Il Giornale di Kinetès

Rivista di Arte, Cultura e Governance del Patrimonio Culturale

n. 4 - Ottobre 2020

Il Giornale di Kinetès
Rivista trimestrale di Arte, Cultura e Governance del Patrimonio Culturale

Tutti gli articoli della rivista sono sottoposti alla valutazione preventiva di *referees* anonimi (*double blind peer rewiew*).

In copertina
«Presepe», La Scarabattola, ph. Paola Tufo

© Copyright 2020 by Kinetès-Arte.Cultura.Ricerca.Impresa.

ISSN 2532-9642

Realizzazione editoriale e progetto grafico
Kinetès Edizioni

Via Salvator Rosa, 27
82100 Benevento
www.kinetes.com
info@kinetes.com

Tutti i diritti sono riservati. Tutti gli articoli possono essere riprodotti con l'unica condizione di mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da «Il Giornale di Kinetès».

Il Giornale di Kinetès

Il Giornale di Kinetès è una rivista on-line che nasce ad aprile 2017 dal Centro Studi di Kinetès – Arte.Cultura.Ricerca.Impresa. spin off accademico dell'Università degli Studi del Sannio.

Partendo dall'obiettivo di aumentare e migliorare la conoscenza del territorio e le opportunità di circolazione di idee e informazioni, privilegia essenzialmente due filoni di ricerca: quello storico-artistico-architettonico e quello dell'economia dell'arte, della cultura e del turismo culturale.Il numero esce il 30 di ogni trimestre e viene diffuso con la Newsletter.

Il Giornale di Kinetès si rivolge agli studiosi del settore, ma anche alla vasta gamma di operatori che concretamente sperimentano e utilizzano gli apparati teorici prodotti dalla ricerca scientifica, cimentandosi in progetti innovativi.La rivista è aperta a ricevere nuovi contributi scientifici da parte di ricercatori e studiosi nei settori dell'arte, della cultura e della governance del patrimonio culturale: dai monumenti allo spettacolo dal vivo, alle imprese culturali (musei, biblioteche, teatri), dal mercato dell'arte all'industria culturale e creativa, dai beni Unesco al paesaggio, ai musei d'impresa, al patrimonio archeologico industriale e alla gastronomia, dall'economia e management dell'arte e della cultura, alle nuove tecnologie applicate ai beni culturali.

Tutti gli articoli ricevuti vengono dapprima selezionati dal Comitato Scientifico che ne verifica la coerenza con la linea editoriale ed il valore scientifico, poi sottoposti ad un processo di revisione anonima, secondo il sistema della blind peer review.

Il Giornale di Kinetès

Direttore Responsabile

Rossella Del Prete
Università degli Studi del Sannio

Direttore di Redazione

Lucrezia Delli Veneri
Centro Studi Kinetès

Comitato di Redazione

Leonardo Cantone
Eugenio Delli Veneri
Verdiana Perrotta
Alessia Ricci

Comitato Scientifico

Patrizia Asproni
Presidente Museo Marino Marini, Firenze
Patrizia Battilani
Università di Bologna
Gaetano Cantone
Istituto Italiano per lo Sviluppo del Territorio
Cristina Cenedella
Direttore Museo dei Martinitt e delle Stelline, Milano
Lorenzo Cinatti
Soprintendente Scuola di Musica di Fiesole, Università di Firenze
Augusto Ciuffetti
Politecnico delle Marche
Francesco Cotticelli
Università degli Studi di Napoli "Federico II"
Riccardo De Luca
Regista e Autore Teatrale
Paologiovanni Maione
Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, Napoli
Federico Marazzi
Università Suor Orsola Benincasa, Napoli
Antonio Minguzzi
Università del Molise
Roberto Parisi
Università del Molise
Rossano Pazzagli
Università del Molise
Gaetano Sabatini
Università Roma Tre
Ludovico Solima
Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"
Giuliano Volpe
Consigliere del Ministro dei BACT per la formazione e la ricerca
Ilaria Zilli
Università del Molise

Editoriale

10 Lavoratrici e lavoratori dello spettacolo al tempo del Covid-19
ROSSELLA DEL PRETE

Focus

20 Lettera aperta n° 1 al Ministro della cultura, della sopravvivenza del Teatro attraverso una necessaria rivoluzione
RICCARDO DE LUCA

News

32 Rileggere la Carta di Gubbio. Riflessioni sulle strategie della salvaguardia dei centri storici
CESARE CROVA

Approfondimenti

42 Il presepe napoletano de *La Scarabattola* tra teatralità, tradizione e innovazione
ALBA LA MARRA

55 Burattinaio per passione: il teatro di figura tra intrattenimento e laboratori educativi
ANGELO MIRAGLIA

63 I mille colori del *Lazzaro Felice*, Pino Daniele e l'interpretazione del rinnovamento
CARMINE AYMONE

67 Il Turismo nella rivoluzione digitale: le nuove professioni
LUCIA CAMMAROTA

73 Rigenerazione *vs* Pianificazione e Centri Storici? Mettiamo in salvo i gioielli del Bel Paese.
LUIGI DE FALCO

Borghi d'Italia

Le aree interne della Campania Felix
tra antiche reti e nuovi archetipi collaborativi
Francesca Castanò 82

Poesia dei territorî

«Cantieri della Bellezza»:
sillabe e note innamorate per Morcone
Antonella Pagano 90

Piccoli Musei

Il museo Martinitt e Stelline di Milano
tra multimedialità e didattica delle fonti
Cristina Cenedella 102

Libri

Patrizia Bove, *Un posto per andar via*,
Edizioni Iod, 2020
Nadia Verdile 110

Natalia Gozzano, *Lo specchio della corte, il maestro di casa. Gentiluomini al servizio del collezionismo a Roma nel Seicento,* Campisano Editore, 2015
Francesco Lofano 112

Il Giornale di Kinetès

Editoriale

Il Giornale di Kinetès

IL GIORNALE DI KINETÈS
Rivista di Arte, Cultura e Governance del Patrimonio Culturale

LAVORATRICI E LAVORATORI DELLO SPETTACOLO AL TEMPO DEL COVID-19

di Rossella Del Prete

«Attore…ma di lavoro cosa fai?»

La domanda, purtroppo ben nota a molti artisti del mondo dello spettacolo dal vivo, è in realtà il titolo di un libro molto interessante a cura di Mimma Gallina, Luca Monti ed Oliviero Ponte di Pino[1].

Il tema è, ancora una volta, quello del lavoro culturale[2], in particolare del lavoro nello spettacolo dal vivo, un tema di una complessità straordinaria sulla quale val la pena di sollecitare sempre nuove attenzioni e approfondimenti di ricerca.

Quello dello spettacolo dal vivo è un mondo antico, eppure in continua evoluzione, oggi più che mai, 'grazie' all'impatto della pandemia.

L'ultimo DPCM relativo alle misure di prevenzione da Coronavirus, quello del 26 ottobre scorso, pone un nuovo stop per cinema, sale teatrali e sale da concerto, producendo un nuovo enorme danno (e non solo economico), per il settore dell'*entertainment* e della produzione culturale che, faticosamente, stava giusto provando a risollevarsi dagli effetti catastrofici del primo l*ockdown*.

1 Gallina M., Monti L., Ponte di Pino O., eds. (2018), *Attore….ma di lavoro cosa fai? Occupazione, diritti, welfare nello spettacolo dal vivo*, FrancoAngeli, Milano.

2 Del Prete R. (2017), *Il lavoro culturale*, in «Il Giornale di Kinetès», n. 1, pp. 1-5; www.kinetes.com

Stavolta restano aperti i musei… che, nella stragrande maggioranza dei casi, vivono di fondi e di dipendenti pubblici.

Perché il problema è questo: fondi, opportunità e condizioni di lavoro!

L'impatto socio-economico che il *lockdown* ha avuto e, ahimè, continuerà ad avere sul settore culturale, colpirà ancora una volta gli operatori dello spettacolo dal vivo, la categoria in assoluto meno tutelata e più svantaggiata tra i «lavoratori della cultura».

Ma la condizione degli artisti e di tutti gli operatori del settore delle *performing arts* vive una storica precarietà e, per quanto frequentatori degli stessi ambienti di formazione, aggregazione e, infine, di lavoro, lavoratrici e lavoratori dello spettacolo appartengono ad una categoria atipica che richiede loro individualismo, auto-imprenditoralità e dunque competizione, caratteristiche che hanno ostacolato, almeno fino ad oggi, la percezione di una condizione lavorativa pari a quella di tanti altri lavoratori. Questa difficoltà di percezione appartiene innanzitutto a loro, prima ancora che al resto della popolazione. E proprio perché individualisti ed atipici, abituati a non rientrare in un sistema di regole e tutele, nel tempo hanno fatto fatica ad abbracciare un sistema di rivendicazioni collettive. Inoltre, data la loro atipicità, unita alla loro consueta precarietà, sono difficili da intercettare, sindacalizzare e, dunque, organizzare.

Non esiste un numero statisticamente provato dei lavoratori dello spettacolo. Non si sa esattamente quanti siano e come siano distribuiti sul territorio nazionale. C'è chi sostiene che il loro numero sia certamente esiguo rispetto alla totalità degli occupati, forse perché non considera il fatto che molti artisti o operatori, anche tecnici, del settore spesso sono costretti a vivere con le entrate di un altro tipo di lavoro, talvolta addirittura 'fisso', finendo così con il rientrare nel novero di altre categorie

professionali, circostanza che, ai più fortunati, consente almeno di operare nell'ambito del settore culturale di riferimento, ad altri, ahimè, neppure quello.

Di sicuro, almeno per quanto riguarda gli artisti o i professionisti della tecnologia applicata alle *performing arts*, si tratta di forza lavoro altamente specializzata, ad alta scolarizzazione, con esperienze e attitudini alla mobilità e ad orari di lavoro prolungati, piena espressione di un'economia della conoscenza.

Che siano danzatori, attori, musicisti o *stuntman*, la loro attività richiede un impegno ed una preparazione lunga ed ininterrotta. Un ballerino non può sostenere la sua prestazione coreutica senza un allenamento quotidiano, un attore dovrà imparare a memoria i testi, provare la sua parte e quelle dei suoi compagni di recitazione, un musicista associa ore e ore di studio del proprio strumento e poi di prove d'insieme. E nonostante tutta questa 'preparazione' allo spettacolo, tutti dovranno poi cercarsi il lavoro da soli, perché, tranne in pochissime situazioni -come le accademie nazionali, i teatri stabili o le fondazioni liriche, che possono contare, tra mille problemi, su compagnie, corpi di ballo ed orchestre stabili-, per la stragrande maggioranza degli artisti il sistema di reclutamento è davvero molto aleatorio.

Proprio nell'economia della conoscenza, le economie della creatività e della cultura possono presentare per i territori notevoli vantaggi sul piano dell'occupazione o su quello della redditività o di minori barriere all'accesso. La loro componente materiale (paesaggi, monumenti, beni culturali) è notevole e quella immateriale (teatro, musica, danza…) presenta un'alta intensità di lavoro umano[3].

Val la pena di ricordare qui il difficile rapporto della *liveness* del teatro rispetto all'invadenza del virtuale. Contro la vincente concorrenza del cinema e della televisione, il teatro, pur nella sua fragilità, con i suoi

3 Del Prete R. (2020), *Istruzione, sviluppo economico e capitale umano: l'economia della conoscenza in Italia nei secc. XIX-XX*, in Eadem, ed., *Saperi, parole e mondi. La Scuola italiana tra permanenze e mutazioni (secc. XIX-XXI)*, Benevento, Kinetès edizioni, pp. 607-673:666-673.

piccoli numeri, ha già faticosamente dimostrato la sua forza e la sua resilienza.

La chiusura delle sale, imposta dal *lockdown*, sacrifica il valore della *liveness* – ovvero l'impatto della fisicità dei corpi – che oggi resta un potente antidoto alla virtuale "vita sullo schermo", innescando virtuosi meccanismi di partecipazione e di attivazione in grado di incidere profondamente sull'immaginario, esercitando un valore educativo e formativo sulla globalità della persona non trascurabile. Emerge, dunque, una rinnovata funzione sociale, che pratiche nuove e multidisciplinari stanno rifondando proprio nelle attività dello spettacolo dal vivo. Pratiche al momento brutalmente interrotte dalla necessità di allontanare la "fisicità" di certe esperienze in favore della pratica del "distanziamento sociale", oggi indispensabile al contenimento dei contagi.

Nel 2007 il Parlamento Europeo definì lo «statuto dell'artista» e invitò gli Stati membri a prevedere forme di *welfare* e di finanziamento speciale per particolari misure di previdenza sociale, soprattutto al fine di garantire protezione nei periodi senza retribuzione.

L'Unesco, nel 2008, esortava gli Stati membri a prendere in considerazione la specificità artistica, caratterizzata, come dicevamo, da attività lavorativa atipica, da evidenti variazioni delle entrate, dall'assenza di una definita protezione sociale e di un'identità produttiva: per l'ISTAT, l'INPS e l'INAIL la maggioranza dei lavoratori dello spettacolo è ancora 'invisibile'.

Nel 2010, sempre dall'Europa, arrivava il «Libro verde delle Industrie Creative e Culturali»[4].

Nel 2018 la Commissione Europea promulgava un documento dal titolo «Una nuova agenda europea per la cultura», in cui ribadiva la necessità di assicurare retribuzioni eque agli artisti ed ai creativi.

4 Del Prete R. (2018), *Le imprese culturali e creative in Italia: un settore produttivo in crescita, tra occupazione e sistemi di governance*, in M. Vetis Zaganelli, L. Síveres, M. Célia da Silva Gonçalves, R. Del Prete (eds), Gestão Pública: responsabilidades e desafios contemporâneos - estudos interdisciplinares, Paracatu, CENBEC-FINOM, pp. 22-47.

Approfondimenti specifici e raccolta di dati attendibili sono tutti molto recenti e, purtroppo, chiariscono bene l'approccio italiano ai problemi dei lavoratori dello spettacolo e, più in generale, del lavoro culturale che, se in Europa continua a crescere in misura rilevante, in Italia fa rilevare numeri relativi all'occupazione nello spettacolo a dir poco allarmanti. È assolutamente necessario studiarli per ripensare le politiche culturali e, nel caso specifico, creare ed adottare più efficaci interventi per lo spettacolo.

Parliamo di una platea di 192mila persone (fonte Istat 2020), con una retribuzione media annua di 4.238 euro. Un livello di reddito palesemente insufficiente e che dimostra che, in molti casi, nel settore culturale, persista un'enorme percentuale di lavoro nero.

Siamo di fronte ad un lavoro caratterizzato dalla complessità: l'informazione è scarsa anche sui reali meccanismi che governano il settore, soprattutto tra i più giovani; la varietà dei ruoli produce un'eterogeneità delle prestazioni tra vecchie e nuove figure professionali, che spesso lottano per la pura sopravvivenza, senza alcuna forma di tutela, per un lavoro troppo spesso subordinato a forme di intermittenza o di auto-imprenditorialità personale e collettiva e che troppo frequentemente deviano nell'auto-sfruttamento.

Chi lavora nello spettacolo non ha dunque la percezione di essere parte di una comunità legata dalle stesse caratteristiche e dagli stessi bisogni. Gli manca una dimensione collettiva funzionale e di supporto ad un piano di rivendicazioni sociali, professionali ed economiche.

Non è facile inquadrare la figura professionale del lavoratore dello spettacolo dal vivo e non è facile sollecitare regolari versamenti contributivi all'ex Enpals (il fondo pensionistico dei lavoratori dello spettacolo confluito nella gestione separata Inps) oltre tutte le spettanze previste dalle normativa

vigente, essenzialmente perché è molto difficile capire di quali regole si stia parlando se, nel nostro Paese, nella maggioranza dei casi, i lavoratori dello spettacolo dal vivo ricorrono al lavoro nero e se, ancora nel 2020, manca un sistema di tutele assimilabile a quello degli altri lavoratori.

Per non parlare di tutte le volte in cui, soprattutto agli artisti più giovani, si chiede di lavorare gratis, in virtù di una passione per il teatro o per la musica che in molti stentano a riconoscere come un lavoro vero e proprio, fondato su anni e anni di studio e di perfezionamento.

Tutte le professioni creative e culturali hanno l'urgenza di ottenere un riconoscimento formale. Nel 1923 si cominciò a pensarci con un regio decreto, nel 1947 fu istituito l'Enpals, poi l'art. 2 comma 31 della legge 350/2003, infine il riconoscimento, approvato dal Parlamento italiano nel 2007, dello Statuto Sociale Europeo dell'Artista.

Oggi dovremmo forse guardare un po' di più alle politiche culturali adottate in Europa, in particolare al modello francese, basato su un sistema di tutele per gli artisti, ben articolato e più efficace.

La crisi generata dalla pandemia ha avuto un impatto devastante sulla vita culturale delle città di tutto il mondo, a diversi livelli: non solo in termini di produzione culturale, ma anche in termini di disuguaglianze di accesso e di partecipazione alla cultura ed agli spazi pubblici. Annullati dall'oggi al domani concerti, spettacoli, festival, mostre e tante altre attività culturali che avevano richiesto mesi di preparazione, di allestimento e di lavoro….

E' venuta meno la sostenibilità finanziaria di certe operazioni culturali e si è fortemente ridotto il flusso di beni e di servizi culturali.

Un primo bilancio dell'impatto di breve periodo sintetizza, con dati drammatici, l'enorme perdita del settore culturale ed in particolare delle *performing arts*[5].

5 Un primo rapporto ufficiale sugli effetti disastrosi del primo *lockdown* sul settore cultura è il *Rapporto dell'United Cities and Local Governments* (UCLG) che ha fatto il punto sulle misure adottate dalle città in risposta alla pandemia e sulle prospettive per la ripresa. L'UCLG ha prodotto, sin dallo scoppio della pandemia, oltre ai dati di continui monitoraggi, anche una serie di strumenti utili a sostenere le città ed i governi locali, a indirizzare le loro politiche, in articolare quelle culturali, in risposta all'emergenza.

Per la prima volta, nella storia italiana, tutti gli artisti, scoprendo finalmente una coscienza di classe, hanno davvero percepito l'importanza e l'imprescindibilità del supporto sindacale, per proporre ai parlamentari italiani un progetto di tutele sociali ed economiche per la categoria. Gli artisti e i creativi rientrano nella categoria più ampia dei lavoratori della conoscenza e, come tali, sono portatori di valori, conservatori di memoria e creatori di sviluppo. Un punto di partenza fondamentale è l'eliminazione del lavoro nero per portare il settore a regime.

Gli effetti disastrosi del *lockdown* hanno fatto emergere le difficoltà di molti lavoratori, ridisegnando, quasi completamente, il perimetro delle questioni legate al lavoro nello spettacolo dal vivo. Un perimetro che racchiude attori, musicisti, danzatori ed una pletora di comparse, maestranze, autori, aiuti registi, tecnici delle luci, dei suoni: oltre 190.ooo lavoratori che, seppur 'invisibili', sono il motore che garantisce il perfetto funzionamento della macchina dello spettacolo dal vivo e dell'intrattenimento. Quasi tutti «imprenditori di sé stessi», bisognosi di un riconoscimento della propria identità professionale, di un relativo sistema di diritti e, data l'emergenza, di un sistema di interventi di sostegno che arrivi ovunque, non soltanto a coloro già registrati all'ex Enpals, perché sono davvero tanti quelli che sfuggono, talvolta inconsapevolmente, talaltra per necessità, a quel sistema di regole troppo poco aderenti alle reali condizioni di lavoro della categoria in questione.

Occorre dunque ridisegnare una cornice normativa molto più larga ed, al tempo stesso, articolarla in maniera più definita.

L'estensione delle coperture finanziarie, in questa situazione straordinaria, è stata solo un inizio.

Questo secondo *lockdown*, per quanto parziale, fa emergere, insieme ai problemi, anche la rabbia e l'esasperazione. A queste enormi difficoltà si

risponde oggi con contestazioni di piazza, appelli sottoscritti da nomi altisonanti del mondo della cultura, con una prima forma di organizzazione sindacale. Ed ecco che arrivano le prime rivendicazioni, più circoscritte e definite. Ma il problema resta per chi, come i «lavoratori in nero», continua ad essere invisibile anche per i dispensatori statali di *bonus* di sostegno alla pandemia: i 600 euro distribuiti, con i primi interventi del Governo e delle Regioni, ponevano come precondizione al 'ristoro' il versamento, anche minimo, dei contributi all'Enpals!

Dalle piazze più famose di Napoli, Roma, Milano…arrivano le immagini di folle ordinate, ma profondamente esasperate, di lavoratori dello spettacolo che, finalmente *insieme*, chiedono innanzitutto il «sostegno al reddito» per affrontare questo straordinario *vuoto* lavorativo. La svolta potrebbe venire dall'applicazione "ragionata" del *Recovery Fund* e dal *Mes*, le uniche fonti di finanziamento che, al momento, sembrano aprire una vera prospettiva di cambiamento anche per il sistema di tutele dei lavoratori.

Ogni crisi, per quanto disastrosa, è sempre anche un suggerimento, un segno, una precisa indicazione, un'opportunità da prendere al volo. Questa potrebbe essere, finalmente, una straordinaria occasione per investire in capitale umano, in imprese creative e innovative, per rilanciare l'intero Paese, ma ripensando, in maniera efficace, il suo modello di sviluppo.

Rossella Del Prete

Storica economica, esperta di *governance* del patrimonio culturale, è docente di storia economica del turismo e di storia dell'industria, presso l'Università degli Studi del Sannio

Il Giornale di Kinetès

Focus

Il Giornale di Kinetès

IL GIORNALE DI KINETÈS
Rivista di Arte, Cultura e Governance del Patrimonio Culturale

LETTERA APERTA N° 1 AL MINISTRO DELLA CULTURA, DELLA SOPRAVVIVENZA DEL TEATRO ATTRAVERSO UNA NECESSARIA RIVOLUZIONE.

di Riccardo De Luca

I- SU COME IL FONDAMENTALISMO CAPITALISTICO STIA STRANGOLANDO QUALUNQUE NASCITA ARTISTICA.

Dell'inutilità di parlare "di" teatro e dell'utilità di parlare "sul" teatro.

Non si parlerà qui di Brecht, Piscator, Majakovskij, Toller e di tutti quegli autori, registi e attori che hanno espresso nelle loro opere discorsi su dignità dell'uomo, sviluppo sociale, umanesimo e morale. Non si parlerà di contenuti e forme teatrali - benché in estetica siano la stessa cosa nel felice dei casi - ma del legame esistente tra il capitale e i mezzi di produzione teatrale e del legame tra questi e il sistema delle clientele e delle lottizzazioni politiche. Oggi è assolutamente inutile parlare del teatro in sé, dell'estetica del teatro e dell'arte in genere. Non tanto perché teatro e arte si vadano spegnendo, strangolati. Quanto perché oggi, molto più di ieri, arte e teatro si vanno spegnendo strangolati perché totalmente dipendenti dal potere economico e

politico.

Il grande meccanismo.

Il "grande meccanismo" è la metafora con cui l'ineguagliato Jan Kott interpretava, attraverso l'opera di Shakespeare, la Storia. Riccardo III è un tiranno sanguinario con inesauribile sete di potere e tutti i personaggi gli girano attorno, ognuno di loro con il loro grande o piccolo miserando tornaconto. Kott dice che non è Riccardo III a condizionare la Storia, ma è "il grande meccanismo" che rende inevitabile Riccardo III. Nel Macbeth, addirittura il "grande meccanismo" non genera neanche Macbeth, ma va oltre. È il delittoche regna, per cui la Storia diventa un grande incubo, dove o si uccide o si viene uccisi.

Riccardo III è l'effetto "strutturale" del dominio del binomio capitale-politica clientelare che uccide chiunque non si pieghi ai suoi voleri. La fase successiva - cioè Macbeth - rappresenta il fiorire della *mediocritas*. Ergo, se non si intacca il macro-meccanismo socio-economico, tutti sono destinati a subirlo e ad esserne anche inconsapevolmente parte, in primis il nostro piccolo meccanismo teatrale. Noi, attori sociali del teatro non possiamo fare altro che esserne piccole rotelle sfruttate o nel peggiore dei casi, sfruttatori. A secondo del grande o piccolo e in ogni caso miserando interesse che ne possiamo ricavare.

Il dominio.

Il concetto di Marx ed Engels di struttura e sovrastruttura ci aiuterà a capire. La struttura, come sappiamo, è la base economica con tutte le sue componenti di uomini e mezzi di produzione. La sovrastruttura è l'ideologia, la legge, la politica, la filosofia, l'etica e, per quello che a noi interessa, l'estetica. Tutte le componenti della sovrastruttura sono storicamente variabili e in relazione con la struttura economica corrispondente. Ora, senza entrare nell'interpretazione delle due componenti seguiamo le indicazioni del sociologo Karl Popper

che voleva che Marx ed Engels facessero dipendere la sovrastruttura dalla struttura.

Il teatro, come Shakespeare diceva, è specchio del tempo e della società. E, riprendendo il termine specchio proprio nel suo significato cinque/seicentesco, dove ci si specchiava in metalli e piccolissimi pezzi di vetro per cui l'immagine veniva riprodotta esaltando e non nascondendo le sue difformità, il teatro dalle origini (tranne che nei periodi dittatoriali) fino a pochi decenni fa è sempre stato il riflesso del mondo, centrandone le difformità negli affascinanti riflessi delle miriadi di anime che sondava e scuoteva. Oggi il Teatro non è che il miserrimo riflesso dello specchio piatto che è la struttura del teatro, ovvero il suo sistema produttivo. E allora la domanda è: all'interno del sistema odierno è possibile che esistano spazi creativi? Il sistema odierno del teatro (leggi anche dell' arte e della letteratura) fa capo alle produzioni, ai produttori: ai soldi, insomma. Come per qualunque altra attività. Sembra strano sentire che la parola "soldi" sia quella decisiva nel campo dell'arte, sembra una parola stonata, fuori luogo. Sembra una parola addirittura sacrilega: le nostre menti sono inclini a pensare che dove c'è l'arte, essa fiorisce. Dove ci sono anime belle che creano, esse creano. E invece l'arte fiorisce non dove c'è, ma dove può, dove c'è potere: il potere, sostantivo. E dove c'è potere oggi, se non dove ci sono capitali?

Teatri stabili e teatri stabili nazionali, compagnie private, teatri di produzione, sperimentali e non che tuttavia esistono grazie al sostegno degli enti preposti all'erogazione del denaro pubblico: lo Stato, attraverso il Ministero, le Regioni e un'altra miriade di enti; i Comuni raramente, essendo dal punto di vista finanziario defunti. Tutte le provvidenze passano attraverso meccanismi politici e burocratici ad altissimo tasso clientelare. A questo proposito fece epoca uno storico servizio dell'Espresso negli anni '70 che disegnò una precisa mappa (mai smentita) del cammino di ogni grossa provvidenza. Di ogni teatro stabile e ad ogni produttore e compagnia privata si

denunciava il proprio "santo" e la loro appartenenza politica. Esempio: il teatro stabile Tal dei Tali riceve tot milioni perché in quota socialista, il teatro stabile Vattelapesca riceve tot milioni in quota comunista, il teatro Cicciottello riceve tot milioni perché in quota democristiana. La compagnia Tizio riceve tot milioni perché in quota dorotea, il produttore Caio riceve tot milione perché in quota andreottiana e così via attraverso una distribuzione scientifica di un sistema costruito nel tempo e mai, dico mai cambiato se non in peggio. Le provvidenze venivano capillarmente distribuite per migliaia di clientes, io stesso, sul piano locale, regionale, provinciale e comunale, ricordo da sempre di sovvenzioni arbitrarie e incomprensibili a soggetti di teatro che beccavano denari ognuno dal suo padrino e relativo funzionario pubblico.

L'ombra del passato.

Storicamente mi spiego con un esempio clamoroso: se il più grande regista e creatore di teatro mai esistito in Italia, Giorgio Strehler, non fosse stato nel comitato centrale socialista e non avesse avuto legami strettissimi con i suoi protettori politici di partito, non avrebbe potuto fare quello che ha fatto. Né lui, né il Piccolo di Milano. Ora, nel tempo, la qualità degli artisti si è abbassata fino a ben sotto la soglia della mediocrità. Come mai? Perché dai grandi artisti del periodo storico precedente (Strehler, Squarzina, Gassmann, Tino Carraro, Randone, Buazzelli, Franco Graziosi, Lavia, Lazzarini,

Tieri, per citare solo dieci dei diecimila dei bravissimi che pure circolavano in questo sistema scientifico di corruttela di cui parlo) siamo passati ad un livello artistico inconsistente? Inesistente? O ancora peggio brutalmente mediocre? Questo è il quesito di fondo che vale per tutta la "sovrastruttura". Parliamo di teatranti, ma potremmo estendere alla danza: dove sono i Bejart? Alla letteratura: dove sono i Moravia? Al cinema: dove sono i Fellini, i Monicelli, i Dino Risi? Alla pittura: dove sono i Guttuso? Alla musica: dove sono i Luciano Berio? Alla canzone: dove sono i De André? Dove sono anche solo le loro ombre? Non si tratta di passatismo, di nostalgia. Se avessero la possibilità ci sarebbero, oggi, tanti e di più artisti e anche migliori di quelli su citati, ma il sistema imperante è totalizzante e ne impedisce la nascita. E se nascono ne impedisce lo sviluppo, la vita. Si sono chiusi tutti gli spazi, tutte le porte, tutte le crepe pure esistenti nel vecchio sistema. Non ci sono più pesciolini che possano scappare dalla rete. E le sue maglie son sempre più strette, fino all'odierna cementificazione della rete. Insomma, quello che è interessante capire è che il nostro ciclo storico ha una sua legge dominante, dove la sua struttura economico-politica è sempre più scientificamente clientelare e capitalistica che schiaccia qualunque nascita che non sia da produzioni e finanziamenti arbitrari e ingiusti. Perché mai i beneficiari di questo sistema dovrebbero favorire gli artisti e non i suoi protetti, i suoi amici, gli amici degli amici? E come mai nei tempi andati pure nascevano talenti e così grandi talenti? Anche Strehler e Fellini erano sempre a caccia di soldi per le loro opere. Addirittura Fellini - il più grande regista di cinema della storia del cinema italiano e forse il più grande tout court è morto angosciato dal non essere riuscito a trovare soldi per fare "Il viaggio di G. Mastorna" il suo ultimo, ispiratissimo e desideratissimo film? Mentre si finanziavano privatamente e pubblicamente fiumi di film terribili di clientes tutti regolarmente lottizzati dai propri protettori? E già si intravedeva l'ombra del futuro.

L'ombra del futuro.

Ma probabilmente andando indietro nel tempo anche Michelangelo senza Giulio II non avrebbe potuto fare la Cappella Sistina. Ma allora se sempre la "sovrastruttura" e quindi anche l'arte sia dipesa dalla "struttura" ergo papi e ministri, e giù a scendere fino ai più piccoli funzionari e parroci (siano essi critici o santoni di cripta) tutti rigorosamente lottizzati e lobotomizzati del sistema e dai suoi tentacoli commerciali, perché mai proprio oggi assistiamo alla dipartita storica del talento? Perché prima non c'è stata? Si potrebbe rispondere con un facile pensiero che se il sistema non fosse stato quello che già era, invece di uno Strehler ne sarebbero nati dieci. In ogni caso pure è vero che uno Strehler è nato. Come è nato un Fellini. E oggi non potrebbe nascere. E non nascere più. Come mai?

II - SU COME IL SISTEMA STORICO CLIENTELAR-POLITICO-ECONOMICO NON LASCIA COME IN PASSATO SPAZI DI FANTASIA.

Gli artisti del passato sognavano mondi impossibili. Sapevano perfettamente che la loro esistenza dipendeva dal clientelar-politico- economico, ma quel loro interiore mondo di sogni fantastici dove la giustizia, l'uguaglianza e la libertà erano propellenti per la loro fantasia. Per trent'anni gli artisti hanno sognato sempre con più difficoltà. Perché il sistema chiudeva sempre più gli spazi di nutrizione dei sogni: i libri decuplicavano i prezzi, i teatri decuplicavano il costo del biglietto, le scuole decuplicano i costi, i fitti salivano, le paghe degli attori diventavano niente. Il teatro, Cenerentola della cultura, e i suoi artisti avevano le armi spuntate di fronte ad un sistema Lievitano simile. Sappiamo tutti che la forbice tra gli uomini ricchi e potenti e i poveri e gli "impotenti" si è enormemente allargata. Tutti siamo stati complici di un impoverimento culturale che certo non ha arricchito la mente di chi doveva esercitarla alla creazione — operazione costosa oltre che impegnativa più di una laurea in medicina — che è

costantemente impegnato a sopravvivere accettando compromessi e sfruttamenti inimmaginabili. E quindi fare l'artista ergo lotta strenua per la sopravvivenza. E nessuno ha più sognato.

L'asfissia culturale, la repressione creativa, la mortificazione esistenziale provocava una selezione della razza: i volponi delle clientele e i corsari dei partiti ne hanno approfittato. Afflitti da una costituzionale insipienza ma dotati di furbismo acuto hanno stretto tra di loro rapporti familistici, famelici, in un tourbillon di sfacciate investiture di partito e di potenti. Nessuno è scampato al macello: i partitini di centro—sinistra hanno fatto ancor peggio del vecchio dominus del settore culturale ovvero il partito client—comunista e hanno partorito gente inqualificabile. Per non parlare dei figliocci dei partitini di centro o di destra o dei berlusca—boys.

Questi signori arraffano di tutto, direzione di teatri e contemporaneamente sfornano regie. Si pensi che per dirigere un teatro, soprattutto un teatro stabile, addirittura nazionale, è un impegno gravoso, difficile e che prende tanto tempo. Ma loro no, fanno regie a ripetizione nei loro teatri e invece di dormire dirigono rassegne e festival dove naturalmente non fanno mancare altre loro regie. Peccato che mangino e debbano frequentare i loro protettori politici se no farebbero anche le mascherine. Degli

attori, a catena, cosa volete che possa capitare, se non un malinconico adattarsi a elemosinare benevolenze e nel migliore dei casi ricevere sfruttamenti con debite umilianti paghe? Ecco allora che in una città di milioni di abitanti con migliaia di attori alle riunione sindacali si va in sette persone anziane. Ecco che invece di cinque, sei, dieci persone ne lavora solo uno. Per non parlare della scandalosa paga dei primi attori che prendono dieci, venti fino a cento volte di più degli altri attori. Primi attori che fanno anche film, fiction, festival internazionali, dell'abito da sposa e sagra della polpetta. In ogni caso è ovvio che un produttore preferisca il "famoso" ciuccio al bravo sconosciuto. Ma chi diavolo ha detto che quel produttore debba esistere? E guadagnare e produrre dieci, venti, cento volte di più del piccolo produttore? Mi si dirà che è la legge del mercato. È la legge del mercato che impone alla televisione programmi da subumani. È la legge del mercato che impone libri terrificanti. È la legge del mercato che impone qualunque cosa.

Non è più tempo che la società teatrale (ma ne sono certo tutta l'arte) possa sopportare la legge del mercato. Non ci sono presupposti di resistenza culturale. Allora è tempo che la struttura sia rivoluzionata, che il tessuto economico produttivo diventi realmente produttivo e non schiavo delle solite forze capital-politico-clientelari, e quindi non produttivo ma parassitario. Dato che quindi questo sistema è imperante, e dubitando fortemente che il nostro orizzonte politico vada in direzione di una rivoluzione, che fare?

Un esempio sociologicamente "scientifico". È statisticamente assodato che oggi in industria un manager guadagni cento volte di più di un operaio, identico fenomeno in teatro. Ma a differenza dell'operaio in teatro spesso l'attore non ha nessuna garanzia né contrattuale né sindacale. È di questi ultimi giorni la statistica realizzata da La Fondazione Di Vittorio in Vita da artisti, una "ricerca nazionale sulle condizioni di vita e di lavoro dei professionisti

dello spettacolo", realizzata per la SLC-CGL. Questa statistica ha scientificamente fatto venir fuori una situazione abnorme, paradossale, infame sul lavoro degli artisti in Italia. Gli artisti che hanno lavorato nel 2015 sono 136.571. Gli attori sono più della metà e hanno lavorato per 14 giornate lavorative l'anno per 5000 euro di guadagno in un anno. Essendo questa la media e dato che gli attori famosi (gli Italiani sono i più pagati d'Europa) guadagnano minimo quanto 15 attori messi insieme, quanto rimane agli altri?

Dubitando che il "sistema" cambi strada, anche se solo verso una moderata società socialdemocratica di stampo nordeuropeo (ma vi siete mai chiesti perché in Germania, in Olanda, in Norvegia, in Svezia tutto il sistema artistico ha retto così bene in questi tempi difficili se non per il fatto che godono ancora dei frutti di quella social- democrazia dove la "struttura" e relativi mezzi di produzione ha reso possibile la sopravvivenza decente di arte e teatro?) ci chiederemo ora come possa il teatro sopravvivere.

Certo, miracolosamente sono rimaste sacche di resistenza creativa dove qualche artista, impossibilitato a mettersi in quel gioco infernale del teatro, le prova tutte ma in media le sue opere hanno il fiato corto, tre repliche, sei repliche, una mostra, una mostra e mezzo e poi finisce. Non potendo produrre nulla, allora non rimane che

auspicare che il fondamentalismo capitalistico sia abbandonato, destrutturato, sconvolto ("visto che tutti i posti erano occupati, ci sedemmo dalla parte del torto" disse Bertolt Brecht) per far sì che le forze dell'arte possano rinascere. Il modo di resistere, di non morire per gli artisti c'è. Ma questo sarà il tema della mia prossima lettera aperta n° 2 al ministro della cultura.

Post scriptum: quanto scritto è stato concepito prima che scoppiasse la pandemia da Corona virus. Questa ha provocato l'esaltazione del "grande meccanismo" di cui sopra. Sono venute alla luce con maggior forza di sempre tutte le antinomie, le ingiustizie, le assurdità di cui ho parlato; e da più parti si dichiara: «Il sistema era già malato, morente!». Appunto.

Riccardo De Luca

Autore, Regista e Attore, si laurea in sociologia del teatro. Lavora per Teatro, Cinema e Televisione. Trascrive per il teatro e mette in scena dai romanzi, dai racconti, dalle liriche, dalle canzoni, dalla storia. Nei suoi spettacoli prevale la fusione di parola, danza, immagine, musica. Nel 1992 fonda e da allora dirige EXPERIMENTA che è Compagnia di Teatro, Compagnia di Cinema, Laboratorio di Recitazione e Dizione". Il suo capolavoro di Regista e Autore è a tutt'oggi lo spettacolo Eleonora Pimentel Fonseca. Con civica espansione di cuore.

Il Giornale di Kinetès

News

Il Giornale di Kinetès

IL GIORNALE DI KINETÈS
Rivista di Arte, Cultura e Governance del Patrimonio Culturale

RILEGGERE LA CARTA DI GUBBIO. RIFLESSIONI SULLE STRATEGIE DELLA SALVAGUARDIA DEI CENTRI STORICI.

di Cesare Crova

Nel 2020 ricorrono i 60 anni del Convegno di Gubbio "Per la salvaguardia e il Risanamento dei Centri Storici", promosso da un gruppo di architetti, urbanisti, giuristi, studiosi di restauro, e dai rappresentanti degli otto comuni capofila del progetto, Ascoli Piceno, Bergamo, Erice, Ferrara, Genova, Gubbio, Perugia,

Venezia. Siamo nell'Italia che usciva faticosamente dalle ferite della guerra e nel campo della conservazione del patrimonio culturale si stava aggiornando la riflessione teorica sul concetto di restauro, perché andava rivisto quanto espresso fino ad allora e l'atteggiamento verso la preesistenza.

Il convegno di Gubbio è la consacrazione di un pensiero da molto tempo, portato avanti da Antonio Cederna, per il quale la città storica è un compromesso unitario, non un assortimento di edilizia minore e di architetture più o meno importanti, affermazioni che furono riprese nella sua relazione al convegno di Gubbio, nella relazione predisposta con Maio Manieri Elia, nella quale afferma che «monumento da rispettare e salvaguardare è tutta la città storica, tutto l'insieme della sua struttura urbanistica, quale si è venuta lentamente componendo nei secoli» [1] .

Antonio Cederna, nel 1951, dalle colonne de "Il Mondo", critica fortemente l'azione distruttrice che le amministrazioni vorrebbero perpetrare nei confronti dei centri storici. Le sue campagne contro gli scempi che una ricostruzione postbellica affrettata e speculativa imponeva ai centri storici e al patrimonio culturale in genere, rappresentarono una denuncia circostanziata e di grande impatto,

1 De Lucia V. (2020), *La Carta di Gubbio oggi*, in «Italia Nostra. Verso la ripartenza», n. 507, p. 11.

Fig. 1. – Roma, Proposta di realizzazione dell'asse che congiungesse Trinità dei Monti con Piazza Augusto Imperatore. Inserito nel P.R.G. della Capitale nel 1931 e ripreso nel 1951, il progetto fu abbandonato dopo l'azione di figure di spicco della cultura italiana (Particolare da http://www.archiviocapitolinorisorsedigitali.it/piante/619.htm , consultato il 27 agosto 2020).

destinata, in taluni casi, a suscitare movimenti d'opinione in grado di contrastare alcuni dei progetti più devastanti. Famose sono le sue campagne contro gli sventramenti di vie e interi quartieri a Roma, Milano, Lucca, operazioni attraverso le quali tecnici e amministratori si lanciavano in una rincorsa a una malintesa modernità [2]. Esempio è il progetto rispolverato dalla Giunta Comunale di Roma nel 1951, che riprende la proposta del PRG del 1931, nella piena fase del progetto di sventramento della città storica. Nel 1951 questo delirio distruttivo dell'Italia repubblicana prosegue e prevede di spaccare il centro storico della Capitale, fra piazza di Spagna, via del Babuino, via del Corso e piazza Augusto Imperatore, idea fatta passare come «limitata opera di notevole interesse per la vita della città» (Fig. 1) [3]. Si vogliono demolire le vecchie case, sostituendole con palazzi in stile "littorio ritardato", ma questo tentativo scatena gli uomini di cultura, primo fra tutti proprio Antonio Cederna che dà inizio alla campagna di sensibilizzazione con l'articolo della serie "I vandali in casa" che porta, assieme all'appello del luglio 1952 di molti intellettuali, sodali di Cederna (da Corrado Alvaro a Giulio Carlo Argan e Ranuccio Bianchi Bandinelli), ad abbandonare il progetto [4].

Il Convegno di Gubbio pone perciò l'attenzione su un problema che nel dopoguerra si era evoluto in modo esponenziale e dove le teorie giovannoniane,

2 Guermandi M. P. (2003), *voce Cederna, Antonio*, in «Dizionario biografico degli italiani», Roma, (da http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-cederna_(Dizionario-Biografico) consultato il 5 agosto 2020).

3 Cederna A. (1952), *Una trappola per Roma*, in «Il Mondo», 19 gennaio 1952, p. 8.

4 Antonio Cederna dedicò molti articoli ai problemi connessi ai centri storici, per la sintesi dei quali si vedano: «Italia Nostra ricorda Antonio Cederna», 1, da Il Mondo, (1949-1966), in Italia Nostra, 331 (1996), pp. I-XII; 2, da L'Espresso" (1986-1996), 332 (1996), pp. I-VII; 3, da Il Corriere della sera, 333 (1967-1982), pp. I-XVI; 4, da La Repubblica,

Fig. 2. Roma, Quartiere Alessandrino, prima degli interventi di sventramento per l'apertura di via dell'Impero, oggi via dei Fori Imperiali.

Fig. 3 – Roma, via della Conciliazione, stato attuale (20 agosto 2020). La sua apertura ha snaturato il progetto berniniano, che prevedeva la visione ravvicinata di piazza S. Pietro.

per quanto discutibili, avevano cercato di porre un freno al concetto di sventramento della città storica, di cui l'apertura di via dell'Impero (1932) e di via della Conciliazione (1935-1937) a Roma erano tra gli esempi più significativi (Figg. 2-3). Lo stesso Cesare Brandi si sofferma sulla tutela della città storica e sul restauro urbano, quando nel corso delle sue lezioni tenute all'Istituto Centrale del Restauro, sul tema del Restauro preventivo tratta il progetto per Corso Rinascimento di Gustavo Giovannoni, che ha modificato la percezione della facciata di S. Andrea della Valle. Brandi afferma "Cosa ha danneggiato l'apertura del largo e della strada? Materialmente nulla, figurativamente molto'' [5].

Su questo impulso nasce Italia Nostra il 29 ottobre 1955, grazie a un gruppo di intellettuali, guidati da Leila Caetani e dal marito Hubert Howard, dal senatore Umberto Zanotti Bianco, che ne fu il primo Presidente, e che annoverava figure di spicco della cultura italiana, come Cesare Brandi. Essi si raccoglievano intorno al nascente organo di difesa e protesta che voleva raccogliere un largo consenso tra coloro che si opponevano all'urgenza, incontrollata, della ricostruzione del secondo dopoguerra, che forniva un ampio incentivo all'antico istinto di dilapidare le ricchezze naturali ed artistiche del nostro Paese, sull'esempio, ormai storico, dell'inglese National Trust (fondato nel 1895) [6]. Al termine della seconda guerra mondiale si gettarono infatti le basi del modello di sviluppo italiano, tracciato dal risultato della lotta politica negli anni cruciali tra il 1945 e il 1948.

In sede culturale, a partire dal 1956 la discussione su questo tema si sviluppa in congressi e convegni, come il Congresso internazionale organizzato alla Triennale di Milano (1957) su "Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico, nei convegni dell'I.N.U. di Lucca (1957), dedicato alla "Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale", e di Lecce (1958) sul "Volto della Città"; ancora in quelli di Erice e Ferrara (1958), legati ai problemi della città e il Convegno dell'I.N.U. su

5 Brandi C. (1977), *Teoria del restauro*, (Roma 1963 1) Torino 2, p. 58.

6 Croce E. (1966), *Umberto Zanotti Bianco e le origini di Italia Nostra*, in «Archivio storico per la Calabria e la Lucania», n. XXXIV, pp. 39-43.

"Bilancio dell'urbanistica comunale nel quadro della pianificazione regionale e paesistica (Bologna, 1958).

Da qui emergono le importanti riflessioni che anticipano il dibattito che sarà il cuore del Convegno di Gubbio del 1960, con la stesura del documento finale, la Carta di Gubbio. Il convegno eugubino marca il passaggio dalla fase teorica allo studio degli strumenti giuridici e dei mezzi tecnici e finanziari; la salvaguardia dei centri storici non passava solo attraverso un'azione repressiva e di vincoli, insufficiente a trasformare una situazione di disordine in un assetto adeguato alle moderne esigenze sociali e culturali.

L'azione vincolante determina delle perdite economiche per cui i vincoli troveranno sempre ostacoli non facilitando la conservazione e la bonifica dei quartieri più poveri. Il problema riguarda il risanamento igienico e strutturale di questi tessuti, nel rispetto dei loro valori e dei caratteri ambientali. Nella dichiarazione finale si mette l'accento sulla necessità di realizzare un elenco dei centri storici evidenziando le zone da risanare e salvaguardare, imponendo quei vincoli che sospendano temporaneamente qualsiasi intervento negli ambienti antichi, fino all'approvazione dei piani di risanamento conservativo. Operazioni queste da essere considerate come premesse allo sviluppo della città moderna; l'auspicio del Convegno era che si arrivasse a provvedimenti legislativi a tutela dei centri storici [7].

Nasce un interesse sempre più vivo verso la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale rappresentato dai Centri Storici; Giulio Carlo Argan osserva che la città è innanzitutto un sito di cultura e Cesare Brandi, che con lui fondò l'Istituto Centrale del Restauro, riafferma che questi andassero tenuti intatti liberandoli dalle nuove intollerabili funzioni che gli erano state imposte [8].

7 Il Convegno di Gubbio, in «Italia Nostra», (1960), n. 19, pp. 1-3.

8 Bonelli R. (1963), *La nuova fase. In margine ai Convegni di Perugia e di Verona*, in «Italia Nostra», n. 29, pp. 1-5.

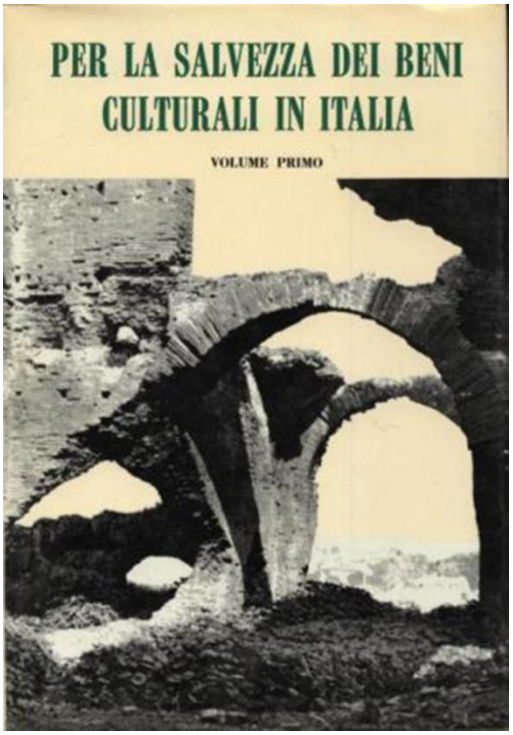


Fig. 4 – Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio. Frontespizio del volume I°, dove è trattato il tema dei centri storici.

La Carta di Gubbio getta le basi per una riflessione più ampia sul concetto di tutela, conservazione e valorizzazione dei centri storici. Essa è ripresa nel 1964 dalla Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, più nota come Commissione Franceschini, istituita dalla Legge 26 aprile 1964, n. 310, su proposta del Ministero della Pubblica Istruzione, che operò fino al 1967 quando furono pubblicati i risultati del lavoro svolto, operando un'attenta indagine riguardo al censimento e allo stato dei beni culturali in Italia. Il prodotto è riassunto nella pubblicazione di tre volumi e l'emanazione di ottantaquattro Dichiarazioni (Fig. 4). In particolare, la n. XL dà una prima definizione dei Centri Storici, intesi quali «strutture insediative urbane che costituiscono unità culturale o la parte originaria e autentica di insediamenti, e testimonino i caratteri di una viva cultura urbana. Per essi la legge dovrà prevedere adeguati strumenti, sia finanziari, sia operativi. A fini operativi, la tutela dei Centri storici si dovrà attuare mediante misure cautelari (quali la temporanea sospensione di attività edilizie ad essi inerenti), e definitive mediante Piani regolatori. Si applichino, in proposito, i principi della Dich. XLVI.

I Piani regolatori relativi ai Centri storici urbani dovranno avere riguardo ai centri medesimi nella loro interezza, e si ispireranno ai criteri di conservazione degli edifici nonché delle strutture viarie e delle caratteristiche costruttive di consolidamento e restauro, di risanamento interno igienico sanitario, in modo che, come risultato ultimo, i centri stessi costituiscano tessuti culturali non mortificati» [9] . Le sollecitazioni della Commissione furono solo in parte recepite dalla legislazione, per esempio dalla Legge 6 agosto 1967, n. 765 (la c.d. Legge Ponte) che attribuì ai Comuni il potere di dettare una disciplina urbanistica dei Centri Storici con gli strumenti della pianificazione comunale, introducendo fra i contenuti del piano regolatore (art. 3, comma 2, lettera c), la tutela del paesaggio

9 Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico,artistico e del paesaggio, vol. I, Roma 1967, pp. 71-72.

e dei complessi storici, monumentali, ambientali e archeologici, subordinando eventuali nuovi interventi nei centri storici all'approvazione di appositi piani particolareggiati (art. 17, comma 6). Nella Legge 22 ottobre 1971, n. 865, "Programmi e coordinamento dell'edilizia residenziale pubblica; norme sulla espropriazione per pubblica utilità", per la determinazione dell'indennità di espropriazione, e nella Legge 27 luglio 1978, n. 392, "Disciplina delle locazioni di immobili urbani", che fissa il coefficiente da applicare per la determinazione del canone locativo (art. 18).

I temi del Convegno e della Carta di Gubbio si riverbereranno anche in molti paesi europei che avevano programmi di risanamento conservativo dei quartieri antichi; la riqualificazione non era più progettata attraverso le demolizioni-sostituzioni che avevano, per esempio, sconvolto città come Parigi, Londra, Bruxelles oppure Firenze e Napoli, ma con una maggiore attenzione per le strutture e le memorie del passato.

In Italia, a livello progettuale si possono ricordare i piani di tre grandi città che si sono ispirati ai contenuti della Carta di Gubbio: Bologna, con il piano di Pierluigi Cervellati, che è la città capostipite della pianificazione, anche se il piano regolatore del decennio scorso ha abbandonato quei principi; Napoli, con il piano di Vezio De Lucia, dove la tutela del centro storico è ancora oggi un modello al quale guardare con attenzione, che regge a distanza di anni; Venezia, che ha goduto di un piano articolato con un'importante rilettura del tessuto antico che ha mantenuto l'architettura originaria, ma ha poi cambiato le destinazioni d'uso di molti edifici. A queste si aggiungono le esperienze di Taranto, Como, Brescia, Palermo e Venzone (quest'ultima dopo il terremoto del Friuli del 1976).

L'attività di tutela dei centri storici, trova terreno fertile anche nelle Carte del Restauro; nel 1964 in quella di Venezia, dove all'articolo 6 si afferma che "La conservazione di un monumento implica quella

delle sue condizioni ambientali. Quando sussista un ambiente tradizionale, questo sarà conservato; verrà messa al bando qualsiasi nuova costruzione, distruzione e utilizzazione che possa alterare i rapporti di volumi e colori", ma la consacrazione la si avrà con la Circolare 6 aprile 1972 n. 114, nota come Carta del restauro 1972, del Ministero della Pubblica Istruzione e ispirata da Cesare Brandi. In essa per la prima volta si fa espresso riferimento ai Centri Storici, all'allegato "d" Istruzioni per la tutela dei Centri Storici. Ai fini della loro individuazione, vanno presi in considerazione non solo i vecchi "centri" urbani tradizionalmente intesi, ma - più in generale - tutti gli insediamenti umani le cui strutture, unitarie o frammentarie, anche se parzialmente trasformate nel tempo, siano state costituite nel passato o, tra quelle successive, quelle eventuali aventi particolare valore di testimonianza storica o spiccate qualità urbanistiche o architettoniche. È questo un documento di primaria importanza perché per la prima volta si codifica in una norma il tema della conservazione delle città storiche, intese esse stesse come patrimonio culturale. Non più solo argomento di matrice urbanistica, ma anche disciplina del restauro.

Fig. 5 – Roma, Complesso residenziale in via Ticino n. 3. Stato attuale dopo gli interventi c.d. di "rigenerazione urbana".

Alla luce di quello che ha rappresentato e di quanto è stato fatto sull'argomento, ricordare la Carta di Gubbio a 60 anni dalla sua stesura significa riprendere quei contenuti che rappresentano un punto di riferimento nella pianificazione e nella tutela e valorizzazione dei centri storici e delle città storiche. Negli ultimi anni, a seguito di azioni sul tessuto storico, con gli interventi di così detta Rigenerazione urbana, in particolare a Roma (Fig. 5) e Firenze, ma anche in altre città, che hanno suscitato vasto clamore, indignato il mondo della tutela e molta parte del sentir comune, è emersa la necessità di emanare una specifica legge di tutela sulla città storica. La Carta di Gubbio, molto discussa e avversata, poco applicata, quasi mai attuata, è del tutto dimenticata; essa voleva intervenire sulla città storica – erroneamente definita "centro", in

quanto nella plurimillenaria evoluzione urbana non è mai esistito un "centro"; mancava la periferia, c'era un confine che la distingueva dalla campagna e anche là dove non c'erano mura i margini erano formati da orti e culture – che sta scomparendo [10].

Nel 2018, l'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli, sostenuta da Italia Nostra, ha proposto un Disegno di Legge per la città storica, fatta coincidere con gli insediamenti urbani riportati nel catasto del 1939, unificando in tal modo i riferimenti temporali e cartografici degli strumenti urbanistici comunali, finora non tenuti al rispetto di precetti e criteri omogenei alla scala nazionale. La bozza di legge, proposta in occasione del Convegno Il diritto alla città storica (Roma, 12 novembre 2018) prevede tra l'altro limitazioni nei cambi di destinazione d'uso e pone l'obiettivo di ritrovare quella miscela funzionale e sociale che per oltre un secolo e mezzo ha contraddistinto la città contemporanea e prima ancora quella moderna [11]. Accanto ad essa si pongono i tentativi di tutelare la città storica con i vincoli ministeriali, paesaggistici e culturali (puntuali o di quartiere), applicando tutte le definizioni offerte dal Codice ed avvalendosi delle ricerche universitarie.

Sempre più impegnativo è l'immancabile confronto con il mondo produttivo ed amministrativo del territorio, riflesso della politica che da quasi un ventennio, con la Riforma del titolo V della Costituzione, rende il lavoro ministeriale di tutela sempre più difficile ed incompreso.

Un progetto di ampio respiro culturale per ricordare la Carta di Gubbio ha già visto svolgersi, in questi mesi, due seminari, a Bologna ("La Carta di Gubbio oggi") e a Benevento ("A 60 anni dalla Carta di Gubbio: dall'archeologia alla storia della città"), la cui conclusione si avrà nei prossimi mesi in un convegno nel quale saranno ripresi i grandi temi che nel 1960 generarono la "Carta di Gubbio", con l'obiettivo di porre l'attenzione alla tutela del patrimonio culturale rappresentato dai centri storici,

10 Cervellati P. L. (2020), *Il fallimento della città storica come bene comune*, in «Italia Nostra», *Verso la ripartenza*, n. 507, p. 12-13: 13.

11 Losavio G. (2020), *Una proposta di legge ispirata alla Carta*, in «Italia Nostra», *Verso la ripartenza*, n. 507, p. 14-16. M.P. Guermandi, U. D'Angelo, ed. (2018), *Il diritto alla città storica*, Atti del Convegno (Roma, Palazzo Patrizi Clementi, 12 novembre 2018), Roma, in particolare gli articoli: G. Losavio, *Proposta di legge in materia di centri storici*, (pp. 75-77) e Idem, *La legge per la città storica nel "patrimonio storico e artistico della Nazione"* (pp. 79-84).

sia coinvolgendo le pubbliche amministrazioni che il mondo della politica. L'istanza di tutela e il valore ancora attuale della Carta è oggi più che mai urgente, perché i centri storici vanno considerati, richiamando Antonio Cederna, beni culturali nella loro complessità, nella loro storicizzazione sedimentata nel tempo e nel loro valore identitario della cultura e della comunità che contiene.

Per questo rileggere la Carta di Gubbio è necessario, se non basilare, per chi volesse affrontare in termini culturali la salvaguardia dei tessuti storici, tenendo a mente i contenuti della Circolare 6 aprile 1972, n. 117, rimanendo nell'alveo delle norme di legge, in un momento della storia nel quale l'emergenza sanitaria ha portato a rivedere drasticamente tutte quelle che noi consideravamo delle certezze e che tali abbiamo imparato non sono. In questo rientra anche la nuova visione dei centri storici, che potrebbero tornare a essere un punto di richiamo forte, per coloro che svolgendo la loro attività in modalità agile si andrebbero a riappropriare di quegli spazi urbani che il progresso aveva portato a spopolare, ma che la crisi sanitaria mondiale ora porta a rivedere e, paradossalmente e ironicamente, a riconsiderare.

Cesare Crova

Architetto, PhD e Specialista in restauro dei monumenti, svolge la sua attività presso l'Istituto Centrale per il Restauro. Professore Associato abilitato di Restauro e Storia dell'Architettura, è docente presso l'Accademia di Belle Arti de L'Aquila, le Scuole di Alta Formazione dell'ICR di Matera e dell'OPD di Firenze. Autore di oltre 100 tra saggi e monografie è stato relatore in numerosi convegni. È membro del CDA del Parco Nazionale del Circeo, Consigliere di Italia Nostra e della Fondazione "Roffredo Caetani".

Approfondimenti

Il Giornale di Kinetès

IL GIORNALE DI KINETÈS
Rivista di Arte, Cultura e Governance del Patrimonio Culturale

DI CHI «SCORCIA LA BARBA AL PADRE ETERNO, RIFÀ IL NASO ALLA MADONNA, CANGIA IL FIORE SULLA MAZZARELLA DI SAN GIUSEPPE».

IL PRESEPE NAPOLETANO DE *LA SCARABATTOLA* TRA TEATRALITÀ, TRADIZIONE E INNOVAZIONE

di Alba La Marra

LA TEATRALITÀ DEL PRESEPE

Sir John Brennox, alias Papa Giovanni Paolo III nella serie "The New Pope" di Paolo Sorrentino, passeggiando nelle Catacombe con Sophie, l'arguta responsabile della comunicazione del Vaticano, le confessa che è diventato prete perché la religione è una straordinaria narrazione, è una storia dall'incredibile successo in quanto Dio è il protagonista più popolare di sempre. E la cosa più interessante di questo racconto è che indaga incessantemente sul mistero più grande di tutti, la natura dell'uomo.

Difficile non essere d'accordo con il raffinato "pontefice". E, se tanto mi dà tanto, mi viene da pensare che non può essere meno di successo una narrazione parallela, quella della nascita del figlio di Dio, Gesù.

Dunque, il presepe, nello specifico, quello napoletano[1].

Un aspetto sul quale mi soffermerò nel parlarne è l'intrinseca teatralità della rappresentazione plastica della nascita di Gesù, talmente evidente che sarebbe più difficile volerla smentire piuttosto che dimostrare: non sono pochi, infatti, gli studiosi che considerano questa tradizione una derivazione delle sacre rappresentazioni liturgiche, tenute in chiese o confraternite a partire dall'Alto Medioevo, di cui sarebbero «una versione minuscola, raccolta,

1 Sul presepe napoletano cfr. De Simone R. (2007), *Il presepe popolare napoletano*, Einaudi, Torino; M. Niola (2005), *Il presepe*, l'ancora del mediterraneo, Napoli 2005. Le illustrazioni del libro sono a cura de *La Scarabattola*.

casalinga»[2]. Nel corso del tempo, seguendo alterne e complesse vicende, queste messinscene sono diventate un racconto sempre più articolato, in cui non trovavano posto solo le vicende sacre, ma anche personaggi popolari e del mondo contemporaneo, dando vita, tappa dopo tappa, a quella trasformazione il cui risultato è il presepe napoletano come lo conosciamo ora.

Questa brevissima e sommaria premessa ci aiuta ad entrare immediatamente nel vivo della nostra discussione, dove ci aspetta, e freme dalla voglia di essere raccontata, una rappresentazione variegata di umanità, di ceti sociali differenti, di scorci di vita quotidiana: una vivacissima mescolanza di storie e tradizioni, di sacro e profano, che è chiassosa pur essendo senza suoni, è straripante di vita pur essendo fatta di materia inanimata. Seppur di terracotta, i pastori si muovono, agiscono, vivono e, come se fossero attori, stanno su un palcoscenico, recitano una parte, raccontano una storia: in sostanza, fanno teatro.

Il mio racconto seguirà un copione particolare, quello scritto – o meglio, ri-scritto- da un gruppo di autori contemporanei, i fratelli Scuotto de *La Scarabattola* di Napoli il cui lavoro, che da svariati anni è anche parte del mio, porta avanti questa antica arte legata alla tradizione partenopea con sguardo moderno, reso ancora più interessante da una continua ricerca di forme e contenuti. A partire da ciò, il collettivo in questione mette insieme le due anime del presepe napoletano: quella cortese, che affonda le radici nel Settecento, sfarzosa, caratterizzata da una cura maniacale per i dettagli e per la finezza della lavorazione (tanto nella scultura quanto nei costumi e nella preziosa oggettistica) e quella popolare, povera nella manifattura, ma ricca di simbologia, storie e tradizioni.

Per semplificare: se da una parte abbiamo il celebre e sontuoso Presepe Cuciniello [3] e dall'altro quello povero ma «pieno di devozione» di Natale in casa

[2] Ibidem.
[3] È un presepe monumentale donato da Michele Cuciniello, a fine Ottocento, al Museo di San Martino di Napoli, dove tuttora è visitabile.

Cupiello; se da una parte c'è sfoggio di ricchezza e potere e dall'altra enfasi religiosa e antica cultura popolare, dalla loro gli Scuotto ci mostrano che esiste una terza via, quella che mette insieme, che rende completa la narrazione: il presepe de *La Scarabattola*.

Partendo dalla ricchissima tradizione del Settecentesco che hanno fatto propria, quindi, questi artisti la onorano, innovandola, e la rendono contemporanea: consapevoli della forza comunicativa del presepe, ancora intatta dopo secoli, raccontano l'oggi all'uomo di oggi. Sarebbe riduttivo, infatti, considerare il presepe solo come memoria della nascita divina in quanto è e deve essere molto di più: uno specchio per il presente, un monito e un auspicio per il futuro.

Riassumendo: mantenendo inalterata la forma, quindi l'estetica del presepe cortese, i contenuti si arricchiscono con le storie, i personaggi, le simbologie legati al presepe popolare, a cui si aggiunge il racconto del presente.

Vediamo come si scrive un copione così avvincente, iniziando dal *backstage*.

1. *Presepe,* La Scarabattola, ph. Paola Tufo

DIETRO LE QUINTE

La bottega d'arte *La Scarabattola* [4] nasce nel 1996 dall'impegno e dalle idee dei fratelli Salvatore, Emanuele e Raffaele Scuotto a cui, negli anni, si sono aggiunti vari collaboratori, tra cui le rispettive mogli e sorelle. Dietro le quinte di quello che immagineremo essere un teatro, il lavoro inizia sul banco dei due scultori, Emanuele e Salvatore, che creano gli attori dandogli vita a partire dall'argilla: come fa notare Niola, quello dello scultore presepiale è un ruolo demiurgico, in quanto, in sostanza, «si tratta di fabbricare il sacro, di dargli volto e corpo domestici. È stato opportunamente notato che solo nella Napoli del Settecento poteva capitare con tanta facilità a semplici uomini di scorciare la barba al Padre Eterno, rifare il naso alla Madonna, cangiare il fiore sulla mazzarella di San Giuseppe»[5]. Capitava nel Settecento e capita ora, nelle botteghe degli eredi dei figurinai dell'epoca.

Testa, mani e piedi, una volta modellate, devono passare al «trucco e parrucco»: ci pensa la pittrice, Nicoletta, a donare l'incarnato delicato alle Madonne, le gote rosate agli angeli e ai puttini, le mille sfumature ai riccioli castani delle danzatrici.

Occorre, poi, dar loro un corpo, nello specifico di ferro filato e stoppa, e pure ben vestito: la sartoria è il regno di Anna e Susi che colorano la stoffa, tagliano e cuciono in dimensioni lillipuziane, applicano preziose passamanerie e ricamano minuscoli arabeschi sugli abiti di scena.

È il momento del debutto sul palcoscenico: lo scoglio, ovvero la struttura in sughero e legno che rappresenta la base su cui poggia l'intero presepe e che ne rappresenta la scenografia – irreale ma verosimile-, è pronto ad accogliere la compagnia, ma senza prove generali: il regista ha ben chiare la parti di ognuno dei personaggi e loro, il copione da recitare, lo conoscono molto bene.

Non a caso «commediografi, nel senso più schietto e adorabile della parola». Così Renato Simoni definiva

[4] La scarabattola è un mobile con le pareti in vetro che contiene oggetti preziosi. A Napoli conteneva spesso una scultura o un presepe.
[5] Niola M., *Il presepe*, cit., p. 36.

i figurinai napoletani che erano stati capaci di creare intorno alla poesia del Natale «una gaia e meravigliosa commedia meridionale, con una indescrivibile varietà di personaggi tipici, spiranti da ogni tratto la vita»[6]. Lo stesso Michele Cuciniello, poliedrica personalità ottocentesca, laureato in architettura, drammaturgo e collezionista di pastori napoletani del Settecento, nell'atto di donare il suo famoso presepe al Museo di San Martino di Napoli, volle occuparsi personalmente dell'allestimento dello stesso ben sapendo, da esperto uomo di teatro quale era, il valore della "regia" nella messinscena presepiale per quello che, altrimenti, non sarebbe stato un racconto, una rappresentazione, ma solo un insieme di belle opere in mostra[7].

La prima dello spettacolo avviene nell'atelier, dove Raffaele, tra storia e tradizione, presenta la recita degli attori che si esibiscono davanti ad un pubblico esterrefatto.

Poi iniziano le tournée, nelle case degli appassionati acquirenti, per spettacoli privati, ma anche in giro per il mondo, su palcoscenici internazionali: il Palazzo Reale di Madrid, nel 2001, ha completato il suo Presepe del Principe con 147 pastori realizzati dagli allora giovanissimi -e alle primissime armi- fratelli Scuotto.

Nel 2015, in occasione del Giubileo indetto da Papa Francesco, un presepe è partito dai laboratori di via Nilo alla volta di New York: era stato scelto come strumento per raccontare la Misericordia (tema di quell'Anno Santo) ai fedeli americani. In tempi più recenti, i frati francescani della Custodia di Terrasanta, a Gerusalemme, hanno scelto un loro presepe per raccontare, proprio nei luoghi dove sono avvenuti, i fatti della nascita di Gesù.

Questo a riprova che, a diverse latitudini e in contesti sociali e culturali diversi, il linguaggio del presepe è ancora in grado di comunicare, con forza e chiarezza a volte davvero inaspettate. Proprio come il miglior teatro.

[6] Ivi, p. 34.
[7] Ibidem.

IL MONDO SOSPESO

2. Prima della vestizione, ph. Sergio Siano.

Conosciuto il lavoro di bottega, occupiamoci ora di ciò che possiamo vedere sul palcoscenico, ponendo l'accento su cosa vuol dire "innovare la tradizione" per gli Scuotto.

Nel protovangelo di Giacomo viene descritto l'attimo in cui nasce Gesù come la visione di un mondo sospeso, in cui tutto e tutti si fermano. Questo attimo cristallizzato, in cui il tempo si arresta, è esattamente ciò che il presepe rappresenta: una istantanea del mondo che si immobilizza quando nasce Gesù.

Nel nostro caso, come ben sappiamo, quel mondo è la Napoli del Settecento…con qualcosa in più.

Nel 2005, su un presepe monumentale firmato dai noti fratelli, realizzato per la mostra «Il mondo sospeso. Presenze e assenze del presepe napoletano», accanto al Bambino appena nato ne

compare un altro, nero, vestito di stracci, che si trascina dietro il suo giocattolo sbilenco: è il Ciro nato "nir nir" nella *Tammurriata nera* di E.A Mario. E' lui, è il figlio abbandonato del dopoguerra. Nei suoi occhi, però, si intravedono tutti i bambini abbandonati, poveri, emarginati, di ogni colore e ogni tempo.

Ciro rappresenta la terza via degli Scuotto: è il presente che fa irruzione sul presepe ma è anche una presenza che si fa simbolo di inclusione e diviene senza tempo.

Non c'è presepe monumentale a firma dei nostri in cui non ci sia, poi, un personaggio dalle grandi orecchie a sventola, una diversa dall'altra, con un sorriso sincero e un'aria serena: è Giacomino, altra incursione del presente sulla raffigurazione della nascita di Gesù, stavolta personalissima. Quest'uomo ritratto alla perfezione è un bambino di 70 anni mai cresciuto, amico di tutti e amatissimo dagli abitanti del centro storico: presenza fissa nel negozio in via Tribunali, lo è anche sul presepe. Dal punto di vista simbolico, Giacomino rappresenta ancora una volta l'inclusione resa semplice dal vivere quotidiano, che a Napoli diventa così ovvia da passare quasi inosservata. Dal punto di vista affettivo, poi, la sua presenza ha acquistato un valore quasi magico: è una nota di positività imprescindibile, immancabile e dal valore inestimabile. Non a caso, il pastore (così vengono chiamate, genericamente, tutte le statuine del presepe) di Giacomino non si può acquistare perché non è in vendita: non si può dare un prezzo alla poesia.

L'elenco potrebbe continuare ma il concetto è già chiaro: nel Settecento sul presepe veniva rappresentata la Napoli contemporanea e oggi i nostri autori fanno esattamente la stessa cosa. Si parte dalla tradizione, si usano i suoi stessi elementi narrativi e la si rinnova. La tradizione, dunque, si arricchisce, cresce, vive.

Il presepe de La Scarabattola, nel 2020, è un quadro della Napoli di oggi e, più in generale, della società odierna, ma è anche una dichiarazione d'intenti: attraverso i personaggi che si decide di raccontare, infatti, si sceglie quale narrazione del mondo fare, si sceglie da che parte stare, si prende posizione.

PULCINELLARIFAVOLA

Parlando del legame tra il presepe napoletano e il teatro non si può non menzionare Pulcinella.

2004, Napoli, chiesa di San Severo al Pendino: stanno per arrivare una trentina di bambini della scuola elementare a cui mostrerò le varie scarabattole dove, attraverso statuine piuttosto inusuali, si racconta una storia, nuova ma dal sapore antico, che sa di vita, morte, amore. Il Diavolo ha rubato la maschera a Pulcinella che, per recuperarla, intraprende un lungo viaggio verso terre lontane, dove incontrerà tanti e inaspettati amici pronti ad aiutarlo. Personaggi noti, di favole e racconti conosciuti ma protagonisti, ora, di un'altra storia, di una ri-favola, appunto.

La sceneggiatura di questa avvincente messinscena è presto fatta: una giornalista appassionata e un fotografo innamorato di Napoli[8] incontrano la creatività senza limiti di un gruppo di giovani artisti e insieme tessono la trama, di parole, immagini e terracotta, di *Pulcinellarifavola*: un furto, una maschera simbolo di un'intera città e anima stessa del personaggio che la indossa, un finale drammatico ma carico di speranza perché, nonostante tutto, il Bene ha la meglio sul Male. Nell'ultima teca, infatti, c'è il protagonista trafitto da due spuntoni di roccia, il corpo abbandonato nell'estremo gesto del sacrificio di se stesso per la città di Napoli: uno dei bambini vi si avvicina e, dopo aver esclamato un sonoro "è inquietante!", si asciuga una lacrima, come avrebbe fatto davanti all'ultima, tragica scena di uno spettacolo teatrale.

Ma non è finita. Dalle luci di uno schermo, ecco che Pulcinella prende vita, e racconta, in un altro modo

[8] Chiara Graziani e Sergio Siano, in quegli anni rispettivamente giornalista e fotoreporter de Il Mattino.

ancora, le sue avventure. La voce gliela presta Peppe Barra, i movimenti la fervida immaginazione di un altro amico fotografo, Cesare Abbate, che dona la vita ai pastori come fossero marionette.

Una sceneggiatura originale, tanti attori in terracotta e uno in carne e ossa, un addetto agli effetti speciali: ancora una volta, è teatro. Alla maniera dei nostri fratelli, però: come sempre si parte dalla tradizione e si va oltre, e dalla commedia dell'Arte alla ri-favola è un attimo.

PERSONAGGI DI TERRORE, DEMONIACI E MAGICO-RELIGIOSI DELLA TRADIZIONE NATALIZIA MERIDIONALE

3. Il furto della maschera, ph. Sergio Siano.

Nel lavoro dei nostri autori, se da una parte la tradizione si rinnova, dall'altra si ritrova, nel senso che riscopre pezzi di se stessa attraverso aspetti quasi del tutto dimenticati.

Come avvenne nel 2008, quando grazie ad una interessante e proficua collaborazione con il Maestro Roberto De Simone diversi «Personaggi di terrore, demoniaci e magico-religiosi della tradizione natalizia meridionale»[9] entrarono alla Reggia di

[9] Titolo della mostra in questione.

Caserta per raccontare ai visitatori increduli un altro Natale, poco conosciuto se non del tutto dimenticato: un Natale di inquietudini, di storie e personaggi inferi, legati al mondo ctonio, portatori di un codice onirico prezioso, che giunge a noi da un tempo passato e che, se non tramandato, rischia di scomparire per sempre.

Nella Sala dei Porti degli Appartamenti storici, ai piedi di un ponte in miniatura si scorgeva una sagoma scura, dall'apparenza sofferente: era Mafalda Cicinelli, una principessa costretta dal padre a prendere il velo monacale e morta suicida per amore. Inquietanti figuri incappucciati, scalzi e con il pollice in fiamme, procedevano in fila e scomparivano dall'altro lato dello stesso ponte: erano 12 monaci, a rappresentare gli altrettanti mesi dell'anno appena trascorsi che, a seguito del corteo dei Re Magi, stavano tornando nell'Aldilà. Poi, poco più in là, un mostro marino metà Sirena metà Medusa, in un mare nero pece, circondato da un gregge di pecore che mangiano perle cadute dalle folte chiome di una bellissima fanciulla in catene: ancora, dall'altro lato, un terribile lupo mannaro compare davanti a zi' Michele che, dalla tanta paura, si addormenta. E tanto altro ancora ci sarebbe da raccontare: un universo terrifico racchiuso in una stanza, pronto per essere raccontato, fatto proprio e tramandato, in nome dei significati più veri, profondi e antichi del Natale.

Ma un'altra presenza ancora, inquietante più di tutte, aveva già fatto il suo debutto su questo palcoscenico in legno e sughero che ormai conosciamo bene, e molto prima del 2008: il Diavolo in persona.

Dagli Scuotto il diavolo non manca mai anzi, fin dall'inizio non è mai mancato perché il Bene e il Male coesistono, nella vita come sul presepe. Incatenato e impotente, sotto al Bambino che sta nascendo, ha la pelle color ebano, un piercing al lobo e sul sopracciglio, lunghe unghie color notte e il fascino ammaliante del Male. O confonde, turba

l'osservatore nelle sue forme maschili e femminili insieme, con il suo incarnato di porcellana, lunghi capelli biondi, assiso come su un trono in mezzo a drappi color porpora. Accanto, invece, è rappresentato in tutta la sua vanità, mentre si specchia soddisfatto, reggendosi sulle zampe da fauno. O, ancora, si cela dietro mostruose sembianze zoomorfe mirabilmente modellate.

È da considerare che, molto probabilmente, la presenza del diavolo sul presepe non è una novità, anche se non ne abbiamo alcuna traccia nelle più note raccolte pubbliche e private, nelle aste o nelle esposizioni, tanto che Ebanista fa notare che «la lacuna è stata colmata da La Scarabattola dei fratelli Scuotto che hanno riproposto in una mostra varie figure demoniache, consentendo a collezionisti e appassionati di "integrare" i propri presepi con la figura del diavolo (Mostro…il Diavolo, 2003)»[10] e di rinverdire, così, una tradizione che rischiava di essere dimenticata.

LA CANTATA DEI PASTORI

Se si vuol vedere un presepe rappresentato su un palcoscenico, senza *escamotage* narrativi, bisogna aspettare il periodo natalizio, recarsi in un teatro napoletano e godersi «La Cantata dei Pastori».

Da diversi anni la regia di Peppe Barra e Paolo Memoli la fanno rivivere attraverso un allestimento senza tempo, la cui messa in scena conserva la semplicità del teatro popolare e ne lascia intatta la magia.

Per me e la mia famiglia à diventato un appuntamento fisso, un rito irrinunciabile: non è Natale senza «La Cantata dei pastori».

Questo dramma sacro composto verso la fine del Seicento da Andrea Perrucci, rivisto e ripubblicato più volte nel corso del tempo, racconta le vicissitudini di Giuseppe e Maria prima della nascita di Gesù, ostacolata in tutti i modi dal Diavolo e protetta con fermezza dall'Arcangelo Gabriele.

[10] Ebanista L. (2012), *Figure e rappresentazioni presepiali*, Franco Di Mauro Editore, Napoli, in nota a p. 67: *Mostro…il Diavolo* è la mostra dei fratelli Scuotto del 2003, interamente dedicata

4. Mamma Sirena, ph. Sergio Siano.

La sacra coppia, grazie ai suoi tempestivi interventi, giunge serena alla grotta dove viene alla luce il Verbo Umanato. Alla parte sacra si aggiungono frizzi, lazzi e divertenti e innocue volgarità di Razzullo e Sarchiapone, due personaggi comici popolari, poveri in canna, perennemente affamati, che si trovano in Palestina per sbarcare il lunario e diventano inconsapevoli testimoni della nascita di Gesù: sacro e profano, serio e faceto si intrecciano e si completano così che sembra davvero di trovarsi davanti ad un presepe a grandezza naturale[11].

Non solo la rappresentazione plastica della nascita di Gesù si può rinnovare e parlare del presente, lo può fare anche la sua trasposizione teatrale. I primi di gennaio del 2019, infatti, la «Cantata dei pastori» è stata rappresentata nella Basilica di Santa Maria alla Sanità (quartiere popolare di Napoli che si sta riscattando da un passato difficile grazie all'arte e alla cultura) ma con un nuovo adattamento, legato alla storia del quartiere, interpretata da giovani attori

[11] Canzanella C. (2017), *Razzullo e la Sibilla*, Stamperia del Valentino, Napoli.

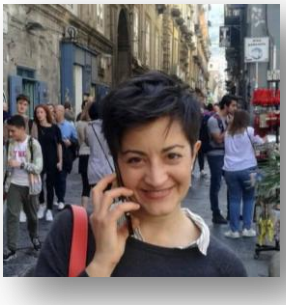
del posto e arricchita da un nuovo personaggio, tale Peppeniello: si tratta di un paggio nano, venuto fuori da un affresco ritrovato nella cripta della Basilica e diventato non solo simbolo della rinascita dell'intero quartiere, ma anche un nuovo pastore, ovviamente a firma Scuotto, entrato di diritto nel loro presepe, accanto a Ciruzzo e a Giacomino.

CONCLUSIONI

«La tradizione è lo scrigno della memoria ma anche lo specchio che riflette in modo oggettivo le mutevolezze della nostra identità nel sovrapporsi delle epoche»: questo l'incipit di quanto scritto da Roberto De Simone in occasione della mostra del 2008. Le sue parole possono riassumere alla perfezione quanto detto finora a proposito del *modus operandi* degli *SCU8* (anche questa definizione è opera sua).

Quello che ho in piccola parte descritto è un mondo affascinante e molto complesso o, forse, affascinante proprio in quanto complesso: e come potrebbe essere altrimenti, visto che ciò di cui si parla, in sostanza, è l'uomo? La materia prima di questo lavoro non è solo acqua mescolata a terra ma è carne viva, è l'essere umano e le mille sfaccettature del suo animo.

Raccontare l'uomo contemporaneo all'uomo contemporaneo è un compito complicato ma quando lo si fa attraverso l'arte diventa un privilegio: e se si sceglie di veicolare il proprio messaggio affondando mani e cuore nella tradizione, la responsabilità che ne deriva è grande, tanto quanto, però, l'onore di farlo.



Alba La Marra

Laureata in Scienze Internazionali e Diplomatiche presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Vive e lavora nel centro storico di Napoli. Si occupa di arte presepiale e di arte contemporanea, è redattrice del mensile «La Cittadella» e autrice del blog pennaasfera.it.

BURATTINAIO PER PASSIONE:IL TEATRO DI FIGURA TRA INTRATTENIMENTO E LABORATORI EDUCATIVI

IL GIORNALE DI KINETÈS
Rivista di Arte, Cultura e Governance del Patrimonio Culturale

di Angelo Miraglia

ESPERIENZE DA BURATTINAIO

A distanza di tanti anni e dopo innumerevoli volte , rimane sempre in me una sensazione che non so spiegare, anche perché è davvero inspiegabile. Provate ad immaginare ogni volta la scena: io arrivo nella piazza o nella strada, smonto la baracca dalla macchina, la posiziono dove gli organizzatori mi dicono, porto all'interno la cassa con i burattini , gli altri attrezzi che servono(scenari e sipario) e sistemo la cassa altoparlante, mentre il pubblico segue attentamente tutte le varie operazioni. Risulta evidente che sono io quello che ha montato tutto l'occorrente per lo spettacolo e che, di li a poco, andrà all'interno della baracca per dare vita ai burattini che usciranno al proscenio e inizieranno a muoversi seguendo il canovaccio della commedia dell'arte che si va ad eseguire; e allora io non capisco ancora adesso come sia possibile che, in quei pochi secondi che intercorrono fra il mio ingresso nella baracca e l'inizio della rappresentazione, possa avvenire questa "magia"!!!!!!

Il pubblico ha deciso che da questo momento io non esisto più, esistono solo i burattini sulla scena e tutto quello che ne consegue. La presentazione, l'apertura del sipario e le altre routine che vengono presentate appartengono ormai al teatro dei burattini, i personaggi hanno adesso ognuno la propria caratteristica, il pubblico entra nella rappresentazione e risponde alle sollecitazioni dei personaggi in scena. Le grida e gli applausi, le risate e le maledizioni, tutto è consentito nel teatro all'improvviso, dove , improvvisamente può uscire fuori un coccodrillo o un diavolo, o, addirittura "la

morte" che viene a prendersi l'anima di Pulcinella. Sembra, e me ne scuso , di essere stati tutti catapultati in una dimensione "extracorporea", lanciati in una realtà parallela, in un mondo "fantastico" che per qualche minuto ci farà dimenticare il presente e ci porterà nella "grande magia " del teatro .
Teatro, certo, teatro come molti grandi attori hanno sperimentato e fra i quali voglio citare due a me molto cari : Franca Rame e Dario Fo. La prima, erede di una grande famiglia di burattinai e il secondo che, nei suoi spettacoli più famosi,ha trasportato il ritmo e le cadenze degli spettacoli di burattini fino ad utilizzare una delle più note tecniche del teatro di figura per raccontare la storia in uno dei suoi testi più rappresentati, «Il Fanfani rapito», una Commedia in tre atti di e con Dario Fo[1].

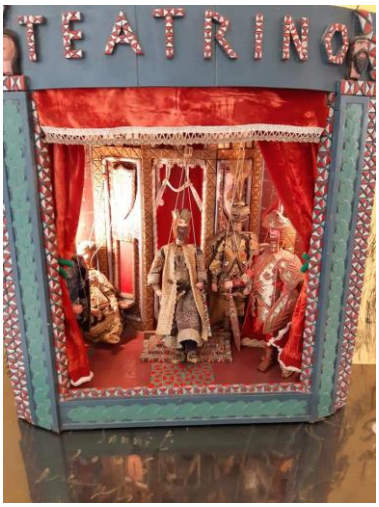
IL TEATRO DI FIGURA UN'ARTE MINORE?

Un'opinione diffusa vorrebbe che il teatro di burattini, di marionette e di pupi fosse un tipo di spettacolo teatrale legato esclusivamente all'infanzia. Al contrario, il teatro di figura è destinato ad un pubblico variegato e di tutte le fasce d'età. Naturalmente, contenuti, letture e tecniche di rappresentazioni differenti si relazionano alle differenti tipologie di spettatori[2].
Un giusto approccio al pubblico, da parte del burattinaio, sarà quello di propendere a cercare il posizionamento dell'«anima» del personaggio per cogliere così, al meglio, la sua influenza sulla narrazione.
L'«anima» del burattino (la mano che lo muove e quindi lo «anima») si trova all'interno del corpo stesso, fasciata dal «buratto», cioè dal suo vestito, spesso realizzato in tessuto povero, fatto di tela per setaccio[3]. L'«anima» della marionetta e dei pupi si trova in alto e, in questo caso, saranno i fili che li muoveranno a rappresentare l'anelito che spinge marionette e pupi a raggiungere il cielo.
I burattini, sono decisamente più semplici e più vicini alle persone, è forse questo che li fa amare di più; i

[1] Fo D. (1975), *Il Fanfani rapito*, Edizioni Bertani, Verona.
[2] Allegri L. (1978), *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e marionette*, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Parma; Baird B. (1967), *Le marionette. Storia di uno spettacolo*, Milano, Mondadori; Centro Teatro di Figura, a cura di, (1991), *In punta di mani. Mappa del Teatro Italiano dei burattini e delle figure*, Ravenna, Longo Editore.; Leydi R., Mezzanotte Leydi R. (1958), *Marionette e Burattini*, Milano, Edizioni Avanti!.

[3] Il termine burattino proviene proprio da "buratto" con cui, oltre ad indicare il setaccio di stoffa con cui veniva confezionato il vestito del fantoccio, generalmente di legno, poteva indicare anche la figura di saraceno che faceva da bersaglio nelle giostre.

loro istinti ed i loro sentimenti sono spontanei ed immediati ed il raggiungimento dell'appagamento fisico e psichico (il cibo, il sesso, l'amore, la giustizia, la libertà) è tempestivo. Non c'è mediazione, non c'è aulicità, non c'è ricerca di una verità superiore, esiste solo il momento e la situazione che bisogna risolvere immediatamente, e così immediatamente compare il bastone nelle braccia di Pulcinella che amministra la Giustizia a modo suo[4].



Diverso è il discorso che riguarda marionette e pupi. Questi possono essere avvicinati più facilmente a quelli che sono i canoni del teatro tradizionale. Innanzitutto, le rappresentazioni hanno bisogno di uno spazio teatrale specifico (teatro o sala) con la presenza di un palco su cui costruire il «ponte» in legno dal quale marionettisti e pupari faranno scendere, legati ai fili, i vari personaggi che si esibiranno sulla scena. In molti casi, lo spazio scenico è condiviso con piccole orchestre che assicurano un accompagnamento musicale allo spettacolo. Spesso, soprattutto nell'Ottocento, presso i teatrini di corti private, in particolare i occasione della visita di altri sovrani o di ospiti autorevoli, pupi e marionette venivano utilizzati per mettere in scena opere liriche.
Il teatro di figura, ha origini antichissime e diffuse in molti paesi del mondo e si è sviluppato combinando in vari modi le altre forme di spettacolo, utilizzando burattini, marionette, pupazzi, ombre, oggetti, tutte figure protagoniste di una particolare animazione teatrale fondata su un linguaggio fortemente visivo e sensoriale. Nelle differenze tra burattini, marionette e pupi, questi ultimi, in realtà, fecero da anello di congiunzione fra i primi due.
Nella storia della Campania, per esempio, si sono succeduti grandi marionettisti che si sono esibiti con frequenza presso la corte borbonica e nei teatrini di corte, rappresentando opere liriche, di gran moda in quel tempo mentre, nelle piazze e nelle vie, i burattinai mettevano in scena storie spesso improvvisate in cui protagonista assoluta era la maschera di Pulcinella che si esibiva in Piazza

[4] Cilibrizzi Chiancone A. (1975), *Maschere, marionette e burattini italiani*, Edizioni Il Tripode, Napoli 1975.

Mercato a Napoli con frizzi e lazzi, spesso ironizzando sulla stessa corte regnante[5].

Dal canto loro, i pupari, attraverso le rappresentazioni delle gesta dei paladini di Francia, svolgevano un ruolo pedagogico e didattico, presentando quelli che potremmo definire "sceneggiati seriali" con l'intento di «educare» al rispetto, alla fedeltà, all'amicizia, alla fratellanza, all'amore che supera ogni ostacolo, in una sorta di *vademecum* dei sentimenti.

Una lunga tradizione quella del teatro di figura campano, che secondo rigorose ricostruzioni storiche, avrebbe avuto inizio circa cinque secoli fa, proprio con l'introduzione della maschera di Pulcinella, che divenne la maschera simbolo di Napoli. Le sue origini vengono fatte risalire al secolo XVI con lo sviluppo della commedia dell'arte. Risultante campano di uno stereotipo di personaggio detto «Zanni», una sorta di servo, scaltro e maldestro, furbo e sciocco, ardimentoso e pieno di paure, Pulcinella continua a vivere nel teatro di figura grazie alla passione con cui i burattinai di tradizione cercano di tutelare un'arte solo apparentemente minore[6]

Pulcinella, risulta un personaggio particolarmente efficace nel teatro di figura, non soltanto per i suoi inequivocabili e distinguibili tratti estetici - maschera nera su vestito bianco e coppolone – ma anche per l'uso della sua pivetta, una piccola ancia che gli consente di produrre una voce «stridente» quasi come un pulcino, anzi come una gallina.

E' questo il famoso «segreto di Pulcinella»: uno strumento fatto da due lamelle di acciaio legate da un pezzo di stoffa e poste nella parte alta del palato che trasformano la voce del burattinaio, conferendole un suono stridulo e acuto, facile da ascoltare anche stando molto lontano dalla baracca dove i burattini si esibiscono.

Si racconta che per avere una pivetta è necessario «rubare» la stessa al burattinaio senza farsi scoprire, oppure seguire il «maestro» fino a quando, nella sua bontà, consegni nelle mani del «discepolo» la sua pivetta[7].

[5] Cuticchio M. (2010), *La nuova vita di un mestiere antico,* Liguori editore, Napoli.

[6] Yorick figlio di Yorick (Pietro Coccoluto Ferrigni) (1902), *La storia dei burattini*, Bemporad, Firenze [ristampa anastatica Arnaldo Forni Editore].

[7] De Simone R. (2003), *Le Guarattelle fra Pulcinella, Teresina e la Morte*, Franco di Mauro editore, Napoli.

LA «MIA» PIVETTA

La mia testardaggine e la mia indole manipolativa , mi hanno portato a pensare che sarebbe stato molto più divertente ed appagante se, una volta vista una vera pivetta, avessi provato a costruirla con le mie mani , così come ho fatto con tutto quello che è il mio teatro, accompagnato sempre da Alessandra, la mia compagna di avventure burattinesche.

Bene, ho cercato in giro ed ho trovato un pezzo di acciaio rotto appartenuto ad un vecchio bidone per olio, sono riuscito a tagliarlo nella misura giusta, poco più di due centimetri, ho comprato due metri di fettuccia larga un centimetro ed ho iniziato a costruirla. Il primo esperimento ha prodotto una "pivetta" floscia, il suono che doveva essere squillante e forte, era in realtà "sfiatato", bisognava stringere più forte la stoffa sulla lamina, e così ho fatto, il risultato è stato sorprendente , dalla mia bocca è uscito il suono che avevo sentito tante volte echeggiare nelle piazze in cui avevo seguito l'esibizione di un grande burattinaio napoletano, e mi è venuto in mente dove ho sentito quel suono la prima volta: era a Napoli, nella villa Comunale, avevo sei anni e il maestro burattinaio che si esibiva era Nunzio Zampella, uno degli ultimi maestri di «guarattelle» ancora attivi a Napoli negli anni Settanta del secolo scorso[8].

Mi si è aperto un mondo , anche io ero entrato a conoscenza del «segreto di Pulcinella», avevo superato la soglia del mistero e mi ero impossessato dell'anima del personaggio , adesso ero veramente Pulcinella!!!!!

Ciò che più mi ha sorpreso, in questo mio viaggio nel mondo dei burattini e del teatro di figura in generale, riguarda proprio la «pivetta». Ho conosciuto da ragazzo Rod Barnett (nella foto accanto in giacca marrone, mentre si riconoscono Bruno Leone in bianco, Otello Sarzi con camicia a scacchi e barba bianca, e, al centro, con maglietta rosa ci sono io), un burattinaio londinese scomparso da poco, che, quasi trent'anni fa, venne a

[8] Il 28 aprile 2019, nell'ambito del «Maggio dei Monumenti», fu inaugurata a Napoli, la "Casa delle Guarattelle" intitolata a Nunzio Zampella. «Popolare e colto, pensieroso e felice, naturalmente vocato alla socialità, il teatro delle guarattelle è la forma tipicamente napoletana di teatro di strada, con una storia antichissima e mai interrotta, praticato ancora, dopo centinaia di anni, da non molti ma bravissimi maestri. Una forma d'arte ingiustamente trascurata nei tempi recenti ma che oggi finalmente trova casa, per essere riscoperta, conosciuta dalle nuove generazioni, per tornare a vivere, coi suoni del nostro dialetto, con le figure delle maschere tradizionali. Con la "Casa delle Guarattelle" si apre dunque una fase nuova e ricca di promesse: un'arte antica in un contesto nuovo un contesto nel quale possa essere riproposta e fruita dai napoletani ma anche dai tanti turisti desiderosi, sempre più presi dalla curiosità di scoprire la nostra città e conoscerne la cultura». https://www.laprovinciaonline.info/inaugurazione-della-prima-casa-delle-guarattelle-nunzio-zampella/

presentare a Benevento, in occasione di un'edizione del Festival teatrale Benevento Città Spettacolo, la sua rappresentazione di «*Punch and Judy*», l'equivalente anglossassone del duo «*Pulcinella e Teresina*»[9].

Rod mi mostrò la pivetta che veniva usata nel teatro dei burattini inglese e mi parlò della «Punch and Judy Fellowship», un'associazione che reclutava, quasi fosse un «albo dei burattinai», i più bravi nell'uso della pivetta e della manipolazione. La «Punch and Judy Fellowship» fu fondata nel 1980 in Covent Garden, a Londra, dal prof. Percy Press. Lo scopo dell'associazione, ancora oggi attiva, è quello di preservare e promuovere le tradizioni, il patrimonio culturale e gli spettacoli di *Punch and Judy*, incoraggiando i giovani a fruire di certe forme culturali e promuovendo occasioni di amicizia. Costituita da professionisti, amatori e appassionati, la «Punch and Judy Fellowship», conta oggi circa 150 aderenti divisi in due categorie principali: provvisoria (aperta a tutti) e piena (aperta a chi ha completato con successo un'audizione). La sua gestione è affidata ad un comitato eletto su base annuale che organizza, ogni anno, in ottobre un suo festival e produce una newsletter bimestrale dal titolo *The Swazzle*. Nel 2010, Mark Andrews e David Wilde pubblicarono un libro per celebrarne i primi trent'anni di attività.

Fu in occasione del mio incontro con Rod che gli mostrai i miei amati burattini e grande fu la mia sorpresa nel constatare che , come i burattinai inglesi, nei miei spettacoli, io facevo entrare in scena un coccodrillo, un espediente scenico molto usato anche dai burattinai inglesi.

I laboratori educativi

Vi è oggi un grande dibattito in corso, non solo fra gli addetti ai lavori, su quanto e come possa essere considerato il teatro di figura rispetto al teatro d'attore. Probabilmente, considerata l'evoluzione delle tecnologie, credo vada riconsiderato il rapporto esistente fra i vari generi teatrali, cercando di superare posizioni di forza o di sudditanza tra

[9] Salsi C. (1999), *Otello Sarzi: l'idea e la materia*, La Bertaghi Stamperia, Cavriago (RE).

loro[10].

Il «teatro delle ombre», per esempio, che può essere considerato il primo passaggio alla rappresentazione teatrale (a partire dagli uomini delle caverne che vedevano proiettata sui muri delle stesse la loro ombra e quella di oggetti, che assumevano contorni e dimensioni diverse, dando vita a storie e racconti), negli ultimi tempi ha incrociato il «teatro d'attore» dando nuova linfa al linguaggio teatrale. Così come l'uso di materiali diversi (gommaspugna e stoffa) ha contribuito a sviluppare il rapporto fra teatro di figura e televisione (*Topo Gigio* di Maria Perego o gli americani *Muppetts*). Il fascino di tecniche e materiali sempre nuovi è nelle grandi possibilità espressive che il teatro di figura consente.

Tra le mie innumerevoli e tutte intense esperienze da formatore di teatro di figura, ve ne fu, anni fa, una molto significativa. Si trattò di un percorso formativo svolto presso la Casa Circondariale di Detenzione di Benevento raccolta poi in un video, reperibile sul canale youtube, dal titolo *Burattini in libertà*. Le esperienze formative con i detenuti sono sempre molto impegnative sul piano del coinvolgimento emotivo di entrambe le parti, portatrici, ciascuna a suo modo, di un carico di umanità, di sentimenti e di impegno non facile da raccontare a posteriori ed a parole. In quel progetto, con i detenuti coinvolti, costruimmo insieme un teatro e i burattini che avremmo usato per mettere in scena una rivisitazione del *Faust,* l'uomo che vende l'anima per avere ricchezze caduche, metafora di coloro che hanno venduto la propria anima al diavolo (e compiuto reati), e che sono dunque costretti a pagare per gli errori commessi[11].

Particolare fu anche l'esperienza fatta in una scuola di periferia della mia città, Benevento, in una classe molto complicata e difficile, a detta di tutti. In realtà, quando entrai in classe, dopo essermi presentato, ascoltai uno alla volta tutti gli alunni cercando, nei loro racconti, l'età, il numero di fratelli, l'hobby preferito, la materia preferita e così via. Cercai punti di contatto con la mia esperienza di alunno e raccontai loro il mio essere "mancino" e quanto

[10] Sull'argomento sarà utile la lettura dei volumi che segnaliamo: Signorelli M. (1986), *Il gioco del burattinaio*, Nuove Edizioni Romane, Roma; Sangiorgi S. (1980), *I burattini. Maschere, storia e atti unici*, Ponte Nuovo Edizioni, Bologna; Grano E. (1980), Alberto Carpino, *Il teatro di figura. Guarattelle e Pupi*, Società Editrice Napoletana, Napoli.

[11] Brunello G. (2018), *Tragedie e commedie per tavoli e baracche*, Dario De Bastiani Editore, Treviso.

questa condizione in passato fosse una vera e propria sciagura: scrivevo e mangiavo con quella che chiamavano «la mano del diavolo» e mi costringevano, ogni volta che prendevo una penna o una posata, a cambiare per forza l'impugnatura. Questo episodio, semplice e banale, mi consentì di entrare immediatamente in sintonia con loro e mi offrì l'occasione per introdurre il mio progetto educativo sul teatro di figura che, nello specifico, fu uno spettacolo di ombre cinesi che li coinvolse totalmente.

Le esperienze accumulate hanno rafforzato la mia convinzione circa l'universalità del linguaggio dei burattini, capace com'è di coinvolgere persone diverse in ogni parte del mondo.

C'è un'immagine che mi è rimasta particolarmente impressa nella mente. Ho visto una foto che ritrae una zona della Siria in cui un intero quartiere è stato dilaniato da bombe e razzi, intorno solo macerie e distruzioni. Al centro di uno spazio, forse il cortile di una casa o di un palazzo, circondato da mattoni rotti e pezzi di intonaco, vi è una baracca di burattini. E' fatta di legno e stoffa e dietro la baracca vi sono i burattinai e le loro mani protese sulla scena. Di fronte a loro un gruppo di bambini, seduti alla meno peggio su lastre di cemento, che segue attentamente la rappresentazione. Ecco, vedendo quella foto ho pensato che solo la bellezza dell'arte , la forza del teatro, la delicatezza del movimento dei burattinai che danno vita a dei pezzi di stoffa e legno, può superare ogni tragedia e darci la speranza di un mondo migliore.

Angelo Miraglia

Sociologo, durante gli studi universitari a Napoli prende contatti con i burattinai del luogo e, costruendo baracca e burattini, si dedica, dagli inizi degli anni Ottanta al teatro di figura. Organizzatore di innumerevoli rassegne e laboratori educativi e creativi, è presidente dell'Associazione onlus "Tanto per gioco" e per circa 25 anni lo è stato della Cooperativa sociale *L'Isolachenonc'è* di Benevento con la quale ha rafforzato il suo impegno per una didattica creativa e laboratoriale e per forme intrattenimento sempre fondate su logiche educative.

I MILLE COLORI DEL *LAZZARO FELICE*

PINO DANIELE E L'INTERPRETAZIONE DEL RINNOVAMENTO

di Carmine Aymone

Simmo lazzari felici/gente ca nun trova cchiù pace/ quanno canta sse dispiace/ sempe pronta a se vuttà pe' nu perdere l'addore…

A sei anni dalla morte di Pino Daniele si continua a respirare la sua musica attraverso le sue opere e attraverso gli omaggi e le rivisitazioni fatte dai suoi colleghi.

Napoli, ma non solo, perde un pezzo di sé, la notte tra il 4 e il 5 gennaio del 2015, quando il cuore del suo mascalzone latino Pino Daniele cessa di battere, gettando tutti nello sconforto. Pino se ne va nel primo mese del calendario, come prima di lui Giorgio Gaber, Fabrizio De Andrè, Ivan Graziani. La mattina dopo Napoli, l'Italia tutta, si risveglia col groppo alla gola. Quella stessa sensazione di dolore e disagio che ancora oggi, a distanza di quasi sei anni, ricorda a un intero paese la sua assenza. Pino Daniele, partendo da via Francesco Saverio Gargiulo, ex vico Foglie a Santa Chiara, nel cuore pulsante del centro storico di Napoli, ha saputo creare un nuovo linguaggio musicale mescolando le storie di *munacielli* e belle '*mbriane* alla poetica di Salvatore Di Giacomo, il rock di Woody Guthrie, col *blues* di Robert Johnson, il jazz "ibrido" dei Weather Report con le scale arabe, il *progressive* inglese con i tamburi del Continente Nero. «Napoli – diceva Pino Daniele - è una città *blues*, una città rock: lo è sempre stata, grazie al contatto che ha avuto con gli americani e la loro cultura. La loro musica entrava nelle nostre case e nei nostri sogni con l'arrivo delle navi militari. La mia generazione scoprì i dischi dei *Traffic*, dei *Cream*, dei *Blood Sweet & Tears*.

Consumavo quei dischi in vinile cercando di catturarne la magia, l'essenza e lo facevo sempre abbracciato alla mia fedele compagna di vita: la chitarra. Immaginate la mia emozione quando al *'Crossoroad Guitar Festival'* organizzato da Eric Clapton, fui invitato come unico ospite italiano ed ebbi l'occasione di esibirmi con alcuni fra i migliori musicisti al mondo. Su quel palco a Chicago con me sfilarono miti della mia adolescenza come Albert Lee, BB King, Buddy Guy, Jeff Beck, Johnny Winter, Steve Winwood dei *Traffic*: quando partirono i pezzi dei *Blind Faith* con la chitarra del mio amico Clapton ero lì con loro e l'emozione di quell'attimo è difficile da raccontare. Sono cresciuto ascoltando i loro dischi. Quel rock blues influenzò noi tutti».

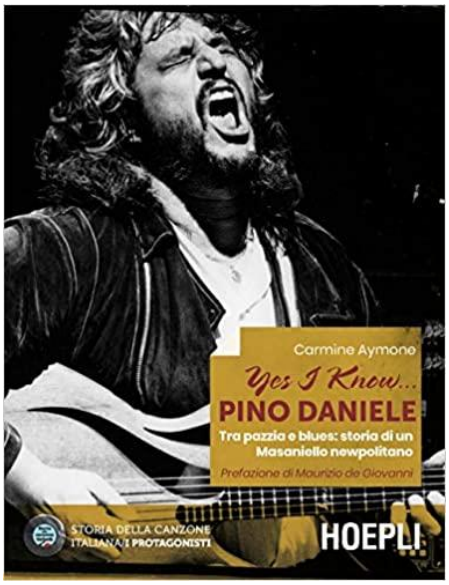
Pino fu l'alfiere, la punta di quel movimento musicale denominato dal giornalista Renato Marengo *Napule's power* che, a cavallo tra gli anni '60 e '70, a Napoli, spinse una nuova generazione di musicisti e compositori a sperimentare, contaminare il proprio giovane background, la propria tradizione partenopea, con tutto ciò che intercettavano, riscrivendo le nuove coordinate del *blues* e del *soul* d'oltreoceano, bagnandole nelle acque del Mediterraneo, dove i suoni dotti del conservatorio di San Pietro a Majella da secoli incontrano i tamburi africani, le scale arabe e la poesia di artisti come Raffaele Viviani e Salvatore Di Giacomo. Una generazione "figlia della guerra" illuminata dal celebre brano *Tu vuò fa l'americano* di Renato Carosone che iniziò a ritmare i sogni dei ragazzi partenopei e dai dischi importati in città dai militari angloamericani. Mario Musella, James Senese, Franco Del Prete, gli *Showmen*, *Napoli Centrale*, Pino Daniele, Enzo Avitabile, Enzo Gragnaniello, Tony Esposito, Rino Zurzolo, Joe Amoruso, Ernesto Vitolo, Gigi De Rienzo, Tullio De Piscopo, la *Nuova Compagnia di Canto Popolare*, gli *Osanna*, i fratelli Edoardo ed Eugenio Bennato …. ciascuno col proprio stile, con la propria anima, hanno dato nel tempo una personale interpretazione del *rock*, *blues, del soul, della world, della fusion*, del cantautorato

d'autore che ancora oggi illumina i nuovi artisti *made in Naples*. Si perché, anche se eredi dello scugnizzo di Santa Chiara non ce ne sono ed è giusto che sia così, sono tanti gli artisti che continuano a considerarlo un faro, un punto di riferimento e che a distanza di anni, omaggiano la sua arte, la sua musica.

Ultimo, in ordine di uscita, vi è, ad esempio, il nuovo lavoro discografico del pianista, cantante e compositore Larry Del Prete[1], dal titolo «Pino Daniele *Unplugged*»[2] dove, fra arrangiamenti ex-novo o adattamenti per trio (Larry piano/voce, Enzo Anastasio-sax, Agostino Mas-percussioni), ha riletto in chiave jazz-acustica, alcuni brani del *lazzaro felice*, con particolare attenzione a quelli con i quali Pino ha "dipinto" Napoli, attraverso figure e caratteri come *Donna Cuncetta*, *Furtunato* ed altri, in una sorta di passeggiata virtuale per i vicoli e i quartieri in cui lui stesso è nato e cresciuto.

Anche il noto chitarrista e compositore Mauro Di Domenico, ha dato alle stampe l'«Antologia napolitana for classical guitar» (libro + cd) una raccolta di trascrizioni per chitarra classica dove ha inserito tra le opere di Di Giacomo, Gambardella, Sacco, Doninzetti, E. De Curtis, Bovio anche i brani di Pino Daniele. Di Domenico ha già dedicato un disco all'autore di "Terra mia": "Essenza". Album questi che si aggiungono ai tanti omaggi realizzati dopo la morte di Pino: Teresa De Sio ("Teresa canta Pino"), Pietra Montecorvino ("Pietra a metà"), Mariangela D'Abbraccio ("E chi mo canta appriesso a me?"), Gianni Guarracino e Leo D'Angelo ("Alma partenopea"), San Gennaro Team (*Bio Naples: Neapolitan songs*), Paolo Raffone ("Pino Daniele opera"). Loredana Daniele (figlia di suo fratello Carmine), ha dedicato il suo cd d'esordio allo zio, cosa che ha fatto anche Vittorio De Scalzi dei *New Trolls*, col disco "L'attesa" (che include il blues "Pino"). Marco Zurzolo nel cd "Vesuviana", oltre a dedicare la composizione "Rino" a suo fratello, suona "Zingari felici" e "Assaje" pensando a Pino.

[1] Larry è nipote di Franco Del Prete degli *Showmen*, *Napoli Centrale* e dei *Sud Express*.
[1] Si tratta di una rilettura di Pino Daniele in trio, in chiave jazz-acustica, col sassofonista Enzo Anastasio (che aveva già pubblicato, nel 2015, il cd «Che soddisfazione Pino Daniele – *Instrumental*») e col percussionista Agostino Mas.



Come ho scritto nel mio nuovo libro «Yes I Know … PINO DANIELE. Tra pazzia e blues: storia di un Masaniello newpolitano» (Hoepli Editore-collana musica diretta da Ezio Guaitamacchi) che è stato presentato in anteprima nazionale il 23 luglio nel cortile del Complesso Monumentale della Basilica di San Domenico Maggiore a Napoli con un reading musicale dal titolo «Yes I Know…Pino Daniele», affiancato da Larry Del Prete (piano, voce, arrangiamenti che per l'occasione ha presentato anche il suo cd «Pino Daniele *Unplugged*»), Andrea Aymone (chitarra), Enzo Anastasio (sax) e da Emidio Ausiello (percussioni), evento questo in cartellone nella rassegna «Estate a Napoli», organizzata dall'assessorato al Turismo e alla Cultura del Comune di Napoli:

«Pino è il suono di una città che è essa stessa musica. Napoli è il luogo di tutti, anche di chi non c'è mai stato, come la Liverpool dei Beatles che è di tutti noi. Solo che qui non è stata scritta la colonna sonora tra un campo di fragole (Strawberry Fields), una fermata di bus (Penny Lane) e un sottomarino giallo (Yellow Submarine), ma tra un Ferryboat miezz'o mare o scendendo Santa Teresa con gli strumenti in spalla, con *la voglia di un caffè che ti tiri un po' più su*. Napoli come Pino è luogo di tutti, dove il suono è sogno e il feeling è sicuro... perché non se ne va. Napoli è…. Napule è».

Carmine Aymone

Napoletano, giornalista professionista, critico musicale, scrittore, autore, press agent, musicista, storyteller, organizzatore di eventi, dj, speaker radiofonico. In trent'anni di giornalismo, ha lavorato per numerosi quotidiani locali e nazionali, mensili, agenzie di stampa, radio, tv, siti web. Scrive per il *Corriere del mezzogiorno/Corriere della Sera* e per il bimestrale *PROG Italia*. Ha all'attivo una ventina di pubblicazioni in cui ha narrato la storia del sound di Napoli (da R. De Simone a J. Senese, dagli Osanna e gli Showmen) oltre a tanti altri protagonisti della musica del Novecento. È co-ideatore e co-direttore della mostra internazionale ***ROCK!*** (Palazzo delle Arti di Napoli – PAN). Dal 2000 tiene corsi sulla Storia del Rock, del Jazz e sulla musica della sua città.

IL TURISMO NELLA RIVOLUZIONE DIGITALE:

LE NUOVE PROFESSIONI

di Lucia Cammarota

La Digital Revolution sta cambiando il mondo. Se Giacomo Leopardi ci metteva in guardia dalla fiducia cieca nelle "magnifiche sorti e progressive", non possiamo che rimanere affascinati di fronte all'esperimento fantascientifico (e inarrestabile) di Elon Musk sull'interfaccia brain-computer, o di fronte agli occhiali intelligenti Orion, tanto voluti da Mark Elliot Zuckerberg, che sostituiranno lo smartphone, mentre la Banca Centrale Europea, basandosi sulle nuove piattaforme di blockchain, immetterà sul mercato il denaro digitale in un mondo dove anche le cose prendono vita grazie all'Internet of things. Nuove paure ma anche infinte opportunità: per il lavoro, per la vita stessa.

Il futuro, in cui comunicheremo con i computer attraverso interfacce neurali, riceveremo informazioni direttamente sulle lenti dei nostri occhiali e trasformeremo l'intenzione di pagare in azione con un solo clic, è alle nostre porte. Tuttavia, questo futuro non ci deve spaventare, finché sarà l'uomo a costruirlo. La frenetica e incessante evoluzione della società contemporanea si erge sui pilastri dell'informatica e delle telecomunicazioni, aprendosi a un dedalo di applicazioni in cui prevale il bene immateriale, l'informazione appunto. L'identità, la più intima caratterizzazione dell'unicità di ciascun individuo, è essa stessa trasformata in elemento digitale, in quel tratto biometrico quale risultante della misurazione delle più disparate forme di espressione macroscopica del nostro DNA, come ipotizzava Alphonse Bertillon[1] fondatore dell'antropometria. A distanza di più di un secolo, la biometria si afferma oggi come la più sicura e inequivocabile certificazione della nostra reale identità, come testimoniano Anil Jain e Arun Ross nel loro trattato sulla biometria[2], e per questo candidata ad essere alla base di qualunque richiesta o concessione di servizio nell'era digitale.

[1] Kaluszynski M. (1987), *Alphonse Bertillon et l'anthropométrie*, Créaphis.

[2] Jain A. K., Ross A. A., Nandakumar K. (2011), *Introduction to biometrics*. Springer Science & Business Media.

Ne consegue che noi stessi siamo un dato informatico, o meglio un'intera base di dati densa di informazioni, come ben sanno i fondatori di business basati sulla profilazione degli utenti, del loro modo di essere e di comportarsi. È un'era straordinaria. Siamo nel digitale, e ne abbiamo contezza, così come siamo ben consapevoli della nostra profonda riluttanza a rinunciare alla penna e alla carta, al piacere di scrivere una lettera di proprio pugno, di vedere il nostro pensiero materializzarsi e imprimersi su un foglio, a mano a mano che l'inchiostro ne permea le fibre. Pur in una dicotomia apparente del tempo, passato e futuro convivono e si completano, come in un naturale rapporto padre-figlio, sano e indissolubile, seppur a tratti conflittuale. Certi incroci sono decisivi: ne emerge l'evidenza solo in seguito, strada facendo. E così, guardandoci alle spalle, ritroviamo nel passato i semi da cui è germogliato il nostro presente, quale sintesi di contributi straordinari quali la macchina di Touring[3], le basi della teoria dell'informazione gettate da Claude E. Shannon[4], o la trasmissione del primo segnale Internet dalla Pennsylvania a Pisa quel giorno di fine aprile del 1986. Dietro l'angolo, non più due computer che dialogano tra loro, ma un mondo connesso e senza confini, aperto e competitivo, con impatti socio-economici imprevedibili: tutti, ovunque si trovino, possono proporre informazioni, dove sarà difficile distinguere tra il vero e il falso. Il pianeta a portata di clic, contatti potenzialmente infiniti. La possibilità di accedere continuamente ci fa dimenticare che ogni volta forniamo i nostri dati. Il pericolo è la manipolazione. Con il rischio di rimanere chiusi in una sorta di bolla, "the filter bubble"[5], acquisendo informazioni create a propria misura dagli algoritmi.

Oggi consumiamo più notizie e le digeriamo più rapidamente. E il nostro appetito non fa che aumentare. I nuovi strumenti impongono di preferire foto e brevi video ai testi. Benché questa tendenza sembri semplicemente seguire il motto secondo cui un'immagine vale più di mille parole, trova scientificamente un riscontro nello studio di Potter et al., secondo cui al cervello servono non più di 13 millisecondi per elaborare un'immagine[6]. La comunicazione immediata è dunque la forma del nostro tempo. Non a caso Italo Calvino associava il futuro al dio Mercurio, insieme lieve, creativo, profondo e veloce[7].

[3] Turing A.(1936), *On computable numbers, with an application to the Entscheidungsproblem*, Proc. London Math. Soc., 42, pp. 230–265.

[4] Shannon C. E. (1948), *A Mathematical Theory of Communication*, «Bell System Technical Journal», vol. 27, pp. 379–423 (luglio), 623–656 (ottobre).

[5] Pariser E. (2011), *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*, Penguin Pr.

6 Potter M.C., Wyble B., Hagmann C.E., McCourt E.S. (2014), *Detecting meaning in RSVP at 13 ms per picture. Attention, Perception, & Psychophysics.*

[7] Calvino I. (1988), *Lezioni Americane*, Garzanti, Milano.

Di fronte ad uno scenario simile, la domanda che ci poniamo è chiara: "Come gestire il cambiamento, senza esserne travolti?".
Ogni nuova scoperta, infatti, non è scevra da insidie che, nel caso specifico, si concretizzano nell'essere esposti al diverso e nella naturale conseguenza che da tempi ancestrali questo produce nell'animo umano, vale a dire la paura. Sebbene questo meccanismo istintivo basato sull'alterità fortemente radicato nei bambini venga rimpiazzato da un diverso modo di formare il pensiero negli adulti, cioè il meccanismo del reward, come viene definito su Popular Science[8], esso rimane latente e spesso si risveglia quando la cultura dello stereotipo prende il sopravvento. In che modo questo fenomeno sia connesso con il filo conduttore del nostro discorso, il lavoro, è presto detto: basti richiamare alla mente il legame lavoro-libertà per capire come l'ampliarsi della platea rappresentata dagli altri si traduca nella paura di una riduzione delle opportunità di lavoro e conseguentemente della propria libertà. Ma se non per tutti i mali esiste una cura, questo nello specifico ne ammette una, che è da tempo immemore la più potente di tutte: la conoscenza. La conoscenza rappresenta, quindi, la chiave di volta su cui poggiare meccanismi che ci permettano di trasformare le difficoltà in opportunità. Jeffrey Sachs, nel suo libro America 2030[9] , pone l'accento sulle misure da intraprendere per far fronte a una rivoluzione tecnologica, individuando tre aspetti fondamentali: a) redistribuzione del reddito, b) incremento del tempo libero da reinvestire, c) formazione. Federico Butera propone una visione diversa e individua nella quarta rivoluzione industriale tre pilastri: 1) grow the pie, 2) progetti esemplari, 3) partecipazione. Dal suo saggio[10], inoltre, emerge il ruolo che la formazione deve avere nel governo di questa rivoluzione tecnologica, cosicché l'Intelligenza artificiale non sostituisca l'uomo, ma rimanga effettivamente al suo servizio. Il focus del discorso va spostato, quindi, su quello che è l'elemento principe alla base della conoscenza, vale a dire la formazione. Occorre però che il processo di formazione ricalchi fedelmente il funzionamento dei sistemi operativi informatici ossia quello di set-up e loop: in una sua prima fase (set up) il ciclo formativo deve fornire una conoscenza trasversale e multidisciplinare mentre, nella seconda, come un ciclo continuo (loop), implementare il

[8] Baggaley K, (2016), *Teens Have An Edge When Learning From Rewards - The adolescent brain is setting the stage for adulthood*, «Popular Science», October 5.
[9] Sachs J. D. (2018), *America 2030, Sviluppo, sostenibilità e la nuova economia dopo Trump*, LUISS University Press, Roma.
[10] Butera F. (2017), *Lavoro e organizzazione nella quarta rivoluzione industriale: la nuova progettazione socio-tecnica, L'industria*, «Il Mulino» 3, pag. 291-316.

modello del lifelong learning, secondo cui il processo di apprendimento e formazione dura per tutto l'arco della vita dell'essere umano.

Nel solco del pensiero secondo cui il nuovo deve essere motivo di crescita ed evoluzione, piuttosto che di paura, il settore turistico deve cogliere quest'occasione per generare nuove figure professionali che vadano ad affiancarsi a quelle tradizionali ormai ben note, quali la guida turistica, la guida alpina, l'accompagnatore e l'animatore turistico, senza però soppiantarle. Ecco, quindi, che dalla sintesi dell'iper-connessione data da internet e dal concetto dello user profiling, nasce il travel designer, cioè quell'operatore turistico che, sfruttando appieno le sue competenze digitali e una dettagliata conoscenza delle preferenze del cliente, è in grado di progettare non un viaggio, ma un'esperienza altamente personalizzata, dove il viaggio diventa un abito di raffinata sartoria cucito addosso alla persona. Per raggiungere quest'obiettivo, il travel designer opera in perfetta sinergia con il travel organizer, che fruendo dei servizi offerti dalle Online Travel Agency (OTA), è in grado di curare, mediante una serie di clic, tutti gli aspetti del viaggio legati alla sua costruzione e commercializzazione. Tuttavia, ancor più numerose e disparate sono le figure professionali che portano l'utente in modo palese o incognito a contatto con il travel designer. Un travel influencer unisce la sua personale passione per i viaggi a una spiccata capacità di storytelling per farne una figura professionale altamente strategica in termini di web marketing e social media. Saper creare, gestire e analizzare campagne sul web è di primaria importanza per qualsiasi impresa, di qui l'esigenza dell'Online Advertiser, professionista della pubblicità online, specializzato in campagne marketing su Google, Facebook, Instagram e altri. Per questa figura professionale, Seo Specialist, Sem Specialist, Web master e Web designer, Web developer e Web content manager, Social Media Manager, Digital PR e Digital strategist, ma anche ingegneri informatici, matematici e statistici (specie per l'analisi dei Big Data), costituiscono necessari e validi alleati. Si parte progettando il sito e le applicazioni web, curando gli aspetti estetici e funzionali dello stesso, anche per renderli facilmente fruibili da qualsiasi dispositivo (web designer), per arrivare allo sviluppo vero e proprio della piattaforma, in modo da sviluppare il

codice sorgente e ottimizzarlo (web developer). Si pensi a chi gestisce il sito web, occupandosi della manutenzione, dell'aggiornamento, della risoluzione dei problemi tecnici, della scelta del rinnovo dell'hosting e dei servizi come la posta elettronica (web master) o la cura dei contenuti: dalla scrittura, secondo le logiche SEO, all'editing di foto e video, alla conoscenza delle newsletter e dei social (web content manager). Il web, tuttavia, rappresenta solo il primo sviluppo embrionale del turismo digitale. Esso ha rappresentato solo il preludio di quel processo di evoluzione continuo che vede come punto di arrivo ultimo la totale dissoluzione di quel velo che separa il materiale dal digitale, il reale dal virtuale.

Nonostante essa sia diventata ormai un fenomeno pervasivo, la realtà virtuale ha emesso il suo primo vagito a metà degli anni '80, quando Jaron Lanier[11], fondatore della VPL Research, ha coniato il termine. Col suo lento avanzare, la realtà virtuale è arrivata a lambire anche il settore del turismo. Second Life, fondata nei primi anni del 2000 da Philip Rosedale è un mondo completamente virtuale, come spiega Cory Ondrejka nel suo articolo[12], dove ciascun individuo crea un proprio avatar, vive una seconda vita e adotta una specifica moneta, il Linden. Questa piattaforma ha riscosso un successo tale da raggiungere una popolazione di milioni di avatar, al punto che molti professionisti hanno aperto attività virtuali, le banche hanno cominciato a convertire i Linden in dollari, materializzando una ricchezza originariamente del tutto virtuale. In che modo, questo fenomeno ha interessato il turismo? Sono stati ricostruiti interi siti e il mondo virtuale è diventato talmente grande ed esteso, che sono nate agenzie di viaggi, dove un tour operator virtuale accompagnava i visitatori alla scoperta delle meraviglie di questo mondo. Tuttavia, la piattaforma ha poi conosciuto un lento declino, dimostrando che il virtuale da solo non è in grado di carpire e mantenere vivo a lungo l'interesse dei visitatori, al pari di bellezze reali e concrete come le ville pompeiane. Ne consegue che, laddove l'antitesi ha decretato il fallimento di un progetto, la sintesi ha invece rappresentato una soluzione vincente, in una forma oggi sempre più diffusa: la realtà aumentata[13]. Il mondo reale si arricchisce di contenuti e informazioni fruibili da parte dell'utente in modalità immersiva con dispositivi sempre più leggeri e avvolgenti. Gli occhialini di Google e i

[11] Rheingold H. (1991), *Virtual Reality*, Summit Books.

[12] Ondrejka C.(2004), *A piece of place: Modeling the digital on the real in second life,* Available at SSRN 555883.

[13] Rosenberg L. B. (1992), *The Use of Virtual Fixtures as Perceptual Overlays to Enhance Operator Performance in Remote Environments*; Rosenberg L. B. (1993), *Virtual fixtures: Perceptual tools for telerobotic manipulation,*. Proceedings of IEEE Virtual Reality Annual International Symposium, pp. 76–82.

caschi see-through sono solo degli esempi. Ancora una volta, la tecnologia è terreno fertile per la nascita di nuove figure professionali, legate allo sviluppo e alla creazione dei contenuti. L'Immersive Reality Modeler non è un mero disegnatore, ma autentico progettista, mentre l'Haptic Interface Designer è uno specialista della progettazione di interfacce in grado di fornire feed-back sensoriali.

Si dice da sempre che l'Italia potrebbe e dovrebbe essere il giardino del turismo internazionale. Ora che la stagione del virus ha azzerato tante attività e si può ripartire su basi nuove, l'occasione è unica. Irripetibile. L'Italia, infatti, difficilmente smetterà di essere una meta che appassiona e fa sognare il mondo: è illuminante la citazione shakespeariana "La bellezza tenta i ladri più dell'oro". Ma non per questo il settore turistico deve adagiarsi sugli allori. Anzi. Solo con un continuo sviluppo di professionalità, sempre nuove, è possibile progredire e arrivare all'eccellenza. Servono istruzione, capacità e specializzazione: studiare, studiare, studiare rimane il segreto di ogni vero successo. Le meraviglie che il Bel Paese ha da offrire non saranno quindi soppiantate da sensazionalistici mondi virtuali, ma arricchite di elementi virtuali in una sintesi armonica di progetti su cui il turismo può e deve fondare la sua ripartenza. Le premesse ci sono tutte. La creatività italiana saprà allargare gli orizzonti. E le opportunità.

Lucia Cammarota

Lucia Cammarota, scrittrice per passione. La sua ultima opera, *Diritti del turismo per chi viaggia e per chi ospita* (2020, Casa Giuridica Direkta Roma), è un manuale utile e allo stesso tempo un racconto piacevole, un libro di cultura e di attualità con particolare riguardo al web, ma anche una bussola tra regole, codici, sentenze: il tutto visto sia dalla parte di chi viaggia che dalla parte di chi accoglie. Dopo il successo del saggio sul *Reddito di cittadinanza* dell'anno scorso, un'altra prova d'autore. Nel libro, grande spazio alle attività nel turismo della *new economy*. Perché «il lavoro è dignità», spiega Lucia Cammarota, giudice con la testa tra le leggi e il cuore nella società.

RIGENERAZIONE *VS* PIANIFICAZIONE E CENTRI STORICI ?

METTIAMO IN SALVO I GIOIELLI DEL BEL PAESE: LA PIANIFICAZIONE TERRITORIALE E LE SOLUZIONI ALLE QUESTIONI IRRISOLTE

IL GIORNALE DI KINETÈS
Rivista di Arte, Cultura e Governance del Patrimonio Culturale

di Luigi De Falco

Italia Nostra, in una recente audizione alla 13esima Commissione del Senato, dedicata al tema "Territorio, ambiente e beni ambientali", ha ribadito ai senatori presenti alcuni concetti fondamentali che riguardano la gestione del territorio e le criticità irrisolte della pianificazione paesaggistica. Luigi De Falco, urbanista e vicepresidente dell'associazione, ha ricordato che, ancora oggi, la stragrande maggioranza delle regioni italiane risultano prive dei Piani Paesaggistici o hanno piani redatti dalle sole regioni, cioè senza accordo Stato/Regione e quindi non conformi alle prescrizioni del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio. Ci sono anche casi più gravi, in cui i piani regionali propongono interventi insostenibili sulle aree tutelate. Un caso concreto è la Lombardia, dove il piano regionale di fatto rinvia agli enti locali le prescrizioni di tutela delle aree pregiate del territorio. Per farla breve, un piano di lottizzazione, ad esempio, sulle sponde di uno dei laghi della regione diventa di per sé, automaticamente, una norma di tutela. Contro quella assurda previsione, il potere della Soprintendenza si limita a valutare se "bello" o se "brutto" il progetto proposto, non a proibirlo. Un tentativo dopo l'altro, un "bel" progetto prima o poi arriva, magari approvato per silenzio assenso da una Soprintendenza stremata. In realtà, il Codice impone al MiBACT i poteri sostituitivi nei confronti delle regioni inadempienti: Nella storia d'Italia si annovera un solo precedente del genere, quando (ministro, l'ottimo Alberto Ronchey) con decreto del Presidente della Repubblica, il Mibact sostituì la Regione Campania.

Oggi, grazie a quella impavida scelta della politica, la Campania ancora detiene forse i migliori piani paesaggistici d'Italia, oggetto di continue (per niente oscure) manovre tese a destabilizzarli, fatte di leggi regionali derogatorie (esempio, i "piani casa") sulle quali la magistratura amministrativa, sino alla Corte Costituzionale, e quella penale, intervengono. Purtroppo la tendenza, anche in Campania, è di produrre leggi pure in odore di illegittimità costituzionale, ma che, finchè, appunto, non formalmente riconosciute tali dai tribunali, continuano a produrre devastanti effetti sul territorio, quasi pari a quelli prodotti da un tolleratissimo abusivismo edilizio, e che assieme hanno saputo assicurare enormi ritorni a politici di turno e imprese in odore di camorra. Nelle more, stiamo assistendo a una serie improduttiva di protocolli, accordi e intese istituzionali tra Mibact e regioni, che non riescono a mettere alcun argine alle pesanti trasformazioni quotidiane del territorio generate da questa grave omissione da parte del ministero.

Se a questo si aggiunge il progressivo depauperamento delle risorse economiche e del personale degli organi periferici del Mibact si comprende bene come la tutela paesaggistica in Italia goda in questo momento di pessima salute.

L'audizione presso la Commissione Ambiente ha permesso a Italia Nostra e alle associazioni portatrici di interessi diffusi di commentare i disegni di legge attualmente sul tavolo delle istituzioni parlamentari che potrebbero determinare importanti effetti in tema di beni culturali e assetto del territorio. Sicuramente positivi quelli del ddl n. 970 Disposizioni in materia di tutela dei centri storici, dei nuclei e dei complessi edilizi storici; sicuramente pessimi quelli del ddl n. 1131 Misure per la rigenerazione urbana.

La premessa sottesa a tutte le proposte in discussione, è che si debba anzitutto mettere in salvo i beni irrinunciabili del Paese, veri e propri gioielli di famiglia, quali i centri storici e tutte le aree sottoposte alle tutele, ambientale e paesaggistica, dalle leggi vigenti. Giova premettere che il ddl n. 970 è il frutto del lavoro di un ampio gruppo di esperti, anche espressione di varie associazioni, che hanno lavorato su impulso dell'associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli, presieduta oggi da Rita Paris, e al tempo da Vezio De Lucia, sintetizzato nel testo finale rielaborato da Giovanni Losavio. Alla preparazione del documento, durata alcuni mesi, hanno offerto a vario titolo il loro contributo Vezio De Lucia, Giovanni Losavio, Pierluigi Cervellati, Daniele Iacovone, Luigi De Falco, Elio Garzillo, Ilaria Agostini, Francesco Erbani, Margherita Eichberg, Alessandro Leon, Paola Somma, Giancarlo Storto, Walter Tocci,

Paolo Cirillo, Roberto De Marco, Alessandra Caputi, Maria Pia Guermandi, Mirella Belvisi, Laura Travaglini, Umberto D'Angelo, Lucinia Speciale, Giuseppina Tonet.

Il disegno di legge n. 970 contiene gli elementi essenziali per la tutela adeguata della città storica, passando attraverso una pianificazione di dettaglio controllata in ogni suo passo dal MiBACT, che consenta di conoscere, perimetrare e garantire la salvaguardia attraverso piani particolareggiati di recupero, secondo rare ma significative esperienze di città in Italia che hanno già meritato l'encomio del mondo della cultura e delle associazioni. Particolare attenzione è tesa a salvaguardare la residenzialità nei centri storici, anche attraverso l'edilizia residenziale pubblica. Molte città hanno sperimentato questo tipo di soluzione (Bologna, tra le prime) e considerando che i centri storici non possono essere monofunzionali, come è avvenuto, per esempio, in taluni casi di borghi integralmente trasformati in alberghi e spa a cinque stelle e dove i residenti ne sono rimasti esclusi da ogni processo di possibile riavvicinamento, fino a riferirci ai casi più evidenti delle cd città d'arte (Venezia, Firenze, ecc). Con questa previsione possiamo immaginare che le città storiche possano riavere la presenza di residenti -anche grazie alle risorse post covid- promuovendo iniziative evidentemente già supportate dalle norme esistenti, quali ad esempio la L. 167/62 ("Disposizioni per favorire l'acquisizione di aree per l'edilizia economica e popolare"), al momento applicabile per i soli Comuni con popolazione superiore ai 50 mila abitanti, ma senza affatto escludere edilizia sociale e altre funzioni e attività, tutte anch'esse necessarie.

E' importante, come proposto nel ddl, l'apposizione del vincolo temporaneo sulla città storica, quella formatasi all'interno della città consolidata, così come i borghi e quei diffusi straordinari episodi di edilizia rurale che oggi, per via di leggi come i "piani casa", si stanno demolendo e sostituendo con moderni insulsi condomini. Sintomatici i casi dei villini

Liberty demoliti a Roma, o il caso del casale del '700 sostituito da un condominio con box auto al piede, a Giugliano in Campania.

Mettiamo in salvo i gioielli, dunque, e il ddl 970 offre questa garanzia, senza nemmeno fare a calci con le attese della rigenerazione urbana. Le due cose possono viaggiare senz'altro assieme ma è fondamentale mettere in chiaro la scelta che il paese deve fare sulla sua storia.

Sulla rigenerazione urbana (ddl IN ha sostenuto e ribadito la contrarietà a disegni di legge che prescindano dalla logica della pianificazione. No a meccanismi derogatori dei piani regolatori dei comuni, ma piuttosto incentivazione alla redazione dei piani regolatori dei comuni. Agli strumenti urbanistici regolatori delle trasformazioni e degli usi corretti del territorio, quali per definizione i piani regolatori, compete individuare i fabbisogni collettivi abitativi e produttivi, delle attrezzature e delle reti, e di conseguenza prevedere le scelte delle trasformazioni.

Giugliano (NA) – Casale agricolo storico demolito per fare spazio ad un amorfo condominio (piano casa).

Isola di Procida – La Corricella

Nel momento in cui si interviene con una corretta pianificazione prevedendo, dimensionando e localizzando la giusta soddisfazione dei fabbisogni, la "rigenerazione urbana" non trova alcuna giustificazione, venendo a decadere qualsiasi motivazione di incentivare mediante premialità volumetriche l'attività edificatoria. L'unico motivo per prescindere dai fabbisogni previsti sarebbe legato all'esigenza di assecondare i voraci appetiti della speculazione edilizia, a danno dell'interesse generale.

Bomarzo - Viterbo

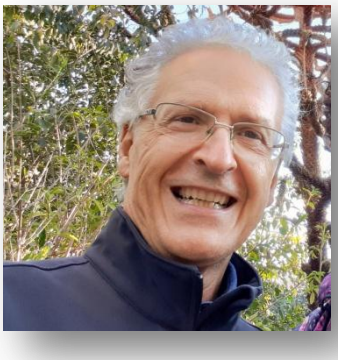
Se avessimo certezza dell'assoluta autonomia di pensiero della politica dominante, saremmo autorizzati a pensare che la rigenerazione possa essere una buona cosa. D'altronde la "Rigenerazione urbana" non è una invenzione e la "ristrutturazione urbanistica" è il termine ad esso perfettamente assimilabile, ma stabiliamo con chiarezza che si può operare la rigenerazione nei centri storici unicamente per ripristinare i tessuti urbanistici alterati da tanta edilizia del dopoguerra e da tutta quella pessima della speculazione edilizia della ripresa economica, non certo sostituendo speculazione a speculazione Sono le scelte fondamentali l'argomento in discussione non certamente gli strumenti per concretizzarle, così come per impedire il consumo di suolo non urgerebbe alcuna legge, ma sarebbe sufficiente la traduzione di questa scelta in atti concreti delle amministrazioni locali, gran parte delle quali sanno riempire sterili convegni e ambiziosi programmi ma non azioni concrete, ossia strumenti urbanistici nei quali la previsione di arrestare il consumo di suolo trova attuazione immediata e non rinviata al 2020, al 2050, o alle proverbiali calende stabilite nei disegni di legge circolanti.

E allora mettiamoci al riparo anche rispetto a queste pratiche inutili e deleterie. Occorre che lo Stato eserciti coerentemente la sua attività di pianificazione economica, dalla quale discendano i piani regionali e a cascata i piani comunali che devono dare risposte concrete utilizzando le stesse

norme esistenti, ma è in primis per la formazione dei piani e alla loro gestione e corrispondente attuazione che occorre provvedere, con l'assistenza passo dopo passo delle regioni e il sostegno economico fondamentale dello Stato, ma soprattutto con la sua fondamentale regìa, senza "deleghe" e soprattutto senza "deroghe".

Luigi De Falco

Architetto, urbanista, specialista nel "Restauro dei monumenti e dei siti", perfezionato in "Ingegneria per i beni culturali". Vice presidente nazionale di Italia Nostra e Consigliere nazionale di ICOMOS Italia, già Consigliere dell'Ente Parco nazionale del Vesuvio. Ha in attivo numerose esperienze professionali nel campo del restauro dei monumenti e della pianificazione urbanistica



Il Giornale di Kinetès

Borghi d'Italia

Il Giornale di Kinetès

IL GIORNALE DI KINETÈS
Rivista di Arte, Cultura e Governance del Patrimonio Culturale

LE AREE INTERNE DELLA *CAMPANIA FELIX* TRA ANTICHE RETI E NUOVI ARCHETIPI COLLABORATIVI

di Francesca Castanò

Ruviano Borgo, Foto di Lucio Criscuolo

Ruviano Masseria De Angelis, Foto di Gino Saracino

La disciplina della storia, entro la propria identità scientifica, si muove oggi nel tentativo di recuperare un ruolo attivo nella scena pubblica. L'obiettivo principale è instaurare un dialogo costruttivo con le politiche territoriali e promuovere procedure decisionali innovative per la circolazione dei saperi e ai fini delle scelte collettive. Le sfide ambientali, sociali, culturali possono essere affrontate con gli strumenti cognitivi tipici del sapere storico, stimolando l'esercizio del pensiero critico indispensabile a ottimizzare il circuito che procede dalla teoria alla pratica, dalla conoscenza all'azione. I territori dispongono ormai di una ricca letteratura che li ha indagati sotto molti profili, tanto per gli aspetti monumentali che per quelli ambientali e fisici, sebbene mai in maniera esaustiva e definitiva.

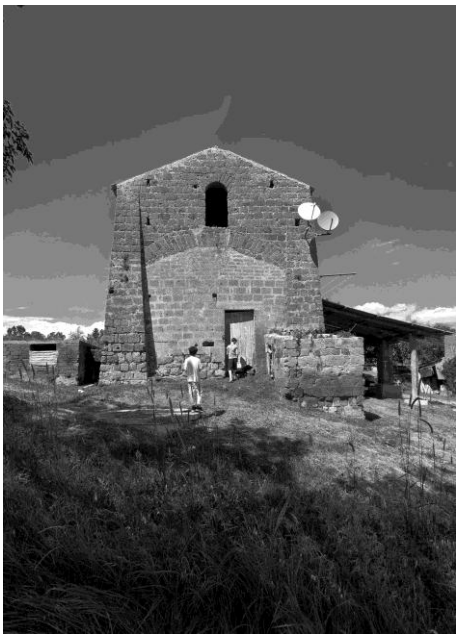
Questa grande quantità di informazioni di cui le comunità dispongono, – talvolta senza neanche averne piena consapevolezza –, agevola il percorso di chi voglia farne la loro conoscenza, ma impedisce ancora di ricombinare i molti elementi già noti in letture e interpretazioni utilizzabili ai fini di un processo di effettivo rilancio. I valori dei luoghi, cosi come si sono venuti costruendo intorno ai temi essenziali della loro storia, consentono oggi di affrancarsi dalle politiche emergenziali o straordinarie, riscoprendo e alimentando la capacità di narrare il futuro.

L'obiettivo di queste brevi riflessioni è porre in evidenza la particolare rilevanza che può assumere in quest'ottica l'indagine in chiave storico-ambientale del governo del territorio, ancor più se il livello considerato è quello locale e se l'attenzione si

concentra ulteriormente su porzioni regionali caratterizzate da specifiche identità quali le aree interne[1].

Entro questo specifico ambito si coglie con maggiore evidenza la complementarità tra identità locali e modelli di produzione; tra usi antichi e prospettive di sostenibilità; istituzioni pubbliche e imprenditoria privata[2]. D'altro canto, in Italia in modo particolare, si tratta di territori caratterizzati oggi da un elevato grado di fragilità, in termini di spopolamento, quando non di abbandono, di mancate previsioni di sviluppo e di un crescente stato di isolamento. Tuttavia, allo stato attuale assistiamo a una rinnovata e più costruttiva riflessione sul tema di questa stessa fragilità, reinterpretata quale condizione non patologica bensì strutturale tanto delle persone fisiche, quanto delle comunità e dei territori, da ricondurre entro la prospettiva di un prezioso patrimonio connesso alle capacità e alle reti relazionali. Lo stato di crisi che investe la società contemporanea ha reso indispensabile connettere i fenomeni, affrontati in passato separatamente, individuando in chiave interdisciplinare i nodi di una più vasta rete di fragilità tra loro dialoganti. E questo al fine di disvelare le coscienze dei territori, evidenziarne i caratteri storici, promuovere l'inclusione dei saperi civici e delle abilità degli abitanti, costruire progetti di futuro condiviso e sostenibile.

Nelle aree interne l'ambito comunale è riconducibile a una fisiologica dimensione comunitaria connotata da elementi naturali peculiari, quali colline, montagne, vaste aree produttive o di transito, che di fatto hanno reso storicamente indispensabile la cooperazione. Il paradigma collaborativo derivante dalle comuni radici storiche, fortemente connesso all'evoluzione dei processi produttivi e alla soluzione di problemi territoriali, si declina in impegno concreto per la cura dei beni comuni e del patrimonio culturale risvegliando nei cittadini un'intelligenza collettiva che li rende interlocutori attivi e competenti anche nei processi decisionali.



Ruviano Masseria De Angelis, Foto di Gino Saracino

Ruviano Masseria De Angelis, Foto di Lucio Criscuolo

[1] BORGHI E. (2017), *Piccole Italie. Le aree interne e la questione territoriale*; Donzelli, Milano.

[2] MAGNAGHI A. (2000), *Il progetto locale*, Bollati Boringhieri, Torino.

Ruviano Masseria De Angelis, Foto di Lucio Criscuolo

Se un quadro rurale della "Campania felix", ovvero la "Terra di Lavoro", manca a tutt'oggi di analisi complessive di riferimento, una ragione è da ricercarsi nei controversi termini della sua storia antichissima e di una più recente geografia politica che ne ha riscritto i confini[3]. Come dire che essa è – con le parole di Galasso – «una creatura assai più della storia che della geografia»[4]. Questa felice campagna ha raggiunto la sua massima estensione occupando per un lungo periodo un terzo circa dell'intera Campania antica, inclusi il basso Lazio e parte del Molise. Solo nel corso del Novecento è stata ridotta alla sola provincia di Caserta. Un restringimento di confini territoriali che ha causato una perdita sostanziale di interi pezzi di territorio e della loro storia ricomposti in quadri culturali e sociali di contesti geografici differenti da quelli originari. La Terra di Lavoro ha attraversato molte modernità e ha conosciuto profonde mutazioni del suo entroterra fisico e culturale non necessariamente rintracciabili nell'attuale configurazione dei luoghi e nell'identità dispersa dei suoi abitanti; componenti queste ultime essenziali per un inquadramento dello spazio rurale. Le opere di bonifica dei Regi Lagni, avrebbero di fatto creato una nuova regione tra il fiume Volturno e l'antico Clanio irreggimentato, con effetti positivi sulla fertilità della terra, alimentando il mito della "Campania felix"[5].

Tuttavia la piena modernità giungerà nel XVIII secolo con la politica borbonica che trasformerà la Terra di Lavoro in un luogo di sperimentazioni e di conquista. Nella visione di Carlo le funzioni principali del Regno, da quelle direzionali a quelle di gestione del territorio, invece che insistere in area napoletana e vesuviana, erano da dislocare nell'entroterra casertano. La Reggia vanvitelliana diventa il fulcro di questa nuova riorganizzazione e tutto intorno entro la cornice dei siti reali si procede all'acquisizione delle preesistenze fondiarie e alla loro reinvenzione in un disegno di vasto respiro in cui le più tradizionali attività venatorie sarebbero state solo il movente per

[3] MUSI A. (2006), *Storia sociale e politica: la regione della capitale*, in Enzo Giustino, (a cura di), *La Campania. Le radici e il domani,* Guida, Napoli.

[4] GALASSO G. (1978), *Storicità della struttura* regionale, in F. Barbagallo, (a cura di), *Storia della Campania*, I, Guida, Napoli, p. 10.

[5] MUSI A. (1985) *La strada dalla città al territorio: la riorganizzazione spaziale del Regno di Napoli nel Cinquecento*, in C. De Seta, a cura di, *Insediamenti e Territorio*, *Storia d'Italia, Annali*, vol.8, pp. 243-285, Torino, Giulio Einaudi.

[6] Per un approfondimento per questi temi con relativa bibliografia si veda CASTANÒ F. (2014), «*Un'altra città nella campagna». I siti reali in Terra di Lavoro da luoghi strategici a spazi per la produzione*, in L. d'Alessandro, F. Labrador Arroyo, P. Rossi (a cura di), *Siti reali in Europa. Una storia del territorio tra Madrid e Napoli*, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli, pp. 238-255.

avviare sperimentazioni in campo agricolo e zootecnico[6].

Si tratta di una delle pagine più studiate e meglio analizzate anche in ambito storiografico, che ha messo in luce l'alto livello raggiunto dei programmi borbonici fino a evidenziarne accuratamente tutti i primati in tema di introduzione di nuove colture, di modernizzazione dei sistemi produttivi, di organizzazione fondiaria, di avvio di imprese industriali all'avanguardia. Anche il decennio francese contribuì largamente alla definizione di organi preposti alla gestione del territorio, in particolare con la Società di Agricoltura e le camere agrarie, trasformate negli anni della Restaurazione in vere e proprie Società economiche di Terra di Lavoro.

Ruviano Cantine Arena, Foto di Lucio Criscuolo

Negli assetti postunitari la vocazione rurale e produttiva di questa regione e l'intera armatura territoriale realizzata nella secolare dominazione borbonica non subiranno profondi stravolgimenti e la Terra di Lavoro continuò a essere un luogo privilegiato dalla natura e molti certamente furono gli imprenditori che proseguirono le attività precedenti (come a esempio la famiglia Alois di San Leucio, i Catemario di Caserta, i Pacifico di Casolla) o ne attivarono di nuove[7].

Con la fine dell'Ottocento e l'avvio del nuovo secolo tuttavia anche la letteratura specialistica non appare sufficientemente interessata all'evoluzione di quel mondo rurale che pure era stato al centro degli interessi della stagione precedente, si privilegiano i grandi affreschi territoriali, si seguono le tracce e le sorti del patrimonio monumentale[8].

Si dovranno attendere le perlustrazioni dei geografi Mario Fondi, Luigi Pedreschi e Domenico Ruocco[9]. Essi, per mezzo del Centro di studi per la geografia etnologica diretto da Renato Biasutti, attraversano nuovamente negli anni Cinquanta la Terra di Lavoro, intanto ridottasi alla sola provincia di Caserta, e registrano, fotografano, documentano le abitazioni

[7] CASTANÒ F. (2018), *All'ombra di Casertavecchia: palazzi e collère nel tessuto urbano di Casolla*, in R. Parisi, A. Ciuffetti (a cura di), *Paesaggi italiani della protoindustria. Luoghi e processi della produzione dalla storia al recupero*, Carocci editore, Roma, pp. 193-2014; EADEM, D'ERRICO G. (2018), Il *Polo Scientifico di Caserta. l'ex tabacchificio Enrico Catemario*, in G. Amirante, R. Cioffi, G. Pignatelli (a cura di), *Università degli studi della Campania Luigi Vanvitelli,* Giannini Editore, Napoli, pp. 160-167.

[8] Salvatore Di Giacomo stesso pubblicherà una guida esemplare di tutte le emergenze monumentali lungo lo storico itinerario da Capua a Caserta). DI GIACOMO S. (1924), *Da Capua a Caserta,* Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo.

[9] PEDRESCHI L. (1964), *La casa rurale nella provincia di Caserta*, in M. Fondi et al. (a cura di), *La casa rurale nella Campania*, Olschki, Firenze, pp. 23-110.

rurali dei luoghi più remoti dalla vasta pianura campana fino all'entroterra collinare e montano. Anche le ricerche analitiche e particolareggiate di Roberto Pane, avviate in anni precedenti con lo studio sulle case rurali e poi confluite nella grande mostra sulle regioni d'Italia nell'expo di Torino nel 1961 e nel mitico volume *La Campania e l'albero*, documentano con grande cura la vasta pianura e le colline casertane[10].

Solo in tempi più recenti i paradigmi della sostenibilità hanno posto nuovamente all'attenzione un quadro rurale in via di estinzione. Nelle politiche di sviluppo e nella gestione del territorio sta corrispondendo infatti un nuovo interesse storiografico verso le realtà marginali o minori delle aree interne, in cui sta emergendo un nuovo modello di cittadinanza attiva[11].

Luoghi remoti e talvolta dimenticati in grado ancora di esprimere e comunicare valori identitari, portatori di storie antichissime e di pratiche immortali, ma che talvolta rivelano inediti primati ancora tutti da mappare e da studiare. Reti invisibili di spazi e di saperi che hanno attraversato le molte modernità della storia senza mai essere veramente moderne, connesse tra loro e integrate all'ambiente naturale.

Come nel caso di Ruviano, borgo di circa 1600 anime in provincia di Caserta, in cui gli enti locali e i cittadini stessi, in accordo con l'Università tentano di raccogliere tale sfida, ripartendo dalla storia dei processi produttivi che ne hanno caratterizzato la crescita nel corso dell'Ottocento[12].

Questo piccolo borgo si presenta paradigmatico, sia per le emergenze del suo centro storico ma anche per la vasta campagna produttiva circostante[13]. La sua storia millenaria è testimoniata da mura possenti, torri e una residenza fortificata a sua volta. L'età antica riaffora di tanto in tanto in una pietra marmorea, in un'epigrafe, in un lacerto musivo, in un frammento di colonne. In epoca medievale Ruviano è stato crocevia di culture e di pellegrinaggi, come

[10] FRALLICCIARDI A.M.(2003), *Tipologie dello spazio rurale in Campania: un'analisi preliminare*, in G. Calafiore, C. Palagiano, E. Paratore (a cura di), *Vecchi territori, nuovi mondi: la geografia nelle emergenze del 2000*, Atti del XXVIII Congresso Geografico Italiano (Roma 18-22 giugno 2000), vol. II, Edigeo, s.l., pp. 1508-1519.

[11] SENATORE G. (2013) *Storia della sostenibilità. Dai limiti della crescita alla genesi dello sviluppo*, Franco Angeli, Milano.

[12] Attenti studi su storici su Ruviano sono compiuti da RUSSO M. (1996), *Ruviano olim Raiano tra storia e* tradizione, Fausto Fiorentino, Napoli; IDEM (1997), *Aspetti della civiltà contadina nel caitaino. Insediamenti umani ed economia rurale*, s.e., Napoli.

[13] MAGNAGHI A., a cura di, (2007), *Scenari strategici: visioni identitarie per il progetto del territorio*, Alinea Editrice, Firenze.

confermato dal ciclo di affreschi ritrovati di recente nelle sale ipogee del castello. In epoca moderna si ridefiniscono i suoi assetti urbani, la rete infrastrutturale, l'ordito murario. Nella contemporaneità il borgo poi riscopre la ricca campagna che lo circonda e lo sfruttamento intelligente della terra, costruendo, impresa dopo impresa, il paesaggio produttivo che è ancora oggi ne testimonia l'importanza.

Integralmente ristrutturato, grazie a un finanziamento europeo, ha avviato un'azione di rilancio di tutto il comparto agricolo, riorganizzando la rete di servizi ai cittadini, potenziando le infrastrutture fisiche e digitali e coinvolgendo in tale processo tutta la comunità di cittadini.

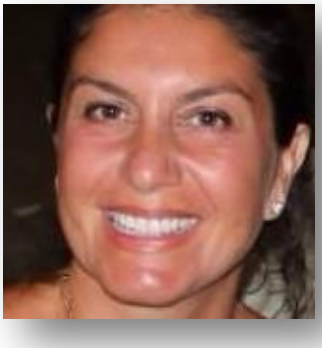
Intorno alle molte masserie presenti nel territorio nuove attività fioriscono, recuperando le antiche coltivazioni e promuovendo una filiera produttiva virtuosa che raggiunge i mercati internazionali.

Una cooperazione a rete tra enti pubblici e privati che incarna in pieno, pur entro i margini di una realtà minore, il modello di sviluppo sostenibile come definito sin dal 1987 da rapporto Brundtland: «Humanity has the ability to make development sustainable to ensure that it meets the needs of the present without compromising the ability of future generations to meet their own needs»[14] (Borowy 2014).

[14] BOROWY I. (2014), *Defining Sustainable Development: the World Commission on Environment and Development (Brundtland Commission)*, earthscan/Routledge, Milton Park.

Francesca Castanò

Laureata con lode in Architettura presso l'Università degli studi di Napoli "Federico II" è, dall'aprile 2018, Professore Associato di Storia dell'Architettura presso il Dipartimento di Ingegneria civile, Design, Edilizia e Ambiente - DICDEA dell'Università della Campania "Luigi Vanvitelli". Precedentemente è stata Ricercatore presso il Dipartimento di Industrial Design Ambiente e Storia – IdeAS dell'Ateneo della Campania



Il Giornale di Kinetès

Poesia dei Territori

Il Giornale di Kinetès

IL GIORNALE DI KINETÈS
Rivista di Arte, Cultura e Governance del Patrimonio Culturale

CANTIERI DELLA BELLEZZA: *SILLABE E NOTE INNAMORATE* PER MORCONE

di Antonella Pagano

Il mio rito poetico insieme al grande concerto dell'Orchestra Filarmonica di Benevento sono stati l'abbraccio al millenario cuore del Sannio. Dentro l'abbraccio tutta l'indispensabile sostanza antica e lo slancio nuovo per decretare la nascita del primo "Cantiere della Bellezza" a Morcone.

Eccomi, infatti, in viaggio alla volta dell'Appennino centrale, nella cittadina a mezz'ora da Benevento, la bella Morcone nella bella Campania della piccola-infinita Italia delle tante Italie. I Cantieri della Bellezza, fertilizzati dai Cantieri della Bella Parola, si muovono con virtuose trame e solidi orditi nel grande telaio dove da secoli tesso la Poesia dei territori, fisici e dell'anima che da secoli alacremente coltivo. E si moltiplicano concimando, di volta in volta, tutto il territorio circostante la città, il borgo, il paesino ove porgo e spargo le mie sillabe innamorate, dove intreccio i volti con le storie e le storie con la Storia. Insomma, il pensiero che da sempre mi anima, che mi metteva e mi mette forza: **fare e cantare la poesia dei territorii**, ebbene quel pensiero, nella sua semplicità, già conteneva il seme colmo e gonfio di voglia ardente di germogliare.

Dunque, continuo a inchinarmi dinanzi alla Poesia sacra, alla Poesia dei Territorii che conosco, quelli fisici e dell'anima che da sempre alacremente coltivo: piccoli borghi, paeselli, cittadine e grandi città, monti, vallate, vette, acque e deserti, anziani e bambini, bambini, bambini e ragazzi, studenti, adulti -veramente adulti e adulti solo nella sommatoria di anni-, professionisti, operai e agricoltori; m'intrigano molto i nuovi giovani agricoltori con le loro straordinarie buone nuove, per esempio le colture idroponiche o l'imprenditore pugliese leader mondiale per le pareti realizzate con la canapa, accipicchia abbattono l'uso dei sistemi di riscaldamento o di raffrescamento delle case con tutto l'abbraccio pulito alla Terra. Le politiche di oggi hanno coniato il lemma: glocal; sostengo dica qualcosa, ma non contempla neppure minimamente tutta la poesia e tutto l'umanesimo che sostanzia la poesia dei territorii nella sua materia antica che fertilizza e mette i muscoli e la luce alla sostanza dell'oggi. Sicchè persevero nel ripetere, a me stessa per prima, che la Bella parola, la Poesia, la Musica e l'Arte tutta sanno darci il respiro più alto, fertilizzano di autenticità il quotidiano e ci offrono il modo meno stupido di stare al mondo.

Morcone

Eccomi dunque in autostrada. Percorro valli, monti, ponticelli su fiumicelli, la vegetazione prende verdi e stature diverse, i monti alture diverse, gli odori dell'aria mutano e muta l'azzurro del cielo quando decido di deviare prediligendo le strade interne. Ho bisogno di lasciarmi accarezzare dai territorii. Lascio che il contachilometri segni costantemente i sessanta orari, abbandono i centotrenta autostradali che bruciano le immagini, peraltro non sono neppure congeniali a me che amo velocità più ardite. I sessanta chilometri orari hanno i tempi che mi consentono di fotografare con l'anima ogni chilometro, leggerne l'essenza e l'apparenza e archiviarli per bene, senza perderne neppure un metro. Mi cibo dell'arte che incontro, dei nomi, dei monumenti, delle edicole votive, delle architetture; v'è cibo in abbondanza per la mente e per l'anima, v'è sostanza antica in abbondanza per concimare la sostanza dell'oggi, poesia in abbondanza per scriverne di nuova, storia in giacimenti per insegnare al mondo come fare al meglio la nuova. Non mi

piaccio tutta sola dinanzi al computer! Mi dispiace l'Umanità di singoli, tutti soli dinanzi al computer! La singolarità arida uccide la pluralità fertile e gioiosa. Uccide anche la parola. V'è energia in abbondanza per esplodere di P.I.F., Prodotto Interno di Felicità, piuttosto che essere schiacciati dagli squilibri del PIL, prodotto interno lordo e tutta quella pletora di sigle, sigle e codici da memorizzare, che già di per loro ci rendono tristi. Dobbiamo imparare a memoria quelli a discapito dei magnifici versi di poesia! Che perversa assurdità! Anche i problemi dell'economia, micro e macro, affondano le radici nell'aridità di questi infiniti deserti di sigle e codici. Non c'è respiro in questi deserti, l'immagine è fissa e priva d'acqua. E intanto continuo a viaggiare nel Sannio, ecco venirmi incontri il Matese, l'Appennino centrale, i piccolissimi borghi sui cocuzzoli, quelli in cui le maestranze costruivano come fossero gioiellieri; far gioielli, diademi, tesori d'umanità e storia. E' il venti di agosto, l'aria è bollente, eppure l'odore della boscaglia arriva. Quanti incontri? In, con e tra le bellezze, ogni bellezza; poesia e poesie territoriali che rigenerano cuore e anima e ossigenano i pensieri. E arriva la prof.ssa Del Prete, PhD in Storia Economica, Prof. Aggregato di Storia Economica del Turismo e Storia dell'Industria presso l'Università degli Studi del Sannio, Dipartimento di Diritto, Economia, Management e Metodi quantitativi e Dipartimento d'Ingegneria; Donna bella, solare e madre di quattro figli. Rossella mi accoglie alle soglie di Morcone e mi accompagna di là dal grande invaso d'acqua, nell'agriturismo di Carla Di Fiore. La dice tutta il suo cognome. Vivrò qui per due notti e tre giorni. Ci viene incontro Carla, insegnante, la donna coraggiosa che ha lasciato la cattedra in una scuola milanese per mettersi al servizio della Cattedra della Natura. E' tornata nelle terre degli avi per fondare un paradiso di alberi e frutti e animali e occuparsi anche del vecchio padre, della vecchia madre e dei pavoni, delle galline, dei galletti, dei pony, dell'olio e del vino, delle marmellate e dei corredi ricamati, del suo piccolo museo delle meraviglie create da mani maschili e femminili, della cucina tradizionale e degli ospiti che coccola in tutti i possibili modi, sapori, odori, attenzioni solerte, narrazioni e didattica della fattoria. Direi che la scintilla di divinità che abita l'uomo qui è possibile leggerla, toccarla, gustarla, ascoltarla insieme ai suoni del vento - magistrale musicista tra le fronde

dei ciclopici e secolari alberi di frassino, e gli olmi, e tutti gli alberi da frutta, insieme al frinire delle cicale sulla piscina dove i bambini possono tornare all'habitat del pre-venire al mondo eppure esser già nel mondo che è l'utero materno, straordinario medium con il mondo universale; insieme alle galline con tutte le loro voci, il loro uscir danzando da dentro la grande casa circolare costruita tutt'attorno al grande tronco del più antico albero e la poesia delle sillabe: pìcciri pìcciri pìcciriiii con cui Severino, il 92enne padre di Carla, le chiama a raccolta per il becchime! Chi afferma che gli incantesimi sono inesistenti non ha avuto il dono di vivere anche solo qualche ora in campagna, tra cielo e terra, secondo le regole delle stagioni, con la signorìa del tempo scandito dall'orologio del gallo, della gallina, del pony, del gatto, del cane, del cavallo, dei grilli e anche delle zanzare, che arrivano puntualmente alla stessa ora, insieme a quello del sole e della luna e a quello delle prugne, dei fichi, dell'uva, delle mandorle, delle nocciole, delle sementi. Tre ore con il padre di Carla son valse una vita, un corso di studi, mille master, un lungo viaggio con una voce novantaduenne ed un cuore ventenne. Due fichi raccolti e offerti a me sotto l'ombra del vecchio guardiano dell'appezzamento, il fico di tant'anni, due belle prugne che mi ha porto con la grazia generosa dell'AgriColtore, meglio di sacrale AgriCultore. Mi ha condotto da un albero all'altro presentandomeli uno ad uno, dicendomi l'anno e la stagione in cui lo ha piantato, il genere cui appartiene, il perché l'uno porta più frutti dell'altro pure a distanza di pochi metri; un cammino lento e solenne, una narrazione serena, lenta e sapiente, dolce e gustosa, propria di chi sa che il tempo ha le sue ragioni e le sue leggi, propria di chi muove dolcemente il passo sulla terra che ama e rispetta infinitamente, attento quasi a togliersi il peso di dosso per esser lieve su lei; una narrazione affettuosa verso ogni pianta e animale che diventa presto affettuosa anche verso me. Dopo un paio d'ore manifesta un pochino di stanchezza, si appoggia all'albero, ma non smette di narrare, questa volta son io che gli chiedo del suo lungo matrimonio, di come ha conosciuto sua moglie…"la piccola ragazzetta che abitava vicino" e che guardandola se la figurava già moglie. "Non aveva baciato nessuno prima di me" e "di lei mi occupo ancora, son io a prenderla in braccio e riporla a letto

dalla sedia a rotelle, ancora oggi". Severino narra con quella luce che colma gli occhi di chi vede scorrere il film della sua vita, senza malinconie piuttosto a rinfocolare amore, e con tutto quell'amore Severino è ancora fortissimamente presente a se stesso e al mondo; questo è di chi tutela tutto l'amore e la tenerezza per quanto siano odorosi, laboriosi, faticosi e generosi; è di chi vive alla luce delle stelle e del sole, che va a letto col buio del cielo punteggiato di mille stellucce, ed è svegliato dall'imperturbabile puntualissimo regale gallo. E' cambiata la postura, mi appare adesso spoglio di settanta dei suoi novantadue anni, lo vedo nei suoi vent'anni innamorati. La narrazione è pura magìa, crea la realtà dinanzi ai miei occhi. E' la seconda volta che mi capita veder ringiovanire di molto una persona nel mentre racconta. Dico sul serio, non per metafora. Vidi un uomo di quasi settant'anni d'un tratto divenire sedicenne, in tutto il fulgore dell'adolescenza avviata alla piena giovinezza. Quella prima volta è stata dirompente, destabilizzante, ma fa parte d'un'altra storia. Son trascorse oltre tre ore "adesso vado da mia moglie" mi dice, e, inaspettatamente, mi dà un bacio sulla guancia destra. Un affetto neonato eppure così autentico, così grande…io non avvezza ai baci a alle strette di entrambe le mani…ne sono straniata, vertigini e lacrime trattenute sul ciglio, come tirare il freno a mano e inchiodare, un fermare tutto per stampare a fuoco quell'istante nella mente e nel cuore. Come fosse venuto mio padre a darmi il bacio che come tante donne della mia stagione non hanno avuto dal proprio padre. Un grazie riconoscente di Severino per essere stata alunna composta all'ascolto della sua prolusione magnifica. Accipicchia! Tutto questo mi porterò da Morcone, insieme allo scialle d'antica fattura che Carla m'ha donato, preso da quella magnifica catasta di manufatti femminili del suo museo. Adesso ho tre scialli preziosi, uno è turchese, in rara seta con frange come capelli d'angelo, gli altri due sono il dono di due persone che hanno pensato di dovermi proteggere e di abbracciarmi. Ma di Carla porterò con me anche la camera del suo agriturismo. Che biancheria! Linda, bianca, lenzuola ricamate a mano, pareti colorate di pastello, giroletto in merletto, finestrella con il geranio e la vista sull'aia e sul secolare frassino, tutto il profumo dei monti e dell'acqua e i canti dei due galli in perenne

parapiglia, creste e bargigli al vento per l'affermazione della supremazia del pollaio… e delle pollastre! E le carezze dei bambini, il loro vociare nella gioia d'aver ritrovato la dimensione più appropriata allo sviluppo integrale della persona; e la pietra con cui Carla ha edificato i vari casaletti, pietra viva e autoctona, direi evangelica, viva di millenni di vita, possente e carezzevole, protettiva, romantica: che alla sera riflette la luce della Luna. La colazione col latte fresco e le marmellatine di Carla, e il miele e il burro. Ho veramente dormito in quel letto, ho allentato la mia perenne vigilanza, ho davvero dormito in quel lindore, tra quei ricami e quei merletti…tutto questo mi porto da Morcone.

E poi? Tutto è appena cominciato. Eccomi dinanzi all'enorme spianata dove a Natale Morcone palpita più forte col suo presepe vivente e i pastori che scendono dalla Prece, il mastodonte di pietra che sovrasta e protegge la spianata. Il tempo mi ha condotto, minuto dietro minuto, al pomeriggio. Nella spianata sono state già disposte le poltroncine, tutto nel rispetto delle norme anti-proteina-assassina; sull'alto dei più alti alberi sono stati sistemati i fari per i giochi di luce che perforeranno la foresta, server e tecnico pronti, ma quel che mi scuote è la tanta energia che m'irradia tutta. Camminare dentro quel teatro naturale, quella Cattedrale naturale, è un vero terremoto emozionale. Vieppiù l'emozione prende a salire nell'osservare la Prof.ssa Del Prete perfezionare la regìa. Gli Orchestrali lucidano gli strumenti, li accarezzano con i panni morbidi, il direttore percorre da est a ovest la parte della spianata prospiciente la morbida collina da cui la grotta della natività irradia la sacralità. Qualcosa di più che magico pervade l'aria. Inalo tutto il respiro di ogni albero e pianta e fronda di quel luogo. Le note dei violini, tutte le note sciorinate su un pentagramma di prova, ancora informe, mi dicono che sto assistendo alla gestazione dell'orchestrazione. Ho i brividi! L'OFB, l'Orchestra Filarmonica di Benevento ha suonato con 200 Professori d'Orchestra, anche con l'appena scomparso Ezio Bosso, con Sir Antonio Pappano, che ne è il Direttore Onorario; parlo di 64 Orchestrali di cui 23 son solisti di fama internazionale, un'Orchestra d'età media ventiquattro anni, è pura meraviglia! Mescolare le loro note alle mie sillabe innamorate, fondere l'innamoramento di sillabe e note

sconvolge il mio vocabolario sentimentale…e m'impaurisce, tutta questa magìa, tutto questo incanto! Il pubblico è seduto, la prof.ssa Del Prete introduce con il protocollo di circostanza condito della sua speciale empatìa; nella sua voce tutta la solerte illuminata passione che mette in Università, oltre che nella gestione dell'Assessorato alla Cultura e all'UNESCO del Comune di Benevento, la stessa che ha messo nel comporre la sua bella e numerosa famiglia. Eccola invitare il pubblico a suonare i campanellini che ha disposto su ciascuna poltrona, li ha deliziosamente allestiti con il nastro rosso di Kinetès. Ha onorato la Signora dei Campanelli, e questo mi commuove grandemente; mi ha evocato e invitato ad uscire dalla foresta per porgere le mie sillabe innamorate dal Podio del Direttore d'Orchestra, là dove accadrà, dove sarà celebrato lo sposalizio tra le note e le sillabe innamorate, quindi sparirò per ricomparire sulla collinetta della grotta della natività alla fine del primo tempo del concerto. Lì altre sillabe, altre dichiarazioni poetiche per tornare a sparire nuovamente. Resterò nel folto della foresta, ascolterò di là la sublime orchestrazione delle più prestigiose colonne sonore che mai siano state composte, per l'appunto da Oscar; sarò tra gli alberi, in un'avvolgente solitudine, in un abbraccio che sa di fascino e intrigo, nel buio che umettava la mia sostanza, mescolava il mio passato e mi spingeva verso un futuro di rinnovato umanesimo. La seconda parte del concerto termina, lo scroscio degli applausi colma la grande stanza naturale, io attraverso il ponticello accompagnata con la lucina del cellulare del collaboratore della professoressa. Sono nel folto della foresta, a destra della spianata, dentro una casupola di legno, piccina piccina, con un camino e due sole pareti disposte ad angolo retto. Adesso l'intera spianata è avvolta dal buio totale, i fari sono stati spenti, gli orchestrali dopo qualche istante si silenzio e buio accendono le torce dei loro cellulari e le dirigono verso la Casupola dove a Natale accade l'Annunciazione alla Vergine Maria, io sono là con tutto il corpo percorso da brividi…la voce trema quando principio a parlare nel buio. E' come essere smaterializzata, tornata forse alla materia primigenia…poi, d'un tratto un faro spara letteralmente la sua luce su me illuminandomi e sdoppiandomi, la mia ombra fa eloquente apparizione, la vedo, mi rassicura e mi sconcerta ad un tempo. Tra pelle d'oca e brividi

narro tutto quanto ho scritto appositamente per Morcone, la sua storia, l'importanza che il nuovo nasca e fiorisca e sia fertile e fruttifero. Non vedo il pubblico, ma sento l'energia del luogo moltiplicarsi. Anche la nenia che ho ideato danza in me e nella voce…quello Josca ne na ne, josca ne ne na alita e accarezza la Prece e gli alberi, solletica i cuori ed emoziona. Se magìa è stata è stata una magìa collettiva! Il grande rito nella spianata sacralizzata da tante anime, da tanti cuori e storia stratificata all'ombra della Prece guardiana. Tutto questo mi porterò da Morcone. Josca né nà né... Josca né né nàààààà….Josca né né nàààààà Josca né nà né…*e poiché di fiabe non ve n'è abbastanza / noi da Morcone leviamo rimostranza. / Leviam doglianza e facciam rivoluzione / di questo nuovo evo ch'è degno di menzione. / Se la storia d'oggi / ancor di noi non ha parlato / vogliamo scriverne di pagine / e raccontarci a perdifiato. / Cominceremo qui con la dolcezza / che fa felici e scaccia ogni stoltezza. / Ordunque orsù scacciamo ogni malìa / e andiamo a raccontare e vivere magìa.* Ogni altro scritto uscirà per i tipi di Kinetès Edizioni e sarà l'altro frutto del Cantiere della Bellezza, con un nuovo racconto in parola poetica su Morcone… *Parlo del ciel sovrano e parlo di Morcone / della sua storia e di tutte le sue icone. / D'Osca la lingua d'antico italico sentire / nobil letteratura maestosa orale tradizione / che già sapeva in tempi non sospetti / che lingua e scrittura nongià per semplici detti / germinano economia, economia evoluta / c'ogni magnificenza par per magìa accresciuta*…La convergenza che fa diventare le società comunità, ossia l'insieme in comunione d'intenti, porta Rossella Del Prete a generare l'Impresa Culturale Kinetès, spin-off Unisannio, per valorizzare economicamente e non solo i risultati della ricerca storico-economica e delle esperienze di governance del patrimonio culturale che il suo team aveva maturato in ambito accademico. Kinetès è Centro Studi- Progetti con l'obiettivo di aumentare e migliorare la conoscenza del territorio e le opportunità di circolazione delle idee e delle informazioni; che dirige l'Osservatorio sulle Politiche Culturali del Sannio. Kinetès è associazione, editoria, servizi teatrali, museali, turistici, educativi, archivistici, bibliotecari, comunicazione, marketing; Kinetès è rete d'Imprese Culturali. Una donna/madre/docente che pone in campo una Femminilità antica e molto moderna, anzi già nel

futuro, talchè legge l'innovativa forma di scrittura che mi accompagna da sempre, e che l'editoria abbraccia solo oggi quale innovazione urgente e congrua all'oggi: "sguardo aperto ai saperi" e "confluenza dei saperi" come hanno dichiarato rispettivamente Elisabetta Sgarbi de' La Nave di Teseo e Anna Gialluca, Direttore Editoriale della Laterza alla trasmissione di Rai 1 "uno mattina" dell'otto settembre 2020. In virtù anche di ciò, sarebbe un delitto non riportare, in questa magari lunga, ma giusta cronaca, rispettosa del Progetto Cantiere, le ragioni della scelta del luogo da parte della Prof.ssa Del Prete? "Il Covid chiede grandi spazi. Ma c'è un preciso progetto, un sogno, meglio, intorno a questo progetto. Pensando alle musiche da Oscar, m'è tornato alla mente il film drammatico/epico del 1982, per la regia di Werner Herzog, in cui Jose Fermin Fitzcarraldo, pur di realizzare il suo sogno, affitta un pezzo di terra nel profondo cuore dell'Amazzonia peruviana, avrà finanche bisogno dei nativi per raggiungere il posto dove concretizzare il sogno: portare nella Giungla un grande teatro d'opera. E ci riuscirà. Porterà il grammofono e la voce di Caruso, la musica di Verdi e Wagner agli indigeni, si proprio, Caruso, Verdi e Wagner nella Giungla, il tutto su una nave di ben trecentoventi tonnellate; non usò stunt nè modellini, né effetti speciali. Il suo dogma era di non rappresentare la realtà, piuttosto trasformarla attraverso le lenti della "verità estatica", come la chiamava. Voleva fortemente offrire ai nativi il grandissimo patrimonio artistico della Musica Alta, l'opera lirica italiana. Ecco perché ho inteso mettere insieme le note con le sillabe innamorate della visionaria Antonella Pagano e sposarla alla nobile grande Orchestra Filarmonica di Benevento". Tiene alla valorizzazione del territorio, la Del Prete, e di tutti i suoi talenti, anche per questo ha strutturato l'intera giornata organizzando un cammino in cui tanti artisti hanno animato il percorso di trekking e allietato, incuriosito e fatto festa metro dopo metro fino ad arrivare alla spianata dell'evento. "Tutta l'arte è stata offerta, non solo musica sentirete, anche sillabe innamorate e incantate che dialogheranno con tutto il verde che ci abbraccia, con le suggestioni che ci suggerisce la Prece e con il bisbiglìo naturale, il canto della brezza, le suggestioni delle luci del tramonto e del crepuscolo. Tutto questo potrete ascoltare. L'Orchestra sarà sul medesimo piano del

pubblico, non già su di un palco ma sul terreno, anche scosceso, e i musicisti hanno accettato questa sfida: perché la magìa accada nella maniera più naturale possibile insieme alle stradine, ai beni culturali di Morcone, a tutti i partecipanti il compiersi della magìa. Perciò occorreva un'artista assai speciale: Antonella Pagano, con i suoi Grandi Riti; viene dalla Bella Matera, Capitale Europea della Cultura, lei che viaggia e apre dovunque vada Cantieri della Bellezza. Dunque, stasera qui inauguriamo, con lo spin-off dell'Università del Sannio, Kinetès, il primo Cantiere della Bellezza di Morcone. Abbiamo messo insieme il Patrimonio naturale, le stradine, la musica e le parole. In Morcone che ha avuto, nei tempi passati attività culturali d'un fervore e rilevanza nazionale, più ruoli internazionali, oggi, con questo primo Cantiere della Bellezza, insieme alla Regione Campania e alla Scabec si vuole continuare. Il Programma di questa sera è denso e monto coinvolgente, applaudiamoli calorosamente tutti questi giovani che hanno avuto il coraggio di guadagnarsi uno spazio nel nostro territorio e fuori dei confini, e di farlo in autonomia e professionalità indiscussa. Quindi invito tutti voi a suonare il campanellino che avete trovato su ciascuna poltroncina perché ciascuno contribuisca alla sonorità che oggi costruiamo insieme e….fate attenzione perchè la magia comparirà!".

Antonella Pagano

Antonella Pagano appulo-lucana-romana-italiana-terrestre è sociologa con importanti esperienze professionali; poetessa dei territori fisici e dell'anima, scrive, traccia segni su calanchi, su sassi, su seta e materializza le metafore fino a farne metafore d'artista; ecco i suoi alfabeti di pane e di terra. Ecco il Florileggìo, il Trono della conoscenza, il leggìo più grande del mondo. Indaga, evoca e narra storie per far fiorire e far rigogliosi i suoi Cantieri di Bellezza. Come strumento, usa la sua voce per poesie, filastrocche, odi, laude, vite e opere di uomini-santi, di uomini e donne illuminati, di eroi antichi e moderni, di ceci sultano e altri prodotti della terra che fanno l'economia dei territori. Coltiva vita e parola. Inno alla vita è finanche la sua calligrafia. Suoi segni si rinvengono in tutta Italia, scuole, istituzioni d'arte, castelli e complessi monumentali.

Il Giornale di Kinetès

Piccoli Musei

Il Giornale di Kinetès

IL GIORNALE DI KINETÈS
Rivista di Arte, Cultura e Governance del Patrimonio Culturale

Il museo Martinitt e Stelline di Milano tra multimedialità e didattica delle fonti.

di Cristina Cenedella

In questa sede intendo presentare, a undicinove anni dalla sua inaugurazione e seppur velocemente, l'ideazione e l'attività del museo Martinitt e Stelline di Milano, declinando questa breve presentazione dal punto di vista della sua funzione didattica e di educazione.

Non ci sarebbe davvero stato bisogno di un nuovo museo nel panorama milanese, se non per due ragioni: la prima è relativa alla necessità di ricordare la storica peculiarità di Milano, tramandata in tante fonti diverse, cioè la sua propensione all'assistenza e alla fondazione di luoghi pii, di *hospitalia*, di enti benefici, argomento negletto dai percorsi museali oggi esistenti; la seconda è relativa alla necessità, proprio nel panorama cittadino, di avere un museo storico (di cui comunque Milano difetta) con un itinerario museologico dedicato particolarmente alla didattica e all'educazione.

Il museo Martinitt e Stelline è stato quindi dedicato alla storia dei due più antichi e famosi orfanotrofi cittadini, quello maschile detto dei Martinitt e quello femminile detto delle Stelline. Il museo non è tradizionale: i pochissimi reperti materiali custoditi sono accompagnati dalle migliaia di documenti d'archivio, ancora conservati negli archivi storici dei due enti. Il museo Martinitt e Stelline, in effetti, è un *archivio* prima di un *museo*; ma il documento

d'archivio è il tramite eccezionale per raccontare e far comprendere i dati storici, non un oggetto musealizzato da mostrare in bacheca.

Questo per il fatto che aprire il proprio archivio e trasformarlo in un museo doveva rispondere ad alcune domande di base: Come rendere visivamente accattivanti, i documenti d'archivio?

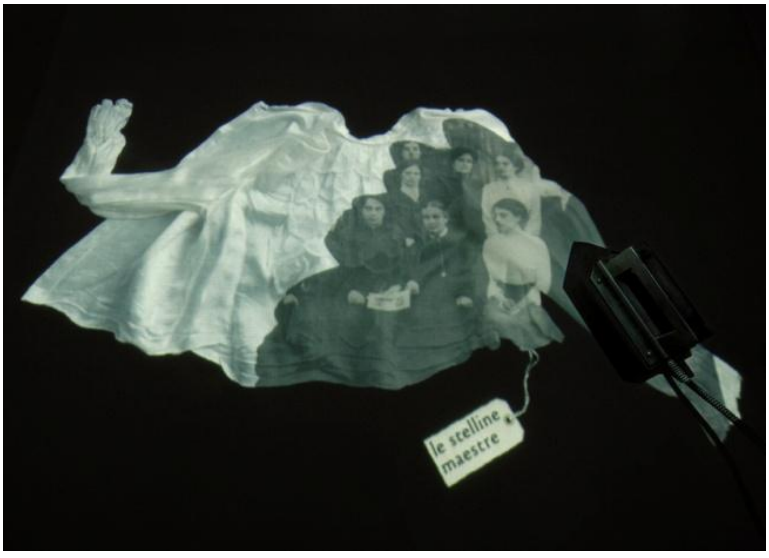
Come farli parlare, come farli "toccare" senza comprometterne la conservazione?

Come fornire al fruitore i codici di accesso (ad esempio la paleografia per la lettura) per la comprensione dei documenti dell'archivio?

Insomma, il quesito principale era quello di come trasmettere un contenuto storico da un contenente non semplice, come il documento.

La risposta agli storici (non necessariamente anche museologi) è stata fornita dalla metodologia espositiva utilizzata nei musei scientifici di nuova generazione, ossia un allestimento che si snodi tra la multimedialità e l'interazione.

Nel museo Martinitt e Stelline, infatti, i documenti degli archivi storici parlano ai diversi pubblici attraverso una sorta di "viaggio" multisensoriale, non solo multimediale, non solo interattivo…Una sorta di "tuffo" nel tempo…



Nel 1997 Bruno Bettelheim si chiedeva come potesse

un museo proporsi al pubblico per meglio assolvere ai propri compiti educativi e la risposta fu "abituare la gente a meravigliarsi, a lasciarsi incantare […] soprattutto i bambini, a dare loro la possibilità di provare meraviglia". Ed è questo proprio l'approccio con cui il museo Martinitt e Stelline si porge: meraviglia e sorpresa.

Gli adulti possono entrare in un museo ove non solo è lecito "toccare" ma è anche obbligatorio; i più piccoli, immedesimandosi nelle vite di altri ragazzi vissuti uno o due secoli prima, si identificano in una sorta di gioco di ruoli. Il rivivere le storie e le narrazioni delle "vite degli altri", scoprendole man mano, e riportando tali storie in continuo raffronto con la propria realtà, consente una immersione diretta nella **storia** e nelle **storie**. Il museo Martinitt e Stelline, infatti, si distingue per l'impiego innovativo e stimolante di installazioni multimediali; orientando la tecnologia alla fruizione culturale, consente l'interazione del pubblico con il patrimonio culturale, attraverso una metodologia interattiva, semplice e accattivante.

Neil e Philip Kotler, nel 2004, scrivevano che i musei possono offrire al pubblico 6 tipi di approccio:

- Esperienza ricreativa (attività libere, non strutturate, giocose e divertenti)
- Esperienza socializzante (fare della visita al museo una occasione di incontro con amici)
- Esperienza educativa (acquisire informazioni, comprendere e riflettere, sperimentare laboratori)
- Esperienza estetica (osservare la bellezza degli oggetti, compararla con i modelli e altri esempi)
- Esperienza celebrativa (ricordare la storia di personaggi e momenti storici particolari; comprendere la catena di cause ed effetti, le trasformazioni e la continuità della storia e del tempo)
- Esperienza emozionante (trovare negli oggetti una meraviglia, un fascino rapitore)

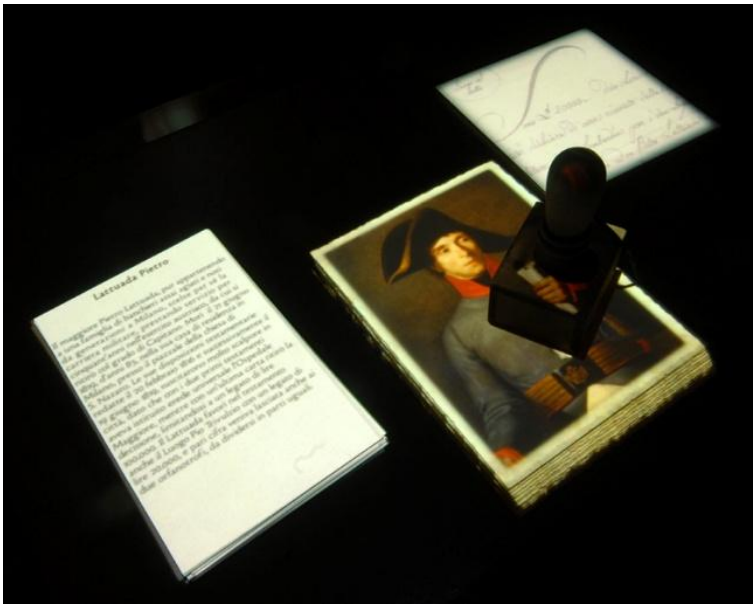
Gli ultimi due punti riassumono bene il percorso espositivo e le esperienze didattiche al museo Martinitt e Stelline. Sono personalmente convinta, infatti, che un museo storico debba svolgere in

prima istanza una funzione didattica ed educativa e che le opere d'arte esposte debbano esplicare una funzione narrativa ancor prima che artistica.

Fin dalla sua istituzione è immediatamente emersa la naturale vocazione didattica di questo museo, che attraverso l'uso della multimedialità e dell'interazione garantisce a chiunque (per età e formazione) l'accesso al sapere. Le attività didattiche si muovono sulla scorta del metodo espositivo: immersive e interattive. Con il fine primario di stimolare i discenti ad una riflessione critica sul metodo storico.

E questa riflessione viene articolata non solo grazie all'utilizzo dei documenti d'archivio, bensì anche mediante l'uso delle diverse tipologie di fonti presenti nello stesso museo: iconografiche (dipinti, incisioni), fotografiche, documentarie, librarie (la biblioteca dell'orfanotrofio), sonore (spartiti e musiche d'epoca); oggettistiche (mobili, tessili).

Proprio dalla particolare metodologia dell'esposizione museologica, si svolge l'attività di ricerca e sperimentazione sulla cosiddetta didattica delle fonti, facendo del museo un centro di sperimentazione in un campo sufficientemente inesplorato.



Non si è trattato, infatti, di creare laboratori inerenti specificamente l'utilizzo delle fonti per l'insegnamento delle discipline storiche; le fonti dei

ricchi archivi museali hanno dato il *la* all'elaborazione di laboratori volti non tanto a una o l'altra disciplina, quanto all'utilizzo delle fonti nel loro complesso. Ovvero la fonte in quanto tale (quella d'archivio, unitamente ai dipinti, alle fotografie, agli arredi, ai volumi di biblioteca), la fonte *tout court*, la fonte che ha delle necessità di approccio peculiari e specifiche, la fonte che necessita di una capacità critica e di valutazione particolare per essere utilizzata (le cosiddette extrafonti).

Sono stati sviluppati laboratori didattici rivolti a tutta la popolazione: dai bambini delle scuole primarie, ai liceali e agli universitari, sino agli anziani, frequentatori dell'università della terza età, con un'attenzione particolare agli studenti delle scuole dell'obbligo, ma anche agli universitari di facoltà eterogenee e al pubblico adulto.

Il museo Martinitt e Stelline, in linea con le principali definizioni della *mission* delle istituzioni museali (ICOM), non solo fa ricerca, ma soprattutto sperimentazione e didattica, attraverso la creazione di laboratori che possono rientrare nei piani dell'offerta formativa.

Le fonti storiche, quindi, non sono più fonti per pochi addetti del settore, capaci di leggere, decodificare e interpretare i documenti; le fonti del museo propongono l'immedesimazione e l'immersione in un determinato periodo storico, con il duplice scopo di fornire strumenti per la didattica della storia e allo stesso tempo la consapevolezza delle fonti stesse come beni culturali, alle quali attingere per la comprensione non solo del passato, ma del presente e del futuro.

Il museo, da questo punto di vista, ha affrontato un problema importante, ovvero l'accostamento con difficoltà a musei e a istituzioni che conservano un patrimonio pur importante, ma che presuppone l'utilizzo di codici interpretativi per essere fruito e apprezzato nella sua interezza.

Il museo vuole presentare un'offerta culturale che possa essere fruibile da tutti rendendo così la cittadinanza attiva attraverso il coinvolgimento delle scuole, delle associazioni, dei fruitori in generale. Solo attraverso la memoria storica si raggiunge,

infatti, una coscienza di sé, della propria società e dell'ambito sociale in cui si vive, permettendo una crescita responsabile e consapevole.

Non solo "educazione e diletto" (ICOM 2004) ma anche il "portare a casa" una metodologia di analisi del dato storico, della testimonianza del passato e del bene culturale fruito.

Riferimenti bibliografici

Parry R., ed., (2010), *Museums in a digital age*, Leicester Readers in Museum Studies, Abingdon and New York, Routdledge.

Cirifino F., Giardina E., Rosa P., eds., (2011), *Studio Azzurro. Musei di narrazione, percorsi interattivi e affreschi multimediali*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011.

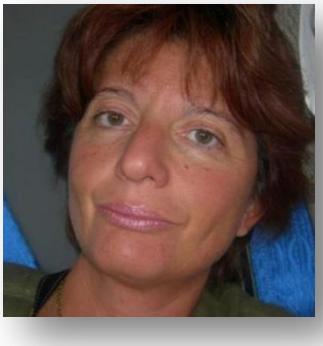
Nigris E., Negri S. C., Zuccoli F., eds., (2007), *Esperienza e didattica*, Carocci, Roma.

Andreini A., ed., (2010), *Il museo che accoglie*, Regione Toscana, Giunta regionale, Direzione generale della Presidenza Settore Musei.

Kotler N. e P. (2004), *Marketing dei musei*, Einaudi, Torino.

Cristina Cenedella

Milanese, archivista storica per passione e professione, è direttore del Museo storico e responsabile degli Archivi storici del Museo Martinitt Stelline a Milano.



Il Giornale di Kinetès

Libri

Il Giornale di Kinetès

IL GIORNALE DI KINETÈS
Rivista di Arte, Cultura e Governance del Patrimonio Culturale

PATRIZIA BOVE, *UN POSTO PER ANDAR VIA*, EDIZIONI IOD, 2020, PP. 126.

di Nadia Verdile

«Un viaggio lungo settant'anni» lo definisce Patrizia Bove, autrice di *Un posto per andar via,* per la Iod edizioni, racchiudendo un tempo e un progetto in un desiderio di memoria e di futuro. Sì, e non è un ossimoro, non c'è memoria se non si è nel futuro che l'ha generata, non c'è futuro non si ha memoria del dove, del quando, del chi siamo stati. Settant'anni di vite e vita, tre quarti di secolo per mettere insieme frammenti di esistenza che solo quando diventano nero su bianco possono trasformarsi in storia. Patrizia Bove ha la penna felice, un dono che ha saputo coltivare e che ha trasformato in un'occasione per poter restituire ai suoi ricordi e a quelli di una collettività l'espressione dell'eternità. Da San Salvatore Telesino il mondo diventa piccolo, a misura di umanità, e da questo epicentro si dipanano storie vere e storie verosimili, fatti persone eventi che hanno caratterizzato quel borgo ma accomunano tutti i luoghi delle radici, che spesso coincidono con quelli dell'anima.

Così, tra reminiscenze e ricostruzioni, Bove traccia una strada da percorrere, quella della memoria. A tratti si incespica, perché qualche ricordo fa più male, a tratti si salta, perché la narrazione si veste di commozione. Il Novecento, il secolo breve, è il tempo della narrazione. La macrostoria si incontra e si fonde con la più interessante microstoria che è la vera protagonista. Dai monti lussureggianti dell'antico Sannio si dipanano matasse di vita, a tratti i fili si spezzano e si riannodano, danno speranza. Donne e uomini, ma soprattutto donne le forti conduttrici dei fili di vita. Donne, come nello stile di Bove, consapevoli e coraggiose, donne di idee, capaci di riscatto, desiderose di vita, testimoni di una società ostile che faticava a vederle conquistare pezzi di autonomia. Ma anche uomini come il Sindaco di tutti. Sette capitoli, sette storie, un sostrato di vite. Anni diversi, luoghi apparentemente diversi, un entrare e uscire nei meandri del Sannio tra figure epiche e personaggi eterni. Sono coprotagoniste nella narrazione vita e

morte nelle varie declinazioni, la parca Atropo, senza cuore, porta con sé bambini, giovani, anziani, ognuno con un attimo o una vita di gloria.

La scrittura di Patrizia Bove si muove nella schiettezza di una lingua semplice, che ha il privilegio di arrivare dritta al cuore. Si muove così, semplice e veloce come accade a chi maneggia la penna con la semplicità della complice naturalezza. Senza sovrastrutture, nessuna ricerca dell'enfasi eppure così accattivante, ritmica, modulata.

Centoventi pagine di bellezza, che meritano lettura. Lettura che sarà rapida, intensa, dalla quale con dispiacere ci si accommiaterà.

Un valore aggiunto, se si può dire, è l'aver destinato i diritti di vendita di questo libro a sostegno delle attività della "Casa delle Donne" di Sant'Agata dei Goti. Come dire che tra il narrare e il fare solo chi crede in quello che scrive fa.

Nadia Verdile

Docente di Italiano e Storia nella scuola superiore, Collabora con la Fondazione Valerio per la Storia delle Donne e con la Colorado State University per il progetto *Female Biography Project*. Membro della S.I.S. – Società Italiana delle Storiche e della SISEM – Società Italiana Storia dell'Età Moderna, è giornalista pubblicista e lavora per «Il Mattino». Da anni si occupa di *gender studies* ed è autrice di diversi volumi.

IL GIORNALE DI KINETÈS
Rivista di Arte, Cultura e Governance del Patrimonio Culturale

NATALIA GOZZANO, *LO SPECCHIO DELLA CORTE, IL MAESTRO DI CASA. GENTILUOMINI AL SERVIZIO DEL COLLEZIONISMO A ROMA NEL SEICENTO*, CAMPISANO EDITORE, 2014, PP. 336.

di Francesco Lofano

Lo studio del collezionismo nella Roma del XVII secolo è, com'è noto, campo di articolate e vaste ricognizioni storiografiche. Eppure, curiosamente, tre figure significative per la formazione e la stessa genesi del fenomeno collezionistico sono rimaste sullo sfondo: il riferimento va al maggiordomo, al "maestro di casa", al "guardaroba". Chi sono costoro? Si tratta di membri assai significativi nella composizione della *societas* cortese: se il maggiordomo sovrintende le entrate del principe, rivestendo anche il ruolo di suo procuratore, il maestro di casa si occupa di controllare tutte le attività che si svolgono nel palazzo, di curare le relazioni sociali con personaggi di alto rango e, talora, egli può fornire piccole e medie somme di denaro per contingenti necessità. Il "guardaroba" occupa un ruolo solo apparentemente secondario: questi, infatti, cura e controlla i tessuti della casa, dagli arazzi alla biancheria. Tale incarico, in alcuni casi, tuttavia, suole determinare un altro compito, ovvero quello di compilare gli inventari dei palazzi nei quali i guardaroba finiscono per sviluppare singolari capacità di *connoiseur*: occuparsi dell'arazzeria significava, in senso più ampio, rivolgere il proprio interesse verso l'intero arredamento del palazzo comprensivo pertanto del mobilio e della quadreria.

Finalmente ora un volume di Natalia Gozzano punta a far luce su questi tre membri delle corti secentesche, collocando gli stessi in relazione con le scelte e gli orientamenti nel campo delle arti figurative del signore. Il volume – *Lo specchio della*

corte. Il maestro di casa. Gentiluomini al servizio del collezionismo a Roma nel Seicento, Campisano editore, 2015, pp. 299 – si compone di tre capitoli. Il primo costituisce un interessante *excursus* dedicato alla trattatistica relativa ai maestri di casa, che principia con il *Dialogo del maestro di Casa* di Cesare Evitascandalo, pubblicato a Roma nel 1606 e giunge sino al *Perfetto maestro di casa* di Francesco Liberati, edito nell'Urbe nel 1658. Gioverà porre in evidenza come la nascita di questa folta pamphlettistica dedicata a tali figure del *milieu* cortese si inscrive in quel vasto processo editoriale, caratteristico dell'età barocca, che risponde all'esigenza di conferire legittimazione ad una nuova pratica del potere che trova nell'etichetta di corte una delle sue manifestazioni più esemplari.

Non ignorando alcune delle indicazioni fornite dall'importante intervento di Gigliola Fragnito[1], l'autrice aveva già percorso quest'aspetto della questione in un contributo apparso nel 2003[2], e, nel nuovo volume amplia il discorso, sottolineandone le implicazioni sociologiche: i trattati considerati costituiscono l'ordito storiografico necessario per conferire consistenza storica ai tre gentiluomini; attraverso l'esame di tale trattatistica si colgono finezze come pure precise delimitazioni di campo ("questa persona è quella che governa il tutto; lui affitta, loca, compra & in persona del suo principe fa ogni sorta d'instrumento" dichiara Evitascandalo a proposito della figura e dei ruoli del maggiordomo").

Se, come ha osservato Rosario Villari, "la società barocca è un corpo, un organismo sociale in cui ogni elemento non solo ha un posto ed una funzione ben determinati, ma è anche al suo interno strutturato e organizzato secondo gerarchie riconosciute e accettate"[3], l'analisi di questa singolarissima produzione letteraria ha il merito di restituire ai lettori la qualità del tessuto domestico - intricato e denso di ritualità - delle corti romane del secolo[4].

[1] G. Fragnito, *Buone maniere e professionalità nelle Corti romane del Cinque e Seicento*, in A. Quondam e G. Patrizi (a cura di), *Educare il corpo educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*, Roma 1998, pp. 77-110.

[2] N. Gozzano, *La pratica del collezionare: i trattati seicenteschi sui Maestri di Casa*, in "Schifanoia", 24/25, 2003(2004), pp. 275–285. Invero il contributo conteneva *in nuce* alcuni degli elementi fondamentali che scandiscono l'architettura del volume, oggetto di questa recensione. In particolare la possibilità di porre in relazione i trattati con l'esercizio del collezionismo nelle corti romane del secolo decimosettimo.

[3] *Introduzione*, in R. Villari (a cura di), *L'uomo barocco*, Roma-Bari 2005[4], p. XI.

[4] Un utile studio dedicato al tema delle corti e all'apparato decorativo dei palazzi romani secenteschi è offerta in: S. Walker e F. Hammond (a cura di), *Life and Arts in the Baroque Palaces of Rome: ambiente barocco*, New Haven 1999; si veda inoltre F. Calcaterra, *Corti e cortigiani nella Roma barocca*, Roma 2016. Sulla corte e sulla "famiglia" del signore si veda anche C. Mozzarelli (a cura di), *«Familia» del principe e famiglia aristocratica*, Roma 1988.

Paolo Porpora (fiori) e Salvator Rosa _ (vaso con figure di satiri), Grande vaso floreale con serpente, lucertola e frutta, olio su tela. Londra, mercato antiquario

Nella seconda parte del volume, l'autrice riflette più precipuamente sul ruolo che i tre membri dell'ambiente di corte hanno ricoperto nella formazione delle collezioni di alcune delle maggiori famiglie aristocratiche della Roma del secolo decimosettimo. Il punto cruciale viene ben presto affrontato dalla studiosa: si tratta della questione riguardante le scelte artistiche del signore, ovvero il ruolo svolto in tali scelte dai gentiluomini nel fitto intreccio relativo alle strategie collezionistiche del principe.

Naturalmente la casistica variegata non consente di formulare dichiarazioni perentorie o univoche (e la prudenza è una delle cifre più apprezzabili del lavoro), tuttavia l'idea che il rango aristocratico del maggiordomo potesse consentire a quest'ultimo di intervenire in relazione alle scelte del signore resta un'ipotesi più che suggestiva, ancorché tale influenza non sia facile da documentare in ragione del fatto che i principali documenti riguardanti tale relazione, ovvero i mandati di pagamento eseguiti dai maestri di casa e dagli altri dipendenti della corte, non possano essere considerati frutto della volontà di costoro, sebbene il maestro di casa resti, incontrovertibilmente, il mediatore tra signore ed artisti. D'altra parte, tuttavia, l'esempio del contratto stipulato da pittori e indoratori, convocati, nel 1631, per decorare il palazzo del Cardinal Borghese in cui è direttamente chiamato il maggiordomo ("piglieranno a fare le pitture [...] secondo sarà ordinato da Sua Eminenza da monsignor maggiordomo"[5]) resta di indubbio interesse a sostegno dell'ipotesi cautamente avanzata dalla Gozzano, anzi, potrebbe altresì aggiungersi che in questo caso il maggiordomo possa talora identificarsi o, quanto meno, svolgere il ruolo di 'consigliere iconografico'[6], figura intermedia tra artista e committente e compilatore o suggeritore dei programmi iconografici, in alcuni dei maggiori cantieri almeno dal Rinascimento in avanti.

Se le informazioni contenute nei trattati hanno valore normativo, come sottolinea lecitamente la studiosa,

[5] Sul documento cfr. E. Fumagalli, *Palazzo Borghese. Committenza e decorazione privata*, Roma 1994, p. 98, nn. 105-106, richiamato in N. Gozzano, *Lo specchio della corte*, cit., p. 70.

[6] Per l'analisi di questa figura rinvio a A. Pinelli, *Postfazione* a S. Settis, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino 2010, in part. pp. 223-224.

e alle stesse fanno riscontro molti dei documenti emersi, utili a chiarire soprattutto la questione riguardante gli acquisti di opere d'arte, resta il problema del "gusto" di costoro. Quest'ultimo aspetto - in verità di carattere nodale - è al centro della terza e ultima parte del volume (che si conclude con una densa quanto utile Appendice documentaria). Qui vengono esaminati otto casi di guardaroba e maestri di casa, per i quali si presentano sei inventari, due dei quali inediti.

L'esame delle fonti documentarie consente all'autrice di ritornare con maggiori possibilità esegetiche su figure note agli studi quali Girolamo Mercuri e Niccolò Simonelli, ma anche di tracciare un profilo storico di gentiluomini, fin qui sostanzialmente sconosciuti, come Niccolò Foresta e Giovan Giacomo Ramoino, maestri di casa rispettivamente dei principi Lorenzo Onofrio e Filippo

Michael Sweerts, Giocatori di dama, firmato e datato 1652 Roma. Amsterdam, Rijksmueum.

Il Colonna e del marchese Marcello Rondinini. Ne esce fuori una galleria di ritratti assai diversificata per possibilità economiche e scelte artistiche.

La cautela, dai tratti neopositivistici che caratterizza il lavoro della studiosa, sconsiglia la stessa dal trattare gli otto casi attraverso un'analisi deliberatamente comparata della questione; d'altra parte i casi esaminati - ancorché possano assumere un valore paradigmatico - restano pur sempre ancora largamente insufficienti per tracciare un disegno completo dell'oltremodo complessa situazione della Roma secentesca.

Nondimeno l'analisi in forma di profili autonomi non impedisce di comprendere, attraverso il confronto tra le otto figure esaminate, allignanti analogie e profonde difformità, all'interno di una intricata trama in cui affiorano rapporti personali con gli artisti, come attesta la vicenda del Simonelli, ma anche determinanti passioni verso gli "oggetti galanti" come testimonia il caso di Niccolò Foresta.

Francesco Lofano

Dopo il Diploma di Specializzazione in Storia dell'Arte presso l'Università di Siena, ha conseguito il Dottorato di ricerca presso l'Università di Bari (con la supervisione estera del Prof. Sebastian Schütze). Attualmente è borsista presso il Francis Haskell Memorial Fund. I suoi interessi prevalenti riguardano l'arte meridionale in età barocca, con numerosi studi su riviste ("Storia dell'arte", "Napoli Nobilissima", "Burlington Magazine", "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", "Ricerche di Storia dell'arte", "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz") e in volumi collettanei e atti di convegni. Ha organizzato, in collaborazione con Stefan Albl, il convegno sull'iconografia dei filosofi nel Seicento presso l'Istituto Austriaco di Roma, curandone gli Atti (*I filosofi antichi nell'arte italiana del Seicento. Stile, iconografia, contesti*, Roma 2017). Ha in corso di pubblicazione una monografia su Cesare e Francesco Fracanzano.

ISSN 2532-9642