinamento e schedatura archivistica e una efficace attività di reperimento delle informazioni, per superare uno stadio di digitalizzazione per così dire "muta". Le banche dati create presso l'Archivio di Stato di Benevento verranno messe a disposizione di Familysearch per le opportune connessioni con la ricchissima galleria di oggetti digitali che è in corso di creazione e implementazione.

NOTE

[i] Un mash-up è un sito o un'applicazione web di tipo ibrido, cioè tale da includere dinamicamente informazioni o contenuti provenienti da più fonti. In termini informatici indica un'applicazione che usa contenuto da più sorgenti per creare un servizio completamente nuovo.
[ii] La struttura di *Access* segue il modello di tabella relazionale: è possibile quindi immagazzinare i dati da gestire in tabelle composte da un numero elevato di record, ed ogni record contiene i dati distinti per campi. Se una tabella non fosse sufficiente per immagazzinare i dati necessari e fosse necessario utilizzarne altre, è possibile collegare varie tabelle tra loro con una relazione.

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

L'ULTIMO GIACOBINO A PALAZZO SERRA DI CASSANO. GERARDO MAROTTA: UN'UTOPIA POSSIBILE.

di Esther Basile

Un Palazzo Storico di Napoli, Palazzo Serra di Cassano, in Via Monte di Dio 14, ha reso possibile l'Utopia di un grande studioso e di un grande umanista, uomo eccellente, quale è stato l'avvocato Gerardo Marotta.
Durante il Convegno svoltosi a Napoli in occasione del Bicentenario della Rivoluzione Napoletana del 1799, l'Avv. Marotta definì se stesso "L'ultimo giacobino".

L'ampiezza di ciò che hanno rappresentato le opere svolte presso L'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli attraverso Seminari, Convegni e Pubblicazioni la cui sola enumerazione occupa volumi di grande spessore e di riconosciuta valenza - dagli studi storici a quelli filosofici e filologici, da quelli della fisica alla matematica, dalle scienze politiche alle scienze sociali - rendono giustizia di un grande insegnamento avvenuto attraverso la presenza di 27 mila studiosi di tutto il mondo ed un patrimonio librario di circa 350 mila volumi, tradotti in tutte le lingue, considerato Patrimonio dell'umanità.

Marotta e l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici hanno disegnato un percorso di alto Umanesimo producendo un significativo patrimonio di ricerca che non appartiene solo all'Italia ma all'Europa intera.

Vorrei ricordare solo alcuni Convegni come quello, tenutosi nel 1986, di Alistar Crombie dell'Università di Oxford "Cos'è la storia della scienza?", e quello del 1989 "Feynman Quantum Mechanics 40 years after its Proposal". L'apporto dell'Istituto è stato fondamentale nel preparare il Convegno del 1989 in onore di Eduardo Caianello ed il Convegno tenutosi a Napoli nel 1991 in memoria di Léon van Hove. Il ricordo di un grande scienziato e di un grande europeo, dunque, ha permesso un'analisi profonda di quanto è avvenuto e di quanto avviene nella collaborazione europea in molti campi della scienza e della tecnologia.
Vorrei ricordare, inoltre, che nel 1980 Paul Dibon dell'Ecole Pratique des Hautes Etudes in quanto membro del Comitato scientifico, prese parte alla inaugurazione della scuola di Studi Superiori nata dall'Istituto, da qui nacquero una fitta collaborazione e la rivista "Nouvelles de la République des Lettres". La Rivista si presentò come organo di documentazione scientifica, nel quale la maggior parte dello spazio fu riservato allo studio delle fonti storiche, ma anche divenne canale di comunicazione per specialisti di biblioteche, di archivi e di musei.
La scelta cadde, quasi naturalmente, sull'epoca cosiddetta moderna, l'epoca cioè che va *de la Renaissance au Siècle del Lumières* o meglio *dal Rinascimento all'Illuminismo*, poiché è in gran parte per opera di storici italiani che la formula ha trovato la sua prima consacrazione e le più riconoscibili esperienze.

Bisogna ricordare le innumerevoli Conferenze fra cui appaiono di fondamentale importanza quelle tenute da Konrad Gaiser dell'Università di Tubinga su "Questioni fondamentali di ermeneutica platonica", quelle di Eugenio Garin su "Marsilio Ficino e il ritorno di Platone" il 15 maggio 1984, di Marcello Gigante del Centro Internazionale per lo Studio dei Papiri Ercolanesi con "La scuola di

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

Platone e la Scuola di Epicuro" con 15 volumi dal 1978-1995. Nel 1983 la Lezione-Conferenza di Henri Gouhier de l'Académie Francaise "Jean-Jacques Rousseau.Storia e Leggenda". Nel 1984 la Conferenza tenutasi nella sede dell'Istituto Filosofico di Ernst Gombrich "Il gusto dei prmitivi", le radici della ribellione. Le lezioni di Ernesto Grassi da Monaco su " La filosofia italiana nelle sue relazioni con la filosofia europea oggi". Nel 1987 la lezione tenuta da Paul Oskar Kristeller della Columbia University su "L'Umanesimo italiano del Rinascimento e il suo significato".
Gerardo Marotta è stato l'uomo del logos ed il sapere da lui espresso si è posto in sintonia con i più grandi studiosi come Gadamer, in una comunanza spirituale in preparazione dell'Europa comunitaria e culturale.

L'*Istituto Italiano per gli Studi Filosofici* è stato fondato nel 1975 a Napoli da Enrico Cerulli, Elena Croce, Pietro Piovani, Giovanni Pugliese Carratelli e da Gerardo Marotta, che ne è stato il Presidente, intorno alla biblioteca umanistica di oltre trecentomila volumi, già messa insieme dall'avvocato in un trentennio di pazienti ricerche di fondi librari in tutta Europa. Ad un quarantennio dalla fondazione, promossa da Benedetto Croce, dell'*Istituto Italiano per gli Studi Storici*, l'avvocato Gerardo Marotta avvertiva che del binomio vichiano *verum-factum*, filosofia-filologia, il polo debole era diventato proprio quello del pensiero speculativo, dal momento che appariva esaurito il grande slancio di dibattito teorico del primo dopoguerra, intenso ma spesso astratto, tanto da far nascere nell'animo di Croce l'intento di temperarlo e insieme rafforzarlo avviando i giovani sulla strada di rigorosi studi storici.
Nei primi anni di vita dell'Istituto, nato sotto gli auspici dell'*Accademia dei Lincei*, l'attività didattica e scientifica si è svolta in viale Calascione nella sede della biblioteca dell'Istituto. Questi locali divennero però ben presto angusti per la grande affluenza di studiosi e di borsisti da ogni parte d'Italia e d'Europa, che sempre più affollavano i seminari e convegni.

Nel 1983 il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali acquisiva al Patrimonio dello Stato il settecentesco Palazzo Serra di Cassano e lo destinava in uso all'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici perché potesse sviluppare, in una sede di adeguato decoro e funzionalità, la sua vita essendo assurto ormai al centro dell'attenzione degli studiosi di tutto il mondo. Un insieme architettonico fra i più notevoli del pur ricco patrimonio storico napoletano veniva così recuperato ad un'altissima funzione culturale.
Di questi splendidi ambienti, carichi di storia, l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici ha fatto, come ha affermato il prof. Paul Dibon, "un crocevia della cultura europea".

Da Eugenio Garin a Luigi Firpo, da Hans-Georg Gadamer a Karl Popper, tutti i maggiori esperti italiani e stranieri della storia del pensiero hanno tenuto seminari all'Istituto. Nel lungo anno accademico, che inizia sempre ai primi di settembre per concludersi soltanto a luglio inoltrato, ogni giorno si svolgono seminari e corsi di lezioni destinati ai borsisti dell'Istituto, ai ricercatori, ai giovani, al vasto pubblico colto della città.
A un ritmo sempre più intenso l'Istituto si è adoperato anche per dare un contributo al riavvicinamento fra la cultura filosofico-umanistica e quella scientifica, organizzando seminari di fisica e di biologia, cui hanno contributo vari premi Nobel, da Rita Levi Montalcini a Carlo Rubbia, da Steven Weinberg a Sheldon Glashow, da Marx Perutz a Ilya Prigogine. Ernst Gombrich, Francis Haskell, Ferdinando Bologna, Jean Starobinski hanno tenuto seminari di storia e teoria dell'arte, mentre al prof. Luigi De Rosa è stata affidata la direzione di incontri scientifici e pubblicazioni nel campo della storia economica.

In collaborazione con le più prestigiose istituzioni di cultura straniere, l'Istituto organizza periodicamente cicli di lezioni per i suoi borsisti presso Università e Centri di ricerca all'estero: dal *Warburg Institute* di Londra all'*École Pratique des Études* di Parigi, alle università di Cambridge, Warwick, Rotterdam, Austin, Monaco, Francoforte, Amburgo, Tubinga, Erlangen. L'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, che è stato diretto dal prof. Giovanni Pugliese Carratelli ed il cui comitato scientifico è stato composto tra gli altri da Luigi De Rosa, Eugenio Garin, Tullio Gregory, Raymond Klibansky, Rita Levi Montalcini, Alfonso Maria Liquori, Gerardo Marotta,

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

Vittorio Mathieu, Giovanni Pugliese Carratelli e E.G.C. Sudarshan, ha sviluppato anche un'ampia attività editoriale, volta al recupero dei momenti più alti della storia del pensiero. Sono così nate collane di edizioni critiche dei testi della filosofia greca (*La Scuola di Platone*, *La Scuola di Epicuro*), del *Corpus Reformatorum Italicorum*, degli *Illuministi italiani*, delle *Hegels Vorlesungen*, mentre di continuo la collana di *Memorie dell'Istituto* ha sempre messo a disposizione della cultura nazionale i risultati dei seminari.

Nel 1980 l'*Istituto italiano per gli Studi Filosofici* dava vita alla sua *Scuola di Studi Superiori* in Napoli, diretta da Tullio Gregory, per offrire ai giovani una possibilità di avviarsi ad una attività di studi e di ricerca, una volta conclusi gli studi universitari: Charles Schmitt, Robert Shakleton, Yvon Belaval, Paul Ricoeur, Otto Pöggeler, Dieter Henrich e moltissimi altri maestri hanno incontrato nei loro corsi di lezioni i giovani più promettenti laureatisi presso tutte le Università italiane.

E' stata dunque davvero un'utopia quella di Marotta che però ha saputo inverarsi, riuscendo a costruire una progettualità coerente e dinamica all'insegna dei più alti valori dell'humanitas. Intorno a questa realtà, condotta sempre con spirito liberale e di pieno disinteresse al proprio tornaconto, le migliori forze del pensiero italiano ed europeo hanno riconosciuto in Gerardo Marotta una figura unica e carismatica mettendo il loro sapere al servizio dei giovani e quindi del futuro.

«L'Istituto è presente in tutta Italia, e poi in Francia e ovunque in Europa, nell'insegnamento e nella ricerca, in progetti editoriali audaci e necessari. È presente nei rapporti con le istituzioni pubbliche e private, quando apre la strada a nuove forme contrattuali fra lo Stato e la società civile, definendo i ruoli dell'intervento pubblico e delle fondazioni private, prendendo iniziative locali, nazionali, europee e internazionali.
Non conosco al mondo, oggi, un progetto analogo e altrettanto esemplare, attuato con tanta dolce ostinazione, con un tal genio dell'ospitalità. In nessun altro posto, in nessun'altra istituzione, ho trovato maggiore apertura e maggiore tolleranza, una così vigile attenzione nel tener presente contemporaneamente la tradizione culturale e le occasioni dell'avvenire» (Jacques Derrida, Ècole des Hautes Études en Sciences Sociales).

«Luogo d'incontro per gli studiosi, scuola di perfezionamento, centro di ricerca e officina editoriale: l'Istituto concepì fin dall'inizio progetti molto ambiziosi. Ma proprio quest'ambizione mobilitò le buone volontà a Napoli, sedusse e convinse i migliori spiriti in Italia e all'estero. L'intelligenza moderna, volentieri melanconica, ha nostalgia dell'energia: essa comprese immediatamente che un'ardente energia l'attendeva a Napoli. La figlia di Benedetto Croce, Elena, essa stessa brillante scrittrice, una delle figure più luminose fra gli intellettuali italiani del dopoguerra, sostenne immediatamente l'iniziativa dell'avvocato Marotta. Non vide nessuna concorrenza con l'Istituto Croce, che aveva sede a Napoli nella casa del padre, dove borsisti e cittadini frequentano la biblioteca del grande filosofo scomparso» (Marc Fumaroli, Académie Française).

«L'Istituto è sede di iniziative non soltanto filosofiche, in quanto costituisce anche un aperto, vivo e libero foro di dibattito per altre comunità scientifiche e professionali. Questo, tuttavia, non ne cancella in alcun modo la specialità di centro di ricerca e di diffusione della cultura filosofica, che non può, comunque, restare isolata da altri saperi e pratiche.Per capirlo basterebbe guardare sia ai corsi e ai seminari a livello internazionale (che hanno formato almeno una generazione di giovani studiosi, in una fase di sostanziale latitanza delle istituzioni), sia, soprattutto, all'immensa mole di testi filosofici pubblicati e in corso di pubblicazione, sia all'impresa di far conoscere e divulgare il pensiero filosofico in televisione e in cd-rom attraverso programmi patrocinati dall'Istituto» (Remo Bodei, Università di Pisa).

ATTIVITÀ DI RICERCA E FORMAZIONE

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

Fin dalla fondazione, l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici ha posto l'attività di ricerca e di formazione accanto a quella seminariale, ad essa strettamente funzionale, e ha teso a sviluppare forme di connessione sempre più strette tra i programmi di indagini storico-filosofiche, archivistiche, documentarie e bibliografiche, e la organizzazione di mostre e di convegni, sì che la fisionomia generale dell'Istituto risulta essere quella di una scuola di alti studi post-universitari e, insieme, di centro di ricerche.

Il seminario, di per sé, è già, per evidenti motivi, un momento importante della ricerca: il docente vi reca gli esiti, spesso anche provvisori e suscettibili di discussione e rettifica, delle sue analisi; i borsisti ammessi alla frequenza del seminario svolgono ricerche simili o in qualche modo collegate a quelle del docente, dalla cui esposizione e dalla cui esperienza si attendono ulteriori suggerimenti, indicazioni, stimoli. La conclusione della parte espositiva del seminario è sempre occasione di confronto tra il docente e gli allievi del corso: l'uno e gli altri dibattono gli argomenti trattati; si incrociano le richieste di chiarimenti e di consigli, di approfondimento e di riconsiderazione. Docenti e allievi restano in contatto e continuano a dialogare a distanza anche dopo la fine del corso. All'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici sono convenuti e convengono da ogni parte d'Italia e del mondo per tenervi le loro relazioni sulle ricerche noti studiosi come: Norberto Bobbio, Paul Dibon, John Davis, Hans-Georg Gadamer, Marc Fumaroli, Konrad Gaiser, Eugenio Garin, Paul Ricoeur, Ernst H. Gombrich, Francesco Gabrieli, Gustavo Costa, Tullio Gregory, Ferdinando Bologna, Jürgen Habermas, Dieter Henrich, Paul Oskar Kristeller, Raimond Klibanski, Rita Levi Montalcini, Cesare Musatti, Bruno Neveu, Wolfhart Pannenberg, Karl R. Popper, Ilya Prigogine, Giovanni Pugliese Carratelli, Lea Ritter Santini, René Roques, Carlo Rubbia, Jan Sperna Weiland, E.C.G. Sudarshan, Claude Tardits, Xavier Tilliette, James Tobin, Michel Vovelle e molti altri, poiché l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici ha creato nel corso della sua ventennale attività una fittissima rete di rapporti di collaborazione nel campo della ricerca con le principali istituzioni accademiche italiane e straniere.

In questo vasto quadro di attività a livello europeo una grande funzione di collegamento nella comunità internazionale degli studiosi esplicano le riviste "Nouvelles de la Republique des Lettres", "Scheria", "Informazione filosofica" e "Filosofia", dirette dal Consiglio scientifico dell'Istituto insieme alle riviste europee alle quali l'Istituto presta stretta collaborazione. Sei collane di pubblicazioni dell'Istituto si alimentano dall'attività di ricerca derivante dagli incontri seminariali organizzati nell'ambiente dei diversi programmi di ricerca. Ma l'Istituto dispone di numerose altre serie di pubblicazioni, come ben si può evincere dal volume *Ricerche e pubblicazioni 1975-1993* cui ha fatto seguito il*Catalogue des publications* dedicato alle pubblicazioni dell'Istituto che sono state esposte alla Chapelle de la Sorbonne a Parigi e alla Maison des Sciences de l'Homme in occasione dell'inaugurazione dell'esposizione "Vingt ans d'édition européenne", organizzata dall'Università della Sorbona per le celebrazioni dei vent'anni d'attività dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. Queste pubblicazioni traggono tutte occasione da ampi progetti di ricerca, come ad esempio le collane di testi filosofici classici, da Platone a Epicuro, dirette da Giovanni Pugliese Carratelli e da Marcello Gigante, in cui si pubblicano i risultati delle ricostruzioni testuali condotte da ricercatori giovani e da studiosi già affermati, che recuperano le opere filosofiche dell'antichità ritrovate nei papiri di Ercolano e faticosamente restituite all'umanità.

Un importante programma di ricerca è quello delle Edizioni delle fonti per la storia delle relazioni diplomatiche tra Venezia e Napoli in cui sono impegnate dal 1982 decine di studiosi con borse di notevole importo sotto la direzione di illustri storici quali Raffaele Ajello, Marino Berengo, Gaetano Cozzi, il compianto Luigi Firpo e Rosario Villari. L'opera consisterà in venticinque poderosi volumi di cui finora hanno visto la luce le:

- *Corrispondenze diplomatiche veneziane da Napoli. Dispacci*. Vol. III, 27 maggio 1597 - 2 novembre 1604. A cura di Antonella Barzazi. 1991, 631 pagg.;

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

- *Corrispondenze diplomatiche veneziane da Napoli. Dispacci*. Vol. VII, 16 novembre 1632 - 18 maggio 1638. A cura di Michele Gottardi. 1991, 576 pagg.;
- *Corrispondenze diplomatiche veneziane da Napoli. Dispacci*. Vol. XVI, 10 giugno 1732 - 4 luglio 1739. A cura di Mario Infelise. 1992, 689 pagg.;
- *Corrispondenze diplomatiche veneziane da Napoli. Dispacci*. Vol. XXI, 19 settembre 1778 - 17 agosto 1790. A cura di Maria Valentini. 1992, 972 pagg.;
- *Corrispondenze diplomatiche veneziane da Napoli*. Relazioni, a cura di Michele Fassina. 1992, 364 pagg., in cui sono comprese le relazioni di Girolamo Lippomano (1576), Girolamo Ramusio (1597), Gasparo Spinelli (1621), Alvise IV di Mocenigo (17 dicembre 1739), Alvise IV di Mocenigo (10 dicembre 1761), Gasparo Soderini (ottobre 1781), Francesco Alberti (7 settembre 1790), Giovanni Andrea Fontana (8 ottobre 1793) e Giovanni Battista Leoni (aprile 1579).

È in corso di stampa il volume dei Dispacci di Zaccaria Barbaro che comprenderà il periodo compreso tra il 1° novembre 1471 e il 7 settembre 1473, a cura di Gigi Corazzol, mentre sono in preparazione il volume dei Dispacci (1565-1585) a cura di Michele Fassina, e il volume dei Dispacci (1739-1778), a cura di Egidio Tonetti.
Marino Berengo ha scritto che "la pubblicazione delle corrispondenze diplomatiche veneziane da Napoli costituisce una delle più importanti ricerche a livello europeo di straordinario valore per la storia dell'Italia meridionale, specie se si pensi alle distruzioni subite dall'Archivio di Stato di Napoli durante la seconda guerra mondiale".
A questo ambizioso programma si è aggiunto il programma di ricerca diretto da Mario del Treppo: *Corrispondenze diplomatiche tra Napoli e Milano* che ha iniziato da alcuni anni il lavoro di ricerca per la pubblicazione delle lettere degli ambasciatori milanesi e fiorentini conservate, le prime, nel Fondo Sforzesco dell'Archivio di Stato di Milano, le seconde, nelle filze del Fondo Mediceo avanti il Principato nonché nei registri dei Signori, dei Dieci di Balia, degli Otto di Pratica, dell'Archivio di Stato di Firenze. Gli archivi di Milano e Firenze conservano filze ricchissime e continue di lettere di ambasciatori milanesi e fiorentini accreditati presso la Corte Aragonese di Napoli: essi si mostrano attentissimi alla politica di quei sovrani, così come ai costumi delle carte e della società, alle istituzioni e all'economia del Regno in uno dei momenti più alti della sua vita politica e civile. Come ha rilevato Mario del Treppo nella sua relazione: "per Napoli e per il Mezzogiorno, stante la povertà delle fonti medioevali, quell'osservatorio spesso diventa l'unico". Queste due grandi ricerche insieme ai testi e alle ricerche per la pubblicazione delle Opere Complete di Giordano Bruno - di cui sono stati presentati i primi volumi all'Accademia dei Lincei - di Tommaso Campanella, di Antonio Genovesi, di Gaetano Filangieri, di Francesco Mario Pagano, di Giuseppe Maria Galanti, di Antonio Scialoja, di Francesco Fiorentino, di Bertrando e Silvio Spaventa, sono un'ulteriore testimonianza del notevole sforzo compiuto dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici in sostegno dello sviluppo civile del Paese ed a dimostrazione del ruolo essenziale di Napoli e del Mezzogiorno nel pensiero moderno europeo.

Per l'età del Risorgimento e per la storia contemporanea l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici sin dalla sua fondazione s'è mosso essenzialmente in tre direzioni: la storia del contributo degli intellettuali meridionali - dalla Rivoluzione francese del 1789 e da quella napoletana del 1799 - alla costruzione dello Stato unitario, secondo l'intramontata conclusione della *Storia del regno di Napoli* di Benedetto Croce; la filosofia classica tedesca; l'apertura e il rinnovamento del dialogo della filosofia verso le scienze naturali e matematiche nonché verso le arti figurative. Gli studiosi che conducono ricerche sull'età del Risorgimento e sull'Italia liberale in genere, possono inoltre giovarsi, nel loro lavoro, dell'archivio microfilmato degli atti parlamentari del Regno d'Italia e dell'archivio di riproduzioni fotografiche dell'Archivio Spaventa di Bergamo raccolti nell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, che rappresentano un indubbio ausilio per qualsivoglia ricerca storica sull'800 italiano.

Nel campo delle scienze le numerose serie di seminari e di giornate di studio internazionali volte al confronto fra ricercatori che l'Istituto ha promosso o concorso a promuovere unendo i suoi sforzi col CERN di Ginevra, con gli istituti del CNR, con le Università, con il Laboratorio di Genetica e

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

Biofisica di Napoli, con la Stazione Zoologica "Anton Dhorn" di Napoli, con l'Osservatorio Vesuviano di Napoli e con l'Osservatorio Astronomico di Capodimonte, hanno favorito lo sviluppo degli studi biologici, fisici e matematici a Napoli, e sono serviti a recuperare, in chiave moderna, il dialogo tra le scienze naturali e le discipline umanistiche.

Le numerose serie di seminari e di convegni scientifici di altissimo livello internazionale che l'Istituto ha promosso (valga per tutti il convegno organizzato in Napoli, in collaborazione col CERN di Ginevra nella sede di Palazzo Serra di Cassano sul tema "New Avenues in Quantum Theory and General Relativity" che ha ricevuto l'alto riconoscimento della pubblicazione degli atti in un numero speciale della rivista "Physics Reports") hanno contribuito a favorire lo sviluppo degli studi fisici e matematici a Napoli, e ad ampliare e rafforzare la prospettiva del dialogo tra le scienze naturali e le discipline umanistiche. Un altro grande colloquio internazionale, nel quale sono state illustrate le radici unitarie, naturalistiche e umanistiche, del sapere moderno, è quello che l'Istituto ha organizzato nella sede del CERN a Ginevra, nel maggio 1988, sul tema "Federico Cesi e la fondazione dell'Accademia dei Lincei" insieme con una importante mostra sullo stesso tema. In questo spirito l'Istituto ha promosso una serie di convegni internazionali su problemi d'avanguardia delle scienze, in collaborazione con vari centri di ricerca europei, convegni che hanno dato luogo a importanti volumi, divenuti punti di riferimento per gli scienziati di ogni parte del mondo: AA.VV., New Avenues in Quantum Theory and General Relativity, edited by E.R. Caianiello; AA.VV., From revolution to evolution. Dedicated to Alfonso M. Liquori, a cura di V. Crescenzi (in collaborazione con l'Università degli Studi di Napoli); AA.VV., Summaries of papers dedicated to Alfonso M. Liquori, a cura di V. Crescenzi (in collaborazione con l'Università degli Studi di Napoli); AA.VV., Topics in the General Theory of Structure. Edited by E.R. Caianiello and M.A. Aizermann; AA.VV., Il meridione e le scienze (secoli XVI-XIX) (in collaborazione con l'Università di Palermo e con l'Istituto Gramsci Siciliano); AA.VV., Atti del primo convegno internazionale di patologia ambientale, a cura di D. Lauria (in collaborazione con l'Associazione Italiana di Patologia Ambientale e di Ecologia); A. Ashtekar, Asymptotic Quantization. Based on 1984 Naples Lectures. Bibliopolis, edizioni di filosofia e scienze; AA.VV., Role of RNA and DNA in Brain Function. A Molecular Biological Approach. Edited by A. Giuditta, Barry B. Kaplan, Claire Zomzely-Nijhoff Publishing Co., L'Aja; E.R. Caianiello (a cura di), Physics of cognitive processes. World Scientific. Singapore-New Jersey-Hong Kong; A. Barone (a cura di), Superconductive Particle Detectors. World Scientific, Singapore-New Jersey-Hong Kong; F. Bertola, J.W. Sulentic, B.F. Madore (a cura di), New Ideas in Astronomy. Cambridge University Press, Cambridge; A. Ranfagni, D. Mugani, P. Moretti, M. Cetica (a cura di), National Conference on Feynman's Quantum Mechanics 40 Years after Its Proposal; S. De Filippo, M. Marinaro, G. Marmo, G. Vilasi (a cura di), Geometrical and Algebraic Aspects of Nonlinear Field Theory. North-Holland, Amsterdam-Oxford-New York-Tokyo; A. Giovannini, F. Mancini, M. Marinaro, A. Rimini (a cura di), Festschrift in honour of Eduardo R. Caianiello. World Scientific, Singapore-New Jersey-London-Hong Kong; L. M. Ricciardi (a cura di), Biomathematics and Related Computational Problems. Kluwer Academic Publishers, Dordrecht-Boston-London; AA.VV., Analisi reale e teoria della misura. Atti del convegno di Capri. Atti del Seminario matematico e fisico dell'Università di Modena; E.R. Caianiello (a cura di), Parallel Architectures and Neural Networks. Atti del convegno di Vietri sul Mare. World Scientific, Singapore-New Jersey-London-Hong Kong; F. Daniele e F. Rinaldi, Ricerca scientifica, innovazioni terapeutiche e pratica assistenziale in psichiatria. Napoli, nella sede dell'Istituto; M. Pera e W. R. Shea (a cura di), Persuading Science. The Art of Scientific Rhetoric. Science History publication, USA; E.R. Caianiello (a cura di), Italo-Soviet Workshop. Advances in Theoretical Physics. World Scientific, Singapore-New Jersey-London-Hong Kong; S. Rionero (a cura di), Waves and stability in continuous media. Atti del convegno. World Scientific, Singapore-New Jersey-London-Hong Kong; AA.VV., Filosofia e cosmologia, in collaborazione con l'Istituto di Astronomia dell'Università di Padova, Società Astronomica Italiana editrice; M.G. Ianniellio, M. Pilo, Verso il 2000: problemi aperti di didattica delle scienze (in collaborazione con il Dipartimento di Fisica Teorica dell'Università di Salerno e con l'Istituto Internazionale di Studi Scientifici).

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

TOMASO MONTANARI, *PRIVATI DEL PATRIMONIO*, TORINO, EINAUDI, 2015, PP. 172

di Verdiana Perrotta

Tomaso Montanari, storico dell'arte e docente di Storia dell'Arte Moderna all'Università Federico II di Napoli, è da sempre impegnato nella riappropriazione del sapere critico della storia dell'arte, irretita ormai da diversi anni nell'industria dell'intrattenimento culturale e vittima e strumento dei media e della politica.

In sole 150 pagine affronta uno dei dibattiti contemporanei più accesi sul *bene comune*, rispondendo alle domande più frequenti e preoccupandosi, ancor prima d'intervenire con il proprio personale parere, d'informare il pubblico sul perché della sua presa di posizione.

Passando in rassegna tutti gli interventi politici in materia di Beni Culturali degli ultimi vent'anni, l'Autore dimostra come la privatizzazione crescente degli utili abbia prodotto una progressiva perdita di coscienza collettiva. In poche pagine riesce ad enumerare una lunga serie di catastrofiche scelte politiche nel campo della gestione del patrimonio culturale, che hanno prosciugato la ricchezza italiana anziché valorizzarla. Un patrimonio di cui ogni ministro della Cultura, succedutosi negli anni, avrebbe dovuto invece farsi vanto.

L'autore insiste sui pericoli cui è esposto il patrimonio storico-artistico del nostro Paese, descritto da molti come il 'petrolio italiano', soggetto alle mille e ingannevoli attenzioni di un mercato che, dietro il paravento della 'valorizzazione', rischia piuttosto di consumarlo proprio come se fosse un giacimento di petrolio. Al contrario, proprio perché patrimonio di tutti e bene comune, esso dovrebbe essere conservato e tutelato come strumento di aggregazione dei cittadini e del territorio, oltre che come fonte di conoscenza e crescita per ogni singolo cittadino e ne spiega il perché: non conviene distruggere il governo pubblico dei beni culturali, basato sul sistema delle Soprintendenze, perché ha il fine costituzionale di rendere ogni cittadino più libero.

Sin dalla premessa al saggio, lo storico dell'arte ribadisce che la sottomissione del patrimonio culturale al "dio denaro" mina i diritti fondamentali della persona, producendo spettatori e clienti piuttosto che cittadini.

Secondo Montanari è proprio la Costituzione il metro con cui è possibile misurare le sedicenti verità sui privati e, ribadendo l'art. 9, invita il cittadino a riappropriarsi del patrimonio culturale che gli appartiene per Legge: bisogna far rimanere, o far tornare, il patrimonio un luogo "terzo", libero dal mercato e dunque indifferentemente percorribile da cittadini di ogni livello sociale.

La Costituzione ha reso il patrimonio storico e artistico un luogo d'incontro libero e a favore della conoscenza, e va mantenuto tale affinché resti una risorsa di molti e per molti. Essendo un utile del cittadino, va sfatato il dogma della privatizzazione, onde evitare di incappare nel metodo " Fontana di Trevi" , nella quale ogni cittadino riesce a ricomprare dai privati ciò che era già suo.

Lo Stato che affida il patrimonio culturale cittadino ai privati appare sempre meno capace di una reale tutela sia del cittadino che del patrimonio stesso. Il patrimonio storico-artistico è di tutti ed è importante che ve ne sia piena consapevolezza. Altrettanto importante sarà acquisire maggiore conoscenza dei rischi corsi fino ad ora in seguito a decisioni politiche sbagliate, di cui l'Autore fornisce un lungo elenco al quale affianca proposte, esempi e modelli di cambiamento.

Montanari ricorda che in gioco non vi è soltanto la conservazione del patrimonio (che in ogni caso potrebbe essere garantita dai privati solo per una minuscola percentuale di monumenti-feticcio): in gioco vi sono valori come la libertà, la giustizia, l'uguaglianza.

La storia ci insegna che i vantaggi del privato e i doni del mecenatismo sono paragonabili al cavallo di Troia: una volta introdotti possono espugnare la città.

Le sue conclusioni sono chiare: «se vogliamo costruire un futuro che meriti di essere vissuto, non possiamo sperare che i privati facciano l'interesse del pubblico, e far finta di non vedere quando è evidente che avviene il contrario: dobbiamo ricordare che lo Stato siamo noi. E agire di conseguenza» (p. 167).

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

Montanari, insiste sulla "religione del mercato" che, ritiene, sta imponendo al patrimonio culturale il dogma della privatizzazione e suggerisce l'unica possibile alternativa: rendere lo Stato efficiente e soprattutto giusto.
I dubbi restano e la domanda sorge spontanea: mentre proviamo a costruire uno Stato più efficiente e soprattutto giusto…, chi penserà a tutelare, a gestire ed a rigenerare l'immenso patrimonio storico-artistico italiano, sempre più a rischio di deterioramento?

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.

ANDREA RAGUSA, I GIARDINI DELLE MUSE. IL PATRIMONIO CULTURALE ED AMBIENTALE IN ITALIA DALLA COSTITUENTE ALL'ISTITUZIONE DEL MINISTERO (1946-1975), MILANO, FRANCO ANGELI, 2014, PP. 480.

di Lucrezia Delli Veneri

In un momento storico in cui i beni culturali sembrano essere appannaggio esclusivo di esperti di diritto, economia, marketing, l'attenzione rigorosamente e storicamente strutturata di Andrea Ragusa, storico dell'età contemporanea, al patrimonio culturale ed ambientale italiano, solleva un problema di cui mi sento di condividere l'assoluta gravità: la presenza cioè di un largo stuolo di umanisti (storici dell'arte, dell'economia, del sociale, ma anche archeologi, musicologi, ecc) rimasti tagliati fuori o – peggio – totalmente disinteressatisi a un contesto che, invece, dovrebbe loro forse appartenere di diritto. Tanto più che se si guarda alla centralità acquisita dal patrimonio culturale nel dibattito socio-politico del Paese, numerosissimi sono gli studi in materia economica e/o giuridica e le operazioni di marketing che continuano a 'farla da padrona' nella tutela, nella gestione, nella *governance* di beni, prescindendo - alle volte completamente - dallo studio e dalla conoscenza storica approfondita degli stessi.
La difficoltà cui questo libro risponde è proprio quella tutta italiana dell'approccio 'a compartimenti stagni', che separa la scienza storica da tutte le altre discipline, che potrebbero invece attingere dalla prima strumenti metodologici e contenutistici di non poco conto. A. Ragusa supera la distanza tra la storia e le scienze sociali più proiettate verso l'analisi del presente, ricostruendo – in chiave storica – il dibattito culturale e l'azione legislativa in tema di patrimonio culturale, a partire dall'evoluzione concettuale di 'bene culturale' in relazione alle trasformazioni in corso a livello sociale, economico e politico di cui ha costituito nel tempo interessanti rappresentazioni.
L'autore analizza la fase della ricostruzione italiana del secondo dopoguerra, attraverso – anzitutto - l'ampio dibattito parlamentare, e - poi - quello che ne seguì a mezzo stampa, ricostruendo il sempre più consapevole riconoscimento da parte di tutte le Costituzioni europee, in primis di quella italiana, del patrimonio culturale come oggetto di un fondamentale diritto al godimento della bellezza e del sapere. A partire dall'Assemblea Costituente, attraverso l'iter legislativo-istituzionale delle politiche culturali ed ambientali, Andrea Ragusa perviene agli anni '70, quando la costituzione di un autonomo Ministero per i beni culturali ed ambientali diventa – sotto il coordinamento di Giovanni Spadolini – il punto di arrivo di una storia molto più antica e che, per certi versi, rappresenta forse il completamento attuativo di cui il principio sancito dall'art. 9 Cost. necessitava ormai da oltre trent'anni.
L'introduzione di una struttura, cui affidare competenze, strumenti, risorse per la gestione, tutela e valorizzazione del patrimonio, mutuò finalmente l'idea che il "diritto al bello" fosse non un privilegio per pochi, ma un diritto per tutti, la cui fruibilità dovesse essere ampliata ai più, per il suo risvolto pedagogico-educativo e per le positive ripercussioni del suo godimento sul benessere psicologico individuale prima, sociale poi.
Lo studio condotto da Andrea Ragusa sovrappone il livello del dibattito culturale a quello del dibattito politico e, oltre a fare uso delle fonti a stampa, utilizza prevalentemente fonti istituzionali, segnatamente gli atti parlamentari.
Il risultato è un volume di grande interesse ed utilità e dal profondo valore simbolico e comunicativo: il patrimonio culturale necessita di un'interdisciplinarietà non più prescindibile. Solo la sinergia tra competenze e la commistione di settori disciplinari potrà apportare in futuro un contributo fattivo, consapevole e positivo all'evoluzione gestionale e valoriale del patrimonio culturale italiano.

© Tutti i diritti riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.kinetes.com
Registrazione Tribunale di Benevento n.3/2017 del 10 aprile 2017.