

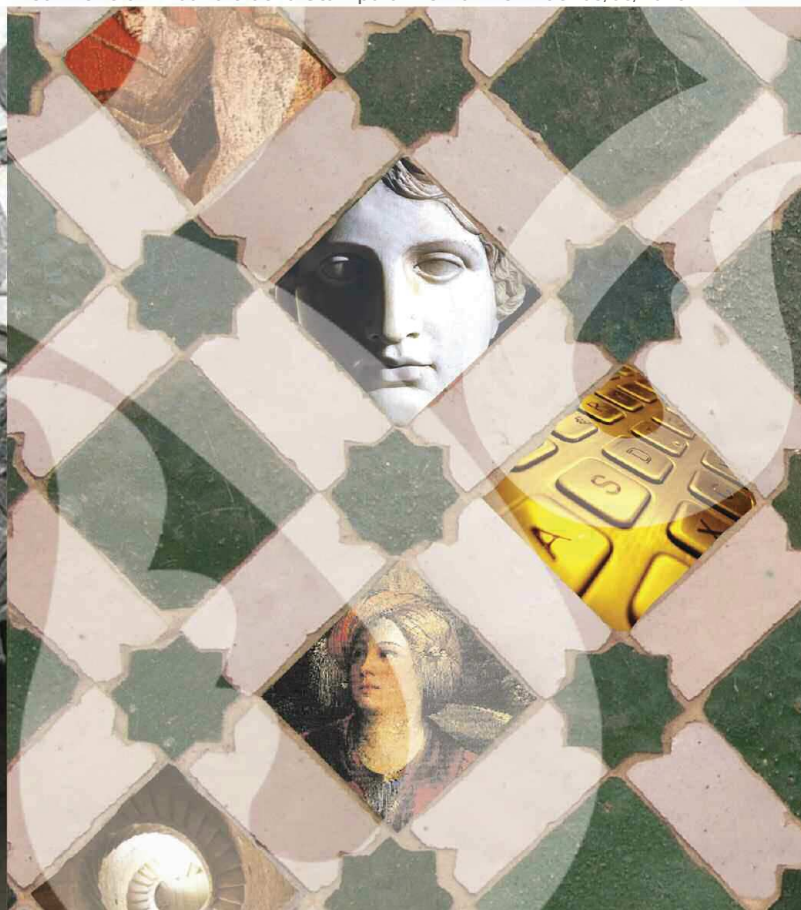


Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Territori della Cultura

Rivista on line Numero 2 Anno 2010

Iscrizione al Tribunale della Stampa di Roma n. 344 del 05/08/2010





Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Sommario

Comitato di redazione	5
Redazionale Alfonso Andria	7
Ravello Lab - Colloqui internazionali Pietro Graziani	8
Conoscenza del patrimonio culturale	
F. Tondre Les Itinéraires Culturels Européens Une plus-value pour le Tourisme culturel durable	12
G. Sperl Die Geschichte des Eisens, ein gemeinsamer Kulturträger der Nationen Europas	16
D. Blackman The advantages for States in ratifying the UNESCO 2001 Convention on the Protection of the Underwater Cultural Heritage	20
R. Lefèvre Un atlas de l'impact du changement climatique sur le patrimoine culturel européen	28
Z. Jianda L'eredità di Padre Matteo Ricci	30
M. Battaglini Matteo Ricci: la Cina ieri e oggi	32
M. Pistacchi La registrazione sonora tra cultura, mercato e nuove tecnologie	38
Cultura come fattore di sviluppo	
A. Re, W. Santagata Produzione di cultura come fattore di sviluppo: il caso del piano di gestione del centro storico di Napoli	46
A. Li Castri Turismo termale e culturale. Da Vichy riparte l'itinerario culturale delle città storiche termali europee	52
Metodi e strumenti del patrimonio culturale	
D. Richter LungomArTe Un progetto d'arte per la riqualificazione dello spazio urbano in una metropoli portuale del Mediterraneo	62
P. Weismann Dal lungomare al LungomArTe un percorso a Palermo verso l'anno 2011	64
M. Romito La gestione dei Musei	78
A. Cottignoli La "Madonna dei Garofani" della National Gallery Raffaello o una brutta copia zeppa di errori anatomici?	86
Miscellanea	
V. Placidi Il restauro degli edifici pubblici di interesse monumentale come recupero prioritario per il Centro Storico de L'Aquila	100
Salvatore Claudio La Rocca intervista Giorgio Vuilleumier	104



Territori della Cultura

Comitato di Redazione



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Presidente: Sen. Alfonso Andria

comunicazione@alfonsoandria.org

Direttore responsabile: Pietro Graziani

pietro.graziani@hotmail.it

Direttore editoriale: Roberto Vicerè

rvicere@mpmirabilia.it

Responsabile delle relazioni esterne:

Salvatore Claudio La Rocca

sclarocca@libero.it

Comitato di redazione

Jean-Paul Morel Responsabile settore
"Conoscenza del patrimonio culturale"

jean-paul.morel3@libertysurf.fr;

Claude Albore Livadie Archeologia, storia, cultura

morel@msh.univ-aix.fr

Roger A. Lefèvre Scienze e materiali del
patrimonio culturale

alborelivadie@libero.it

Massimo Pistacchi Beni librari,
documentali, audiovisivi

lefevre@lisa.univ-paris12.fr

massimo.pistacchi@beniculturali.it

Francesco Caruso Responsabile settore
"Cultura come fattore di sviluppo"

francescocaruso@hotmail.it

Piero Pierotti Territorio storico,
ambiente, paesaggio

pierotti@arte.unipi.it

Ferruccio Ferrigni Rischi e patrimonio culturale

ferrigni@unina.it

Dieter Richter Responsabile settore
"Metodi e strumenti del patrimonio culturale"

dieterrichter@uni-bremen.de

Antonio Gisolfi Informatica e beni culturali

gisolfi@unisa.it

Matilde Romito Studio, tutela e fruizione
del patrimonio culturale

matilde.romito@gmail.com

Francesco Cetti Serbelloni Osservatorio europeo
sul turismo culturale

fcser@iol.it

Segreteria di redazione

Eugenia Apicella Segretario Generale

apicella@univeur.org

Monica Valiante

Velia Di Riso

Rosa Malangone

Progetto grafico e impaginazione

Mp Mirabilia - www.mpmirabilia.it

Info

Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali

Villa Rufolo – 84010 Ravello (SA)

Tel. +39 089 857669 - 089 858101 - Fax +39 089 857711

univeur@univeur.org - www.univeur.org



Territori della Cultura

Redazionale

Dopo il primo positivo esperimento, «Territori della Cultura» si presenta al suo pubblico *on line* con il secondo numero. In questi tre mesi trascorsi il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali (www.univeur.org) ha avuto modo di verificare la validità dell'intuizione di dar vita a una Rivista elettronica, veicolata assieme a «QuotidianoArte.it, il Giornale del Patrimonio Culturale» (www.quotidianoarte.it). Circa 20.000 utenti hanno "sfogliato" il primo numero di «Territori della Cultura», consentendo un risultato da subito ragguardevole.

Va così concretizzandosi l'obiettivo del Centro di Ravello e di quanti, dal di dentro e al suo fianco, lavorano anche per la Rivista: mettere in campo non solo un contenitore di natura scientifica, tale perché si avvale in primo luogo del contributo dei Membri degli Organi del Centro, e cioè di eminenti accademici e studiosi italiani e stranieri, ma anche uno strumento di divulgazione, di approfondimento e di dibattito su tematiche specifiche nel settore della cultura, della tutela e della valorizzazione del Patrimonio.

La rivista rappresenta anche un'occasione per presentare progetti realizzati dal mondo della scuola e grazie all'impegno comune di studenti, docenti, esperti e rappresentanti di Istituzioni pubbliche. Per questa ragione durante la presentazione svolta a Paestum il 20 novembre 2010 nel quadro delle iniziative collaterali della Borsa Mediterranea per il Turismo Archeologico, ho ritenuto, di concerto con il Direttore Responsabile Pietro Graziani, il Direttore Editoriale ed Amministratore Unico della Società MP Mirabilia Roberto Vicerè, e con Salvatore La Rocca, Responsabile delle Relazioni esterne del Centro di offrire alla Provincia di Salerno, da sempre Ente organizzatore della Borsa di Paestum, la disponibilità di "Territori della Cultura" a ospitare nelle proprie pagine interventi, notizie e ogni altra informazione utile per allargare la rete di contatti delle realtà istituzionali salernitane impegnate nella salvaguardia e nella promozione dei beni archeologici, architettonici, artistici, storici e paesaggistici.

Alfonso Andria
Presidente

Ravello Lab - Colloqui internazionali



Si è svolta, dal 21 al 23 ottobre, la quinta edizione di Ravello Lab, che consolida un appuntamento annuale atteso da molti operatori del settore culturale. La cornice di Villa Rufolo e l'organizzazione hanno creato le migliori condizioni perché l'appuntamento annuale ponesse le basi per una riflessione e una proposta sul futuro del sistema cultura nel nostro Paese.

I molti temi trattati, gli approfondimenti emersi, gli spunti di riflessione per le future edizioni, l'utile confronto e l'autorevolezza dei partecipanti, hanno caratterizzato i lavori, ai quali ora occorre dare concretezza di prospettiva.

Le circostanze generali, la situazione politico-istituzionale, l'oggettiva crisi del sistema ministeriale che, da solo, meritava un momento di approfondimento, consigliano la creazione, in vista delle future edizioni di Ravello Lab, di un forum permanente, una sorta di Osservatorio per consentire un monitoraggio continuo al fine di fornire elementi sui quali confrontarsi. La necessità quindi è a mio parere quella di valorizzare sempre più l'attuale cabina di regia, elemento imprescindibile per le future edizioni.

La situazione generale del Paese e, più in generale del sistema finanziario dell'occidente e non solo, pone un problema sul quale, ne sono convinto, dovremo tutti fare i conti, la crisi economico-finanziaria, i riflessi sulle economie e sul Prodotto Interno Lordo che non cresce, dovrebbe fare riflettere sulle opportunità che da una mancata "Crescita del PIL" si possa passare ad un modello di "Decrescita Serena", sfruttando opportunità che la crisi stessa produce, quella che vede il Patrimonio Culturale come elemento centrale del processo educativo, etico, sociale e, soprattutto, solidale. Alla discesa dei consumi di beni materiali, può ben corrispondere una crescita di consumi immateriali, in questo senso si può quindi parlare di crescita culturale di una Nazione, questa è la scommessa con la quale ci si dovrà misurare e proprio Ravello Lab può rappresentare la palestra dove esercitare questi modelli, proponendo idee, soluzioni, concrete applicazioni.

George Latouche, economista e sociologo francese, sottolinea come l'idea di "decrecita serena" nasce dal fatto che il perseguimento indefinito della crescita non sia compatibile con un Pianeta, la Terra, le cui risorse non sono infinite.

Il quadro così delimitato pone alcune domande. La prima: può la politica farsi carico di scelte di decrecita serena e di crescita culturale, incidendo nei comportamenti e nelle scelte dei cittadini? Ebbene occorre partire da un assunto, ogni qual volta la politica si è direttamente occupata di cultura, i danni sono stati rilevanti, sia sul piano operativo che ideologico (basti per tutti citare il Ministero del-

la Cultura Popolare del ventennio fascista). Citando Adorno, dobbiamo tutti essere convinti che non può esserci sintonia tra cultura e politica e, l'unica cosa che la politica può fare è lasciare fare, solo così la cultura può creare modelli e comportamenti virtuosi. Una seconda domanda riguarda il rapporto tra cultura e patrimonio culturale, mentre sul primo abbiamo detto, sul secondo dobbiamo guardare concretamente allo stato delle cose. Quello che è stato, per lunghi lustri, il modello di riferimento del sistema, il ministero per i beni culturali e ambientali prima e il ministero per i beni e le attività culturali poi, è stato in parte sostituito da modelli che partendo da un presupposto errato, hanno trasformato tutto in emergenza, ingenerando un conflitto metodologico e operativo che ha visto come cavie i beni culturali. Porre regole in deroga, fuori da ogni corretta prassi tecnico-scientifica e amministrativa, ha alterato il quadro di riferimento, creando conflitti e confusione. La vicenda di Pompei, dove per mesi non si è nominato un soprintendente e per circa un anno si è affidato tutto a un commissario della Protezione Civile, è lì a testimoniare il fallimento di una politica per i beni culturali, che non può prescindere da una seria e banale considerazione, quella che vede i beni culturali come beni irripetibili, sui quali non si possono avviare metodi e procedure non verificate e collaudate, che solo operatori preparati quali quelli del dicastero per i beni culturali, invidiati nel mondo, possono garantire.

In sintesi guardando al futuro Ravello Lab dobbiamo ragionare delineando un nuovo percorso, quello di una logica che veda, metaforicamente, il passaggio da una logica di "rematori" ad una logica di "timonieri", in grado di disegnare una rotta certa di medio-lungo periodo, rivendicando un orgoglio che vedeva l'Europa come riferimento giuridico-scientifico, attraverso i suoi strumenti, primi fra tutte le Convenzioni Europee in materia di Patrimonio culturale materiale ed immateriale, che il Consiglio d'Europa ci ha consegnato in circa 40 anni, ricordando come del Consiglio d'Europa fanno parte oltre 50 Stati e, tra questi Cipro e la Turchia e attraverso le professionalità che una lunga tradizione di studio e di ricerca ci ha consegnato.

Ecco, mi auguro ed auspico un Forum permanente per delineare, attraverso un confronto serrato, di natura preparatoria, le linee che dovranno caratterizzare l'appuntamento di Ravello Lab dell'ottobre del 2011. Gli attori autorevoli dell'iniziativa debbono confrontarsi su questi temi e decidere insieme come operare, il Comitato Scientifico del Centro Universitario di Ravello, ne sono certo, è fin da subito disponibile a dare tutto il suo contributo di idee e di proposte.

Pietro Graziani





Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Conoscenza del patrimonio culturale

Les itinéraires culturels européens.
Une plus-value pour le tourisme culturel durable Françoise Tondre

Die Geschichte des Eisens,
ein gemeinsamer Kulturträger der Nationen Europas Gerhard Sperl

The advantages for States in ratifying the
UNESCO 2001 Convention on the Protection
of the Underwater Cultural Heritage David Blackman

Un atlas de l'impact du changement climatique sur le
patrimoine culturel européen Roger Lefèvre

L'eredità di Padre Matteo Ricci Zhang Jianda

Matteo Ricci: la Cina ieri e oggi Marina Battaglini

La registrazione sonora tra cultura, mercato
e nuove tecnologie Massimo Pistacchi



Françoise Tondre

*Françoise Tondre
Vice-Présidente,
Institut ECO-Conseil,
Institut Européen pour le
Conseil en Environnement
Membre du Comité
Scientifique, Centre
Universitaire Européen pour les
Biens Culturels
Anciennement responsable du
Programme des Itinéraires
Culturels au Conseil de l'Europe*

Les Itinéraires Culturels Européens Une plus-value pour le Tourisme culturel durable

Il ne fait aucun doute que **le patrimoine est pour les communautés un atout majeur**. Reconnaisant cette évidence, le Conseil de l'Europe a changé sa priorité qui n'est plus uniquement la «protection du patrimoine» mais **un réel «projet de société»**. L'idéal du «patrimoine vivant» et du développement durable est revendiqué comme un projet culturel mené à la faveur d'un processus économique qui tient compte de la cohérence sociale et de l'identité culturelle des populations concernées.

Le Conseil de l'Europe considère que du point de vue des pouvoirs publics et de tous les acteurs du domaine du patrimoine, **un changement d'attitudes et d'habitudes plus radical vis-à-vis du patrimoine culturel est nécessaire**. Il repose sur des grands principes d'égale importance: la croissance économique, la cohésion sociale et la protection de l'environnement – et une intégration appropriée du patrimoine naturel et culturel.

D'autres aspects font du patrimoine un atout pour les individus et les communautés. Etablir un lien avec le patrimoine renforce la confiance des hommes en leur identité et leur confère un sentiment d'appartenance à la communauté.

Permettre aux citoyens de passer du statut de simples spectateurs à celui de coauteurs de leur expérience culturelle est un défi que doivent relever les institutions culturelles et patrimoniales traditionnelles. Il va de soi que nous sommes toujours plus ou moins acteurs de nos propres expériences, mais il s'agit ici de connaître le degré de choix, de liberté et de possibilités dont nous disposons.

La Convention de Faro de 2005 du Conseil de l'Europe sur la valeur du patrimoine culturel pour la société stipule que:

«Le patrimoine culturel constitue un ensemble de ressources héritées du passé que des personnes considèrent, par-delà le régime de propriété des biens, comme un reflet et une expression de leurs valeurs, croyances, savoirs et traditions en continuelle évolution. Cela inclut tous les aspects de l'environnement résultant de l'interaction dans le temps entre les personnes et les lieux.

Une communauté patrimoniale se compose de personnes qui attachent de la valeur à des aspects spécifiques du patrimoine culturel qu'elles souhaitent, dans le cadre de l'action publique, maintenir et transmettre aux générations futures».

Cette approche novatrice du patrimoine privilégie la démocratisation. Elle ne se contente pas de reconnaître que la notion de patrimoine va au-delà de la grandeur et de la beauté, mais aussi qu'elle englobe tout ce qui revêt un sens pour la



société et pour des communautés particulières, et c'est précisément à ces communautés – et non aux autorités – qu'elle laisse le soin de définir quoi inscrire dans le patrimoine.

Trois facteurs étroitement liés permettent aujourd'hui de comprendre le patrimoine: l'interactivité ou la participation active, une définition démocratique de ce en quoi consiste le patrimoine, et un concept du patrimoine qui reflète la véritable composition culturelle de la société.

Parmi les programmes culturels du Conseil de l'Europe le **programme des Itinéraires culturels européens** favorise la connaissance et la compréhension de notre patrimoine commun et la façon dont il illustre les liens entre les nations et les peuples d'Europe. C'est aussi un instrument très utile pour développer le tourisme durable. En effet, par rapport à toutes les autres formes de tourisme, c'est le **tourisme culturel** qui a les plus grandes perspectives de développement (15%) par an. On estime que l'intérêt pour la culture est à l'origine de 35 à 70% du tourisme en Europe. Rappelons que les itinéraires culturels contribuent à la **défense des principes et idéaux du Conseil de l'Europe**: droits de l'homme, état de droit, sécurité démocratique, rapprochement des peuples, respect mutuel. Ils ont pour but de promouvoir une prise de conscience d'un patrimoine et d'une identité culturelle commune basée sur des projets transfrontaliers à long terme. Ils relèvent les défis d'une **Europe interculturelle** au niveau politique, identitaire et démocratique car le programme des itinéraires culturels doit devenir le catalyseur d'une nouvelle cohésion sociale européenne, sans exclure les différences et en visant à élargir le tourisme culturel à un public plus vaste.

En effet, la notion d'itinéraire culturel met en avant **des fonctions d'échanges, de protection et d'innovation**. Les représentants des divers itinéraires ont souligné les convergences et les complémentarités entre les réseaux d'une part, et leurs divergences d'autre part, qui portent essentiellement sur les diverses structures. Une idée commune a surgi néanmoins, celle du partage du savoir, de la culture, des richesses.

Les Itinéraires culturels illustrent également de manière frappante un engagement plus profond des citoyens vis-à-vis du patrimoine culturel. Car dès le départ, les itinéraires culturels n'ont pas été considérés comme des initiatives de promotion du patrimoine, mais comme **des projets culturels transfrontaliers** entre des organisations de la société civile et des collectivités locales qui permettent de mieux se comprendre et de construire ensemble une identité européenne.



*Itinéraire culturel Cluny.
Image de synthèse de l'abbaye
(École Nationale Supérieure
des Arts et Métiers)*



*Itinéraire culturel Saint Jacques de
Compostelle*



- ¹ Les itinéraires culturels labellisés par le Conseil de l'Europe
- Les Chemins de Saint-Jacques de Compostelle (1987)
 - La Hanse (1991)
 - Parcs et Jardins (1992)
 - L'itinéraire Heinrich Schickhardt (1992)
 - La Via Francigena (1994)
 - Les Itinéraires Vauban et Wenzel (1995)
 - Les Itinéraires de l'héritage El-Andalus (1997)
 - Les Voies Européennes de Mozart (2002)
 - Le Chemin de La Langue Castillane (2002)
 - La Route des Phéniciens (2003)
 - La Route du Fer dans les Pyrénées (2004)
 - L'itinéraire Saint-Martin de Tours (2005)
 - L'itinéraire Européen du Patrimoine Juif (2005)
 - Les Sites Clunisiens en Europe (2005)
 - Les Routes de l'olivier (2005)
 - Transromanica (2005)
 - La Via Regia (2005)
 - La Route du Fer en Europe Centrale (2007)
 - La Route de Don Quichotte (2007)
 - Les Chemins de Saint-Michel (2007)
 - Iter Vitis, Les Chemins de la Vigne (2009)
 - La Route des Abbayes cisterciennes (2010)
 - La Route européenne des cimetières (2010)
 - Les Chemins de l'art rupestre préhistorique (2010)
 - L'itinéraire européen des villes thermales historiques (2010)
 - L'itinéraire des Chemins de Saint-Olav (2010)

Aujourd'hui, **les 26 itinéraires culturels¹ homologués par le Conseil de l'Europe** concernent près de 1000 collectivités locales et 170 organisations non gouvernementales et universités, et un millier de manifestations culturelles et éducatives sont organisées chaque année. Le dynamisme de la société civile suscité par ces itinéraires est proprement stupéfiant et prouve l'authenticité de l'engagement des citoyens vis-à-vis du patrimoine dès lors que ce sont eux qui définissent quoi faire et quand le faire.

Les Itinéraires culturels de Conseil de l'Europe contribuent également à la diffusion d'un **concept démocratique du patrimoine**. Le patrimoine industriel, agricole et lié au mode de vie est la base de certains de nos itinéraires culturels, comme la Route européenne du fer et la Route de l'olivier. Nous encourageons une participation et une adhésion massives aux réseaux d'itinéraires qui, par la multitude des initiatives populaires, ne cessent de prendre de nouvelles directions.

Ils représentent également un **fort potentiel interculturel**, dont nous cherchons aujourd'hui à tirer le meilleur parti. L'itinéraire européen du patrimoine juif qui a débuté en Alsace ou l'Héritage Al-Andalus qui présente la contribution du monde arabe à la philosophie, à la science, à la littérature et aux arts occidentaux, sont des exemples d'itinéraires qui encouragent la connaissance et la reconnaissance réciproques entre différentes composantes culturelles de nos sociétés plurielles. Un itinéraire sur Alexandre Dumas au Caucase selon le récit de son voyage en 1857 est en train de prendre forme. En effet, A. Dumas est très connu dans les pays de cette région et un tel projet permet de répondre à une demande réelle d'identité européenne de leur part. Un projet d'itinéraire culturel de la mémoire des Roms est lancé, une entreprise qui pourrait devenir paneuropéenne et qui ajoutera une autre dimension au discours politique et aux nombreux programmes sociaux en faveur de l'intégration des Roms, thème malheureusement d'une grande actualité.

Des débats entre les porteurs de projet des différents itinéraires ont mis en relief la diversité des structures d'un itinéraire à l'autre, d'un réseau à l'autre, et **la nécessité de mieux les structurer**. En effet, certains relèvent des autorités locales, d'autres de structures régionales ou nationales, de fondations privées ou publiques et d'associations privées. Par exemple, l'Association Européenne des Vie Francigene (AEVF) implique 7 régions, 4 pays, de nombreuses villes, mais une trentaine



d'associations culturelles et de pèlerinages y sont aussi impliquées. L'itinéraire européen des villes thermales historiques rassemble des municipalités et des régions. Derrière chaque itinéraire on trouve de nombreuses personnes et institutions, des bénévoles, des municipalités, des universités.

Le programme des itinéraires culturels du Conseil de l'Europe cherche à ce que les rencontres du patrimoine soient interactives et déterminées par les hommes; **il offre une chance réelle aux minorités culturelles** d'établir un lien entre leur patrimoine et la communauté au sens large; en outre, il donne des orientations pour restaurer des relations harmonieuses entre le peuplement humain et l'environnement et pour relier les pratiques et coutumes locales passées et présentes.

Enfin, les itinéraires culturels représentent **une plus-value pour le tourisme**. En effet, ils peuvent contribuer à un tourisme culturel de qualité, par opposition à la quantité, dans l'ensemble des pays européens, pour permettre à ce secteur de contribuer notablement, sur le long terme, à un développement général durable et équilibré, tout en évitant les excès constatés dans certaines destinations livrées au tourisme de masse. On peut concilier les aspects qualitatifs et quantitatifs par le biais d'un développement durable du tourisme fondé sur une synergie des critères

économiques, sociaux, environnementaux et culturels. De nombreuses actions et liaisons sont entreprises avec des offices de tourisme ou des tour-opérateurs.

Néanmoins, pour assurer leur développement et leur viabilité sur le plan culturel, économique et de création de postes, **il faut encourager la formation** en y assimilant harmonieusement ces principes fondamentaux: l'intégration de la protection du patrimoine culturel et naturel, la croissance économique, et la cohésion sociale et la protection de l'environnement.



Itinéraire culturel du Fer



Itinéraire culturel La Route des Oliviers



Gerhard Sperl

*Gerhard Sperl
Docente di Archeometallurgia
e Materiali Storici
Università di Vienna
Università di Leoben
Membro del Comitato
Scientifico del CUEBC*

*Der Erzberg in Eisenerz (A), Herz
der "Mittleuropäischen
Eisenstraße" © CS*

Die Geschichte des Eisens, ein gemeinsamer Kulturträger der Nationen Europas

1. Vorausbemerkung

Wenn auch die Nutzung des Eisens als Gebrauchsmetall für Werkzeuge, Schmuck und Waffen im Nahen Orient (Türkei/Iraq) vor 3500 Jahren ihren Ausgang nahm, so hat seit dem Mittelalter, seit etwa 1000 Jahren, in der Entwicklung der Eisentechnik und ihrer Nutzung Europa den Vorrang: Wichtige Techniken wie der Einsatz der Wasserkraft für Gebläse und Hämmer, die Einführung des Roheisenprozesses, alle modernen Erzeugungsverfahren, wie der Bessemer-, Thomas- und Siemens-Martin-Prozeß sind europäische Erfindungen. Der heute allgemein verwendete LD-Prozeß (Linz-Donawitz-Pr.) wurde ab 1950 in Österreich entwickelt und wird heute für 60 % der weltweiten Stahlerzeugung eingesetzt.



Das historische Herz der europäischen Eisenerzeugung liegt in den Alpen, mit den Zentren des Steirischen und Kärntner Erzberges, also um Vorderberg/Eisenerz in der Steiermark und Hüttenberg in Kärnten, die einst Ägypten mit Sensen und Sichel und die Hanse im Norden Europas mit Blechen versorgten. Um diese Zentren der Eisenerzeugung erstreckt sich ein weites Verarbeitungsgebiet, die "Eisenwurzten". Die Eisenhandelszentren Leoben, Steyr und Althofen sind durch ihre mittelalterlichen Bauten, einst im Besitz der Hammerherren und Eisenverleger, Kulturzentren der Eisengeschichte Europas.



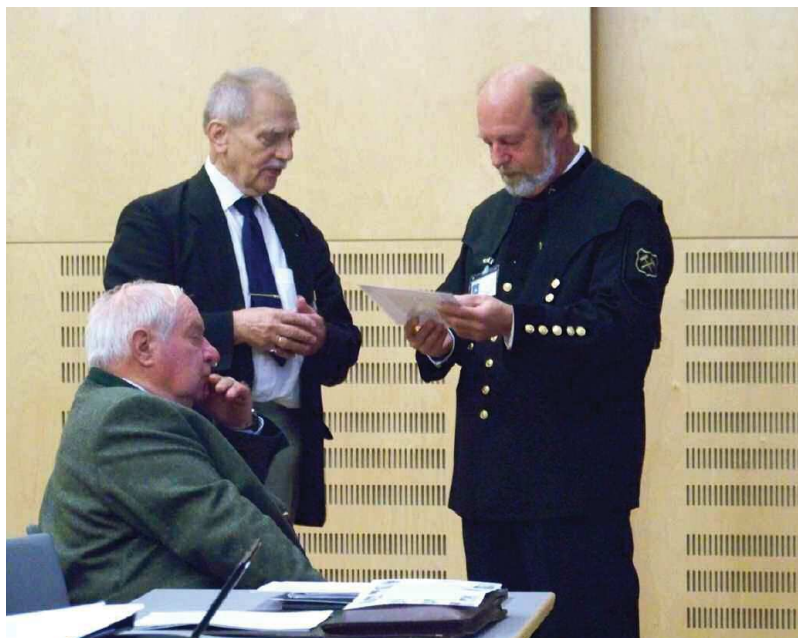
2. Inhalt der Tagung

Vom 24. bis 27. Juni 2010 hat im Musikzentrum im Ortsteil Knappenberg der Gemeinde Hüttenberg (Österreich) die wissenschaftliche Tagung der "Mitteleuropäischen Eisenstraße" unter dem Patronat des Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali in Ravello (SA) stattgefunden. Die "Mitteleuropäische Eisenstraße" wurde 2007 als "Kulturweg des Europarates" anerkannt und verknüpft in einem internationalen Netz lokale Eisenrouten und einzelne Institutionen und Orte aus Österreich, Ungarn, Deutschland, Polen, Tschechische Republik, Rumänien, Slowenien, Slowakei und demnächst auch Italien. Ziel der Initiative ist die Aufwertung der Eisengeschichte als wichtiger Faktor der Kulturgeschichte.



*Exkursion der Fillafer-Tagung zu den Hochöfen im Umfeld von Hüttenberg: Mosinz: Hochofen bis etwa 1900, als Kirche umgebaut
© GS*

Die wissenschaftliche Tagung in Hüttenberg war dem Eisenpionier Eduard Fillafer gewidmet, geboren 1822 in Raibl, heute Cave del Predil bei Tarvisio (I), gestorben 1890 in Vordernberg (A), der dort als Direktor des Friedau'schen Radwerkes VII ein später weit verbreitetes System zur Erzröstung mit Gichtgas erfand. Auch in Hüttenberg (Kärnten, A) waren die Fillafer-Röstöfen, so allein 24 in der Heft, zum erfolgreichen Einsatz gekommen, worüber Hans Jörg Köstler (A) grundlegend berichtete. Derselbe stellte auch die allgemeine Geschichte der Gichtgasnutzung in Europa vor.



Besprechung von G.Sperl mit Hans Jörg Köstler (sitzend) und Bürgermeister a.D. R.Schratter in der Pause der Tagung

Als Vertreter des Vereines "Norisches Eisen" in Hüttenberg präsentierte Bürgermeister a.D. Rudolf Schratter die Geschichte des Vereins und ihr erfolgreiches Wirken zur Erhaltung der Montandenkmäler Hüttenbergs vor. Ein Kurzvortrag war dem "ferrum noricum" gewidmet, eine Eisenqualität, die seit dem 1. Jahrhundert v.Chr. aus den Erzen von Hüttenberg erzeugt und über den Handelsplatz Magdalensberg/Virunum ins Römische Reich exportiert wurde. Die hohe Qualität des norischen Stahles fand in der römischen Literatur mehrfach Erwähnung (Plinius, Livius u.a.). Die von G. Dobesch, Wien(A) vorbereitete Diskussion darüber, dass es beim norischen Eisen zwei Qualitäten gegeben hat, Qualitätsstahl und Massenstahl, ist ein neuer Gesichtspunkt in der Diskussion um das keltisch-römische Eisenwesen in den Alpen.

Karla Oder vom Museum in Ravne n.K./Gutenstein/ Streiteben (SLO), berichtete über die Geschichte der Braunkohlennutzung im einst bedeutenden Hüttenwerk in Prävali/Prevalje und Janos Gömöri (Sopron/H) über die missliche Situation des Rennofenmuseums von Somogyfajsz (südlich des Plattensees/Balaton).



Frontseite eines historischen Puddelofens im Museum in Ravne n.K./ Streiteben (SLO),

(Budapest), C. Rudolf (Univ. Reschitz, Rumänien) und G.Sperl (Leoben).

Der Bericht von Janos Gömöri führte zur Verfassung einer Resolution für die Erhaltung des Eisenmuseums in Somogyfajsz, die an alle zuständigen Behörden geschickt wurde. Dieses Eisenmuseums ist ein wichtiger Zeuge der Eisengeschichte und -kultur Europas.

Im Rahmen der Tagung wurde auch über neue Entwicklungen bei den Institutionen und Partnern der "Mitteleuropäischen Eisenstraße" berichtet. Das Nachmittagsprogramm des 25.6. brachte Einzelthemen von L.Toth (Univ. Miskolc), T. Laar (Budapest), C. Rudolf (Univ. Reschitz, Rumänien) und G.Sperl (Leoben).



Der Samstag (26.6) war den Berichten der Arbeitsgruppen der "Mitteleuropäischen Eisenstraße" gewidmet, am Nachmittag stand ein Besuch bei den Hochöfen in der Heft und im Mosinzgraben auf dem Programm. Der Sonntag war einer Dreiländerfahrt über Italien (Raibl/Cave del Predil), und Slowenien (Jesenice/Assling und Prevalje/Prävali bzw. Ravne n.K./Streiteben) gewidmet. Dort empfing die Museumsleiterin Karla Oder die Teilnehmer, um ihnen die Sammlung (mit originaler Puddelofen-Front) im Schloß und die Museumspläne Pläne im Werksgelände vorzuführen.



3. Die Generalversammlung der MEES/CEIT/RFEC

An der Anlass der "Fillafer-Tagung" fand die Generalversammlung des Vereines statt. Die Beschlüsse des Vereines betrafen die Weiterarbeit auf europäischer Ebene, da Vertreter aus 8 Ländern Mitteleuropas dem Verein angehören und ihre Eisengeschichte in die gemeinsame Arbeit einbringen. Die nächste Generalversammlung soll 2011 im Gebiet von Kosice (Slowakei) stattfinden.

Das Eisenmuseum im Wald bei Somogyfajsz, Komitat Somogy in Ungarn zeigt die Schmelztechnik in Rennöfen vor 1000 Jahren (Ausgrabungen J.Gömöri, Sopron, HU)



Das Signet der "Mitteleuropäischen Eisenstraße"/Central European Iron Trail/ Route du Fer en Europe Centrale" kennzeichnet die Institutionen und Objekte der Mitglieder und Partner.



David Blackman

David Blackman
Archaeologist
Member of the scientific
Committee of CUEBC

*Uluburun shipwreck
(1316 B.C.): Careful study of
remains of the hull of this
important shipwreck,
in 42-61m depth close to the
Turkish coast.*



The advantages for States in ratifying the UNESCO 2001 Convention on the Protection of the Underwater Cultural Heritage

The debate has lasted for years: I remember a lively Round Table held during the Italian annual *Rassegna di Archeologia Subacquea* in Giardini Naxos in late 1997, after the *furor* in Italy over the work on ancient shipwrecks on Skerki Bank (in international waters between Sicily and Tunisia) by a US team led by Robert Ballard with a nuclear research submarine and ROV (remotely operated submersible). Now we have a UNESCO Convention to protect such sites, and we in the archaeological community are glad to see that Convention enter into force. How important and topical the subject remains, is shown by continuing threats and new threats to the Underwater Cultural Heritage (UCH) in international waters: for example, in the English Channel and Eastern Atlantic.

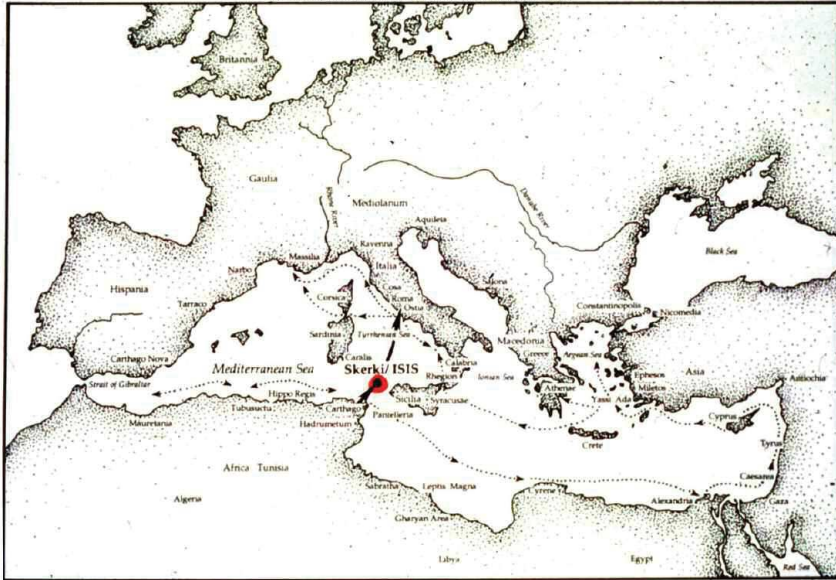
The first attempt

The campaign for a Convention to protect the UCH in international waters began already in 1977 as a European initiative, in the Parliamentary Assembly of the Council of Europe in Strasbourg. A report on the need to fill this gap in the protection of our cultural heritage was presented by John Roper (a member of the British Parliament and of the Parliamentary Assembly, with cultural and nautical interests) to the Assembly's Committee on Culture and Education; the report contained a series of recommendations for action at international level (by the Committee of Ministers of the Council of Europe) and by the individual member states; and it was supported by detailed proposals on the necessary legal and archaeological procedures; long appendices were written on the archaeological aspects (by an archaeological adviser to the Committee, myself – I had been involved in the effort to achieve legislation for UK territorial waters) and on the legal aspects by the legal advisers to the Committee, two young lawyers of the Australian Foreign Service, Lyndel Prott and Pat O'Keefe, who had just negotiated a bilateral agreement with the Netherlands Government, on disposal of finds from Dutch East India Company wrecks found on the coast of Australia, mainly Western Australia (Prott and O'Keefe were to become key players for the next 25 years!).

The report was adopted unanimously by the Parliamentary Assembly, and passed to the Committee of Ministers for imple-



Possible Trade Routes of the ISIS



Map showing location of Skerki Bank (Jason Project).

mentation, particularly of the proposal to draw up a European Convention on the UCH; but the ad-hoc committee set up for this purpose failed to produce a unanimously agreed text, mainly because of bilateral disputes in the Aegean.

The campaign goes international

Action through the Council of Europe then seemed to lapse; but those involved in the initiative did not give up, and continued to press for a Convention (now to be international rather than simply European in scope) through various channels, notably the International Law Association, where O'Keefe had played a key role, to arrive eventually in the forum of the competent UN body – UNESCO, where Lyndel Prott had become Head of the International Standards section of the Secretariat, and was to play a central role in achieving the Convention.

Over the years a series of notorious cases (e.g. the Skerki Bank affair in 1997, which I have already mentioned) had shown how much damage could be done to the UCH in international waters, on the deep seabed (now accessible to remotely operated submersibles - ROVs) where much of the missing information about ancient to late medieval ships and their cargoes is likely to be found. This built up the political will to move towards an international protection measure, and a



NR1: the U.S. Navy's deep diving nuclear research submarine.

Draft Convention was negotiated at a series of gruelling working meetings; however, a number of delegations ensured the watering down of the text - for which their representatives then did not vote when after these long debates the Draft Convention was adopted by the UNESCO General Assembly in 2001: 15 states abstained and 4 voted against. I note that Spain and Portugal soon ratified the Convention, and they have a world-wide UCH equivalent to that of the UK.

A number of states (notably the 'Western Maritime States') have said that they will not sign or ratify the Convention, though some have said that they support its general principles and objectives, particularly those set out in the Annex, based on the Charter that had been prepared in parallel and had recently been adopted by the International Council on Monuments and Sites (ICOMOS); and would adopt the Rules set out in the Annex, which represent internationally accepted standards of archaeological practice. It is fair now to ask of these countries, such as the UK, what they have done to respect and implement those Rules.

The British problem

A conference on the Convention was organized in London in October 2005 by the Joint Nautical Archaeology Policy Committee (JNAPC), a British body which brings together informally representatives of the specialist non-governmental organizations (NGOs) and the relevant government departments, and as such performs a very useful role; the Nautical Archaeology Society published the Proceedings on behalf of the JNAPC.

The seminar looked at the situation in other countries, but specially concentrated on the U.K., as did the Declaration adopted at the end of the seminar: 'The Burlington House Declaration'. This Declaration basically welcomed the Convention; it noted that Her Majesty's Government had already assumed obligations under the UN Convention on the Law of the Sea (UNCLOS) 1982 (which it *had* ratified) 'to protect archaeological and historical material found in all sea areas and to co-operate for that purpose'; and welcomed the Government's support for



the general principles and objectives of the UNESCO Convention 2001, 'particularly those set out in the Annex, and noting that the Rules in the Annex represent internationally accepted standards of archaeological good practice.'

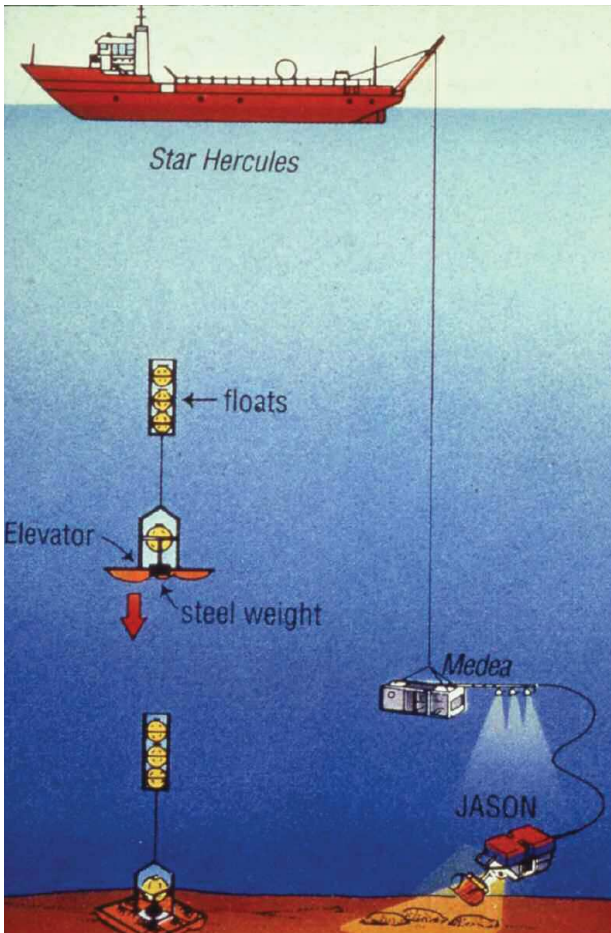
The Declaration therefore called on the British Government to 're-evaluate its position regarding the 2001 Convention with a view to considering how its specific reservations to that Convention may be overcome' (very diplomatic language!); in the interim, to pursue the Convention's principles and objectives in its own activities at national level; and to co-operate with UNESCO, the States Parties to the Convention and the International Seabed Authority, in their implementation of the Convention when it comes into force. The Government *more or less* rejected the declaration, confirming that its position was unchanged; and it is sad to note that it was necessary to hold a second Burlington House Conference in November 2010, because there is no sign of movement by the British Government.

The Convention comes into force

In October 2005 the Convention was simply a draft text and a distant prospect. But gradually the number of states ratifying the Convention reached the figure 20, when the Convention came into force (on 2 January 2009). The basic operating committee (Meeting of States Parties) was then set up by those states which had ratified, and they will make important deci-



The Jason: remotely operated submersible with robotic manipulator (1997).



The Jason Project: elevator system (1989).

sions for the future. They have held two meetings in Paris (in March and December 2009) and set up a Scientific and Technical Advisory Body, consisting of 11 members (nationals of these states) nominated by the States Parties, whose number has now reached 35. The STAB met in Cartagena in June 2010. The International Centre for Underwater Archaeology in Zadar, Croatia, has been granted the auspices of UNESCO, in recognition that Croatia was one of the first states to ratify the convention.

Another important milestone is that Italy has ratified the Convention (January 2010); having spoken of the importance of an Italian ratification at a Ravello Lab meeting in October 2008, we applaud this decision. And now we await the ratification by France, already announced by Culture Minister Mitterrand; this breaks the hitherto solid negative front of the North European maritime states (France is both North European and Mediterranean!).

States still outside the Convention

How will this progress affect the states which have refused to ratify the Convention?

We hope that they will feel more and more uncomfortable 'on the outside'. They should not be allowed to interfere in a process from which they have opted out, and yet they should be encouraged to support the operation of the Convention and particularly of its Meetings of States Parties and Scientific and Technical Advisory Body. After all, as signatories of the UN Convention on the Law of the Sea (weak on cultural heritage, but see article 303) they have a general obligation to protect this specific UCH.

We must also continue the debate, and try to persuade the 'non-ratifiers' of the advantages of ratification and full participation in decision-making and implementation of the Convention. We must contest the arguments used against ratification by different governments, and suggest that their fears are exaggerated: for example, over the question of 'sovereign immunity' for warships; the cost of implementing the Convention; and fears of 'creeping coastal state jurisdiction'.



These seem to be the principal concerns of the British Government – other ‘non-signatories’ may have different reservations.

More controversial for the British Government in the current situation are commercial operations by foreign salvage companies, working with all the latest deep-water technology and recovering valuable material from, e.g., the wreck of a 17th-century British warship located outside UK territorial waters, and landing it outside UK jurisdiction. The ‘*Black Swan*’ (code name) may after all have been a Spanish, not a British ship, but *Odyssey Marine Exploration, Inc.* (a leading underwater treasure-hunting company) have filed a claim for salvage rights in respect of wrecks in the English Channel. The low profile of the British government over the *Black Swan* dispute has been compared with the vigorous action of the Spanish government.

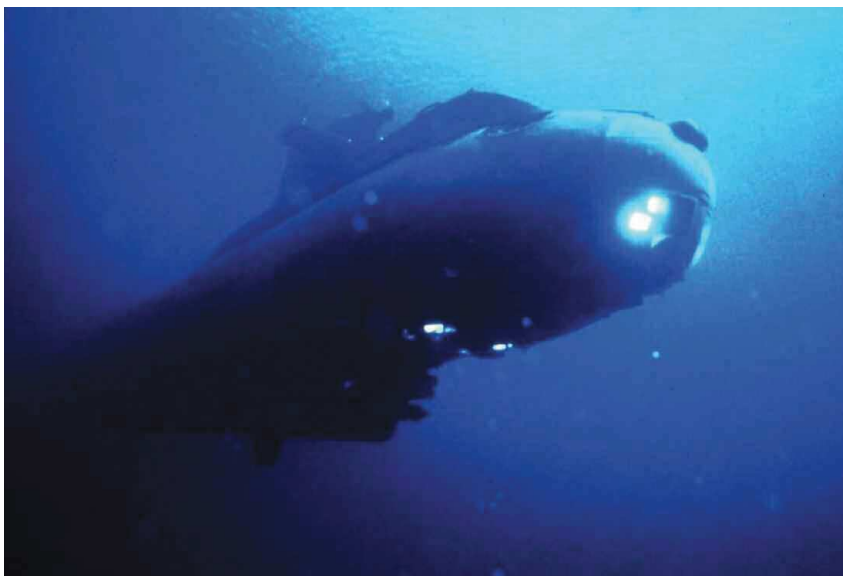
Other states like Spain and Portugal, with a long colonial tradition, and warships wrecked all over the globe, have understood that accession to the Convention could be said actually to reinforce the Doctrine of ‘Sovereign Immunity’ in relation to such remains, as it puts an obligation upon coastal states to report the discovery of such remains, to consult, and to co-op-



Artefacts lifted from the Isis at a depth of 818m on Skerki Bank (dated to ca. A.D. 375).



NR1, submerged.



erate on their protection from unauthorized interference. For example, British-related wrecks found in international waters can only be protected by the Convention, but a State must be a Party to the Convention to register an interest in UCH.

These arguments have been presented by us again last week in London, and we hope that our continuing dialogue with government officials will encourage a review of the British government's objections, and more appreciation of the advantages of ratification; also, more commitment to what it has already accepted: that the Convention's Annex is recognized government policy. This has not been evident in all the British government's decisions on 'Marine Historic Assets'.

Issues to pursue

Bilateral and multilateral agreements will have an important part to play, and the Convention (Art. 6) encourages States Parties to conclude such agreements. A number of existing bilateral agreements involve vessels of one state found in the territorial waters of another state, but recently some multilateral agreements involve wrecks beyond the jurisdiction of any state (e.g., on the Estonia and the Titanic). So far many of the agreements have come after the location of a wreck and damage to it. Some now advocate regional agreements for closed or semi-closed seas (an idea that goes back to Strasbourg,



1977), to provide protection before damage: this would be a good subject for an Italian initiative. Another idea is to promote agreements relating to a particular battle-site: the site of the Battle of Jutland has received much attention.

Conclusion

These considerations must not weaken our principal aim, more than 30 years after our debates in Strasbourg: to persuade the 'non-signatory' states to ratify the 2001 Convention. Apart from Italy, Spain, and soon France, the 'non-signatories' are the states which have the technology to undertake deep-water recovery work, and their failure to ratify will leave a huge hole in the Convention's protective network, which relies to a large extent on flag states controlling the activities of their vessels. With a mixture of 'quiet diplomacy' and occasional public pressure, and with the new situation which has emerged with the coming into force of the Convention, I hope that it will be possible to persuade the 'non-signatories' to change their mind.



Roger-Alexandre Lefèvre

*Roger-Alexandre Lefèvre
Professeur émérite à
l'Université Paris Est Créteil,
France
Membre du Comité Scientifique
du CUEBC*

Un atlas de l'impact du changement climatique sur le patrimoine culturel européen

Un ouvrage vient combler l'absence en librairie de livres consacrés aux impacts du changement climatique sur le patrimoine culturel, alors que fleurissent ceux qui concernent ses effets prévisibles sur la santé, l'agriculture, les écosystèmes, la biodiversité, les forêts... Il s'agit de «**The Atlas of Climate Change Impact on European Cultural Heritage: Scientific Analysis and Management Strategies**» publié par Anthem Press à Londres (160 pages, 135 £). Ses auteurs sont les principaux acteurs d'un projet de recherche financé entre 2004 et 2007 par la Commission Européenne au titre évocateur de «Noah's Ark»: Cristina Sabbioni, Peter Brimblecombe et May Cassar, bien connus dans la communauté scientifique du climat et du patrimoine.

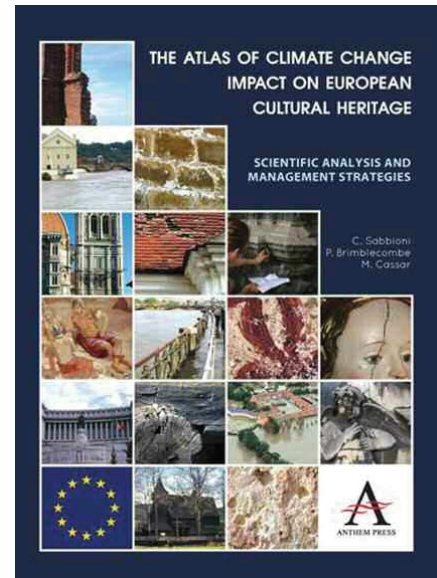
Comme son titre le laisse présager, **l'ouvrage est richement illustré**: un «*Vulnerability Atlas*» présente 22 Cartes ainsi que 8 Pages thématiques dans les cas où des cartes ne peuvent être produites. Les prévisions couvrent deux périodes à venir: futur proche (2010-2039) et lointain (2070-2099), et sont comparées aux résultats acquis dans un passé récent (1960-1990). Un premier ensemble est constitué par 6 cartes purement climatiques, concernant des phénomènes critiques pour le patrimoine culturel comme les températures, la pluie et le vent; elles ont servi de base à l'établissement des 16 autres cartes. Suivent ainsi 4 cartes concernant des phénomènes climatiques directement actifs sur le patrimoine culturel. Elles ont été obtenues en combinant des paramètres climatiques entre eux dans le but de produire des climatologies spécifiques du patrimoine culturel. Puis viennent 6 cartes de dommages, basées sur des fonctions de dommage qui expriment quantitativement le dommage qui pourrait être induit par les paramètres climatiques et de pollution sur les matériaux de construction dans le futur. Enfin, 5 cartes de risque et 1 carte «multirisques» représentent les régions de croissance ou de décroissance des risques de dommages aux matériaux: elles résument les cartes précédentes et ont le propos d'informer les décideurs sur les types de risques les plus probables qui devraient prévaloir dans une région géographique particulière.

La seconde partie de l'ouvrage, des «*Guidelines*», propose **des stratégies d'adaptation du management du patrimoine culturel face au changement climatique**. Ces stratégies devraient



amener les dépositaires, propriétaires et gestionnaires des monuments historiques et des collections, les décideurs politiques et les institutions à s'intéresser aux futurs changements climatiques et à faire la balance entre les impacts catastrophiques provenant d'événements climatiques extrêmes et les effets à long terme, plus ubiquistes et insidieux.

En conclusion, **cet Atlas est remarquable par son approche quantitative et objective** qui le fait passer de la simple description évocatrice des phénomènes climatiques à leur *mesure* et à leur *cartographie*, en faisant appel à des *modèles prédictifs numériques*. On passe ainsi d'une démarche de type «sciences humaines et politiques» à une démarche de «sciences exactes physiques, chimiques, géologiques et biologiques» faisant appel aux techniques informatiques de traitement des données. Même si les modèles climatiques actuels comportent un certain degré d'incertitude et sont l'objet d'une révision constante, il n'en reste pas moins que le chemin est tracé pour une approche méthodologique novatrice et moderne. Les seules réserves que l'on pourrait faire concernent les objets des collections situés à l'intérieur des édifices (à l'exception des objets en bois), les sites archéologiques et les paysages culturels qui, bien qu'évoqués dans la notice de l'éditeur, ne sont pas réellement abordés. **De nombreuses pistes de recherche** sont par ailleurs suggérées, ce qui est une des qualités majeures de cet ouvrage. Parmi ces pistes, un changement d'échelle des cartes en les focalisant plus sur des régions spécifiques («downscaling»), voire sur des villes particulièrement riches en patrimoine culturel, les rendrait encore plus utiles aux gestionnaires et aux décideurs qui doivent souvent faire face à des problèmes pratiques très localisés.





Zhang Jianda

Zhang Jianda,
Consigliere Culturale
Ambasciata Repubblica
Popolare Cinese in Italia

Si è svolto il 18 ottobre 2010, presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, l'incontro di studio "Matteo Ricci e la cultura scritta tra Cina e Occidente", con il quale si è concluso il secondo ciclo del Progetto "ORIZZONTI - Ricomporre i frammenti della memoria nel segno della contemporaneità". Si riporta il testo dell'intervento del Consigliere Culturale dell'Ambasciata della Repubblica Popolare Cinese in Italia, che ha assunto un particolare significato nell'ambito dell'attenzione che il Centro di Ravello ha inteso e intende conferire all'"Anno della cultura cinese in Italia".

L'eredità di Padre Matteo Ricci

In quest'anno 2010 ricorre il 400° anniversario della morte del Padre Matteo Ricci. La storia di questo personaggio non è sconosciuta in Cina e molti cinesi sanno che Padre Matteo Ricci era un missionario italiano e venne in Cina per diffondere la religione. Per gli studiosi e gli storici, Padre Matteo Ricci è un grande uomo, che portò in Cina non solo la religione ma anche scienze come la matematica, la geometria, l'astronomia. E che, soprattutto, ha contribuito a gettare le basi per la costruzione di un ponte tra l'Oriente e l'Occidente.



Cina e Italia sono due paesi dotati di storie e civiltà millenarie tra le più splendide del mondo. Gli scambi fra i due paesi hanno una storia antica e duratura nel tempo e possono risalire ai primi secoli dell'età moderna. Marco Polo, Ambasciatore del commercio, è stato interpretato in varie opere cinematografiche e televisive. Anche Padre Matteo Ricci è stato presentato diffusamente nei libri storici e nei manuali scolastici. Quindi Padre Matteo Ricci è un personaggio straniero ben noto in Cina, fra quelli che diedero grandi contributi alla comprensione e l'amicizia fra la Cina e altri paesi. Si può dire che da sempre fra Cina e Italia esiste il desiderio di

approfondire la reciproca conoscenza. Oggi riandiamo con la memoria alla storia di Padre Matteo Ricci in Cina e diamo testimonianza dei contributi di Matteo Ricci ai rapporti tra la Cina e l'Italia, in modo da rafforzare le relazioni di amicizia fra i nostri due popoli. Sono convinto che la conferenza di oggi, a cui partecipano studiosi ed esperti di vari settori, favorisca la conoscenza e la comprensione dei rapporti fra Cina e Italia. Ritengo che se non ci fossero contatti, non ci sarebbero conoscenze reciproche, nonché progressi dell'umanità. Padre Matteo Ricci cominciò 400 anni fa e contribuì per tutta la sua vita a raggiungere il suo obiettivo. Oggi la sua visione della vita e le sue opere sono ricchezze spirituali e materiali che dobbiamo ereditare e promuovere.



Padre Matteo Ricci, con il suo atteggiamento di tolleranza verso le diverse culture, è stato vicino alla cultura confuciana. Egli aveva un grande rispetto e una grande ammirazione per la civiltà cinese. Dobbiamo imprimere bene nella nostra memoria i contributi di Padre Matteo Ricci alla conoscenza e all'integrazione fra i nostri due popoli. Oggi dobbiamo anche accettare le diverse culture con più tolleranza per creare un mondo di pace e armonia.

Matteo Ricci: la Cina ieri e oggi

Marina Battaglini

Marina Battaglini
Responsabile della sezione
tutela e conservazione
Biblioteca Nazionale Centrale
di Roma

La produzione del sale
(Pen Ts'ao)



In occasione dell'incontro di studio *Matteo Ricci e la cultura scritta tra Cina e Occidente (in memoria di Maria Clara Lilli Di Franco)*, che ha avuto luogo il 18 ottobre 2010 presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma, organizzato dal Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali e dalla stessa Biblioteca, è stata inaugurata la mostra "*Matteo Ricci: la Cina ieri e oggi*", allestita nell'ambito del progetto "Orizzonti", in collaborazione con la Società Geografica Italiana.

L'allestimento del percorso espositivo è stato l'occasione per mostrare al pubblico alcune importanti opere provenienti dalla ricca e importante collezione di testi cinesi conservata presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma: circa 7000 titoli, sia antichi che moderni, per un totale di circa 20.000 volumi, 600 titoli di periodici e 35 titoli di quotidiani.

Il nucleo originario e forse più importante del fondo cinese è costituito dalla raccolta di opere provenienti dalla Biblioteca Major del Collegio Romano dei gesuiti, passata dopo il 1873,

con la legge sulla soppressione delle Congregazioni Religiose, nelle mani del neonato Stato italiano e quindi alla Biblioteca Nazionale di Roma.

La raccolta ha origine, quindi, dai proficui rapporti che intercorsero tra i gesuiti e l'Impero cinese a partire dal 1583, anno dell'ingresso in Cina di Matteo Ricci, fino al 1773, anno in cui la Compagnia venne sciolta. Le relazioni ripresero poi, nel 1814, quando Pio VII ricostituì la Compagnia di Gesù, la cui opera, però, in quegli ultimi anni, non fu così fruttuosa come lo era stata nel periodo precedente.

La raccolta si compone principalmente di opere volte alla diffusione della religione cattolica: edizioni adattate di testi sacri, vite di santi, di Cristo e della Vergine, libri di preghiere.

Accanto a queste, molte opere di divulgazione delle conoscenze scientifiche e tecnologiche dell'Occidente insieme ad un gran numero di opere classiche cinesi in pregevoli edizioni ancora in buono stato di conservazione. I vasti interessi testimoniati



dalle opere raccolte non solo trovano spiegazione nella nota e profonda cultura che da sempre contraddistingue la Compagnia di Gesù, ma stanno anche ad indicare una scelta precisa nell'attività di evangelizzazione, per cui i gesuiti si rivolsero ai letterati, ai mandarini, in poche parole alla classe dirigente di quel grande Impero, nell'intento finale di giungere a portare la parola di Dio direttamente all'Imperatore.

Matteo Ricci, infatti, si rese conto di un aspetto fondamentale della civiltà cinese: l'Impero e la civiltà cinese si fondano sulla scrittura e su coloro i quali hanno fatto della parola scritta una garanzia di civiltà e una garanzia di continuità di quella civiltà, i letterati. È il letterato, per l'appunto uomo di lettere, di studio, profondo conoscitore dell'antica poesia o dell'arte della calligrafia che ha anche in mano le redini del governo sia locale che centrale. I missionari imparano così a leggere e a scrivere in cinese, allo scopo di conversare e comunicare con i letterati, acquisendo così anche una buona conoscenza dei classici cinesi, che vengono interpretati e citati a sostegno delle tesi cristiane. Ma il reale motivo per cui i gesuiti riescono ad ottenere e a mantenere per lungo tempo il favore della corte imperiale sta nella loro competenza ed abilità come astronomi, cartografi e matematici. E questo spiega la presenza all'interno del fondo di molte opere a carattere scientifico, i cui autori sono padri famosi come lo stesso Ricci, il fiammingo Verbiest o il tedesco Schall.

Anche l'opera missionaria dei francescani è testimoniata dal fondo cinese della Biblioteca Nazionale, che conserva due piccoli gruppi di opere provenienti, l'uno dalla Chiesa di San Bartolomeo all'Isola Tiberina, l'altro dalla Chiesa di Santa Maria in Aracoeli. Non è un caso, sebbene l'esiguità del gruppo di opere non permetta di trarre conclusioni certe, che si tratti esclusivamente di piccoli catechismi, libri di preghiere o materiale per la propagazione della fede: prova, quindi, della scelta «popolare» della loro predicazione.

Per quanto riguarda le opere recanti la sottoscrizione di appartenenza alla Chiesa di San Bartolomeo all'Isola Tiberina, si può ipotizzare che esse siano entrate a far parte del fondo cinese in quel breve periodo di tempo in cui la biblioteca del Convento di San Bartolomeo venne trasferita alla Vittorio Emanuele (aprile 1879), per essere poi, subito dopo (dicembre 1880), restituita alla Chiesa stessa. Presso la Chiesa di San Bartolomeo, infatti, era stato istituito un Collegio per la preparazione dei missionari francescani osservanti in Estremo Oriente,



sul modello del già esistente Collegio di San Pietro in Montorio per quanto riguardava le missioni in Medio Oriente e nei paesi arabi.

Agostino Sardi da Carpineto, questo il nome completo del proprietario di una serie di volumetti di carattere religioso da lui stesso sottoscritti e recanti anche il timbro della Chiesa di Santa Maria in Aracoeli, apparteneva appunto all'ordine dei frati minori osservanti della Provincia Romana ed aveva studiato al Collegio di San Bartolomeo all'Isola dove era entrato nel 1840 e che aveva lasciato nel 1842 per raggiungere Hong Kong. Da qui si era poi diretto nelle province dello Shanxi e dello Shandong dove era rimasto fino al 1848, data della sua partenza dalla Cina e del suo ingresso nella Chiesa di Santa Maria in Aracoeli.

L'ultimo gruppo di opere di origine ecclesiastica è un certo numero di volumi recanti il timbro di Ludovico De Besi, Vicario Apostolico nello Shandong e amministratore della diocesi di Nanchino dal 1837 al 1847. Al suo rientro in patria, a partire dal 1856 venne nominato consulente per questioni relative alla Cina presso la Congregazione di Propaganda Fide. Merita un cenno particolare l'opera più famosa a lui appartenuta, il *Bencao Pinhui Jingyao*, pregevole manoscritto di farmacopea del XVI secolo, riccamente illustrato.

Alla fine del XIX secolo, la raccolta di testi cinesi di origine ecclesiastica si arricchì notevolmente grazie all'acquisizione della biblioteca di Carlo Valenziani, professore di Lingue e letterature dell'Estremo Oriente presso l'Università di Roma dal 1876. Questa raccolta contribuì, quindi, da una parte, ad incrementare il fondo di libri cinesi di provenienza claustrale, dall'altra segnò il primo ingresso di libri giapponesi nella Biblioteca Nazionale. L'acquisizione da parte della Vittorio Emanuele ebbe luogo in diversi momenti ed in diversi modi, visto che il Valenziani alternativamente donò o vendette i suoi libri lungo un arco di tempo che va dal 1876 al 1897, anno della sua morte. Il Valenziani, nominato nel 1881 «conservatore onorario della collezione di libri cinesi e giapponesi», cominciò a riordinare la raccolta e soprattutto mise mano alla compilazione di un catalogo per quanto riguardava i libri cinesi di provenienza claustrale, per i quali non c'era alcuna indicazione, né dell'autore né del titolo. Questo incarico venne mantenuto, dopo di lui, ancora per alcuni decenni a testimonianza dell'interesse che sempre la Direzione della Biblioteca nazionale mostrò nei con-

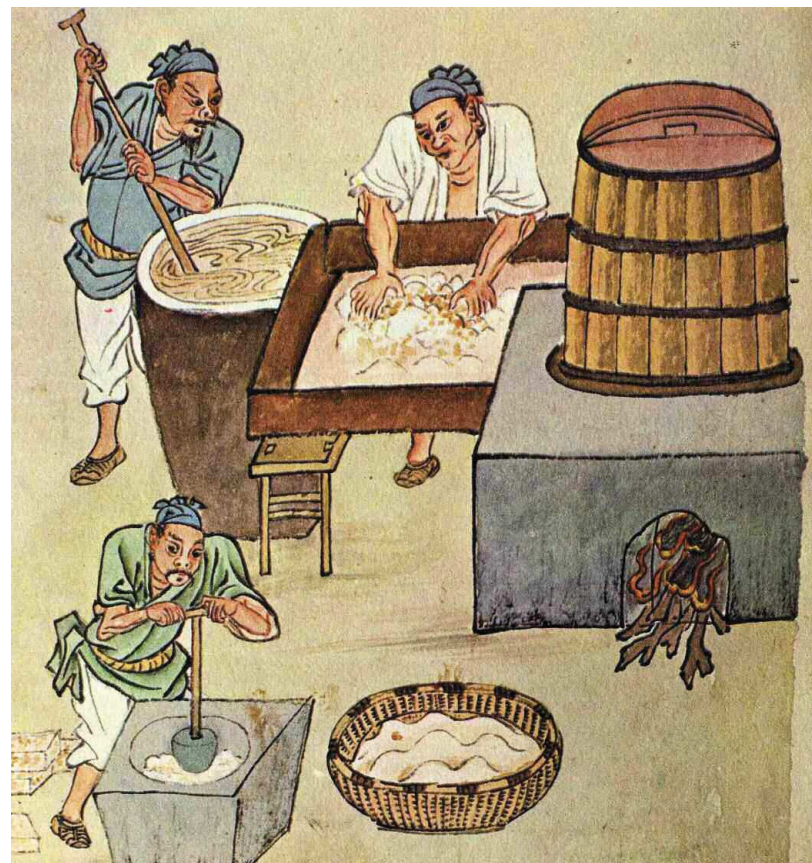


fronti di questi fondi e della necessità di renderli al più presto disponibili al pubblico. Il problema, quindi, della sistemazione del fondo e soprattutto della compilazione di un catalogo si fa sempre più urgente soprattutto con l'arrivo, nei primi anni del XX, di un consistente numero di opere cinesi donate dal Ministero della Guerra e dal Ministero degli Esteri.

Nel 1899 riceve l'incarico di «conservatore onorario della collezione cinese e giapponese» Ludovico Nocentini, anch'egli Professore di Lingue e Letterature dell'Estremo Oriente prima all'Istituto Orientale di Napoli e poi, in seguito alla morte del Valenziani, suo successore alla stessa cattedra a Roma e che in precedenza aveva prestato servizio come interprete presso il consolato italiano di Shanghai. È chiaro che l'interesse che si manifesta in questi anni attorno alla collezione della Vittorio Emanuele e più in generale la definitiva nascita di una scuola orientalistica corrisponde, in qualche maniera, alla contemporanea crescita della presenza politica ed economica dell'Italia sia in Cina che in Giappone. Infatti, già a partire dalla seconda metà dell'800, l'Italia, seguendo l'esempio di altre nazioni europee, anche se con risultati ben diversi, dà avvio ad una politica di espansione territoriale sostanzialmente fallita, e ad una più fruttuosa attività commerciale: fu proprio in seguito alla partecipazione italiana alla spedizione internazionale contro i Boxer (1900) che l'Italia ottenne la concessione a Tianjin, punto di partenza per attività commerciali.

Il Nocentini approfitterà, dunque, della rivolta dei Boxer per far pervenire alla Biblioteca Nazionale due distinte raccolte di opere cinesi: sono i libri che erano presso il Comando delle forze armate italiane a Pechino e quelli conservati presso la Legazione italiana sempre a Pechino. Infatti, in seguito ai disordini, le nostre forze armate erano entrate in possesso di 419 opere cinesi (6039 volumi) trafugate come bottino di guerra dal Palazzo d'Estate dell'Imperatore e dalla casa privata di un ribelle condannato a morte. In una lettera inviata all'allora Direttore della Biblioteca Nazionale, Domenico Gnoli, il Nocentini precisa che di queste opere egli stesso, allora in Cina, aveva compilato un inventario, accompagnato da una relazione sulla effettiva consistenza ed importanza della raccolta. Sottolinea anche con rammarico

*La produzione del vino
(Pen Ts'ao)*





che molte di quelle opere non sono più complete a causa del modo un po' avventuroso con il quale hanno raggiunto l'Italia. Fornisce una preziosa informazione quando dichiara che sono riconoscibili i volumi provenienti da una villa imperiale, e quindi di proprietà dell'Imperatore, perché ricoperti di seta gialla. È questo l'unico elemento che ci può permettere di identificare parte dei volumi che pervennero in biblioteca alla fine del 1901, il cui inventario, più volte citato dal Nocentini, non è stato possibile rintracciare.



La produzione dell'olio di sesamo (Pen Ts'ao)

Sempre il Nocentini si preoccupò di far pervenire in dono alla Vittorio Emanuele i libri conservati presso la Legazione italiana a Pechino e che il Ministero degli Affari Esteri autorizzò ad inviare nell'estate del 1902 via mare a Napoli. Questi, al contrario della raccolta precedente, possono essere facilmente identificati grazie all'inventario compilato dal Barone Guido Vitale, segretario ed interprete della Legazione italiana e conservato presso l'Archivio Storico del Ministero degli Affari Esteri. Si tratta di una raccolta che probabilmente lo stesso Vitale, grande conoscitore della cultura cinese, aveva creato con le opere «salvate dai saccheggi e dagli incendi che seguirono la presa di Pechino» da parte delle truppe occidentali nel 1900: complessivamente 282 titoli per 2641 volumi.

A metà del XX secolo giunge in biblioteca la raccolta Perris che si compone di circa 1200 volumi comprendenti «libri e riviste cinesi, libri e riviste giapponesi di cui 78 molto antichi e di gran valore e libri in lingue europee che trattano argomenti dell'Estremo Oriente». Così scrive nel 1956 il sovrintendente nella «Proposta d'acquisto della biblioteca in lingua e di argomento orientale del Dott. Guido Perris». Notizie precise sul Perris non è stato possibile averne, ma sappiamo che negli anni intorno al 1912-1915 era un giovane bibliotecario della Vittorio Emanuele, incaricato del riordino del fondo cino-giapponese. Negli anni seguenti Guido Perris fu sia in Cina che in Giappone, come testimoniano le sottoscrizioni lasciate sui suoi volumi, come funzionario dell'Istituto internazionale di agricoltura.

La sua biblioteca venne venduta dalla vedova in due distinti momenti: un primo acquisto, nel giugno 1957, di circa 700 vo-



lumi giapponesi fu incrementato da un secondo acquisto del gennaio 1961, di 331 opere cinesi e 77 opere giapponesi di gran pregio. Questa acquisizione è stata importante soprattutto per la sezione giapponese che si è così accresciuta di testi di storia, filosofia e letteratura.

Sempre agli inizi degli anni '60 risale un dono da parte della Biblioteca Nazionale di Taipei: circa 300 volumi di piccolo formato, comprendenti classici del pensiero e della cultura cinese.

L'ultima recente acquisizione (primavera 1992) della Biblioteca Nazionale riguarda la sezione cinese che viene ad essere incrementata di circa 6000 volumi, 600 periodici e 50 testate di quotidiani, grazie al dono dell'Associazione Italia-Cina. L'Associazione, fondata nel 1962, è stata testimone, con alterne vicende, da una parte dell'evolversi dei rapporti tra l'Italia e la Cina, dall'altra, dell'interesse che la Cina suscitava in quegli anni, sia nel grande pubblico che in ambienti più specializzati. Dopo aver

raggiunto negli anni '70, grazie al vasto interesse suscitato dall'esperienza maoista in Italia ed in Occidente, una certa notorietà, l'Associazione seguì il declino di questo stesso interesse e subì definitivamente il contraccolpo della mutata situazione politica europea a partire dagli anni '80, che culminò nel 1989 nella caduta del muro di Berlino. Non rivestendo più quel ruolo di intermediario tra il mondo occidentale e il mondo cinese, l'Associazione ha notevolmente ridotto i suoi campi di intervento: tra questi si è trovata anche nell'impossibilità di gestire la sua biblioteca, preziosa testimonianza di questi 30 anni di attività. L'importanza della raccolta sta, quindi, proprio nel fatto di essere stata il luogo di raccolta di materiali e pubblicazioni, ormai quasi introvabili, riguardanti la società e la cultura cinese di questi ultimi decenni.



Loto (Pen Ts'ao)



La registrazione sonora tra cultura, mercato e nuove tecnologie

Massimo Pistacchi

Massimo Pistacchi
Direttore Istituto Centrale
per i Beni Sonori e Audiovisivi
Membro del Comitato
Scientifico del CUEBC

Una riflessione sulla **tutela e valorizzazione dei beni sonori ed audiovisivi** fa emergere una situazione peculiare, determinata da complessi fattori, riferibili alla natura specifica di tali documenti.

Al riguardo, va ricordato prioritariamente che ogni documento sonoro e audiovisivo è **un dato composto**, determinato, da un lato, dal contenuto e, dall'altro, dal supporto su cui è registrato il segnale.

Tale duplicità segna immediatamente l'elemento connotativo dei documenti sonori ed audiovisivi: in questo senso essi sono portatori di **un'informazione primaria**, riferita al contenuto sonoro (o video) e **un'informazione secondaria o ausiliaria**, relativa ai supporti e/o ai formati utilizzati (al riguardo vedi International Association of Sound and Audiovisual Archives - Comitato Tecnico Standard, Raccomandazioni Pratiche e Strategie - *La salvaguardia del patrimonio sonoro: etica, principi e strategie di preservazione*. Versione 3, dicembre 2005, Roma, AIB, 2009, pag. 3).

Un ulteriore dato che caratterizza i documenti sonori e audiovisivi è di essere a **fruizione indiretta**, cioè dipendenti, per essere fruiti, dall'utilizzo di sistemi tecnici e/o tecnologici, imprescindibili per la decodifica e quindi la **lettura** dell'informazione.

Oggi **l'atipicità dei documenti sonori ed audiovisivi** conosce, in virtù della straordinaria accelerazione dell'innovazione tecnologica di settore, una forte accentuazione.

L'evoluzione tecnica e tecnologica segna infatti, in modo progressivo, l'affermarsi di metodologie di produzione, gestione e conservazione orientata verso ambienti digitale-virtuali, in modo così massivo da mettere ormai in discussione la loro dimensione **fisica**.

La tradizionale composizione dei beni sonori e audiovisivi (informazione primaria e secondaria) viene così a cadere in favore di una sorta di wellsiana* **"smaterializzazione"**, di una rigida separazione tra supporti e contenuti finalizzata ad una sorta di autonomia del

contenuto, di volta in volta, sedimentato su una pluralità di supporti.

Tale smaterializzazione investe, è utile ripeterlo, sia la produzione che la diffusione dei documenti audio e video, e costituisce un fenomeno non privo di conseguenze, con

i primi supporti del sonoro

Il cilindro di cera
Materiali
Durante il periodo di produzione dei cilindri fonografici sono utilizzate le più svariate miscele di materiali, dalla cera naturale alla carnauba, alla stearina, ma anche piombo e bismuto, fino a materiali come la celluloido e l'ambrolo (famosi i "Blue Amberol" realizzati con nitrocellulosa, stabilizzati con canfora e colorati con anilina).

Durate e velocità di rotazione
In relazione alle dimensioni del cilindro, alla densità dei solchi e alla velocità di rotazione cambia la durata della riproduzione. Le durate maggiormente diffuse fra i cilindri standard sono di 2 e 4 minuti, fondamentalmente legate alla densità dei solchi.

Metodi di incisione e duplicazione
La registrazione del suono si realizza incidendo le variazioni di pressione generate da una sorgente sonora raccolte attraverso un cono e concentrate su una superficie sufficientemente morbida da essere deformata dalla punta di un ago e, al contempo, abbastanza solida da conservare quanto era stato inciso per permettere la riproduzione con lo stesso.
L'incisione è verticale e produce una spirale che si avvolge sulla superficie esterna del cilindro. La rotazione del cilindro e l'avanzamento del sistema di incisione e lettura sono inizialmente manuali per mezzo di una manovella, successivamente vengono utilizzati sistemi a molla ed infine motori elettrici.

La duplicazione di questo tipo di supporti comporta notevoli difficoltà tecniche a causa delle sue caratteristiche geometriche. Nella fase iniziale della storia del cilindro di cera si ricorre a incisioni contemporanee multiple di singole sessioni di registrazione utilizzando batterie di fonografi. Successivamente nel 1896 si utilizza un sistema a pantografo che da un cilindro master riproduce un ridotto numero di copie (25 copie per un master). Entomai questi sistemi sono di scarsa qualità e produttività, e solo con la realizzazione nel 1901 del metodo di riproduzione a stampa di Edison (denominato gold mould), si ottengono risultati soddisfacenti e notevoli incrementi di produttività.

*H.G. Wells, L'uomo invisibile



significative ricadute non solo sul mercato ma anche sull'attività degli enti e delle istituzioni deputate alla conservazione della memoria audiovisiva.

La progressiva migrazione verso *l'ambiente digitale*, sia in termini di produzione che di diffusione dei prodotti, l'importanza assunta dagli accessi e dalla propagazione dei prodotti sul web, aprono prospettive inimmaginabili fino a pochi anni fa e pongono serie problematiche, nel breve e medio termine, sui criteri e le metodologie utilizzati dagli istituti interessati al settore.

Ci si chiede, in altri termini, *cosa e come* raccogliere e conservare? Quali metodologie applicare in ambito digitale nel momento in cui si vanifica la fisicità dei supporti? Quale sarà il nuovo concetto di patrimonio?

Domande ancor più urgenti nel momento in cui ai documenti sonori e audiovisivi - ed all'informazione che essi veicolano - **è stata riconosciuta la dignità di beni culturali** (Codice per i beni culturali e del paesaggio DLS del 22 gennaio 2002, art. 10, punto 2, lettera e) nonché di *fonti primarie* per la documentazione storica (vedi convegno e testo Donzelli), considerazione consolidatasi nel corso di anni di discussioni tra studiosi, esperti e appassionati ma di certo oggi imprescindibile ove si pensi all'utilizzazione di tali registrazioni nella storia e nella cultura del '900.

Al riconoscimento culturale *ufficiale* di tali beni corrisponde dunque una sostanziale *perdita di identità* fisica.

Di conseguenza, come accennato, le istituzioni deputate alla conservazione dei documenti audio video nonché alla loro gestione e fruizione, sia pubbliche che private, affrontano **delicate questioni** relative alla necessità di un generale riassetto dei propri profili operativi.

Esse devono indirizzare le proprie professionalità verso una marcata specializzazione tecnologica; reperire risorse economiche per impegnativi investimenti sia per la messa in opera di sistemi di archiviazione e gestione dei dati digitali che per il loro aggiornamento e manutenzione.

In altri termini, il contesto tecnologico non lascia spazi e tempi per i dubbi ed impone cambiamenti di indirizzi orientati verso strutture altamente specializzate, con la conseguenza di dover ri-pensare non solo i propri sistemi operativi *per la gestione interna*, ove i singoli soggetti, nel rispetto delle proprie autonomie, stabiliscono modalità di gestione, ma soprattutto *per*

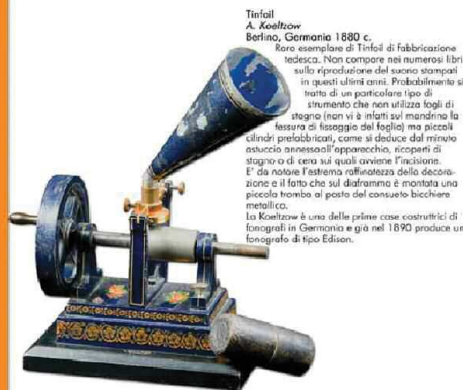




i primi supporti del sonoro



Tinelli
G. Nigra
Torino, Italia 1879 c.
Una delle prime macchine per l'incisione e la riproduzione fabbricate in Italia (1879 circa). La base metallica verniciata di nero e decorata con filigrane dorate misura circa 15 centimetri di larghezza e 30 di lunghezza. Una delle caratteristiche tecniche su bita applicate ai fonografi Tinelli è un avanzamento a rettilineo come si vede sul lato sinistro del supporto del mandrino. Quando la vite di sicurezza è disinnestata il complesso del mandrino può essere subito rimesso nella posizione di avviamento. La fessura nel mandrino serve per il fissaggio del foglio di stagno che viene così avvolto al mandrino e sul quale, tramite il diaframma, prima si incide e poi si riproduce la voce.



Tinelli
A. Koelliker
Berlino, Germania 1880 c.
Koro esemplare di Tinelli di fabbricazione tedesca. Non compare nei numerosi libri sulla riproduzione del suono stampati in questi ultimi anni. Probabilmente si tratta di un particolare tipo di strumento che non utilizza fogli di stagno (non vi è infatti sul mandrino la fessura di fissaggio del foglio) ma piccoli cilindri prefabbricati, come si deduce dal minimo astuccio annesso all'apparecchio, ricoperti di stagno o di cera sul quale avviene l'incisione. È da notare l'estrema raffinatezza della decorazione e il fatto che sul diaframma è montata una piccola tromba al posto del consueto bicchiere metallico. La Koelliker è una delle prime cose costruite di fonografi in Germania e già nel 1890 produce un fonografo di tipo Edison.

un'apertura verso l'esterno, per condividere con altri soggetti le informazioni, per mettere a fattor comune risorse umane, economiche e tecnologiche.

Tale impostazione permetterà di studiare, anche nel nostro Paese, progetti finalizzati alla creazione di un sistema condiviso, con finalità specifiche, come, ad esempio, una banca dati nazionale del posseduto e **una struttura partecipata per la conservazione delle risorse digitali**, cogliendo appieno le opportunità di grande flessibilità offerte dal digitale nella gestione dei dati.

Tornando al fenomeno della *smaterializzazione* dei supporti, giova **analizzare le cifre relative alla produzione**, ove si evidenziano i termini dei mutamenti in atto, con il forte decremento delle quantità di supporti venduti (dischi, CD, DVD) in favore della circolazione dei contenuti in rete che registra trend positivi.

A fronte di una situazione *in progress*, ricca di aperture ma anche di incognite, è lecito porre ulteriori domande: l'evoluzione in atto costituisce una novità? O di fatto ripropone un'instabilità originaria del settore dovuta essenzialmente alle strategie di concorrenza industriale che l'attuale rivoluzione tecnologica ha fatto emergere con straordinaria evidenza? Le difficoltà degli istituti di conservazione hanno un reale peso nell'indirizzare i processi?

L'ipotesi che la costante tendenza all'innovazione sia frutto dell'evoluzione del mercato e che essa non tenga, né abbia mai tenuto, conto delle esigenze culturali della conservazione, appare concreta.

Vale la pena di **ritornare indietro nel tempo** e prendere in considerazione quanto avvenuto nel campo sonoro, agli anni immediatamente successivi all'invenzione della registrazione da parte di Edison (1877), in cui si definisce un sistema industriale e produttivo, dotato di *regole* precise e ferree che andranno a stabilizzarsi, nel corso del secolo scorso, per capire che i fenomeni, fino ai nostri giorni, sono tutti riconducibili nei termini di una originaria, incontrollata e globalizzata concorrenza industriale. Nel video peraltro la natura dei problemi non cambia. Ieri come oggi, lo sviluppo del mondo della documentazione sonora prima, e video poi, si esprime attraverso un accavalarsi di brevetti da parte dei singoli produttori protesi alla ricerca di tecnologie capaci di assicurare innovativi metodi di



registrazione, supporti di maggiore *fedeltà*, strumenti *esotici* per l'ascolto, in grado di annullare i sistemi precedenti e di essere applicati con profitto alla produzione industriale, per il consumo di massa.

Tale concorrenza si interessa in modo tangenziale di finalità culturali tali che **la produzione e la conservazione sono campi sostanzialmente separati ed incomunicanti**. Di fatto il binomio industria e tecnologie svolge un ruolo trainante rispetto a quello della tutela e conservazione pubblica.

In questo senso la produzione industriale del sonoro riserva un valore secondario alla finalità culturale delle proprie edizioni sia in termini di scelta di programmazione che di conservazione: essa è destinata essenzialmente allo svago, è priva di un vero disegno concettuale e di una consapevolezza delle proprie potenzialità e risulta incontrollabile nelle sue permanenti mutazione tecniche.

L'originalità dell'attuale situazione risiede nel fatto che, per la prima volta, i due mondi separati e per molti aspetti non comunicanti, la produzione, da un lato, destinata al mercato e protesa all'innovazione, e la conservazione, dall'altro, finalizzata alla gestione in termini culturali, *no profit* e di pubblica fruizione, condividono la possibilità di *allearsi ed allinearsi* operativamente sfruttando le potenzialità offerte dalle tecnologie digitali pur pagando ambedue il peso delle novità relativamente alla smaterializzazione dei supporti.

È indubbio che la capacità tecnica di riprodurre suoni (e poi immagini) e la loro successiva trasmissione si pone tra le conquiste più rilevanti del secolo passato (vedi: *Un secolo di riproduzione sonora*, Roma, Gruppo Editoriale Suono, 1984), ma è certo che quegli inizi hanno impresso al sistema **una logica concorrenziale di mercato**, immutata nel tempo, che nelle sue articolazioni è la nota caratterizzante di sistemi produttivi industriali di riferimento.

Nella tendenza all'avvicendamento delle tecnologie risiede il motivo della mutabilità e volatilità dei sistemi operativi, siano essi tecnologie audio, prima, visive, poi, analogiche e digitali, multimediali e interattive, in rete e off line.

Strategie industriali, ricerca tecnologica, brevetti, e poi tutela e registrazione dei diritti di sfruttamento, apertura di mercati nazionali e internazionali, avvio della produ-

Il suono catturato: l'origine della fonografia



Il 1877, segna l'apice della carriera di Thomas Alva Edison (Milan, Ohio, 1847- West Orange 1931) che riesce ad incidere su un foglio di stagno una semplice filastrocca per bambini, (*Mary had a little lamb...*): la riscolta e dà avvio a una delle più fortunate e redditizie intuizioni scientifiche della storia.



Il fonografo di Edison costituisce un'originale applicazione degli studi sul telegrafo e il telefono. Il telegrafo registra i messaggi con una penna che abbassandosi ad ogni impulso elettrico traccia sul nastro di carta, come punti e linee, i segnali digitali del codice Morse. Nel telefono, i segnali elettrici correnti sul filo fanno vibrare una membrana che riproduce i suoni. Applicando una punta alla membrana questa può incidere su un nastro di carta e di stagno, scorrendo sotto la punta a velocità uniforme, un solco più o meno profondo secondo l'ampiezza delle vibrazioni. Con una apparecchiatura simile, invertendo i ruoli e appoggiando la punta al solco inciso, la profondità del solco fa vibrare la membrana per riprodurre i suoni durante lo svolgimento del nastro.

Il fonografo di Edison è una macchina per registrare e riascoltare i suoni (inizialmente solo la voce umana). Un asse filettato in tutta la sua lunghezza sostiene un rullo di ottone di 10 cm di diametro e 10 di lunghezza. Su tutta la superficie del rullo è tracciato un solco a spirale con il passo di 2,5 mm (lo stesso passo della filettatura dell'asse di supporto). Sul cilindro è steso un foglio sottile di stagno (*tin foil*) che è stivato dalla punta connessa alla membrana vibrante. La punta, seguendo le oscillazioni, incide più o meno profondamente il foglio di stagno che cede, avendo sotto di sé il vuoto del solco praticato sul cilindro di ottone. Per la registrazione Edison impiega una membrana molto dura, per potenziare la forza dell'incisione. Sul lato diametralmente opposto del cilindro è una seconda membrana, più morbida, con la relativa punta, che esplorando il solco praticato serve per la riproduzione. Il solco con le sue variazioni di profondità fa vibrare, restituendo la voce registrata. L'apparecchio permette l'insensimento dell'una o dell'altra membrana, alternativamente, così da servire come registrazione e come riproduttore. Nell'anno successivo al brevetto, il 1878, l'inventore costituisce la Edison Speaking Phonograph Company.



zione industriale *a filiera*, cioè di apparecchi e di supporti per la registrazione e riproduzione sonora (e poi visiva), di macchine per la riproduzione del suono e dell'immagine, disco e pellicola, altro non sono quindi che elementi emblematici di una produzione industriale che, ieri come oggi, attua le sue logiche e che impone attualmente il digitale come ultima frontiera dell'ascolto e della visione.

Ne consegue la sostanziale continuità tra l'avvicinarsi, nel corso del '900, dei vari supporti e delle apparecchiature per l'ascolto e la realtà attuale, protesa in ambiente digitale, poiché, pur nella loro intrinseca diversità, si tratta di soluzioni dettate dalla costante preoccupazione da parte delle più importanti case produttrici audio e video di conquistare am-

biti esclusivi di mercato e di alimentare costantemente quello che è oggi un vero e proprio *universo* di strumentazioni per la fruizione dell'audiovideo (Ipod, PC, Web, telefonia mobile, audio e video player ecc.).

In questo senso la **"Collezione degli strumenti di riproduzione del suono"**, dell'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi costituisce uno strumento essenziale per documentare l'intera storia dell'evoluzione della registrazione del suono, a partire dai primi e rarissimi macchinari semisperimentali della fine dell'Ottocento a incisione su foglio di stagno (i famosi Tinfoil).

Composta da oltre trecento pezzi (tutti di grande importanza), oltre a centinaia di accessori, materiali promozionali e documentazione scientifica riguardante "l'epopea" della ricerca e sperimentazione fono-disco-grafica, la collezione si è costituita soprattutto con l'acquisizione di due rilevanti fondi: quello dei Fratelli Loreto (commercianti di grammofoni a Napoli) pervenuto alla fine degli anni Trenta e, recentemente, con la collezione del fiorentino Giuseppe Buonincontro.

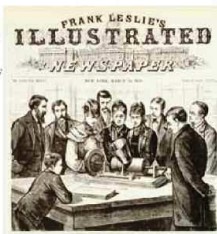
Alcuni esemplari di questo prezioso patrimonio sono stati esposti in occasione della **mostra Fonografica. Storia della riproduzione del suono da Edison al digitale** che, nell'ambito del progetto *In Byte Bemolle. Innovazione tecnologica e patrimoni sonori*, si è posta come momento propedeutico al corso di formazione, evidenziando la diversità e complessità dei supporti legati alla riproduzione sonora ed agli strumenti per la loro riproducibilità.

il suono catturato: l'origine della fonografia

Il fonografo è inizialmente una originale macchina parlante (talking machine)

Edison, nel giugno 1878, indica sulla North American Review, alcune applicazioni dell'invenzione nelle quali la musica svolge una parte secondaria.

- Il fonografo infatti può servire a:
- scrivere lettere e dettare testi senza stenografo;
 - realizzare libri fonografici per i ciechi;
 - insegnare l'eloquio;
 - riprodurre la musica;
 - realizzare album di famiglia di suoni;
 - realizzare scuole sonore e giochi;
 - annunciare orari domestici;
 - preservare le lingue;
 - documentare spiegazioni didattiche;
 - registrare conversazioni telefoniche.



La risonanza dell'invenzione del fonografo di Edison mette immediatamente in moto l'ingegno di inventori, tra cui Alexander Graham Bell (1847-1922), a cui era stata attribuita l'invenzione del telefono.

Molti ricercatori e tecnici percepiscono le possibilità di sfruttamento economico operando miglioramenti e modifiche sul fonografo Edison, i cui difetti appaiono subito nella breve durata delle registrazioni, nel basso volume di riascolto, nella rumorosità e scarsa flessibilità del supporto, nell'incostanza del movimento manuale.



Alexander Graham Bell

Un regime di forte concorrenza caratterizza il mondo della fonografia ed è il presupposto per il succedersi di nuovi brevetti.

Alfred George GREENHILL (1847-1927) aggiunge al fonografo il motore a molla e Bell, insieme a Charles Sumner TAINTER (1854-1940), per ottimizzare l'invenzione di Edison, sperimenta il grafofono (brevettato il 27 giugno 1885) con il quale risolve il problema dei supporti, sostituendo il foglio di stagno con un cilindro di cera (misto cera naturale 40% e paraffina 60%).



Dai primi esperimenti di fine '800, la mostra ha documentato la diffusione della fonografia, dai luoghi pubblici fino a quelli domestici, seguendone l'evoluzione tecnica dai cilindri di cera, ai dischi, fino a giungere ai nostri giorni con i moderni supporti digitali.

La mostra, allestita dal 19 aprile al 31 maggio 2008 a Ravello, Villa Rufolo, sede del Centro Universitario per i Beni Culturali di Ravello, ha seguito un'articolazione per sezioni che verranno presentate in ulteriori numeri della rivista «*Territori della Cultura*», iniziando con le prime realizzazioni della fine dell'800.

i primi supporti del sonoro



Al primo prototipo di fonografo, denominato *tinetti*, che utilizza un cilindro di ottone con un solco pre-inciso rivestito con un sottile foglio di stagno, si sostituisce nel 1885, un nuovo apparecchio incisore e riproduttore, il *Crachaphone* di Bell e Tainter, che utilizza il cilindro di cera



Disegnazione di Bell e Tainter

Da questo momento in poi il cilindro fonografico assume la sua fisionomia più comune, quella del così detto cilindro di cera e diviene il primo supporto della fonografia a livello industriale.




Il cilindro di cera
Periodo di produzione
 Formalmente il periodo di produzione del cilindro fonografico va dal 1877 al 1929, anno nel quale venne definitivamente sostituito dal disco grammofonico.
 In realtà continua ad essere prodotto e a lungo utilizzato soprattutto in campo etnografico, anche in virtù della sua semplicità d'uso in zone disolate e in assenza di sistemi di alimentazione elettrica (zone desertiche, tropicali, ecc.)
Dimensioni e formati
 Le dimensioni possono variare dai cosiddetti *regular* (lung. 10,5 cm. x diam. 5,5 cm.), ai *concert* (lung. 10,8 cm. x diam. 12,7 cm.), ai *dictators* (lung. 15,5 cm. x diam. 6 cm.), agli *Edison standard* (lung. 11,5 cm. x diam. 6,5 cm.), ecc.
 Le dimensioni variano a seconda del produttore legendo il supporto al lettore della stessa marca (Koret, Pathé, ecc.)
 I formati delle tracce sono due, a seconda del materiale utilizzato e dell'epoca di produzione hanno 100 TPI oppure 200 TPI (Threads Per Inch, solchi per pollice).
 Cilindri di cera sono reperibili sul mercato antiquario e del collezionismo, e molte raccolte conservate in archivi internazionali sono consultabili in rete.



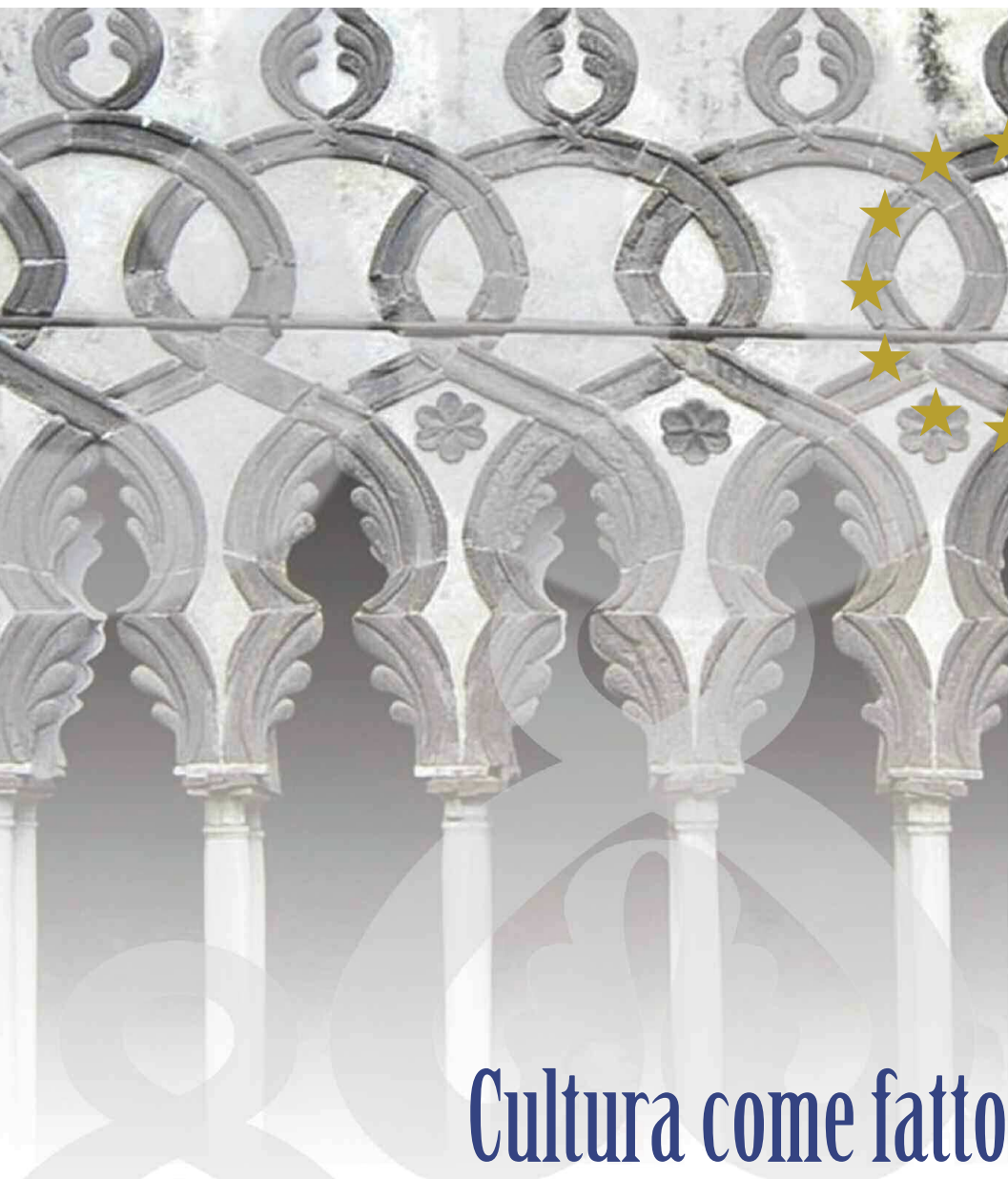
Solchi con densità 100 TPI



Solchi con densità 200 TPI



Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Cultura come fattore di sviluppo

Produzione di cultura come fattore di sviluppo:
il caso del piano di gestione
del centro storico di Napoli

Alessio Re, Walter Santagata

Turismo termale e culturale.
Da Vichy riparte l'itinerario culturale
delle città storiche termali europee

Aldo Li Castri



Alessio Re, Walter Santagata

Alessio Re,
SiTI e Centro Studi
Silvia Santagata Torino

Walter Santagata,
Università di Torino e Centro
Studi Silvia Santagata Torino

Produzione di cultura come fattore di sviluppo: il caso del piano di gestione del centro storico di Napoli

Che il patrimonio culturale sia una risorsa per lo sviluppo economico è una considerazione ormai largamente condivisa. Nella sua forma tangibile (monumenti, musei, archivi, biblioteche e antichità archeologiche), intangibile (musica, pittura, teatro, festival e paesaggio) e materiale (arti decorative e design) la cultura è un capitale che può produrre reddito e posti di lavoro sia nei paesi sviluppati che, forse a maggior ragione, in quelli in via di sviluppo.

Ovviamente il capitale o patrimonio culturale va valorizzato con politiche appropriate, altrimenti non dà frutti. In molti casi il valore è il risultato della rivitalizzazione di risorse rimaste oziose, di musei non ammodernati, di scavi archeologici abbandonati all'incuria, di teatri mal gestiti. Destinatari ideali di questa opzione sono la *conservazione*, il consumo di cultura e il turismo culturale. In altri casi il valore economico non si estrae da un capitale fisico accumulato nei secoli, ma se ne usa la componente intangibile, in particolare i saperi e la cosiddetta conoscenza tradizionale. L'obiettivo di questa seconda opzione è *produrre cultura*.

In sostanza si contrappongono due modelli di valorizzazione: quello orientato alla *conservazione* e al *consumo* (di tipo estetico, artistico, archivistico) e quello orientato alla *produzione* (fondato sulla creazione di nuove espressioni culturali e artistiche).

In teoria i due modelli non sono di pari importanza. Quello della conservazione e del consumo è senz'altro sott'ordinato a quello della produzione per il semplice fatto che senza creazione e produzione non è comunque possibile un uso o consumo culturale futuro. Anche in termini monetari la differenza è enorme: nel 2000 il valore aggiunto del settore dei beni culturali è stato stimato (Leon e Galli, 2004) in € 322 milioni e quello dei settori di produzione in € 5773 milioni, ossia, molto in grosso, musica, teatro, lirica balletto (€ 319 milioni), editoria libraria (€ 1641 milioni), televisione (€ 3483 milioni) e cinema (€ 330 milioni). Per quanto si correggano i dati e si affinino le metodologie di calcolo (manca ad esempio il contributo significativo dell'arte visiva) il modello della produzione vale oltre venti volte quello del consumo di beni culturali.

Tuttavia, se si osservano le politiche culturali delle grandi città si nota che una impercettibile tendenza, un *clinamen*, ha opacizzato il modello produttivo e reso il pubblico dei consumatori, fatto di turisti e visitatori, arbitro delle principali scelte



strategiche. Si parla molto di più del nuovo allestimento di un museo, che di una nuova opera sinfonica, si snocciolano i numeri dei visitatori alle mostre d'arte, enfatizzando successi commerciali risicati, e si dimentica che l'arte visiva è una delle industrie più dinamiche del paese, come dimostrano le cifre d'affari delle case d'asta nazionali e internazionali. Lo squilibrio è anche nella crescita del valore aggiunto che nel settore dei beni culturali è aumentato dell'87,1% nel decennio 1990-2000, mentre in quello produttivo del 37,4%, ossia meno della metà (Leon e Galli, 2004). A lungo andare questa tendenza che sacrifica la produzione alla conservazione e al consumo può rivelarsi negativa e cercheremo di spiegare il senso anche a proposito della elaborazione di uno strumento di politica economica importante come il piano di gestione di una grande città come Napoli.

Senza sottovalutare l'importanza di immagine ed economica della conservazione e del consumo culturale e delle attività ad essi connesse, ci sembra che dopo trent'anni di attenzione a musei, monumenti, esposizioni e beni culturali si senta il bisogno di ritornare ad interventi di struttura relativi alla riforma delle capacità produttive artistiche e creative del paese.

L'ottica cambia radicalmente. Non più l'enfasi sulle funzioni di tutela, valorizzazione, conservazione, gestione e fruizione del patrimonio culturale, consacrate dal Codice dei Beni Culturali, ma il massimo di attenzione e di assistenza alla catena di produzione del valore di un bene d'arte.

La catena o la filiera di produzione di un bene d'arte è un concetto che illustra con chiarezza ruoli e compiti dei principali attori, pubblici e privati. Si può qui brevemente anticiparne cinque fasi dalle quali traspare il cambiamento di prospettiva e di responsabilità istituzionali: la *selezione degli artisti e degli attori della creatività*, la *creazione delle idee*, la *produzione*, la *distribuzione*, e il *consumo*. In queste cinque fasi settore pubblico e settore privato ridefiniscono compiti, sforzi e terreni di collaborazione ad un livello più alto, che in particolare restituisce al mercato e all'iniziativa individuale responsabilità, autonomia e sfida del rischio in settori culturali vasti e strategici per lo sviluppo.

Il modello della conservazione per il consumo è obsoleto soprattutto perché crea sinergie solo con pochi altri settori economici o parte di essi. Ci riferiamo innanzitutto al turismo, alla piccola impresa di restauro, alla piccola impresa edile, alla società di informatica specializzata in catalogazione, all'editoria



specializzata e poco altro. Sono forti legami in un tessuto debole. È obsoleto anche perché il consumatore ha cambiato abito: ha un ruolo sempre più attivo, direi produttivo: partecipa con la sua interpretazione alla creazione artistica. Consumatore e artista sono legati in una stessa esperienza creativa. Ben altro è il valore sistemico della produzione di cultura. Attraverso la formazione e selezione di artisti, designer e altri mestieri creativi essa alimenta il mercato del lavoro di tutto il sistema economico e ne riqualifica il segmento più strategico, quello che Richard Florida ha chiamato la classe creativa.

Anche la definizione del settore è profondamente cambiata. Ai comparti classici delle arti visive, dello spettacolo e del patrimonio culturale naturale, monumentale e museale, oggi si aggiungono attività produttive industriali, come le industrie culturali e le industrie creative - principalmente collegate ai diritti della proprietà intellettuale -, e le industrie derivate, come quella turistica, quella della formazione professionale, quella dei servizi legali, quella della pubblicità e tutta l'industria per la riproduzione digitale di suoni, testi e immagini.

Produrre cultura è dunque una attività economica, diciamo, di nuovo di frontiera nell'epoca della società della conoscenza e dei mercati globali ed è sempre più complessa, perché si deve adattare a beni e servizi molto diversi per contenuti e tecnologie, e a fruitori assolutamente eterogenei.

Uno dei campi di applicazione più interessanti delle politiche di produzione di cultura è quello della elaborazione di piani di sviluppo, programmazione e gestione di realtà culturali circoscritte, come nel caso del piano di gestione del centro storico di Napoli, dichiarato patrimonio mondiale dell'umanità dall'UNESCO nel 1995.

È importante rilevare come l'UNESCO non proponga un modello unico di piano di gestione. Ogni realtà nazionale e locale deve individuare la configurazione più idonea per tale strumento, poiché ogni sito presenta caratteristiche specifiche per le quali occorre adottare modalità operative ed effettuare scelte strategiche differenziate. Il piano di gestione è nei fatti uno strumento di indirizzo, che trae la sua forza proprio dal fatto di non essere rigidamente predefinito nei suoi contenuti. Tale peculiarità gli consente di adeguarsi al territorio, da intendersi come mosaico di ambiente, paesaggio, cultura, capitale sociale, tradizioni, facendo propri anche gli elementi di criticità e fungendo da strumento di interpretazione delle opportunità espresse dal territorio stesso.



Il caso del piano di gestione di Napoli, la cui redazione è attualmente in corso, offre un'occasione concreta di riflessione su questi temi. Tale strumento si sta infatti delineando come un'opportunità di non tenere separate le attività di tutela e conservazione da quelle di valorizzazione e produzione culturale, nonché sul principio di favorire la partecipazione della collettività agli stessi processi di valorizzazione.





Bibliografia

Leon P. e G. Galli 2004 *Cambiamento strutturale e crescita economica del settore culturale in Bodo C.*
(a cura di) *Rapporto sull'economia della cultura in Italia 1990-2000*,
Il Mulino, Bologna 2004

UNESCO WHC, *World Heritage papers*
n. 27, *Managing historic cities*, 2010

L'unicità del centro storico napoletano è data dalla sua complessità, dalla straordinaria stratificazione e densità di valori culturali di cui è espressione, da una vitalità pressoché unica del tessuto sociale che lo caratterizza come *living heritage*. La struttura di un corretto sistema di gestione deve rispondere a una visione dinamica, capace di coinvolgere i diversi settori della società civile, e assicurare la flessibilità del processo di pianificazione. Per queste ragioni, sarebbe importante superare schemi preordinati per sviluppare idee e progettualità in termini di *produzione* di nuova cultura. Occorre essere consapevoli che il patrimonio culturale locale è costituito non solo dalle case e dai monumenti della città storica, non solo dalle sue piazze e dalle sue chiese, ma anche dal patrimonio intangibile e dal patrimonio culturale materiale, quel patrimonio cioè costituito da strumenti, prodotti, oggetti che sono il frutto proprio della combinazione di elementi materiali e dal saper fare tradizionale.

Per Napoli, settori di produzione unici nel panorama mondiale come la sartoria, la gastronomia, l'artigianato, l'arte dei presepi, e i diversi settori dell'industria creativa, compresa la produzione musicale, sono da interpretare come occasioni per la generazione di valore per tutta la città storica, intesa anche come *civitas*, per l'economia locale, per il turismo, in particolare quello culturale.

Sono inoltre, tanto quanto l'architettura, espressione materiale di saperi creativi accumulatisi durante i secoli, e localizzati in spazi riconoscibili della città storica. Questa continua e consolidata produzione culturale è l'espressione più vitale dello straordinario e complesso sistema dei valori culturali del centro storico di Napoli. Ed è al contempo l'espressione più moderna, attuale ed autentica dei valori per cui Napoli è ritenuto essere patrimonio mondiale. Come tale, ne è garanzia di sopravvivenza almeno tanto quanto la necessità di compiere interventi di conservazione e restauro dei "monumenti" e dell'edilizia storica.

Ma il caso di Napoli vuole e può porsi come opportunità per sperimentare e mettere a punto non tanto un modello, quanto un tipo di approccio potenzialmente utile ad altre realtà urbane che con Napoli condividono complessità e caratteristiche. Solo restando nell'ambito della *World Heritage List*, con oltre 250 siti iscritti, le città sono una delle categorie più presenti e diversificate. È quindi evidente come esista, a livello mondiale, un'esigenza di predisporre politiche innovative per la messa



in pratica di strategie di conservazione urbana, tenendo conto delle esigenze di modernizzazione e di investimento nelle città storiche senza comprometterne l'identità.

La definizione di *Paesaggio Storico Urbano*, richiamata dal *Vienna Memorandum on World Heritage and Contemporary Architecture* e dalla *Dichiarazione sulla Conservazione del paesaggio storico urbano* (2005), intende proprio travalicare il concetto di centri o insediamenti storici, estendendo i significati del patrimonio all'organizzazione spaziale del territorio, ai valori sociali e culturali, alle relazioni visuali, all'uso del suolo, così come alle dimensioni meno tangibili riconducibili alla diversità culturale e all'identità della comunità locale.

Il piano di gestione per il centro storico di Napoli può rappresentare un caso emblematico dell'approccio al *Paesaggio Storico Urbano*, sia in termini di conservazione della stratificazione storica di valori culturali e ambientali, sia nella valorizzazione del patrimonio intangibile e lo sviluppo delle industrie culturali. Un esempio su tutti. Torna ad essere emblematico il quartiere di San Gregorio Armeno, che include in uno spazio fisico dalla forte connotazione storica, anche un'agglomerazione vitale di imprenditori, artigiani, ed artisti.



Aldo Li Castri

Aldo Li Castri
Responsabile Relazioni esterne,
Federterme

Turismo termale e culturale. Da Vichy riparte l'itinerario culturale delle città storiche termali europee

Il Consiglio d'Europa ha riconosciuto l'itinerario culturale europeo delle città storiche termali che coniuga il turismo termale e culturale delle città termali europee. È la conferma di una grande e diffusa attenzione al termalismo scientifico, per il suo contributo alla prevenzione, alla riabilitazione, alle cure ma anche al benessere termale. Nuovi impegnativi obiettivi aspettano ora l'associazione EHTTA che ha ottenuto l'ambito riconoscimento: per un nuovo itinerario delle città storiche termali europee, come quello che ha goduto di grande reputazione ai tempi del Grand Tour e della Belle Epoque. Costruire una rete europea delle città termali per promuovere il turismo termale da coniugare con una collaborazione pubblico-privato per soddisfare una nuova domanda di termalismo della salute e del benessere e la libera circolazione dei 500 milioni di cittadini europei.

L'itinerario culturale europeo delle città storiche termali e la scelta della qualità

Il 25 novembre 2010, a Vichy, il Consiglio d'Europa ha consegnato ufficialmente all'E.H.T.T.A. (Associazione Europea delle Città Termali Storiche), nelle mani del suo Presidente, Christian CORNE, il marchio (label) di "Itinerario culturale europeo delle città storiche termali".

La cerimonia si è svolta nell'ambito delle Journées d'Automne du Thermalisme, con legittima e grande soddisfazione del Signor CORNE, Presidente della Associazione E.H.T.T.A., nonché Vice Sindaco della Città di Vichy.

Un evento importante per il termalismo europeo e soprattutto per le città termali fondatrici dell'E.H.T.T.A.: Spa in Belgio, Vichy, in Francia, Bath, nel Regno Unito, Ourense in Spagna e in Italia, Salsomaggiore Terme e Acqui Terme (e questa ultima ha espresso il Vice Presidente dell'Associazione tramite il Sindaco di Acqui, Danilo Rapetti).

Dai primi anni 2000, quando fu lanciata l'iniziativa "Thermae Europae", molta strada è stata percorsa per arrivare al riconoscimento di "itinerario termale europeo", perché E.H.T.T.A. ha scelto criteri molto selettivi, richiedendo ai candidati all'associazione il possesso contemporaneo di 5 requisiti fondamentali di qualità:

- 1- essere una città termale storica almeno fin dal XIX secolo;
- 2- disporre di una fonte termale in attività sotto forma di stabilimento termale e/o di centro benessere;



- 3- possedere un patrimonio architettonico risalente almeno al XIX secolo, costituito da numerosi edifici collegati con l'attività termale e classificati Monumento nazionale;
- 4- disporre di una tradizione e di infrastrutture di divertimento e di attività culturali come: casinò, teatro, spazi per la musica, etc;
- 5- proporre un'offerta di ospitalità di qualità (tramite alberghi di fascia alta, almeno a 3 stelle) e disporre di un numero di camere significativo, appropriato alla funzione/indotto termale e turistica della città.



Nuovi soci per EHTTA e per l'itinerario termale

A Vichy, l'EHTTA si è arricchita di 4 nuovi soci: la Regione di Karlovy Vary, Repubblica Ceca; Chaves, Portogallo; Bagni di Lucca, Italia e Techirghiol, Romania; tutti insieme saranno le 10 città che avvieranno la realizzazione dell'itinerario termale europeo e saranno di esempio per le decine di città termali europee che potrebbero candidarsi in futuro.

L'obiettivo del riconoscimento dell'itinerario è stato raggiunto dopo ben 10 anni ma l'entusiasmo e la motivazione rimangono forti, come risulta evidente dai propositi di alcuni protagonisti.

“La promozione di EHTTA significa – secondo Massimo Tedeschi, Sindaco di Salsomaggiore Terme, Presidente dell'Associazione tra i comuni termali italiani (ANCOT) e socio fondatore di EHTTA – guardare con fiducia agli scenari futuri:

- a. Per promuovere il valore dell'architettura e dell'urbanistica nelle città termali (come l'esempio del nuovo assetto della piazza Berzieri, nel centro storico di Salsomaggiore) nell'ambito del rilancio del termalismo e dell'atmosfera termale; importanza quindi dell'itinerario termale del Consiglio d'Europa come prospettiva di sviluppo nell'ambito del turismo sostenibile e modello di integrazione culturale;
- b. per prepararsi ad accogliere nel modo migliore la imminente direttiva europea della libera circolazione dei citta-

www.ehtta.eu

contact@ehtta.eu

info@thermalroute.eu

www.journeesd'automneduthermalismefrancais.org

www.federterme.it

www.ancot.it

www.forst.it

www.termewtf.eu



dini europei nelle strutture sanitarie e termali europee: un obiettivo di grande importanza al quale guardiamo con attenzione;

- c. per sviluppare una rete e coltivare relazioni fra città omologhe per buone pratiche e promozione collettiva”.

La volontà di contribuire a costruire iniziative culturali ed imprenditoriali per lo sviluppo delle città termali storiche è la motivazione che si riscontra nelle parole di Ida Mazzei, Direttore generale delle storiche Terme di Bagni di Lucca, quando ricorda lo spirito dei fondatori di EHTTA e afferma che le “Terme Bagni di Lucca hanno avuto l’opportunità di vivere l’esperienza di una prima idea di rete europea svolgendo un lavoro a stretto contatto con altre realtà termali dell’Europa all’interno di un progetto, ‘Thermae Europae’ al quale ha aderito fin dall’inizio e che ha permesso lo sviluppo delle proprie conoscenze di azienda e la condivisione di esperienze e informazioni che vanno oltre il sistema termale, in un’ottica di interscambio e condivisione, che ci ha profondamente arricchito. Dalla collaborazione tra i partners ma soprattutto da questa rete di amicizie e di esperienze è nato il desiderio e la volontà di creare un organismo stabile e duraturo di confronto a livello europeo, l’EHTTA, Associazione Europea dei Comuni Termali Storici.

L’obiettivo primario di EHTTA è stato la promozione della candidatura per la costituzione dell’Itinerario Termale del Consiglio d’Europa ed è stato conseguito lo scorso maggio 2010, ad opera dell’Istituto Europeo per gli Itinerari Culturali del Consiglio d’Europa.

L’Itinerario Termale si sposa perfettamente con le indicazioni dell’Europa in materia di itinerari proprio perché se il fine è promuovere le eccellenze culturali ed ambientali dell’Europa di provincia, dell’Europa rurale, dell’Europa minore, allora si sta parlando anche di terme.

Le terme si configurano da sempre come patrimonio della salute, riunendo in sé turismo, sport, salute, e benessere. Ampliarne i contorni significa proporlo in un’ottica nuova, alternativa, quella del turismo culturale. Stazioni termali storiche uniche al mondo ma con tratti comuni al livello europeo. L’obiettivo di Terme Bagni di Lucca è quello di dare alla propria azienda, attraverso la valorizzazione del patrimonio architettonico e del patrimonio ambientale e naturale, un indirizzo ben definito ed autonomo, cercando di farne una struttura ‘visibile’, rivolta a tutti coloro che ricercano in ambiente naturale



un luogo per prendersi del tempo per 'riorganizzarsi', il momento per il 'resettaggio' e perciò cercando di indirizzare struttura, servizi e formazione dei collaboratori in questa direzione. Ritengo anche che il confronto sia da sempre fonte primaria di spunto alla riflessione – ha concluso Ida Mazzei – poiché esso favorisce la predisposizione al cambiamento, all'apertura, all'innovazione, e questa nostra esperienza ha racchiuso tutto questo, facendoci sentire ancora di più europei”.

Costruire la rete dell'itinerario termale

Superata la fase costituente, l'attenzione di EHTTA dopo Vichy sarà rivolta alla costruzione di una rete, agli strumenti, alle iniziative, alle buone pratiche, ai nuovi itinerari, alla comunicazione, al dialogo pubblico-privato, al rafforzamento delle relazioni e della collaborazione.

“L'Associazione si impegnerà ancora di più – ha affermato il Presidente Christian CORNE – sugli obiettivi fondamentali: riconoscimento delle specificità delle città termali, sostegno alla salvaguardia del patrimonio termale, architettonico e culturale, messa in opera a livello dell'Unione Europea di politiche di protezione e di sensibilizzazione sui valori di tale patrimonio, la costruzione di un prodotto turistico europeo centrato su tale cultura storica che sia in grado di generare ritorni economici per le città termali europee”.

Una fase impegnativa che potrà contare sul rinnovato sup-





porto anche del sistema termale italiano, che era presente ad Acqui Terme (maggio 2010) alla prima Assemblea formale dell'Associazione, prima ancora che si conoscesse la notizia del riconoscimento di "Itinerario storico europeo" da parte del Consiglio d'Europa.

E già allora il Sindaco di Acqui Terme, Danilo Rapetti esprimeva la sua "soddisfazione motivata non solo dalla scelta della Città come sede dell'evento ma anche dal proposito e dall'impegno a continuare a promuovere il termalismo in maniera integrata, con un'offerta di turismo termale a tutto tondo, espressione delle identità del territorio, ma da inserire nel quadro di una rafforzata collaborazione, grazie ai nuovi itinerari termali europei".

Un apprezzamento condiviso anche dal sistema imprenditoriale italiano: "Fare rete (networking) per valorizzare il patrimonio culturale termale europeo e condividere progetti di crescita del termalismo e del benessere termale europei sarà un nuovo impegno per i sistemi termali europei" secondo Costanzo Jannotti Pecci, Presidente di Federterme/Confindustria e gli itinerari termali europei saranno utili a promuovere non solo i prodotti dell'offerta dei singoli Paesi ma anche la conoscenza reciproca e la coesione, con un contributo non trascurabile al consolidamento della comune casa europea. Un impegno che non è solo dei termalisti europei perché è condiviso dallo stesso Commissario Europeo per l'Industria e l'Impresa, Antonio Tajani, che ha indicato, al Summit degli stakeholders del turismo, a Madrid, il 14 aprile, "nel turismo della salute e in quello termale i settori prioritari per capacità di crescita, insieme al turismo culturale, enogastronomico, religioso, sportivo, congressuale e l'ecoturismo".

Un ruolo quindi importante per le città termali in risposta alle esigenze e alle scelte di qualità delle persone alla ricerca di un modello di welfare termale e di un turismo del benessere termale rispondente ai requisiti della sostenibilità economica, sociale, territoriale, ambientale e culturale.

Il modello di welfare termale e il Manifesto termale

Molti segnali indicano che il sistema termale, sia a livello europeo che italiano, all'inizio del nuovo millennio, è orgoglioso del proprio passato ma anche animato da un rinnovato dinamismo e da una forte consapevolezza dell'evoluzione demografica, sanitaria ed economico-sociale in atto, della domanda



di termalismo e di benessere, dell'attenzione ad un modello di welfare termale caratterizzato nella scelta del radicamento nella ricerca scientifica termale per garantire trattamenti validati, per il recupero della salute e del benessere.

E sono proprio questi i temi affrontati all'appuntamento del mondo termale italiano con la **IV edizione del World Thermal Forum**, di Abano Terme (12 e 13 novembre 2010), con riferimento alla Salute, Benessere, Stili di vita e Turismo, riassunti nel Manifesto conclusivo del Forum (in www.termewtf.eu).

Secondo il Manifesto, "attualmente l'esperienza termale è sempre più orientata al benessere psico-fisico della persona e la domanda crescente per questo tipo di servizio ha generato il moltiplicarsi di offerte e lo sviluppo di nuove strategie".

Il prodotto termale non vive più all'interno del ristretto concetto di cura e terapia ma ricomprende anche gli aspetti legati alla riscoperta del benessere psico-fisico, cura della salute, prevenzione e corretti stili di vita.

Le Terme diventano una vera e propria esperienza da vivere e il prodotto termale si trasforma in sistema termale integrato per soddisfare la richiesta di quei turisti che alle terme ricercano anche proposte per il tempo libero come la conoscenza del territorio che li ospita.

Tre sono i temi sui quali il Forum ha riconosciuto l'esigenza di una riflessione accurata:

- la Medicina termale e spesa sociale;
- le Terme diventano luoghi in cui si ritrova un ambiente libero dallo stress, e producono nelle persone un generale benessere psico-fisico con risvolti positivi anche sulla salute;
- la spesa sanitaria orientata alla cura e prevenzione delle patologie nei giovani e nei meno giovani cresce di anno in anno. Sempre più spesso ci si interroga sulle modalità per razionalizzare le risorse per orientarle verso sistemi di prevenzione e cura che ne alleggeriscano l'incidenza sulle spese sanitarie.

Il Turismo termale

Il mercato oggi chiede un sistema del benessere termale nel quale siano compresi gli aspetti legati tradizionalmente alla cura, i trattamenti terapeutici, e quelli orientati alla soddisfazione delle esigenze di relax, mantenimento della forma fisica e miglioramento dello stato di salute generale. In questo nuovo scenario un valore aggiunto lo assumono il territorio,



gli eventi sportivi e culturali. Letto in questi termini, il **prodotto "Terme"** si integra con le diverse proposte del territorio valorizzandone gli aspetti turistici.

La città termale

È la naturale conseguenza del turismo integrato. Chi viene alle Terme chiede sempre più spesso proposte per impegnare il tempo libero.

La pianificazione del territorio è di fondamentale importanza per dare un'immagine, un assetto infrastrutturale e una rete di servizi adeguati ad una destinazione turistica.

E a conclusione dei lavori, è stato redatto il Manifesto nel quale sono fissati i punti fondamentali attorno ai quali strutturare un'azione integrata e congiunta.

Confermare la validazione scientifica delle cure termali e del termalismo, inserendo in maniera appropriata il termalismo in pratiche di prevenzione, riabilitazione e nel coadiuvare le terapie farmacologiche come nuovo orizzonte.

Riaffermare l'efficacia preventiva e terapeutica delle cure termali fango-balneo-idropinoterapiche e inalatorie secondo un percorso scientificamente e clinicamente dimostrato dalla ricerca e dalle statistiche.

Sviluppare un sistema di "governance" di ampio respiro che consenta di coinvolgere, anche tramite soluzioni organizzative innovative, le Istituzioni Europee, i singoli Stati membri, gli Enti Regionali, Provinciali e Locali, le Associazioni di Categoria, i Consorzi interessati territorialmente.

Attivare un percorso legislativo che porti all'emanazione di una specifica Direttiva Comunitaria in grado di definire il ruolo del termalismo nell'ambito dei sistemi turistici dei vari Paesi, oltre che in quelli sanitari, assicurativi e previdenziali.

Cogliere le opportunità che derivano da progetti di turismo integrato dove le Terme diventano il valore aggiunto per rilanciare le singole destinazioni turistiche.



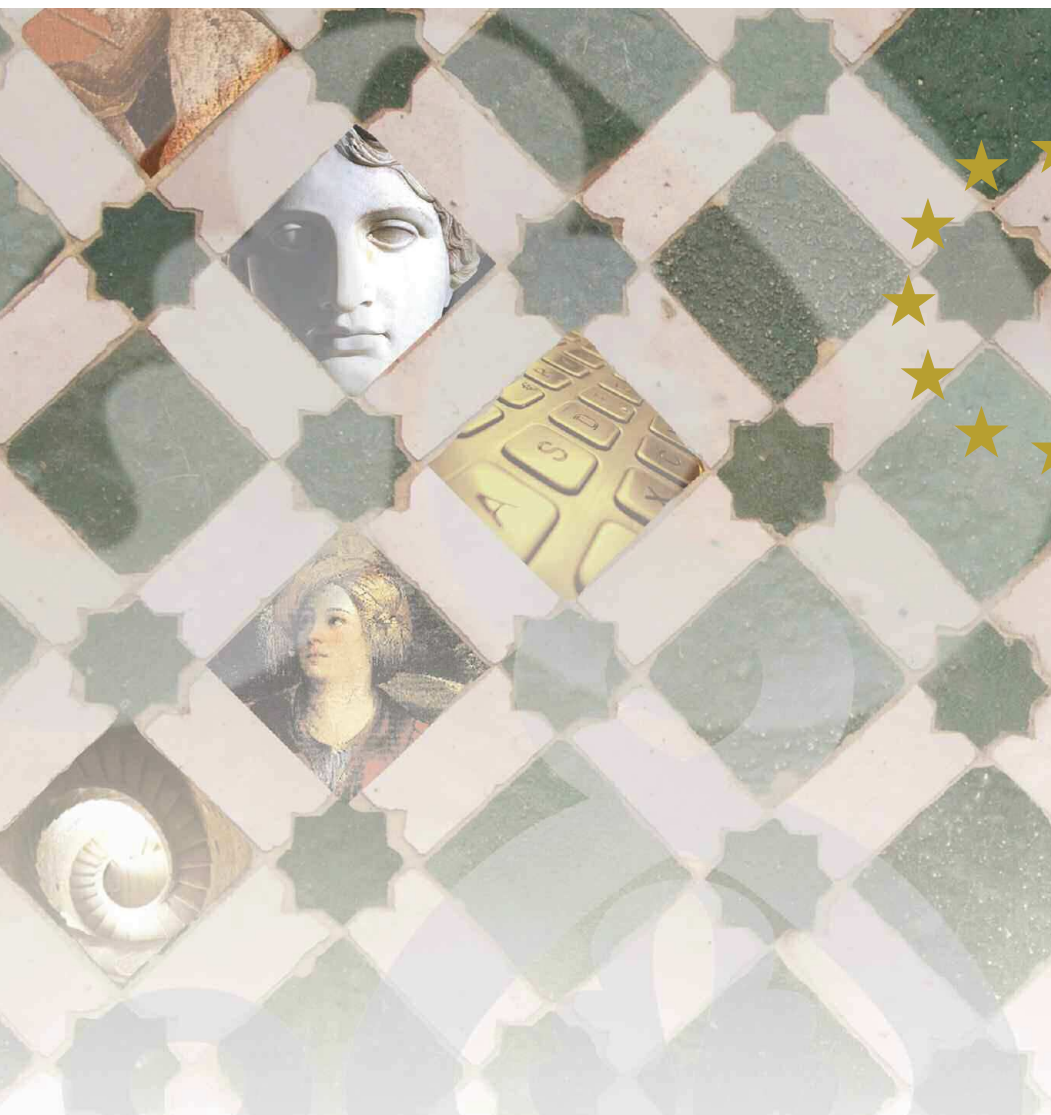
E l'eco virtuosa delle valenze del modello culturale termale europeo - autorevolmente sostenute da EHTTA, ma anche dal IV Manifesto del World Thermal Forum di Abano - sembra aver varcato il Mediterraneo, in direzione della sponda settentrionale dell'Africa, ed è risuonata ad Hammamet (Tunisia) al 63° congresso scientifico internazionale della Federazione mondiale del termalismo e della talassoterapia (FEMTEC) dove è stata sottolineata la scelta di politiche specifiche per il termalismo tunisino che tengano conto anche della grande tradizione europea ed in particolare della scelta di riferimenti forti alla cultura scientifica e alle qualità termali, come in Francia ed in Italia in particolare.

Verso una Direttiva europea per la libera circolazione dei cittadini europei per cure termali

Anche il Parlamento e il Consiglio dell'Unione Europea sono consapevoli del ruolo del termalismo per i cittadini europei come dimostra la discussione in atto per l'approvazione di una Direttiva ad hoc come espressione della consapevolezza dell'importanza del termalismo e dell'esigenza di una precisa strategia dell'Unione e degli Stati Membri; un'iniziativa avviata nel 2007 con visione realistica e innovatrice dai parlamentari europei Paolo Costa e Iles Braghetto. Uno schema che potrebbe raggiungere il traguardo finale dell'auspicata libera circolazione dei cittadini interessati alle cure termali in tutto lo spazio europeo, già nel primo semestre 2011.



Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Metodi e strumenti del patrimonio culturale

LungomArtE

Un progetto d'arte per la riqualificazione dello spazio
urbano in una metropoli portuale del Mediterraneo Dieter Richter

Dal Lungomare al LungomArtE,
un percorso a Palermo verso l'anno 2011 Peter Weizmann

La gestione dei Musei Matilde Romito

La "Madonna dei Garofani" della National Gallery
Raffaello o una brutta copia zeppa di errori
anatomici? Alberto Cottignoli



Dieter Richter

Dieter Richter
Professore emerito Università
di Brema
Membro del Comitato
Scientifico del CUEBC

LungomArTe

Un progetto d'arte per la riqualificazione dello spazio urbano in una metropoli portuale del Mediterraneo

LungomArTe è un progetto artistico che si svolge in qualità di *work in progress* da due anni (2008) al lungomare di Palermo: "un invito ad artisti di qualsiasi genere a confrontarsi sulle rocce e sui blocchi di cemento della riva con il tema dei confini e, anche, a confrontarsi con i fatti e con le persone che frequentano questo luogo" (come si legge in una presentazione del progetto). Il suo creatore è Peter Weismann, nato nel 1944 a Monaco in Baviera che vive da tanti anni tra Monaco e Palermo. Weismann è stato rappresentante di un'arte "interventista" che capisce le sue azioni come modello per la trasformazione di ambienti "quotidiani" in luoghi della memoria. Nella capitale bavarese Weismann è stato protagonista del progetto *Stolpersteine* (a cui hanno aderito nel frattempo numerose città tedesche): davanti alle case di ebrei deportati durante il nazifascismo furono applicate, sul suolo del marciapiede, piccole placche di metallo con i nomi dei deportati. A Palermo il suo progetto è dedicato a un ambiente molto degradato nella zona portuale della città siciliana. Il vallo di cemento con i suoi dadi enormi che protegge la riva contro le onde del mare, diventa scenario di installazioni e azioni artistiche di generi diversi. Weismann, infatti, non punta sull'idea dell'opera d'arte in se stessa (la maggior parte delle sue installazioni è già sparita, diventata oggetto di vandalismo) ma sul concetto dell'arte come labo-





ratorio: un "laboratorio mentale a cielo aperto per l'arte e la comunicazione, aperto a tutti di giorno e di notte e per tutta l'estate". E poi? "In inverno – dice Weismann – il mare si abatterà contro il vallo di cemento e si riprenderà ciò che è rimasto dell'arte d'estate: ma resterà il ricordo e la certezza di una prossima estate". Un vero *work in progress*, dunque, che si è sviluppato da due anni con una propria dinamica nello spazio pubblico della passeggiata lungo la riva del Foro Italico a Palermo. Cominciando da parte di Weismann con il tema dell'emigrazione (fondamentale per la memoria collettiva della Sicilia), LungomArTe ha visto nel frattempo diversi altri eventi: nel 2010 ha partecipato Andrea Camilleri, seduto su uno dei cubi, con una sua lettura mentre il pubblico aveva preso posto sulle rocce della riva. LungomArTe, in tutto questo, può essere considerato come esempio eccezionale per l'arte, come strumento della riqualificazione di uno spazio pubblico nonché della trasformazione di un ambiente "quotidiano" in un luogo della memoria.





Peter Weismann

Peter Weismann. Vive e lavora dal 1990 a Monaco e a Palermo. Formazione editore. Studi in scienze politiche. Fondazione e gestione di una casa editrice a Monaco tra 1968-1985. Fin ad oggi lettore, redattore e ghostwriter (in genere per le autobiografie). Dal 1985-1989 si occupa di teatro a Berlino. Dal 1990, per quasi dieci anni: collabora con il teatro sperimentale E.X.I.L. 84 a Palermo. In questo contesto nasce il progetto "scultura teatrale" il cui criterio fondamentale è il processo. Usa cose trovate nella quotidianità locale, nel senso del riciclaggio artistico – come archeologia del tempo contemporaneo, cercando il linguaggio poetico nelle cose quotidiane.

*Fotografie: Christine Landinger, München.
Traduzione dal tedesco:
Klaus Civegna, Bolzano.
Redazione: Mario Losano, Milano
e Ina e Antonio Ferrante, Palermo.
© by Peter Weismann
e Christine Landinger 2010.
Edizione: buchwerkstatt@email.de*

Dal lungomare al LungomArTe un percorso a Palermo verso l'anno 2011

Arrivai per la prima volta a Palermo nel 1989. Il Foro Italico, il lungomare palermitano, era vuoto, serviva come deposito, ma non si riusciva a capire ciò che lì veniva depositato. Di fronte a Porta Felice c'era per tutto l'anno un lunapark con giostre, autoscontri e cose simili; la sera e il fine settimana, quando erano in funzione, aumentavano la tristezza del posto, anziché crearvi un'atmosfera vivibile o felice.

L'ambiente circostante inutilizzato era una discarica illegale, ai cui bordi trafficano spacciatori di droga, prostitute e altre figure oscure. Gli amici mi hanno messo in guardia dalle passeggiate notturne lungo il mare. Fra la plastica e gli altri rifiuti c'erano centinaia di siringhe e di preservativi usati, c'erano resti di motociclette, scarpe, vestiti strappati, giocattoli rotti, cose che utilizzai per una installazione al Club Voltaire a Palermo.

All'epoca della Giunta di Leoluca Orlando si decise di rendere questo spazio fruibile e attraente per la popolazione. Ci sono voluti parecchi anni per trasformare il Foro Italico in uno spazio accettato dalla gente. Oggi è utilizzato come un corso.

Ogni volta che mi fermavo in quello spazio mi affascinava la vista del mare, ma anche la bruttezza delle fortificazioni sulla riva. Là, dove vagolano cani e gatti randagi, dove sempre qualcuno pesca, dove coppie di innamorati guardano il mare, si giurano fedeltà e fissandola per iscritto sui cubi di cemento, là mi veniva in mente che quei cubi sembravano piccoli palcoscenici, spazi che chiedevano di essere plasmati in qualche modo. La loro uniformità esigeva una struttura, un intervento.

Pasqua 2007: vicino al piccolo porto di Sant'Erasmus ho dipinto uno di questi blocchi di nero. Doveva servire come piedistallo per una valigia bianca, pesante, riempita di gesso; a una certa





distanza volevo installare una videocamera che doveva riprendere la scena per 24 ore per capire quale fosse la reazione di fronte a un oggetto quotidiano come una valigia, soprattutto quando si trova in un posto inusuale. Non sono riuscito a realizzare il progetto perché dovevo ripartire anticipatamente per la Germania.

Nell'autunno 2007, nello stesso posto, scoprii che, sui cubi bianchi, qualcuno avevo dipinto dei punti, trasformando i cubi in dadi. Alea iacta est! Qualcuno a Palermo aveva realizzato indipendentemente da me l'idea *LungomArTe*. Che meraviglia!



Beneduto **Foro Italicò, Agosto 2009**

Migrazione, "fortezza Europa", confini: sono le parole chiave del tema con il quale voglio confrontarmi esteticamente ai limiti dell'Europa. Arrivo all'inizio dell'agosto 2009 a Palermo. I giornali locali parlano in questi giorni di cinque sopravvissuti su di un peschereccio che era partito da Tripoli con a bordo 80 migranti verso l'Italia. Anche la situazione degli migranti a Lampedusa non è risolta. Il tema della migrazione, uno dei grandi problemi del nostro tempo anche in Germania e in Europa, non è risolto.

A Palermo, per le strade e dagli amici, trovo vecchie sedie, scarpe a pezzi, una valigia rotta, un vecchio cappello, la giacca usata di un amico morto. Cose che non servono più, cose buttate via come la vita dei migranti morti sul fondo del mare tra l'Africa e l'Europa.

Una mattina, con una carriola presa in prestito da un cantiere vicino, porto gli attrezzi e le parti preparate per la prima delle tre installazioni lungo il mare. La voglio costruire su uno dei blocchi di cemento. *Beneduto*, il titolo dell'installazione allude ai diversi significati della parola.

Una volante della polizia municipale passa lentamente per il lungomare. I vigili guardano la valigia, la sedia, la giacca, il cappello, le scarpe, la carriola e la mia attrezzatura. Faccio finta di non accorgermi della polizia. Non ho chiesto a nessuno l'autorizzazione. L'arte non chiede permessi.

Avviene o non avviene. L'arte non pone delle domande, casomai dà le risposte alle domande mai poste. La mia arte è il processo in





quanto tale, un processo nel quale può succedere di tutto. Le mie installazioni sono in questo senso sculture "teatrali" che agiscono all'interno di e su uno spazio pubblico e reagiscono anche ad un possibile divieto. Io stesso non cerco il confronto, ma se avviene non mi sottraggo.

La mattina seguente porto con un trolley un sacco di gesso al Foro Italico dove la polizia sta controllando i commercianti abusivi. Mi fermo un attimo. Poi continuo. Vengo fermato dal capo dei vigili che vuole sapere se ho della merce nella valigia. "Sì", dico, "un sacco di gesso." Scuote la testa come se lo stessi provocando. Devo aprire la valigia.

Effettivamente c'è il sacco di gesso. "Ah! – Allora, sei quello che fa questo?", e i suoi occhi indicano l'installazione. Annuisco. "Le piace?", chiedo gentilmente e temo il peggio.

Questo guarda in direzione dell'installazione. "Non vedo niente, e te", mi guarda stizzoso, "anche te non ti vedo. E va bene così!" dice, fa una pausa, alza il dito e me lo batte sul petto. "Perché tu per questo..." il suo dito si muove verso l'installazione e ora lo sguardo dell'ufficiale ha qualcosa di penetrante,

"non hai nessuna autorizzazione!" Fine del gioco, penso io. "Buon lavoro!" mi augura invece, saluta militarmente, si gira e se ne va.

Solo molto più tardi ho capito che i blocchi lungo la riva non sono di competenza dei vigili urbani ma dell'autorità portuale. Ciò nonostante quel vigile poteva anche intervenire e crearmi dei problemi.

Ho bisogno di cemento e vado presso a un cantiere. Il capo cantiere mi chiede, perché mi serve il cemento? Racconto a lui e a due suoi colleghi vicini ciò che faccio. "Arte?!" dice e ironicamente allarga la bocca, alza le spalle e guarda in giro annuendo.

"Va bene! Prenditi quello che vuoi." Prendo un sacco di cemento e torno al Foro Italico. Verso mezzogiorno, a un tratto, il capo cantiere con i suoi due colleghi si fermano accanto a me con un panino imbottito in mano. Vogliono vedere cosa ho fatto con il loro cemento. Mi guardano in modo riconoscente. "Peccato", dice uno di loro quando vanno via, "che lo rovineranno." Gli altri due sono della stessa opinione. "Chi?" chiedo. "Ragazzi, che ne so io?" Non lo credo. Mi danno delle manate sulle spalle. "Vedrai!" sorridono.



Da quel momento quando passo dal loro cantiere continuano a chiedermi come va e se c'è ancora tutto.

Tre giovanotti si avvicinano in mezzo ai blocchi e mi circondano. Jeans, T-shirt, occhiali scuri a specchio sul naso o nei capelli impomatati. Nessuno dice una parola.

Continuo a lavorare. Potrei anche sentire un pericolo o paura. Tengo d'occhio il mio zaino. Uno si accende una sigaretta. "E che è questo?" – lo lo guardo. La sigaretta gli pende fra le labbra. "Cosa?" – "Questo." E col mento indica l'installazione. "Cosa è questa roba?" – "Quello che vedi", dico io. – "Ah!" – Il secondo mi domanda: "E perché lo fai?" – "Arte!" dico e alzo le spalle. – "Ah!" – Adesso il terzo vuole sapere: "E che cosa ti pagano?". – "Chi?" – "Beh! Loro!" e fa un gesto verso la città. – "Niente!" – Il primo con un gesto un po' faticoso toglie lentamente la sigaretta dalla bocca, la prende fra il pollice e il dito medio e la tiene in mano: "E perché lo fai allora?" Mi alzo, mi appoggio al blocco di cemento. "Perché sei qua?" chiedo a mia volta. – "Ma perché mi piace!" – "Ecco, questo vale anche per me", dico io. "Mi piace ciò che faccio." – "E nessuno ti paga qualcosa?" chiede il terzo sospettoso? – "Ti paga qualcuno perché tu sia qui o sei qui perché ti piace?" domando io. – Loro ridono.





Arrivano da Brancaccio, un quartiere periferico. Sì, hanno terminato la scuola. No, lavoro no. Macché!?

D'estate quasi ogni giorno stiamo qui, raccontano. Incontrano amici, ragazze o altro. Così. Zero possibilità di trovare un lavoro a Palermo. Dicono.

"Forse andrò al nord" dice uno, "là mio zio potrebbe trovarmi un lavoro. Forse."

Un gruppo di ragazzine esaltate strillano sulle panchine della passeggiata. "In questa direzione si va al nord", dico io indicando il mare. I tre ragazzi saltano i blocchi di cemento verso le ragazzine. "Ciao!" Ho bisogno di acqua per mescolare il cemento. Vado alla fontana pubblica del parco. Sulla passeggiata un vecchio giardiniere, appoggiato al rastrello, sta guardando ciò che faccio. "Sai", mi dice quando passo, "che cosa mi ricorda? Il vecchio e il mare."

Meravigliato domando: "Tu hai letto il libro di Hemingway?" "Trenta, quaranta anni fa", dice. Non tutto, perché ha qualche difficoltà a leggere, ma abbastanza per capire che la sedia, la valigia, la giacca, il cappello ricordano in qualche modo la storia del vecchio e il mare.

L'indomani mattina una Fiat Panda si ferma sulla passeggiata. Un uomo con le braccia incrociate si affaccia dallo sportello e guarda verso il mare dove c'è l'installazione sul blocco di cemento. È il capo degli operai del parco. Gli auguro buon giorno. "Non dire niente", risponde, poi aggiunge: "Una sedia. Una valigia. Un paio di scarpe. Un cappello. Una giacca. Ma manca l'uomo." E mi guarda. "Io direi: emigrazione. Giusto?" Una coppia di turisti di mezza età cammina incerta sui blocchi. Lui domanda se può fare delle fotografie. Certo. Lui è un giornalista di un giornale svedese di provincia.

Cominciamo a comunicare. Parliamo di tutto un po'. Tra l'altro lui parla dei Vichinghi, dice che non si considera abbastanza che la storia dell'umanità è sol-

tanto la storia di un'emigrazione continua. Quando a sua moglie viene l'allegro pensiero che i turisti di oggi sono più o meno migranti del tempo libero, lui è deciso che questa sera in albergo scriverà un piccolo articolo e lo manderà via e-mail al proprio giornale con una foto dell'installazione *Benvenuto*. – Ben visto. Benvenuto.



Vado a prendere l'acqua. Passa uno che fa jogging lungo la passeggiata. Le cuffie nelle orecchie. Quando arriva davanti a me, si toglie gli auricolari, indica col dito l'installazione e mi grida: "Bello!" Alza il pollice e continua a correre rimettendosi gli auricolari. La fontana è dall'altra parte. Quando arrivo, il corridore con la T-shirt sudata ha fatto il suo giro e sta respirando profondamente. Mi sta aspettando. "Salvatore", si presenta. È il direttore dell'albergo di fronte.

Poco tempo fa era a New York e racconta che ovunque molte persone fanno arte in spazi pubblici, proprio dove nessuno se lo aspetta. Non che gli piacesse tutto ciò che aveva visto, ma il fatto che venisse fatto è già di per sé affascinante. E se gli realizzassi un'opera d'arte nel giardino dell'albergo...? Perché no!? Ci diamo un appuntamento.

Di fronte alla passeggiata c'è un gruppo di dieci, dodici persone anziane. Probabilmente pensionati. Parlano e osservano evidentemente il mio lavoro. Dopo un po' un uomo mi chiama e chiede se non avessi un po' di tempo. Certo. Vado da loro. "Ci piace ciò che state facendo, ma non capiamo che cosa voglia dire." Di nuovo dò gentilmente la risposta stereotipata. "Niente di più di ciò che Voi vedete." Non sarebbe importante cosa penso io. L'arte deve parlare da sé. Inaspettatamente tengo una piccola relazione sulla mia concezione di arte nello spazio pubblico.

Arrivano altri passanti, si fermano, ho un piccolo auditorio. Venti, trenta persone mi stanno ascoltando in modo interessato. Poi a un certo punto torno al mio lavoro. Ancora per un po' piccoli gruppi si fermano sul lungomare e discutono. Qualcuno si avvicina per ringraziare e salutarmi.





Le due persone da un po' di tempo sono ferme e mi stanno guardando, osservano come preparo il cemento in una vaschetta di plastica. Due parti sabbia, una parte di cemento, mescolare, aggiungere l'acqua, rimestare tutto, mettere il cemento pronto sopra il blocco, salire per porre il fondamento per l'installazione. Una vaschetta dopo l'altra. Ho bisogno di molto cemento. La vaschetta è piccola. Quando comincio a preparare la terza vasca, uno dei due mi chiede un po' compassionevolmente se può farmi vedere come si fa il cemento a Palermo. Si chiama Giuseppe, fa il muratore. Io potrei occuparmi dell'arte e loro del cemento. Gioacchino, l'altro, dice di sì. Chiedono in prestito dai lavoratori del parco una pala, portano la sabbia con la cariola, aprono un sacco di cemento, lo mescolano con la sabbia, formano un piccolo cratere. Là dentro aggiungono l'acqua, mescolano la sabbia e il cemento in modo molto professionale con la pala, mettono poi nella mia vaschetta di plastica il cemento pronto che Giuseppe poi mi porta continuamente. Io quasi non riesco a stargli dietro. – La sera Giuseppe con sua moglie e i figli verranno al vernissage e lui fa vedere loro la "propria" installazione. Con orgoglio, lo si vede nella foto, la sua mano amabilmente tocca il blocco di cemento come se volesse prenderne possesso. L'installazione è diventata sua. Bene.

15 settembre 2009. Sono andato per una settimana in Germania. Tornato a Palermo, l'installazione era sparita. Non c'era stata nessuna tempesta durante la mia assenza. Il mare era calmo.





Non vedo nessun pezzo dell'installazione in acqua, non trovo niente attorno. Le fondamenta non sono danneggiate. I ganci cementati in modo professionale sono stati tagliati con una flex. Qualcuno si è preso l'installazione, l'ha rubata o presa in prestito. Chi sa? Peccato, ma nessuna ragione per gettare tutto a mare. *Benseduto* e *Benandato* le sculture mancanti della triplice installazione possono stare da sole: ognuna si realizza nel processo, non nel risultato.

Benseduto e Benandato

Cerco una barca o un frammento significativo di barca. Nei piccoli cantieri navali lungo il porto trovo una vecchia barca di pescatori con un grande buco. Chiedo in giro di chi fosse. Il cantiere si chiama Adorno. Theodor Wiesengrund Adorno. Naturalmente il proprietario del cantiere palermitano non è parente del filosofo della Scuola di Francoforte ma lo conosce di nome. Neanche lui è scettico o meravigliato quando gli spiego per che cosa ho bisogno della barca. Me la regala come una cosa ovvia. Il gesto è per me ciò che conta, anche se questo resto di barca doveva essere smaltito con i rifiuti di cui è piena. Il giorno dopo arrivo con un rotolo di sacchi delle immondizie e ci vogliono delle ore per raccogliere tutti i rifiuti accumulati nella barca e gettarli nei bidoni. È una bella vecchia barca a remi, di quelle usate qui per la pesca sotto costa. È massiccia. Gli operai del parco al Foro Italico mi hanno promesso di aiutarmi a trasportarla. Una mattina presto, prima del lavoro, sette, otto uomini, ognuno tre volte più forte di me, caricano la barca su un piccolo furgoncino per trasportarlo a qualche centinaio di metri, nel posto che io avevo scelto per l'installazione. Fa impressione vederla lì, fra la passeggiata e il limite del mare, fra



i blocchi di cemento sulle rocce, come se fosse stata gettata a riva dal mare. Incagliata. Me ne sto a guardarla lì fino a tardi la notte.

Quel vecchio relitto mi commuove profondamente. Fuori dal suo ambiente diventa una metafora poetica che crea nell'osservatore delle associazioni per le quali nella vita quotidiana spesso non c'è spazio.

Vorrei dipingerla di bianco, estraniarla, liberarla dalla sua storia e trasformarla per il racconto della mia installazione. Vorrei farlo la mattina dopo molto presto. Alle sei e mezza arrivo al mare con un secchio di bianco. La barca è sparita. Non capisco, non ci credo finché vicino alla riva trovo parte della barca ondeggiare nell'acqua. Compensando la rabbia e la malinconia con la fatica fisica, recupero la prua della barca dal mare. Il frammento lo metto ricalcitante su di uno dei blocchi di cemento.

Parlo con gli operai del parco che ieri mi avevano aiutato, chiedo chi potrebbe averlo fatto. La barca è pesante, dovevano essere stati molti. Alzano le spalle taciturni e girano gli occhi verso l'alto. Il venditore di bibite non sa niente neanche lui. Gli piace il mio lavoro e inoltre sono un buon cliente.

L'ha tenuto d'occhio, racconta, ma solamente fino alle due di notte. Poi torna a casa e il Foro Italico è dei ragazzi. Sono prepotenti, bevono, si drogano. Ragazzi, nient'altro! Lui alza le spalle. È così!

Metto un tavolo e due sedie un po' storte sul cubo di cemento, affondo le gambe del tavolo e delle sedie in uno strato di cemento. Sul tavolo sotto un vetro c'è una cartina storica della Sicilia. Il cielo e le nuvole si specchiano nella lastra di vetro. Un'immagine bellissima. Il cemento non è ancora asciugato quando arrivano le prime persone fra i massi e domandano: Possiamo sederci a tavola? Perché no. Il sedersi sulle sedie storte è difficile ma divertente. Si alzano i bambini, salgono sulle sedie e sul tavolo. Si fanno delle foto. Coppie di giovani vogliono che io gli faccia una fotografia.

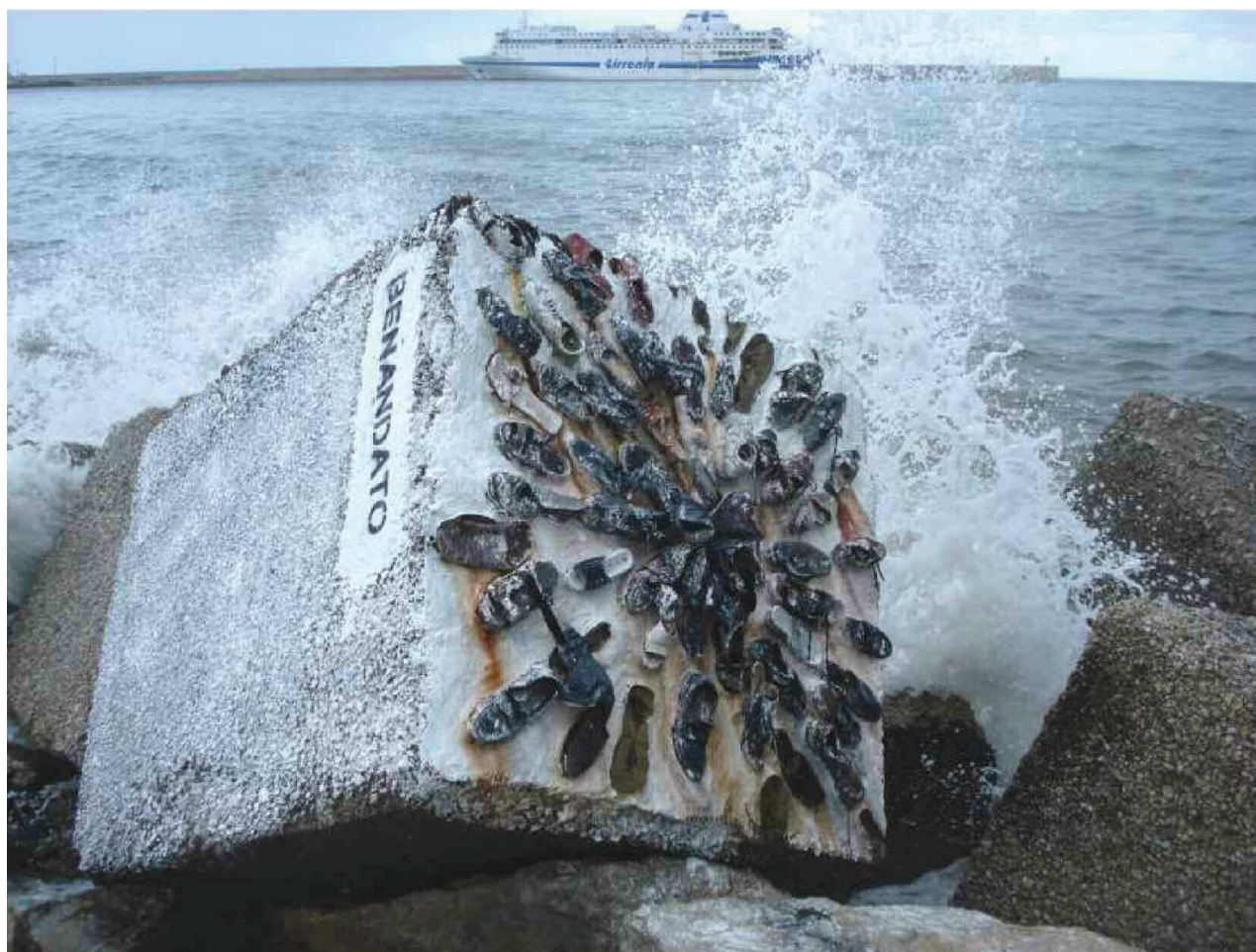
Il giorno dopo vedo che la lastra del tavolo è stata strappata dall'ancoraggio. Anche questa notte i ragazzi sono stati attivi. Lo prendo come spunto, tolgo il ripiano del tavolo e i fondi delle sedie. Grazie, ragazzi! Il tavolo e le sedie estraniati dalla loro funzione sono molto più chiari di prima come metafora



estetica. Se ne accorgono anche le coppie di innamorati che salgono sull'installazione: ovviamente li occupati molto di più la difficoltà del sedersi al tavolo aperto che l'effetto complessivo per la fotografia.

Ogni volta che arrivo al Foro Italico ci sono delle persone davanti all'installazione del Benseduto e Benandato che fanno delle fotografie, guardano, parlano, cercano di capire. Con compiacenza, almeno per quanto riesco a capire. Quasi per due settimane. Una mattina la prua della barca, il tavolo e le sedie sono stati distrutti, le scarpe strappate, gettate al mare e tra le rocce. Vandalismo, dicono gli uni e gli altri: Te l'avevamo detto, a Palermo non si può fare una cosa così! Ma io l'ho fatto, il processo è avvenuto e il luogo ha ottenuto una nuova qualità che forse rimane nel-





la coscienza e nel cuore delle persone che hanno partecipato. È stato possibile e questo dimostra che possibilità esistono.

D'inverno, quando arrivano le tempeste, il mare si sarebbe ripreso l'installazione. L'azione notturna dei ragazzi ha qualcosa dell'incalcolabilità e della violenza del mare. Io in questo periodo ho parlato con molti di loro. In quasi tutti i discorsi con i ragazzi che girano di giorno ma anche di notte al Foro Italico la domanda era: chi mi pagava, e hanno reagito con molta incomprensione e con ironia quando hanno sentito che io faccio qualcosa senza ricevere dei soldi. D'altra parte se ne avessi ricevuti da parte del Comune o della Regione, non avrebbero compreso perché si spendono soldi pubblici per l'arte mentre per loro non si fa nulla.

La distruzione dell'installazione non è vandalismo, ma espressione della rabbia verso la propria città, nella quale non han-



no nessuna prospettiva e nessun riconoscimento sociale. Il loro rifiuto è la conseguenza di tutto ciò, inoltre, è anche il tentativo vano di mantenere un frammento della propria identità. Ed ecco che arriva un vecchio dalla Germania e, per niente, crea qualcosa dal niente. Questa è una provocazione.

Che cosa è LungomArTe e che cosa potrebbe essere?

LungomArTe è un processo che non è pianificabile nel senso tradizionale, che parte dalle condizioni del luogo, un'improvvisazione artistica a cui si reagisce, imprevedibile e aperta nel risultato. Il processo è l'evento e contemporaneamente il risultato. Intesa positivamente, *LungomArTe* rispecchia la realtà del quotidiano palermitano.



LungomArTe invita artiste e artisti di tutte le arti, tutta la popolazione, i media, le istituzioni sociali, politiche, economiche della città a partecipare al procedimento.

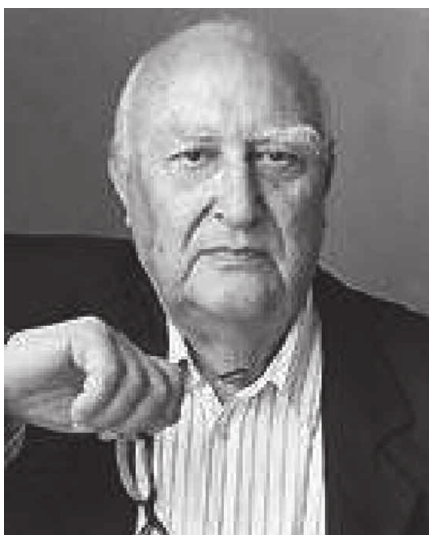
LungomArTe non chiede ticket d'ingresso e non paga onorari. *LungomArTe* si basa sulla comunicazione, sullo scambio pubblico e privato e sul dialogo interpersonale.

LungomArTe è un discorso sociale il cui il mezzo è l'arte. *LungomArTe* è un evento concreto, ma senza organizzazione materiale.

LungomArTe è un procedimento mentale che si materializza in ogni azione artistica sul lungomare di Palermo.

Potenzialmente sono presenti a Palermo tutte le risorse di cui il progetto *LungomArTe* ha bisogno. *LungomArTe* è la piazza del mercato su cui avviene lo scambio. Ogni persona a Palermo, ogni istituzione sociale, ogni mezzo privato o pubblico, ogni negozio, impresa, ristorante o albergo può diventare mecenate, organizzatore, ospitante, padrino, sponsor di un artista di *LungomArTe*. Il mezzo per la realizzazione di questo scambio è la comunicazione interpersonale e pubblica che inizia con il primo progetto di *LungomArTe* o meglio, che è già iniziata nell'anno 2007 con la scultura dei dadi di un'artista ignota.

Alea iacta sunt!



LungomArTe 2011 è utopia concreta – visione di una realtà possibile:

Una serata d'estate al Foro Italico di Palermo. Su tre blocchi di cemento dipinti di bianco ci sono una batteria, un trombone e una chitarra elettrica. È installato un impianto di altoparlanti e luce. Di fronte alla punta del molo si trova una costruzione simile. L'impianto audio è collegato via radio.

Ore 22:00: sugli scenari della riva e del molo si accendono le luci. *Yogo Pausch* si siede alla batteria guardando verso il molo; dall'altra parte c'è un artista africano, e anche lui si siede alla batteria guardando la riva. Singoli suoni, brevi sequenze si scambiano come la chiamata al di là del porto. Due stranieri si incontrano, cercano una possibilità di comunicare. Un dialogo tra batterie. Entrano anche gli altri musicisti. *Jam session – open end.*

È stato annunciato dai giornali: *Andrea Camilleri* la sera legge al Foro Italico. Sulle rocce della riva è stata costruita una passerella con un tappeto rosso verso uno dei cubi di cemento sul quale c'è un piccolo tavolo con un microfono, una lampada e una sedia. Camilleri cammina sulla passerella, prende posto e comincia leggere: "*Mio mare...*" Davanti a lui gli ascoltatori hanno preso posto sulle rocce della riva. Dopo la lettura ci si fermerà sul lungomare a un grosso tavolo per mangiare pane, olive, antipasti, per bere un bicchiere di vino e per parlare.

Florian Sonnleitner, solista e primo concertista dell'orchestra della Radio Bavarese, una sera col frac di concerto e col violino si ferma sul lungomare, sale su di uno dei cubi di cemento illuminato, prende il violino e suona le sonate per solista e le partite di *Johann Sebastian Bach*. C'è il rumore del mare, le persone sulla riva parlano, i bambini gridano, si sente il traffico lungo la strada. In mezzo, il violinista come su un'isola si incontra con la musica di Bach. Sui blocchi ci sono dei cuscini che invitano i passanti a fermarsi e ad ascoltare tutto.

Foto Palermo di Letizia Battaglia e foto di Shobas "*Viaggio in Sicilia*" vengono proiettate con le diapositive sui blocchi di cemento colorati di bianco. Sul lungomare c'è un pianista che, come in un film muto, improvvisa sulla sequenza delle immagini.

Su di un blocco di cemento dipinto di nero e circondato da filo spinato c'è un altoparlante. Si sentono i toni del battito del cuore e il volume lentamente cresce finché questo battito di cuore copre tutti i rumori circostanti, poi il volume lentamente si abbassa fin quasi a scomparire. Ore 22:30: una donna vestita di nero sta in piedi sul blocco di cemento. Con un'intermitten-



za regolare un flash di luce rende visibile la donna per una frazione di un secondo.

Quando il battito del cuore arriva al massimo del volume, la donna comincia a spogliarsi. Il volume del battito del cuore si abbassa lentamente, quando non lo si sentirà più la donna è nuda e sparisce in mare. *Performance di Christine Landinger.*

"Il mare brucia" è il suo tema attuale. Sono le sei di mattina, il caldo è ancora sopportabile. Joern Schlund, un pittore di Münster (Germania), seduto su una sedia a rotelle passeggia con un parasole lungo il mare. A un certo punto ha scelto tre blocchi di cemento che gli sembrano più adatti per creare un trittico. Un aiutante costruisce per il settanteseienne una impalcatura di assi, dà la vernice di fondo per le superfici, accompagna Joern al suo posto di lavoro e lo aiuta. Joern deve interrompere continuamente il proprio lavoro per tornare in carrozzella e per osservare a distanza il procedere del lavoro. La sera il lavoro al trittico è finito. Di fronte al trittico sul lungomare ci sono sedie, un tavolo con del pane, vino e acqua dove Joern Schlund accoglie chiunque voglia sedersi a parlare con lui.

La casa bianca sul mare. L'installazione in tre parti di Peter Weismann nasce nell'arco di un mese. L'inizio è una porta sulle rocce della riva che si apre verso il mare. La seconda parte dell'installazione è una figura umana vestita di bianco in grandezza naturale ferma a cinque metri dalla riva del mare, mentre il movimento delle onde dà l'impressione che questa persona cammini sull'acqua. Nella terza parte – sui blocchi di cemento fra la porta e la persona sul mare – vengono installati uno dopo l'altro un tavolo, delle sedie, un letto, un armadio, un televisore, una stufa, una tazza di gabinetto e altri oggetti domestici. Tutti questi oggetti non sono in verticale, ma obliqui: infatti seguono l'inclinazione dei blocchi di cemento, sono ancorati stabilmente al singolo blocco e sono dipinti di bianco.

Palazzo Abatellis open air. Il Museo Nazionale ha posto dei manifesti su sei blocchi di cemento con la riproduzione di due metri per due di dettagli del ritratto della *Vergine Annunziata* di Antonello da Messina.

Alunni di una scuola media scrivono delle poesie sui blocchi di cemento i quali diventano la sera il palcoscenico per il concerto di un rapper locale.



La gestione dei Musei

Matilde Romito

*Matilde Romito,
Archeologo
Membro del Comitato
Scientifico del CUEBC*



*Area archeologica di Fratte
(Salerno)*



*Museo Archeologico Provinciale
della Lucania Occidentale nella
Certosa di San Lorenzo a Padula
(Lapidario)*

Ho per riferimento non uno specifico Museo o sito archeologico, ma un insieme di siti archeologici, aree monumentali e Musei, di variegata tipologia, quelli di proprietà della Provincia di Salerno, che ho gestito per oltre vent'anni. Un sistema di plessi che spaziano da un'area archeologica come Fratte di Salerno ad un complesso monumentale come il Castello, cosiddetto di Arechi, a quattro Musei archeologici, quello di Salerno, il più antico dei Musei Provinciali (1928), di Nocera Inferiore, di Padula, di Oliveto Citra, alla Pinacoteca di Salerno, alla RAAP, Raccolta di Arti Applicate a Nocera Superiore, alle sezioni del Museo della Ceramica nel complesso di Villa Guariglia a Raito di Vietri sul Mare, sede del Centro di Studi Salernitani "Raffaele Guariglia", oltre al Laboratorio di Restauro annesso al Museo Archeologico di Salerno, ugualmente visitabile, e agli Archivi. Plessi tutti che costituiscono il Servizio Musei, il quale, unitamente al Servizio Biblioteche, formano il Settore Beni Culturali ricadente nella proprietà della Provincia di Salerno.

Una parola in più vorrei subito spendere sul Museo della Ceramica che rientra nei "Musei dell'Artigianato", definibili tutti come "Musei d'identità", la cui funzione è la testimonianza e la conservazione di un "sapere", musei nati per volontà delle comunità locali e legati alla necessità che ogni società ha di ricercare le proprie radici. Sono Musei capaci di rigenerarsi e possono essere protagonisti dello sviluppo della cultura artigiana del territorio, attraverso l'organizzazione di giornate di studi, seminari, convegni e, laddove gli spazi lo consentono, di laboratori artigiani dove svolgere corsi di formazione e dimostrazioni che incentivano l'imprenditorialità giovanile. Il Ministero stesso e la Confartigianato (Convegno *I Musei dell'Artigianato*, Roma 10 luglio 2002) cercano di rafforzare il legame tra questi Musei e l'imprenditoria artigiana in un rapporto che, da una parte, promuova le radici culturali della produzione artigianale italiana e, dall'altra, dia rilievo a Musei talvolta poco conosciuti nel panorama culturale italiano.

Accarezzai a lungo l'idea di riattivare quella Scuola di Arti e Mestieri che esisteva a Salerno negli anni Trenta, recuperando maestri del legno, come del ferro, come della stessa ceramica e di altre attività artigiane che tendono a perdersi proprio per la mancanza di un insegnamento adeguato, una scuola che troverebbe nel Museo della Ceramica come in una esposizione allargata (dai batik della Hannasch e le stoffe della Kowaliska alle riggole in ceramica, ai manifesti d'epoca) la cornice e la base per decollare e operare in modo proficuo.



Musei, dunque, che rientrano nella tipologia del museo italiano più diffuso, un museo medio-piccolo come la città che lo esprime, che il più delle volte non consente, allocato com'è in un antico palazzo o in aree conventuali, sale di ingresso e di attesa, gli ormai famosi bookshop, sale per conferenze o per mostre, un museo che invade la città e in particolare il quartiere che lo esprime, che è circondato da chiese e altri monumenti. Le città italiane sono spesso musei diffusi.



Castello detto di Arechi a Salerno

Ma comunque equiparabili, sotto il profilo dell'afflusso dei visitatori, ad una situazione piuttosto generalizzata al livello non solo europeo. Una ricerca condotta negli anni Novanta sui visitatori dei musei d'arte, di J. Mark Davidson Schuster, professore associato di studi e pianificazione urbana all'Istituto di Tecnologia del Massachusetts, in parte finanziata tramite un accordo di cooperazione con l'Ufficio studi del National Endowment for the Arts, ricerca che metteva a confronto più paesi, dagli Stati Uniti, all'Inghilterra, alla Francia, alla Spagna, alla Svezia, al Quebec, rilevava che "i musei d'arte servono probabilmente segmenti simili di popolazione in ciascun paese". In tutti i paesi studiati i tassi di partecipazione aumentano di pari passo con il reddito e il livello di istruzione: su queste due variabili – reddito ed



Museo Archeologico Provinciale dell'Agro Nocerino nel Convento di Sant'Antonio a Nocera Inferiore



*Museo Archeologico Provinciale
di Salerno nel Convento
di San Benedetto*

istruzione - prevale la seconda. Il tasso di partecipazione sale progressivamente fino alla mezza età (49-55 anni) dopo di che comincia a scendere. La partecipazione maggiore si osserva per le categorie socio-economiche più alte e per i professionisti. La situazione geografica può incidere in maniera rilevante, in particolare nelle grandi aree metropolitane in cui sono maggiormente concentrate le maggiori istituzioni culturali. Le percentuali di partecipazione sono straordinariamente simili: negli Stati Uniti 22% per musei e gallerie d'arte; in Gran Bretagna 19% per le mostre e 29% per tutti i musei; in Francia 15% per gallerie d'arte, 23% per mostre e 30% per tutti i musei; in Spagna 21% per mostre e 28% per tutti i musei; in Svezia 12% per i musei d'arte, 25% per le mostre d'arte e di artigianato e 30% quando queste due categorie sono considerate insieme; nel Quebec 23% per i musei d'arte. Il tasso di partecipazione dunque non sale oltre il 30% nel migliore dei casi e nei livelli più bassi si attesta su 12-15%. Un tale tipo di analisi non deve chiaramente essere sopravvalutata ai fini di una reale comprensione del comportamento e delle motivazioni del pubblico, ma può fornire elementi interpretativi.

Analisi importante nel momento in cui ci si pone di fronte il problema della fruizione stabile e orientata dei Musei: il pubblico è infatti la seconda vita di un museo. Il rapporto museo-visitatori si muove su due principali frontiere, la conoscenza-promozione-valorizzazione delle proprie collezioni e la informazione che - nella misura in cui diviene capacità informativa - realizza la didattica. Un museo non vuole più limitarsi ad esporre i propri tesori, ma vuole trovare le forme più giuste per renderli comprensibili ad un pubblico il più possibile ampio e adopera ogni mezzo, talvolta di fortuna, per realizzare questo scopo.

In occasione di mostre e manifestazioni consimili - apertura di altri spazi espositivi, conferenze, convegni o incontri su particolari tematiche - si verifica sempre un enorme afflusso di pubblico che, dopo l'evento, subisce un ritorno alla "normalità", per così dire.

È indubbio che negli ultimi anni il tema della gestione dei beni, le attività e le istituzioni culturali ha acquistato una importanza



sempre crescente nell'ambito del dibattito sulle economie avanzate e ciò chiaramente per molteplici motivi: il ruolo fondamentale nei processi formativi ed educativi, la posizione centrale rispetto alla costituzione di una identità individuale e collettiva, la necessità – profondamente avvertita – di assumere maggiori spazi di autonomia economica e giuridica rispetto alla contrazione dei fondi pubblici, da un canto, e alla competizione nel mercato del tempo libero, dall'altro.

I Musei, i siti archeologici, i complessi monumentali sono entrati nella **cultura di massa** grazie alla alfabetizzazione generalizzata e ad uno sviluppo economico che ha investito quasi tutti i ceti sociali. La diffusione dei consumi culturali riguarda strati sempre più ampi di popolazione: si parla di **turismo culturale**.

Oggi queste istituzioni sono i **media** di un più vasto e aggressivo circuito del consumo culturale e deve misurarsi con concetti inediti di produttività, capacità attrattiva di nuove fasce di pubblico, inserimento delle tecnologie più avanzate nel corpus espositivo, per assolvere al proprio ruolo di conservazione e per svolgere quello di diffusore della cultura. Il Museo deve ridefinire la propria missione e, conseguentemente, le proprie strategie di comunicazione e di educazione, cioè modi e forme della produzione e della diffusione della cultura ad un pubblico amplissimo, sovranazionale ed estremamente diversificato.



Torretta Belvedere di Villa Guariglia a Raito di Vietri sul Mare, sede del Museo Provinciale della Ceramica



Villa Guariglia a Raito di Vietri sul Mare, sede del Centro Studi Salernitani "R. Guariglia" (facciata esterna)



*Salotti interni al primo piano
di Villa Guariglia*

Il panorama museale è oggi fortemente variegato e sono in atto numerose contaminazioni nelle modalità comunicative fra musei anche molto diversi fra loro. All'interno dei singoli musei le proposte al pubblico sono sempre più articolate e differenziate per target. Tuttavia raramente nel dibattito internazionale e nelle produzioni di strumenti comunicativi viene proposto e affrontato il tema della ricomposizione delle conoscenze e dei saperi.

La così ripetuta valorizzazione dei Beni Culturali ha stimolato un dibattito che, a tutt'oggi – ma in parte in via di ridimensionamento –, si è occupato soprattutto di servizi finalizzati al consumo di massa: e qui grandi numeri, fatturati, terminologie familiari soprattutto a sponsor e figure aduse a lavorare su i costi-contatti e così via.

La tanto decantata valorizzazione che doveva portare, con il supporto del privato, una struttura museale o un'area archeologica ad autogestirsi finanziariamente, senza tenere in conto la natura e la storia delle istituzioni culturali, non si è rivelata un successo. Fra i numerosi seminari e convegni cui ho partecipato negli ultimi anni, ricordo, per esempio, un *incontro-confronto fra grandi e piccoli Musei in Europa*, nel 2000: le numerose attività del Louvre, per portare un esempio più famoso dell'Hermitage di Leningrado, devono continuare a ricevere dei finanziamenti perché i biglietti d'ingresso (non bassi) e i decantati books-shop non coprono i costi delle animazioni e del resto dei servizi.



Forse è il caso di interrogarsi, come da circa un decennio si sta facendo con maggior frequenza, se questa prospettiva è quella veramente percorribile o se non convenga praticare una sorta di inversione di rotta e partire dai **"diritti" dei Musei**.¹

La definizione deontologica dell'ICOM forse aiuta nel ridefinire il punto di osservazione: *"Il Museo è una istituzione permanente, senza scopo di lucro (no profit), al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che compie ricerche sulle testimonianze materiali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, le comunica e soprattutto le espone a fini di studio, di educazione e di diletto"* (Codice di deontologia professionale, adottato dalla 15.a Assemblea generale dell'ICOM riunita a Buenos Aires, Argentina, il 4 novembre 1986).

Focalizzare i "diritti" dei Musei significa delineare, nella convinzione che i Musei rappresentano un elemento cruciale nella produzione di sapere, un percorso organizzativo e manageriale che muove dalla capacità dei Musei di conservare, ricercare, interpretare, comunicare. Competenze centrali degli stessi Musei che devono trovare una tutela giuridica e istituzionale adeguata, acquisendo maggiori investimenti e generando maggior valore rispetto al pubblico.

I "diritti" dei Musei. Un confronto tra politiche internazionali fu proprio il titolo di un incontro di una giornata, nel marzo 2002, tenutosi a Firenze, promosso dalla Fondazione Corriere della Sera, incontro nel quale il primo intervento spettava all'ex ministro Ronchey, grazie al quale, ricevendo le foto di 57 ceramiche conservate nel Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza, il Museo di Vietri ha dovuto pagare, nel maggio 2003, Euro 1.059,52, facendole eseguire dal personale del Museo di Faenza, altrimenti sarebbero stati circa 6 milioni di vecchie lire se scattate dal richiedente.

Per assicurare un efficace funzionamento e una rispondenza alle finalità istituzionali, lo strumento riconosciuto come essenziale è **l'autonomia gestionale ed economica**: non è un caso che l'attività del Museo della Ceramica di Raito si fosse triplicata rispetto a quella dei Musei Archeologici, avendo alle spalle la gestione pressoché autonoma del Centro di Studi Salernitani "Raffaele Guariglia".

Il Decreto ministeriale del 10 maggio 2001, pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale il 19 ottobre 2001, ha per oggetto: **Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei** (art. 150, comma 6, D. L. 112/1998); nel comma 1 di quella legge si è prevista l'indivi-

¹ È opportuno tener presenti, fra i tanti, gli incontri a:

- Vibo Valentia, Museo Archeologico Nazionale "Capalbi", 10-11 dicembre 1999
Oggetti che parlano. La missione didattica dei grandi e piccoli Musei.
- Bari, Pinacoteca Provinciale, 9-11 novembre 2000
Musei 2000. Formazione universitaria e professionalità museale
- Salerno, Palazzo della Provincia di Salerno, 10-15 dicembre 2000
V Colloquio Internazionale "La gestione del Patrimonio Culturale": risvolti formativi ed occupazionali
- Firenze, Palazzo Vecchio, 26-28 ottobre 2001
Quale Museo per quale pubblico? Strategie educative e di comunicazione della conoscenza di fronte a crescita e differenziazione del pubblico
- Firenze, Fondazione Corriere della Sera, marzo 2002
I "diritti" dei Musei. Un confronto tra politiche internazionali
- Roma, Ministero Beni Culturali e Confartigianato, 10 luglio 2002
I Musei dell'Artigianato
- Firenze, Palazzo Vecchio, 20-22 marzo 2003
Musei e Autonomia: esperienze e progetti per i Musei Italiani
- Salerno, Università degli Studi, Dipartimento di Beni Culturali, 7 aprile 2003
Proposte di gestione integrata per una fruizione stabile e orientata dei siti archeologici



Sede di Direzione dei Musei e delle Biblioteche Provinciali del Salernitano a Salerno



Pinacoteca Provinciale di Salerno

duazione di "musei o altri beni culturali statali la cui gestione rimane allo Stato e quella per i quali essa è trasferita, secondo il principio di sussidiarietà, alle regioni, alle province o ai comuni" (atteggiamento del legislatore sensibile alle istanze di decentramento della gestione dei beni culturali).

In questo Decreto ministeriale si illustrano gli standard di funzionamento dei Musei, su cui verte attualmente parte del dibattito museale; all'Ambito II (pagina 71) si legge: "Il potere/dovere di redigere il bilancio di un museo è correlato di norma all'attribuzione di autonomia finanziaria, altrimenti si ha solo una rendicontazione amministrativa delle spese effettuate rispetto all'assegnazione di fondi con vincolo di destinazione. La prima ipotesi si ha nel caso di museo indipendente o a limitata autonomia, la seconda nel caso di museo collocato all'interno di una più ampia organizzazione (museo-ufficio). In entrambi i casi la gestione non può prescindere dallo svolgimento di attività ritenute standard indipendentemente dal grado di libertà nell'utilizzo delle disponibilità finanziarie. *Il livello di autonomia (finanziaria) nella redazione del bilancio influenza le decisioni relative alla gestione corrente, alla realizzazione degli obiettivi programmatici e alla definizione delle strategie di lungo periodo.*

Le politiche di sviluppo degli standard museali richiedono non solo disponibilità finanziarie adeguate, ma anche ampia discrezionalità nelle scelte operative cui corrispondono più elevati livelli di responsabilità manageriale e amministrativo-contabile".

Indipendentemente dall'eventuale obbligo di redigere un bilancio, la logica che deve presiedere alle operazioni di individuazione delle entrate e di spesa di un museo risponde alla esigenza prioritaria di garantire lo svolgimento delle varie attività necessarie al corretto funzionamento della struttura e di salvaguardare l'integrità, lo studio e la valorizzazione dei beni custoditi. Tali operazioni, dunque, al di là dei loro risvolti meramente contabili, assolvono ad una duplice funzione: valutativa dell'efficienza organizzativa e dell'efficacia operativa, e conoscitiva, ai fini della trasparenza gestionale.

La destinazione e l'impiego dei fondi debbono pertanto essere di piena responsabilità della Direzione del museo. Questa dovrà essere tenuta a renderne conto annualmente all'Ente di riferimento che, trattandosi di compiti istituzionali per la gestione dei beni pubblici, provvederà alle eventuali integrazioni dei deficit di bilancio.



Museo Archeologico
Provinciale dell'Alta Valle
del Sele nel Castello di
Oliveto Citra



La realtà attuale mostra aspetti profondamente contraddittori: mentre la normativa della pubblica amministrazione continua a prefigurare nuove forme di gestione dei servizi, l'operatività è nel quotidiano spesso appesantita da una prassi burocratica che si voleva invece ridurre. Inoltre, se la legislazione statale prefigura applicazioni ulteriori negli accordi fra il settore privato e le amministrazioni locali per la gestione integrata dei servizi, si continuano ad attribuire incarichi di direzione a figure le cui competenze sono estranee alle **professionalità specifiche** - formazione umanistica e scientifica - proprie delle istituzioni. E come si potrà irreggimentare l'attività del privato nel solco corretto della memoria storica di quel Museo e quel sito archeologico se il dirigente è estraneo alla specificità di quella istituzione culturale? E come riuscirà a rispondere della responsabilità nei confronti del patrimonio e del pubblico? Tener presenti i "diritti" dei Musei, ribadire autonomia gestionale e professionalità sono, a mio parere, gli elementi fondamentali per ripartire in una forma di gestione che può anche contemplare il rapporto con il privato, ma in modi e forme che non ledano i principi enunciati dall'ICOM " *...istituzione ... no profit, al servizio della società e per il suo sviluppo*".



Alberto Cottignoli

Alberto Cottignoli
Pittore

La “Madonna dei Garofani” della National Gallery

Raffaello o una brutta copia zeppa di errori anatomici?

Nell'estate 2010 la National Gallery di Londra allestiva una mostra di 40 “falsi” acquistati a suo tempo e oggi riconosciuti come tali. Il suo attuale direttore, Nicholas Penny, presentava nella medesima mostra una copia della “Madonna dei Garofani” attribuita a Raffaello Sanzio, allo scopo di dimostrare che l'opera, a differenza della altre, era autentica e quindi da assegnare senza alcun dubbio al pittore di Urbino. La mostra aveva un chiaro senso polemico nei confronti dello storico dell'arte James H. Beck, massimo esperto di arte del Rinascimento italiano e già professore di questa materia alla Columbia University di New York, che aveva sostenuto il contrario in un suo saggio uscito postumo (in italiano: *Da Duccio a Raffaello. La pratica di attribuzione allo sbando*, Padova, Editoriale Programma, 2010). Nicholas Penny, quando non era ancora direttore della Galleria, era stato il massimo sostenitore dell'acquisto dell'opera e si faceva forte del consenso (ma sarebbe più corretto dire del silenzio assenso, almeno in massima parte) offerto da una trentina di esperti selezionati tra i maggiori rappresentanti della Storia dell'Arte a livello mondiale. A questi Beck opponeva non solo la sua profonda conoscenza del presunto autore ma anche un'osservazione di fondo: ammesso che qualunque artista possa avere alti e bassi, può egli dimenticare o trascurare estemporaneamente le regole e le conoscenze che fanno parte della sua esperienza di base?

Devo ricordare che Beck aveva esordito come pittore e ragionava anche per consapevolezza diretta. Qui cercherò di approfondire il tema e, avvalendomi appunto della mia personale attività di pittore, verificherò la correttezza di quanto sostenuto dal direttore Nicholas Penny nonché dagli esperti da lui consultati. Il fatto è rilevante dal momento che lo squallido dipinto (di questo si tratta e lo dimostreremo) è stato poi effettivamente acquistato dalla National Gallery per l'impressionante cifra di 65 milioni di dollari, il più alto prezzo mai pagato al mondo per centimetro quadro (la tavola misura 28,8 per 22,9 cm: approssimativamente come un formato di carta A4). Scrive dunque Beck riferendosi alla *Northumberland Madonna* della National Gallery, che è appunto una delle 55 copie a noi note della “Madonna dei Garofani”:

“...per rendere credibile l'attribuzione, si dovrà partire dalla dimostrazione che la Northumberland Madonna prevale per concezione ed esecuzione su tutte le altre...”



Aggiungerò per maggiore precisione che, se la Madonna di Londra è l'originale, qualsiasi immagine a essa associabile deve derivare da quella o da una copia o incisione di quella e quindi, come asserisce Beck, nessuna di tali copie potrà essere presumibilmente superiore al modello, visto che questo sarebbe opera di uno dei massimi artisti del panorama mondiale di tutti i tempi, mentre è risaputo che le copie venivano quasi sempre prodotte da mestieranti spesso privi di cognizioni pittoriche.

Vero è altresì che Raffaello possedeva conoscenze anatomiche perfette e una capacità di applicarle ai suoi dipinti assolutamente insuperabile o, se mai, solamente eguagliabile. In particolare – e vedremo perché – sottolineo che tutti i dipinti prodotti da Raffaello (quelli sulla cui paternità non esistono dubbi) mostrano una capacità ed una delicatezza nel trattare mani e piedi che potremmo definire più “divina” che umana. Aggiungo infine che, almeno fino allo scorcio dell'Ottocento, mani e piedi dipinti rappresentavano non solo la base delle analisi degli intenditori per stabilire l'abilità del pittore ma anche lo strumento critico fondamentale per riconoscerlo.

Che cosa accadrebbe se fosse dimostrabile che l'esemplare della “Madonna dei Garofani” di Londra, attribuito a Raffaello, è zeppo di errori anatomici, soprattutto riguardo a mani e piedi (tutti, da quelli del Bambino a quelli della Vergine) ed esistesse invece almeno un'altra copia (tra le cinquantacinque note) in cui tali errori assolutamente non esistono?

Semplicissimo: questa sarebbe la prova assoluta e non controvertibile che il dipinto della National Gallery non è opera di Raffaello e che trattasi anche di opera di scadentissima qualità, priva perfino di valore commerciale (non superiore agli 8-9.000 dollari, volendone accettare l'antichità, oppure tendente a “0” nel caso fosse dimostrata l'ipotesi di Beck che ne individua il probabile esecutore nel giro di Vincenzo Camuccini e la data a inizio '800).

Bene: noi possiamo arrivare ancora più in là e non solo dimostreremo che la “Madonna dei Garofani” è zeppa di errori anatomici grossolani (non c'è parte del corpo visibile dei due personaggi che si salvi) ma daremo la prova dell'esistenza di questi errori anche a chi di anatomia pittorica non ha conoscenze, in quanto mostreremo come esista una copia nella quale tutti, dico tutti questi errori (almeno 20) sono completamente assenti.

A questo punto di nuovo ci chiediamo: sarà possibile che Raffaello commetta un'infinità di gravi errori anatomici e che un copista sia in grado di correggerli tutti?



Saremmo alla follia. Perciò, se quanto premesso fosse vero, la Madonna della National Gallery non sarebbe che una volgare copia mal fatta e la copia utilizzata per smascherarla sarebbe semplicemente una copia ben fatta dell'originale andato perduto oppure, tutt'al più, spetterebbe a quest'ultima il titolo di originale (ed è, infatti, infinitamente più bella, tanto da essere l'unica copia attribuita ad un pittore degno di tal nome e cioè al Sassoferrato): non certo all'infelice dipinto della National Gallery. Ma passiamo alla dimostrazione e precisiamo anzitutto a quale altra copia facciamo riferimento per smascherare gli orrori (perché di "orrori" si tratta) del dipinto della National Gallery: trattasi della "Madonna dei Garofani" in possesso dell'Institute of Arts di Detroit. A nessun altro dipinto faremo riferimento – non ne esiste la necessità logica – e ogni comparazione atta a risolvere il caso verrà fatta solo tra Detroit e Londra.

Gli errori presenti nella copia della National Gallery

- 1) Un primo errore colossale lo rinveniamo nella **mano sinistra di Maria** (*fig. A, partic. 1*): pur essendo le ultime due falangi delle dita non piegate quasi per nulla e quindi essendo le loro dimensioni prive di falsature prospettiche, l'ultima falange del medio e dell'anulare sono lunghe come la seconda falange mentre nella realtà l'ultima falange è estremamente più corta della seconda. Basterebbe questo ad escludere la paternità di Raffaello, divino pittore di qualsivoglia posizione delle mani (e questa tra l'altro è una posizione molto facile da dipingere). Normalmente in questa posizione, cioè con la seconda falange perfettamente estesa, la terza falange tende naturalmente a piegarsi verso il palmo della mano e quindi ad assumere dimensioni quasi nulle dal punto di vista prospettico: altro che dimensioni identiche!
- 2) Incredibile è poi la **lunghezza di tutte le dita della mano sinistra di Maria** (*fig. A, partic. 2*): la parte di dita che vediamo rappresenterebbe già di per sé la lunghezza giusta per le intere dita, tuttavia nel dipinto manca invece un'intera falange (la prima), nascosta dalla prospettiva! Ho provveduto, dopo aver ingrandito il particolare della mano, a ricostruire le reali dimensioni delle dita, aggiungendo la falange mancante ed il risultato che si può vedere è raccapricciante (*fig. C*): le dita rischiano di essere lunghe il doppio di come dovrebbero.
- 3) Di nuovo assurda è la **posizione dell'indice**. In questa postura il punto di attacco dell'indice alla mano (*fig. A partic. 3*) è di



Fig. A "Madonna dei Garofani" della National Gallery



poco più avanzato dell'articolazione del pollice per cui la prima falange dovrebbe essere, per arrivare in quel punto, di lunghezza quasi doppia del naturale.

Riassumendo, chi dipinse questa mano non solo non possedeva nessuna conoscenza dei rapporti strutturali e dimensionali delle mani, ma nemmeno delle posture delle stesse. Trattasi chiaramente di persona incapace che malamente copiò la mano del modello originale (o comunque di quello che stava seguendo). Per dimostrare la mal copiatura vediamo invece chi ha copiato bene, andando al dipinto di Detroit:

- 1) qui le ultime falangi di medio ed anulare risultano delle dimensioni esatte (*fig. B*) in quanto le seconde falangi sono quasi perpendicolari al piano del quadro e quindi enormemente ridotte nelle dimensioni.
- 2) la lunghezza delle dita, come si può vedere dal mio disegno ricostruttivo (*fig. D*), risulta in questo caso, anatomicamente perfetta.
- 3) l'attaccatura dell'indice è anch'essa, in questo caso, anatomicamente perfetta (*fig. B*).

Fig. B "Madonna dei Garofani" di Detroit

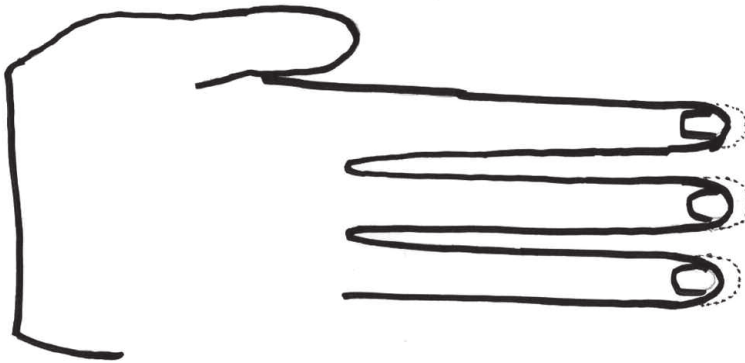


Basta in ogni caso uno sguardo anche superficiale per rendersi conto che dimensioni e postura della mano sinistra di Londra sono sbagliate mentre quelle della mano di Detroit sono esatte. In più: volendo ricreare la postura della mano sinistra di Maria nella realtà (non è possibile, ma immaginiamo di poterlo fare), l'unico modo per far sì che le ultime due falangi di medio, anulare e mignolo rimangano stese e senza alterazioni prospettiche come nel quadro di Londra, è quello di poggiare le punte delle dita sulla parte più rigonfia del palmo più vicina al polso. Bene, se noi facciamo una cosa del genere (a parte che otteniamo una postura che solo un malformato può utilizzare per stringere qualcosa, come Maria sta facendo), ci accorgiamo che **la punta del nostro pollice** fuoriesce (e non di poco) dalle nocche che uniscono le seconde falangi alle prime (fuoriesce cioè dal pugno chiuso) mentre nel dipinto la punta del pollice è addirittura non fuori dal pugno, come dovrebbe essere, ma in prossimità del centro di quello (*fig. A, part. 4*).

Proviamo adesso a immaginare di fare lo stes-



Fig. C La reale dimensione delle dita del dipinto di Londra è compresa fra le parti puntinate e quelle a tratto intero.



so con la Madonna di Detroit: tiriamole cioè le punte di medio, anulare e mignolo sul rigonfiamento del palmo (*fig. B*), cioè più a sinistra di dove si trovano, e ci rendiamo conto immediatamente **che la punta del pollice fuoriesce**, come anatomia vuole, dal pugno che così si è conformato.

Ancora non basta. Infatti incontriamo un tipico errore da copista. **La mano sinistra di Maria** esce in modo anomalo dalla figura del Bambino: sfido infatti qualsiasi pittore a ricostruire il congiungimento di questa mano alla spalla. Essa è troppo avanzata e troppo rettilinea e, per operare il congiungimento, occorrerebbero un avambraccio oppure un braccio erroneamente allungati o in posture assurdamamente contorte. A capire questo poco ci aiuta il dipinto di Detroit, che comunque palesa un errore molto meno evidente. Dobbiamo perciò andare alla Madonna Benois di Leonardo (cui sicuramente Raffaello fece riferimento, *fig. E*), dove la mano è collocata in posizione giustamente più arretrata e dove il pollice scorre inequivocabilmente verso il basso, rendendo così la mano perfettamente ri-collegabile alla spalla da un punto di vista anatomico.



Fig. D



Notiamo altresì che la mano di Leonardo sottende perfettamente a una postura del braccio sinistro atta a sostenere la schiena del Bambino (addirittura la mano pare coinvolta in questa operazione). Chiaramente immaginiamo il braccio sinistro della Vergine poggiato in pressione sulla schiena del Bambino per sostenerlo nonché un'ulteriore pressione della parte bassa del pugno chiuso anche per contenere lo spostamento del corpo del Bambino in avanti rispetto a Maria. La mano di Londra sottende invece a una postura del braccio priva di senso: chi mai terrebbe il proprio figlio in precario equilibrio sulle sue ginocchia senza debitamente utilizzare il braccio sinistro per sostenerlo ma tenendolo ridicolmente irrigidito dietro di lui, toccandolo appena, con la mano rettilinea che invece di piegarsi sulle spalle di lui a sostenerlo sembra unicamente propensa all'attività di reggere un minuscolo mazzo di fiori?

Ma se il copista è un incapace, l'incapacità è un difetto che non può non manifestarsi anche nella resa degli altri particolari del quadro, soprattutto nelle altre mani e nei piedi in esso presenti. Vediamo infatti che ciò puntualmente accade: **la mano destra del Bambino**, che già Beck aveva detto "pare non stringere nulla", è stata dipinta con le nocche (trattasi delle nocche di congiungimento delle dita al dorso) perfettamente e incredibilmente allineate (*fig. A, partic. 5*). Ciò non può assolutamente accadere. Le dita sono congiunte alla mano dalle nocche per posizioni sfalsate che sottendono a un leggero semicerchio e le nocche di medio e anulare devono per forza sporgere oltre a quelle di indice e mignolo! Ma la catastrofe prosegue quando, con un buon ingrandimento, andiamo a controllare tra indice e pollice (*fig. A, partic. 6*), nel punto cioè in cui lo stelo (unico) dei garofani deve essere stretto dal bimbo. È ben facile accorgersi che **le dita non stringono alcunché**, perché lo stelo si trova non tra le dita ma dietro di loro.

Oltre a essere sbagliata, anche se le nocche fossero sfalsate e lo stelo fra le dita, quella in oggetto sarebbe una postura estremamente antiestetica e innaturale per tenere un unico stelo: in questa operazione qualsiasi buon pittore coinvolgerebbe anche il medio in pressione sullo stelo e varierebbe le aperture delle dita onde creare una presa armonica ed elegante. Perché dunque, ci chiediamo, le dita sono tutte unite e articolate nello stesso modo? Non credo che il copista abbia sbagliato anche questo (avrebbe esagerato): tale strana postura sembra trasferirsi all'originale stesso ed essere una sua caratteristica. Ma perché Raffaello avrebbe dipinto la mano in quella postura con tut-



Fig. E - Madonna Benois



te le dita affiancate e piegate allo stesso modo? Che cosa precisamente è successo?

Di nuovo è il dipinto di Detroit a spiegarcelo: nell'originale, da cui questo pittore copia bene, il Bimbo non stringe un solo stelo, bensì **tutto il gruppetto di steli e boccioli** che più sopra si estendono e che invece il copista di Londra ha fatto sparire. Ecco perché la mano è così concepita. Perché non deve stringere tra indice e pollice un'unica sottile entità, ma deve stringere all'interno del palmo una massa ben più consistente e a questo serve l'incavo all'interno della mano e a questa maggior massa cilindro-conica si adattano necessariamente le dita che non possono così che essere tutte affiancate e piegate allo stesso modo (postura, a questo punto, non più incongruente ma necessaria).

L'assoluta sicurezza di tutto ciò ce la dà l'analisi dello **sguardo del Bimbo nel dipinto di Londra**: dove mai sta guardando (*fig. A. partic. 7*)? Beck lo definisce addirittura strabico, ed effettivamente è vero, ma per di più egli guarda in una porzione di spazio vuota che sta tra i garofani ed il volto di Maria. Perché guarda nel vuoto? Che senso ha?

Basta controllare il dipinto di Detroit (*fig. B*) per capire com'era concepito l'originale e per rendersi conto di come il dipinto di Londra non possa che esserne una mala copia: il Bimbo guardava intensamente (come ben copia il pittore di Detroit) i garofani, garofani che si trovavano ben eretti verso l'alto al di sopra del pugno del Bambino. Bene, non sapremo mai quanto in alto si estendessero i garofani nell'originale, ma sicuramente più in alto dei due, miseramente ripiegati, che invece vediamo nella copia di Londra, ed è qui che si evidenzia la copiatura da un originale diversamente concepito: il copista di Londra, pur avendo eliminato l'elevazione verso l'alto dei garofani, **ha però mantenuto la direzione dello sguardo del Bambino** verso il punto in cui prima essi si trovavano.

Non è finita. Un altro disastro infatti si rileva nella **mano destra di Maria** (*fig. A, partic. 8*): se controlliamo la lunghezza delle prime falangi vediamo che quella dell'anulare è più lunga di quella del medio e quella del mignolo è esageratamente più corta di quella dell'anulare. Confrontiamo con la Madonna di Detroit (*fig. B*): notiamo che la *prima falange dell'anulare* è correttamente più corta di quella del medio, anche se qui è presente un altro errore, rappresentato dalla prima falange del mignolo che è erroneamente lunga come quella dell'anulare. Ma purtroppo anche quello di Detroit è un copista e qualche errore lo ha chiaramente fatto anche lui.



Passiamo adesso alla **mano sinistra del Bimbo** (*fig. A, partic. 9*): questa mano, che pare non avere nessuna funzione, si presenta anch'essa con le dita vicine e piegate nello stesso modo, cosa che produce un effetto estetico poco piacevole. Andiamo perciò a controllare il dipinto di Detroit per vedere se ci sono differenze.

Certo che ci sono! Non siamo di fronte ad errori enormi come i precedenti ma vediamo che qui le punte delle dita tendono a convergere tra di loro, postura che sottende al prepararsi ad afferrare qualcosa di sottile (la mano infatti si sta muovendo verso lo stelo basso dei garofani per afferrarlo come la mano destra del Bimbo ha già fatto per la parte alta) e l'effetto estetico è migliore.

Bene, con le mani abbiamo finito e ce n'è per avere certezza che il quadro è stato dipinto da persona completamente ignara dell'anatomia e della postura delle mani. Ma siamo ben lontani dalla fine: ci sono ancora da analizzare i piedi del Bambino.

Già Beck aveva notato l'oscena **conformazione del piede destro** (*fig. A, partic. 10*), dalla pianta esasperatamente ricurva e dalla parte superiore schiacciata, tanto da rendere tutto il piede assurdamente contratto, nonché l'esagerato rigonfiamento del calcagno. Io aggiungo che nel piede sinistro (*fig. A, partic. 11*) abbiamo la situazione diametralmente opposta, cioè la parte superiore troppo gonfia, tanto da rendere lo spessore dell'intero piede enorme e assolutamente innaturale. Ci troviamo insomma di fronte a due piedi entrambi orrendi che, per giunta, sono l'uno il contrario dell'altro, l'uno di spessore troppo sottile e l'altro di spessore esageratamente grosso.

Andiamo allora a confrontarli con quelli del dipinto di Detroit (*fig. B*). Vediamo che il piede destro è qui di spessore giusto, la pianta curvata in maniera assolutamente naturale e il calcagno è perfettamente normale. Vediamo anche come il piede sinistro non abbia nessun gonfiore ma risulti nelle dimensioni identico a quello destro.

Già Beck aveva notato come nel dipinto di Londra (*fig. A, partic. 12*) **le caviglie del Bimbo** praticamente non esistessero, come i piedi vi si innestassero in maniera innaturale e come mancasse completamente ogni definizione del polpaccio nella gamba di sinistra (*fig. A, partic. 13*). Andiamo a controllare nella copia di Detroit (*fig. B*) e ci accorgiamo che **gli innesti col piede**, soprattutto quello sinistro, sono più sottili ed armonici e che il polpaccio sinistro è stato normalmente sagomato.

Ho voluto completare la disanima delle mani e dei piedi per restare in argomento, ma avrei dovuto, per ordine di importan-



za parlare prima del **braccio destro del Bambino**. Ci troviamo di fronte infatti, in questo caso, alla palese dimostrazione della totale incapacità di questo “pittore” di dipingere le prospettive anatomiche.

Osserviamo come il braccio destro del Bimbo (*fig. A, partic. 14*), dalla spalla al gomito, sia ridicolmente corto (la cosa si apprezza senza bisogno di analisi esplicative). Ciò rappresenta un errore madornale in quanto è chiaro che il braccio e l'avambraccio sono prospetticamente diretti verso il fiore e quindi parzialmente diretti verso di noi. Bene, se l'intero arto fosse completamente steso, avambraccio e braccio (che sono anatomicamente della stessa lunghezza) ci apparirebbero accorciati (a causa della prospettiva) ma della stessa misura. Se invece l'avambraccio viene piegato verso di noi facendo un angolo col braccio (come qui accade), esso deve accorciarsi ulteriormente e risultare quindi più corto del braccio retrostante oppure, se la piegatura non è eccessiva, almeno identico al braccio ma, sicuramente, non più lungo.

Che cosa accade invece qui? Accade che l'**avambraccio** è molto più lungo del braccio, e non di poco, perché risulta addirittura il triplo del braccio! Siamo ben oltre qualsiasi forzatura. La prova concreta di quest'ultimo errore di copiatura ce la dà di nuovo il dipinto di Detroit (*fig. B*). Qui infatti le proporzioni (e l'effetto ottico) sono quasi perfette in quanto l'avambraccio risulta della stessa lunghezza del braccio.

Altro errore grossolano si rintraccia nel **bicipite sinistro del Bambino** (*fig. A, partic. 17*), che è collocato esageratamente in basso e termina addirittura sul collegamento con l'avambraccio. L'assoluta ignoranza anatomica è poi confermata (se ce ne fosse bisogno) dall'innesto del braccio sinistro del Bambino col corpo (*fig. A, partic. 18*): la linea di innesto termina in profondità addirittura piegando verso l'alto, ignorandosi completamente che l'innesto avviene col dorsale e quindi la linea si inclina invece verso il basso, come giustamente dipinge il copista di Detroit.

Guardiamo adesso il **volto del Bimbo** e ci accorgiamo (*fig. A, partic. 15*) che la sua guancia destra è gonfia in modo esagerato ed antiestetico; di nuovo andiamo a controllare sul dipinto di Detroit (*fig. B*) e di nuovo ci accorgiamo che qui la guancia è delle dimensioni giuste, molto più ridotte, e l'effetto visivo è migliorato.

Passiamo poi più in alto e vediamo che l'**arcata sopraccigliare destra del Bimbo** di Londra (*fig. A, partic. 16*) è eccessivamente



alta e rigonfia e di nuovo vediamo invece nel Bimbo di Detroit (*fig. A*) che l'arcata è di dimensioni normali.

Se poi si vogliono comparare i due volti dal punto di vista formale, quello di Londra ci appare come il volto di un piccolo pugile suonato e dallo sguardo maligno, che cerca inutilmente l'avversario che non è più in grado di vedere, mentre quello di Detroit ci appare come uno splendido bambino dallo sguardo intenso ed estremamente interessato ai garofani che stringe nella mano. Del resto lo stesso volto di Maria non ha una buona espressione.

Un errore incredibile si nota poi nell'**ombra sotto il polpaccio destro del Bimbo** (*fig. A, partic. 19*): essa è molto più larga di quella di Detroit e, quando impatta il cuscino nella parte sinistra, invece di proseguire si interrompe e il cuscino sopra di essa risulta addirittura, invece che in ombra, in piena luce. Tutto perfetto invece nel dipinto di Detroit.

Ancora più inammissibile è l'errore dell'**ombra del piede destro del Bambino** (*fig. A, partic. 20*): poiché la parte di pianta del piede adiacente alle dita è illuminata, è ovvio che la luce non proviene dall'alto ma da un punto piuttosto basso sulla sinistra che non può dar luogo ad alcuna ombra del piede (semmai solo una traccia vicino al polpaccio) sulla veste della Madonna. Nel dipinto di Detroit infatti non esiste alcuna ombra in questo punto.

Con questo mi sembra che siamo ben oltre ogni forma di possibile acclaramento e largamente fuori di ogni margine ammissibile di opinabilità. Gli errori elencati sopra non sono pareri o giudizi critici, sui quali è sempre lecito discutere: sono errori e basta, sufficienti per far ripetere l'anno a uno studente di liceo artistico. Ne consegue che l'esemplare della "Madonna dei Garofani" acquistato per 65 milioni di dollari è la sciatta opera di un copista incapace, non certo un Raffaello. Come seguace delle teorie e dell'impegno di James Beck, nonché come membro di ArtWatch Italia (l'associazione da lui fondata in difesa delle opere d'arte, emanazione di ArtWatch International), mi chiedo come sia stato possibile sperperare 65 milioni di dollari di denaro pubblico in questo modo.

Ciò potrebbe riguardare solo il Governo inglese, anche se in maniera non secondaria. Tuttavia c'è un punto che coinvolge direttamente noi italiani e il Governo italiano. Raffaello è artista nostro, che rappresenta ai massimi livelli la nostra cultura e la nostra arte. Ritengo sia doveroso da parte dello Stato, e in particolare da parte del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, tu-



telarne l'immagine. Potremo noi sopportare che per sempre, in avvenire, i visitatori della National Gallery pensino che un nostro connazionale, genio indiscusso del panorama pittorico internazionale, abbia dipinto uno scarto di tal genere? E che magari altri scarti analoghi, con le medesime procedure e in altre raccolte museali altrettanto prestigiose, seguano la stessa sorte? Ritengo assolutamente necessario richiedere che l'etichetta con scritto "Opera di Raffaello", apposta a fianco della "Madonna dei Garofani" nella National Gallery, venga al più presto rimossa, avanzandone richiesta al Governo inglese e impegnando in quest'azione diplomatica almeno lo stesso vigore con cui difendiamo il prosciutto di Parma.



Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Miscellanea

Il restauro degli edifici pubblici di interesse
monumentale come recupero prioritario
per il Centro Storico de L'Aquila

Vladimiro Placidi

Salvatore Claudio La Rocca intervista

Giorgio Vuilleumier

Salvatore Claudio La Rocca



Vladimiro Placidi

*Assessore alla Ricostruzione
dei Beni Culturali,
Comune de L'Aquila*

Il restauro degli edifici pubblici di interesse monumentale come recupero prioritario per il Centro Storico de L'Aquila

Al fine di consentire la più ampia conoscenza delle complesse problematiche connesse con gli interventi a favore del Patrimonio storico-monumentale della città de L'Aquila, duramente colpita dal sisma, e al fine di favorire il più ampio dibattito, sulle questioni poste, si ritiene utile pubblicare il contributo dell'Assessore Dr. Vladimiro Placidi, che, oltre alla responsabilità politico-amministrativa che in atto riveste, è anche un tecnico esperto del settore beni culturali.

Pietro Graziani

Il sisma che il 6 aprile 2009 ha colpito L'Aquila e una parte del territorio abruzzese, oramai conosciuto a livello mondiale per alcune peculiarità attribuibili al sistema mediatico, ha prodotto notevoli danni anche al patrimonio culturale.

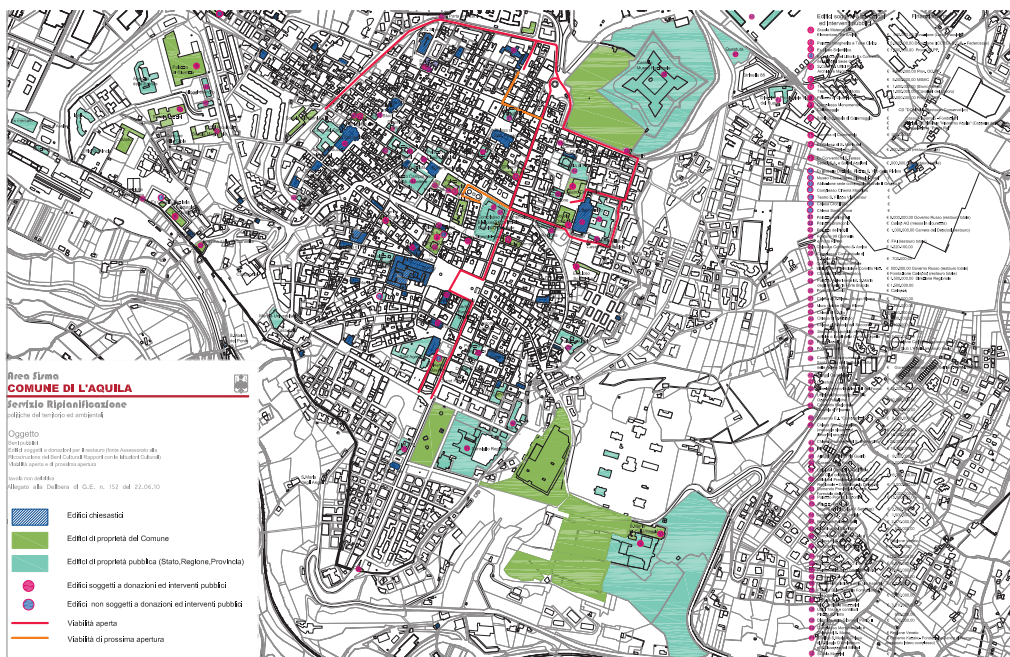
Il censimento dei monumenti danneggiati dal sisma, a cura del Vice Commissario per la Tutela dei Beni Culturali del Dipartimento della Protezione Civile, è costituito all'incirca da 1147 chiese, da 800 tra palazzi storici e fortificazioni e da oltre 50 beni non appartenenti alle prime due categorie.

Il centro storico de L'Aquila è stato colpito duramente dal sisma che ha visto il suo epicentro nelle immediate vicinanze, trovando la quasi totalità del costruito storico sprovvisto di ogni tecnica costruttiva o di restauro atta a contenere ogni cinematisimo. Anzi spesso gli interventi di "restauro" avvenuti nel tempo con l'uso del cemento armato (cordoli sommitali, tetti in latero cemento, irrigidimenti cementizi su volte in folio o muratura, etc.) su strutture murarie tradizionali povere di malte aggreganti, hanno prodotto i maggiori danni.

Il danno, per la quasi totalità della sua estensione nel centro storico de L'Aquila, si presenta attraverso l'implosione del costruito (caduta di tetti, di volte, di solai, di elementi orizzontali, etc.), lasciando integre le facciate e gli elementi esterni, e quindi rimanendo inalterato il sistema urbano medievale, rinascimentale e barocco.

Pochi sono i casi di totale perdita dell'apparato murario con crolli definitivi sul pubblico spazio, circoscrivibili agli edifici più vulnerabili o ai terreni di fondazione ove l'accelerazione sismica ha avuto i maggiori effetti.

Tutto ciò non rende più facile l'intervento di risanamento e ricostruzione della città storica, data la complessa ed articolata planimetria medievale e l'ampiezza degli aggregati urbani che sono il risultato di vicende storico-costruttive da attribuire anche ai continui terremoti che nei secoli hanno sconvolto la città.



Dopo il sisma, a fronte di un intervento decisivo per risolvere in buona parte il problema abitativo della popolazione del “cratere sismico”, poco è stato fatto per i beni culturali.

Gli interventi di opere provvisorie e la messa in sicurezza degli edifici storico-monumentali a cura del Vice Commissario, rappresentano, per la quasi totalità del patrimonio danneggiato, l’unico tentativo di salvezza dalla perdita totale di insigni monumenti della storia regionale e nazionale.

Senza entrare nella polemica di quante poche risorse economiche siano state poste a disposizione sia dal Commissario Delegato alla Ricostruzione, sia dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, l’Assessorato alla Ricostruzione dei Beni Culturali del Comune de L’Aquila ha redatto un proprio piano di intervento per contribuire alla soluzione del restauro e della ricostruzione del centro storico a partire dagli edifici pubblici del patrimonio comunale che, insieme con il più grande patrimonio immobiliare pubblico, rappresentano una gran parte del costruito intra moenia.

All’interno del centro storico, entro le mura dell’urbe, si situano un certo numero di edifici pubblici e a uso pubblico di medie e grandi dimensioni planimetriche che rappresentano l’identità storica e architettonica originaria e le trasformazioni avvenute nel corso del tempo; pertanto si può semplicemente considerarli parte essenziale della stessa identità storica e culturale della città. (ad esempio, il complesso della Camera di Commercio, della Provincia e della Biblioteca provinciale realizzato nell’ultimo quarto dell’800 con la demolizione della chiesa conventuale dei francescani, mantenendo alcune caratteristiche dell’architettura quattrocentesca, rappresenta il risultato di una complessa stratificazione storica, culturale e politica che è propria di gran parte del centro della città).



Tutti gli edifici contrassegnati nella planimetria allegata hanno subito danni sia nelle strutture portanti che nelle partiture architettoniche.

Quelli ascritti al Demanio Comunale sono stati oggetto, a cura dell'Assessorato alla Ricostruzione dei Beni culturali, di una schedatura approfondita del danno articolata per categorie di lavoro ed accompagnata da una stima sommaria del ripristino, come prescritto dal decreto n. 2 del 15 luglio 2009 del Commissario Delegato alla Ricostruzione.

Le unità immobiliari censite sono stati 168 per un costo totale del ripristino pari ad € 237.000.000.

Si ritiene che, al di là di considerazioni meramente tecniche e procedure di fattibilità, l'intervento sugli edifici pubblici costituisca una fondamentale base di penetrazione nel tessuto urbano attraverso il restauro e la rifunzionalizzazione dei servizi primari (servizi comunali, universitari, biblioteche, teatri, etc.). In considerazione che il finanziamento sugli edifici pubblici appartiene per competenza al Commissario Straordinario per la Ricostruzione è importante predisporre un piano congiunto per un intervento a breve, media e lunga scadenza insieme agli altri attori della governance che sono il Vice Commissario per i Beni Culturali, la Direzione Regionale per i Beni Culturali, gli enti locali e la Curia Arcivescovile.

Questo al fine di avere un quadro generale della ricostruzione che si concentri non solo su organismi architettonici, che spesso sono interi isolati, ma sulle stesse funzioni da essi rappresentate che assumono un'importanza primaria, insieme alle attività commerciali, della vita del centro storico.

E in quest'ottica che l'Amministrazione Comunale ha predisposto un piano degli interventi per il proprio patrimonio immobiliare a valere sugli stanziamenti economici posti a disposizione dal CIPE al Commissario Delegato alla Ricostruzione attraverso le competenze del Provveditorato alle Opere Pubbliche.

Questo primo piano degli interventi si affianca ad un'altra serie di finanziamenti destinati all'edilizia pubblica ed ecclesiastica derivanti da donazioni di enti, società, fondazioni e Stati stranieri insieme a quelli messi a disposizione dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

L'intero pacchetto dei fondi destinati all'edilizia pubblica in genere, come sopra riportato, e riguardante il centro storico de L'Aquila è stato oggetto di uno specifico atto amministrativo assunto dall'Amministrazione Comunale per verificare le risorse già disponibili e quelle necessarie al completamento del fab-



bisogno finanziario per la relativa richiesta al Commissario. Come si evince dalle informazioni riportate nella planimetria allegata, ove gli interventi sugli edifici e sui monumenti vengono contrassegnati con il pallino rosso, si riesce ad avere un quadro di riferimento generale sulle modalità di penetrazione nel tessuto urbano, anche in relazione al sistema urbano ed alla componente delle emergenze più significative che nel futuro prossimo possono essere recuperate.

Le funzioni pubbliche proprie di alcuni edifici storici (ad es. Palazzo di Città "Margherita", la Biblioteca Provinciale, gli uffici del Provveditorato, la Caserma De Amicis – leggi San Bernardino – da retrocedere al patrimonio comunale), che nel giro di alcuni anni potrebbero essere restaurati insieme a tutto il complesso di altri edifici pubblici già finanziati, costituirebbe un principio fondamentale di vivificazione del centro che in relazione anche all'intervento privato nel centro storico dovrebbe condurre all'individuazione di parti della città che si configurano come ambiti edilizi prioritari.

Una seconda lista di interventi prioritari a carico del CIPE su edifici pubblici su tutto il cratere dovrà essere stilata a breve e pertanto questo Assessorato vuole mettere a sistema tutti i dati fin qui acquisiti per un programma di richiesta che abbia una sua logica ed un legame funzionale con le scelte già avvenute ed in via di concretizzazione, anche per non disseminare a "macchia di leopardo" le risorse finanziarie, ma rispondendo a criteri di funzionalità, necessità, offerta di servizi, legami storico-identificativi, etc.

In altri termini il piano finale sugli interventi monumentali, anche dovendo seguire la logica della ricostruzione generale, dovrà avere le caratteristiche di un "piano di chiusura" o di cerniera con le altre parti del tessuto urbano, soprattutto in riferimento alla necessità di tradurre ogni ambito in qualsiasi modo delimitato in ambito integralmente risanato.

Un discorso a parte meritano quei monumenti ricchi di identità storica, religiosa, artistica che gravitano nel territorio di ambito aquilano ma che vivono in qualche modo isolati dal tessuto urbano tout court, ma spesso colloquiando con esso rappresentano forti attrattori di cultura (museo e biblioteca di S. Giuliano, Biblioteca del convento di Santa Chiara, Santa Maria del Soccorso, Basilica di Bagno, etc.).



Salvatore Claudio La Rocca intervista Giorgio Vuilleumier

Con questo numero la rivista dà inizio a una attività volta a dar voce a tutti quegli operatori che, in forme diverse e a varie scale territoriali, sono impegnati con le loro affermazioni, con il loro quotidiano lavoro, nella continua riproposizione del legame tra cultura, economia e crescita sociale.

Si tratta di soggetti cui non sempre viene attribuito il dovuto riconoscimento e conferita la connessa visibilità. Questo, a partire dal territorio su cui insiste il Centro di Ravello, e che, per i suoi connotati, costituisce il laboratorio ideale per dar vita a partnership e progetti promozionali ed attuativi che si muovano nella direzione indicata.

Salvatore Claudio La Rocca



Lei, oltre ad essere il “General Manager” del prestigioso e raffinato Hotel “Villa Cimbrone” è Presidente del Consorzio “RavelloSense”. Qual è l’impronta che il Consorzio vorrebbe dare allo sviluppo del comprensorio Ravello-Scala, nel rispetto delle vocazioni e tradizioni del luogo e del suo splendido patrimonio storico-artistico, ambientale e paesaggistico? Attraverso quali percorsi? Con quali strumenti?

Gli eventi disastrosi conseguenti alla crisi finanziaria, la perdita di “appeal” della Regione Campania dopo la crisi dei rifiuti, mai purtroppo risolta, hanno notevolmente accelerato la forte trasformazione, in atto da tempo invero, sulle modalità di fare turismo e procurare “incoming” e quindi, sulle necessità economicamente vitali, di attuare strategie diverse, anche e soprattutto, al passo con le potenzialità ispirate dalla tecnologia. L’aver fatto nascere una realtà consortile, forte attualmente di 76 imprese, è di per sé già un successo. Si consideri inoltre il fatto che sia nata al Sud, in un territorio straordinario quale la Costa d’Amalfi, notoriamente avaro di aggregazioni, individualista all’eccesso anche perché ricco da sempre di comprensibile ma deleteria sicumera.

Con il Consorzio si punta per la prima volta ad *unire*, sviluppando la promozione della conoscenza e la condivisione delle competenze.

Attraverso un moderno concetto di “knowledge management”, vorremmo riuscire a coinvolgere, in un fruttuoso processo di valorizzazione del servizio, tutti coloro che sono interessati dal contatto con il turista, cittadini compresi. La nostra idea è che in maniera trasversale tutta Ravello, o quantomeno una buona parte, abbia la percezione di rientrare in questo percorso di ma-



turazione turistica orientato al recupero di quella *cultura dell'ospitalità* che tanto fece vanto di Ravello negli anni. Siamo tutti inoltre orientati al raggiungimento di quel livello alto di qualità a cui *necessariamente*, e non solo per vocazione, bisogna puntare.

Rispetto poi all'impronta che "*Ravello Sense*" intende dare allo sviluppo del turismo, che obbligatoriamente richiede un ventaglio di offerte sempre più ampio per essere attrattivo sui mercati, diremo che il coinvolgimento dell'entroterra, e di Scala in particolare, prevede un processo di forte valorizzazione delle risorse ambientali.

Oltre che rafforzando le leve classiche che da sempre hanno rappresentato la risorsa più importante: spettacoli, cultura, bellezze paesaggistiche ed architettoniche, tranquillità e hotellerie d'eccellenza, vogliamo puntare all'*incentive* archeologico, gastronomico, enologico, escursionistico e sportivo.

Il percorso di crescita, in questo senso, dovrebbe portare alla capacità di rappresentare un modello di qualità che si possa contrapporre, in maniera più efficace, rispetto ai problemi purtroppo atavici, del territorio. Volendo fare degli esempi, penso alla carenza dei depuratori in costiera amalfitana, alle gravi difficoltà per la circolazione veicolare e alla mancanza di valide ed efficaci alternative, nonché alla carenza delle infrastrutture basilari che consentano al turista di sentirsi "*ospite*".

Altro percorso determinante è il rafforzamento del *brand Ravello*, al momento conosciuto ma non quanto ci si potrebbe aspettare (da una ricerca da noi effettuata presso i tour operators e le maggiori agenzie i luoghi maggiormente noti all'estero della Campania risultano Napoli, Capri, Pompei, Sorrento, Ischia, Positano), è evidente che, quanto più si riusciranno a sviluppare strategie sinergiche, tanto più il risultato sarà rapido ed efficace.

Fra le varie iniziative varate dal Consorzio e già utilizzabili voglio segnalare:

- il portale web www.ravellosense.com ove, oltre alle notizie per la visita del nostro territorio ci saranno, costantemente



Vedute aeree di Villa Cimbrone



Vedute di Ravello

aggiornate, le info sugli eventi, gli spettacoli e le mostre, i trasporti, le attività e tutto ciò che può essere utile per il visitatore. Inoltre, possibilità di booking on line per le strutture, i ristoranti, i servizi;

- la RavelloSense Card che dà al titolare una serie notevolissima di vantaggi come, una via preferenziale per la prenotazione a spettacoli e concerti con sconti particolari, agevolazione e sconti presso tutti gli esercizi convenzionati, la possibilità di accedere al servizio di wireless gratuito, visite ed escursioni guidate gratuite, la possibilità di ricevere attraverso newsletter, notizie del territorio, degli eventi, offerte esclusive;
- un ampio archivio fotografico HD, posto su server dedicato, che dà la possibilità di disporre ed inviare in tempo reale e in tutto il mondo, immagini e video del territorio, degli eventi, oltre che delle aziende consorziate, poterle inviare ai giornalisti del settore e, magari condividerle sui social network.

Vede, oltre a ciò, l'attività consortile nasce per consentire a tutti, in special modo ai più piccoli, di poter usufruire di economie di scala e vantaggi a cascata, grazie ad un maggior potere di acquisto, per esempio, rappresentato proprio dall'essere "consorzio" e dalla capacità di far *pressione*, in maniera sicuramente più efficace rispetto all'azione del singolo, per consentire più rapidi soluzioni con gli Enti preposti ad erogare servizi spesso scadenti (Enel, Telecom, Società del gas, etc.).

Qual è, oggi, il "punto di forza" di Ravello nel panorama nazionale e internazionale delle attrazioni turistiche di particolare richiamo e qualità?



Ravello è stata tappa importante del “grand tour”, e questo ci consente di datare intorno alla metà del XIX secolo l’inizio della tradizione dell’hotellerie nella nostra città. Il mio bisnonno (appartengo alla quarta generazione di albergatori in Ravello) nel 1874 aprì la Pensione Palumbo, ove attualmente è il Palazzo Episcopio, ospitando letterati ed artisti di ogni dove.

Parliamo evidentemente di uno dei luoghi dal forte richiamo, dovuto alle sue peculiarità paesaggistiche e storiche, pensiamo agli straordinari attrattori quali Villa Rufolo, Villa Cimbrone, alla qualità delle strutture alberghiere, alcune delle quali ritenute fra le migliori nel panorama dell’hotellerie mondiale, alla gastronomia di ottimo livello. La forza evocativa di Ravello risiede poi, e direi soprattutto, nelle caratteristiche di grande tranquillità, vivibilità e piacevolezza recepita dagli ospiti in questi luoghi “ameni”.

Mi piacerebbe dare la dimensione della “forza del territorio”, elencandola in una serie di punti:

- la morfologia con caratteristiche intrinseche paesaggistiche uniche;
- il patrimonio storico, artistico, culturale e religioso di estremo pregio;
- la vocazione turistica;
- il prestigioso riconoscimento dell’UNESCO come Patrimonio dell’Umanità;
- il posizionamento geografico strategico rispetto a tutta la Costiera e ai maggiori attrattori regionali, quali Pompei, Paestum, Positano, Capri;
- una spontanea selezione rispetto al turismo di massa che ha preservato elevato il livello dell’offerta turistica ricettiva;
- il Ravello Festival, entità assolutamente unica nel suo genere, per la qualità e per la durata degli eventi spalmata nei tre mesi estivi;
- la Fondazione Ravello;
- l’Auditorium Oscar Niemeyer, che potrebbe rappresentare un forte volano economico a cui puntare per destagionalizzare il nostro turismo;
- la Chamber Music della Società dei Concerti;
- il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali;
- lo stesso Consorzio Ravello Sense.



E il “punto di debolezza”?

Ci sono, e sono tanti. Individuarli e confrontarvisi credo serva per riuscire a metabolizzarli e superarli. Questo mi sembra il modo più utile e proficuo per raggiungere quell’obiettivo di qualità totale che il consorzio *Ravello Sense* si è posto. Vediamoli quindi insieme, questi punti di debolezza:

- la mancanza di cooperazione fra gli attori economici, che porta la conseguenza di una completa assenza di campagne promozionali condivise;
- l’assenza di pianificazione strategica e di marketing territoriale. Questo è un problema che ha una forte “storicità”, che vorremmo non si trasformasse in “cronicità”, a causa di una sorta di “*presunzione di un turismo efficace e consolidato*”, che nella realtà si connota come estremamente stagionalizzato;
- eccessiva disomogeneità rispetto alla qualità dell’offerta, che non consente di affrontare in maniera strutturata ed efficace la contrazione delle presenze, a fronte della congiuntura non favorevole che interessa l’economia mondiale;
- assenza di azioni di webmarketing, che non siano quelle individuali improntate inevitabilmente, alla competizione commerciale, spesso deleteria;
- alti costi di gestione, anche in relazione al limitato numero di camere disponibili, da parte delle principali attività alberghiere ricavate nei palazzi storici, soggette quindi ad impedimenti e/o lungaggini burocratiche per miglioramenti, attuazione delle normative, restauri;
- assenza di scuole professionali qualificate da cui attingere il personale da inserire in organico (questo è purtroppo un problema su scala nazionale, incomprensibile in un Paese che vive di turismo);
- l’assenza di coordinamento con i luoghi limitrofi, soprattutto in relazione alla promozione del territorio e nel coordinare le attività culturali ed attrattive. L’obiettivo finale, evitando inutile e dannose sovrapposizioni, è che *l’intera costiera* possa essere fruita *come un intero contenitore culturale*, aperto ai visitatori presenti in tutti i “punti turistici di interesse”;
- una politica amministrativa litigiosa e personalistica ove spesso, perdendo di vista i bisogni dei cittadini, dell’imprenditoria e del territorio, non si creano le condizioni per lo sviluppo economico;
- carenza pressoché totale di comunicazione ed informazioni per



gli ospiti e turisti, in un momento in cui, ancor più l'attuazione di questo tipo di politica risulta determinante. Mi riferisco per esempio, ai tagli se non alle soppressioni indiscriminate, delle Aziende Autonome di Soggiorno e Turismo;

- una promozione turistica effettuata dagli Enti pubblici preposti (Regione, Provincia, Camera di Commercio, Ente Provinciale per il Turismo, Comuni, etc.) in maniera distinta, disomogenea e quasi rituale, senza verificare risultati e ricadute dello stesso investimento. Noto da anni ormai, che alle fiere del turismo, l'unica regione che si presenta con stands separati e divisi, in maniera frammentaria, sicuramente meno efficace ma nel contempo con costi più elevati, è la Campania.

Penso che potremmo riassumere tutto nella scarsa consapevolezza, da parte degli attori dell'accoglienza turistica sul territorio, a Ravello ma direi nell'intera Costiera, di non avere *la percezione di partecipare all'intera catena del valore*, elemento importantissimo su cui va fatta formazione. E non dimentichiamo il ruolo imprescindibile dei cittadini, su cui ricade la responsabilità di consentire al turista di continuare a vivere l'esperienza di qualità che vive all'interno degli alberghi.

Gli italiani sono piuttosto pigri e spesso preferiscono indugiare sui bordi delle piscine piuttosto che indossare scarpe da "trekking" e camminare. I turisti stranieri si rivelano molto spesso più curiosi ed intraprendenti. Concorda? Che ne pensa di valorizzare il peculiare "entroterra" del comprensorio, come l'estensione del Consorzio agli operatori di Scala, sembrerebbe far intendere? Gli studi del Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali di Ravello hanno dimostrato che non è semplice progettare e, soprattutto rendere concretamente operante e duratura, l'integrazione territoriale e culturale tra aree con storie e caratteristiche diverse. Per dar luogo ad un processo del genere occorre disporre di professionalità adeguate e del forte impegno degli operatori. Sussistono a Suo giudizio queste condizioni? Si possono determinare?

Per quanto concerne la sua prima domanda, concordo pienamente con lei sul fatto che il turismo straniero, in special modo



Villa Cimbrone, Hotel



quello nord europeo, sia più propenso alla scoperta e alla visita dei territori dell'entroterra, per la loro tendenza culturale a scoprire e a "vivere" i luoghi in maniera più profonda, anche se devo dire che, anche per gli italiani sta maturando un'attenzione diversa all'ambiente sul tema del *turismo consapevole* e sulla scia dei percorsi "emozionali". Di sicuro, non esistendo più le diversificazioni etichettate fino a qualche anno fa come "culturale", "sportivo", "balneare" etc., a distinguere delle orientazioni specifiche, per mantenere alta l'attrattiva e la vendita, diventa compito degli albergatori dover costruire pacchetti con ventagli di offerte sempre più ampie, che consentano all'utente una vacanza possibilmente ricca di scelte, capace di regalare emozioni ed arricchimento culturale: mattino al mare, magari a scuola di vela o di diving, pomeriggio con il trekking, biking o magari a cavallo, degustazione in cantina o cooking class, serata al concerto o nel ristorante stellato. L'importante, nel momento in cui si decide il luogo per la propria vacanza (sempre più preziosa!) che siano tante le occasioni offerte, organizzate con professionalità, anche se poi si preferisce godere solo del relax.



Villa Cimbrone e il parco

Il comune di Scala, sito a soli *due* chilometri da Ravello, vive ai margini dell'attività turistica, pur avendo un suo grande valore: si tratta infatti del paese più antico della Costiera. Con il suo ampio entroterra e le sue risorse ambientali ne rappresenta *il complemento ideale*.

Il Consorzio Ravello Sense include di fatto anche Scala, per rilanciarne le splendide caratteristiche storiche e per la possibilità di proporre così anche percorsi sportivi: trekking, biking, escursionismo a cavallo, siti di arrampicata con falesie calcaree uniche al

mondo per la spettacolarità delle visioni panoramiche che si possono cogliere. Una sorta di sguardo alla Costiera con un occhio diverso, alternativo rispetto alla prospettiva classica, rappresentata dal mare. Lontani dai luoghi comuni, quindi, noi puntiamo alla riscoperta del fascino dell'entroterra.

Abbiamo preparato un nuovo programma di iniziative ed attività che, collaudate durante la passata stagione, saranno al centro della proposta turistica 2011, fra cui percorsi guidati da esperti anche in lingua, come ad esempio, la visita dei monu-



menti e delle attrazioni storiche minori, sia su Ravello che su Scala e la splendida *riserva naturale della Valle delle Ferriere* con le sue particolarità botaniche e faunistiche.

In primo piano anche il nostro programma "km 0", che rappresenta una valorizzazione *effettiva* delle produzioni, anche agricole, locali. La valorizzazione dell'entroterra passa, infatti, anche dall'attenzione che rivolgiamo alle coltivazioni e conseguentemente alla tutela del territorio. Stiamo spingendo, cercando di coinvolgere i coltivatori nel discorso turistico: acquistando i prodotti a prezzi concordati (sfusato amalfitano ma anche ortaggi, verdura e frutta) oltre a garantire loro *lo sbocco commerciale*, diamo loro la possibilità di entrare in questa spirale virtuosa dell'attrazione turistica. Questo ha il duplice valore di proporre ai nostri visitatori ed ospiti, dei *prodotti di qualità a chilometri zero*, certificati attraverso controlli comuni, con un marchio legato al RavelloSense che distinguerà il ristorante, l'albergo o il negozio consorziato, rispetto a quanti questa attenzione verso il territorio non dimostrano di averla.

I turisti sono poi interessati alla fruizione delle produzioni locali ad un secondo livello, ovvero *la visita presso i luoghi dove di fatto si coltivano questi prodotti*.

Ho rilevato, dal sito web del Sodalizio, il nutrito elenco delle categorie di operatori ed esercenti che hanno aderito al Consorzio. Non mi sfugge il quadro dei legittimi interessi che danno gambe all'iniziativa. Mi sono tuttavia domandato se non fosse il caso di promuovere maggiormente le adesioni delle istituzioni e strutture culturali che operano nel comprensorio e che non vedo rappresentate nel "Comitato di indirizzo". Mi rendo conto che apparentemente gli interessi non combaciano. Pur tuttavia, sono anch'esse importanti soggetti di sviluppo, che attraggono visitatori molto sensibili verso le peculiarità del comprensorio. Come Ravello Festival e lo stesso Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali il quale, attraverso le sue attività scientifiche e culturali, richiama annualmente, soprattutto in bassa stagione, circa 1000 studiosi ed alti rappresentanti di qualificati organismi del settore - per un totale di più di 2000 giornate di presenza - italiani e stranieri, che per il loro profilo sono degli ottimi "am-



Villa Cimbrone. Camera



“basciatori” del “sense” di Ravello. Dal Suo punto di vista, merita un approfondimento questo aspetto?

Per rispondere alla prima parte della sua domanda, le dirò che il Consorzio nasce con la specifica volontà di proporsi come uno strumento di raccordo “verticale” rispetto alle tematiche di qualità di cui abbiamo già parlato. Sarebbe stato certamente più semplice, anche dal punto di vista organizzativo, coinvolgere solo gli albergatori di Ravello. Ma alla base della volontà di far nascere questa realtà consortile, la prima, vogliamo ricordarlo, che sia riuscita ad essere rappresentata dal nostro territorio, c’era proprio la possibilità di relazionarsi con *altre* realtà, ed a fronte della nascita di altri consorzi, anche con questi. Non nascondo le indubbie difficoltà di un progetto così ambizioso ma, dopo aver lungamente riflettuto, vogliamo farlo per poter contare, oltre che su un valore comune, quello della qualità del nostro territorio, su di un risultato finalmente duraturo nel tempo.



Villa Cimbrone. Ingresso

Rispetto all’eventuale ingresso di nuovi enti, la proposta ci trova completamente favorevoli. Questo porterebbe indubbiamente nuova linfa all’intero comparto consortile e, nuovi stimoli per la lettura dei valori e degli obiettivi di qualità che ci vedono impegnati come consorziati e come imprenditori del territorio.

Il “Sense” di Ravello è insito nelle “*maggiori emozioni*”, sono questi elementi fondamentali che rappresentano la nostra garanzia rispetto alla proposta di un servizio che fa della tranquillità una delle maggiori attrattive che tendono a rassicurare i visitatori rispetto

anche ad alcuni eventi di cronaca, che riguardano la regione, ma che restano fuori dalla dimensione di accoglienza sulla quale Ravello è tarata.

La parola d’ordine, turisticamente parlando, è *emozionare, arricchire*. Chi riesce a farlo, unendo grande raffinatezza e competenza riuscirà vincente, soprattutto dopo un periodo di transizione, ove la grande competizione sui prezzi in atto, avrà portato ad un appiattimento dell’offerta ed una inevitabile scaduta dei servizi.

È un impegno difficile, quello di garantire la qualità e la tranquillità per una vacanza “to remember”, ma noi siamo pronti, anche con l’aiuto ed il supporto degli enti, ad impegnarci perché questo possa succedere.



Il Centro di Ravello, pur operando a scala europea, è stato sempre molto attento allo sviluppo ed ai valori del territorio in cui è ubicato. E sotto questo aspetto, anche attraverso la sua nuova “rivista on line” intende procedere oltre, dando voce agli operatori locali. Da molti anni, del resto, il “focus” delle riflessioni e delle attività del Centro si impernia sullo stretto ed ineludibile intreccio tra politiche culturali e politiche di sviluppo: mi sembra che il concetto sia “nelle corde” del Consorzio. Resta il fatto che, in ogni caso, per darsi un più efficace sostegno reciproco e per tradurre in pratica una tale linea d’azione, occorrerebbe stabilire forme organiche di collaborazione, dando vita a progetti ed iniziative comuni, coerenti con le rispettive finalità istituzionali. Lei che ne pensa?

Siamo ben contenti che ci sia una nuova occasione per far sentire la voce degli imprenditori. Non siamo quelli votati soltanto ed esclusivamente al business, come da banale ma consolidata visione comune. Ci sentiamo piuttosto profondi conoscitori e referenti del territorio e siamo pronti a mettere sul campo, intuizione, capacità ed impegno professionale, attorno a progetti seri ed obiettivi condivisi.

Devo dare atto al Centro della grande attenzione che ha sempre dedicato, fin dalla sua nascita, alle riflessioni sulla tutela e lo sviluppo del nostro territorio.

Una nuova collaborazione con il consorzio Ravello Sense o l’ingresso del CUEBC nell’attività consortile che auspichiamo vivamente, porterebbe sicuramente nuovi stimoli e competenze, per nuovi progetti ed iniziative ancora più ambiziose, rese più concrete dalla visione imprenditoriale, per il rilancio delle Nostre Terre.

