

# Territori della Cultura

Rivista on line Numero 56 Anno 2024

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







# Sommario

## Comitato di Redazione

5

Un nuovo percorso d'impegno sul valore del patrimonio immateriale

Alfonso Andria

8

Interessi diffusi e beni culturali

Pietro Graziani

12

## Conoscenza del Patrimonio Culturale

Raffaella Federico Un tributo a Dioniso dalla villa di Arianna

18

Maria Cristina Misiti Ancora qualche riflessione  
sull'autoritratto di Leonardo

24

## Cultura come fattore di sviluppo

Arianna Beretta Arte e medicina: un'alleanza per la conservazione  
del patrimonio

32

Patrizia Miggiano GreenHeritage. Un policy brief per mitigare l'impatto dei  
cambiamenti climatici sul patrimonio culturale immateriale

38

Gino Famiglietti Le "cose di antichità e d'arte" illecitamente esportate: una  
proposta organizzativa per affrontare il problema

46

Elisa Piga e Manuela Ronchi Il Geoportale della Cultura Alimentare. Uno  
strumento digitale innovativo per raccontare culture, territori e comunità

52

Antonia Corvasce, Francesco Moneta PREMIO CULTURA + IMPRESA  
2023-2024. Le tendenze di oggi: arte contemporanea e design,  
rigenerazione urbana, sostenibilità sociale e innovazione  
tecnologica e digitale al servizio della cultura

56

## Metodi e strumenti per le politiche culturali

Hamra Zirem Le pitture e le incisioni rupestri nel parco culturale  
del Tassili N'Ajjer

64

Dieter Richter *È stata la mia grande fortuna, che potei salvarmi qui.*  
Maria Hellersberg, sindacalista e battistrada per i diritti delle donne: un  
destino d'esilio a Positano (1935-1980)

72

Hamra Zirem Vedere il mondo con altri occhi, la lezione di Gianluca Ferri

78

Emilia Surmonte *L'Immoraliste* d'André Gide face à la tradition  
du roman au XIXe siècle. Rupture ou continuité?

82

Carmen Saggiomo Gide face à Dostoïevski: entre le maudit et le bonheur

98

Patrizia Nardi Patrimonio culturale immateriale italiano.  
*Racconti (in)Visibili e Machines for Peace*, i progetti espositivi di ICPI  
e Rete delle grandi Macchine a spalla a Parigi.

110

**Appendice: Raccomandazioni Ravello Lab 2023**

121

**Rubriche**

142





# Comitato di Redazione



Presidente: Alfonso Andria [andria.ipad@gmail.com](mailto:andria.ipad@gmail.com)

Direttore responsabile: Pietro Graziani [pietro.graziani@hotmail.it](mailto:pietro.graziani@hotmail.it)

Direttore editoriale: Roberto Vicerè [redazione@quotidianoarte.com](mailto:redazione@quotidianoarte.com)

## Comitato di redazione

Claude Livadie Responsabile settore  
"Conoscenza del patrimonio culturale" [alborelivadie@libero.it](mailto:alborelivadie@libero.it)  
Jean-Paul Morel Archeologia, storia, cultura [moreljp77@gmail.com](mailto:moreljp77@gmail.com)  
Max Schvoerer Scienze e materiali del  
patrimonio culturale [schvoerer@orange.fr](mailto:schvoerer@orange.fr)  
Maria Cristina Misiti Beni librari,  
documentali, audiovisivi [c\\_misiti@yahoo.it](mailto:c_misiti@yahoo.it)

Francesco Caruso Responsabile settore  
"Cultura come fattore di sviluppo" [francescocaruso@hotmail.it](mailto:francescocaruso@hotmail.it)  
Territorio storico, ambiente, paesaggio  
Ferruccio Ferrigni Rischi e patrimonio culturale [ferrigni@unina.it](mailto:ferrigni@unina.it)

Dieter Richter Responsabile settore  
"Metodi e strumenti del patrimonio culturale" [dieterrichter@uni-bremen.de](mailto:dieterrichter@uni-bremen.de)  
Informatica e beni culturali  
Matilde Romito Studio, tutela e fruizione  
del patrimonio culturale [matilderomito@gmail.com](mailto:matilderomito@gmail.com)  
Adalgiso Amendola Osservatorio europeo  
sul turismo culturale [adamendola@unisa.it](mailto:adamendola@unisa.it)

## Segreteria di redazione

Eugenia Apicella Segretario Generale [univeur@univeur.org](mailto:univeur@univeur.org)  
Monica Valiante

## Progetto grafico e impaginazione

PHOM Comunicazione srls

## Info

Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali  
Villa Rufolo - 84010 Ravello (SA)  
Tel. +39 089 858195 - 089 857669  
[univeur@univeur.org](mailto:univeur@univeur.org) - [www.univeur.org](http://www.univeur.org)

Per consultare i numeri precedenti e  
i titoli delle pubblicazioni del CUEBC:  
[www.univeur.org](http://www.univeur.org) - sezione Mission

Per commentare gli articoli:  
[univeur@univeur.org](mailto:univeur@univeur.org)

ISSN 2280-9376

Main Sponsor:



# Comitato Scientifico



**On. Alfonso Andria**, Presidente

**Prof.ssa Claude Livadie**, Direttore di Ricerca emerito Centre National de la Recherche Scientifique, Ministère de la Culture, CCJ, Aix en Provence

**Prof. Adalgiso Amendola**, Professore Emerito di Economia politica, Università di Salerno

**Prof. Margherita Azzari**, Ordinario di Geografia, Università di Firenze, Vice Presidente Società Geografica Italiana

**Prof. Alessandro Bianchi**, Direttore Scuola di Rigenerazione Urbana Sostenibile "LaFeniceUrbana"

**Prof. David Blackman**, Archeologo, già Direttore della British School at Athens

**Dott.ssa Raffaella Bonaudo**, Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio delle province di Salerno e Avellino

**Prof. Mounir Bouchenaki**, Archaeologist, Special adviser of UNESCO Director-General and of ICCROM Director-General

**Prof. Leonardo Cascini**, Presidente Onorario Scuola Internazionale sul Rischio da frana (LARAM), Università di Salerno

**Prof. Clementina Cantillo**, Ordinario di Storia della Filosofia, DiSPaC, Università di Salerno

**Prof. Elena Flavia Castagnino Berlinghieri**, Funzionario Direttivo Archeologo della Soprintendenza di Siracusa

**Prof.ssa Tiziana D'Angelo**, Direttore Parco Archeologico di Paestum e Velia

**Prof. Stefano De Caro**, Archeologo, già Direttore ICCROM

**Prof.ssa Maria Giuseppina De Luca**, Ordinario di Estetica, Università di Salerno

**Mons. José Manuel Del Rio Carrasco**, Dicastero per il Culto Divino e la Disciplina dei Sacramenti

**Dott.ssa Caterina Della Porta**, Consigliere del Ministro della Cultura, Grecia

**Prof. Maurizio Di Stefano**, Ingegnere, Architetto, specializzato in Restauro dei Monumenti, Presidente ICOMOS Italia

**Dott. Eladio Fernandez Galiano**, Programme des Itinéraires cultures, Conseil de l'Europe

**Prof. Ferruccio Ferrigni**, già Docente di Gestione dei Sistemi Urbani e Territoriali, Dipartimento Pianificazione e Scienza del Territorio, Università Federico II, Napoli - Coordinatore attività

**Prof. Pietro Graziani**, Già Direttore Generale MiBACT, Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio Università "La Sapienza" - Direttore Responsabile Territori della Cultura

**Prof. Roger A. Lefèvre**, Professeur émérite en Sciences de l'Environnement, Université Paris-Est Créteil

**Prof. Ferdinando Longobardi**, Professore Linguistica Università degli studi di Napoli "L'Orientale"

**Prof. Giuseppe Luongo**, Professore Emerito di Fisica del Vulcanismo, Università Federico II, Napoli

**Dott.ssa Maria Cristina Misiti**, già Direttrice Istituto per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario

**Prof. Jean-Paul Morel**, Professore Emerito di archeologia, Université de Provence

**Prof. Luiz Oosterbeek**, Coordinating Professor of the Polytechnic Institute of Tomar, UNESCO chair holder, President of the International Council for Philosophy and Human Sciences

**Dott.ssa Giuseppina Padeletti**, Dirigente CNR

**Prof. Mark John Pearce**, Professor of Mediterranean Prehistory, University of Nottingham

**Prof. Fabio Pollice**, Rettore Università del Salento - Responsabile progetti europei

**Prof. Dieter Richter**, Professore Emerito di Letteratura Critica, Università di Bremea

**Dott.ssa Matilde Romito**, Archeologo, già Direttrice Musei Provinciali di Salerno

**Prof. Franco Salvatori**, già Professore di Geografia, Università Tor Vergata

**Prof. Max Schvoerer**, Professeur émérite Université Bordeaux Montaigne; Membre de l'Académie Européenne des Sciences et des Arts, Salzburg; Président du réseau PACT

**Dott.ssa Giuliana Tocco**, Archeologo, già Soprintendente archeologo di Salerno e Avellino

**Dott.ssa Françoise Tondre**, già Dirigente Consiglio d'Europa

**Prof. Denise Ulivieri**, Professore Storia dell'Architettura, Università di Pisa

**Dott. Hamza Zirem**, Scrittore e mediatore interculturale

**Dott. Gabriel Zuchtriegel**, Direttore Generale Parco Archeologico di Pompei

# Consiglio di Amministrazione



On. Alfonso Andria  
**Presidente e legale rappresentante**

Dott.ssa Marie-Paule Roudil  
**Vice Presidente**

Dr. Eugenia Apicella  
**Segretario Generale**

## Rappresentanti Enti Fondatori

*Secrétaire Général Conseil de l'Europe*

Dr. Marija Pejčinović Burić

*Comune di Ravello*

Dott. Paolo Vuilleumier, Sindaco

*Università degli Studi di Salerno*

Prof. Vincenzo Loia, Rettore Magnifico

*Comunità Montana "Monti Lattari"*

Luigi Mansi, Presidente

## Rappresentanti Soci Ordinari

*Centro di Cultura e Storia Amalfitana*

Dott. Giuseppe Cobalto, Presidente

*Comune di Scala*

Ivana Bottone, Sindaco

## Membri Cooptati

*Prof. Adalgiso Amendola*

Professore Emerito di Economia politica, Università di Salerno

*On. Alfonso Andria*

Senatore

*Prof. Francesco Caruso*

Ambasciatore

*Prof. Claudio Cerreti, Presidente*

Società Geografica Italiana

*Prof. p. Giulio Cipollone, Ordinario di Storia della Chiesa*

Medievale

Pontificia Università Gregoriana

*Dott. Diomede Falconio, Presidente*

Fondazione Ravello

*Prof. Manuel Núñez Encabo*

Associazione Europea ex parlamentari del Parlamento Europeo e del Consiglio d'Europa

*Dr. Marie-Paule Roudil*

già Direttore Unesco Office in New York e The UNESCO Representative to the United Nations

*Dott. Riccardo Sessa*

Ambasciatore, Vice Presidente Società Italiana per l'Organizzazione Internazionale

*Dr. Krzysztof Zyman*

Head of Major Hazards and Environment Division, Executive Secretary of the EUR-OPA Major Hazards Agreement, Council of Europe

## Membri consultivi

Prof.ssa Claude Livadie

Relatore del Comitato Scientifico

## Revisore Unico

Dr. Alfonso Lucibello





## Un nuovo percorso d'impegno sul valore del patrimonio immateriale

**M**isurarsi con le grandi sfide del nostro tempo: è l'imperativo a cui nessuno può e deve sottrarsi!

Gli istituti culturali da tempo hanno avvertito l'esigenza di assumere tale responsabilità e, nei limiti della propria funzione, intendono esercitarla fino in fondo. I cambiamenti climatici rappresentano non da oggi un tema di particolare complessità anche a causa degli impatti che si estendono ben oltre le sfere ambientale ed economica e che riguardano, invece, il combinato di fattori che sottende il benessere delle comunità locali e la sopravvivenza degli ecosistemi. Di qui la necessità di approfondire anche il rapporto tra cambiamenti climatici e patrimonio culturale immateriale declinando le diverse prospettive di analisi e di intervento. Tra queste certamente risulta prioritario pervenire a una catalogazione ad ampio spettro degli elementi costituenti il patrimonio culturale immateriale locale e definirne i profili di rischio.

Questo, in sintesi, il concept della "Policy Round Table" sul tema "Patrimonio immateriale e cambiamenti climatici". Le giornate di studio (la seconda in sessione pubblica) hanno avuto luogo il 12 e 13 aprile scorsi a Ravello, curate dal Centro Universitario



Ravello, 12 aprile 2024, da sinistra Fabio Pollice, Alfonso Andria e Giuseppina Padeletti.

Ravello, Filippo Maria Stirati e Alfonso Andria.



*Gubbio, Aula Consiliare del Municipio, firma del protocollo di intesa tra Comune di Gubbio e Centro di Ravello.*

Europeo per i Beni Culturali in partnership con il CNR nel quadro del progetto "GreenHeritage"<sup>1</sup>. Esperti, Ricercatrici, Cattedratici, Stakeholder e Amministratori locali, impegnati nel confronto di esperienze e nell'individuazione di strategie comuni, si sono interrogati prendendo in esame le criticità ma partendo dalle buone pratiche. All'iniziativa ravellese hanno partecipato il Sindaco di Gubbio Filippo Maria Stirati e una rappresentanza di Artigiani eugubini.

Un mese dopo, a metà maggio, accogliendo l'invito formulato al Centro, ho restituito la visita in occasione della Festa dei Ceri 2024. Nell'Aula Consiliare del Municipio di Gubbio, il Sindaco ed io abbiamo impegnato l'Ente locale e l'Istituto culturale che presiede a realizzare attività seminariali e formative. La tipologia delle iniziative è descritta nel Protocollo d'Intesa pubblicamente illustrato e sottoscritto.

L'indomani ho assistito, letteralmente strabiliato, ad alcune fasi salienti della Festa dei Ceri. Si tratta di una manifestazione unica nel suo genere, di eccezionale spettacolarità, che registra una partecipazione strabocchevole di visitatori italiani e stranieri, in

<sup>1</sup> "GreenHeritage - The impact of climate change on the Intangible Heritage" (<https://greenheritage-project.eu/>), un progetto Erasmus + finanziato dall'Unione Europea.

primo luogo coinvolgendo direttamente i cittadini che ne sono veri protagonisti. La loro spontaneità nell'accoglienza, il senso dell'ospitalità intorno alle tavole delle proprie case, e quindi la capacità relazionale, la spontaneità, rappresentano alcuni degli 'elementi' immateriali della Festa dei Ceri. Va evidenziato in primo luogo il valore della Comunità incarnato e esaltato dagli Eugubini! Ancora grazie e complimenti a tutti loro, al Sindaco Stirati, che da qualche settimana ha portato a compimento il suo secondo mandato, alla Civica Amministrazione e al Personale del Comune, alla "Università dei Muratori, Scalpellini e Arti Congeneri", all'Associazione Maggio Eugubino e a tutte le altre componenti che danno vita e corpo alla manifestazione. Sulla base degli obiettivi fissati nel Protocollo, il Centro di Ravello, affiancato dalla Dottoressa Giuseppina Padeletti del CNR e dall'Architetto Carla Maurano, Esperta Unesco, prosegue nel percorso di collaborazione con il Comune di Gubbio.

Auguri di buon lavoro alla nuova Amministrazione e al neo eletto Sindaco di Gubbio Vittorio Fiorucci.

*Alfonso Andria*





*Carla Maurano, Alfonso Andria e Giuseppina Padeletti, sullo sfondo la Piazza Grande di Gubbio gremita per la Festa dei Ceri 2024.*



## Interessi diffusi e beni culturali. L'avventura di ITALIA NOSTRA

**M**assimo Severo Giannini, nel trattato di diritto amministrativo, nella edizione del 1975, parlando di potestà discrezionali fa un esempio: "se un Soprintendente si avvede che ad un edificio di interesse artistico si stanno facendo lavori non autorizzati, ha tre possibilità: può ordinare che le innovazioni non autorizzate siano rimosse, rimettendo l'edificio in pristino; può, in sanatoria, autorizzare i lavori ma prescrivendo che si adottino talune misure; può autorizzarli in sanatoria puramente e semplicemente". In sostanza l'Amministrazione deve curare esclusivamente l'interesse pubblico attraverso la funzione e la competenza.

Nella seconda metà del secolo scorso, sempre Massimo Severo Giannini pose l'accento sul ruolo e sulla funzione che può essere svolta da soggetti terzi nel procedimento amministrativo, soggetti che hanno e curano un interesse collettivo e tuttavia non ammessi nel procedimento che nel tempo hanno poi visto evolversi e caratterizzarsi in azioni quale potere/potestà di osservazioni ad esempio di un Comitato. L'evoluzione della dottrina e della stessa giurisprudenza ha poi portato a legittimare la partecipazione di soggetti terzi in tutte quelle vicende che vanno sotto la denominazione di interessi diffusi, investendo la giurisdizione sia amministrativa che di diritto sostanziale.

Questa breve e certamente incompleta introduzione, consente tuttavia di guardare all'evoluzione che il pensiero di Massimo Severo Giannini ha avuto nel sistema dei momenti di partecipazione associata.

Nascono e precedono l'evoluzione giurisprudenziale, importanti realtà oggi patrimonio di partecipazione ampia e diffusa capillarmente nell'intera penisola.

Il 29 ottobre del 1955, nasce con Atto Notarile l'Associazione a carattere nazionale con la denominazione ITALIA NOSTRA (Fondazione nazionale per la tutela del patrimonio

storico-artistico della Nazione), così nell'articolo 1, dove non si può non sottolineare una contraddizione terminologica laddove si parla sia di Associazione che di Fondazione, fatto tuttavia non sostanziale nella reale evoluzione Associativa che ha caratteriz-



ASSOCIAZIONE NAZIONALE PER LA TUTELA  
DEL PATRIMONIO STORICO ARTISTICO E  
NATURALE DELLA NAZIONE

zato ITALIA NOSTRA, il cui scopo è quello di suscitare un vivo interesse per i problemi inerenti la conservazione del paesaggio, dei monumenti e del carattere ambientale delle città in rapporto all'urbanistica moderna, assicurando l'osservanza e le prescrizioni normative vigenti, promuovendo provvidenze legislative e tutela dei beni artistico-ambientali impedendo le speculazioni. Un ulteriore impegno dell'Associazione è quello di collaborare strettamente con tutte le iniziative e con le Associazioni che perseguono le stesse finalità; non trascurabile è il richiamo ad "alleggerimenti fiscali" per facilitare gli interventi manutentivi necessari, garantendo anche il loro pubblico godimento. Infine, non ultimo, il richiamo a promuovere l'acquisizione di beni culturali sul modello del National Trust britannico, da questo importante punto nasce l'apparente contraddizione tra l'essere Associazione e il termine Fondazione sopra citata. Vedremo poi che con questo fine nascerà il FAI (Fondo Ambiente Italiano).

Non è superfluo ricordare chi sono stati coloro che hanno voluto la nascita di ITALIA NOSTRA, il Senatore Umberto Zanotti Bianco, il Professor Pietro Paolo Trompeo, Giorgio Bassani, Antonia Desideria Pasolini dall'Onda, Elena Croce, il Professor Luigi Magnani.

Il 15 giugno del 1956, si riunisce il Consiglio direttivo dell'Associazione, con all'ordine del giorno la Convocazione dell'Assemblea dei Soci e il Funzionamento dall'associazione. La decisione che segue è quella della nomina di un Consiglio direttivo provvisorio



*Giulia Maria Crespi*





*Umberto Zanotti Bianco*

nelle persone, così si legge nel processo verbale, "Aldobrandini, Arangio Ruiz, Howard, Luigi Magnani Rocca, Enrico Mattei, Alberto Moravia, Adriano Olivetti, Pasolini dall'Onda. Viene eletto Presidente Umberto Zanotti Bianco mentre Filippo Caracciolo di Castagneto e Clemente Aldobrandini sono scelti quali Vicepresidenti, viene anche istituito un ufficio di segreteria. L'Associazione nasce come cenacolo illuminato di quanti avevano capito come la salvaguardia del patrimonio storico-artistico e la tutela del paesaggio, imponessero un sempre più ampio coinvolgimento della società civile.

Oggi ITALIA NOSTRA è iscritta nel Registro Unico Nazionale del terzo settore come APS (Associazione di promozione sociale).

Come naturale evoluzione dello spirito fondativo di ITALIA NOSTRA – che promuoveva nel suo atto fondativo, l'acquisizione di beni culturali sul richiamato modello britannico del National

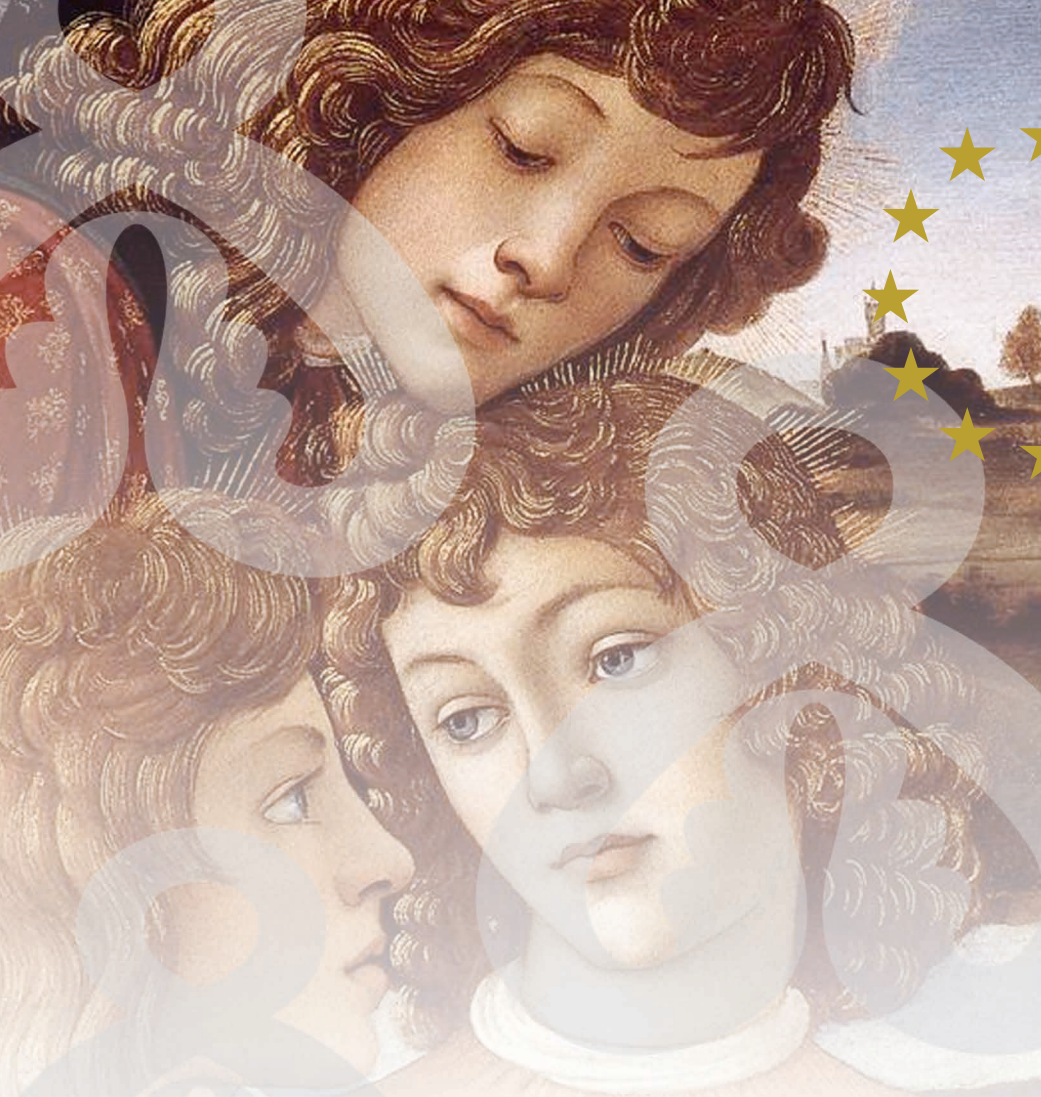
Trust che, nel Regno Unito, possiede circa 250.000 ettari e 1260 Km di coste – Elena Croce, figlia di Benedetto Croce e tra i fondatori di ITALIA NOSTRA, spinse Giulia Maria Crespi a valutare la nascita di una Fondazione, proprio sul modello britannico. L'idea fu poi supportata e condivisa, tra gli altri, da Renato Bazzoni e Alberto Predieri e portò alla stesura dell'atto costitutivo del FAI, riconosciuto poi con DPR n. 941 del 3 dicembre 1975, iscritto nei registri nazionali del Terzo Settore: le sue finalità sono riconducibili a finalità solidaristiche e di utilità sociale ed ha come suo fine esclusivo, l'educazione, l'istruzione della collettività, la difesa dell'ambiente e del patrimonio storico-monumentale italiano. Nel corso degli anni il FAI ha acquisito, a vario titolo, importanti luoghi e siti culturali destinati alla pubblica fruizione. ITALIA NOSTRA e il FAI rappresentano una realtà di stimolo, controllo e gestione rivolti a quel patrimonio che la Carta Costituzionale del 1948 ci ricorda con l'articolo 9: la Repubblica "TUTELA IL PAESAGGIO E IL PATRIMONIO STORICO E ARTISTICO DELLA NAZIONE". Nel 2022 l'articolo 9 ha visto una significativa integrazione con: "TUTELA L'AMBIENTE, LA BIODIVERSITA' E GLI ECOSISTEMI".

ITALIA NOSTRA e il FAI sono quindi interpreti attivi di queste previsioni costituzionali confrontandosi con quanti ne condividono le finalità attraverso forme di diretta partecipazione alla vita dei loro organi.

*Pietro Graziani*







Centro Universitario Europeo  
per i Beni Culturali

Ravello

# Conoscenza del patrimonio culturale

Un tributo a Dioniso dalla villa di Arianna Raffaella Federico

Ancora qualche riflessione sull'Autoritratto  
di Leonardo Maria Cristina Misiti



## Un tributo a Dioniso dalla villa di Arianna

Raffaella Federico

*Docente di Letteratura classica, Independent Researcher per le Soprintendenze archeologiche in Campania e il Parco Archeologico di Pompei*

Pompei è ben conosciuta per i suoi affreschi colorati e di soggetto mitologico e floreale quasi sempre pervenuti intatti grazie alle modalità di seppellimento di quest'antica città romana distrutta dall'eruzione pliniana del 79 d.C. La coltre di materiali piroclastici ha infatti sigillato gli ultimi momenti di vita e preservato, paradossalmente, l'interezza delle domus – a parte i soffitti crollati sotto i metri cubi di lapilli – con affreschi murari e decorazioni architettoniche, suppellettile domestica e arredi talvolta lussuosi talvolta semplici ed essenziali per la vita quotidiana. Anche l'antica *Stabiae*, oggi Castellammare di Stabia situata a meno di 7 km da Pompei patì simile sorte di seppellimento. La città romana è famosa per le due ville di *otium* ben visitabili, villa San Marco e Villa di Arianna, ed in esse si possono ammirare bellissimi affreschi di fine esecuzione commissionate da un'élite tardo repubblicana e imperiale di età giulio-claudia che conosceva e apprezzava i capolavori artistici dell'antichità greca per volerli imitati e copiati nelle proprie dimore.

La villa di Arianna si trova sulla collina di Varano e fu portata in luce negli anni '50 del secolo scorso da Libero D'Orsi, due secoli dopo le esplorazioni borboniche della metà del '700, è famosa per i suoi affreschi in parte distaccati e ora al MANN o nel Museo Libero D'Orsi a Castellammare di Stabia e in parte ancora *in situ*. Oggetto di questa breve nota è la rilettura di alcuni affreschi del triclinio 3, posto nel quartiere residenziale estivo affacciato sul mare. Il triclinio è un'ampia sala di mt 10 x 5,60 e 6,80, con un elegante pavimento a mosaico con tessere nere e inserti di piccole schegge di marmo colorato di varia provenienza. Le pareti sono affrescate con un sistema decorativo a pannelli intervallati da sottili strutture architettoniche e nella parte centrale della parete vi è un grande quadro (megalografia) che raffigura un mito, e di questo un momento ben preciso dell'intera narrazione. La parete sud presenta il famoso affresco di Arianna addormentata con *Ypnos*, cioè il dio Sonno e Dioniso che guarda la sua bellez-

za, in lontananza una figura maschile con una fiaccola in mano, Eros o forse Teseo pronto a salpare con la sua nave.

Il pittore ha colto l'attimo più fecondo di questo mito e cioè l'amore di un dio per una mortale. La bella Arianna, figlia di Minosse, era stata abbandonata nell'isola di Nasso da Teseo che era riuscito a salpare da Creta dopo esser scappato dal Palazzo-Labirinto, grazie al filo che Arianna stessa gli aveva fornito prima di entrarvi e che era fuggita con lui. Questo tema piaceva tanto ai pompeiani che lo raffigurarono più volte nelle loro case e quello raffigurato nella villa è tra i migliori dipinti di questo genere. Delle altre due pareti est e ovest ben poco resta sia per decorazione che per i quadri centrali. Tuttavia è stato possibile comprendere le raffigurazioni originarie, sulla base di confronti con pitture simili e sulla base di frammenti ricostruiti dopo essere stati trovati al momento della scoperta.

Sulla parete est vi è una donna seduta di spalle con mantello sciolto sulle gambe e rivolta verso il centro, il suo sguardo sembra infelice, ed è stata interpretata come Fedra, sulla base dell'altra figura che l'affianca, Ippolito. È possibile ammirare questa figura al Museo Libero d'Orsi. Il giovane è dipinto con clamide rossa e bel corpo atletico con incarnato scuro secondo l'accorgimento dei pittori pompeiani per le figure maschili. Secondo il mito Fedra, sorella di Arianna, s'innamora del suo figlioccio Ippolito che ama solo i cavalli che preferisce all'amore della matrigna, motivo per cui è punito da Afrodite con la morte. Anche qui il tema rappresentato è l'amore ma infelice e non corrisposto.

Sulla parete ovest invece il grande quadro centrale è lacunoso nella parte superiore ma è rappresentata una donna come si

comprende dal busto ammantato che resta e che poggia sulle due gambe di cui una inginocchiata e l'altra presumibilmente scartata di lato. La composizione singolare raffigura Ambrosia e Licurgo (fig.1) che sta immobilizzando con le mani la donna nell'atto di sollevarsi. Ambrosia secondo il mito è una delle nutrici che ha allevato Dioniso e per questo è perseguitata dal re Licurgo che si oppone al culto dionisiaco nella sua terra e dunque insegue lei e le compagne fino a raggiungerla per colpirla con la



Fig. 1 Ambrosia, triclinio 3, Villa di Arianna, Castellammare di Stabia.





Fig. 2 Mosaico di Licurgo e Ambrosia (MANN inv. n. 9988).

scure bipenne. Tuttavia, la ninfa si tramuta in tralci di vite e avvinghia Licurgo soffocandolo, grazie all'aiuto di Ghè. Il mito era già presente in Omero, che racconta dell'inseguimento di Dioniso che scappa in mare e viene protetto da Teti. Una tradizione di età classica faceva riferimento alla metamorfosi di Ambrosia in vite. Ma è Nonno di Panopoli autore tardo che nel V secolo d.C. tratta per intero questo mito che il nostro pittore giustamente non poteva conoscere.

In questo quadro della villa di Arianna il pittore ha voluto presentare un momento drammatico. Ambrosia nell'estremo slancio di sollevarsi, poiché è caduta o sta per cadere in terra ma Licurgo la blocca con una mano sulla spalla e l'altra al fianco, e i particolari delle mani di Licurgo oggi si vedono ancora (fig.1). Ma accanto a lei doveva esserci Dioniso corso in suo aiuto, infatti restano tracce dell'abito talare rosso e arancio del dio e i suoi piedi in sandali verdi. Il volto della ninfa non più visibile è desumibile dalla torsione del collo girato a destra verso il suo carnefice Licurgo. Una scena simile è rappresentata in un mosaico da Ercolano della metà del I secolo a. C. (fig. 2), ma la sua esecuzione appare ben





Fig. 3 Licurgo e Ambrosia, casa dei Bijoux, Delo.

più rigida del suo modello che doveva essere il celebre mosaico da Delo della fine del II secolo a.C. (fig. 3) che è stato un riferimento sicuro per tutti i mosaici del mondo romano realizzati fino al III secolo dell'Impero. I confronti con iconografie simili si riferiscono alle case di Gavio Rufo, per Licurgo e Ambrosia (VII, 2,16) e della Regina Margherita per Poseidone e Amimone (V, 2, 1) che proponeva uno schema simile e con le raffigurazioni di Amimone e Poseidone presenti su alcuni rilievi marmorei o di stucco. Notiamo che sono tutte derivanti forse da un unico cartone che prevedeva la figura del vincitore/carnefice alle spalle o di fronte alla vittima inginocchiata in atto di estrema sottomissione e sconfitta. Si tratta di un linguaggio mutuato dal mondo classico di lotte tra Greci e Barbari e di Amazzonomachie scultoree. Ma anche alcune bellissime sculture sono illuminanti per un confronto immediato, come la Niobe ferita degli Horti Sallustiani o la Dirce del Toro Farnese al MANN; e in pittura, ricordiamo il celebre affresco del Penteo assalito dalle Baccanti, nella Casa dei Vettii, a Pompei o ancora nella stessa villa di Arianna il quadretto con Dafne che soccombe ad Apollo (MANN 9535) che già la tramuta in alloro.



Nel triclinio 3 questo affresco appare un tributo al dio del vino, protagonista di questa villa ma anche di altre in terra vesuviana, come la villa dei Misteri o quella di Terzigno. Sono ville produttrici di vino o afferenti ai traffici commerciali del vino. Ed appare giustificata la celebrazione del dio Dioniso autore della scoperta della coltura del vino, castigatore di quanti gli si opponevano. Dioniso è rappresentato in trionfo nel celebre affresco dalla villa di Carmiano (Gagnano), in antico territorio dell'*Ager Stabianus*. Infine le decorazioni pittoriche del triclinio 3 richiamano anch'esse il dio artefice indiscusso del mondo teatrale e del pantomimo, infatti sono raffigurate le due maschere della tragedia e della commedia, sulla parete sud e una maschera incoronata di edera del dio, affiancata dal suo strumento il sistro e da un kantharos, sulla parete ovest. Dalla stessa villa proviene un altro frammento che raffigura un Erote che accarezza una mano che regge il kantaros ed è quella di una figura sdraiata di cui resta ben poco e raffigura sicuramente Dioniso (fig. 4).

Il mito di Licurgo e Ambrosia è una interessante metamorfosi, perché rientra nel ciclo Dionisiaco che in ambito vesuviano ebbe numerose raffigurazioni pittoriche dirette o indirette attraverso



Fig. 4 Erote con Dioniso, da un ambiente di Villa Arianna.

richiami di oggetti o animali raffigurati come la pantera. Gli attributi simbolici del dio oltre la pantera maculata erano il kantharos, le bende, la patera, il fallo, le maschere, le tigri e, nella decorazione, i tralci di vite o di edera. Queste ultime incorniciavano, anche i pannelli mediani della decorazione in III stile medio del grande atrio [24].

Concludendo, le raffigurazioni di Dioniso, a mio avviso, se è vero che rimandano a significati esoterici o iniziatici di carattere religioso, come si ritiene da sempre, si riferiscono anche a quelli di un modello sociale organizzativo-culturale che si basava ormai nel I sec. d.C. del mondo romano qui e altrove, sulla coltivazione della vite e produzione del vino attraverso una economia più dinamica e tecnologica che ormai sradicava quella statica allevatrice e agricola dei secoli precedenti. Un'economia di questo tipo nel I sec. d.C. prevedeva certamente proventi più facili e sicuri nel mondo mediterraneo.

#### Bibliografia sintetica

- Allroggen-Bedel, A., (1977) : *Die Wandmalereien aus der Villa in Campo Varano (Castellammare di Stabia), Römische Mitteilungen*, 84, 27-89.
- Bruneau, P. & Vatin, C., (1966) : *Lycurgue et Ambrosia. Sur une nouvelle mosaïque de Délos, Bulletin de Correspondance Hellénique*, 90, 2, 391-427
- d'Orsi, L., (1996) : *Gli scavi di Stabiae*, *Giornale di Scavo*, a cura di A.Carosella, Castellammare di Stabia.
- Elia, O., (1951) : *Scoperta di dipinti a Stabiae, Bollettino d'Arte*, 36, 40-46.
- Elia, O., (1957) : *Pitture di Stabia*, Napoli.
- Federico, R., (c.s.) : *Un soggetto ispirato al tema dionisiaco*, Coralini A., dir., *Pareti dipinte. Dallo scavo alla valorizzazione*, Atti del XV Congresso Internazionale di AIPMA, Napoli 9-13 sett. 2019.
- Federico, R., (2020) : *Vasellame domestico a Stabiae, un ipotesi di modelli circolanti tra la tarda età neroniana e la prima età flavia*, in *Fecisti Cretaria. Dal frammento al contesto: studi sul vasellame ceramico del territorio vesuviano*, a cura di Osanna, M. e Toniolo, L., Roma, 349-365.
- LIMC I, *Lexicon Iconographicum mytologiae classicae*, 1981.
- Massenzio, M., (1970) : *Cultura e crisi permanente: la 'Xenia' Dionisiaca*, Roma, 27-113.
- Matz, F.,(1869) : *Zwei Scenen aus dem Lykurgusmythos auf pompeianischen Wandgemälden*, *AZ*, 27, 53-55.
- Miele, F., (2015) : *Licurgo e Ambrosia: Mosaici del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, iconografia, aspetti del mito e contesti*, a cura di C. Angelelli e A. Lugari, Atti del XX Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del Mosaico (Roma 19-22 marzo 2014), Roma, 555-566
- Miniero, P., (1989): *Stabiae, Pitture e Stucchi delle Ville romane*, Castellammare di Stabia.
- PPM 1990-2003, *Pompei. Pitture e Mosaici*, I-IX Roma.



## Ancora qualche riflessione sull'Autoritratto di Leonardo

Maria Cristina Misiti

già *Direttrice Istituto per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario, Membro del Comitato Scientifico del CUEBC*

Riprendo uno scritto che avevo elaborato in occasione della mostra "**Leonardo il Genio il Mito**" tenutasi alle Scuderie Juvarriane nella Reggia di Venaria Reale nel 2011. L'occasione, solenne, la celebrazione del 150° anniversario dell'Unità d'Italia, aveva coinvolto tutte le più importanti istituzioni del nostro paese, in primis il Ministero per i beni e le attività culturali in tutte le sue articolazioni.

Come ogni grande evento culturale comportava l'esposizione temporanea di importanti capolavori, tra questi l'*Autoritratto* di Leonardo, considerato inamovibile a causa della fragilità del supporto, ma insostituibile catalizzatore di significati, simboli, emozioni.

I disegni di Leonardo – ma in modo del tutto speciale l'*Autoritratto* – consentono una relazione unica e fortemente emotiva con la mente e la mano del maestro: la mostra, dunque, diventava un momento magico per 'aprire' lo scrigno della collezione 'conservata nella *reserve*' della Biblioteca Reale di Torino presentandola ad un pubblico internazionale.

L'estrema fragilità del disegno dell'*Autoritratto* era stata messa in evidenza dall'Istituto centrale per la Patologia del libro in una relazione severa e radicale (relazione sullo stato di conservazione inviata con nota n. 2844 del 12.7.2006 al

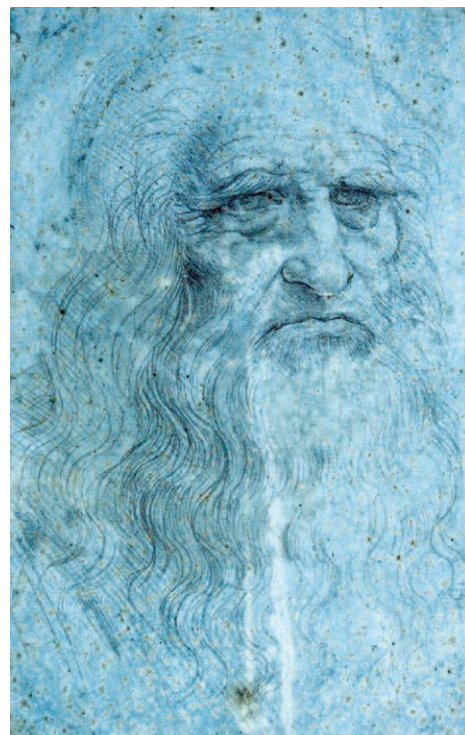
Direttore della Biblioteca Reale e al Direttore generale per i beni librari). Il responsabile del laboratorio di chimica, basandosi sui dati forniti dalla Biblioteca Reale, affermava: "Si esclude categoricamente che l'*Autoritratto* possa essere spostato". Su questa base il Comitato tecnico-scientifico per le biblioteche e gli istituti culturali, presieduto dal Prof. Tullio Gregory, nei verbali n. 20 del 2010, 21 e 22 del 2011, esprimeva parere negativo sulla movimentazione dell'opera.





Il problema era dunque conciliare le esigenze di tutela con la valorizzazione e il godimento di un tale capolavoro, affrontando il problema non solo sul piano rigidamente tecnico-scientifico ma con una opportuna mediazione delle logiche storico-conservative. In sintesi individuare un percorso virtuoso e affermare un concetto innovativo di "conservazione ragionevole" per rendere 'visibile' l'*Autoritratto* così da comunicare l'opera senza comprometterne la trasmissione alle future generazioni. Secondo la metodologia collaudata ogni progetto di conservazione deve collegarsi con i provvedimenti di conservazione preventiva in vista della vita successiva dell'opera. Afferma André Chastel, che si tratta dell'«*unico autoritratto autentico di Leonardo da Vinci*», e pertanto tutte le consuete attenzioni dovute ad ogni opera d'arte, sono in un caso come questo da moltiplicare. In secondo luogo, di fronte alla "tenace fragilità" di un capolavoro, ove la "consunzione" del supporto cartaceo e i traumi subiti per l'eccessiva "esposizione" alla luce nulla tolgono alla resa della mano del maestro, appare imprescindibile procedere secondo protocolli consolidati e verificati (non diversamente che in medicina). Tutte le relazioni erano concordi nel consigliare la realizzazione di foto a colori del recto e del verso del disegno (e il loro invio all'Istituto) al fine di valutare con obiettività, anche a distanza di tempo, se i danni riscontrati avessero subito un'evoluzione. E così in quella occasione si è effettuata una nuova campagna fotografica con immagini ad alta definizione, realizzate a cura del Consorzio "La Venaria Reale", una serie di scansioni multispettrali in luce visibile e luce radente che creano una mappa di riferimento delle alterazioni.

In tal modo si è finalmente segnato un "punto zero" per il monitoraggio delle condizioni dell'opera nel tempo. Il progetto di allestimento per la mostra di Leonardo in occasione del 150° anniversario dell'Unità d'Italia, nella sua straordinarietà, sin da subito ha inserito come elemento imprescindibile per la fattibilità il controllo del microclima dell'aria interna alle vetrine espositive durante tutto il periodo di trasporto e di permanenza in mostra, prevedendo un monitoraggio costante dei valori di temperatura e di umidità relativa. Tali valori, rispondenti a quelli ideali per la conservazione del patrimonio archivistico e librario, venivano registrati e trasmessi in tempo reale da un sensore di alta tecnologia inserito all'interno del 'climabox' così da evitare repentine oscillazioni che avrebbero provocato 'stress' alla carta che costituisce l'elemento 'debole' dell'*Autoritratto*.





La Direzione regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Piemonte, la Biblioteca Reale e il Politecnico di Torino, Dipartimento di Energetica sono stati, insieme all'Istituto Centrale per il Restauro e la Conservazione del Patrimonio Archivistico e Librario, che a quel tempo avevo l'onore di presiedere, incaricati del progetto della vetrina, un contenitore in grado di fornire una elevata garanzia per la messa in sicurezza dell'opera. Il processo di progettazione, realizzazione e collaudo della bacheca è stato guidato dal Politecnico di Torino con la collaborazione dei restauratori dell'ICRCPAL per le indicazioni circa le condizioni ottimali di conservazione e di esposizione. Un vetro di sicurezza garantiva la perfetta visione e nel contempo proteggeva contro urti accidentali, vandalismo ed effrazione, mentre la struttura evitava l'ingresso del pulviscolo atmosferico e, grazie anche alla presenza di materiale igroscopico in quantità adeguata all'interno del climabox, permetteva la stabilizzazione dell'umidità relativa durante tutto il tempo dell'esposizione.

Il vano tecnico inferiore, accessibile dall'esterno, era progettato per ospitare i sensori che rilevavano i valori di temperatura e umidità relativa, trasmettendoli ad una centralina interrogabile via internet dagli utenti autorizzati al controllo.

L'occasione dell'esposizione del 2011, mobilitando le risorse ne-

cessarie per sostenere le ingenti spese di assicurazione e vigilanza per tutta la durata della permanenza nei locali di Via Milano, ha reso finalmente possibile la realizzazione del progetto, fermo dal 2008, di trasferire il foglio dell'*Autoritratto* presso i laboratori dell'Istituto Centrale per il Restauro e la Conservazione del Patrimonio Archivistico e Librario a Roma per effettuare un check-up completo allo scopo di poter meglio definire le cause del *foxing* e il grado di instabilità chimica della carta e del segno grafico, nonché di sostituire il passe-partout non idoneo con uno in cartone non acido.

Nel giugno 2012, inoltre, l'Istituto ha organizzato, in partnership con il Centro Universitario Europeo dei Beni Culturali di Ravello, un Seminario internazionale che ha messo a confronto ricercatori, conservatori delle più importanti raccolte grafiche del mondo, restauratori e storici dell'arte, nel corso del quale è stata discussa anche la possibilità

di un intervento di restauro sull'*Autoritratto*. Gli Atti del Seminario (*I disegni di Leonardo. Diagnostica. Conservazione. Tutela*, Livorno, Sillabe 2012) hanno consentito di rispondere ad alcune



domande che fino ad allora erano senza risposta:

- fare il punto sul *foxing*;
- effettuare una dettagliata ispezione della morfologia della superficie;
- provvedere a una mappatura delle macchie;
- studiare la natura del supporto e la composizione della carta;
- fornire alcune ipotesi per la pulitura del disegno, cercando di attenuare le cause di degrado agendo secondo il principio del minimo intervento;
- mettere a fuoco alcune raccomandazioni da seguire per consentire la "sopravvivenza" dell'*Autoritratto* di Leonardo.

Il consenso è stato unanime sull'opportunità di un intervento conservativo, consistente in una pulitura, con rimozione meccanica degli inquinanti, mentre le opinioni si sono divise sulla possibilità di un restauro chimico, che permettesse anche di recuperare il contrasto fra supporto e segno grafico.

Riporto qui le **Raccomandazioni** unanimemente condivise a conclusione del Convegno del 2012: l'obiettivo era la definizione di una *road map* corretta per indicare i criteri e le procedure da adottare per la definizione di un piano di manutenzione così come i passi successivi della conservazione programmata, intervento che, agli occhi della comunità scientifica chiamata a pronunciarsi sui dati emersi a seguito delle indagini diagnostiche, è apparsa come la via più efficace per dare un orizzonte certo alla salvaguardia di questo capolavoro.

*«L'efficacia del programma di manutenzione e la sua applicabilità si fondono principalmente sulla disponibilità dei dati necessari a definire lo stato dell'opera attraverso le vicende esecutive e conservative fino agli interventi più recenti. In questo modo è possibile non soltanto definire lo scenario evolutivo, ma anche elaborare modelli di confronto nel tempo, creando così parametri di riferimento che consentano la messa a punto dei controlli ciclici da effettuare sull'opera.*

*Il piccolo e fragile Autoritratto di Leonardo è stato per la prima volta sottoposto a prove diagnostiche: la parola-chiave non è "restaurare" ma "conoscere", da qui auspicabilmente sorgono domande, ipotesi, riflessioni.*

*Questa è la ragione e il successo del Seminario e della campagna di comunicazione alla stampa italiana ed estera, un'"avventura della conoscenza" di alto valore tecnico-scientifico e di passione che ha stimolato tutti i soggetti coinvolti.*

*La premessa alle **raccomandazioni conclusive** non può che prendere l'avvio dai progressi che la ricerca ha conseguito nel campo della conservazione e del restauro dei beni culturali e dall'esigenza di applicarne i risultati finali con la dovuta prudenza quando l'oggetto di tali applicazioni è opera unica come nel caso del disegno di Leonardo.*

*Esposta in forma molto sintetica – avverte Giovanni Urbani – la teoria estetica del restauro consiste nell'assumere che lo stato di conservazione delle opere d'arte sia da valutare in rapporto non all'integrità o meno della loro costituzione materiale, ma a quella dell'originario messaggio artistico in esse contenuto.*

*Partendo dalla consapevolezza dell'estrema fragilità del supporto cartaceo e della sanguigna sembra opportuno individuare 5 linee di intervento:*

- 1) attuare una politica di prevenzione e di monitoraggio dello stato di conservazione effettuando periodicamente controlli ambientali e analisi diagnostiche (long term monitoring); va evitata senza dubbio "l'esposizione ininterrotta" programmando ciclicamente tempi di esposizione del disegno e tempi di "riposo" (eventi espositivi limitati a non più di 14 settimane, attenzione a tutti i rischi di stress connessi);*
- 2) fare particolare attenzione ai materiali impiegando prodotti di sicura affidabilità nel tempo; in sinergia con le istituzioni interessate eseguire test su cartoni per i passe-partout per verificare la composizione (auspicabile cotone 100%);*
- 3) considerando che il Seminario ha consentito la creazione di una community di ricercatori, studiosi, conservatori, lanciare una ricerca con tutte le istituzioni rappresentate (Mibact, CNR, Windsor, Biblioteca Ambrosiana, Università) che riallacciandosi alle investigazioni proposte sulle caratteristiche fisiche della carta possa accrescere le conoscenze sulla fabbricazione e composizione della carta antica a partire dal sec. XIV (ipotesi di creazione di una banca dati internazionale, potenziamento e messa in rete della banca-dati Corpus Chartarum Italicarum);*
- 4) considerando che il degrado va monitorato ancora per verificare condizioni di stabilità, limitare l'eventuale intervento di restauro alla eliminazione delle microtensioni che derivano dall'adesione al passe-partout, e nel caso di intervento di pulitura, verificare con test su carta antica tutti gli eventuali trattamenti, "cercando il miglior compromesso tra storicità dell'opera e necessità conservative";*
- 5) applicare nella fase espositiva i recenti risultati delle ricerche nel campo delle scienze dell'illuminazione al fine di realizzare le condizioni ottimali di corretto equilibrio fra esigenze espositive e conservative.*

Secondo quanto emerso nel corso del workshop, insomma, spesso i trattamenti meno invasivi risultano essere i migliori. Infatti, è sempre possibile continuare a monitorare il disegno rinviando tempi e modalità con i quali intervenire.

Già nel sopralluogo del 2011 si era unanimemente evidenziato che i locali del caveau, nei quali le opere sono conservate, sono assolutamente idonei ai fini di conservazione e tutela delle opere

e, con le dovute limitazioni negli accessi, l'esposizione che avviene nella sua sede conservativa, azzererebbe quelle interferenze e alterazioni microclimatiche dovute alla movimentazione dell'opera con le conseguenti eccezionali misure di sicurezza.

In qualche modo, però, questo capolavoro qualche interrogativo irrisolto continua a lasciarlo. In particolare, è doveroso continuare a chiedersi se sappiamo abbastanza di questa opera, in termini di datazione, vicende storico-critiche e possibili relazioni con altri fogli ma anche se, intervenendo, finiremmo, in qualche modo, con il compromettere importanti informazioni materiali che in futuro potrebbero essere utili per rispondere a domande fondamentali su questo disegno e sui possibili collegamenti con altre opere.

Il binomio "conservazione-fruizione" oggi appare di impressionante attualità, con un potenziale di sviluppo e di crescita che si è ritenuto doveroso realizzare coniugando strumenti e pratiche già esistenti con intuizioni innovative dalle quali possono scaturire nuove ed inedite scoperte.

Comunicare all'attenzione di un ampio pubblico tutto ciò che è necessario mettere in atto per la salvaguardia, le analisi diagnostiche chimico-fisico e biologiche e gli accorgimenti per realizzare un idoneo sistema di conservazione, aiuta a tenere ben salda la coscienza dell'identità antica di cui Leonardo è un simbolo inalienabile.

In sostanza conservare e non permettere la fruizione è decretare la morte stessa dell'opera; per dirla con le parole di Carlo Bertelli: *"la conservazione esige un mutamento nelle condizioni di vita immediatamente percepibile e restituisce la vita delle opere d'arte e dei monumenti alla dimensione quotidiana. Ricondurre il problema della tutela, oggi, alla conservazione, significa dargli dimensioni operative concrete"*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Insegnare informando sul restauro: rapporto tra discipline umanistiche e tecniche della conservazione*, in Atti del convegno: La conservazione e il restauro oggi. Le professioni del restauro. Formazione e competenze, Firenze, Nardini, 1992.







Centro Universitario Europeo  
per i Beni Culturali

Ravello

# Cultura come fattore di sviluppo

Arte e medicina: un'alleanza per la conservazione del patrimonio

Arianna Beretta

GreenHeritage. Un policy brief per mitigare l'impatto dei cambiamenti climatici sul patrimonio culturale immateriale

Patrizia Miggiano

Le "cose di antichità e d'arte" illecitamente esportate: una proposta organizzativa per affrontare il problema

Gino Famiglietti

Il Geoportale della Cultura Alimentare. Uno strumento digitale innovativo per raccontare culture, territori e comunità

Elisa Piga e Manuela Ronchi

PREMIO CULTURA + IMPRESA 2023-2024. Le tendenze di oggi: arte contemporanea e design, rigenerazione urbana, sostenibilità sociale e innovazione tecnologica e digitale al servizio della cultura

Antonia Corvasce,  
Francesco Moneta



# Arte e medicina: un'alleanza per la conservazione del patrimonio

Arianna Beretta  
*Direttrice Scuola di Restauro di Botticino*

## La Scuola di Restauro di Botticino

Quando nel 2022 la Scuola di Restauro di Botticino ha trasferito la sua sede a Milano in MIND la domanda che veniva posta più spesso dai nostri interlocutori era sul motivo per cui fosse stata scelta proprio quell'area. Chi conosce la storia della Scuola sa che la sede storica era proprio a Botticino, sopra le omonime cave di marmo, nell'ex Monastero della Santissima Trinità, il cui primo nucleo risale alla fine del Quattrocento. E chi conosce Milano sa che MIND, Milano Innovation District, è un progetto di rigenerazione urbana sorto nell'area dell'ex Expo 2015, nato con l'obiettivo di creare un polo d'eccellenza per la ricerca, la tecnologia, l'innovazione e lo sviluppo sostenibile.

Una scelta apparentemente ardita quella di Valore Italia, l'ente che gestisce la Scuola di Restauro, che vede tra i due soci fondatori Umana Forma e Fondazione Enaip Lombardia: una Scuola di restauro, nell'immaginario dei più legato a contesti storici, musei e antichità, nel luogo più innovativo di Milano, dove la scienza ha il suo primato.

In realtà chi si occupa di conservazione del patrimonio culturale sa bene quanto la scienza e la ricerca siano imprescindibili per la cura e il restauro dei nostri beni storico-artistici. Ecco perché è coerente una Scuola di restauro all'interno di un'area dove l'eccellenza scientifica ha la sua casa e dove è possibile creare un ecosistema di collaborazione e scambio.

Proprio perché l'alleanza tra scienza, tecnologia e arte è imprescindibile, la sede dove si trova la Scuola di Restauro di Botticino ospita anche CIMA, Campus ITS Mind Academy, il primo campus lombardo dedicato alle scuole di eccellenza ad alta specializzazione tecnologica, gli ITS. CIMA nasce dall'unione tra le quattro Fondazioni, Fondazione ITS Angelo Rizzoli per le Tecnologie dell'Informazione e della Comunicazione, Fondazione ITS Lombardo per le Nuove tecnologie Meccaniche e Meccatroniche,

Fondazione ITS Mobilità Sostenibile e Fondazione ITS Tech Talent Factory, con Valore Italia capofila del progetto.

Dunque oggi MIND è in pieno sviluppo e ospita aziende come la Fondazione IRCCS Istituto Galeazzi, ospedale specializzato nella chirurgia ortopedica e nella riabilitazione, AstraZeneca, Rold, il centro Human Technopole e solo qualche mese fa è stata posta la prima pietra per la sede della Università degli Studi di Milano che trasferirà lì tutte le facoltà scientifiche.

### **Conservazione restauro e scienza**

La conservazione e il restauro delle opere d'arte rappresentano una sfida complessa che richiede competenze specialistiche e un approccio multidisciplinare. Nel corso dei secoli, l'uomo si è adoperato per preservare i beni culturali, inizialmente affidandosi a tecniche tradizionali basate sull'esperienza e sull'abilità manuale. Tuttavia l'avvento della scienza e della tecnologia ha rivoluzionato questo campo, offrendo nuovi strumenti e metodologie per conoscere a fondo le opere d'arte e intervenire in modo sempre più mirato e rispettoso.

Le prime testimonianze dell'utilizzo della scienza per il restauro risalgono all'antichità, con l'impiego di tecniche come la pulitura e la ridipintura. Nel Medioevo e nel Rinascimento, l'attenzione si sposta sulla conservazione, con l'utilizzo di vernici e protezioni. L'Età Moderna segna un punto di svolta con lo sviluppo di nuove tecnologie diagnostiche, come la radiografia, che permettono di studiare l'opera in profondità. Il XX secolo è caratterizzato dall'esplosione di nuove metodologie, dalla spettroscopia alla termografia, fino all'avvento dell'era digitale con le sue potenzialità informatiche.

L'impiego della scienza e della tecnologia nel restauro e nella conservazione delle opere d'arte rappresenta un connubio ormai consolidato.

### **La collaborazione tra la Scuola e l'Ospedale Galeazzi**

L'Ospedale Galeazzi di Milano, parte del Gruppo San Donato, vanta una lunga esperienza nel campo della diagnostica per immagini. Negli ultimi anni, questa *expertise* è stata applicata anche al patrimonio storico artistico con un primo progetto di straordinaria importanza: l'analisi scientifica dei corpi santi di Sant'Ambrogio, Gervasio e Protasio. Promosso dalla Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano e condotto da un'équipe di esperti guidati dalla professoressa Cristina Cattaneo, questo progetto rappresenta un connubio unico tra storia, fede e scienza.

L'obiettivo del progetto è quello di studiare a fondo i corpi san-



ti, avvalendosi di sofisticate tecniche diagnostiche non invasive come radiografie e TAC per ricostruire la vita e l'aspetto dei santi, studiare le cause della morte, verificare l'autenticità dei corpi e valutare lo stato di conservazione per pianificare interventi di restauro conservativo.

Questo precedente ha aperto dunque la strada alla collaborazione tra l'Ospedale e la Scuola di Restauro di Botticino per l'analisi di tre opere oggetto di tesi laurea dalla diversa provenienza e storia.

### Le opere oggetto di analisi

La prima opera proviene dal Museo della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano e si tratta di una polena: una scultura lignea intagliata e dipinta risalente all'ultimo quarto del XX secolo di autore ignoto che rappresenta una donna alata nell'atto di suonare una tromba. Il progetto di conservazione e restauro firmato dalla docente Cristina Morgani e seguito dalla tesista Aura Rota ha previsto una serie di analisi chimico – fisiche accanto alle quali si è reso necessario un approfondimento

per verificare eventuali fratture interne invisibili alla semplice osservazione diretta.

La seconda opera, uno splendido tabernacolo, proviene invece dal Museo della Basilica di Sant'Ambrogio. Il tabernacolo, che ha la foggia di un tempietto dorato, è in legno policromo intagliato e con decorazioni a graffito e decorazioni su foglia



*Polena, scultura lignea, XX secolo.*



*Alberto Fontana detto Il Solda, Tabernacolo, XVII secolo, Milano, Museo della Basilica di Sant'Ambrogio.*

d'oro. Risalente al XVII secolo è stato realizzato da Alberto Fontana detto Il Solda. Come nel caso precedente, questo manufatto, avendo una costruzione architettonica complessa e molto articolata, necessitava di verificare la presenza di eventuali fratture o elementi di carpenteria non visibili. Anche questo progetto viene firmato dalla docente Cristina Morgani e seguito dalla tesista Beatrice Quaglio.

L'ultimo manufatto esaminato è uno stacco a massello di un affresco raffigurante un putto che cavalca un tritone proveniente da Fondazione Brescia Musei. Datato tra il 1555 e il 1557 e attribuito a Lattanzio Gambara, in origine faceva parte della deco-



*Stacco a massello di un affresco, datato tra il 1555 e il 1557, Fondazione Brescia Musei.*





razione parietale delle Case del Gambero in centro a Brescia. In questo caso particolare, il cui progetto di conservazione e restauro è firmato dal docente Dario Guerini, in collaborazione con Marco Cagna, e seguito dalla tesista Beatrice Meloni, lo stacco si presenta ospitato in un letto di malta cementizia ed era necessario verificare se all'interno ci fosse un'armatura metallica.

Dopo un primo momento d'informazione e confronto tra docenti e allievi e il Prof. Luca Maria Sconfienza e il suo team, è stato deciso di sottoporre la polena a TAC e RX e tabernacolo e stacco a RX.

L'obiettivo principale è stato quello di utilizzare tecnologie diagnostiche avanzate e utilizzate in ambito medico per comprendere a fondo la struttura e la composizione di opere d'arte, identificare eventuali danni, alterazioni o restauri precedenti con l'obiettivo di fornire informazioni preziose ai restauratori per interventi mirati e rispettosi.

La radiografia ha dunque permesso di individuare strutture interne, fratture, inclusioni metalliche, mentre la tomografia computerizzata (TAC) di individuare fratture interne e creare immagini tridimensionali ad alta risoluzione, utili per opere complesse o con materiali differenti come quelle sottoposte a questo progetto.

I primi risultati in alcuni casi hanno confermato quello che l'osservazione diretta suggeriva, in altri casi invece hanno fornito informazioni nuove che permettono ai restauratori d'intervenire nel modo più consono e rispettoso dei beni.

I primi risultati in alcuni casi hanno confermato quello che l'osservazione diretta suggeriva, in altri casi invece hanno fornito informazioni nuove che permettono ai restauratori d'intervenire nel modo più consono e rispettoso dei beni.

### Arte e medicina

Questo progetto, come già quello precedente realizzato dall'Ospedale Galeazzi, non fa altro che confermare quanto la collaborazione tra settori e discipline che sembrano lontani sia invece prezioso e arricchente per tutti i soggetti coinvolti.

Certamente per la conservazione e il restauro queste indagini sono utili ad un approccio rispettoso dei beni storico-artistici e non fanno altro che sottolineare quanto la sinergia tra arte e scienza sia ormai una prassi consolidata che deve anzi essere approfondita in tutte le sue potenzialità, pensando fuori dagli schemi e cercando d'incrociare sempre più competenze e conoscenze.

Non possiamo non osservare nemmeno quanto questo progetto sia stato accolto con entusiasmo e interesse dall'intero staff dell'Ospedale Galeazzi che ha avuto modo di dedicarsi a pazienti del tutto originali rispetto alla quotidianità del lavoro sanitario.

### **Il progetto**

Abbiamo fin qui descritto i due attori principali di questo progetto ovvero la Scuola di Restauro di Botticino e l'Ospedale Galeazzi di MIND Milano, ma non possiamo non citare gli altri soggetti coinvolti.

Chi si occupa di conservazione e restauro sa che per queste operazioni è assolutamente necessario l'intervento della Soprintendenza così come quello della Proprietà che hanno accolto con interesse la nostra richiesta relativa a queste analisi; vogliamo dunque ringraziare le Soprintendenze di riferimento, ovvero quella di Milano e Brescia, così come Fondazione Brescia Musei, la Basilica di Sant'Ambrogio di Milano e il Museo della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano.

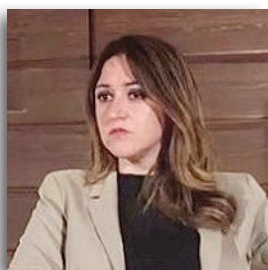
Nel progetto è stata coinvolta Arteria, azienda leader nella movimentazione e trasporto di opere d'arte, che ha seguito per intero l'iter grazie al suo staff che con entusiasmo ha aderito al progetto fornendo materiali e direttive durante il trasporto delle opere dalla sede della Scuola all'Ospedale.

Il valore di questo progetto, che speriamo possa proseguire, risiede nell'aver messo in relazione diverse professionalità e diverse competenze, dai docenti agli studenti, dai medici allo staff dell'Ospedale Galeazzi, dalle Proprietà alle Soprintendenze con l'obiettivo bene espresso già da Plinio il Vecchio: *"È nostro dovere custodire con cura le opere dei grandi artisti, che rappresentano la memoria e la cultura della nostra civiltà."* (*Naturalis Historia*, XXXIII, 54)

### *Ringraziamenti*

Dott. Roberto Crugnola, Prof. Luca Maria Sconfienza e l'intero staff dell'Ospedale Galeazzi di Milano, Arch. Carlo Capponi, Basilica di Sant'Ambrogio, Dott. Stefano Karadjov, Fondazione Brescia Museo, Dott.ssa Marianna Cappellina, Museo della Scienza e della Tecnologia di Milano, Arteria.





## *GreenHeritage.* Un *policy brief* per mitigare l'impatto dei cambiamenti climatici sul patrimonio culturale immateriale

Patrizia Miggiano

*Dottorato di ricerca in Scienze Umane e Scienze sociali,  
Assegnista Ricercatore Post-Doc -Università del Salento*

Il 12 e 13 aprile 2024, a Ravello, si è tenuta una **policy round table** a cura del Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali, alla presenza di ricercatori, esperti e rappresentanti di comunità, nell'ambito di **GreenHeritage - The impact of climate change on the Intangible Heritage** (<https://greenheritage-project.eu/>), un progetto Erasmus + finanziato dall'Unione Europea, che nell'arco di tre anni (da dicembre 2022 a novembre 2025) e in sinergia con professionisti, centri di ricerca, amministrazioni, stakeholders locali e società civile, mira a studiare come i cambiamenti climatici possano costituire un rischio per il patrimonio culturale



Fig. 1 da sinistra Fabio Pollice Rettore di Unisalento e coordinatore GreenHeritage per il CUEBC, Alfonso Andria Presidente del CUEBC e Giuseppina Padeletti Coordinatore generale GreenHeritage.

Fig. 2 Policy round table a Ravello, discussione tra i partecipanti.

immateriale. Si tratta di tradizioni, rituali, lingue, canti, danze, cibi e saperi che costituiscono un prezioso fondamento dell'identità delle comunità e, al tempo stesso, la garanzia del loro sviluppo sostenibile, ma che, per effetto del cambiamento climatico, rischiano di divenire nel tempo sempre più vulnerabili e fragili.

I lavori dell'incontro hanno portato alla definizione di un **policy brief**, contenente una serie di linee guida per prevenire, ove possibile, e/o mitigare gli effetti dei cambiamenti climatici sul patrimonio culturale immateriale. Nello specifico, il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali ha invitato esperti, amministratori locali, enti di ricerca, imprese e associazioni a dialogare e confrontarsi nell'ambito di due tavole rotonde. La prima, dal titolo **Saperi e Tecniche**, si è focalizzata sull'arte dei **muri a secco della Costiera Amalfitana**, selezionata in qualità di caso studio di eccezionale valore per comprendere come fenomeni meteorologici estremi – a esempio, piogge abbondanti o lunghe siccità – possano incidere sulle tecniche costruttive tradizionali e più in generale sugli antichi saperi. La seconda, dedicata alle **tradizioni, ai rituali e ai culti**, ha preso invece avvio dai casi della **festa della Madonna Avvocata della Costiera Amalfitana e dalla Festa dei Ceri di Gubbio** per osservare le modalità con cui il cambiamento climatico produce una vasta gamma di effetti multilivello, che possono mettere a rischio alcune delle celebrazioni più sentite della storia del nostro Paese.

Il policy brief è rivolto alle amministrazioni locali, regionali, nazionali ed europee e contiene una serie di raccomandazioni che mirano a orientare i processi decisionali, ma anche a sviluppare nuove consapevolezze, sia in seno alle comunità di riferimento dei casi studio, sia ad altre comunità che presentino le medesime vulnerabilità, così come pure nelle associazioni, negli enti di settore, nelle fondazioni.

Il Policy Brief contiene una serie di indicazioni programmatiche su cui concentrarsi nel medio e lungo termine: **62 raccomandazioni** suddivise in **14 macro temi**.

Si va dal coinvolgimento delle comunità locali, che è apparso fin da subito come l'asse portante dell'intero progetto, all'attenzione per la regolamentazione (da intendersi a supporto del patrimonio culturale immateriale gestito dalla comunità a partire dal livello locale sino a quello europeo); dalla *governance* e dalla pianificazione degli interventi di gestione del rischio diretto e indiretto con azioni strategiche mirate, alla previsione di percorsi di istruzione e formazione, informazione e sensibilizzazione per generare nuove attenzioni critiche e pubbliche intorno al tema. Inoltre, di particolare interesse appare anche la riflessione sulla conservazione e sulle corrette modalità di gestione del patrimonio culturale immateriale e la definizione di specifiche infrastrutture a suo supporto. Un ruolo rilevante è altresì da accordare alla ricerca

scientifico e alla capitalizzazione sostenibile dei valori e delle buone pratiche diffuse in seno agli eventi facenti parte del patrimonio culturale immateriale, in cui sperimentare e incoraggiare soluzioni green innovative.

Affinché sia possibile immaginare e definire efficaci strategie di gestione o quantomeno di mitigazione del fenomeno, è però necessario che il rapporto tra comunità e territorio rimanga coerente ai valori che esprime. Ciò significa, di fatto, sottolineare e ribadire il legame tra il patrimonio culturale immateriale e la sua dimensione spirituale, che costituisce la ragione per cui le comunità proiettano su di esso il senso della propria storia. Per questo, occorre salvaguardare il carattere di autenticità e spontaneità di tutte le manifestazioni del patrimonio culturale immateriale e proteggerle con consapevolezza, immaginando e diffondendo pratiche virtuose, pianificando gli interventi e coinvolgendo, sia alla scala globale che locale, ricercatori, esperti e comunità per un progetto di tutela sostenibile e condivisa.



Fig. 3 I Ceri di Gubbio.



Fig. 4 Festa della Madonna Avvocata.

### Raccomandazioni GreenHeritage

#### I Coinvolgimento delle comunità locali e delle parti interessate

1. Coinvolgimento delle comunità locali e delle parti interessate nel processo decisionale e gestionale.
2. Ascolto e coinvolgimento attraverso l'impegno di tutti i protagonisti diretti dell'ICH e del suo spazio/territorio al fine di definire i problemi e le esigenze e di correttamente agire nel processo transdisciplinare di conoscenza, valorizzazione e gestione integrata dell'ICH.
3. Organizzazione e pianificazione di iniziative ad hoc per la conoscenza, la consapevolezza e la valorizzazione sostenibile (a vari livelli).
4. Il patrimonio immateriale deriva dal rapporto tra variabili di-





Fig. 5 Ravello.



Fig. 6 Santuario Madonna Avvocata, Maiori.

namiche (cultura, natura e CC): è importante che il rapporto tra comunità e territorio rimanga coerente ai valori che esprime (spirito/identità di comunità) anche in presenza dei CC.

### **II Regolamentazione (da considerare a supporto dell'ICH gestito dalla comunità a partire dal livello locale a quello europeo)**

5. Regolamentazione basata sull'attuazione delle indicazioni fornite dalle comunità.
6. Principio di precauzione del rischio di perdita del patrimonio e metodologie integrate di prevenzione da applicare.
7. Trasversalità nella consapevolezza di strategie ed azioni politiche sulla questione dei cambiamenti climatici, i quali dovrebbero essere considerati una priorità a prescindere dall'allineamento politico.
8. Semplificazione della burocrazia nel caso ostacoli interventi immediati di resilienza ai CC e si ripercuota sull'ICH, legata ai processi di gestione.

### **III Governance e pianificazione degli interventi di gestione del rischio (azioni politiche)**

9. Commissioni/comitati territoriali per il clima volti alla salvaguardia dell'ICH e degli spazi ad esso connessi contro i CC: a) Definizione di sala di regia in accordo al modello della quadrupla elica. b) Creazione di reti transdisciplinari comunitarie tra stakeholders per la conservazione del territorio e del patrimonio materiale ed immateriale.
10. Politiche per la conservazione dei paesaggi culturali: sviluppare politiche che proteggano le aree di valore culturale ed ecologico, bilanciando gli interventi per l'attuazione delle energie rinnovabili con la conservazione dell'ICH. Stabilire regolamenti che tengano conto dell'impatto sulle comunità, sugli spazi rituali e sulle pratiche culturali.



11. Inclusione dell'ICH nelle politiche in materia di cambiamenti climatici: riconoscere l'importanza dell'ICH nelle politiche di adattamento e mitigazione dei cambiamenti climatici.
12. Riconoscere il ruolo dell'ICH nel trasferire una conoscenza utile ad affrontare le sfide ambientali e sociali.
13. Coinvolgimento attivo delle comunità e delle parti interessate.
14. Integrazione dell'approccio bottom- up/top-down.
15. Implementare la prevenzione: dalla manutenzione straordinaria a quella ordinaria e programmata dei siti di riferimento delle pratiche ICH e dei rituali.
16. Interventi di pianificazione finalizzati alla gestione del territorio (non solo in emergenza).

#### **IV Istruzione e Formazione**

17. Educazione ai valori che sono la base/ garanzia per la trasmissione dell'ICH alle generazioni future (nelle mani delle comunità).
18. La trasmissione intergenerazionale nella sua unità di forme e contenuti dell' ICH è fondamentale.
19. Programmazione/Riformulazione dell'insegnamento scolastico (attraverso campagne di sensibilizzazione): a) Educazione geografica, ambientale, climatica e civica. b) Esperienze sul campo.
20. Formazione continua per l'adattamento professionale delle persone che operano nel sistema culturale.
21. Formazione accademica/istituzioni di ricerca volta a creare professionalità in grado di garantire la resilienza di eventi, tradizioni, competenze.
22. Rafforzamento dei corsi di formazione per professionisti e competenze specifiche legate all'ICH (settore pubblico e privato).
23. Integrazione tra approcci scientifico-tecnici e umanistici (trans-disciplinarietà).
24. Rivalutazione delle competenze e dei mestieri tradizionali anche all'interno dei più ampi sistemi territoriali e socio-economici di riferimento: incoraggiare la rivalutazione delle competenze e dei mestieri tradizionali attraverso programmi di formazione, sostegno finanziario e promozione della produzione locale.

#### **V Informazione e sensibilizzazione**

25. Corretto trasferimento di informazioni e conoscenze mediante la diffusione attraverso i media (comunicazione).
26. Diffusione e comunicazione: utilizzo di media audiovisivi e social network attraverso messaggi chiari che generino interesse e consapevolezza sull'importanza dell'ICH e del suo rapporto con i CC.

27. Pubblicazioni scientifiche: a) sulle questioni relative al rapporto tra cambiamenti climatici e patrimonio culturale; b) sui risultati della ricerca nel settore (risultati del monitoraggio).
28. Iniziativa Citizen Science può contribuire a migliorare la consapevolezza collettiva in relazione agli effetti dei CC su l'ICH.
29. Strategia di sensibilizzazione sui valori della sostenibilità.

#### **VI Conservazione e corrette modalità di gestione dell'ICH**

30. Sostegno a vari livelli (locale, regionale, nazionale, europeo) per interventi finalizzati alla prevenzione reale del rischio di perdita dell'ICH e/o dei valori connessi, sia fisici che intangibili: attività di monitoraggio, mantenimento, sensibilizzazione, azioni di informazione, ecc.).
31. Sostegno finanziario finalizzato (ad es. *bonus* con detrazione, fondi strutturali, investimenti verdi, ecc.).
32. Gestione delle risorse idriche e dei relativi sistemi di distribuzione e smaltimento generalmente connessi all'ICH.
33. Gestione dei problemi idrogeologici generalmente connessi all'ICH.
34. Marchio per favorire l'identificazione del territorio e incentivarlo (ove applicabile)
35. Sistematizzare le azioni di supporto utili.

#### **VII Infrastrutture a supporto dell'ICH**

36. Strategie di comunicazione strutturate.
37. Osservatorio diffuso per le azioni permanenti di monitoraggio territoriale a livello locale che consideri realtà ed esperienze e coinvolga i protagonisti e tutti gli attori locali in questo monitoraggio (approccio interdisciplinare + Citizen Science).
38. Progettazione e supporto alla gestione dei Progetti

#### **VIII Ricerca/azioni mirate (potenzialmente preliminarmente condivise e attuate da tutti gli attori)**

39. Nuovi modelli di gestione del monitoraggio (condivisi con le comunità).
40. Monitoraggio delle aree a rischio.
41. Integrazione tra approcci tecnico- scientifici e approcci umanistici.
42. Finanziamento di borse di studio/ formazione di ricerca.
43. Reti di partnership nazionali e internazionali per lo scambio di know-how, la pianificazione delle attività e la raccolta di fondi.
44. Ottimizzazione urgente delle risorse idriche e del sistema idrico (risultato dell'antropizzazione) nel rispetto delle strutture di riferimento dell'ICH.
45. Gestione prioritaria dell'ICH in caso di rischio idrogeologico

**IX Capitalizzazione sostenibile dei valori degli eventi e delle buone pratiche**

46. Ruolo degli eventi come forza trainante per stimolare la sensibilità del pubblico intorno al tema, con attenzione a non snaturarli al servizio del turismo (sostenibilità).
47. Ruolo degli eventi per trasmettere anche nuovi valori (maggiore attenzione all'ambiente, alla sostenibilità, ai territori, stimolando la lungimiranza e il senso di responsabilità e la promozione di una cultura ambientale, poiché le tradizioni sono vive e capaci di aggiornarsi).
48. Scambio di buone pratiche tra diverse realtà territoriali (a livello di comunità coinvolte).

**X Soluzioni verdi (potenzialmente attuate da tutti gli attori)**

49. Interventi volti ad aumentare la resilienza degli eventi.
50. Interventi volti a ridurre l'impatto dell'evento sull'ecosistema.
51. Promuovere la diversificazione economica: le leggi dovrebbero promuovere la diversificazione economica nelle zone rurali sostenendo le attività legate all' ICH. Ciò includerebbe il sostegno agli artigiani, la promozione di eventi culturali e attività tradizionali in grado di generare reddito sostenibile nelle comunità colpite dai cambiamenti climatici.
52. Inclusione delle conoscenze tradizionali nelle politiche ambientali: la legislazione può integrare le conoscenze tradizionali delle comunità nelle politiche ambientali per una gestione sostenibile delle risorse naturali. Ciò potrebbe comportare la partecipazione di gruppi locali al processo decisionale sull'uso dei terreni e delle risorse.

**XI Considerare e mettere in luce il legame tra il patrimonio immateriale e la sua dimensione spirituale**

53. Includere ed evidenziare la dimensione spirituale (ove presente) ed i valori che sono alla base dell'evento ICH: sono i valori vitali inerenti alla manifestazione che ne hanno garantito la corretta trasmissione attraverso generazioni e secoli e che svolgono anche una rilevante funzione educativa su ciò che è importante nella vita degli uomini e delle comunità, anche attivando comportamenti resilienti. La difesa del creato è direttamente legata ai cambiamenti climatici, alla fratellanza, alla condivisione, al sostegno/aiuto, ecc.

**XII Importanza della salvaguardia della spontaneità delle manifestazioni dell'ICH e valutazione del pericolo dovuto all' "abbondanza"**

54. La spontaneità delle manifestazioni del patrimonio immateriale va rispettata e salvaguardata.
55. Politiche esterne tese a far perdere spontaneità attraverso un eccesso di controllo e regolamentazione, imbrigliando la



- spontaneità della tradizione sono rigorosamente da evitare.
56. Le feste, gli eventi e le pratiche del patrimonio culturale immateriale possono soffrire/morire per l'abbondanza: l'abbondanza di beni, l'abbondanza di personalismi, di protagonismi individuali. Troppa attenzione, troppa celebrazione, troppi premi in un quadro di troppi cambiamenti sono dannosi per le manifestazioni dell'ICH.

### **XIII Identità e protezione dell'ICH**

57. Il patrimonio culturale immateriale è fortemente connesso con l'identità di una comunità, e ha forti riferimenti spaziali (siano essi territoriali o ancora più spazi rituali e spirituali). Questo patrimonio deve essere lasciato e protetto come tale.
58. Il patrimonio immateriale deriva dal rapporto tra variabili dinamiche come la cultura, la natura, CC e altre: è importante che il rapporto tra comunità e territorio rimanga coerente ai valori che esprime (spirito di comunità /identità).

### **XIV Ruolo dei consulenti/esperti**

59. Questo ruolo dovrebbe essere riconsiderato sulla base delle osservazioni che emergono dalla comunità: se previsto per varie esigenze, il Consulente/Esperto deve fornire informazioni utili per supportare l'evento/la pratica ICH in vari modi, evitando però di assumere ruoli di riferimento rispetto alle comunità stesse.
60. Il consulente/esperto è utile nel ruolo di affiancamento delle comunità e non deve mai sostituirsi ad esse o assumere ruoli diversi.
61. Il ruolo, pertanto, è quello di un supporto alla valorizzazione dell'evento/pratica dell'ICH e deve essere esclusivamente di servizio.
62. Il ruolo del divulgatore/promotore al servizio di ciò che viene divulgato è importante. A questo scopo, chi divulga dovrebbe vivere le tradizioni per diffonderle meglio, evitando i pericoli di interpretazioni e soggettività.



## Le “cose di antichità e d’arte” illecitamente esportate: una proposta organizzativa per affrontare il problema

Gino Famiglietti

*già Direttore Generale del Ministero della Cultura*

Il 21 ottobre del 2020 il Ministero, che all'epoca era per i beni e le attività culturali e per il turismo (MiBACT) diede risposta a due interrogazioni (Atti Senato n. 3-01260 del 09.12.2019 e n. 3-01586 del 13.05.2020) relative, rispettivamente, ad un elmo di bronzo da parata di fattura magnogreca, del IV sec. a.C., custodito presso il *Getty Museum* di Malibù, in California, e ad una scultura in bronzo, romana, raffigurante una Vittoria alata con cornucopia, esposta al *Cleveland Museum of Art* (Ohio).

Dalla “premessa” posta in principio della risposta data con riguardo all'elmo di bronzo, che, per espressa ammissione dello stesso Ministero, doveva intendersi «*riferita anche all'interrogazione successiva (3-01586)*» era dato evincere quale fosse la strategia di fondo che ispirava l'azione del MiBACT nell'attività tesa al recupero non solo dei reperti archeologici ma anche delle opere d'arte in genere trafugate dal territorio nazionale.

Secondo la prospettazione ministeriale, «*l'Italia, nella seconda metà del Novecento, è stata oggetto di un grave depauperamento di beni archeologici, spesso ad opera della criminalità organizzata, che ha comportato la dispersione di una parte importante del patrimonio culturale, la distruzione di monumenti e il danneggiamento di depositi stratigrafici e dei contesti archeologici*», e gli oggetti così trafugati sono stati «*(...) variamente assorbiti dal mercato internazionale (...)*» e «*(...) spesso destinati a importanti istituzioni museali estere (principalmente europee e statunitensi) (...)*».

A questo punto appare doveroso evidenziare come, già a partire dall'*incipit* della risposta, risultasse evidente l'assoluto disinteresse del Ministero nei confronti dei numerosissimi casi di esportazioni clandestine che già agli albori dello Stato unitario ne avevano contrassegnato la storia e quindi la sua sostanzia-

le abdicazione rispetto ad ogni tentativo di provvedere, quanto meno, a raccogliere i dati conoscitivi di tali vicende, in modo da costituire una sorta di "Archivio delle opere da ritrovare e recuperare".

Ma v'è di più.

Il Ministero, infatti, oltre a dichiarare che, «*Dal punto di vista archeologico, la tutela deve porsi come obiettivo primario la lotta agli scavi clandestini...*», quasi che l'unica fonte di approvvigionamento del mercato di opere di antichità provenienti dall'Italia fosse costituita dall'attività dei tombaroli, proseguiva nella propria risposta all'interrogazione affermando che «*Il recupero internazionale dei reperti non deve (...) intendersi come un atto punitivo, ma come uno strumento strategico per reprimere il mercato illecito di beni archeologici, dal quale deve discendere una generale presa di coscienza degli errori commessi in passato e la volontà di riconoscere il diritto di ciascuna comunità alla propria eredità culturale*».

E queste pensose valutazioni erano dettate dalla considerazione che «*I beni archeologici italiani costituiscono un vanto per le collezioni dei musei di tutto il mondo: alcuni sono stati acquisiti in modo legittimo, altri no. Le rivendicazioni, tuttavia, non possono essere massive né occasionali: privare simultaneamente i musei esteri di quei reperti non porterebbe alcun vantaggio culturale e non consentirebbe di provvedere adeguatamente non solo alla valorizzazione ma addirittura alla conservazione degli oggetti; inoltre, la selezione delle singole richieste deve essere ponderata nell'ambito di un quadro generale*».

Insomma, la lotta andava fatta (solo) alla criminalità organizzata e agli scavi clandestini, che erano evidentemente frutto, nella prospettiva ministeriale, di patologie comportamentali legate alla pulsione a delinquere degli appartenenti alle varie consorterie criminali. Invece "le rivendicazioni" nei confronti dei musei stranieri che compravano (e comprano), senza andare troppo per il sottile, reperti archeologici e oggetti d'arte provenienti dall'Italia senza badare (è da aggiungere) alla regolarità della loro provenienza, "non possono essere massive né occasionali", in quanto, per un verso, "i beni archeologici italiani costituiscono un vanto per le collezioni dei musei di tutto il mondo" (insomma una sorta di segno distintivo, di brand, per dirla con una parola alla moda, dell'azienda Italia, alla pari del parmigiano o del prosecco) e, per altro verso, il loro recupero, qualora fosse avvenuto in modo simultaneo, mentre avrebbe privato "i musei esteri di quei reperti **non porterebbe alcun van-**



**taggio culturale**" all'Italia (infatti il recupero delle testimonianze materiali della nostra storia quale vantaggio avrebbe potuto mai apportare al Paese?!) e, per di più, ci avrebbe messo in difficoltà perché non ci avrebbe consentito di "provvedere adeguatamente non solo alla **valorizzazione** ma addirittura alla **conservazione** degli oggetti".

In pratica, l'Amministrazione preposta alla tutela del patrimonio storico e artistico della Nazione (per usare i termini dell'articolo 9 della Costituzione) non solo riteneva dannoso per il 'brand Italia' il recupero sistematico ed organico delle testimonianze culturali che, uscite illegittimamente dal nostro Paese (*in primis* quelle archeologiche), quantomeno a far data dalla sua unificazione, fanno bella mostra di sé nei principali musei del mondo, ma addirittura confessava candidamente che il loro recupero 'massivo' (era proprio questo il termine adoperato: i reperti considerati come **ammassi di oggetti ingombranti**) sarebbe stata una vera e propria iattura.

Com'è evidente, la risposta sopra citata si risolveva in una confessione di **incapacità** ad affrontare in modo organico il problema del recupero, all'estero, dei beni archeologici (e non solo) illecitamente esportati dall'Italia e di **impotenza** a trovare una soluzione soddisfacente per la loro conservazione e fruizione in Italia.

Anche perché, nell'ansia di promuovere il 'brand' Italia all'estero, si minimizzava il ruolo oggettivo che svolgeva l'acquisizione per lo meno disinvolta, da parte di istituzioni museali straniere – nonostante gli accordi internazionali inaugurati dalla Convenzione UNESCO del 1970 e rafforzati dall'UNIDROIT di Roma 1995 –, di reperti archeologici e di oggetti d'arte provenienti dall'Italia, nell'incentivare, nel nostro Paese, gli scavi clandestini e l'esportazione illecita degli oggetti rinvenuti.

È infatti evidente che se non vi fosse un mercato estero, tuttora fiorente, di reperti archeologici e di oggetti d'arte di provenienza italiana, mercato alimentato certamente da collezionisti privati spesso insospettabili, ma anche da prestigiose istituzioni museali che pur di acquisire per le loro raccolte 'pezzi' di pregio non vanno tanto per il sottile nel verificarne la legittima provenienza dal Paese di esportazione (nella logica del Museo non come luogo di studio e conoscenza ma come mera *wunderkammer*, che antepone l'effetto sorpresa, lo stupore dato dalla varietà e rarità degli oggetti esposti al surplus di conoscenza garantito invece dai dati di contesto), i malavitosi locali non sarebbero incentivati a scavare oggetti privi di possibili acquirenti.

Un atteggiamento arrendevole del Ministero italiano verso le istituzioni museali straniere emerge, peraltro, in modo evidente anche dall'esame dei vari accordi con esse stipulati (alcuni stesi solo in inglese!) e poi rinnovati, nel corso degli anni, nel tentativo di ottenere la restituzione almeno di una parte, sia pure minima,



degli oggetti di illegittima provenienza dal nostro territorio e da esse indebitamente posseduti.

Ad esempio, nell'accordo stipulato nel 2008 con il Cleveland Museum Of Art, il MiBACT ha accettato che la restituzione, eticamente e giuridicamente doverosa, di oggetti scavati clandestinamente in Italia, trafugati dal territorio nazionale e acquistati in modo perlomeno poco attento dal Museo di Cleveland, fosse fatta passare come una (graziosa) concessione del detto Istituto verso l'Amministrazione italiana, in cambio di un impegno, da parte della stessa Amministrazione, "a non intraprendere alcuna azione legale civile o amministrativa fondata su queste forme di responsabilità legale con riferimento ai beni ... di seguito individuati ... e a non richiedere che tale azione venga intrapresa da alcun altro Stato o entità statale".

Impegno particolarmente grave, quello sottoscritto dal Ministero, perché, quantomeno con riguardo ai beni archeologici, esso aveva ad oggetto la rinuncia ad ogni azione legale per il recupero di **beni appartenenti al demanio dello Stato**, cioè alla Nazione, e rispetto ai quali la singola Amministrazione di settore **non aveva titolo e non era legittimata alla rinuncia** a perseguire le azioni giudiziarie nelle competenti sedi, anzi era suo **preciso dovere** farlo, in quanto preposta al perseguimento del pubblico interesse in quello specifico settore.

Addirittura, in molti accordi, era ed è previsto il 'prestito', da parte del Ministero, di altri reperti e/o oggetti d'arte in luogo di quelli ottenuti in restituzione "su base continuativa e rotativa": la *wunderkammer* straniera non può chiudere i propri battenti e l'Italia, che ha avuto il torto di rimanere inerte ed ignava di fronte all'esportazione illecita dei reperti rinvenuti da scavi, tanto clandestini quanto autorizzati, e quindi di fare immettere sul mercato, anche internazionale, oggetti che hanno attirato l'attenzione dei musei stranieri, deve pagare il fio di questa sua incapacità di controllo del proprio territorio, prestando a quegli stessi musei che già l'hanno defraudata della propria storia, comprendone le testimonianze senza porsi alcun problema sulla loro legittima provenienza, altri oggetti, beninteso "di pari pregio e rilevanza storica", per non danneggiarli economicamente (perché solo in termini di ricaduta economica è preso in considerazione il prestito di reperti).

Il caso delle splendide argenterie ellenistiche della casa detta di Eupòlemos a Morgantina, costrette a viaggiare dalla Sicilia (Museo di Aidone, EN) agli USA (Metropolitan Museum of Art, New York) e ritorno ogni quattro anni per quattro decenni, grazie all'accordo del 21.02.2006, nonostante il rischio che la periodica movimentazione comporta per la loro conservazione, come dimostrato dalle analisi archeometriche condotte, segna il fondo dell'abisso in cui ci si è voluti precipitare. Le interlocuzioni con

il Metropolitan e l'appello rivolto dalla Regione Sicilia, nel 2014, per l'applicazione dell'art. 5 dell'accordo, che prevede la possibilità di una revisione dei patti, hanno trovato proprio nel MiBACT, finora, un pessimo ascoltatore.

Siamo pertanto di fronte ad una totale sottomissione alle esigenze altrui e ad una **abdicazione senza condizioni dalle proprie responsabilità**, in violazione dei doveri costituzionali di tutela, in tutte le sedi e con tutti i mezzi previsti dall'ordinamento, delle testimonianze materiali del patrimonio storico ed artistico del popolo italiano.

Oltretutto, tale atteggiamento di pavida arrendevolezza alle pretese di istituzioni che, oltre ad averci defraudati del patrimonio, esigono anche, per restituire una (minima) parte del maltolto, che vengano loro dati in prestito, con il pretesto di fantomatici accordi culturali, altri beni da potere esporre in luogo di quelli (doverosamente) restituiti, è in patente contrasto con le disposizioni normative che già prima della codificazione attualmente vigente davano rilevanza penale alle vendite e alle esportazioni illecite di beni del nostro patrimonio culturale.

E vale altresì la pena di porre in evidenza anche la continua sottrazione di reperti archeologici – pertinenti al patrimonio indisponibile dello Stato fin dal loro rinvenimento, ai sensi dell'articolo 91 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio –, operata da quanti li ritrovano, ad esempio, sui fondali marini, nell'ambito delle acque territoriali italiane, sia che i rinvenimenti avvengano a seguito di ricerche, condotte senza alcun metodo scientifico, ma mirate solo al recupero degli oggetti, come accade, sempre più di frequente, nel Canale di Sicilia, lungo la rotta Roma/Carthagine, sia che i rinvenimenti avvengano in modo casuale, come accaduto per il cosiddetto "Atleta di Fano", le cui vicende sono tornate proprio in questi giorni alla ribalta mediatica per la favorevole pronuncia della Corte di Giustizia Europea, ancorché priva di effetti pratici, almeno fino ad ora.

Sulla base del quadro conoscitivo fin qui sinteticamente delineato, appare evidente l'opportunità, nel contesto della riforma organizzativa del Ministero, di prendere atto della necessità di costituire un organismo indipendente, una sorta di commissariato straordinario, che garantisca costante impulso all'azione di recupero, senza perdere di efficacia nelle stagioni in cui il disinteresse e/o la bassa tensione morale del decisore politico rischia di rallentare fino all'immobilità l'azione del Comitato per il recupero e le restituzioni e dello stesso Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, data la dipendenza strumentale di quest'ultimo dal Ministero.

Sarebbe opportuno, perciò, trattandosi di una materia di interesse nazionale che il responsabile del suddetto organismo fosse individuato, secondo una procedura di selezione pubblica, sulla

base del relativo *curriculum*, fra esperti che abbiano già dato prova della capacità di avviare e portare a compimento procedure di recupero di beni illecitamente esportati, anche in epoche risalenti, per il cui recupero il grado di difficoltà è maggiore.

Alla struttura così costituita andrebbero assegnati funzionari tecnici di ogni profilo professionale previo apposito colloquio motivazionale da svolgersi a cura del commissario straordinario previamente individuato.

Tale struttura potrebbe essere denominata come «Organismo indipendente per il recupero delle opere di antichità e d'arte indebitamente uscite dal territorio nazionale», ivi comprese le opere illegittimamente ammesse all'esportazione, attivando in proposito una procedura straordinaria di controllo anche sull'operato degli uffici di esportazione e riservando a tale commissariato l'adozione di tutti i rimedi e gli strumenti giuridici che l'ordinamento pone a disposizione a tale scopo.



## Il Geoportale della Cultura Alimentare. Uno strumento digitale innovativo per raccontare culture, territori e comunità

Elisa Piga e Manuela Ronchi

*sono project manager di BIA – Beni Immateriali e Archivistici, e collaborano con l'Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale nella gestione e implementazione del Geoportale della Cultura Alimentare.*

**UNESCO** definisce il Patrimonio Culturale Immateriale come *“tutte le tradizioni vive trasmesse dai nostri antenati: espressioni orali, incluso il linguaggio, le arti dello spettacolo, le pratiche sociali, i riti e le feste, l'artigianato tradizionale, la conoscenza e le pratiche concernenti la natura e l'universo”*. (2003)

Sulla sua importanza sempre UNESCO dichiara: *“Il patrimonio immateriale garantisce un senso di identità e continuità ed incoraggia il rispetto per la diversità culturale, la creatività umana, lo sviluppo sostenibile, oltreché il rispetto reciproco tra le comunità stesse ed i soggetti coinvolti”*. (2003)

Da questi importanti spunti di riflessione nasce il **GeCA - Geoportale della Cultura Alimentare**, un'innovativa proposta culturale che cerca di tradurre in maniera “materiale”

l'immaterialità del patrimonio alimentare italiano, attraverso la mappatura e catalogazione di database di testi, immagini e audio, racconti popolari, eventi tradizionali e preparazioni in grado di creare una narrazione transmediale e sfaccettata.

<https://culturalimentare.beniculturali.it/geca/>



### Che cos'è GeCA?

Il **Geoportale della Cultura Alimentare (GeCA)** è un portale di raccolta, produzione e divulgazione di dati di cultura etnoantropologica in ambito gastronomico, ideato e gestito dall'**Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale (ICPI)** del **Ministero della Cultura**.



È stato creato nel 2015, in occasione del progetto di **EXPO Milano "Nutrire il pianeta, energia per la vita"**, con l'obiettivo di trasformare un patrimonio culturale frammentato, localizzato e poco conosciuto in un sapere condiviso, basato su dati facilmente accessibili e comprensibili.

Per narrare questo immenso e prezioso patrimonio con maggiore puntualità e coinvolgere il pubblico con una fruizione più esperienziale, nel 2021, grazie al finanziamento **del PON (Programma Operativo Nazionale) Cultura e Sviluppo**, per la valorizzazione del patrimonio immateriale della **Regione Basilicata**, l'ICPI ha promosso non solo una mappatura dettagliata del patrimonio alimentare del territorio lucano, ma anche una ristrutturazione radicale dei contenuti e della veste grafica del Geoportale.

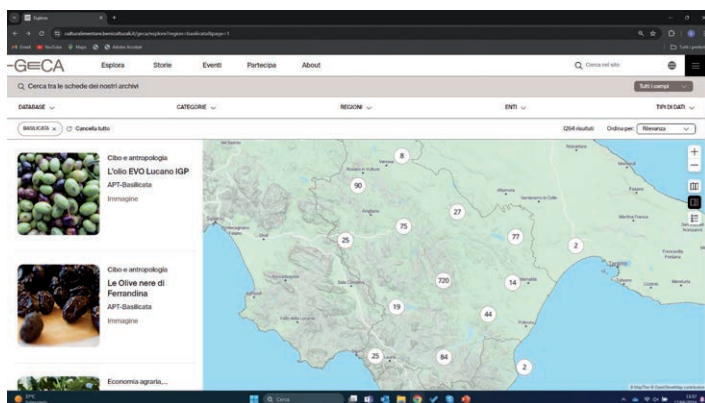
Con la progettazione e il coordinamento di **BIA – Beni Immateriali e Archivistici**, che segue il progetto dai suoi albori, e grazie all'intervento curato dello studio grafico **Dotdotdot**, il portale è stato rinnovato in un'ottica più attuale ed interattiva.

Il Geoportale si presenta oggi con un'interfaccia ideata per rendere l'esperienza di navigazione piacevole e fruibile su qualsiasi tipologia di dispositivo; tutti i contenuti sono organizzati secondo criteri di aggregazione e raggruppamento semplici ed intuitivi, in modo da facilitare la ricerca e la consultazione da parte degli utenti.

## Il progetto pilota lucano

Il nuovo percorso del GeCA, iniziato nella primavera del 2021 dalla Basilicata, regione pilota del progetto, ha avuto come principale attrazione il Castello di Lagopesole, antica fortezza voluta nel 1242 dall'imperatore Federico II.

Lo spirito del Geoportale nel progetto sviluppato in Basilicata puntava alla massima valorizzazione del patrimonio immateriale lucano, offrendo supporto allo sviluppo del territorio in chiave turistico-culturale: attraverso le tecnologie digitali, gli archivi, gli eventi, le strategie di comunicazione e le ricerche realizzate ad hoc per la Basilicata, s'intendeva dare visibilità al territorio, sia in chiave regionale, che in ottica nazionale, rendendo fruibili e facilmente accessibili tutte le informazioni che riguardano questa meravigliosa Regione e mettendo in luce l'eccezionale ruolo che la cultura alimentare svolge nella valorizzazione di questo territorio, che molto ha da raccontare attorno all'enogastronomia.



*Schermata dei risultati di ricerca nel Geoportale, utilizzando il filtro "Regioni" per i materiali d'archivio: oltre 1200 risultati*

Un percorso che si distingue per la collaborazione con enti territoriali e nazionali, come Slow Food, e per iniziative promozionali volte a diffondere l'unicità del patrimonio enogastronomico immateriale. Ogni pagina intreccia biodiversità e cultura, perché nel cibo si rispecchiano le identità delle comunità delle quali è doveroso conservare la memoria collettiva.

Nel quadro del progetto Basilicata si è scelto di comunicare con il territorio in modo nuovo, con il Road Show, concepito per sostenere e valorizzare il ricco patrimonio enogastronomico tramite un programma di incontri itineranti. Questo format ha coinvolto enti pubblici e privati con l'obiettivo di promuovere lo sviluppo dell'heritage locale. Nel corso degli anni, il GeCA ha attraversato l'Italia, toccando regioni che condividono la stessa missione, come Liguria, Piemonte, Veneto, Puglia, Marche, Emilia-Romagna, Toscana, Sardegna, Umbria e Lombardia.

### Le storie e i volti del GeCA

Il GeCA è molto di più di una semplice raccolta di nozioni accademiche, è soprattutto uno spazio digitale di conservazione e valorizzazione, un diario comunitario in cui custodire storie di vita personale e di comunità, che nascono e si sviluppano intorno al tema centrale del patrimonio enogastronomico italiano.

L'importanza di unirsi in una rete condivisa è finalizzata alla salvaguardia della memoria da restituire alle future generazioni, per non dimenticare l'identità e l'evoluzione della nostra storia.

Protagoniste assolute in questo senso sono le **micronarrazioni**, brevi video di descrizione ed esemplificazione delle tradizioni enogastronomiche, le leggende e gli usi e costumi locali, testimonianze dirette e memorie di produttori che valorizzano e tramandano l'imperitura cultura alimentare per un futuro senza tempo.

#### Nicolina e la produzione degli Shëtridhlat: come preservare la cultura arbëreshë nel cuore della Basilicata

All'interno della prima micronarrazione proposta, andiamo alla scoperta di San Paolo Albanese (PZ) e delle sue tradizioni grazie a Nicolina, che ci racconta le origini e la produzione degli Shëtridhlat (le striglie), un'antica pasta fresca di



LE SHËTRIDHLAT  
<https://www.culturalimentare.beniculturali.it/geca/sheet/le-shetridhlat>

tradizione arbëreshë, che anticamente veniva preparata in occasione del giorno dell'Ascensione.

La particolarità di questo alimento risiede nella sua modalità di confezionamento, che non utilizza mattarello o altre tipologie di strumenti, ma può essere realizzata solo manualmente.

Questa tipologia di produzione richiede il coinvolgimento diretto delle donne della comunità, permettendo la creazione di un momento corale di condivisione e trasmissione del sapere, oltre che di mantenimento e narrazione delle tradizioni delle comunità arbëreshë in Italia.

### **Alla scoperta dei profumi della Valdilana: l'eredità familiare di Loretta**

Con la seconda micronarrazione, lasciamo la Basilicata e ripercorriamo il nostro stivale fino a Trivero Valdilana (BI), dove Loretta ci accompagna alla scoperta della lunga e particolare produzione del Macagn, un prodotto caseario tipico della Valdilana caratterizzato dall'utilizzo del latte crudo, che gli conferisce un gusto ed un aroma floreale unico nel panorama alimentare italiano.

Loretta ci racconta una storia di profumi e sapori della Valsesia, ma anche di tradizioni ataviche di quel sapere gelosamente custodito da lei e dalla sua famiglia che si tramanda di generazione in generazione all'interno del loro caseificio.

In questa prospettiva di coinvolgimento giocano un ruolo fondamentale le Regioni, le Istituzioni locali e le singole comunità, in grado di identificare voci e volti della collettività con il fine di arricchire in maniera unica, creativa e personale il nostro patrimonio culturale condiviso.

Il Geoportale della Cultura Alimentare è pronto ad accogliere nuovi contributi, patrimoni culturali, storie e conoscenze. Vi invitiamo a esplorare la sezione "Partecipa" del sito per ulteriori informazioni: Geoportale della Cultura Alimentare - Partecipa (collegamento: <https://www.culturalimentare.beniculturali.it/geca/takepart>)



IL MACAGN - <https://www.culturalimentare.beniculturali.it/geca/sheet/il-macagn>



## PREMIO CULTURA + IMPRESA 2023-2024

Le tendenze di oggi: arte contemporanea e design, rigenerazione urbana, sostenibilità sociale e innovazione tecnologica e digitale al servizio della cultura

Francesco Moneta

*Presidente del Comitato CULTURA + IMPRESA*

Antonia Corvasce

*Segreteria organizzativa del Premio CULTURA + IMPRESA*

**S**ono stati comunicati gli 8 progetti vincitori - tra i 123 Progetti pervenuti da 14 Regioni italiane - della XI Edizione del Premio CULTURA + IMPRESA, premiati il 26 giugno a Torino, Capitale Italiana della Cultura d'Impresa 2024.

Il **Premio CULTURA + IMPRESA** è il riconoscimento voluto da **FederCulture** e **The Round Table progetti di comunicazione** che dal 2013 seleziona, premia e condivide i migliori progetti di **Sponsorizzazione e Partnership Culturale**, di **Produzione Culturale d'Impresa** e di **Art Bonus d'Impresa** che assicurano valore aggiunto comunicativo per le Imprese e risorse preziose per gli Operatori culturali pubblici e privati.

A corroborare la scelta delle Sponsorizzazioni e Partnership Culturali da parte delle Imprese, contribuisce ora la disponibilità del **VAAS - Value Analysis in Arts Sponsorship**, il modello di valutazione di efficacia delle Sponsorizzazioni Culturali messo a punto dal **Comitato CULTURA + IMPRESA** in collaborazione con l'**Università IULM**.



### I Primi Premi di categoria

Il Workshop di Premiazione del Premio CULTURA + IMPRESA 2023-2024 si è svolto per la prima volta a Torino, presso **Ersel**



**Wealth Management**, una delle principali realtà del Private Banking italiano, quest'anno tra i Main Partner del Premio.

**Torino è stata scelta in quanto Città Capitale Italiana 2024 della Cultura d'Impresa**, ambito di intervento sempre più strategico delle Imprese nella valorizzazione del proprio *Brand Heritage*.

Per la categoria **SPONSORIZZAZIONI E PARTNERSHIP CULTURALI** vince **OPEN – IL GRANDE ACCESSIBILE** (Lombardia) il progetto della **Fondazione del Teatro Grande di Brescia** riservato alle persone con disabilità sensoriali, sponsorizzato da **EssilorLuxottica** che, attraverso l'iniziativa **Eyes on Art** nata nel 2020, sostiene progetti di democratizzazione e accessibilità dell'arte in ogni sua forma. Dal 2017 la Fondazione apre gli spazi del Teatro e migliora la fruizione degli spettacoli per il pubblico proveniente dalle comunità cieche e sorde. Nell'anno di Bergamo Brescia Capitale Italiana della Cultura 2023 **Cultura come cura** è diventato uno strumento di prevenzione e socializzazione che influenza il benessere delle persone.



*Primo Premio categoria Sponsorizzazioni e Partnership Culturali  
OPEN - IL GRANDE ACCESSIBILE | Fondazione del Teatro Grande di Brescia +  
EssilorLuxottica | Lombardia.*

Per la categoria **PRODUZIONI CULTURALI D'IMPRESA** il Primo Premio va a **DE FILO** (Lombardia), progetto nato in occasione del 150° anniversario del **Linificio e Canapificio Nazionale** e parte di Bergamo Brescia Capitale Italiana della Cultura 2023. Già attivo in numerosi progetti di responsabilità sociale e di diffusione della cultura tessile, il Linificio ha dato vita ad un'esposizione d'arte tessile e contemporanea intorno all'oggetto "filo" per raccontare la storia e la filosofia dell'azienda e diffondere l'antica cultura del lino. Artisti contemporanei e designer raccontano storia, luoghi,



Primo Premio categoria Produzioni Culturali d'Impresa  
DE FILO | Linificio e Canapificio Nazionale srl - Società Benefit | Lombardia  
@Daniela Frongia\_Thumos 4.0.

prodotti, tecnologie, innovazioni sostenibili e nuove applicazioni pionieristiche dell'Impresa.

Il Primo Premio per la categoria **ART BONUS D'IMPRESA** è assegnato a **RACCONTI PER RICOMINCIARE** (Campania) di **Associazione Culturale Vesuvioteatro**, sostenuto dalla **Fondazione Nazionale delle Comunicazioni**. Questo *festival di teatro diffuso*



Primo Premio categoria Art Bonus d'Impresa  
RACCONTI PER RICOMINCIARE | Associazione Culturale  
Vesuvioteatro + Fondazione Nazionale delle Comunicazioni |  
Campania.

ha messo in scena monologhi teatrali itineranti, ecosostenibili e site-specific, ambientati negli spazi all'aperto di numerosi siti del patrimonio culturale e paesaggistico della Campania. Circa 200 appuntamenti, in più di dieci spazi monumentali, per un'esperienza che valorizza e scopre le bellezze del territorio e allo stesso tempo contribuisce alla lotta contro il surriscaldamento globale: ogni spettacolo è immerso nella luce naturale del tramonto e nel bagno sonoro dell'ambiente, in assenza di apparecchiature elettriche.

Come da tradizione durante la premiazione ai tre Primi Premi è stato consegnato il **Premio d'Artista Orbite Binarie Circolari**, realizzato quest'anno dall'artista siciliana **Linda Schipani**, Amba-



Linda Schipani con il Premio d'Artista *Orbite Binarie Circolari*.

sciatrice del Terzo Paradiso di Michelangelo Pistoletto, nota per le sue opere e installazioni d'Arte contemporanea create con gli scarti di produzione industriale.

### Le 5 Menzioni Speciali

Le cinque **Menzioni Speciali** sono dedicate ai Progetti che si sono maggiormente distinti nell'interpretare le nuove tendenze del rapporto fra Cultura e Impresa.

La **Menzione Speciale CULTURA D'IMPRESA** va a **Verdi SPIP Parade** (Emilia-Romagna) di **Fondazione Teatro Regio di Parma** con il sostegno di **Comitato SPIP** e **Associazione "Parma, io ci sto!"**. SPIP è un importante spazio urbano periferico nel quale ferve l'attività imprenditoriale di aziende e imprese di Parma, che è diventato protagonista di una parata di musica, teatro, giocoleria, concerti e spettacoli coinvolgendo 95 artisti, performer e musicisti. Il pubblico ha potuto inoltre scoprire il "dietro le quinte" delle dinamiche produttive delle aziende del quartiere, partecipando alle visite guidate di *Imprese Aperte*, con la partecipazione di **Bonatti, Camst Group, Iren, Opem, Raytec Vision, Rizzoli Emanuelli**.



La **Menzione Speciale CCR – CORPORATE CULTURAL RESPONSIBILITY** va a **Light is Life. Festa delle Luci** (Lombardia) il progetto realizzato da **A2A** per Bergamo Brescia Capitale Italiana della Cultura 2023, evento popolare che ha valorizzato il patrimonio monumentale e paesaggistico locale veicolando messaggi di sostenibilità ambientale e sociale e sensibilizzando sul tema della povertà energetica, attraverso la **Fondazione Banco dell'Energia**. La **Festa delle Luci A2A** ha ricreato nelle due città gallerie d'arte a cielo aperto, con un percorso di 30 opere progettate secondo criteri di efficienza energetica. In estate il Festival è approdato a Monte Isola con *il Terzo Paradiso dell'Energia* ispirato al celebre segno del Maestro Michelangelo Pistoletto, e le iconiche *Ballerine* del Direttore Artistico Angelo Bonello.

**OPEN – IL GRANDE ACCESSIBILE** (Lombardia) – progetto della **Fondazione del Teatro Grande di Brescia** sponsorizzato da **EssilorLuxottica** che ha ottenuto il Primo Premio per le Sponsorizzazioni e Partnership Culturali – si aggiudica anche la **Menzione Speciale DIGITAL INNOVATION IN ARTS**. Nel 2023 più di 200 persone hanno partecipato a quattro spettacoli d'Opera e uno di balletto con fruizione agevolata attraverso l'utilizzo dell'innovativa tecnologia **Mobile Connect di Sennheiser**: l'app installata gratuitamente su dispositivo mobile, ha consentito agli spettatori ipoudenti di modulare in autonomia le frequenze del suono sintonizzandole in base alle proprie capacità uditive e agli utenti ciechi e ipovedenti di seguire gli spettacoli accompagnati da una audiodescrizione trasmessa in cuffia.

La **Menzione Speciale NETWORKING IN ARTS** va a **Città in Scena. Festival della Rigenerazione Urbana** (Lazio) promosso da **Fondazione Musica per Roma, ANCE, Mecenate 90, CIDAC** e il sostegno di **Deloitte** e **Intesa Sanpaolo** e la cooperazione di **Fondazione MAXXI, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Fondazione Cinema per Roma**. Il Festival ha celebrato l'abilità progettuale delle città italiane che stanno guidando il cambiamento del Paese verso l'inclusione, la sostenibilità e la resilienza. Ospitato in tre sedi diverse - l'Auditorium Parco della Musica Ennio Morricone, il MAXXI e la Casa del Cinema - l'evento ha coinvolto tutte le fasce della società, sottolineando l'importanza della rigenerazione urbana per lo sviluppo intellettuale, sociale ed economico delle comunità.

La **Menzione Speciale ARTE CONTEMPORANEA + IMPRESA** va a **Transart23** (Trentino Alto-Adige) di **Associazione Transart** con il sostegno di **Alperia, Niederstätter, Finstral, Rothoblaas e Pichler projects Srl**. Il Festival mixa i vari linguaggi del contemporaneo, offrendo un programma che unisce generazioni, culture e appartenenze sociali. Transart23 ha coinvolto vari luoghi in tutto l'Alto Adige con conversazioni, incontri con gli artisti, workshop e laboratori e rappresentazioni sceniche. Complessivamente oltre



15 eventi, tra cui 3 prime italiane e 1 prima assoluta, dando spazio sia a talenti di spicco del territorio altoatesino che a figure di rilevanza internazionale.

Alle Menzioni Speciali - Digital Innovation in Arts, Cultura d'Impresa, Networking in Arts, Arte Contemporanea + Impresa, CCR - Corporate Cultural Responsibility - sono riservati i Premi Formativi, Master in management e promozione culturale messi a disposizione dai Partner accademici del Premio: CCW - Cultural Welfare Center, Fondazione Fitzcarraldo, Università IULM, UPA, 24ORE Business School.

*"Anche quest'anno i Progetti premiati confermano la motivazione crescente delle Imprese ad affiancare la Cultura con beneficio reciproco. Osserviamo tra le tendenze il rapporto sempre più significativo tra Arte contemporanea e Design; l'Arte e la Cultura per contribuire alla rigenerazione urbana e a rappresentare i valori della Sostenibilità sociale e ambientale; l'innovazione tecnologica e digitale per potenziare la capacità della Cultura di coinvolgere e dialogare con pubblici sempre più ampi e diversificati"* commenta **Francesco Moneta, Presidente del Comitato CULTURA + IMPRESA.**

Il Workshop di Premiazione ha visto gli interventi dei rappresentanti dei progetti premiati preceduti da un talk sulla **Cultura d'Impresa del Futuro** coordinato da **Mara Loro**, Direttrice **Hanger - Fondazione Piemonte dal Vivo** e con la partecipazione di **Corrado Alberto**, membro di Giunta della Camera di commercio di Torino, **Andrea Cancellato** Presidente di Federculture, **Luigi Fassi** Direttore di Artissima, **Andrea Rotti**, AD di Ersel, **Catterina Seia** Presidente CCW - Cultural Welfare Center e **Rossella Sobrero** Presidente di Koinètica - Salone della CSR e dell'Innovazione Sociale.

Patrocinatori e Partner attivi del Premio CULTURA + IMPRESA 2023-2024 sono: ACRI, ALES, ANCI, Assif, Assifero, Camera di Commercio di Torino, CCW - Cultural Welfare Center, Club Relazioni Esterne, Comune di Torino, Federculture, Fondazione Fitzcarraldo, Fondazione Italiana Accenture, Fondazione Sodalitas, GAI, ICOM Italia, OBE Osservatorio Branded Entertainment, Prioritalia, Salone della CSR e dell'Innovazione Sociale, Symbola, UNA, Università IULM, UPA, 24ORE Business School. Media partner: AgCult, DailyMedia e Prima Comunicazione.





Centro Universitario Europeo  
per i Beni Culturali

Ravello

# Metodi e strumenti per le politiche culturali

Le pitture e le incisioni rupestri nel parco culturale del Tassili N'Ajjer Hamra Zirem

*È stata la mia grande fortuna, che potei salvarmi qui.* Maria Hellersberg, sindacalista e battistrada per i diritti delle donne: un destino d'esilio a Positano (1935-1980) Dieter Richter

Vedere il mondo con altri occhi, la lezione di Gianluca Ferri Hamra Zirem

*L'Immoraliste* d'André Gide face à la tradition du roman au XIXe siècle. Rupture ou continuité? Emilia Surmonte

Gide face à Dostoïevski: entre le maudit et le bonheur Carmen Saggiomo

Patrimonio culturale immateriale italiano. *Racconti (in)Visibili e Machines for Peace*, i progetti espositivi di ICPI e Rete delle grandi Macchine a spalla a Parigi Patrizia Nardi

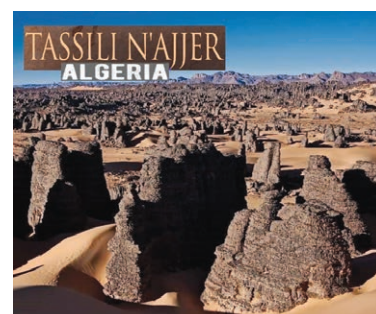


## Le pitture e le incisioni rupestri nel parco culturale del Tassili N'Ajjer

Hamra Zirem

*Scrittore e poeta italo-algerino, nonché membro del Comitato Scientifico del CUEBC*

L'Algeria ha la superficie più grande dei paesi africani: 2.382.000km<sup>2</sup>. L'insieme dei suoi beni culturali e paesaggistici costituiscono una ricchezza unica al mondo. Dalle coste marine all'estremo Sahara, i siti turistici e i luoghi storici sono numerosi. L'Algeria ha tutte le caratteristiche per essere una destinazione da sogno eppure il paese non attira i turisti. Le difficoltà di rilascio dei visti scoraggiano gli aspiranti viaggiatori. Il turismo sottosviluppato è dovuto, fra l'altro, al predominio economico del paese nel settore degli idrocarburi. Nonostante la sua vicinanza all'Europa, l'Algeria figura raramente tra le destinazioni dei viaggi internazionali. *"L'Algeria è uno dei paesi più difficili in cui entrare e uno dei meno visitati al mondo. Dei quasi due milioni di turisti ufficiali ogni anno, la maggior parte sono membri della diaspora algerina che tornano nel paese per visitare le loro famiglie. Solo una piccola quantità di loro sono visitatori stranieri."* afferma Andrew Farrand, ricercatore presso Atlantic Council che ha vissuto per anni in Algeria. È autore del libro *The Algerian Dream* (2021) dedicato alla grande rivoluzione algerina Hirak del 2019.







Il Sahara copre la maggior parte del territorio algerino. Non è solo un mare di dune come molte persone tendono a immaginare, si alternano paesaggi vulcanici (come nel Hoggar), paesaggi lunari (come nel Tassili N'Ajjer), pianure di pietra o di sabbia e in diversi luoghi emergono splendide oasi.

Il Parco del Tassili è un gioiello poco conosciuto al mondo. Incastonato nel cuore del Sahara algerino, è stato istituito come parco nazionale nel 1972. È stato chiamato dal 2011 il Parco Culturale del Tassili, è situato nell'estremo sud-est algerino ai confini con la Libia nei pressi della città di Djanet nella wilaya di Illizi. Si estende nel Sahara centrale per più di 500 chilometri con una superficie attuale di 138.000 km<sup>2</sup>. È stato dichiarato patrimonio mondiale dell'umanità (UNESCO) dal 1982 e classificato come Riserva della biosfera dal 1986. La valle Iherir è considerata una "zona umida d'interesse globale" dalla convenzione di Ramsar (2001). La parola Tassili è un sostantivo tuareg che significa "altopiano". Tassili N'Ajjer è l'immenso dominio dei Tuareg Ajjer che copre circa 350.000 km<sup>2</sup>. Il Parco del Tassili è uno dei più grandi e antichi "musei rupestri a cielo aperto". Il Tassili offre un paesaggio naturale mozzafiato, con le sue formazioni rocciose uniche e le vaste distese desertiche. La sua catena montuosa è composta in gran parte di arenaria. Le altezze dei monti variano generalmente fra 1000 e 2000 metri. Il Parco è formato da arenarie antichissime ottenute dalla cementazione di sabbie in periodi diversi, a seguito dell'azione delle correnti d'acqua. L'area



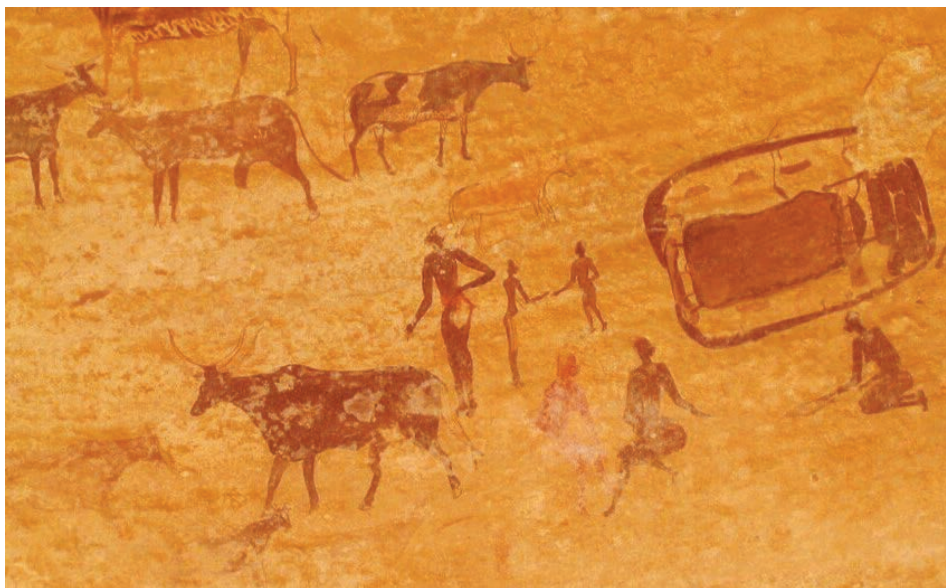


era una savana verde e fertile. Le rocce sedimentarie venivano continuamente modellate dall'erosione e si sono costituiti cime di sabbia e canyon profondi. Il panorama delle formazioni geologiche con le sue "foreste rocciose" offre l'immagine di singolari paesaggi di colore giallo e arancio. Le popolazioni che si sono succedute nel corso dei millenni hanno lasciato numerose tracce archeologiche, pietre incise, dipinti rupestri, utensili, tumuli funerari, recinti, un abbondante materiale litico e ceramico.

Sono state scoperte nel Parco del Tassili migliaia di pitture ed incisioni rupestri, risalenti al neolitico soprattutto nell'antica città di Séfar. Testimoniano le variazioni del clima ed il succedersi delle civiltà dei Berberi dalla preistoria ad oggi. Il Parco contiene più di 300 archi naturali. Le meravigliose opere d'arte nei ripari e nelle gallerie a cielo aperto sono una testimonianza etnologica del passaggio delle popolazioni tuareg che si sono insediate nella regione nel corso dei millenni. Sono stati identificati 15000 elaborati che raffigurano branchi di bestiame, animali selvaggi ed attività umane. La fauna e la flora estinte sono raffigurate su queste rocce. Migliaia di anni fa, gli uomini che vivevano nella zona scolpivano le loro preoccupazioni quotidiane sulle pietre. All'e-

poca il Sahara non era ancora un deserto, gli abitanti autoctoni dipinsero e incisero le pareti rocciose del Tassili N'Ajjer lasciando capolavori che non hanno ancora svelato tutti i loro segreti: animali, persone, danze, scene di caccia, cerimonie enigmatiche, personaggi curiosi senza volto, con le loro teste a forma di disco e le sagome circondate da una linea nera. Queste pitture rupestri sono state realizzate in diverse epoche e gli specialisti le hanno classificate in diversi stili.





### L'origine delle scoperte

Percorrendo l'immenso territorio del Sahara e partecipando a spedizioni militari dell'epoca coloniale, diversi viaggiatori europei del XIX secolo notarono l'esistenza di antichi dipinti e incisioni tracciati sulle rocce. L'esploratore e geografo tedesco Heinrich Barth (1821-1865) partecipò a spedizioni nell'Africa settentrionale fra 1848 e 1855, compiendo ricognizioni in paesi ancora inesplorati. Durante uno dei suoi viaggi, scoprì a Wadi Tilizzaghen, nel sud-ovest della Libia, l'incisione di un cacciatore mascherato e scelse di ribattezzarlo "Apollo Garamante". I primi schizzi delle pitture rupestri e delle incisioni del Tassili N'Ajjer furono realizzati alla fine degli anni '30 da Charles Brenans nel Tassili dove scoprì centinaia di incisioni rappresentanti numerose sagome antropomorfe e grandi animali della fauna africana: buoi, elefanti, giraffe, rinoceronti, antilopi, leoni, ecc. Il congresso di preistoria tenutosi ad Algeri nel 1952 introdusse questi affreschi al mondo scientifico e, nel 1956, il Musée de l'Homme decise di affidare all'etnologo Henri Lhote (1903-1991) una campagna di inventario. Dal 1956, grazie alla sua squadra, alla guida Machar Jebrine Ag Mohamed e ai tuareg della regione, rilevò le impronte dei dipinti rupestri del Tassili che riportò su carta da lucido che successivamente dipinse con pitture a tempera. Essi furono presentati nel 1957 e nel 1958 al Museo delle Arti Decorative di Parigi. Lhote eseguì altre spedizioni per conto del Centro nazionale di ricerca scientifica (CNRS). Ha realizzato un lavoro di documentazione nel Tassili des Ajjer con l'aiuto dei copisti-pittori e dei fotografi. La sua mostra *Dipinti preistorici del Sahara* che André Malraux ha presentato come "una delle mostre più significative del mezzo secolo" ha avuto un grande successo. Il suo libro *À la découverte des fresques du Tassili* è stato tradotto in diverse lingue.

François Soleilhavoup ha vissuto per quattordici anni nel sud dell'Algeria. Nel 2000 ha pubblicato il suo libro intitolato *Sahara: Visions d'un explorateur de la mémoire rupestre*. Scrive: "La maggior parte dei dipinti del Tassili elencati da Henri Lhote e dalle sue squadre di copisti dal 1956 erano inizialmente ricoperti da una pellicola protettiva di limo argilloso e polvere minerale. Questo rivestimento naturale ha svolto un ruolo protettivo nei confronti dei pigmenti colorati favorendo un effetto tampone contro le aggressioni climatiche. La pulizia di tale pellicola dai copisti per fissare la carta da lucido direttamente sulla parete per disegnare le forme ha prodotto un improvviso squilibrio fisico-chimico tra le pitture e l'atmosfera; inoltre, la ripetuta bagnatura delle vernici, destinata a ravvivare i colori per meglio realizzare la copia, portò ad una rapida depigmentazione degli affreschi riesumati. A seguito di questi trattamenti alcune opere sono praticamente scomparse. Abbiamo qui l'illustrazione dell'egoismo del ricercatore Henri Lhote per il quale il lavoro originale ha molto meno importanza del suo rilevamento destinato alla pubblicazione e all'archiviazione. La precauzione più elementare, nel Tassili come altrove, avrebbe dovuto consistere nel rispettare scrupolosamente le condizioni esistenti al momento del ritrovamento dei dipinti poiché sono esse che hanno consentito a queste opere di pervenire a noi in uno stato di conservazione relativamente soddisfacente dopo diversi millenni. Abbiamo spiegato inoltre che il metodo di trasferimento delle pitture rupestri mediante bagnatura delle pareti è estremamente pericoloso e che il più delle volte rischia di portare alla distruzione irrimediabile dell'opera".

In un articolo del giornale *El Watan* del 21/02/2012, Henri Lhote è stato considerato un saccheggiatore. È stato anche riportato sulla prestigiosa rivista *National Geographic* del 2020: "Nel 2002 l'antropologo britannico Jeremy Keenan denunciò in un articolo che Lhote aveva esposto delle riproduzioni false. Si riferiva in particolare a delle riproduzioni che avrebbero dovuto dimostrare l'esistenza di contatti tra il Sahara centrale e l'Egitto dell'epoca dei faraoni. Nell'articolo si mostravano svariate prove del fatto che Lhote avesse manipolato intenzionalmente i risultati delle





*sue scoperte per renderle decisamente più attraenti agli occhi del grande pubblico".*

I dipinti e le incisioni rupestri del Sahara centrale hanno suscitato un grande entusiasmo a Théodore Monod, Frobenius, Maurice Reygasse, François de Chasseloup-Laubat, Yolande Taschudi, Fabrizio Mori, Huard, Alfred Muzzolini e tanti altri. Sono usciti centinaia di libri sull'argomento. Le abbondanti pubblicazioni dovrebbero costituire una preziosa testimonianza per conoscere le popolazioni preistoriche del Sahara. Nel passato certi esploratori e studiosi europei erano convinti del fatto che le culture africane fossero sterili. Alcuni famosi ricercatori hanno ipotizzato teorie false sulle pitture rupestri del Sahara. Nell'ambito della mostra "Préhistomania" del 23/10/2023 al Museo dell'Uomo di Parigi, l'antropologo e studioso della preistoria Jean-Loïc Le Quellec ha tenuto una conferenza il 23/10/2023. Nella sua introduzione dichiarava: *"Parlare della storia della ricerca dalle origini ai giorni nostri facendo storiografia nella mia disciplina, permette di fare un passo indietro rispetto alla pesantezza e ai dolorosi paradigmi che hanno influito su questa disciplina e che purtroppo continuano a farlo anche oggi. Ci sono quattro di questi paradigmi: paradigma razziale, paradigma migratorio, paradigma stratigrafico e paradigma stilistico. Alcuni di questi paradigmi vanno assolutamente eliminati, altri dobbiamo semplicemente rivederli".* Le Quellec ha smascherato alcuni paradigmi che hanno esposto alcuni studiosi sulle pitture rupestri del Sahara. Si può guardare il video della conferenza su YouTube digitando la frase "Les images rupestres du Sahara (Musée de l'Homme)".

### **Raffigurazioni diversificate**

La vita nell'antico deserto del Sahara è rappresentata artisticamente in diverse situazioni. Le opere del Tassili N'Ajjer, di una raffinatezza stilistica, sono state elencate nei diversi musei tra i capolavori dell'arte preistorica. Si possono vedere cacciatori davanti a un branco di cervi, cavalli, cani, dromedari, uomini e





donne che sembrano danzare, figure che guidano una specie di carretto a tutta velocità, giraffe, elefanti, strani esseri dalla testa ovoidale, un cane che accompagna un uomo con l'arco, iscrizioni tiffinagh, donne che sembrano chiacchierare, portano acconciature. L'affresco battezzato "Grande Dio" di Sefar, lungo 20 metri, rappresenta un essere cornuto. Una scultura rupestre scolpita è conosciuta come "La mucca piangente". Il repertorio che popola i rifugi rocciosi del Tassili è eterogeneo.

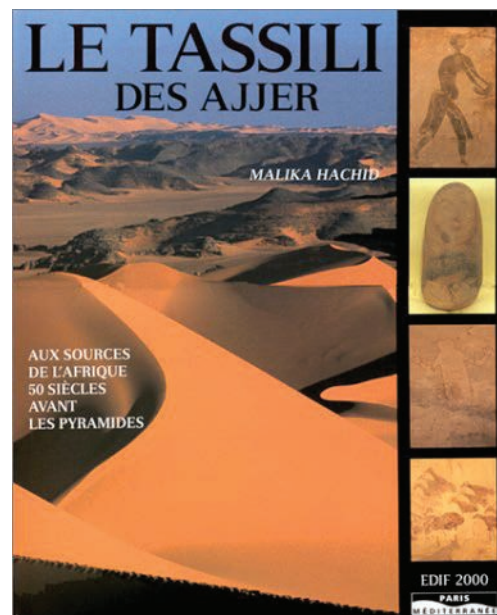
### La ricercatrice algerina Malika Hachid

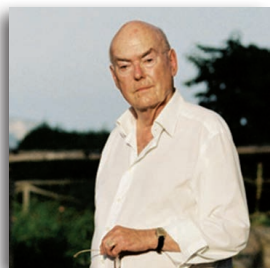
L'autrice Malika Hachid è nata ad Algeri nel 1954, si è laureata presso l'università d'Aix-en-Provence in preistoria e protostoria sahariana. Ha lavorato al Centro nazionale di ricerche preistoriche antropologiche e storiche. È stata ricercatrice e poi a lungo direttrice del Parco nazionale del Tassili N'Ajjer. Autrice di numerosi studi. Alcuni dei suoi libri parlano, fra l'altro, del Tassili: *I primi berberi e Il Tassili degli Ajjer. Nei secoli dell'Africa, 50 secoli prima delle pirami-*



di sono molto interessanti. Malika Hachid è una ricercatrice sul campo, appassionata del Sahara in generale e del Tassili in particolare, regione che percorre dal 1974, a piedi e a dorso di cammello. L'autrice espone la genesi dei primi berberi del Nord Africa dagli albori della storia fino ai tempi recenti, confrontando le fonti archeologiche e storiche. Vengono evidenziate caratteristiche essenziali e una nuova prospettiva sulla storia dei berberi dell'antichità attraverso una riabilitazione dei loro contributi di civiltà al Mediterraneo e al Sahara. Gli argomenti trattati sono supportati da un'iconografia ricca e abbondante (fotografie, tavole, mappe, schizzi e disegni) che permette al lettore di visualizzare un mondo sahariano vivace. L'autrice insiste sull'originaria appartenenza delle popolazioni berbere alla culla nordafricano-mediterranea. Nelle sue opere, l'autrice descrive la struttura geologica del Tassili, la sua evoluzione nel corso della sua storia, presenta la flora e la fauna del territorio, evidenziando le originalità, in particolare il cipresso del Tassili. Malika Hachid ci fa rivivere la formidabile epopea del Sahara ricostruendo l'immagine delle civiltà che hanno lasciato la loro memoria sulle pareti rocciose, nei depositi e nei rifugi sotto roccia. Le popolazioni berbere antiche sono sopravvissute ai cambiamenti climatici e della biosfera per migliaia di anni. Le loro capacità di adattamento provengono da una lunga catena di conoscenze e tradizioni che li hanno rafforzati. Tramite loro, riconosciamo i Tuareg di oggi e ciò dimostra la continuità di rappresentare se stessi con i tratti dei miti, le proprie credenze e i momenti aneddotici della vita quotidiana. L'autore spiega il contributo dell'arte rupestre ad altre civiltà e il loro ruolo, per esempio, nel rifornimento di grandi artisti contemporanei (come quelli del movimento cubista). In merito alle iscrizioni tifi-nagh, l'autrice afferma: *"L'apparizione della scrittura, nell'arte rupestre del massiccio dell'Atlante e del Sahara, è molto più precoce di quanto normalmente si ritenesse e conduce alla scoperta di un'origine autonoma della scrittura presso i popoli paleo-berberi (libico-berberi). Essi possedevano una scrittura di tipo alfabetico prima dei Fenici e dei Cartaginesi, i quali appresero e modificarono il loro alfabeto. Tali scoperte sono ormai note da tempo ai linguisti. Le più antiche iscrizioni conosciute di tipo alfabetico sono state raccolte sulle rocce dei massicci sahariani dei Tassili (Algeria) e della Tadrart Acacus (Libia)"*.

Più di un secolo fa l'arte rupestre sahariana è stata oggetto di curiosità soprattutto per gli esploratori, progressivamente è entrata nel vasto campo delle scienze archeologiche. Il suo studio e la preoccupazione per la sua conservazione sono diventati più rigorosi.





*È stata la mia grande fortuna, che potei salvarmi qui.*

**Maria Hellersberg, sindacalista e battistrada per i diritti delle donne: un destino d'esilio a Positano (1935-1980)**

Dieter Richter

*Professore emerito Università di Brema, Componente Comitato Scientifico CUEBC*

**T**ra gli emigranti tedeschi che dopo la presa del potere di Hitler trovarono a Positano non solo un rifugio temporaneo ma vi si stabilirono definitivamente, incontriamo un nome che ha ricevuto finora solo poca attenzione dalla ricerca<sup>1</sup>. Il nome di un personaggio, inoltre, la cui insolita biografia merita un interesse particolare. Si tratta di Maria Hellersberg (Düsseldorf 1888-Positano 1980), una donna politicamente molto attiva durante la repubblica di Weimar e battistrada per i diritti delle donne.

Maria Hellersberg, discendente, come lei stessa scrive, "da un'antica famiglia cattolica della bassa Rhenania"<sup>2</sup> nacque il 20.11.1888 a Düsseldorf come primogenita di nove figli; il padre, Peter, era un industriale<sup>3</sup>. Dopo l'esame come *Wohlfahrtspflegerin* (assistente sociale) presso la *Niederrheinische Frauenakademie* di Düsseldorf nel 1918 e diverse attività in istituzioni sociali statali in favore delle donne disoccupate, fece carriera dal 1922, prima come *Frauenreferentin* (rappresentante delle donne), poi come membro del Consiglio Direttivo nel *Gewerkschaftsbund der Angestellten* (GDA), uno dei più grandi sindacati della categoria impiegatizia nella repubblica di Weimar<sup>4</sup>. In questa funzione era, al tempo stesso, membro del Consiglio di sorveglianza della *Heimat* (una grande associazione per la costruzione di alloggi senza scopo di lucro) nonché membro rappresentante dei prestatori d'opera nella sezione "Commercio, Banche, Assicurazioni" del *Reichswirtschaftsrat*, un organo nazionale della costituzione di

<sup>1</sup> D. Richter/ M. Romito, M. Talalay, *In fuga dalla storia. Esuli dai totalitarismi del Novecento sulla Costa d'Amalfi*, Amalfi (CCSA) 2005, p. 53.

<sup>2</sup> Lettera a Ernst Lemmer, Positano, 29.10.1951 (ADL, Bestand Hans Reif, N19-191, fol. 54).

<sup>3</sup> Le notizie biografiche sono tratte dal Stadtarchiv Düsseldorf (comunicazione del 13.3.2024) nonché dal curriculum di Hellersberg, scritto il 2.9.1935 per la sua richiesta di adesione al Reichsverband Deutscher Schriftsteller (Berlin, BA, R9361-V/21789).

<sup>4</sup> Siegfried Mielke (a cura di), *Gewerkschafterinnen im NS-Staat. Biographisches Handbuch*, vol.2, Berlino 2022, pp. 207-212.





Weimar composto da rappresentanti di diversi gruppi d'interesse economici e sociali<sup>5</sup>.

Una carriera straordinaria! E questo in quei tempi difficili colpiti da inflazione e disoccupazione. *Die Tochter aus gutem Hause*, come si diceva una volta in tedesco, cioè "una ragazza di buona famiglia" borghese diventa sindacalista. E una donna entra nel regno dei maschi, la politica! Infatti, Hellersberg era l'unica donna nel Consiglio Direttivo del GDA e una delle sole tre donne presenti tra i 76 membri della sezione sopra menzionata del *Reichswirtschaftsrat* tra il 1920 e il 1933/34<sup>6</sup>.

Non c'è da meravigliarsi che Maria Hellersberg si sia impegnata principalmente per questioni femminili e soprattutto per i diritti delle lavoratrici. Il 15 gennaio 1928 la troviamo come oratrice sul podio di una grande manifestazione sindacale tenuta nella sala plenaria dell'*Herrenhaus* di Berlino (l'attuale palazzo del Bundesrat); il suo tema: "*Die soziale Not der weiblichen Angestellten*" (La miseria sociale delle impiegate). Accanto a lei Marianne Weber (Oerlinghausen 1870-Heidelberg 1954), femminista e attivista politica anche lei, del resto la moglie del famoso sociologo Max Weber e curatrice delle sue opere. Nel suo intervento Hellersberg chiedeva l'uguaglianza delle donne nella vita economica, una loro migliore formazione, parità di retribuzione e integrazione sindacale. In una risoluzione finale il *plenum* chiese "la stessa retribuzione dello stesso lavoro per uomini e donne"<sup>7</sup>.

Maria Hellersberg era inoltre collaboratrice di diversi giornali e caporedattrice responsabile della rivista "*Kommunale Sozialpolitik*", l'organo mensile del GDA<sup>8</sup>. In un articolo con il titolo significativo *Das Wohnungselend der Großstädte* (La miseria degli alloggi nelle metropoli) denuncia le condizioni sociali del mercato immobiliare, cioè che tante famiglie vivano senza un tetto e che altre debbano condividere un unico appartamento con persone estranee<sup>9</sup> – una situazione tipica per esempio di Berlino, che alimentava tensioni sociali.

Purtroppo non sappiamo niente della vita privata di Maria Hellersberg, con una piccola, ma significativa eccezione: le vacanze di Pasqua del 1929 le trascorre, insieme ad un'amica di nome Lina Hahn, a Roma. Lo sappiamo da una fonte abbastanza insolita, cioè da uno scritto nientedimeno che di Eugenio Pacelli,

<sup>5</sup> Joachim Lilla, *Der Vorläufige Reichswirtschaftsrat 1920 bis 1933/34. Zusammensetzung, Dokumentation, Biographien*, Berlino 2012, pp. 54 e 387.

<sup>6</sup> S. Mielke, *Gewerkschafterinnen*, 2022, p.209; J.Lilla, *Reichswirtschaftsrat*, 2012, pp. 50-54.

<sup>7</sup> Maria Hellersberg/ Marianne Weber, *Die soziale Not der weiblichen Angestellten*, Berlino (Sieben-Stäbe-Verlag) 1928, p.16-23. Cfr. anche Maria Hellersberg, *Arbeitsvermittlung und Erwerbslosenfürsorge*, Berlino (Sieben-Stäbe-Verlag) 1927.

<sup>8</sup> M. Hellersberg, *Curriculum* (vedi nota 3).

<sup>9</sup> Maria Hellersberg, *Das Wohnungselend der Großstädte*, in: „Kommunale Sozialpolitik“ 3/1, Berlino, gennaio 1929, p.1.

nunzio apostolico a Berlino e futuro papa Pio XII, che si rivolge all'assistente ecclesiastico del Circolo San Pietro di Roma con le seguenti parole:

*"Due distinte Signorine, Dott. Maria Hellersberg e Dott. Lina Hahn, dimoranti in questa capitale e vivamente raccomandate da un benemerito Padre della Compagnia di Gesù come ottime cattoliche, recandosi prossimamente a Roma, bramerebbero di essere ammesse all'Augusta presenza del Santo Padre e di poter assistere in posti riservati alla solenne Messa Pontificale, che sarà celebrata nella Patriarcale Basilica Vaticana la Domenica di Pasqua [...]"*<sup>10</sup>.

Speriamo che le "ottime cattoliche" abbiano trovato a Roma, oltre alle festività ecclesiastiche, anche un po' di tranquillità. L'Italia, in ogni caso, già pochi anni dopo sarà per Hellersberg la strada del destino.

La presa del potere di Hitler nel 1933, infatti, pose termine bruscamente alla sua carriera professionale. I liberi sindacati furono schiacciati dai nazionalsocialisti già nel maggio del 1933, il *Reichswirtschaftsrat* fu sciolto l'anno dopo. Maria Hellersberg fu licenziata il 28.4.1933<sup>11</sup>, si trasferì nell'ottobre da Berlino in una casa contadina vicina a Rottach in Alta Baviera e non poté più trovare un'altra attività professionale.

Anche il suo tentativo di diventare membro della *Reichsschrifttumskammer*, l'organizzazione coatta degli autori, fallì. Una "informazione riservata riguardo alla sua affidabilità politica" rivelò che la candidata "non aveva quasi niente a che fare con il nazionalsocialismo" e inoltre "intratteneva numerosi rapporti con degli ebrei"<sup>12</sup>.

Nel novembre del 1935 Maria Hellersberg emigrò a Positano<sup>13</sup>.

### Positano, la seconda vita

"È stata la mia grande fortuna, che potei salvarmi qui dove in quel periodo si poteva vivere con pochissimi mezzi", scriverà Hellersberg dopo la guerra a un vecchio collega, Ernst Lemmer, dal 1956 al 1962 ministro nel gabinetto di Adenauer<sup>14</sup>. Come altre emigranti che erano venute da sole a Positano (ricordo Emmy Flatow con le figlie Dorothee e Liselotte con la pensione "San

<sup>10</sup> Pacelli, Eugenio a Caccia Dominioni, Camillo, 26.3.1929, in: Kritische Online-Edition der Nuntiaturbereichte Eugenio Pacellis (1917-1929), documento 20523. [www.pacelli-edition.de/Dokument/20523](http://www.pacelli-edition.de/Dokument/20523) [22.10.2023].

<sup>11</sup> Lettera alla LVA Rheinprovinz, Positano 29.10.1951 (ADL, Bestand Hans Reif, N19-191, fol.55).

<sup>12</sup> Lettera riservata della Gauleitung München al presidente della Reichsschrifttumskammer, 11.3.1936 (Berlin BA, R9361-V/21789). Vedi anche nota 3.

<sup>13</sup> Lettera alla Landesversicherungsanstalt der Rheinprovinz, Positano, 29.10.1951 (ADL, Bestand Hans Reif, N19-191, fol. 55).

<sup>14</sup> Lettera Positano, 29.10.1951 (ADL, Bestand Hans Reif, N19-191, fol. 54).

Matteo<sup>15</sup>) aprì una piccola pensione di nome "Montechiaro"<sup>16</sup> in cui sopravvive tuttora il suo nome (monte=Berg, chiaro=heller). Relazioni amichevoli nacquero con Armin T. Wegner (della cui casa si occupò durante la permanenza dello scrittore a Roma<sup>17</sup>) e soprattutto con la famiglia dello scrittore Stefan Andres, un'amicizia che sopravvisse alla guerra e fu consolidata dal fatto che Maria tenne a battesimo Irena Maria, la terza figlia della famiglia Andres, nata nel 1939 a Positano<sup>18</sup>.

Dal maggio del 1941 fino al giugno del 1944 lavorò (secondo le memorie di Dorothe Andres come traduttrice), prima a Napoli e poi a Roma, in uffici militari tedeschi<sup>19</sup>. Tornata a Positano trovò la sua casa saccheggiata dai soldati inglesi<sup>20</sup> (Positano fu, dopo l'approdo degli alleati nel 1943, *restcamp* degli inglesi) – una storia simile a quella accaduta ad un altro esiliato in Costiera Amalfitana, l'imprenditore ebreo-tedesco Max Melamerson con la sua famiglia a Vietri<sup>21</sup>.

Anche se gli inglesi le restituirono una parte del mobilio della casa, la situazione rimase difficile per Hellersberg. "Devo lottare duramente" scrive nel 1951 a Ernst Lemmer dopo aver riaperto nel 1948 la sua pensione. "Ancora una volta doveti ricominciare tutto daccapo [...] e nel frattempo, per gli anni che ho, sono diventata una donna anziana. La capacità lavorativa, però, ce l'ho ancora per tre, e questo è il mio grande tesoro"<sup>22</sup>.

Tra gli ospiti famosi della pensione "Montechiaro" ristrutturata troviamo, nel 1954, l'artista e ben noto illustratore Gerhard Oberländer (Berlino 1907-Offenbach 1995). Nel suo libro di schizzi,



Gerhard Oberländer, *Pensione Montechiaro*.

<sup>15</sup> D. Richter, *Costiera Amalfitana*, Berlino 2024, p. 218.

<sup>16</sup> La pensione esisteva già nel 1937; il 31.1.1939 la Questura di Salerno ne ordinò (non sappiamo perchè) la "chiusura provvisoria" (Positano, AC, Cartella A, Pubblici esercizi).

<sup>17</sup> Lettera di Armin T. Wegner a Maria Hellersberg, Roma 30.3.1940 (Marbach DLA, lascito Wegner).

<sup>18</sup> Dorothee Andres, *Carpe diem. Mein Leben mit Stefan Andres*, Bonn 2009, p. 211.

<sup>19</sup> Lettera alla Landesversicherungsanstalt der Rheinprovinz, Positano, 29.10.1951 (ADL Bestand Hans Reif, N19, fol.55); D.Andres, *Carpe diem*, 2009, p. 82.

<sup>20</sup> Lettera a Ernst Lemmer, 29.10.1951 (v. nota 2).

<sup>21</sup> Antonio Forcellino, *La ceramica sugli scogli. La storia cancellata di Max e Flora Melamerson*, Capri 2017, S.261-268.

<sup>22</sup> Lettera a Ernst Lemmer, 29.10.1951 (v. nota 2).



pubblicato postumo, ha fissato, con scritta d'artista, anche diverse impressioni di "Montechiaro"<sup>23</sup> (vedi illustrazione).

Nello stesso periodo Maria Hellersberg diede anche nuovo impulso alla sua vena di autrice. Pubblicò un libretto con il titolo *Positano und seine Geschichte*<sup>24</sup>, al tempo stesso una dichiarazione d'amore alla sua seconda patria. Le illustrazioni sono di nuovo di Oberländer. Così, anche Maria Hellersberg alla fine è entrata nella cerchia delle persone che con le loro testimonianze storico-letterarie si sono "iscritte" nella piccola città bianca.

Fino a tarda età continuò a gestire il suo alberghetto a Positano. "Qui vivo una vita di pace invernale" scrive nel febbraio del 1962 all'amico Armin T.Wegner<sup>25</sup>, in attesa dei suoi *Frühlingsgäste* (ospiti primaverili) e in compagnia della sorella Louise<sup>26</sup>.

Maria Hellersberg morì il 17.5.1980 nell'età di 92 anni a Positano. È sepolta nella sua città d'esilio che divenne per lei patria d'adozione.

### Abbreviazioni

AC = Archivio Comunale (Positano)

ADL = Archiv des Liberalismus (Friedrich-Naumann-Stiftung, Gummersbach)

BA = Bundesarchiv (Berlino)

DLA = Deutsches Literaturarchiv (Marbach)

<sup>23</sup> *Positano. Ein Skizzenbuch von Gerhard Oberländer*. A cura di Vereinigung der Freunde des Klingspor-Museums, Francoforte 1996.

<sup>24</sup> Maria Hellersberg, *Positano und seine Geschichte*, 32 pp., s.l. (Napoli), s.d. (1955).

<sup>25</sup> Positano, 13.2.1962 (Marbach, DLA, lascito A.T. Wegner).

<sup>26</sup> Louise Hellersberg nacque il 1.3.1895, era pittrice, appartenne al gruppo "Das junge Rheinland" e insegnava dopo la guerra alla *Werkkunstschule* dell'Accademia di Düsseldorf; nel 1943 pubblicò il romanzo per la gioventù *Niko, die Geschichte eines Jungen* (Oldenburg, Stalling edit.).



*Positano.*





## Vedere il mondo con altri occhi, la lezione di Gianluca Ferri

Hamra Zirem

*Scrittore e poeta italo-algerino, nonché membro del Comitato Scientifico del CUEBC*

I percorsi di studio e di conoscenza di Gianluca Ferri sono da ammirare. È laureato in storia della medicina all'Università La Sapienza di Roma, è diplomato in canto afroamericano alla Fonderia delle Arti, è diplomato presso l'Accademia di Danza di Napoli. È Maestro dello Yoga, docente di discipline corporee, preparatore atletico per danzatori. È insegnante di canto, ha collaborato con artisti di grandissimo spessore. Ha seguito diversi seminari. L'idea del suo ultimo libro, uscito quest'anno da Lit Edizioni **"Con altri occhi, storie di migranti e migratori"** l'ha avuta lavorando per anni in diversi progetti di tutela ambientale con il Centro Recupero

Fauna Selvatica LIPU di Roma e con la Lega Italiana Protezione Uccelli. È un volume che abbiamo presentato al Polo bibliotecario di Potenza il 06/05/2024. La copertina e le illustrazioni del libro sono dell'artista Costanza Alvarez De Castro. È una pittrice scenografica di talento, ha collaborato nel settore della moda con Prada e Gucci. La sua tecnica pittorica è un mezzo per trasmettere emozioni. Nel libro ci sono 12 racconti e all'inizio di ogni racconto c'è un disegno. La copertina rappresenta gli uccelli e i luoghi legati ai protagonisti dei racconti.

Lo stile del volume di Gianluca è molto accurato. La scrittura è raffinata, le spiegazioni sono coinvolgenti. Con la sua vasta cultura, l'autore ci fa viaggiare negli spazi e negli scenari disparati. L'atmosfera narrativa ci sorprende e ci coinvolge piacevolmente. Il libro è

arricchito da poesie e prose che aprono i racconti. I brani scelti dei grandi autori hanno una sostanza caratterizzata dal buon senso e di una oggettività comune, contengono il miglior frutto dell'esperienza umana. Sono espressi in forma efficace e in questo libro mantengono il prestigio di una verità nuova. I testi sono di Oscar Wilde, Wole Soyinka, Esopo, Wafaa Lamrani, William Shakespeare, Pier Carlo Morello, Giovanni Verga, Shervin Hajipour, Georges-Louis Buffon, Abu Nuwas, Omero e Tsegaye Gabre Medhin. Uomini e uccelli sono le creature che l'autore ha osservato più





attentamente. Ha trovato un modo di intrecciare le loro strade raccontando grandi viaggi che rappresentano nonostante le enormi difficoltà, un'occasione di sopravvivenza tanto per gli uomini quanto per gli uccelli. Il libro inizia con una premessa seguita da lunghe dissertazioni di carattere storico e scientifico sulle origini e motivi che sono alla base dei processi migratori. Con la sua capacità espressiva, l'autore ci offre spunti di assoluto interesse. Scrive: *"Da sempre incuriosito e ben disposto a osservare la vita e le cose anche con gli occhi degli altri, ho maturato a lungo il desiderio di raccontare attraverso le prospettive che si aprono da uno sguardo diverso. (...) Ho scelto di raccontare la vita di chi si mette in viaggio per difenderla attraverso la ricerca di altre possibilità. Sono gli uomini e gli uccelli protagonisti di questi racconti, tutti legati da un comune denominatore: il movimento. Movimento come vibrazione, evoluzione, divenire, cambiamento, crescita. Movimento come necessità. Movimento come migrazione. Movimento come vita"*.

Gianluca ci spiega le relazioni esistenti tra le specie e l'ambiente per comprendere le migrazioni. L'osservazione della natura ci mostra i legami tra le forme di vita e ci insegna quanto ogni esistenza sia importante per le altre. L'autore ci parla di biodiversità e degli ecosistemi. Ripercorre, fra l'altro, le tappe principali del percorso evolutivo dell'uomo e le tante tipologie di organizzazione sociale focalizzando l'attenzione sull'aspetto migratorio dalla notte dei tempi ad oggi. L'impatto delle attività umane sugli equilibri naturali. I cambiamenti climatici, la distruzione degli habitat e l'inquinamento globale stanno modificando la biosfera e rendono la vita difficile a tutti gli esseri viventi. La scelta di migrare è una strategia di sopravvivenza. Salvaguardare l'ambiente e le sue specie è indispensabile alla sopravvivenza dell'uomo.

L'autore, affascinato dallo straordinario mondo degli uccelli, ci descrive la migrazione di quegli che ha avuto il privilegio di osservare: la rondine, la cicogna, il cuculo, la capinera, il falco pecchiaiolo e il falco della regina e infine la berta. Ci fa scoprire le loro diverse caratteristiche sovrabbondanti di misteri e meraviglie.

L'autore sostiene che *"i progressi tecnologici contribuiscono ad accelerare la mobilità dell'uomo. Chi si mette in viaggio lo fa per svariati motivi: la fame, la guerra, la persecuzione, il clima, il lavoro, il piacere. Per molti è facile, quasi scontato, ottenere il permesso di andar via, mentre per altri è legalmente negato. In un mondo in cui migrare potrà diventare una necessità per un numero sempre maggiore di persone, sarà assolutamente inutile – così come lo è oggi – innalzare muri, pattugliare mari, ghettizzare o rimpatriare. Mai come oggi è necessario, per tutti, provare a comprendere alcune dinamiche (...) potremmo convincerci che ragionare su come gestire al meglio le dinamiche migratorie, su come depotenziarne le cause ricercandole all'origine, su come trasformare i privilegi di pochi in diritti di tutti, sarebbe più fruttuoso che tentare di reprimere, impedire o nascondere. Per non parlare di quanta ricchezza e quanti benefici per tutti potrebbero portare politiche di integrazione serie e ponderate"*.



Nel mio lavoro di mediatore culturale sento quotidianamente le storie degli ospiti delle strutture di accoglienza per immigrati gestiti dalla FILEF Basilicata. Durante i colloqui in presenza dello psicologo, dell'assistente sociale, dell'avvocato e degli educatori, gli immigrati africani ed asiatici ci raccontano le loro storie commoventi. Sono racconti simili a quelli riuniti in questo libro. L'autore dà voce a diverse persone che espongono la loro storia e le ragioni della loro migrazione. Il libro racchiude intense esperienze di vite che ci portano ad intravedere la nostra profondità.

*Alpha* proviene dalla Guinea Conakry. È nato in Senegal. È poeta e parla diverse lingue. Ha studiato alla facoltà di ingegneria mineraria e ha lavorato, fra l'altro, come assistente all'università. È stato imprigionato e torturato per la sua attività politica. È stato costretto a lasciare il suo paese, è andato a lavorare in Niger poi si è ritrovato incarcerato in Libia. Si è imbarcato su un gommone ed è arrivato in Italia nel 2016. Ha avuto una risposta positiva alla sua richiesta di protezione internazionale. Ha fatto un corso di mediazione culturale e si è iscritto all'università di Cassino.

*Ibtissam* proviene dal Marocco. Ha frequentato solo la scuola elementare. Per volere di suo padre, che la picchiava, doveva stare in casa e obbedire ai suoi ordini. Quando aveva 15 anni frequentava di nascosto un ragazzo, a 17 anni è rimasta incinta. È riuscita con tanta difficoltà ad abortire. A 19 anni si è allontanata da casa. Ha lavorato in una fabbrica tessile a Tangeri poi si è trasferita a Rabat dove è stata assunta come collaboratrice domestica da una signora che lavorava al Ministero degli affari esteri. E dopo due anni, ha seguito la datrice di lavoro a Lisbona dove ha vissuto per 4 anni. Grazie al marito della signora è stata accolta in Italia.

Il nonno paterno dell'autore *Mario* è nato nel 1907 ad Acquanera, frazione del comune di Piobbico, provincia di Pesaro. Incoraggiato dai genitori a studiare. Ha iniziato a lavorare giovanissimo per aiutare la famiglia. Ha lavorato in diversi posti in Italia e poi all'estero: in Belgio, in Francia e in Svizzera. Molto coraggioso, si è adattato a tantissimi duri mestieri ed è stato sempre coerente con i suoi principi. È stato un uomo sensibile, generoso, premuroso, educato, rispettoso ed onesto. È morto nel 1990.

*Un'iraniana anonima* è in prima linea nella protesta politica. Il padre gestiva un albergo e la madre lavorava al Ministero dell'Istruzione. Nel suo racconto ripercorre una parte della storia dell'Iran. È arrivata a Roma nel 1978 per fuggire a un regime violento e repressivo. Si è iscritta alla facoltà di Farmacia a Milano e ha vissuto in diverse città italiane proseguendo la sua attività politica. Lavora in ambito sanitario.

Il musicista siriano *Razek François* è nato ad Aleppo nel 1978 in una famiglia cristiana. Il padre era insegnante e la madre una parrucchiera. Ha un talento nella musica. È stato ammesso al Conservatorio di Damasco molto giovane. Nel 1999 si è iscritto a un corso per cantanti lirici a Marsiglia. Un'insegnante italiana che è rimasta colpita dalla sua voce l'ha aiutato ad iscriversi nella sua classe al conservatorio di Genova. Fa parte di un ensemble di



musica polifonica. Si trasferisce a Roma poi in Germania. Dopo quasi 20 anni fuori dal suo Paese non è riuscito ad avere definitivamente i suoi documenti e si sente senza patria.

*Agitu Ideo Gudeta* è nata in Etiopia nel 1978. Era arrivata in Italia a 18 anni e, dopo aver conseguito una laurea a Trento, era tornata in Etiopia per dedicarsi a progetti di economia sostenibile e solidale. È stata una donna forte e resiliente. Si è battuta per i diritti dei contadini ed è stata minacciata di morte nel suo paese. È tornata in Trentino e con tanta determinazione fondava l'azienda agricola "La Capra Felice" recuperando un terreno abbandonato in montagna. Con il latte fornito dal suo gregge di capre faceva il formaggio con metodi tradizionali e a vendita diretta. Ha sviluppato una realtà imprenditoriale di grande successo e in armonia con l'ambiente. È un esempio di impresa virtuosa e inclusiva. Purtroppo è stata uccisa nel 2020 all'età di 42 anni. È diventata il simbolo della micro imprenditoria sostenibile.

Gianluca Ferri possiede delle grandi capacità narrative, descrive con semplicità gli eventi più complessi. Con un concentrato di esperienze e una vasta cultura, l'autore traduce in prosa i sentimenti dell'anima umana. L'autore afferma: *"Cambiare prospettiva vuol dire poter guardare persino noi stessi da altri punti di vista, ritrovandoci cresciuti grazie a una ricchezza che non pensavamo di avere. (...) acquisire la consapevolezza e gustare l'essenza dell'esistenza. (...) Uomini, uccelli e tutte le altre creature che abitano il pianeta sono parti di un insieme in cui i problemi degli altri sono problemi di tutti. (...) Essere consapevoli delle nostre azioni e protagonisti di un cambiamento è il presupposto minimo indispensabile per garantire la sopravvivenza alla nostra specie, legata indissolubilmente a quella delle altre. L'uomo è l'unico animale in grado di immaginare il futuro. Un futuro in cui potremo scegliere di vivere in armonia, attraverso una più equilibrata distribuzione delle risorse e delle possibilità e di avere la natura come più grande maestra e alleata. (...) Un futuro in cui potremo scegliere di cambiare prospettiva con la consapevolezza che tutelare gli altri è un passo necessario a salvare noi stessi"*.

Il libro di Gianluca è un pretesto per riflettere su tanti temi attuali, più o meno connessi alle migrazioni: la tutela dell'uomo e dell'ambiente, il maggiore interesse dell'uomo alla natura, la convivenza tra uomo e specie selvatiche, i diritti e le difficoltà degli esseri viventi in questo periodo storico di grande instabilità; il tutto per sottolineare l'urgenza di ripensare al modo in cui stiamo al mondo anche attraverso dei piccoli gesti, oltre che mediante un necessario cambio di prospettiva. È urgente di prendere delle decisioni su scala mondiale. Il libro si conclude con *La società futura* di Kempis che si interroga: *"chi potrà contestarti il diritto di esigere una società migliore"* rispondendo: *"Nessuno"*. In una recensione dedicata al volume di Gianluca Ferri sul sito internet Talenti Lucani, il critico letterario Mario Santoro scrive: *"è uno straordinario libro da leggere, assolutamente"*.



# L'Immoraliste d'André Gide face à la tradition du roman au XIXe siècle. Rupture ou continuité?<sup>1</sup>

Emilia Surmonte  
*Université de la Basilicate (Italie)*

## Introduction

Depuis ses débuts, l'écriture fictionnelle d'André Gide semble vouloir répondre à une double instance (voire à un double défi) : parvenir à rechercher et fictionnaliser un « moi authentique »<sup>2</sup> en action et en évolution au fil du temps, tout en montrant les dynamiques créatrices et de représentation que tout geste scriptural, à son avis, convoite, recherche et réalise face au(x) « moi » narré(s) et à aux histoires mises en scène<sup>3</sup>.

Or, comme le montrent les exemples illustres - que Gide connaît parfaitement - de Montaigne<sup>4</sup>, Rousseau<sup>5</sup>, Stendhal<sup>6</sup> dans leurs écritures de la subjectivité, où expérimentation et expérience se fondent et se confondent, ce type d'écriture, égotique et spéculaire, oblige à une flexibilité et à une modélisation toujours renouvelées de la « matière » traitée, pour pouvoir suivre les « mouvements » et les torsions du sujet dont il est question, ainsi que son évolution au fil du temps. Attitude que Gide gardera pendant toute sa vie, fidèle à une conception de son œuvre comme « ensemble »<sup>7</sup>, qu'il affirme vouloir réaliser dès sa jeunesse, bien

<sup>1</sup> Cet article a été publié dans le *Bulletin des amis d'André Gide* n. 207/208 automne 2020 « Gide et le XIXe siècle ».

<sup>2</sup> Cf. Mohamed Lakhdar Maougal : « Mens sana in corpore sano ou l'engendrement du nouvel être », dans BAAAG, *André Gide et l'Algérie*, - XXII, 102, Avril 1994.

<sup>3</sup> « L'écriture, pour Gide a une fonction essentielle, celle de légitimer sa nature et sa vie en les incorporant dans une forme définitive ». Mais encore faut-il que cette perfection soit atteinte. Par-là, nous retrouvons les questions de métier, élevées au rang de sacerdoce ». Pierre Masson, *Les sept vies d'André Gide. Biographies d'un écrivain*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 336.

<sup>4</sup> Cf. André Gide, *Les pages immortelles de Montaigne, lues et expliquées par André Gide*, Paris, Correa, 1948 et Michel de Montaigne, *Essais*, tome I, édition de Pierre Michel, préface d'André Gide, Paris, Folio classique, 1973.

<sup>5</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Confessions* et Abdelkhaleq Jayed, « Fictionnalisation de l'autobiographie chez André Gide » dans « Diversité culturelle et désir d'autobiographie dans l'espace francophone », *Dalhousie French Studies*, Vol. 70, 2005. p. 99-104. Cf. également Pierre Masson, *Les sept vies d'André Gide*, op. cit., p. 455.

<sup>6</sup> Cf. Stendhal, *Vie d'Henri Brulard* ; Everett Knight, « Stendhal et André Gide », *French Review*, vol. n. 24, n. 6, May, 195, p. 461-470 ; Jean-Michel Wittmann, « L'autoportrait comme art de l'oblique : Gide face à ses modèles (Dostoïevski, Stendhal) », in S. Lascaux et Y. Ouallet (dir.), *Autoportrait et altérité*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014, pp. 23-31.





conscient aussi de la distance qui s'établit forcément avec l'originel quand le « moi » se fait diction<sup>8</sup>. Ann Jefferson nous rappelle, en effet, que :

Le « moi » gidien est par essence un « moi » changeant, où le « moi » d'aujourd'hui diffère du « moi » de demain, et se voit transformé par le fait même de s'exprimer. Dans une variation sur la notion d'expression créatrice qui a occupé tant de ses contemporains, Gide découvre que, en se racontant, il transforme la chose même qu'il est en train de dépeindre, et la véracité de l'autobiographie ne le protège en rien de ce processus<sup>9</sup>.

Cela engendre chez lui une recherche permanente de nouveaux modèles expressifs qui puissent s'accorder avec la matière traitée et les buts visés, avec une attitude de recherche expérimentale – toute différence thématique-stylistique faite – qui semblerait pouvoir être considérée en continuité avec celle animant l'écriture romanesque au XIX<sup>e</sup> siècle en France.

Les premières expérimentations narratives gidiennes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle se situent dans le sillon des formes scripturales considérées les plus innovantes à cette époque, ce qui est significatif de son désir de « marche en avant » dans le domaine de l'écriture<sup>10</sup>. Mais, même si l'influence de l'« air du temps » symboliste est manifeste, comme l'a bien remarqué Jean-Michel Wittmann<sup>11</sup>, l'approche du XX<sup>e</sup> siècle et la crise annoncée du roman<sup>12</sup> trouvent cet auteur prêt à repenser ses techniques de narration dans une direction nouvelle, comme le relève Pierre Masson :

Il y aurait d'abord, évidemment, l'influence de l'école symboliste, pour qui le réel n'est jamais qu'une donnée subjective, le miroir de nos dispositions intérieures. Mais on voit bien en quoi cette conception pouvait se trouver en contradiction avec les goûts et les convictions du jeune homme. Aussi, dès *Le Voyage d'Urien*, il allait inventer un

<sup>7</sup> « La nécessité de rester critique envers son propre jeu interdit au créateur de donner à son œuvre une valeur absolue et définitive ; elle l'oblige à recommencer sans cesse, sous des formes diverses, la même entreprise ». Pierre Masson et al., *Le roman somme d'André Gide*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p. 13. C'est à partir de la rédaction du *Traité de Narcisse* que Gide a conçu l'idée de penser à créer une œuvre qui serait un « ensemble », comme il l'écrit dans une lettre à Madeleine, reprise dans Claude Martin, *La Maturité d'André Gide*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977, p. 12. Cf. *RR1*, p. XXV.

<sup>8</sup> Cf. Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991.

<sup>9</sup> Ann Jefferson, *Le défi biographique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 273.

<sup>10</sup> Cf. Robert Kopp et Peter Schnyder (dir.), *Gide et la tentation de la modernité*, Paris, Gallimard, « Les cahiers de LA NRF », 2002. Cf. également Pierre Lachasse, « Palimpsestes 'fin-de-siècle' » dans Clara Debard, Pierre Masson, Jean-Michel Wittmann (dir.), *André Gide et la réécriture*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2013, p. 89-102, et notamment ce qu'il dit à p. 102 : « Les œuvres symbolistes de Gide sont des carrefours de textes [...] qui s'inscrivaient dans les débats esthétiques de sa génération et lui permettaient de construire peu à peu son écriture personnelle à travers les étapes de l'adhésion, de l'imitation et de la transgression ».

<sup>11</sup> Jean-Michel Wittman, *Symboliste et déserteur. Les œuvres fins de siècle d'André Gide*, Paris, Honoré Champion, coll. Romantisme et modernité n° 13, 1997.

<sup>12</sup> Cf. Bruno Blanckeman, *Le Roman depuis la Révolution française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

type d'écriture, le saugrenu, qui est un moyen de réintroduire des éléments réalistes dans ses fictions. Ce faisant, il ne revenait nullement à Zola, il ne cherchait ni « les petits faits vrais » de Stendhal, ni l'« effet de réel » que théoriserait Barthes, mais au contraire un décalage iconoclaste, qui à la fois brise le miroir symboliste et donne une allure fantastique, voire fantastique à la réalité évoquée<sup>13</sup>.

Voilà pourquoi il se lance sur des pistes expressives caractérisées par un expérimentalisme<sup>14</sup> original et protéiforme, qui assume une instance symbolique de type nouveau - expression de l'opacité intérieure et de l'inquiétante étrangeté de l'homme contemporain et de ses contradictions - comme le véritable noyau central autour duquel organiser ses narrations<sup>15</sup> et ses procédés thématique-stylistiques innovants, présentant de significatifs points de contact avec la psychanalyse, comme il le découvrira plus tard<sup>16</sup>. Une voie qu'il annonce dans son *Journal*<sup>17</sup> et que l'on retrouve déjà esquissée dans son *Traité de Narcisse* où, selon Jean-Michel Wittmann,

Gide affirme [...] un principe esthétique qui se ramène au fond plus que jamais à l'ambition mallarméenne de suggérer l'irreprésentable » et où [...] il esquisse [...] une réflexion sur la lecture : le lecteur doit consentir à tendre l'oreille, c'est-à-dire à déchiffrer un texte essentiellement symbolique même quand il rapporte des faits passés ou peint des figures ayant existé, pour se donner la chance d'entendre ce que l'écrivain veut lui dire, car celui-ci [...] ne lui dévoilera [...] pas directement ce qu'il a à lui dire d'essentiel<sup>18</sup>.

### Le cas de *L'Immoraliste*

Ce nouveau cours, qui se concrétisera de manière magistrale dans l'écriture des *Faux-monnayeurs*<sup>19</sup>, trouve son premier accomplissement dans *L'Immoraliste*, achevé à la fin de 1901 et publié en 1902, mais dont le projet mûrit à partir d'une époque légèrement plus ancienne<sup>20</sup>. Son auteur y aborde des probléma-

<sup>13</sup> Pierre Masson, *Les Sept Vies d'André Gide*, op. cit., p. 475.

<sup>14</sup> Pour les notions d'expérimentalisme et expérience vécue cf. Maurice Blanchot, « Gide et la littérature d'expérience », in Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 208-220 et *J1* p. 213.

<sup>15</sup> « Une œuvre bien composée est nécessairement symbolique. [...] L'œuvre d'art est une idée qu'on exagère. Le symbole, c'est autour de quoi se compose un livre. » André Gide, *Réflexions sur quelques points de littérature et morale*, *J1*, p. 424.

<sup>16</sup> Cf. Alain Goulet et Claude Maillard, « Gide et Freud et après... Gide » dans *l'Almanach der Psychoanalyse 1930*, BAAG, vol. 36, n. 157, 2008, pp. 33-48.

<sup>17</sup> André Gide, *J1*, p. 258.

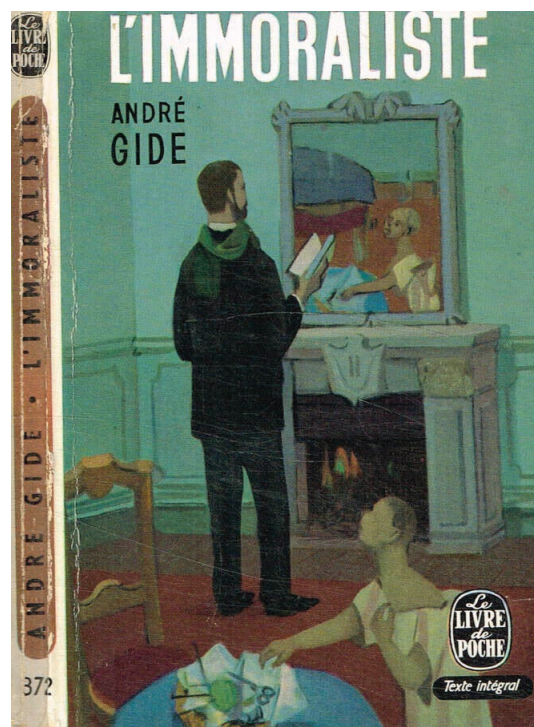
<sup>18</sup> Jean-Michel Wittmann, « Le personnage autoréflexif dans l'espace autobiographique. L'exemple de Gide », dans Luc Fraisse, Éric Wessler, (dir.), *L'Écrivain et ses doubles. Le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p.401.

<sup>19</sup> Cf. Pierre Masson et al., *Le roman somme d'André Gide*, op. cit.

<sup>20</sup> Cf. *RR1*, pp. 1368-1379. Cf. également Thomas Reisen, « *L'Immoraliste* » d'André Gide : édition génétique et critique, Thèse de doctorat, Université de Caen, 2001, p. 47-52.

tiques existentielles fondamentales le travaillant depuis un moment, qu'il faut désormais, à son avis, regarder « dans les yeux »<sup>21</sup>, par le biais de cette forme, rigoureuse et lucide, que l'on appelle un « récit à la française »<sup>22</sup>. Ce dernier agit comme un miroir « neutre », dans lequel se reflètent la complexité et l'ambiguïté d'une matière que le lecteur pourra pénétrer seulement s'il recherche et suit la trace symbolique soutenant la narration. Celle-ci lui permettra d'accéder à un deuxième degré de lecture, où il trouvera des voies d'interprétation du sens de l'œuvre, tout en sachant qu'elles restent toujours non exhaustives et non définitives.

La structure de ce « livre »<sup>23</sup>, comme Gide le qualifie dans sa préface auctoriale, qui apparaît dans la deuxième édition de 1902 pour éclaircir ses intentions face aux critiques éventuelles<sup>24</sup>, fait ressortir la capacité de son auteur de donner à ce « genre » une dimension nouvelle et originale, exemple littéraire à suivre, précurseur de tendances stylistiques qui s'affirmeront successivement dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle. Comme en témoigne déjà, quelques années plus tard, Marguerite Yourcenar, pour ne citer qu'un cas, qui fera de *L'Immoraliste* le modèle littéraire de la rédaction de son *Alexis ou le traité du vain combat*<sup>25</sup>. Et plus récemment, au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, certaines écritures du moi dites « impliquées »<sup>26</sup>.



<sup>21</sup> Cf. Thomas Reisen, op. cit., p. 8 « *L'Immoraliste* marque donc le sommet en même temps que la fin de la première vie d'écrivain d'André Gide, celle qui a vu naître *Paludes*, *Les Nourritures terrestres*, *Le Prométhée mal enchaîné*, les traités et les drames. Si on a souvent mis en rapport, sur les suggestions de Gide, *L'Immoraliste* avec *La Porte étroite* pour montrer que les deux œuvres dénonçaient, l'une les excès de l'individualisme, l'autre ceux du piétisme, on a moins mis l'accent sur les œuvres antérieures qui ont préparé le premier. Car si *L'Immoraliste* est un sommet, il est aussi une somme, esthétique autant que biographique ».

<sup>22</sup> Cf à ce propos la définition de « récit à la française » de Marc Dambre : « Le récit à la française exige un certain masochisme, ou une rigueur que l'on a pu rapprocher du protestantisme et du jansénisme. L'exercice suppose un goût immodéré pour la géométrie variable des passions, mais aussi une lucidité sans complaisance à l'égard de soi, une forme d'autodénigrement [...]. La compensation se cherche dans la perfection d'une écriture. » Marc Dambre et Richard J Goslan (éds), *L'exception et la France contemporaine : Histoire, imaginaire et littérature*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle 2010, p. 249.

<sup>23</sup> *RR1*, p. 591.

<sup>24</sup> *RR1*, p. 1379. Cf. encore Pierre Masson, *Les sept vies d'André Gide*, op. cit., p. 366 : « Écrites souvent après la parution du livre, les préfaces de Gide se donnent comme des mises au point à l'usage du lecteur myope ou paresseux ».

<sup>25</sup> Cf. à ce propos, Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts, entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 94.

<sup>26</sup> Cf. Catherine Brun, Alain Schaffner (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2015.

Par cette déclinaison du « récit à la française »<sup>27</sup> choisie pour *L'Immoraliste*, Gide installe sa narration dans la sobriété d'une écriture « classique »<sup>28</sup> qui cible avec clarté son objet et tient la barre d'une énonciation qui ordonne de manière conséquente la matière « difficile » traitée, à l'intérieur d'un cadre narratif fondé sur un triple dialogisme qui évoque seulement en apparence la structure, très XVIII<sup>e</sup> siècle, dans laquelle l'Abbé Prévost insère la narration de sa *Manon Lescaut* comme le soutient quelques critiques<sup>29</sup>. Car, à différence de ce qui arrive dans *Manon Lescaut*, l'encadrement imaginé et réalisé par Gide n'est pas un prétexte/escamotage scriptural qui met en scène un narrateur « bouche » et un narrateur « oreille », mais un agent fondamental dans l'interprétation de second degré de l'histoire racontée par Michel, comme on le verra.

Exception faite pour l'influence profonde exercée sur lui par la pensée et l'œuvre de Dostoïevski - analysée par Carmen Saggiomo dans une étude récente<sup>30</sup> -, Gide manifeste bientôt, à maintes reprises, la volonté de créer des œuvres originales, en dépassant ainsi les tendances romanesques qui ont marqué le XIX<sup>e</sup> siècle. Et cela indépendamment de la considération qu'il puisse avoir pour certains écrivains particulièrement représentatifs de l'époque qui se termine, comme le démontre, de manière exemplaire, la relation contradictoire qu'il entretient intellectuellement avec Gustave Flaubert et son œuvre<sup>31</sup>.

Une exigence impérieuse d'originalité le porte, alors, à vouloir renouveler profondément non seulement les enjeux des typologies narratives qui s'étaient affirmées au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi les thématiques et les dynamiques d'interactions entre les individus et la société, en donnant la primauté à la subjectivité et à ses instances intimes<sup>32</sup>.

Pour ce faire, sa création littéraire puise ses ressources techniques dans un miroir « renversé »<sup>33</sup> de specularités scripturales par rapport aux stratégies narratives des grands écrivains du

<sup>27</sup> « *L'Immoraliste* et *La Porte étroite*, d'abord appelés romans à leur parution, perdent ensuite cette caractéristique lorsque Gide décide de leur appliquer rétrospectivement le nom de récit qu'il inaugure avec *Isabelle* ». Pierre Masson, Préface, *RR7*, pp. XII-XIII.

<sup>28</sup> Cf. Lisa Forment « André Gide, un classique 'au second degré' ? », dans Clara Debarb, Pierre Masson, Jean-Michel Wittmann (dir.), *André Gide et la réécriture*, op. cit., pp. 55-73.

<sup>29</sup> Cf. Philippe Sabot, « Gide disciple de Nietzsche ! *L'Immoraliste* en 1902 », dans Frédéric Worms (dir.), *Le Moment 1900 en Philosophie*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

<sup>30</sup> Cf. Carmen Saggiomo, *Gide face à Dostoïevski. Par-delà le mariage du Bien et du Mal*, préface de Pierre Masson, Publications de l'Association des Amis d'André Gide, 2018.

<sup>31</sup> Cf. Michel Eugène/Jean-François Minot, « Gide, fils spirituel de Flaubert » dans *BAAG*, n°143-144, 2004.

<sup>32</sup> Comme le relève Justine Legrand à propos de *L'Immoraliste* : « Tout ce qui fait le récit de *L'Immoraliste* concourt à redéfinir la place de l'homme dans la société, notamment par le biais d'une étude de son intime », dans son article « De *L'Immoraliste* à *La Porte étroite* » in Clara Debarb, Pierre Masson, Jean-Michel Wittmann (dir.), *André Gide et la réécriture*, op. cit., p. 209.

<sup>33</sup> Cf. à ce propos Lucien Dallenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 250.





siècle dans lequel il est né, tout en en assimilant leur leçon la plus profonde, celle de la recherche de formes narratives adéquates à soutenir des idées de fond et la vision du monde de l'auteur, dont le roman se fait porteur, qu'elles soient l'expression d'un engagement éthico-social ou bien d'une préoccupation esthétique.

C'est dans ce creux, suspendu entre passé et futur – engagé dans un élan et un effort de création du « futur » – qu'il se situe, « contre » des formes et des genres qui représentent pour lui la « tradition » et lui semblent désormais insuffisants, voire inadéquats à identifier, comprendre et raconter la subjectivité humaine et sa relation à un monde et à une société qu'il perçoit désormais comme incapables d'en retenir et d'en prendre en charge la complexité.

Une opération artistique, la sienne, que l'on peut résumer avec la formule qu'il utilise dans *Le Voyage d'Urien* : « sentant très vivement ce que nous ne voulions pas être, nous commençâmes de savoir ce que nous étions »<sup>34</sup>, et qu'il essaie de réaliser par le biais de l'écriture, toute sa vie durant.

Et si « ces premiers textes, liant l'écriture au présent de l'écrivain, analysaient un état de pensée, cherchant à le dépasser »<sup>35</sup>, avec *L'Immoraliste*, Gide joue une partie plus complexe, plus « totale ». Par son écriture, il parvient à réaliser le paradoxe de la coexistence, en même temps, d'un « pont » (interprétation de premier degré) et d'un « point de rupture » (interprétation de second degré) entre un passé et un futur existentiel et scriptural<sup>36</sup>, dont les pivots intellectuels apparaîtront plus clairs seulement après la parution de *La Porte étroite*<sup>37</sup>.

Car 1902 n'est pas seulement la date de publication d'une œuvre qui inaugure un nouveau siècle pour Gide, mais aussi une date emblématique, voire charnière, dans le rapport qui caractérise pour lui la relation entre vécu personnel et écriture :

Avec *L'Immoraliste*, Gide entre, au moins partiellement, dans le domaine de la rétrospection, du retour à des données anciennes sur lesquelles il n'est plus question d'influer, mais qu'il peut tenter de réinterpréter afin de, progressivement, se détacher de leur emprise<sup>38</sup>.

La « nouvelleté » de cette œuvre – pour utiliser un mot que dans ce livre Gide attribue au personnage de Ménalque – s'applique aux points forts de l'écriture narrative, c'est-à-dire, l'architecture

<sup>34</sup> *RR1*, p. 194.

<sup>35</sup> *RR1*, pp. 1368-1369.

<sup>36</sup> Cf., à ce propos, *RR1*, p. 183 : « [...] ayant goûté dans ce jour des promesses de toutes les futures histoires, cessant de regarder le passé, nous tournerons nos yeux vers l'avenir ; et l'extraordinaire navire, laissant derrière lui le port, les jeux et le soleil tombé, s'enfonça dans la nuit vers l'aurore ».

<sup>37</sup> Cf. Henri Maillet, *L'Immoraliste d'André Gide*, Paris, Classiques Hachette, collection Lire aujourd'hui, 1972.

<sup>38</sup> *RR1*, p. 1369.

textuelle, le traitement de la subjectivité auctoriale et des personnages ainsi que de leurs relations réciproques, comme on le verra dans le cas des « discours préfaciels » qui ouvrent cette œuvre<sup>39</sup>, les modélisations chronotopiques<sup>40</sup> ainsi que le rôle fonctionnel de la description.

Le but visé est celui de présenter un cas dans sa complexité mais aussi de donner un exemple concret – en suivant le questionnement de Dostoïevski – de la relation ambiguë que la littérature entretient avec la morale et de sa capacité d'en scander les profondeurs et les contradictions, en anticipant des tendances qui s'affirmeront au cours du XX<sup>e</sup> siècle<sup>41</sup>, notamment pour ce qui concerne le sujet du « mal »<sup>42</sup>.

Et c'est bien ce que Gide fait avec *L'Immoraliste*, en s'appuyant sur une architecture textuelle innovante dans sa construction « géométrique » à même de créer des relations visibles et souterraines parmi le factuel de l'histoire racontée, l'indécidable et l'insaisissable de la relation « morale » investissant la triade subjectivité-nature-société face au principe de liberté, et qui joue, entre autres, une partie implicite et voilée touchant la triade masculin-féminin-homosexualité, au deuxième degré d'interprétation. Problématiques qui s'avèrent ici, par conséquent, posées, mais non résolues, car le récit se conclut sans une solution arrêtée, de manière ambiguë. En demandant à ses amis de l'arracher à sa condition, Michel, le protagoniste, affirme en même

<sup>39</sup> Cf. Marie-Pier Luneau, Denis Saint-Amand (dir.), *La Préface : forme et enjeux d'un discours d'escorte*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

<sup>40</sup> Cf. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978. Cf aussi ce que dit Henri Mailet dans *L'Immoraliste d'André Gide*, op.cit., p. 35 : « Les temps sont conditionnés par : - un impératif artistique de concentration du drame (comme la règle de l'unité de temps dans la tragédie classique) : un peu moins de trois ans, d'un début d'automne de l'année 189 (année 1) à une fin de printemps ou début d'été de l'année 3 ; - des impératifs de vraisemblance : il fallait d'une part à une maladie le temps de ravager un corps, à une convalescence le temps de rétablir solidement une santé, d'autre part à une autre maladie le temps de s'installer dans un autre corps et de le ruiner jusqu'à la mort ; il fallait aussi à une doctrine le temps de se constituer et de manifester ses effets ; - des considérations climatiques : les saisons ont leur effet sur la physiologie (et lorsque les personnages sont des malades on en conçoit la gravité), mais aussi sur la psychologie ».

<sup>41</sup> Cf. à ce propos ce que dit Philippe Forest dans « Paradoxe d'hier, préjugé d'aujourd'hui », in Alexandre Gefen, Emmanuel Bouju, Marielle Macé et Guiomar Hautcœur (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 402-403 : [...] la littérature est exemplaire. Elle l'est de ce mouvement vers l'impossible qu'elle ne peut réaliser mais dont elle formule cependant la promesse tournant le sujet vers cette expérience de déchirement et d'angoisse où celui-ci s'annule et s'accomplit. Elle est – si l'on veut parler le langage de la fable- ce chemin qui gravit les pentes du mont Moriah ou bien dégringole jusqu'au sommet dérisoire de ce tas de fumier où l'individu se saisit enfin lui-même dans l'abandon de toute vérité commune, n'ayant plus de comptes à rendre à quiconque, redevable seulement à l'expérience nauséuse et extatique en raison de laquelle tout vacille sinon la certitude même de l'absolu soudain auquel il se doit et qui pourtant ne signifie rien. Il y a bien une morale – si l'on veut user de ce terme – de la littérature qui est de nous inviter à un tel mouvement impossible et de le faire à travers des fictions qui nous donnent comme modèles des individus qui découvrent dans l'épreuve de la déréliction la plus haute le gage paradoxal et miraculeux d'une vérité sans usage. De cette vérité témoigne la littérature. Tel est son unique devoir, son éthique à elle, son engagement dans le monde. La seule promesse, aussi, qu'elle puisse tenir puisque, Kierkegaard l'écrit encore, « le summum de ce que peut faire un homme pour un autre, là où chaque individu n'a affaire qu'à lui-même, est de le rendre inquiet ».

<sup>42</sup> Cf. à ce propos, Carmen Saggiomo, *Gide face à Dostoïevski. Par-delà le mariage du Bien et du Mal*, op. cit., et Jean Michel Wittmann « L'Immoraliste ou l'écriture diabolique du récit gidien », dans M. Watthée-Delmotte et M. Zupancic (dir.), *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français (1850- 1950)*, Orléans (Canada), Les Editions David, et Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 245-252.



temps son incapacité de renoncer volontairement à l'abandon des sens avec le petit Ali comme le révèlent les dernières lignes du récit :

Ici toute recherche est impossible, tant la volupté suit de près le désir. [...] Arrachez-moi d'ici ; je ne puis le faire moi-même. Quelque chose en ma volonté s'est brisée [...]. Elle [une Ouled-Naïl, ndr] prétend que c'est lui qui surtout me retient ici. Peut-être a-t-elle un peu raison<sup>43</sup>.

Mais ses amis restent muets et inactifs. Seulement l'un d'eux agira pour se limiter à signaler le cas à un « Président du Conseil », figure sur laquelle on reviendra.

Les axes relationnels de cette (ces) triade (s) sont interconnectés entre eux *via* des effets narratifs de « densification ouverte », rendus possibles par la structure particulière de ce récit, bâti comme un réseau dialogique pluriel, où les différentes parties se répondent et correspondent « en écho ». Une solution technique qui s'appuie : 1) sur un questionnement direct et indirect donnant son ton caractéristique et sa valeur exemplaire<sup>44</sup> à l'histoire racontée par Michel ; 2) sur une symbolique allusive qui joue sur un réseau d'intertextualités internes et externes et prend parfois une allure presque citationnelle<sup>45</sup>.

Toute l'architecture textuelle s'organise autour d'un noyau symbolique fondamental représenté par le chiffre 3 et ses multiples, investissant les plans de la structure, de la phrase et du lexique, qui méritent une analyse plus large et approfondie de celle qu'il est possible de faire dans ce contexte, car ce chiffre, chargé de significations mathématiques et religieuses, réitère symboliquement, et de manière presque obsessionnelle, la présence d'une triade manifeste et d'une triade cachée à l'intérieur du texte. Comme le rappelle Pierre Masson dans un exergue de son essai *Les sept vies d'André Gide*<sup>46</sup>, l'intérêt que Gide a pour certains chiffres est explicitement déclaré dans son *Journal*. Et il n'est pas superflu de remarquer qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment dans les milieux symbolistes, l'intérêt pour l'ésotérisme et la valeur symbolique des nombres connaît historiquement une reprise considérable<sup>47</sup>.

À titre d'exemple et pour souligner son importance dans la construction de l'architecture textuelle, on signale ici quelques modalités de déclinaison du chiffre trois dans le récit.

<sup>43</sup> *RR1*, p. 690.

<sup>44</sup> Cf. Vincent Jouve, « Quelle exemplarité pour la fiction ? », dans Alexandre Gefen, Emmanuel Bouju, Marielle Macé et Guiomar Hautcoeur (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 239-248.

<sup>45</sup> Cf. à ce propos la notice et la note sur le texte dans *RR1*, pp. 1381-1389 ; cf. également Henri Mailet, *L'Immoraliste d'André Gide*, op. cit., et Andrew Olivier, *Michel, Job, Pierre, Paul. Intertextualité de la lecture dans L'Immoraliste de Gide*, Paris, Lettres Modernes n. 183, 1979.

<sup>46</sup> Cf. Pierre Masson, *Les sept vies d'André Gide*, op. cit.

<sup>47</sup> Cf. Sébastien Clerbois, *L'ésotérisme et le symbolisme belge*, Bruxelles, Pandora, 2013 et Jean-Pierre Laurant, *L'ésotérisme chrétien en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Lausanne, L'Age d'homme, 1993.

*L'Immoraliste* se compose de trois parties : la première est constituée de neuf chapitres, la deuxième de trois et la dernière d'un seul chapitre, une séquence numérique 931, qui reprend, comme dans un reflet de miroir, le numéro du psaume 139, cité en exergue, que l'on reprendra plus loin. Celui-ci est le premier des trois discours que l'on prend en compte ici comme « pré-



faciels cachés » caractérisant l'ouverture du récit, c'est-à-dire : l'exergue, la dédicace à Henri Ghéon et la lettre que l'ami sans nom écrit à son frère pour lui rapporter l'histoire racontée par Michel dans le but de lui demander de l'aider. À celles-ci il faut ajouter 1) la préface de l'auteur, 2) le discours que Michel fait en guise d'introduction au récit de son histoire et 3) la conclusion effectuée par l'ami sans nom du protagoniste.

Trois amis, Denis, Daniel<sup>48</sup> et un « je » sans nom sont convoqués pour écouter le récit de Michel qui tourne autour de trois figures fondamentales, Michel, Marceline et Ménalque. Ces amis restent avec

Michel 12 jours. Le récit qui, dans la version définitive, se fera en une seule nuit, était à l'origine échelonné sur trois soirées.<sup>49</sup>

Même le thème du miroir, cher à Gide<sup>50</sup>, n'est pas seulement ici l'expression d'une correspondance spéculaire binaire, mais aussi ternaire. Il suffit d'évoquer, à ce propos, la triangulation présente à propos de la scène où Michel, tourné de dos, voit dans le miroir le personnage de Mektir voler les ciseaux de Marceline, pour découvrir beaucoup plus tard, par Ménalque, que l'enfant arabe a vu, dans ce même miroir, le regard de Michel suivant l'acte du vol. Action de « voir » qui ouvre la voie à un débat implicite sur les notions de « mal » et de « transgression ».

Selon le principe de construction « géométrique » voulu par Gide – car fonctionnel à une interprétation de second degré – les voyages de Michel et de Marceline s'effectuent selon trois directrices principales : France - Tunisie - Algérie ; Algérie - Italie - France ; Suisse - Italie - Algérie, suivant un mouvement d'abord descendant, puis ascendant et de nouveau descendant, afin de rejoindre, comme un retour aux origines, l'étape initiale de la « modification » qui a déclenché la naissance de l'« homme nouveau » Michel. Son parcours initiatique accompli, il pourra dès lors vivre, après la mort de Marceline, dans une liberté sans bornes ni fin. Ce qui représente, sur la base des affirmations initiales de Michel, le véritable nœud problématique abordé par ce récit, celui de la liberté et de ses limites : « Savoir se libérer n'est

<sup>48</sup> Cf. Andrew Olivier, *Michel, Job, Pierre, Paul. Intertextualité de la lecture dans L'Immoraliste de Gide*, op. cit.

<sup>49</sup> Cf. *RR1*, p. 1381.

<sup>50</sup> Cf. Carmen Saggiomo, *Il Trattato del Narciso. Teoria del simbolo*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 2005, pp. 7-27.





rien ; l'ardu, c'est savoir être libre »<sup>51</sup>. C'est justement cette liberté sans limites ce qui tente et effraie en même temps Michel, en attirant ainsi l'attention du lecteur sur le rapport Homme-Liberté-Entité supérieure régulatrice (que Andrew Oliver identifie comme *Deus Rex*)<sup>52</sup>.

Même le séjour en France de Michel et de sa femme suit un schéma ternaire car il se compose, à son tour, de trois étapes principales représentées par Paris et les deux voyages en Normandie (lieu où le protagoniste expérimentera, à tour de rôles, deux attitudes identitaires spéculaires : il se voudra bourgeois d'abord et transgresseur ensuite).

On retrouve en outre souvent la présence d'un schéma ternaire dans l'organisation phrastique, dans l'accumulation lexicale, notamment de type adjectival, comme le signalait déjà Pierre Lafille en 1954<sup>53</sup>.

Quant au titre, il présente, lui aussi, une relation avec le chiffre trois, car il compte 12 lettres. Les deux M contigus qu'il contient ne sont pas sans évoquer un couple interne possible. Mais lequel ? Michel et Marceline ? Michel et Ménalque ? Michel et Moktir ?

La valeur énonciative du titre, dont la dérivation nietzschéenne est contestée par l'auteur lui-même<sup>54</sup> – en contradiction avec ce qui est affirmé dans la correspondance avec Henri Ghéon<sup>55</sup> –, semble annoncer l'histoire d'un partisan d'une doctrine spécifique. Mais les appels initial et final du protagoniste obligent à s'interroger non seulement sur le sens véritable de cet appellatif mais aussi sur l'attribution de ce titre<sup>56</sup>. Est-ce Michel, le prota-

<sup>51</sup> *RR1*, p. 597.

<sup>52</sup> « Monsieur D.R., ne serait-ce pas à l'occasion, *Deus Rex*, véritable président du Conseil, à qui l'on demande d'intervenir du haut de son pouvoir dans la capitale de l'Occident civilisée pour sauver une pauvre âme qui s'est fourvoyée aux enfers ? » Andrew Olivier, *Michel, Job, Pierre, Paul. Intertextualité de la lecture dans L'Immoraliste de Gide*, op. cit., p.47.

<sup>53</sup> Pierre Lafille, *André Gide romancier*, Paris, Hachette, 1954.

<sup>54</sup> Pour les problématiques concernant la relation entre Gide et l'œuvre de Nietzsche cf. « Lettre à Angèle » dans EC, et l'article de Philippe Sabot, « Gide disciple de Nietzsche ! *L'Immoraliste* en 1902 », op. cit.

<sup>55</sup> Cf. *Henri Ghéon-André Gide. Correspondance 1897-1944*. Ed. Anne-Marie Moulènes et Jean Tipy, Paris, Gallimard, tome I, p. 277-294.

<sup>56</sup> Cf ce que dit Marcel Drouin avec le pseudonyme de Michel Arnauld dans *La Revue Blanche* n. 227 du 15 novembre 1902 : « La faute en est d'abord au titre, théorique, doctrinal, et qui fait moins attendre un roman qu'une profession de foi. Ce titre convient bien au livre, en exprime le sens total. L'écartier alors qu'il s'offrirait, c'eût été timidité vaine. Le choisir était dangereux, parce qu'il n'était pas vacant. Nietzsche a dit : « Nous autres immoralistes... » ; c'est assez pour qu'une aventure « immoraliste » apparaisse, jusqu'à plus ample informé, comme une illustration du Nietzscheïsme. Mais pour naturel qu'il soit, ce malentendu ne durerait point, si plus de gens savaient lire, dans les lignes et entre les lignes, puis relire, puis réfléchir à leur lecture, corriger les impressions hâtives et retrouver après chaque écart le droit fil de la pensée. Trop de livres trop longs et trop vite écrits favorisent nos habitudes de lecture rapide et sommaire. L'École dite de *l'art social* nous a de plus accoutumés à chercher dans tout roman l'exposé direct d'une thèse. Je ne crois pas qu'autrefois personne ait pris *Adolphe* pour une apologie, ni même, – bien que la *lettre de l'auteur* y prêtât, – pour un acte de contrition : car à quoi bon se déclarer pour ou contre le héros, tout à la fois tourmenteur et victime, et fausser l'émotion sincère, ni hostilité, ni sympathie, qui peu à peu se développe par un jeu de nuances savamment compensées. Cette compensation des nuances, *L'Immoraliste* la permet ; l'antithèse y est auprès de la thèse, l'objection avec l'argument, non point séparés, mais unis dans la même âme et dans la même vie. Tout le nécessaire est dit ; regretter qu'il ne soit pas dit de façon plus explicite, c'est réclamer plus que le nécessaire, et, par besoin de clarté logique, regretter l'harmonie d'une oeuvre d'art ». <http://www.gidiana.net/articles/GideDetail1.10.12.htm>

goniste, qui se considère un « immoraliste » ? Ou bien ce sont les autres à le considérer tel ? Et comment faut-il prendre en compte ce « problème », comme le définit Gide lui-même dans sa préface auctoriale ?<sup>57</sup>

### Les « discours préfaciels cachés »

Pour ce qui concerne l'exergue, que l'on prend en compte ici comme un premier « discours préfaciel caché », on remarque que déjà en 1902, en commentant la sortie de *L'Immoraliste* dans « La plume », Robert Scheffer s'interrogeait à son propos. Il relevait, en effet, que l'exergue citant le verset n. 14 du Psaume n.139 se présentait sous une forme non conventionnelle<sup>58</sup> pour son époque :

Le titre effarouche bien un peu ; peut-être est-il paradoxal ? et l'épigraphe qui est un verset du psalmiste, est pour rassurer les âmes timorées : « Je te loue, ô mon Dieu ! de ce que tu m'as fait créature si admirable ». De fait, j'ignore de quelle traduction s'est servi l'auteur. Un texte que j'ai sous les yeux dit : de ce que j'ai été fait d'une étrange et admirable manière, ce qui n'est pas tout à fait la même chose ; et voilà qui m'induit en défiance.

S'agit-il alors d'une traduction originale d'André Gide ? Et pourquoi ce psaume est-il cité ? Pour exalter la puissance de Dieu, comme on pourrait le penser ? Ou bien, sous un apparent acte de soumission à Dieu, il a l'intention, au contraire, de mettre en valeur, d'exalter même, la nature humaine en tant que telle, en annonçant déjà l'exigence d'un questionnement problématique sur la relation homme-Dieu qu'il résoudra beaucoup plus tard dans sa vie, comme le démontre Pierre Masson dans *Les sept vies d'André Gide* ?<sup>59</sup> Et comment ne pas remarquer que c'est le pronom personnel « je » qui est placé en ouverture du verset ? E que l'adjectif « admirable » qui contient bien dans sa racine l'acte de « mirer », fait allusion à un regard admiratif porté de l'extérieur sur le « je » ? Ce « je » entre lui aussi en relation avec l'ami identifié comme « moi » (celui qui écrit la lettre à son frère), le « je » auteur, Gide et le « je » narrateur, Michel. Des indices révélateurs de l'innovation dans l'écriture de la subjectivité qu'André Gide opère, par rapport aux romans en « je » du XIX<sup>e</sup> siècle.

Un deuxième « discours préfaciel caché » est représenté par la dédicace « À HENRI GHEON, *son franc camarade* ».

<sup>57</sup> « Si par « problème » on entend « drame », dirai-je que celui que ce livre raconte, pour se jouer en l'âme même de mon héros, n'en est pas moins trop général pour rester circonscrit dans sa singulière aventure. Je n'ai pas la prétention d'avoir inventé ce « problème » ; il existait avant mon livre ; que Michel triomphe ou succombe, le « problème » continue d'être et l'auteur ne propose comme acquis ni le triomphe ni la défaite », *RR1*, p. 592.

<sup>58</sup> Robert Scheffer dans « La plume », 1<sup>er</sup> juillet 1902, <http://www.gidiana.net/articles/Gide-Detail1.10.4.htm>

<sup>59</sup> Cf. Pierre Masson, *Les sept vies d'André Gide*, op. cit., 467-528.



Henri Ghéon a été bien présent dans la vie d'André Gide au moment de la rédaction de *L'Immoraliste*, dont il a suivi les différentes phases d'écriture, mais, à un certain moment, il s'était éloigné de l'écrivain à la suite d'un différend.

Cette dédicace veut témoigner une réconciliation, la reprise d'un rapport affectif et intellectuel<sup>60</sup>. Or, l'utilisation du possessif « son », pourrait, de manière spéculaire, se référer aussi bien au destinataire de la dédicace, comme à l'auteur de celle-ci. En outre le rapprochement phonétique entre les initiales d'Henri Ghéon et celles d'André Gide pourrait suggérer, dans ce contexte, une sorte d'unité fusionnelle entre les deux. L'adjectif « franc », avec ses connotations de liberté et de sincérité, anticipe l'enjeu scriptural de la narration de dévoilement que le protagoniste Michel fera à ses amis et annonce la thématique fondamentale de l'œuvre résumée au début du livre par Michel et déjà évoquée ici : « Savoir se libérer n'est rien ; l'ardu, c'est savoir être libre <sup>61</sup> ».

Le troisième discours « préfaciel caché », se présente, en ouverture du récit, sous la forme d'une lettre qu'un des amis du protagoniste Michel, un « moi » sans nom, écrit à son frère le « Président du Conseil » D.R. (initiales sur lesquelles on reviendra). Cette lettre satisfait deux conditions scripturales. D'un côté elle éclaircit le cadre dans lequel s'insère la narration que Michel fera à ses amis (Denis, Daniel et moi ) convoqués à Sidi b. M. pour leur communiquer son expérience de vie et son malaise face à son incapacité de savoir se gérer dans la liberté absolue qu'il semble avoir conquise. De l'autre elle établit une distance entre ce « moi », témoin et rapporteur, et le « je » de Michel dont la narration sera introduite à un certain point de cette lettre par deux points qui lui cèdent entièrement la parole. Le discours de ce « moi » réapparaît vers la fin du récit, après que Michel a fini de parler pour remarquer que :

Nous nous taisions aussi, pris chacun d'un étrange malaise. Il nous semblait, hélas !, qu'à nous la raconter, Michel avait rendu son action plus légitime. De ne savoir où la désapprouver, dans la lente explication qu'il en donna, nous en faisons presque complices. Nous y étions comme engagés<sup>62</sup>.

Le récit devrait, selon la logique, se conclure avec la fin de la lettre de ce « moi », mais il n'en est pas ainsi. Le narrateur « second » redonne la parole à Michel. Il continue brièvement son discours qui se conclut par trois points de suspensions<sup>63</sup>.

<sup>60</sup> Cf. *RR1*, pp. 1376-1379.

<sup>61</sup> *RR1*, p. 599.

<sup>62</sup> *RR1*, pp. 689-690.

<sup>63</sup> "[...] on ne sait pas au fond ce qui a poussé Michel à faire appel à ses trois fidèles compagnons : avait-il vraiment besoin de leur aide, ou n'y voulait-il pas plutôt les utiliser comme un jury complaisant, leur confessant sa mauvaise conscience pour mieux se débarrasser d'elle ? », Pierre Masson, *Les sept vies d'André Gide*, op. cit., p. 161.

Ce procédé narratif, où le « moi » assume la posture de « témoin », de narrateur, pour ainsi dire, « oreille » - face à un narrateur « voix », a ici une valeur fondamentale<sup>64</sup>. Le récit que Michel fait à ses amis devient, par le biais de cette lettre, un « discours rapporté », non au lecteur, mais à un autre personnage auquel le « moi » s'adresse pour le mettre à part de ses doutes face au jugement qu'il faut porter sur l'histoire racontée et demander son aide afin qu'il utilise sa position pour trouver une occupation à son ami :

En quoi Michel peut-il servir l'État ? J'avoue que je l'ignore...  
il lui faut une occupation. La haute position que t'on value  
tes grands mérites, le pouvoir que tu tiens, permettront-ils  
de la trouver ? – Hâte-toi, Michel est dévoué : il l'est encore :  
il ne le sera bientôt plus qu'à lui-même<sup>65</sup>.

Est-ce à un personnage « terrestre » à qui ce « moi » écrit ? Sa haute position ne pourrait-elle pas évoquer une figure « divine » à laquelle on s'adresse par des questionnements et des vœux mais qui reste foncièrement muette, comme il a été envisagé<sup>66</sup> et comme les références dans la narration à « un azur parfait » mallarméen au début et à la fin du récit<sup>67</sup> sembleraient suggérer ? Mais ces initiales D.R. ne pourraient pas, de manière plus subtile, évoquer la figure de l'écrivain (AnDRé), véritable *Deux ex machina* de la narration ?

Ce qui ajoute à la complexité de l'idée que Gide a de l'écrivain comme « créateur », en brouillant implicitement les pistes par l'affirmation qu'il fait dans la préface officielle de *L'Immoraliste*, où il se définit, à son tour, un « rapporteur », un témoin d'une expérience.

En mélangeant réalité, fiction et diction et en mélangeant dans la narration la figuration artistique d'un vécu et d'une réflexion « morale », Gide dépasse la frontière de l'autobiographie classique, pour ouvrir la voie à des formes de narration qui trouveront une issue « extrême » dans l'écriture autofictionnelle de la fin du XX<sup>e</sup> siècle et du début du XXI<sup>e</sup> siècle.

L'écrivain n'est plus le protagoniste emblématique d'une expérience exemplaire, comme dans le cas de la narration subjective romantique, mais un « capteur - rapporteur » de problématiques existentielles fondamentales, qui peuvent ressembler aux siennes, mais qui sont de portée générale.

Car face au « fruit plein de cendre amère » représenté par le

<sup>64</sup> Cf. ce que dit à ce propos Gian Luigi Di Bernardini dans « La parole gratuite et le rôle du lecteur » dans Clara Debard, Pierre Masson, Jean-Michel Wittmann (dir.), *André Gide et la réécriture*, op. cit., p. 172 : « Dans *L'Immoraliste*, l'écriture de la double énonciation rejoint une remarquable complexité esthétique. L'auteur anonyme de la lettre-cadre fait allusion à un accord entre les quatre amis qu'on peut lire comme une métaphore de la matrice autobiographique des quatre personnages. Si Michel, avatar partiel de l'auteur, adresse son récit à un autre avatar de l'auteur, l'énonciation de *L'Immoraliste* reste suspendue entre la parole pour soi seul et celle pour l'autre ».

<sup>65</sup> *RR1*, p. 593.

<sup>66</sup> Cf. Andrew Olivier, *Michel, Job, Pierre, Paul. Intertextualité de la lecture dans L'Immoraliste de Gide*, op. cit.

<sup>67</sup> *RR1*, p. 593 et p. 690.





contenu de ce livre, le souci de Gide est celui de montrer l'existence d'un « problème » (ou mieux d' « un drame ») général vécu par une individualité :

Si par « problème » on entend « drame », dirai-je que celui que ce livre raconte, pour se jouer en l'âme même de mon héros, n'en est pas moins trop général pour rester circonscrit dans sa singulière aventure. Je n'ai pas la prétention d'avoir inventé ce « problème » ; il existait avant mon livre ; que Michel triomphe ou succombe, le « problème » continue d'être, et l'auteur ne propose comme acquis ni le triomphe, ni la défaite<sup>68</sup>.

Son but d'écrivain n'est pas donc celui de trouver une solution, mais, comme il l'affirme : « de rien prouver, mais de bien peindre et d'éclairer bien ma peinture. »<sup>69</sup>. Or, c'est bien cette écriture-peinture revendiquée dans sa préface de *L'Immoraliste* qui donne l'idée au lecteur de se trouver face à un processus scriptural romanesque de continuité avec la tradition du roman réaliste et naturaliste du XIX<sup>e</sup> siècle. Car Gide, malgré sa narration présente ici des points de contact avec son histoire personnelle, se veut l'observateur d'une situation donnée, le témoin d'un « état des lieux », le promoteur impartial, finalement, d'une réflexion morale et sociale délivrée entièrement au lecteur<sup>70</sup>, en continuité avec l'idée du rôle de l'écrivain que l'on trouve, par exemple, chez Zola : un greffier qui se défend de juger et de conclure<sup>71</sup>.

Mais cette idée d'une continuité avec une posture de romancier XIX<sup>e</sup> siècle, est sans doute seulement apparente, car elle se prête à être interprétée comme un jeu de miroir, une illusion optique, cachant une intention parodique implicite face à la tradition de l'écriture romanesque qui s'est affirmée au XIX<sup>e</sup> siècle. Sous l'apparence « rassurante, d'une écriture « classique » et d'une attitude scripturale empruntée à la « neutralité », une rupture profonde avec le passé est en train de se produire à tous niveaux scripturaux comme le témoignent les éléments thématiques et esthétiques de nouveauté qui caractérisent l'écriture de *L'Immoraliste* : Ce n'est pas par simple évolution technique, mais bien par un besoin personnel que Gide a été ainsi amené à remettre en cause l'écriture romanesque, et tout spécialement le maniement du point de vue narratif, systématiquement délégué à un personnage insuffisant ou suspect. Quand Michel prétend retracer en une seule nuit l'aventure de sa vie dans *L'Immoraliste*, on a de bonnes raisons de se défier de cette confession, en forme de plaidoyer [...]. Mais Gide étend par la suite ce principe du soup-

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 592.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> « Mon livre achevé, je tire la barre, et laisse au lecteur le soin de l'opération ; addition, soustraction, peu importe : j'estime que ce n'est pas à moi de le faire. Tant pis pour le lecteur paresseux : j'en veux d'autres. Inquiéter, tel est mon rôle ». *RR2*, p. 557.

<sup>71</sup> *RR1*, p. XXIX. Cf. Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre. Les Théories et les exemples*, Paris, Charpentier, 1881.

çon à la figure du narrateur supposé omniscient : c'est lui qui est censé assurer la liaison entre les multiples intrigues [...] ; mais chaque fois qu'il se désigne lui-même, c'est pour avouer son impuissance à contrôler la totalité du vivant beaucoup trop riche et complexe, et pour illustrer de fait l'échec du roman réaliste<sup>72</sup>. Et si continuité avec le passé il y a, celle-ci est à rechercher plutôt dans une idée de narration romanesque comme « engagement » scriptural dans celui que l'on peut considérer comme « le » genre expérimental par excellence, le seul qui, en vertu de sa flexibilité et adaptabilité, puisse permettre aux écrivains de créer des mondes parallèles mimant l'épaisseur de la vie, pour essayer de contenir et refléter le polymorphe existentiel de l'individuel et du social ainsi que leurs mutations.

### Bibliographie

- A. Gide, *Romans et Récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, vol. I, édition publiée sous la direction de Pierre Masson avec, pour ce volume, la collaboration de Jean Claude, Alain Goulet, David H. Walker et Jean-Michel Wittmann, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2009.
- A. Gide, *Romans et Récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, vol. II, édition publiée sous la direction de Pierre Masson avec, pour ce volume, la collaboration de Jean Claude, Céline Dhérin, Alain Goulet et David H. Walker, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2009.
- A. Gide, *Journal*, t. I : 1887-1925, édition établie, présentée et annotée par Éric Marty, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1996.
- A. Gide, *Journal*, t. II : 1926-1950, édition établie, présentée et annotée par Martine Sagaert, Gallimard, coll. " Bibliothèque de la Pléiade ", 1997.
- Mohamed Lakhdar Maougal : « Mens sana in corpore sano ou l'engendrement du nouvel être », dans BAAG, *André Gide et l'Algérie*, - XXII, 102, Avril 1994.
- Pierre Masson, *Les sept vies d'André Gide. Biographies d'un écrivain*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- André Gide, *Les pages immortelles de Montaigne, lues et expliquées par André Gide*, Paris, Correa, 1948.
- Michel de Montaigne, *Essais*, tome I, édition de Pierre Michel, préface d'André Gide, Paris, Folio classique, 1973.
- Abdelkhalq Jayed, « Fictionnalisation de l'autobiographie chez André Gide » dans « Diversité culturelle et désir d'autobiographie dans l'espace francophone », *Dalhousie French Studies*, Vol. 70, 2005. p. 99-104.
- Everett Knight, « Stendhal et André Gide », *French Review*, vol. n. 24, n. 6, May, 195, p. 461-470.
- Jean-Michel Wittmann, « L'autoportrait comme art de l'oblique : Gide face à ses modèles (Dostoïevski, Stendhal) », in S. Lascaux et Y. Ouallet (dir.), *Autoportrait et altérité*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014, pp. 23-31.
- Pierre Masson et al., *Le roman somme d'André Gide*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.
- Claude Martin, *La Maturité d'André Gide*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977.
- Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991.
- Ann Jefferson, *Le défi biographique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 273.
- Robert Kopp et Peter Schnyder (dir.), *Gide et la tentation de la modernité*, Paris, Gallimard, « Les cahiers de LA NRF », 2002.
- Clara Debard, Pierre Masson, Jean-Michel Wittmann (dir.), *André Gide et la réécriture*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2013.

<sup>72</sup> RR1, p. XXIX.

- Jean-Michel Wittman, *Symboliste et déserteur. Les œuvres fins de siècle d'André Gide*, Paris, Honoré Champion, coll. Romantisme et modernité n° 13, 1997.
- Alain Goulet et Claude Maillard, « Gide et Freud et après... Gide dans l'Almanach der Psychoanalyse 1930 », BAAG, vol. 36, n. 157, 2008, pp. 33-48.
- Maurice Blanchot, « Gide et la littérature d'expérience », in Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 208-220.
- Thomas Reisen, « L'Immoraliste » d'André Gide : édition génétique et critique, Thèse de doctorat, Université de Caen, 2001.
- Jean-Michel Wittmann, « Le personnage autoréflexif dans l'espace autobiographique. L'exemple de Gide », dans Luc Fraisse, Éric Wessler, (dir.), *L'Écrivain et ses doubles. Le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- Marc Dambre et Richard J Goslan (éds), *L'exception et la France contemporaine : Histoire, imaginaire et littérature*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle 2010.
- Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts, entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980.
- Catherine Brun, Alain Schaffner (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2015.
- Philippe Sabot, « Gide disciple de Nietzsche ! L'Immoraliste en 1902 », dans Frédéric Worms (dir.), *Le Moment 1900 en Philosophie*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004.
- Carmen Saggiomo, *Gide face à Dostoïevski. Par-delà le mariage du Bien et du Mal*, préface de Pierre Masson, Publications de l'Association des Amis d'André Gide, 2018.
- Michel Eugène/Jean-François Minot, « Gide, fils spirituel de Flaubert » dans BAAG, n°143-144, 2004.
- Lucien Dallenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- Henri Maillet, *L'Immoraliste d'André Gide*, Paris, Classiques Hachette, collection Lire aujourd'hui, 1972.
- Marie-Pier Luneau, Denis Saint-Amand (dir.), *La Préface : forme et enjeux d'un discours d'escorte*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- Mikhaïl Bakhtine, *Ésthetique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- Philippe Forest dans « Paradoxe d'hier, préjugé d'aujourd'hui », in Alexandre Gefen, Emmanuel Bouju, Marielle Macé et Guiomar Hautcœur (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 402-403.
- Jean Michel Wittmann « L'Immoraliste ou l'écriture diabolique du récit gidien », dans M. Watthée-Delmotte et M. Zupancic (dir.), *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français (1850- 1950)*, Orléans (Canada), Les Editions David, et Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 245-252.
- Vincent Jouve, « Quelle exemplarité pour la fiction ? », dans Alexandre Gefen, Emmanuel Bouju, Marielle Macé et Guiomar Hautcœur (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 239-248.
- Andrew Olivier, *Michel, Job, Pierre, Paul. Intertextualité de la lecture dans L'Immoraliste de Gide*, Paris, Lettres Modernes n. 183, 1979.
- Sébastien Clerbois, *L'ésotérisme et le symbolisme belge*, Bruxelles, Pandora, 2013.
- Jean-Pierre Laurant, *L'ésotérisme chrétien en France au XIXe siècle*, Lausanne, L'Age d'homme, 1993.
- Carmen Saggiomo, *Il Trattato del Narciso. Teoria del simbolo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2005.
- Pierre Lafille, *André Gide romancier*, Paris, Hachette, 1954.
- Henri Ghéon-André Gide. *Correspondance 1897-1944*. Ed. Anne-Marie Moulènes et Jean Tipy, Paris, Gallimard, t. I.
- La Revue Blanche* n. 227.
- Robert Scheffer, « La plume », 1<sup>er</sup> juillet 1902, <http://www.gidiana.net/articles/GideDetail1.10.4.htm>
- Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre. Les Théories et les exemples*, Paris, Charpentier, 1881.



## Gide face à Dostoïevski : entre le maudit et le bonheur<sup>1</sup>

Carmen Saggiomo

*Università degli Studi della Campania – Luigi Vanvitelli*

**G**ide, dans son œuvre, a toujours creusé dans son intériorité. Sa rencontre avec Dostoïevski a certainement représenté un rendez-vous important dans cette fouille. Une des occasions de cette rencontre s'est développée autour du problème des profondeurs psychologiques, du crime et de la responsabilité. Ce travail cherche à mettre au point certains aspects essentiels de Gide en tant qu'interprète de Dostoïevski, en partant du cycle de Conférences tenues par l'écrivain français au Vieux-Colombier, entre le 18 février et le 25 mars 1922<sup>2</sup>.

Lors de la dernière conférence (mais les prémices étaient déjà en germe dans la précédente), Gide s'occupe spécifiquement de la question de l'art. C'est tranchant : il ne peut y avoir d'art véritable sans que le démon ne contribue à lui donner profondeur et force, c'est-à-dire la puissance du péché et du mal<sup>3</sup>. Gide, en se référant à l'Évangile même, ne considère pas le mal ni comme simple idée, ni comme stricte instance psychique. Le mal – selon la plus correcte interprétation que l'on doit avoir de l'Évangile – est enraciné dans une présence « réelle, présente, [...] individuelle »<sup>4</sup>, ce qui a plusieurs sens.

L'art doit illuminer la réalité, en entrant dans ses matrices les plus obscures. Sans les maquiller, ni les mystifier. Dans un tel contexte, le talent de l'artiste est capable de plonger son regard dans la psyché sans trembler. Se détourner d'une telle tâche signifierait trahir l'art.

<sup>1</sup> Articolo già pubblicato in Carmen Saggiomo, Riccardo Benedettini, "À quel point je le fais mien...". *André Gide face à ses modèles*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022.

<sup>2</sup> Les conférences ont d'abord été publiées dans *La Revue hebdomadaire* du 13 janvier au 17 février 1923 ; l'essai *Dostoïevski d'après sa correspondance* est d'abord paru dans *La Grande Revue*, 25 mai 1908 ; l'article *Les Frères Karamazov* est paru dans *Le Figaro* à l'occasion de la mise en scène théâtrale *Les Frères Karamazov* de Jacques Copeau en 1908. L'Allocution lue au Vieux-Colombier pour la célébration du centenaire de l'écrivain russe, qui se présente comme l'introduction aux six conférences, a eu lieu le 24 décembre 1921 et elle est parue dans *La NRF* en janvier 1922. Ces écrits ont été ensuite insérés dans A. Gide, *Essais critiques*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, (*Dostoïevski d'après sa correspondance*, p. 450-474 ; *Les Frères Karamazov*, p. 492-496 ; *Dostoïevski*, Allocution lue au Vieux-Colombier, p. 555-559 ; *Dostoïevski*, p. 559-655).

<sup>3</sup> « Il n'est point de véritable œuvre d'art où n'entre la collaboration du démon » (A. Gide, *Dostoïevski*, in *Essais critiques*, op. cit., VI, p. 637), italique dans le texte. Et encore : « Il n'y a pas d'œuvre d'art sans participation démoniaque » (ibid., VI, p. 638).

<sup>4</sup> Ibid., V, p. 627.





Ceci implique la nécessité d'un double regard : de la part de l'auteur, le courage d'explorer les instincts les plus obscurs ; de la part de l'analyste, la capacité de se confronter avec les couches abyssales de la psyché. Un art qui entend éviter ce regard devient un mauvais jeu, capable d'alimenter la rhétorique des bons sentiments et échoue dans sa tâche essentielle.

C'est pourquoi l'artiste doit nécessairement composer avec la question du mal. Mais une telle attitude peut signifier, à bien des égards, plusieurs choses, même très différentes les unes des autres. Voyons les scénarios possibles. Dans une première hypothèse, l'artiste peut se limiter à *représenter* le mal ; mais ceci pourrait encore vouloir dire qu'il regarde son objet de l'extérieur, sans être impliqué. Dans une deuxième hypothèse, l'artiste peut représenter le mal, en le sentant agir dans le sous-sol de sa conscience et en vivant la perception obscure. Il s'agit, dans ce cas, d'une condition mentale sans aucun doute proche de celle suggérée par Gide, tout en n'étant pas encore cette dernière.

Cependant, on peut avancer une troisième hypothèse. Gide, en citant Blake, affirme que pour pouvoir faire de l'art, il faut être dans une certaine mesure du côté du diable<sup>5</sup> ; et il ajoute que Blake, étant pourtant un parfait chrétien, considérait, dans sa pratique de l'art, le diable comme un ami intime.

Il s'agit, dans ce cas aussi, d'un simple positionnement prospectif, réalisé dans un but artistique. Il semble, à ce stade, que l'on puisse donner du crédit aussi à une quatrième hypothèse, celle pour laquelle l'artiste doit de quelque façon que ce soit *participer* au mal qu'il représente, même si une telle façon de participer ne signifie pas agir personnellement.

Dans ce cas, l'artiste expérimente le mal à travers son personnage. Gide citera Baudelaire : « Il y a dans tout homme [...] deux postulats simultanés : l'une vers Dieu, l'autre vers Satan »<sup>6</sup>. Quelle que soit l'hypothèse adoptée, l'artiste vit une expérience complexe du mal, qui le sauve de toute oléographie et de toute rhétorique, toutes les deux truffées de bons sentiments, mais in-



<sup>5</sup> Ibid., VI, p. 637.

<sup>6</sup> Ibid., V, p. 635.

capables de force. En conclusion, « il n'y a pas d'artistes parmi les saints ; il n'y a pas de saints parmi les artistes »<sup>7</sup>.

C'est de là que provient la sentence fondamentale de Gide : « *C'est avec les bons sentiments que l'on fait la mauvaise littérature* »<sup>8</sup>. En résumé, le mal n'est pas seulement l'une des sources de l'art, mais continue à opérer dans la complexité de l'itinéraire créatif aussi.

Mais la présence nécessaire du mal, en fin de compte, ne concerne pas seulement l'art : elle concerne chaque expérience du monde. Gide, en effet, saisit chez Dostoïevski une double perception : l'horreur envers le mal et l'idée de sa nécessité. L'écrivain français citera aussi, à ce propos, une maxime de Blake, que Dostoïevski s'est, plus ou moins, consciemment appropriée : « Sans contraires, il n'y a pas de progrès : Attraction et répulsion, raison et énergie, amour et haine, sont également nécessaires à l'existence humaine »<sup>9</sup>. On rappelle, à ce sujet, la même intuition dans l'Évangile, pour laquelle on ne sépare pas le grain de l'ivraie, parce qu'il faut attendre la moisson<sup>10</sup>.

Toutefois, il ne suffit pas de dire l'horreur du mal et sa nécessité. Il faut ajouter qu'un tel mal, horrible et pourtant nécessaire, peut être aussi positivement productif<sup>11</sup>. La perception de ce qui est inextricable entre le bien et le mal traverse, alors, toutes les formes d'expériences du monde. Sous cet angle, le mal se révèle à l'intérieur de chaque expérience humaine, pas seulement comme facteur co-originel, mais aussi comme facteur persistant, en faisant partie depuis le début et en continuant à couler dans son sang. En ce sens, chaque expérience humaine, du fait de renfermer la lutte entre bien et mal, est une expérience de déchirement.

Dans une telle perception du monde, qui est expérience humaine dans toute son extension, certains passages sont identifiables.

**1. Le premier passage concerne le monde vu comme malheur.** L'expérience du monde, même quand elle est faite de joie, se nourrit du mal. Pourtant Dostoïevski, en se sentant vivre, est animé par un « sauvage amour de la vie »<sup>12</sup> : il est, malgré tout, un optimiste. Ceci signifie pour lui, que même parmi les souffrances

<sup>7</sup> Ibid., VI, p. 638.

<sup>8</sup> Ibid., VI, p. 637 italique dans le texte.

<sup>9</sup> Ibid., V, p. 635.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Gide cite, à ce propos, sa rencontre avec Walter Rathenau : « Je me souviens qu'ayant eu l'occasion de rencontrer, il y a plus de deux ans, Walter Rathenau, qui vint me retrouver en pays neutre et passa deux jours avec moi, je l'interrogeai sur les événements contemporains et lui demandai en particulier ce qu'il pensait du bolchevisme et de la révolution russe. Il me répondit que naturellement il souffrait de toutes les abominations commises par les révolutionnaires, qu'il trouvait cela épouvantable... "Mais, croyez-moi, dit-il : un peuple n'arrive à prendre conscience de lui-même et pareillement un individu ne peut prendre conscience de son âme qu'en plongeant dans la souffrance, et dans *l'abîme du péché*", ibid., V, p. 635-636.

<sup>12</sup> Ibid., VI, p. 639.



les plus aigües, c'est la volonté de la vie, affirmation positive du bien, qui l'emporte toujours à la fin.

À ce stade, les contrastes qui caractérisent la vie doivent être examinés au ralenti. Ces contrastes engendrent une condition d'incertitude, qui ne peut pas durer, si l'on considère l'optimisme de fond de l'écrivain russe. On peut sortir d'une telle incertitude, avec une découverte extraordinaire, délectable, pour Gide, en écoutant aussi ce que dit Kirilov : les hommes ne sont pas heureux parce qu'ils ne se sont pas aperçus qu'ils étaient heureux. Dans *Les Possédés*, en effet, Kirilov affirmera : « L'homme est malheureux parce qu'il ne connaît pas son bonheur [...] »<sup>13</sup>. Kirilov soutient que le moment où l'on s'en aperçoit, n'est pas seulement un moment *réfléchi*, mais aussi un moment *constitutif* de l'état de bonheur. Le sentiment de son propre bonheur n'est pas, par conséquent, un pur fait conscientiel, œil presque extérieur par rapport à ce qu'on voit, mais un fait constitutif de la structure même de ce qu'on voit, sans quoi la structure n'existerait même pas.

2. Ici naît le second passage concernant l'expérience du monde méchant. La pensée de Kirilov est encore citée : « Tout est bien ; j'ai découvert cela brusquement »<sup>14</sup>. Et il ajoute : « [les hommes] ne sont pas bons, puisqu'ils ne savent pas qu'ils le sont. Quand ils l'auront appris, ils ne violeront plus de petites filles. Il faut qu'ils sachent qu'ils sont bons et, instantanément, ils le deviendront tous, jusqu'au dernier »<sup>15</sup>.

La pensée de Kirilov sur le fait d'être bons est fortement ambivalente et peut être interprétée de deux façons, très différentes l'une de l'autre. La première consiste à comprendre que, dans une perspective universelle, tout est bon, si on sait que l'on est bon. La seconde consiste, au contraire, à comprendre que tout *deviendra* bon, quand on saura que l'on est bon. Les deux affirmations ne coïncident pas du tout. Sur la base de la première, le monde est intrinsèquement bon et le savoir ne fait qu'éclairer ce qui existe déjà ; sur la base de la deuxième affirmation, au contraire, le monde deviendra bon seulement quand on s'apercevra qu'on peut être bon. Dans le premier cas, le savoir fait émerger ce qui existe déjà de fait ; dans le second cas, au contraire, le savoir transforme ce qui n'apparaît pas encore dans ce qui peut devenir, sur le point de réaliser, ainsi, sa vraie essence.

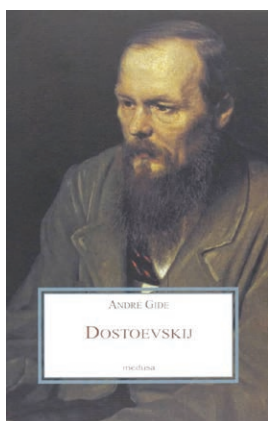
Les deux interprétations citées ci-dessus, tout en étant très différentes entre elles, semblent, en substance, concourir à un même résultat : si on sait qu'on est bon, tôt ou tard les conditions se créeront pour que tout l'univers humain soit changé

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Ibid., VI, p. 640.

positivement. Gide se montre indirectement conscient de cela quand il affirme que dans la pensée sur la bonté des choses résident les traits du quiétisme religieux, entièrement fondé sur une confiance en Dieu sans limites. En ce qui concerne Kirilov, il s'agirait d'un quiétisme laïque, c'est-à-dire transféré sur le plan purement humain, indépendamment de Dieu. Pour être plus précis, un tel quiétisme pourrait être mis en œuvre si l'homme-Dieu entrainé en scène, à un moment donné, en faisant *entendre* à tous les hommes qu'ils sont bons. Kirilov, à ce sujet, soulignera : pas le dieu-homme, mais l'homme-dieu, c'est-à-dire pas le Dieu qui devient homme, mais l'homme qui est capable de s'élever à une condition divine.



3. Un troisième passage, dans l'expérience du monde en tant que mal, peut être accompli : c'est la perception du monde en tant que radicale précarité, où tout change et rien ne dure. Mais Gide, en observant Dostoïevski, remarque comment est possible, à certains moments, l'expérience du monde comme vie éternelle. Dans ces moments, on peut sentir la perception de l'harmonie universelle. Il s'agit d'une expérience que l'on peut vivre au présent, dans un présent qui coïncide avec l'intuition de l'éternité.

On peut faire ici une découverte singulière : une telle perception de l'éternité naît, en réalité, d'une maladie. Le discours entre Kirilov et Stavroguine est, à ce propos, révélateur. Stavroguine demande à Kirilov si sa perception de l'éternité ne dérive pas de l'épilepsie. Kirilov nie être épileptique, mais Stavroguine, comme toute réponse, le prévient : tôt ou tard il le deviendra.

Ici, il naît une question que Gide ne néglige pas. Il la résume synthétiquement ainsi : « [...] Muichkine est épileptique ; Kirilov est épileptique ; Smerdiakov est épileptique. Il y a un épileptique dans chacun des grands livres de Dostoïevski : épileptique, nous savons que Dostoïevski l'était lui-même, et l'insistance qu'il met à faire intervenir l'épilepsie dans ses romans nous éclaire suffisamment sur le rôle qu'il attribuait à la maladie dans la formation de son éthique, dans la courbe de ses pensées »<sup>16</sup>.

Et Gide rajoute : « Mahomet était épileptique, les prophètes d'Israël, et Luther, et Dostoïevski. Socrate avait son démon, saint Paul la mystérieuse "écharde dans la chair", Pascal son gouffre, Nietzsche et Rousseau leur folie »<sup>17</sup>.

Il y a, à ce stade, une importante observation à faire. Le fait que

<sup>16</sup> Ibid., VI, p. 643.

<sup>17</sup> Ibid., VI, p. 644. C'est un point sur lequel Jean Hytier attire spécifiquement l'attention. L'anormalité est un moment essentiel pour le travail créatif : « L'exigence d'originalité à tous les niveaux est en relation, chez Gide, avec ce qui dans la vie révèle un caractère anormal. [...] "Sans sa maladie, Rousseau n'eût été qu'un rhéteur insupportable à la manière de Cicéron" [...] On saisit ici la source directe, pour Gide, du critère d'originalité. D'où [...] sa défense de la "tare" et des grands anormaux : Socrate, Mahomet, Saint Paul, Rousseau, Dostoïevski, Luther [...]. Leur "insatisfaction", leur "état physiologique anormal", était "une sorte d'invitation à se révolter contre la psychologie et la morale du troupeau" », J. Hytier, « André Gide et l'esthétique de la personnalité », *Revue d'histoire littéraire de la France*, mars-avril 1970, n. 2, p. 235.





cette perception du monde dérive d'une maladie ne signifie pas, pour Gide, interprète de Dostoïevski, qu'elle ne contienne pas une vérité. La maladie, en effet, peut être simplement l'occasion privilégiée à travers laquelle émerge ce que les personnes saines sont en mesure de percevoir à un moment donné.

En conclusion, Gide présente, à travers la voix de Kirilov, trois façons d'explorer le mal du monde et trois stratégies possibles pour en guérir : la perception du monde à travers le bonheur ; la perception du monde à travers la bonté ; la perception du monde à travers l'éternité. Il s'agit de trois moments différents et reliés. Dans la première perception, on est heureux, si on s'aperçoit qu'on l'est ; dans la deuxième, explorer le monde en tant que personne bonne signifie l'encourager à la possibilité de le devenir ; dans la troisième, sentir le monde comme éternel dérive d'une maladie, c'est-à-dire de l'épilepsie, ce qui signifie, cependant, qu'elle n'ouvre pas sur une vérité : le fait qu'un malade puisse percevoir cette vérité permettra même à ceux qui ne sont pas malades d'en avoir, à partir de ce moment, la cognition.

**4.** Il est possible de franchir ici un quatrième pas. L'expérience du monde cruel peut révéler un ordre des valeurs à réformer. Dans cette perspective, une certaine organisation du monde inspire, ou peut inspirer l'esprit du réformateur social.

L'action de réforme sociale naît, donc, du besoin de synchroniser le monde tel qu'il est avec un monde qui soit capable de légitimer même l'anormal qui le regarde. Les actions de réforme sociale, qui sont aussi une réforme morale, mettent en lumière la présence nécessaire d'une anomalie structurelle chez celui qui réforme. Il s'agit, naturellement, d'une anomalie qui laisse entrevoir une partie de vérité, ou pour le moins, en favorise la découverte. À ce propos Jean Hytier a souligné que l'insatisfaction et l'état physiologique de ceux qui apparaissent anormaux fournissent une substantielle sollicitation intérieure pour se retourner contre toute psychologie et morale du troupeau<sup>18</sup>.

Ce n'est pas un hasard si Gide avait souligné que, quand sa pensée se trouve à l'état de bien-être végétatif et comblé, il vit comme anesthésié.

Gide fait, avec acuité, la distinction entre réformateur et législateur : alors que le législateur se limite à mieux projeter l'architecture de l'édifice extérieur des rapports humains, le réformateur se meut à partir de la nécessaire réforme des qualités intérieures. À cet égard, le premier – qui agit sur les relations extérieures – est un mécanicien, alors que le second – qui agit sur les relations intérieures – est un chimiste. Le réformateur, puisqu'il exprime un ordre moral différent, peut, à ce stade, se présenter comme un délinquant. Il en ressort l'inévitable question : si chaque réfor-

<sup>18</sup> Ibidem.

mateur peut être un délinquant, cela veut dire que chaque délinquant est un réformateur ? Et comment distinguera-t-on, alors, un délinquant d'un réformateur ? C'est la même question qui sera soulevée dans *Crime et châtiment* à propos de Raskolnikov. On ouvre, ici, la question du nihilisme.

5. De l'analyse des actions de réforme morale et sociale nous sommes ainsi conduits à la découverte du monde des nihilistes, c'est-à-dire de ceux qui font dépendre les valeurs de leur volonté arbitraire. La vision anthropologique des nihilistes naît, comme nous l'avons déjà vu, au moment où la question traditionnelle sur la vérité de l'homme a subi une transformation structurelle. Au lieu de l'ancienne question à propos de qui sommes-nous, d'où venons-nous, où allons-nous, l'on se pose une question différente qui, en remplaçant la précédente, peut être ainsi formulée : qu'est-ce que l'homme peut faire ? Et qu'est-ce qu'il ne peut pas faire ?

Nous pouvons, à ce point-là, faire un cinquième pas : l'exploration du nihilisme. Dostoïevski a eu le mérite de percevoir, dans le monde qui lui était contemporain, l'apparition d'une nouvelle manière de penser et d'agir : un nihilisme qui, tout en étant d'ancienne origine intellectuelle, devient maintenant, car il est socialement et politiquement pratiqué, capable d'un nouvel impact anthropologique.

Mais un tel nihilisme présente différentes facettes, qui en constituent autant de déclinaisons. Gide montre comment Dostoïevski en met en scène de multiples figures, très différentes entre elles. C'est ici qu'émerge la centralité du problème du crime.

Il y a le nihiliste Raskolnikov, qui tue une vieille usurière pour le bien commun ; il y a le nihiliste Kirilov, qui est nihiliste par volonté d'indépendance métaphysique de Dieu et par esprit de sacrifice à l'avantage des hommes ; il y a le nihiliste Pierre Stepanovitch, nihiliste par désir de révolution ; il y a le nihiliste Stavroguine, nihiliste par souveraine indifférence ; il y a le nihiliste Ivan Karamazov, nihiliste par exploration intellectuelle, qui impute au supposé Dieu la douleur des innocents<sup>19</sup>. Il s'agit de beaucoup

<sup>19</sup> Marco Casucci, à ce sujet a écrit : « Pour Ivan, Dieu ne doit pas être simplement nié, il doit s'asseoir au banc des accusés en tant que coupable de la douleur du monde, face auquel pour Karamazov n'existe aucune justification possible. C'est en lui plus que dans les autres exemples ici indiqués rapidement que le nihilisme, l'absence de signification, se transforme en la révolte la plus totale et absolue. La douleur, et notamment la douleur et la souffrance des enfants est le témoignage le plus évident, selon Ivan, que le monde est le fruit d'une volonté méchante plus que du Dieu d'amour, face à laquelle il est juste de se rebeller, il est juste de s'opposer. Ivan ne veut même plus devenir Dieu, se remplacer à lui, il veut seulement et exclusivement pointer le doigt fixement là où personne ne voudrait voir, dans la cruauté la plus absolue, dans le mal sans signification qui se déclenche contre des enfants innocents », M. Casucci, « Figure del nichilismo. Tra Nietzsche e Dostoevskij », *La Nottola di Minerva, Rivista di Filosofia e Cultura*, Supplemento al n. 1-3/gennaio-giugno 2012, p. 11 (La traduction est la nôtre). Dans cette perspective, Ivan n'est pas athée, mais il considère Dieu comme un Dieu méchant et, d'autre part, pendant qu'il conteste à Dieu la douleur des innocents, il paraît être en train – paradoxalement – d'invoquer un autre Dieu, ou une valeur divine qui devrait protéger ces innocents.



de nihilismes, qui constituent autant de réponses au négatif au problème de l'existence de Dieu.

Raskolnikov établit une différence entre hommes ordinaires et hommes extraordinaires : lorsque les premiers doivent obéir aux lois juridiques et morales, les autres peuvent autoriser leur conscience à les violer au cas où ils voudraient réaliser leur propre idée, parfois pour le bien de l'humanité. Kirilov soulève le problème en des termes très différents. Si Dieu existe, chaque action de l'homme dépend de lui ; s'il n'existe pas, tout est permis à l'homme. Voulant démontrer que Dieu n'existe pas, il décide de se suicider pour affirmer son indépendance de Dieu<sup>20</sup>, en se sacrifiant comme premier témoin afin de libérer l'humanité future de la crainte de Dieu. Il est évident ici – et Gide le sous-entend entre les lignes – un renversement paradoxal, mis en acte par Dostoïevski, de la figure du Christ, qui s'immole pour le bien de l'humanité.

Pierre Stepanovitch voudrait profiter de cette volonté sacrificielle de Kirilov, en le poussant à tuer une autre personne et à se rendre, ainsi, utile à la cause révolutionnaire. Stavroguine, pour sa part, exprime au plus haut degré l'idée d'un nihilisme apathique et pratique. Dédaignant toute action et sachant pouvoir faire avec le même plaisir le bien et le mal, il suggère de manière ironique et imperturbable des idées pour la révolution. Ivan Karamazov, alors qu'il soutient une idée analogue à celle de Kirilov (si Dieu n'existe pas tout est permis à l'homme), suggère au demi-frère Smerdiakov l'idée de tuer leur père.

Il s'agit, à bien voir, de cinq façons différentes de concevoir et de décliner le nihilisme. Chacune d'entre elles conduit quand même au sacrifice de quelqu'un : le premier personnage le fait au nom du bien supérieur de l'humanité, le deuxième au nom de sa volonté d'autosacrifice, le troisième au nom de la révolution, le quatrième au nom de son arbitre indifférent, le cinquième au nom de son orgueil intellectuel. Gide veut ainsi montrer comment Dostoïevski, à travers la mise en scène d'autant de voix différentes, présente et critique ce nouvel événement qui est en train d'émerger dans le monde contemporain, lié à la négation de

<sup>20</sup> L'on rappelle ici un passage significatif de la *Correspondance* Gide-Jaloux. Ce dernier, faisant référence à l'ensemble de l'œuvre gidienne, écrit : « Je le ferai surtout pour mettre l'accent sur cette théorie de l'acte gratuit dont on a tant parlé et qui a manifesté par la suite tant d'influence sur un groupe de jeunes gens. À vrai dire, cet acte gratuit, Gide en avait fait déjà la philosophie dans un petit volume qui avait passé alors inaperçu, et qui était *Le Prométhée mal enchaîné*. Et, si nous remontons plus haut, nous trouverons cette théorie incluse dans *Les Possédés* de Dostoïevski, où l'on voit Kirilov, l'ingénieur nihiliste, se suicider parce que son suicide détruira Dieu ; si Dieu, en effet, existe, dit-il, rien ne peut arriver que par sa volonté or, cette volonté répugne à l'absurde ; elle ne peut exister en dehors d'une certaine logique, d'une certaine nécessité ; que logique et nécessité disparaissent, l'homme échappera au déterminisme, il redeviendra complètement libre. C'est cette liberté absolue, cet état de vacance totale que revendique, dans *Les Caves du Vatican*, Lafcadio, le trouble aventurier qui, sans aucune raison, et même pas par perversité, mais à la fois par indifférence et pour se prouver sa force, jette par la fenêtre un anonyme compagnon de voyage », Ed. Jaloux, *André Gide*, in A. Gide, Ed. Jaloux, *Correspondance : 1896-1950*, Édition établie, présentée et annotée par Pierre Lachasse, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2004, p. 345.

l'existence de Dieu, à l'affirmation de l'omnipotence de l'homme et à la pratique qui dérive de ces deux prises de position.

Par un remarquable jeu d'emboîtement, Dostoïevski montre comment les différents nihilismes s'encastrent les uns dans les autres, s'organisant dans un dispositif narratif commun. Stavroguine a suggéré à Pierre Stepanovitch, l'on ne sait pas avec quel degré de conscience, une idée : si un groupe de conjurés participe au meurtre de quelqu'un, ils se sentiront liés par cette complicité meurtrière, permettant ainsi à leur chef de mieux les avoir en main. D'autre part, puisque le chef des conjurés sait, entre-temps, que Kirilov, pour des raisons mystiques insondables, veut se suicider, il profite de cette occasion pour bâtir autour de lui un projet, par lequel, pendant que l'on tue quelqu'un, celui qui veut se suicider en prendra la responsabilité.

Nous sommes face à une intrigue narrative bien construite : le premier nihiliste (Stavroguine) paraît suggérer au deuxième nihiliste (Pierre Stepanovitch) l'idée à travers laquelle on tuera quelqu'un pour tenir ensemble les conjurés ; le deuxième nihiliste (Pierre Stepanovitch) utilisera le troisième nihiliste (Kirilov) pour lui endosser la responsabilité d'un crime qu'il n'a pas commis.

Dostoïevski organise ainsi trois stratégies entre elles : la première, selon laquelle on fait en sorte que celui qui doit être tué par les conjurés se désigne lui-même (Chatov) ; la deuxième, selon laquelle celui qui veut se tuer est identifié et mis sous contrôle pour pouvoir en tirer un profit (Kirilov) ; la troisième, selon laquelle celui qui organise une révolution utilisera le deuxième pour lui imputer la responsabilité du meurtre du premier. Il s'agit de trois nihilismes très différents entre eux qui, enchâssés dans un seul joyau littéraire, représentent autant de déclinaisons de la façon avec laquelle l'on peut pratiquer la négation de Dieu. Où est-elle ici, la pensée de Dostoïevski ? Est-elle cachée dans quelques-uns de ses personnages ? Ou bien est-il possible de l'identifier autrement ?

**6.** Dans l'analyse gidienne il est possible de retrouver un sixième passage qui permet de regarder à la loupe quelques-uns des problèmes qui naissent de l'attitude nihiliste.

À ce propos, on peut voir la situation psychique du nihiliste Stavroguine. Il sait que, si Dieu n'existe pas, tout est permis à l'homme ; et, en même temps, il sait avoir en soi une telle énergie qu'il ne sait pas dans quelle direction la développer. Stavroguine est à ce propos très éloquent : « [...] dans toute ma vie précédente, je me suis révélé immensément fort. Mais à quoi appliquer cette force ? Voici ce que je n'ai jamais su, ce que je ne sais pas encore. Je puis comme je l'ai toujours pu, éprouver le désir de faire une bonne action, et j'en ressens du plaisir. À côté de cela,





je désire aussi faire le mal, et j'en ressens également de la satisfaction »<sup>21</sup>.

Stavroguine perçoit en soi l'existence d'une force immense, et il est donc écrasé par l'angoisse. Son ironie, en réalité, c'est justement l'attitude qui voile son angoisse.

Il ne faut pas oublier que, comme nous l'avons déjà vu, pour Dostoïevski l'intelligence supérieure ne passe pas directement à l'action, mais fait agir les autres, à savoir les médiocres. Un tel intellectuel ne se salit pas les mains avec l'action. Il s'agit d'une condition mentale qui ne doit pas être confondue ni avec la "belle âme" de Novalis, qui veut se conserver pure de toute contamination pratique, ni avec la perplexité d'Hamlet, qui ne sait pas à travers quels chemins passer à l'action.

7. Le monde de Stavroguine et celui de Kirilov n'épuisent pas l'horizon du mal. Il existe, selon Gide, une autre condition intérieure qu'il faut explorer, qui naît de la réalisation d'un crime. Examinons donc la figure de Raskolnikov dans cette perspective.

Raskolnikov, sur la base de la théorie sur les hommes ordinaires et extraordinaires, a tué une vieille et avare usurière, considérant le faire pour le bien de l'humanité. Mais ensuite il est puni par la loi et déchiré par le remord. Il a accompli un geste aux effets irréversibles. Aussi dans ce cas l'on vit une angoisse, mais très différente de celle qui couve en Stavroguine. Significative est ici la différence, qui est aussi la différence entre deux formes de nihilisme : Stavroguine est inconsciemment écrasé par l'immense possible auquel il ne sait pas correspondre et qui pourtant l'attire ; Raskolnikov, au contraire, se sent écrasé par le désir d'oser un possible dont il ne sait pas s'il aura le courage de le mettre en acte sans trembler et, après, il se sentira écrasé par le remord de l'avoir réalisé.

Raskolnikov, Kirilov et Stavroguine sont trois nihilistes qui mettent en scène trois nihilismes. Le premier tue ; le deuxième se tue ; le troisième, même s'il ne tue personne, est la matrice de tout meurtre possible et de toute possibilité de tuer. Tous les trois déclinent à leur façon le possible et tous les trois expérimentent l'angoisse. Ils ne connaîtront pas tous le salut.

En résumé, on se trouve, dans l'itinéraire susmentionné, face à de nombreuses formes et expériences du mal. On peut ici donc réaffirmer que non seulement l'expérience de l'art rencontre nécessairement le mal, mais qu'également toutes les autres le rencontrent : l'expérience existentielle, l'expérience politico-sociale, l'expérience éthique, l'expérience cognitive.

De ce point de vue, on peut dire de toute expérience humaine ce que l'on peut dire de l'art : le mal n'est pas seulement une des sources de l'expérience humaine, mais il œuvre également tout

<sup>21</sup> A. Gide, *Dostoïevski*, in *Essais critiques*, op. cit., V, p. 634.

au long de son parcours, comme sa lympe secrète.

En général, la perception du mal fait en sorte qu'une action éthique quelconque ne puisse se réduire à un simple comportement de « belle âme », ignorant le coût du bien. C'est la présence du mal en tant que maladie qui rend perceptible, dans le monde de la précarité, l'éternité de l'instant ; c'est la présence du mal en tant qu'anomalie qui déclenche l'action du réformateur ; c'est la présence du mal en tant qu'abîme de la faute qui ouvre au besoin de Dieu ; c'est la présence du mal en tant qu'expérience d'une angoisse sans faute qui génère le besoin d'une immersion dans l'harmonie universelle ; c'est encore et enfin la présence du mal qui permet la connaissance de quelque chose qui, sans ce mal, ne serait absolument pas connu.

Dans cette sensibilité à l'égard du mal Dostoïevski est profondément immergé, et Gide avec lui. C'est peut-être celle-ci la raison la plus forte pour laquelle aussi bien l'un que l'autre sont irrésistiblement attirés par ce qui se produit dans le monde judiciaire. Dostoïevski sera profondément touché par le procès des frères Karamazov, et pas seulement ; Gide tirera des réflexions significatives de sa connaissance, indirecte et même directe, des séances de Cours d'Assises.

C'est de la source vivante des crimes, dont les procès donnent la perception la plus féroce, que l'on peut tirer des véritables sollicitations pour la spéculation intellectuelle.

Sur ce lien entre Dostoïevski et Gide, tous les deux attirés par les procès judiciaires, se concentre l'attention de Rosanna Gorris, qui écrit : « [En Gide] les ascendances dostoïevskiennes et, surtout le calque de *Crime et Châtiment*, introduisent le schéma du "meurtre futile", sapant, vidant à la base le système policier fondé sur la recherche de la cause »<sup>22</sup>. Gorris, en introduisant Gide dans la littérature *au noir*, précise que le *roman policier* a traditionnellement un effet positif sur la société, car le lecteur est rassuré sur l'infailibilité de la justice et sur le fonctionnement des règles qui veillent au bon déroulement de la vie publique ordonnée. Gide se place dans une position nouvelle qui, loin d'être consolatrice, inquiète. Il montre, en somme, qu'il refuse l'idée qu'une solution au conflit entre l'individu et la société puisse exister. L'écrivain français semble mettre en scène la forme la plus radicale et tragique, ayant recours à la représentation de l'acte gratuit qui, en tant que tel, ne peut être découvert.

Le mal se niche dans la normalité, c'est-à-dire dans le côté obscur qui opère chez tout être humain. Gide se force de montrer à quel point le mal cherche sans arrêt à trouver un lieu dans l'histoire de chacun, dans le but d'envahir ensuite la société entière.

<sup>22</sup> R. Gorris Camos, « Gide au noir : parodia ed intertestualità », in *Il "Roman noir", forme e significato, antecedenti e posterità*, a cura di Barbara Wojciechowska Bianco, Atti del XVII Convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese, Éditions Slatkine Genève – Edizioni del Centro Interuniversitario di Ricerche sul "Viaggio in Italia", Moncalieri, 1993, p. 427.



Mais ce mal n'agit jamais à la première personne. Il semble être à la recherche éternelle d'instruments toujours nouveaux, afin d'imposer ses trames. Le mal, en réalité, connaît la psychologie humaine et sait où agir afin d'ébranler les personnes. Pour ce faire, il utilise la mesquinerie, la haine, l'envie, l'avidité de richesses et la soif de domination.

En 1914, dans *Souvenirs de la Cours d'Assises*, Gide présentait l'injustice comme étant structurellement enracinée dans la justice humaine, « douteuse et précaire »<sup>23</sup>. Dans l'univers gidien – nous le disons avec les mots de Rosanna Gorris – tous agissent comme « "si le monde était une énigme dont il fallut trouver la clef", mais cette clé échappe à une foule de détectives qui suivent de fausses pistes, convaincus toutefois de trouver une juste logique. En même temps, le roman s'alimente de cette recherche des motivations profondes qui poussent l'homme jusqu'au fond de l'abîme »<sup>24</sup>. Mais, comme le souligne Gorris, l'affirmation du Christ « Ne jugez pas » que Gide fait sienne, nous fait comprendre que, face aux tentations du mal, nous sommes comme les fillettes des *Souvenirs de la Cour d'Assises*. Donc, toute idée de justice humaine et toute idée de condamnation définitive n'est autre que mensonge. Dans ce sens, Gide se révèle être un des grands représentants des penseurs du soupçon<sup>25</sup>.

En conclusion, le mal, se présentant aux yeux de Gide comme une énigme, amène à quelques considérations désabusées : l'insaisissabilité de sa genèse, l'irrémediabilité de son mode de fonctionnement, sa capacité à transformer toute prétendue justice humaine en un véritable mensonge. La pratique de l'enquête judiciaire mise en scène par Gide devient, sur ce modèle, une façon de démythifier les hommes et de creuser leurs profondeurs. Mais Gide n'entend s'arrêter face à aucune vérité cristallisée. Il souhaite pouvoir aller au-delà de la critique du soupçon. En effet, il critique également ceux qui, durcissant le modèle interprétatif de La Rochefoucauld, réduisent toute bonne action à une pure couverture du vice et du mal. Dans ce sens, le bien peut continuer d'exister et de résister, malgré la présence du mal.

Sous ce point de vue, le mal, qui pourtant contribue au bien, doit savoir parvenir à son dernier acte : celui où Blake prévoit que la force du lion ne servira plus à dévorer, mais à protéger l'agneau<sup>26</sup>. Ici, la leçon de Dostoïevski a été importante. Le mal, échelon pour l'ascension sociale vers le bien, va générer ainsi (surtout, mais pas seulement, dans la pratique artistique) un enchevêtrement qui se révèle être, à la fin, un anneau nuptial<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> A. Gide, *Souvenirs de la Cour d'Assises*, in *Journal 1939-1949, Souvenirs*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 619.

<sup>24</sup> R. Gorris Camos, « Gide au noir : parodia ed intertestualità », op. cit., p. 431.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> A. Gide, *Dostoïevski*, in *Essais critiques*, op. cit., VI, p. 640.

<sup>27</sup> « Oui, vraiment, toute œuvre d'art est un lieu de contact, ou, si vous préférez, est un anneau de mariage du ciel et de l'enfer », *ibid.*, p. 1168.



## Patrimonio culturale immateriale italiano. *Racconti (in)Visibili* e *Machines for Peace*, i progetti espositivi di ICPI e Rete delle grandi Macchine a spalla a Parigi

Patrizia Nardi

*Responsabile tecnico-scientifico progetti UNESCO Rete delle grandi Macchine a spalla italiane*

In occasione della **decima sessione dell'Assemblea generale degli Stati parte della Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale**, che si è tenuta presso la sede dell'**UNESCO** a Parigi nei giorni 11 e 12 giugno 2024, l'Istituto Centrale per il Patrimonio immateriale del Ministero della Cultura italiano, insieme alla Rete delle Grandi Macchine a Spalla Italiane – elemento iscritto dal 2013 alla Lista Rappresentativa per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale dell'UNESCO – hanno proposto, negli spazi espositivi della **Galerie Joseph** nei pressi di Place des Vosges nel Marais, un evento unico nel suo genere, presentando contestualmente l'evento di chiusura del progetto ministeriale **Racconti (in)Visibili** – che a partire dal 2018, ha diffuso nel mondo, attraversando due continenti, la conoscenza del patrimonio immateriale italiano – e l'esposizione **Machines for Peace**, progetto espositivo realizzato dalla Rete delle Grandi Macchine per il decennale del riconoscimento UNESCO. Una **buona pratica condivisa**, frutto della collaborazione pubblico-privato, realizzata con il comune obiettivo di dare massima visibilità ai contenuti proposti e ai risultati ottenuti da entrambi i progetti, basati sull'importante ruolo del patrimonio immateriale nel dialogo interculturale e nella costruzione della cultura della pace.

### **Racconti (in)Visibili**

Grazie ai finanziamenti statali per il potenziamento della cultura e della lingua italiana all'estero, il Ministero della Cultura Italiano, nel 2018, ha sostenuto il progetto di ambito internazionale "**Racconti**





**(in)Visibili**" ([www.raccontinvisibili.com](http://www.raccontinvisibili.com)) proposto dall'Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale diretto da Leandro Ventura: un progetto espositivo destinato alla diffusione della conoscenza del patrimonio culturale immateriale italiano all'estero, in collaborazione con gli Istituti Italiani di Cultura. Concepito come progetto itinerante, "Racconti (in) visibili", nella sua prima edizione, ha portato il patrimonio culturale immateriale italiano nell'Europa dell'Est (Armenia, Croazia, Bosnia-Erzegovina, Bulgaria) e in Sud America (Cile, Argentina, Messico), mentre la seconda edizione ha visto tre tappe spagnole: Barcellona, Ainsa Sobrarbre e Madrid. Le mostre di Madrid e Barcellona sono state realizzate in diretta collaborazione con gli Istituti Italiani di Cultura, sotto l'egida dell'Ambasciata d'Italia in Spagna, una partnership che ha caratterizzato anche il tour espositivo realizzato nel triennio 2019-2021, che ha visto collaborare la rete consolare e diplomatica italiana e gli IIC di Armenia, Croazia, Bosnia-Erzegovina, Bulgaria, Cile, Messico, Argentina. All'ideazione e alla realizzazione del progetto hanno contribuito il personale scientifico con competenze specifiche nelle discipline storico-artistiche e etnoantropologiche dell'Istituto, gli addetti culturali del Ministero degli esteri e della Società Dante Alighieri, mentre gli ambiti relativi all'arte contemporanea, ai documenti visivi e alle tecnologie immersive utilizzate nel concept dell'allestimento, sono state oggetto di una collaborazione diretta con curatori d'arte, artisti, registi e exhibition designer. Sostanzialmente suddiviso in aree concettuali dialoganti, il concept della mostra – ideato in modalità partecipativa con la collaborazione dei coordinamenti tecnico-scientifici

e delle comunità patrimoniali della Rete delle Grandi Macchine a Spalla e della *Cerca e cavatura del tartufo*, elementi iscritti dall'UNESCO alla Lista Rappresentativa del Patrimonio Culturale Immateriale dell'Umanità – è orientato alla rappresentazione di alcune tematiche portanti del patrimonio immateriale (cultura alimentare, musica e gioco popolare, saper fare tradizionale, pratiche devozionali e festive) narrate attraverso il linguaggio della cinematografia e della fotografia di carattere antropologico-sociale in un gioco di rimandi e riflessi attivato da imprevedibili suggestioni provenienti dalle opere di importanti artisti contemporanei. Il progetto espositivo polimediale, realizzato dagli exhibition and immersive designers di *Openlab Company*, coordinati da *Luca Ruzza*, è orientato alla creazione di una nuova modalità narrativa di grande impatto emotivo e comunicativo che, attraverso la sintesi dei diversi linguaggi tecnologici utilizzati nel percorso, mira all'immersività come esperienza di fruizione totale.

### **Machines for Peace**

Machines for Peace è un progetto espositivo della Rete delle Grandi Macchine a Spalla italiane, elemento iscritto dal 2013 alla Lista Rappresentativa del patrimonio culturale immateriale UNESCO e indicato dal Comitato Intergovernativo come "esempio, modello e fonte d'ispirazione". La mostra, di cui è ideatrice e responsabile scientifica Patrizia Nardi, ha lo scopo di promuovere le feste della cultura della tradizione mediterranea che fanno parte della Rete – i Gigli di Nola, la Varia di Palmi, I Candelieri di Sassari, la Macchina di Santa Rosa di Viterbo – coniugando e declinando, al contempo, alcuni obiettivi UNESCO che si legano al tema della pace e del rispetto dei Diritti umani. È realizzata in collaborazione con l'Istituto Centrale per il Patrimonio Culturale



Immateriale del Ministero della Cultura, è sostenuto con i fondi della Legge 77/2006 per la salvaguardia e la tutela del Patrimonio UNESCO italiano e gode del patrocinio del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, della Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO, dei Comuni delle Città della Rete, della Città Metropolitana di Reggio Calabria, delle Arcidiocesi e Diocesi delle Città della Rete, di FICLU-Federazione Italiana Club per l'UNESCO, del Rotary International FRACH e dei Club dei territori e dall'associazione Meraviglia Italiana. Il progetto, avviato nel 2022 attraverso un grande concerto realizzato dalla Rete a Viterbo con i musicisti e i cantanti dei Teatri nazionali dell'Opera di Kiev, Leopoli e Odessa, nel 2023 è diventato un'installazione audiovisiva complessa che ripropone il fascino secolare delle feste della Rete che dialoga con le diverse espressioni della sua stessa materialità. Frutto di un lavoro lungo e complesso di mediazione ed intermediazione che ha coinvolto le comunità patrimoniali della Rete riunite in GRAMAS, indirizzato dal coordinamento tecnico-scientifico e promosso in collaborazione con Giorgio Andrian, esperto internazionale UNESCO e Professore di Cultural Diplomacy alla Venice International University, il progetto ha inteso creare una piattaforma internazionale che possa usare il patrimonio culturale come strumento di dialogo e di ascolto, di relazione e di convivenza pacifica. Tre fino ad oggi le tappe della mostra che, promuovendo le Macchine di Pace, ha messo l'accento su alcuni importanti obiettivi UNESCO in tema di difesa dei Diritti Umani: il Bethlehem Peace Center per un progetto sviluppato in dialogo con il Comune di Bethlehem e il Consolato d'Italia a Gerusalemme, la Cappella barocca del complesso dell'Ambasciata d'Italia e dell'Istituto Italiano di Cultura a Praga, gli spazi espositivi dell'Istituto Italiano di Cultura di Belgrado – dove peraltro l'8 marzo scorso si è celebrato il rispetto della parità di genere – e la Biblioteca Nazionale Serba, dove il messaggio





della Rete ha raggiunto migliaia di giovani serbi che frequentano abitualmente quella che è una tra le più importanti istituzioni culturali dei Balcani. Nel corso del 2024 la mostra continuerà la sua missione di diplomazia culturale toccando città europee, tra cui Ginevra, ed extraeuropee. Il team tecnico del progetto, lo stesso di *Racconti (in)Visibili*, si è avvalso della creatività del regista Francesco De Melis che è autore dei progetti di antropologia visiva dedicati alle feste della Rete, degli allestimenti innovativi di Openlab Company e delle professionalità dell'Istituto Centrale per il Patrimonio Culturale Immateriale.

### **Parigi 2024: Racconti (in)Visibili & Machines for Peace. Installazioni in Dialogo**

Nella **sezione contemporanea**, curata da **Dominique Lora e Micol Di Veroli**, sono state esposte le opere di 15 artisti italiani contemporanei: **Antonio Ligabue, Matteo Basilé, Elena Bellantoni, Angelo Bellobono, Bertozzi&Casoni, Paolo Buggiani, Stefano Canto, Davide Dormino, Giuseppe Fata, Vincenzo Marsiglia, Elena Mazzi, Simone Pellegrini, Leonardo Petrucci, Benedetto Pietromarchi, Maurizio Sapia, Cinzia Sarto**, poste in confronto tematico con la **sezione audiovisiva**, curata da **Stefania Baldinotti**, che propone – accanto ad un allestimento antologico della filmografia di carattere etnografico dedicata alle feste della tradizione italiana, messe a fuoco anche nel drammatico momento della loro assenza dovuta all'ormai celeberrimo periodo del lock down, del regista etnomusicologo **Francesco De Melis** – l'innovativo *"Caleidoscopio del patrimonio Immateriale"*, particolarissima partitura visiva per suoni e immagini, e l'allestimento immersivo dedicato al docufilm *"Memoria di tartufo, una storia nascosta"* del regista **Remo Schellino**. Nella **sezione fotografica**, i reportage etnografici dei fotografi **Massimo Cutrupi e Marco Marcotulli** si concentrano sul patrimonio immateriale italiano mettendone a fuoco sia le performance più eclatanti che le pratiche meno diffuse, cercando nell'espressività dei protagonisti e nei segni ineffabili del trascorrere del tempo, il seme del cambiamento e la certezza di quell'eterno ritorno che, insieme, costituiscono la vitalità della tradizione. Il progetto espositivo della sezione antropologica è stato punteggiato da maquette raffiguranti miniature delle macchine cerimoniali "a spalla" costruite da artigiani locali, in sospenso tra la realizzazione artistica e la devozione popolare, qui esposte per rappresentare la "materialità" di questi spettacolari e partecipatissimi riti collettivi.

Gli artisti contemporanei in mostra sono tutti caratterizzati da una ricerca ispirata alla natura effimera, eppure costante del rapporto



tra singolarità e collettività e delle varie forme di interazione tra uomo e natura, tra memoria e senso di appartenenza. Ogni opera, a suo modo, esplora e reinventa tecniche antiche, forme di conoscenza e di manualità, sperimentando con competenze e materiali diversi – come la lavorazione della carta, della ceramica e la tessitura – o anche raccontando antiche tradizioni come la caccia o i saperi legati alla nutrizione e all'elaborazione dei cibi. Le opere degli artisti contemporanei, messe in dialogo in un rimando di nessi invisibili con le opere della sezione audiovisiva, mostrano le infinite varietà nelle quali si declina il rapporto uomo-natura, dallo sfruttamento sostenibile delle risorse alimentari, ai tentativi di sopraffazione che generano i devastanti esiti dei cambiamenti climatici, alla trasformazione del paesaggio in spazio simbolico, all'attribuzione agli oggetti e ai gesti della quotidianità di significati diversi da quelli meramente funzionali, nel tentativo di oltrepassare quel confine che limita l'agire dell'uomo tra cielo e terra, ma non il suo pensiero.

Attraverso la **Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale**, promulgata dall'UNESCO nel 2003, si è diffusa e rafforzata la consapevolezza che il patrimonio culturale non si limiti ai monumenti e alle collezioni di oggetti, ma includa anche tradizioni o espressioni viventi, conoscenze e competenze e molti aspetti del vivere quotidiano che vengono trasmessi da



una generazione all'altra: aspetti non tangibili come le abilità e le tecniche del lavoro manuale e dell'artigianato tradizionale, l'oralità, la musica, il canto, la danza, le consuetudini sociali, le conoscenze, le pratiche e gli orizzonti ancora fondamentali nella vita quotidiana delle comunità, primo fra tutti il tempo del rito e della festa, e tutti i saperi che riguardano la natura, la preparazione dei cibi, la consapevolezza dell'ambiente e dell'universo. È, questo, il patrimonio immateriale, al quale l'UNESCO riconosce la capacità di favorire il dialogo interculturale, di valorizzare la creatività umana, di incoraggiare il rispetto dei diritti umani, dei diversi modi di essere e di sentire, diffondere e difendere la pace nel mondo.

***Racconti (in)Visibili & Machines for Peace***  
***Evento conclusivo del progetto espositivo internazionale per la diffusione della conoscenza del patrimonio immateriale italiano nel mondo***

Mostra realizzata dall'Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale  
Ministero della Cultura Italiano

*Coordinamento scientifico:*  
Stefania Baldinotti, Patrizia Nardi, Leandro Ventura

*Curatrici sezione contemporanea:*  
Dominique Lora, Micol Di Veroli

*Curatrice sezione audiovisiva:*  
Stefania Baldinotti

*In collaborazione con:*  
Rete delle Grandi Macchine a Spalla Italiane Patrimonio UNESCO  
responsabile tecnico-scientifico progetti UNESCO  
Patrizia Nardi

*Con la partecipazione dell'elemento:*  
Cerca e Cavatura del tartufo  
Antonella Brancadoro

*Evento sostenuto da*  
Città del tartufo  
Michele Boscagli



*Opere filmiche:*

Francesco De Melis  
Remo Schellino

*Opere fotografiche*

Massimo Cutrupi  
Marco Marcotulli

*Design e progettazione*

OpenLab Company  
Luca Ruzza  
Laura Colombo  
Daniela Dispoto

*Allestimento, installazioni e video set up*

OCS Open Control Sistem  
A Something Surprising

*Organizzazione:*

Glocal Project Consulting

*Coordinati grafici:*

Angelo Marinelli

*Crew setup & Video setup:*

Riccardo Ian Barbosa  
Federico Cordero  
Natan Andrea Ruzza  
Zeno Ruzza







# RACCOMANDAZIONI 2023



VIII edizione  
Ravello 19/ 21 Ottobre 2023  
Auditorium Niemeyer/Villa Rufolo

International Forum/Colloqui Internazionali

# RAVELLO LAB 2023

“Le parole della cultura”

La formazione per il lavoro nella cultura  
Le relazioni culturali internazionali

[www.ravellolab.org](http://www.ravellolab.org)



Sostenitori / Supporters



Media partners



Diretta streaming a cura di > fad.fondazione scuolapatrimonio.it

**Comitato di gestione Ravello Lab**

*Alfonso Andria, Presidente*  
*Eugenia Apicella, Tesoriere*

Il Comitato è composto da:

**Federculture**

Andrea Cancellato, Presidente  
Umberto Croppi, Direttore

**Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali**

Alfonso Andria, Presidente  
Eugenia Apicella, Segretario Generale

**Fondazione Scuola beni e attività culturali**

Vincenzo Trione, Presidente  
Alessandra Vittorini, Direttore

**Fabio Pollice Chair**

Rettore Università del Salento

**Pierpaolo Forte Chair**

Professore Ordinario di diritto amministrativo Università del Sannio



**Pesaro 2024**  
Capitale italiana  
della cultura

Dalla Capitale Italiana della Cultura  
le Raccomandazioni di Ravello Lab 2023  
Pesaro, lunedì 8 aprile 2024

**Appendice al n. 56 di Territori della Cultura - ISSN 2280-9376**

Info: Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali  
Villa Rufolo - 84010 Ravello (SA)  
Tel. 089 857669 - 089 858195  
[univeur@univeur.org](mailto:univeur@univeur.org) | [www.univeur.org](http://www.univeur.org)

# Raccomandazioni 2023

Il forum europeo **Ravello Lab**, promosso da Federculture, dal Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali e dalla Fondazione Scuola beni e attività culturali, fin dalla nascita (2006) rappresenta uno dei riferimenti più autorevoli di elaborazione e di proposta rispetto alle politiche di sviluppo territoriale a base culturale.

Il tema della XVIII edizione, tenuta a Ravello dal 19 al 21 ottobre 2023, è stato **“Le parole della cultura”**.

Ravello Lab si conclude con l'elaborazione di specifiche “Raccomandazioni”, allo scopo di restituire utili indicazioni agli operatori, orientate alla valorizzazione del patrimonio culturale e al sostegno alle industrie creative.

In coerenza col lavoro degli anni precedenti, nel 2023 sono state affrontate due tematiche distinte, ma interconnesse:

*Panel 1: La formazione per il lavoro nella cultura*

*Panel 2: Le relazioni culturali internazionali*





Fabio Pollice

## PANEL 1

### La formazione per il lavoro nella cultura

*Chair:*

**Fabio Pollice** Rettore UniSalento

*Keynote Speaker:*

**Adalgiso Amendola** Presidente Centro di Economia del Lavoro e Politica Economica, Università degli Studi di Salerno

**Monica Gattini Bernabò** Manager culturale, già  
Direttore Generale Fondazione Milano Scuole Civiche

Formazione e cultura sono due concetti profondamente collegati in quanto la formazione è permeata, strutturata dalla cultura e ne porta in sé i valori, ma allo stesso modo contribuisce a veicolarla e ad alimentarla, svolgendo un ruolo fondamentale nel farne un riferimento identitario e una risorsa fondamentale per lo sviluppo di un popolo e dell'umanità nel suo insieme, in quanto è la cultura ad orientare i comportamenti individuali e collettivi e a costituire il più potente collante sociale. Con riferimento al "lavoro nella cultura" il contributo della formazione è più specifico, intrinsecamente performativo, ma non può essere correttamente interpretato al di fuori di questa premessa introduttiva, perché se ne farebbe uno strumento al servizio degli attori di cui si compone il sistema culturale e non una politica fondamentale e imprescindibile per uno sviluppo incentrato sulla cultura (*culture driven*). Il tema della formazione, infatti, viene spesso collegato a quello delle competenze, ma il ruolo che questa è chiamata a svolgere nella nostra società è molto più ampio ed articolato e questo è ancor più vero con riferimento al sistema culturale. Le competenze sono essenziali per definire ed orientare i percorsi formativi e, al contempo, per renderli coerenti con i profili professionali richiesti dal mercato, in modo da far crescere e orientare l'offerta culturale nelle sue diverse declinazioni. Tuttavia, occorre guardare alla formazione anche come una leva strategica per migliorare la società e rafforzarne le basi culturali. Se a livello individuale la formazione consente di valorizzare la nostra vocazione e di metterla al servizio della comunità di cui siamo parte – favorendo l'integrazione e la coesione sociale –, a livello collettivo la formazione diviene lo strumento attraverso il quale costruiamo le basi per la riproduzione della nostra società e per assicurarne lo sviluppo. Un obiettivo, quest'ultimo, che richiede un difficile bilanciamento tra tradizione e innovazione, di per



se stessi difficilmente conciliabili. Piuttosto che di strumento, come si diceva poc'anzi, si dovrebbe tuttavia parlare di un insieme integrato di azioni realizzate da un sistema di attori disposti lungo una filiera formativa ampia e articolata che vede la presenza di istituzioni formalmente dedicate a questo fine e di altre componenti sociali che in maniera non strutturata svolgono una funzione fondamentale e insostituibile nella formazione dell'individuo e della collettività, soprattutto in termini di riproduzione ed orientamento del singolo individuo come della società nel suo complesso. Purtroppo, non sempre gli attori di cui si compone la filiera formativa – anche volendo limitarsi solo a quelli istituzionali quali scuola e università – operano in maniera coordinata e, non di rado, anche gli obiettivi sembrano divergere. Questo accade assai spesso per la mancanza di un coordinamento istituzionale e di indirizzi politici chiari e coerenti, in grado di interpretare tanto le esigenze dei singoli quanto quelle della società nel suo complesso e di orientarle per promuoverne lo sviluppo. Per quel che attiene alla formazione universitaria, ad esempio, gli sforzi compiuti negli ultimi anni per adeguare i percorsi formativi a queste esigenze non hanno portato ad un effettivo riallineamento tra domanda e offerta di lavoro e in larga misura questo sembra essere dovuto all'incomunicabilità tra istituzioni formative e istituzioni culturali. Una criticità, quest'ultima, che con riferimento ai percorsi universitari era stata peraltro già evidenziata dalla Commissione speciale del Consiglio Universitario Nazionale sul patrimonio culturale che era stata costituita nel 2017 proprio con il fine di ridefinire profili e percorsi formativi per il sistema culturale, considerato il ruolo strategico che questo può svolgere nello sviluppo del Paese. Realizzare una piattaforma sull'offerta formativa nel vasto insieme delle professioni culturali potrebbe di certo favorire questa integrazione e rendere più trasparente il mondo della formazione “per” la cultura.

**I Raccomandazione:** *Promuovere una più efficace integrazione tra tutti gli attori di cui si compone la filiera formativa e tra questi e il sistema delle imprese culturali e creative anche attraverso la creazione di una piattaforma sull'offerta formativa.*

Allo stesso tempo gli “apporti formativi” esterni, ciò che nel complesso potremmo identificare come la formazione “informale” o “non strutturata”, assume un ruolo crescente e appare sempre meno controllata e controllabile. Per larga parte del secolo scorso questi apporti formativi venivano esclusivamente dalla famiglia e da un ristretto ambito di socializzazione che raramente travalicava i confini del proprio nucleo urbano e, a partire dalla

seconda parte del secolo scorso, dalla televisione; oggi, invece, questi apporti non conoscono confini geografici, sociali, culturali e, di conseguenza, non tendono a riprodurre la società nella quale si è vissuti, ma a trasformarla radicalmente. Questo naturalmente non è un male, anzi può avere effetti estremamente positivi su società sclerotizzate e poco dinamiche, ma è chiaro che si è dinanzi ad una formazione eterodiretta che, come detto poc'anzi, sfugge in larga parte al controllo sociale e politico e può dunque essere manipolata ed indirizzata verso finalità diverse da quelle sin qui delineate, ossia allo sviluppo della persona e della società nel suo complesso. Al di là di queste criticità, il ruolo dei nuovi media come, più in generale, quello delle ICT è in costante espansione e non solo nella veicolazione della cultura, ma anche nella sua produzione. Di qui l'esigenza di monitorare questa espansione e gli effetti che questa può avere sul sistema culturale per individuare per tempo le più opportune risposte formative.

**Il Raccomandazione:** *Sviluppare una più approfondita conoscenza del ruolo delle ICT nell'evoluzione del sistema culturale al fine di orientare l'offerta formativa.*

Riflettere sul rapporto tra formazione e cultura vuol dire interrogarsi sia su come la cultura possa concorrere a significare, orientare e strutturare la filiera della formazione, definendone obiettivi, metodi e contenuti, sia su come la formazione possa contribuire allo sviluppo del sistema culturale; un contributo che può consistere tanto nella creazione di professionalità in grado di determinare questo sviluppo, quanto nella diffusione di una sensibilità culturale in grado, di riflesso, di alimentare ed orientare la domanda culturale e, allo stesso tempo, di indirizzare l'offerta nella sua componente pubblica e privata. In questo caso dovrebbe distinguersi tra: formazione *alla* cultura; formazione *per* la cultura e formazione *attraverso* la cultura. La prima è fondamentale nei processi di patrimonializzazione della cultura, così come nella sua valorizzazione, giacché solo una società che riconosce il valore della cultura tende a tutelarla, a valorizzarla e a riprodurla, nonché a farne oggetto di fruizione, andando così ad alimentare la domanda. La seconda, al contrario, si pone come obiettivo lo sviluppo di professionalità che siano in grado di alimentare il sistema culturale con la propria creatività e con le proprie competenze, in modo che questo possa costantemente rigenerarsi e rispondere alle esigenze della società di cui è espressione. La terza, infine, è data dall'utilizzo della cultura come componente trasversale a tutti i percorsi formativi, in grado di integrare l'individuo nella società e rafforzare la coesione



sociale, facendo leva sul carattere polisemico della cultura che può essere intesa tanto come fine quanto come strumento di apprendimento.

*Da sinistra  
Umberto Croppi,  
Fabio Pollice e  
Martina De Luca*

**III Raccomandazione:** *Promuovere una più stretta integrazione tra formazione e cultura in tutti i percorsi formativi e a tutti i livelli, quale strumento per la crescita individuale e collettiva.*

Per valutare se la filiera formativa sia in grado di svolgere questa duplice funzione – formazione alla cultura e formazione per la cultura – e riuscire così a supportare lo sviluppo del sistema culturale, occorre innanzitutto perimetrare il sistema stesso, in quanto è rispetto ad esso – o, più correttamente, alla domanda occupazionale che questo esprime – che occorre valutare l'efficacia dell'offerta formativa, ossia la corrispondenza tra le esigenze occupazionali espresse dal sistema culturale e le professionalità che l'insieme degli attori che compongono la filiera formativa sono in grado di fornire al mercato del lavoro. L'efficacia tende ad aumentare al crescere della corrispondenza tra domanda e offerta di lavoro misurata in termini quantitativi, tipologici e qualitativi. Andrebbe tuttavia considerata anche la dimensione geografica del mercato del lavoro, posto che anche la

domanda di profili professionali del sistema culturale presenta significative differenziazioni territoriali in ragione della diversa base produttiva che lo caratterizza. A riguardo può tuttavia osservarsi che in una società in cui cresce la mobilità del lavoro – in Italia peraltro già elevata in ragione dei ben noti divari territoriali – e travalica i confini nazionali, la corrispondenza tra domanda e offerta occupazionale, soprattutto per le professioni di profilo più elevato, potrebbe risultare di secondaria importanza. L'uso del condizionale fa riferimento ad un elemento che va tenuto in debita considerazione quando si struttura su base territoriale un'offerta formativa: la domanda espressa dal sistema territoriale può essere infatti stimolata dalla presenza di specifiche professionalità che possono proporsi come leva di trasformazione del tessuto produttivo. Conoscere la domanda occupazionale su base territoriale può essere dunque un utile indicatore del livello di sviluppo del sistema culturale e della sua configurazione quantitativa, qualitativa e tipologica e può contribuire ad elaborare un'efficace strategia formativa che miri a ridurre i divari territoriali.

**IV Raccomandazione:** *Monitorare domanda e offerta occupazionale su base territoriale e assicurarsi che non vi siano asimmetrie territoriali nella qualità della formazione culturale.*

Per valutare l'efficacia del sistema formativo occorre prioritariamente perimetrare il sistema culturale e valutarne la domanda di professionalità attuale e prospettica. Per quel che riguarda la perimetrazione, il sistema si presenta come una realtà composta e articolata, caratterizzata da attività di produzione culturale e creativa, di manutenzione e tutela del patrimonio culturale, di fruizione e di veicolazione dei prodotti culturali e creativi, esercitate da un insieme altrettanto composito di enti, istituzioni, imprese che per mandato istituzionale o indirizzi produttivi non sempre risultano direttamente e/o integralmente ascrivibili al sistema culturale e creativo. Se il sistema culturale presenta al suo interno un elevato livello di complessità ed eterogeneità, le sue traiettorie evolutive ne evidenziano un costante mutamento che ha riflessi anche sul piano occupazionale. Se ci si limita agli ultimi decenni, si evidenzia una rapida evoluzione dei profili professionali e la nascita di nuovi profili, molti dei quali ancora non ben definiti in termini di competenze. Sono propri i mutamenti in atto a imporre un ripensamento complessivo dei percorsi formativi o, se si vuole, l'elaborazione di un nuovo sistema formativo più flessibile e dinamico, in grado di adattarsi alle trasformazioni che stanno interessando il mondo della produzione culturale e creativa e, ove possibile, di anticiparli, leggendo e interpretando quelle che ne sono le tendenze evolutive. Di qui l'esigenza di re-





alizzare un Osservatorio nazionale per monitorare l'occupazione culturale nelle sue tendenze evolutive.

**V Raccomandazione:** *Creare un Osservatorio nazionale sulle professioni culturali per indirizzare meglio la formazione.*

D'altra parte, considerata l'evoluzione della tecnologia, da un lato, e i cambiamenti intervenuti nelle istanze che provengono dalla società civile, dall'altro, è evidente che il quadro delle competenze, come quello dei profili professionali ad esse collegati, stia attraversando una fase di profonda trasformazione. Tuttavia, se si considera il patrimonio culturale come un insieme che costantemente si alimenta attraverso la creatività individuale e collettiva, allora l'obiettivo non può limitarsi alla valorizzazione di quanto si è ereditato dalle passate generazioni ma deve necessariamente estendersi alla "produzione" stessa della cultura, così che il nostro Paese non sia solo un meraviglioso scrigno di tesori, ma una fucina di civiltà capace di produrre bellezza e di contaminare le altre culture, proiettando nel futuro la sua stessa storia. Anche qui occorrono competenze adeguate, ma ancor di più occorrono sensibilità, creatività, pensiero critico perché solo queste qualità hanno la capacità di alimentare la costruzione del patrimonio culturale e di fare della cultura stessa una leva per migliorare il benessere della collettività.

**VI Raccomandazione:** *Orientare la formazione per la cultura non solo alla gestione del patrimonio culturale, ma anche alla sua costruzione creativa potenziando il sistema delle AFAM.*

Negli ultimi anni si sono intensificati gli sforzi, tanto a livello europeo quanto a livello nazionale, per mappare le esigenze occupazionali del sistema culturale e individuare i profili professionali verso cui indirizzare i percorsi formativi, così come vi sono stati sforzi altrettanto rilevanti indirizzati alla ridefinizione dei percorsi formativi al fine di renderli coerenti con le esigenze attuali e prospettive del mondo occupazionale. Non sembra tuttavia che questi sforzi abbiano prodotto, soprattutto nel nostro Paese, innovazioni significative tanto nell'offerta occupazionale espressa dal sistema culturale, quanto nei percorsi formativi. Le ricerche effettuate negli ultimi anni, a partire da quella realizzata dalla Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali nel 2020 evidenzia come la domanda di professionalità che viene dalle imprese culturali, forse anche in ragione della loro dimensione, non rifletta la richiesta di specializzazione dei profili formativi che queste stesse imprese rivolgono alle istituzioni scolastiche e universitarie. Peraltro, da queste stesse ricerche

emerge altresì il ruolo marginale di nuove figure professionali di cui tanto a livello europeo quanto in ambito nazionale è stata più volte segnalata l'importanza. Viene così a crearsi un notevole divario tra domanda potenziale e domanda reale che complica la pianificazione dei percorsi formativi, perché rende non chiaramente definibile gli sbocchi occupazionali sia in termini quantitativi che qualitativi. Con riferimento alle figure direttive emerge altresì la crescente incidenza dei laureati e degli specializzati – soprattutto per direzioni specialistiche – ma, allo stesso tempo, si evidenzia come nei profili più trasversali permanga una percentuale elevata di dirigenti con un diploma di scuola superiore. Negli istituti di cultura, accanto alle esigenze di incremento delle unità di personale, si rileva una sempre più pressante esigenza di una nuova politica di reclutamento e di azioni concrete sul piano della formazione e dell'aggiornamento del personale già in organico, ammettendo implicitamente che i problemi non sono determinati solo dalle carenze del sistema formativo, ma anche dai criteri di reclutamento e dalla mancanza di una formazione continua. Vi è poi da considerare che le imprese culturali e creative lamentano un'inadeguatezza dei percorsi formativi in termini qualitativi e tipologici, ma tendono poi a valutare nel processo di reclutamento più l'esperienza lavorativa dei candidati che non il loro livello formativo e/o la coerenza del titolo di studi. Questa situazione tende a compromettere il rapporto tra formazione e lavoro e, soprattutto, vanifica gli sforzi volti a ridefinire e, spesso, a specializzare i percorsi formativi. La situazione non è diversa se si guarda al settore pubblico. L'offerta occupazionale espressa da questo settore non valorizza adeguatamente i nuovi profili professionali, vanificando gli sforzi compiuti dal sistema formativo per rivedere i percorsi di studio e introdurre elementi di innovazione che li adeguino al quadro delle competenze necessarie a promuovere lo sviluppo del sistema culturale. D'altra parte, anche nelle commesse pubbliche relative alla conservazione, gestione e valorizzazione del patrimonio si dovrebbero inserire criteri più stringenti in merito al livello di adeguatezza delle risorse professionali impiegate.

**VII Raccomandazione:** *Per qualificare la domanda occupazionale occorre promuovere, attraverso opportune politiche di incentivazione, il reclutamento di figure professionali con un più elevato livello formativo e con un profilo innovativo.*

Una delle principali critiche che gli operatori del sistema culturale muovono agli attori del sistema formativo è che i percorsi di studio sono eccessivamente teorici e dunque poco funzionali ad un immediato inserimento occupazionale delle persone che

vengono immesse sul mercato del lavoro. Si tratta di una critica sicuramente fondata, ma la responsabilità non è solo delle istituzioni formative. Uno degli obiettivi di una politica di revisione dell'offerta formativa dovrebbe essere sicuramente quella di incrementare il peso delle attività applicative, promuovendo un aumento dell'incidenza dei tirocini curricolari ed extracurricolari. Queste attività, peraltro, non favoriscono soltanto l'inserimento professionale o l'adattamento del profilo formativo alle esigenze del mondo del lavoro, ma anche lo sviluppo delle capacità relazionali e di altre soft&life skills che, come si è già evidenziato, risultano fondamentali per un efficace inserimento organizzativo dei neoassunti, tanto nel settore privato quanto in quello pubblico. È altresì importante che queste esperienze lavorative vengano progettate e realizzate all'interno di una stabile collaborazione tra il sistema formativo e quello degli attori che operano nel sistema culturale così da garantire che siano davvero funzionali alla professionalizzazione dei beneficiari. Occorre inoltre che queste esperienze siano opportunamente certificate per essere spendibili sul mercato del lavoro. In tal senso è assolutamente necessario che i luoghi della cultura vengano accreditati come luoghi della formazione, fornendo loro un adeguato supporto finanziario e consulenziale affinché possano svolgere questa importante funzione formativa e costituire un elemento di connessione tra mondo della cultura e mondo della formazione.

**VIII Raccomandazione:** *Accrescere nell'ambito dei percorsi formativi i momenti esperienziali, promuovendo la collaborazione tra sistema formativo e sistema culturale.*

Quando si parla di occupazione culturale ci si concentra spesso su profili elevati, ma notevoli criticità si registrano anche con riferimento ad altri livelli formativi che sono altrettanto importanti per rispondere alle esigenze occupazionali del sistema culturale e creativo. In larga parte del territorio nazionale si registrano infatti crescenti difficoltà a reperire sul mercato profili specifici, legati ad esempio alla manutenzione del patrimonio, e questo incide pesantemente tanto sulla conservazione, quanto sulla valorizzazione del nostro patrimonio culturale. Le difficoltà sono certamente addebitabili alla scarsa attrattività economica di questi profili, ma è anche vero che spesso mancano percorsi formativi adeguati a creare queste maestranze e a renderle effettivamente funzionali alle esigenze del sistema culturale e creativo. Occorre dunque individuare le figure professionali necessarie al sistema culturale e investire sui percorsi formativi ad esse specificamente dedicati, rendendo contestualmente più appetibili questi indirizzi professionali attraverso un intervento sui profili contrattuali.

**IX Raccomandazione.** *È necessario costruire percorsi formativi volti a creare figure professionali di livello intermedio, funzionali alla manutenzione e alla valorizzazione del patrimonio culturale.*

Se il ruolo della formazione deve essere quello di alimentare il sistema culturale attraverso la creazione di professionalità che ne garantiscano lo sviluppo, allora deve rientrare tra gli obiettivi del sistema formativo anche la formazione imprenditoriale e la formazione continua: l'una rivolta a promuovere la nascita di nuove imprese culturali e creative e l'altra volta ad assicurare il costante aggiornamento di quanti già operano con ruoli e funzioni diversi all'interno del sistema culturale. Considerata l'evoluzione tecnologica e i cambiamenti intervenuti nella domanda culturale, il quadro delle competenze e dei profili professionali ha subito negli ultimi decenni delle profonde e costanti trasformazioni, rendendo di fatto imprescindibili gli aggiornamenti professionali. Allo stesso modo gli stessi fattori di mutamento hanno profondamente modificato indirizzi e orientamenti del sistema culturale e creativo, stimolando il rinnovamento e l'arricchimento del tessuto imprenditoriale. Sostenere la nascita e lo sviluppo di nuove imprese può dunque contribuire non solo a soddisfare la domanda culturale espressa o latente, ma anche a creare nuova occupazione e a far crescere il valore economico del sistema culturale nel suo complesso. Come già si è sottolineato in passato, sarebbe opportuno affiancare ai percorsi formativi sulla creazione d'impresa, anche dei luoghi fisici in cui incubare e accelerare le start-up culturali, realizzandoli laddove esistano o si vuole promuovere un processo di distrettualizzazione culturale.

**X Raccomandazione:** *Promuovere la formazione continua come strumento di sviluppo del sistema culturale e creativo e progettare percorsi di formazione imprenditoriale, legandoli alla realizzazione di incubatori-acceleratori d'impresa per arricchire e diversificare l'offerta culturale.*

Quanto riportato in queste pagine è il risultato del confronto che è avvenuto all'interno di uno dei due panel della XVIII edizione di Ravello Lab: dieci raccomandazioni per fare della formazione una leva strategica per lo sviluppo del sistema culturale e creativo. Dieci raccomandazioni che vanno lette in maniera integrata, giacché parte di una visione organica che abbraccia tanto il sistema formativo quanto quello culturale, con l'obiettivo di rafforzare il rapporto di reciprocità che li lega. La speranza è che la politica possa recepire queste indicazioni e inserirle all'interno di una vera strategia di rilancio del sistema culturale, riportando la cultura stessa al centro dell'agenda politica. Infatti, affinché la



cultura possa davvero concorrere allo sviluppo del nostro Paese, dei nostri territori, occorrono non solo professionalità adeguate, ma anche una visione strategica, una capacità organizzativa in grado di metterle a sistema, ossia di integrarle all'interno di un'offerta ampia e diversificata, capace di stimolare la domanda e non solo di soddisfarla. Si può ripensare la formazione in materia culturale, ridefinirne gli obiettivi e i percorsi, solo quando si avrà chiara la destinazione, l'orizzonte verso il quale tendere, il ruolo che si vuole attribuire alla cultura nel progetto di sviluppo del nostro Paese; quando si disporrà di una visione organica e condivisa del sistema culturale e creativo. La formazione non è la soluzione ai problemi del sistema culturale, ma una delle linee d'azione attraverso le quali la soluzione può essere raggiunta, attraverso le quali la cultura può davvero divenire il fondamento di un modello di sviluppo sostenibile verso cui indirizzare il nostro futuro.

*Hanno partecipato al Panel 1:*

Salvatore Amura *Amministratore Delegato Valore Italia Impresa Sociale*

Maria Grazia Bellisario *Master Gestione patrimonio culturale-UNINT Roma*

Pier Francesco Bernacchi *Presidente Fondazione Carlo Collodi*

Enrico Bittoto *Vice Presidente Assemblea della Fondazione CARISBO*

Claudio Bocci *Presidente Associazione Cultura del Viaggio*

Irene Bongiovanni *Presidente Nazionale Confcooperative Cultura Turismo Sport*

Alberto Bonisoli *Federculture*

Fabio Borghese *Direttore Creactivitas*

Clementina Cantillo *Delegato alla ricerca DISPAC Università di Salerno*

Giusy Caroppo *Direttore Associazione Eclettica Barletta \**

Francesco Cascino *Founder e Curator di Cascino Progetti*

Giovanni Ciarrocca *Segretario Generale ADSI Associazione Dimore Storiche Italiane*

Francesca Cocco *Project manager EDI Global Forum-Fondazione Morra Greco*

Stefano Consiglio *Presidente Fondazione con il Sud*

Bartolomeo Corsini *Presidente Fondazione GUELPA*

Angelo Crespi *Presidente e Direttore Scientifico Valore Italia Impresa Sociale*

Umberto Croppi *Direttore Federculture*  
Martina De Luca *Responsabile formazione Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali*  
Giuseppe Gaeta *Direttore Accademia di Belle Arti di Napoli*  
Alessandra Gariboldi *Presidente Fondazione Fitzcarraldo*  
Paolo Giulierini *Direttore MANN \**  
Pietro Graziani *Direttore responsabile Rivista Territori della Cultura*  
Giovanni Iannelli *Direttore Risorse Umane Organizzazione Sviluppo ALES spa*  
Stefano Karadjov *Direttore Fondazione Brescia Musei*  
Salvatore Claudio La Rocca *Membro CS e Responsabile Relazioni Esterne CUEBC*  
Cristina Loglio *Presidente Fondazione Ravasio-Museo del Burattino*  
Saverio Malatesta *DIGILAB Università La Sapienza*  
Francesco Mannino *Presidente Officine Culturali Catania*  
Michela Marchiori *Ordinario Uniroma3-Dipartimento di Economia Aziendale*  
Luciano Messi *Sovrintendente Teatro Regio di Parma*  
Stefania Monteverde *Associazione Culturale Ev*  
Roberto Murgia *Educatore Coop. Il laboratorio Genova e Project manager Le voci del mare*  
Cinzia Perugini *Studio Perugini*  
Pietro Petrarola *AD "Cultura Valore srl"*  
Flavia Piccoli Nardelli *Presidente AICI*  
Daniele Pitteri *Amministratore Delegato Fondazione Musica per Roma*  
Gianni Stefanini *Direttore Rete delle Reti*  
Antonio Taormina *Docente Università di Bologna-Dipartimento delle Arti*  
Francesca Velani *Vice Presidente Promo PA*

**Panel 2:  
Le relazioni culturali internazionali**

*Chair:*  
**Pierpaolo Forte** Università del Sannio

*Keynote speaker:*  
**Francesco Caruso** Ambasciatore



*Pierpaolo Forte*

### **I Raccomandazione**

Il pluralismo culturale è un tratto evidente e connotante il genere umano; la sua percezione in termini di diversità può generare incomprensioni, diffidenze, divisioni, diatribe, ma è largamente convenuto che, allo stesso tempo, il dialogo interculturale possa favorire il chiarimento, la comprensione reciproca, e la storia umana dimostra quanto può essere efficace nella prevenzione e nella soluzione accettabile dei conflitti, oltre che nella riconciliazione e nelle operazioni di ricostruzione post-belliche. Non è per caso che le relazioni culturali in ambito internazionale siano comunemente considerate decisive per la promozione dei diritti umani ed aumentare le tutele della libertà in scienza ed arte, giacché i vettori culturali sono in genere portatori di peculiarità in un quadro di valori largamente condivisi, originati dall'interazione delle specificità culturali. Le operazioni di tipo culturale – attengano esse al patrimonio materiale, a quello intangibile, alle dimensioni performative – sono in grado di trattare la diversità in tutte le sue forme, ed al contempo concorrono a generare conoscenza, innovazione, creatività, apertura ad influenze reciproche, accettazione dell'altro, del diverso, persino dell'inspiegabile. Ciò appare particolarmente necessario in un tempo in cui le varie dimensioni della globalizzazione hanno reso più vicina, immediata la diversità culturale, con la prossimità nel proprio territorio di manifestazioni, credenze, influenze ed esperienze che vengono da lontano, che possono venire percepite sia come un'opportunità, che come una minaccia ai propri punti di riferimento e d'identità. Non è raro che in tali situazioni il linguaggio della politica tenda ad esaltare gli stereotipi culturali, le distinzioni di gruppo, esacerbando la differenza e aiutando la polarizzazione, la diffusione dell'intolleranza, e molti dei principali conflitti nel mondo hanno una base fortemente culturale.

Insomma, anche le difficili necessità di coesione nelle società multiculturali possono giovare di intense relazioni culturali internazionali, consentendo la migliore conoscenza delle varie componenti delle comunità, grazie agli scambi, bilaterali o mul-

tilaterali, di beni e attività culturali, delle conoscenze e delle pratiche che vi attengono. **Si raccomanda, perciò, di intensificare non solo le proposte nazionali all'estero, ma di orientarle ad una reciprocità rispettosa, che consenta l'arrivo di iniziative di altri Paesi in Italia, ed aumenti le occasioni d'incontro di altre culture per i cittadini, accompagnandole con appropriate misure di mediazione per l'attenuazione delle barriere cognitive.**

## Il Raccomandazione

L'epicentro istituzionale della Repubblica nelle relazioni internazionali, il Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, ha sempre avuto uffici di alto livello dediti a compiti culturali (peraltro detiene una importante collezione di arte moderna e contemporanea, radunata sia nel Palazzo della Farnesina che presso sedi all'estero), **ed oggi va rilevata, e salutata con grande favore, la direzione dedicata specificamente alla diplomazia culturale, che si aggiunge ai tradizionali, principali attori all'estero, le ambasciate, le sedi consolari e gli istituti di lingua e cultura italiana, i quali sono unanimemente ritenuti decisivi, e si auspica che possano acquisire una maggiore capacità di relazionarsi, anche in forma duratura, con i soggetti e i luoghi della cultura in Italia, magari costituendo un'apposita piattaforma che possa anche agevolare le possibilità di dialogo.**

Anche il Ministero della Cultura ha una importante tradizione di relazioni internazionali, sia sul piano politico che nelle dimensioni professionali e funzionali; alcune direzioni generali (in particolare, Musei ed Educazione, ricerca e istituti culturali), hanno una chiara propensione al dialogo con Istituzioni di altri Paesi e operatori esteri, e vi è tradizionalmente insediato un ufficio che stabilmente cura i numerosi e notevoli rapporti con l'UNESCO; organi ed uffici vari del Ministero vegliano sulla circolazione dei beni culturali, anche quando siano implicati prestati per mostre, e vi ha sede dal 1969 il Comando Carabinieri per la Tutela del patrimonio culturale, un corpo altamente specializzato e ben noto anche all'estero, tanto da essere impiegato per delicate missioni sotto egida ONU. Le attività formative internazionali del Ministero sono oggi tenute in collaborazione con la Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali, e i numerosi Musei statali dotati di autonomia, tra i quali vi sono alcuni tra i più noti al mondo, sono straordinari agenti di affidabili relazioni internazionali di altissimo profilo.

**Si raccomanda, al riguardo, una intensificazione delle relazioni tra i due Ministeri, ed i rispettivi uffici maggiormente rilevanti, che già molto dialogano, e non solo per le iniziative volte alle operazioni di restituzione di opere, che ha anche generato l'interessante "museo dell'arte salvata"; la cooperazione interministeriale può consentire anche di affrontare meglio la crescita**



**delle capacità di promozione delle relazioni culturali internazionali dell'Unione Europea**, che è oggi rappresentata nel mondo da circa 140 tra Delegazioni ed uffici, è dotata di una propria Strategia per la cooperazione culturale internazionale, e conduce altri compiti che comunque contemplano una dimensione culturale (si pensi alle forme di partenariato per l'adesione all'UE, agli strumenti per la promozione della democrazia e dei diritti dell'uomo, al programma Europa creativa, alle misure di allargamento UE, alla politica di vicinato allo strumento di cooperazione allo sviluppo, alla cooperazione dell'UE con paesi africani e con quelli dei Caraibi e del Pacifico).

**Mentre va osservato con attenzione il coordinamento in atto con l'Unione in ordine all'iniziativa italiana del cosiddetto "Piano Mattei", sarebbe auspicabile l'adozione di misure che promuovano una maggiore partecipazione di operatori esperti, artisti e studiosi italiani alle fasi ascendenti di quelle europee rivolte all'estero, ed agli strumenti di definizione di metodi e tecniche di individuazione, gestione, valorizzazione, standardizzazione del patrimonio culturale e del paesaggio in sede UNESCO, oggi protesi anche alle difficili questioni ambientali e alla promozione della libertà di espressione come condizione essenziale per garantire la democrazia, lo sviluppo e la tutela della dignità umana.**

### III Raccomandazione

L'Italia continua ad essere percepita come potenza culturale mondiale, e notoriamente è un tipo di reputazione che genera *soft power*, e *brand* positivo; questa condizione è dovuta all'enorme, e ben noto, patrimonio culturale, che è tra i fondamenti della Repubblica (è annoverato fra i principi supremi della Costituzione), ma soprattutto alle grandi dotazioni culturali, scientifiche e tecniche, un sapere e un saper fare che bisogna continuare a conservare al più alto livello, e trasmettere alle nuove generazioni.

**Ciò comporta di mantenere una significativa presenza ed un alto livello qualitativo delle varie attività d'istruzione, formazione, specializzazione, addestramento, a vario titolo legate al patrimonio culturale, materiale ed immateriale, di diffondere le competenze e le professioni connesse alla cultura, e d'incrementare le ricerche volte all'aumento delle conoscenze ed al loro utilizzo per la soddisfazione dei bisogni umani.**

Sono perciò preziose le organizzazioni che, in assetto inter-governativo o non-governativo, sono impegnate su tali fronti (si pensi ad ICOMOS ed ICOM), e costituiscono non di rado sedi stabili di relazioni, confronti, proposte, deliberazioni di regole e standard; le Università, in particolar modo, hanno una naturale vocazione all'internazionalizzazione, **ed è auspicabile che vengano incentivate e promosse le loro iniziative di scambio tra ricercatori, do-**

centi e studenti, e quelle che tendono a stabilizzarle con alleanze fra Atenei, soggetti strumentali dedicati, e che la CRUI possa operare per agevolare queste propensioni, integrando meglio le funzioni tipiche di didattica e ricerca con diverse espressioni artistiche e culturali. Ma sarebbe auspicabile anche che vi venissero ancor più orientate pure le attività che si occupano della selezione e dell'aggiornamento del personale dirigenziale pubblico, in particolar modo della Scuola nazionale dell'amministrazione e della Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali.

Al riguardo, per quanto è indiscutibile la necessità di dotare tutti i cittadini della possibilità di poter usare lingue straniere, e bisogna meglio attrezzarli, in particolare, con l'inglese come lingua seconda, è fortemente raccomandata ogni attività di promozione della lingua italiana, e più in generale della conoscenza di una lingua al di fuori del territorio ove è parlata, e di quelle che si sono perse o si vanno perdendo.

#### IV Raccomandazione

Le relazioni culturali internazionali assumono un ruolo particolarmente delicato in situazioni di conflitto; **si raccomanda, in particolare, di esortare i musei, i centri d'arte, gli istituti culturali e i luoghi della cultura in generale a mantenere aperti i canali di dialogo con i territori in guerra**, giacché oltre ad essere tra i pochi a poter mantenere attivo un dialogo altrimenti spesso impossibile, va ribadito che sono in grado di trattare l'indicibile, il controverso, persino ciò che appare inaccettabile. **Al contempo, occor-**



Da sinistra  
Emiliano Paoletti,  
Pierpaolo Forte e  
Francesco Caruso

re mantenere una chiara disponibilità ad agire per preservare il patrimonio culturale nelle aree a rischio, e per la ricostruzione ed il restauro di ciò che, malauguratamente, dovesse essere offeso, in piena sintonia con l'ONU e nel rispetto delle norme e degli standard del diritto internazionale rilevanti (in particolare le Convenzioni UNESCO del 1954 e i suoi due Protocolli, del 1970, 1972, 2001, 2003 e 2005, nonché la Convenzione UNIDROIT del 1995 e la Dichiarazione dell'UNESCO sulla distruzione intenzionale del patrimonio culturale del 2003).

Ed infine, è auspicabile che gli attori culturali possano essere coinvolti per promuovere soluzioni stabili di dialogo transfrontaliero nei territori dove la conflittualità è endemica, sulla scorta delle esperienze europee al riguardo (si pensi alle regioni italiane con statuti speciali, o ai gruppi europei di cooperazione territoriale -»GECT»). Si auspica che l'occasione rappresentata, nel 2025, da Nova Gorica e Gorizia quali Capitali europee della cultura transfrontaliera, possa costituire un'opportunità per testare l'utilizzo di contenuti culturali nella formazione di relazioni positive e collaborative, nella riduzione di ostacoli linguistici, politici, burocratici, come paradigma dell'approccio transfrontaliero, nei territori di confine sofferente.

## V Raccomandazione

È ormai assodato che la cultura possa concorrere significativamente allo sviluppo economico e della qualità della vita, ed è chiaro che non agisca solo sui flussi turistici, il cui costante aumento, benché abbia ripercussioni ambigue sulle popolazioni locali, aiuta comunque la circolazione di conoscenza e di comprensione di ambienti e pratiche culturali diverse. Senza entrare nel merito del discorso, vale però, almeno, notare che le libertà, il pluralismo e la rilevanza delle attività in ambito culturale, la notorietà del patrimonio, il successo dei prodotti culturali e creativi, costituiscono indubbi fattori di attrattività delle democrazie del mondo, favorendo la spinta verso forme di democrazia anche dove manchi.

**Potrebbe quindi essere auspicabile promuovere una sorta di *soft economic power*, irrobustendo gli strumenti di sostegno del commercio estero rivolti ai prodotti culturali, estendendo, ad esempio, le iniziative in tema dell'Agenzia ICE, e coinvolgendo meglio nelle politiche al riguardo anche Regioni ed enti locali, che hanno un ruolo importante nella promozione e nel sostegno delle attività culturali e delle imprese culturali e creative.**

La dimensione culturale, poi, è utile ad uno sviluppo economico sostenibile per vari aspetti, giacché aiuta la comprensione dei rischi ambientali, climatici, delle necessità di adattamento ai mutamenti, e ad affrontare gli squilibri di genere, economici e sociali. Per quanto non compaia esplicitamente nei titoli dei 17

Sustainable Development Goals, la dimensione culturale è chiaramente una struttura dell'Agenda 2030 dell'ONU; al riguardo, va salutata con grande favore la recente dichiarazione di Mexico City con cui i paesi aderenti all'UNESCO, autorevole e prezioso protagonista nel panorama globale delle istituzioni dedite al patrimonio culturale e naturale, del quale ha concorso in maniera decisiva a definire i connotati universali (e a farne progressivamente emergere anche i profili paesaggistici, immateriali, di tradizione, e le espressioni viventi), non solo hanno convenuto che la cultura è un 'bene pubblico globale', ma hanno richiesto di includerla come obiettivo specifico a sé stante tra i prossimi propositi di sviluppo sostenibile delle Nazioni Unite.

**Si raccomanda, pertanto, di sostenere tale dichiarazione, e di confermare il sostegno italiano per l'inclusione della cultura nel prossimo Summit sul futuro delle Nazioni Unite, e più in generale di introdurre il più possibile la dimensione culturale nei lavori volti alla verifica dell'attuazione, all'implementazione ed all'eventuale aggiornamento dell'agenda 2030, che riesca a farla emergere più esplicitamente come componente essenziale dei suoi obiettivi.**

## VI Raccomandazione

Pur se, come molti altri Paesi europei, l'Italia non ha adottato una definizione formale delle proprie relazioni internazionali, quelle di tipo culturale sono ampiamente usate anche come strumenti di politica estera, specie in una prospettiva a lungo termine, nel quadro di una strategia sistematica, allorché agiscono anche su elementi fiduciari, oltre che sull'immagine e sulla reputazione. Anche nella sua dimensione, ormai assodata, di *soft power* (e cioè di capacità di ottenere risultati preferiti mediante relazioni programmate, persuasione ed attrazione, ma anche competenza), tuttavia, la promozione culturale ha bisogno dell'iniziativa e del coinvolgimento degli attori del sistema culturale, e dunque i luoghi della cultura pubblici, misti e privati, e i soggetti delle attività culturali. Come quelli diplomatici, e tra Stati, anche i dialoghi culturali sono fortemente orientati dalle relazioni interpersonali, e quelle attive tra i protagonisti dei mondi culturali sono perciò preziosi e proficui serbatoi di rapporti internazionali.

Per intensificare la loro partecipazione alle relazioni internazionali, gli attori del mondo culturale sembrano più bisognosi di strumenti di ausilio, servizi, accompagnamento, che di eventi più o meno grandi; senza rinunciare, perciò, al *soft power branding*, e dunque alla reputazione del Paese, **si auspica il rafforzamento delle strutture che possano sistematicamente affiancare progetti e iniziative pubbliche e private all'estero, e inviti reciproci in Italia, favoriti dal fatto che il nostro Paese può disporre di beni e testimonianze di grande importanza e attrazione, e se ciò è da tempo usato, per-**



**ciò, proficuamente per avviare o intensificare rapporti con Stati e Governi, ben può essere esteso e reso più stabile.**

Un approccio restrittivo a politiche di tal genere (il più volte criticato *cultural nationalism*), rende arduo (anche giuridicamente) l'utilizzo dell'enorme patrimonio culturale della Nazione a sostegno della presenza e dello *standing* internazionale dell'Italia, non solo in attuazione delle normali prassi nelle relazioni bilaterali, che contemplano abitualmente forme di collaborazione culturale, ma anche per quelle multilaterali e, in definitiva, per fornire al Paese uno strumento utilizzabile indipendentemente dalla possibilità di scambio specifico di cose, con interventi di valorizzazione volti a promuovere e diffondere la conoscenza dei valori culturali al di fuori del territorio nazionale.

**In particolare, è ben chiaro quanto possa essere prezioso l'impegno dei musei al riguardo; non solo perché sono in grado di valutare al meglio le condizioni a garanzia dell'integrità e della sicurezza dei beni che viaggiano, e il rilievo culturale delle operazioni, ma anche perché con le loro relazioni internazionali si possono solidificare importanti possibilità di ricerca, e attivare condizioni di reciprocità. Tornano utili anche la crescente disponibilità di patrimonio digitalizzato, i festival, le tournée musicali e teatrali, le mostre, che quando sono gestite con qualità e attendibilità sono in grado di offrire importanti occasioni di riflessione, confronto, dibattito, anche nelle condizioni più difficili e controverse, ed in tal senso va considerato che, accanto alla più diffusa attenzione agli artisti del grande passato, anche quelli contemporanei, e le loro opere, sono agenti culturali particolarmente vitali, come ogni iniziativa che, oltre che ai beni, si rivolga alle persone (si pensi alle arti performative, o ai premi).**

Inoltre, i Musei maggiori, più noti all'estero, le cui collezioni sono maggiormente attraenti, potrebbero rendersi attivi per coinvolgere musei minori, ed in tal senso la costituzione di sistemi e reti, e il raccordo tra soggetti statali, locali e privati vanno incentivati, e dove già sussistono, vanno rafforzati con misure di coinvolgimento nelle relazioni internazionali; ma, al contempo, si raccomanda anche di esortarli a rendersi disponibili ad agevolare la costituzione, lo sviluppo e la gestione di musei all'estero.

*Hanno partecipato al Panel 2:*

Paolo Asti *Il Giornale dell'Arte*

Francesca Bazoli *Presidente Fondazione Brescia Musei*

Serena Bertolucci *Direttore Fondazione Palazzo Ducale Genova*

Franco Broccardi *Dottore Commercialista – partner BBS-Lombard*

Carlo Giovanni Cereti *Delegato del Rettore per attività internazionali, Università La Sapienza*

Giuseppe D'Acunto *Università IUAV, Venezia*

Lazare Eloundou Assomo *Director of the UNESCO World Heritage Center*

Barbara Faedda *Executive Director The Italian Academy for Advanced Studies at Columbia University*

Alberto Garlandini *Presidente Associazione Abbonamento Musei e Presidente ICOM Foundation*

Antonello Grimaldi *Segretario Generale Veneranda Fabbrica Ambrosiana Biblioteca*

Samanta Isaia *Direttore Gestionale Fondazione Museo delle Antichità Egizie di Torino*

Pete Kercher *EIDD – Design for All Europe*

Marco Marinuzzi *Project manager GO! 2025*

Marco Minoja *Direttore Generale Fondazione Milano Scuole Civiche*

Marcello Minuti *Coordinatore Generale Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali*

Francesco Moneta *Presidente Comitato CULTURA + IMPRESA*

Emanuele Montibeller *Consigliere Fondazione Pistoletto*

Carla Morogallo *Direttrice Generale Fondazione La Triennale Milano*

Jaime Nualart *Segretario Culturale IILA - Organizzazione Internazionale Italo-Latino Americana*

Rossella Pace *Archeologa DG Musei MiC*

Giovanni Padula *General Director Fondazione Matera Basilicata 2019*

Emiliano Paoletti *Direttore Fondazione Polo del '900 di Torino*

Vincenzo Pascale *Long Island University, New York City*

Marie-Paule Roudil *già Direttore Ufficio UNESCO presso le Nazioni Unite a New York, Vice Presidente CUEBC*

Daniela Savy *Università di Napoli Federico II \**

Erminia Sciacchitano *Ufficio del Consigliere diplomatico del Ministro della Cultura*

Daniela Talamo *Responsabile Internazionalizzazione Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali*

Simone Todorow di San Giorgio *Amministratore Delegato Mondo Mostre*

Stéphane Verger *Direttore Museo Nazionale Romano*





## CUEBC - Attività in corso

### Il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali di Ravello nell'UNESCO Unitwin network for Underwater Archaeology

Lo scorso 6 giugno, il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali è entrato a far parte dell'UNESCO Unitwin network for Underwater Archaeology come "Osservatore accreditato", in occasione dell'Assemblea generale 2024, tenuta a Parigi presso il quartier generale dell'Unesco. All'incontro hanno preso parte il 'decano' dell'archeologia subacquea Prof. David Blackman, membro del CS del CUEBC e la Dott.ssa Elena Flavia Castagnino Berlinghieri, esperta di archeologia marittima e culturale subacquea dello stesso CS, che hanno elaborato e presentato il dossier di candidatura, assistiti dalla Vice Presidente del CUEBC Dott.ssa Marie-Paule Roudil.



United Nations  
Educational, Scientific and  
Cultural Organization



Unitwin Network  
for Underwater  
Archaeology

La Rete UNITWIN per l'archeologia subacquea nasce come supporto al Segretariato UNESCO della Convenzione del 2001 sulla protezione del patrimonio culturale sottomarino – una delle sette Convenzioni fondamentali nel campo della cultura – adottata nel 2001 allo scopo di consentire agli Stati membri di proteggere il proprio patrimonio sommerso. La rete UNITWIN per l'archeologia subacquea mira a potenziare l'azione delle istituzioni partecipanti attraverso la cooperazione internazionale, favorendo i contatti tra università e istituti di formazione professionale che operano nel campo dell'archeologia subacquea.

L'adesione alla rete UNITWIN offre al CUEBC e ai suoi ricercatori una presenza all'interno dell'UNESCO, in un consesso che unisce esperti e operatori del settore pubblico e privato, dell'istruzione e della ricerca per la protezione e lo studio del patrimonio culturale sottomarino. Rappresenta un'importante opportunità per coordinarsi con il Segretariato dell'UNESCO per la Convenzione del 2001 sulla protezione del patrimonio culturale sottomarino e per lavorare con gli altri 40 membri internazionali, anche in vista della Round Table promossa da Ravello sul tema: "International Cooperation in the Protection of Underwater Archaeological Heritage: state of the art and perspectives 30 years after the first CUEBC Conference (Ravello, 1993)" che si terrà a Ravello il 2-3 Dicembre 2024.



David Blackman a centro e Elena Flavia Castagnino Berlinghieri a destra. A sinistra Eduard Planche (Chief of Unit Underwater Cultural Heritage Team) con a fianco Kalliopi Baika (coordinator of the UNESCO Unitwin program).





## CUEBC - Attività in corso

**Ravello Lab XIX Nuove frontiere della cultura: l'intelligenza artificiale**  
Ravello, 24-26 ottobre 2024

Il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali, FEDERCULTURE e Fondazione Scuola beni e attività culturali curano Ravello Lab - Colloqui Internazionali, la cui XIX edizione è in programma **dal 24 al 26 ottobre 2024 sul tema: "Nuove frontiere della cultura: l'intelligenza artificiale"**.

Le *digital humanities* e l'Intelligenza Artificiale stanno rivoluzionando il settore dei beni culturali, offrendo nuove prospettive per l'interpretazione, la gestione, la protezione e la conservazione dei beni culturali.

In questo contesto, i lockdown durante la pandemia hanno cambiato l'atteggiamento nei confronti della tecnologia digitale: ad esempio, nei musei hanno accelerato la digitalizzazione delle collezioni e la riflessione sui modi per generare nuove entrate con l'aiuto della digitalizzazione stessa.

I continui e impressionanti sviluppi tecnologici permettono di intravedere quindi un percorso che porterà l'intelligenza artificiale a supportare sempre più la salvaguardia e la comprensione del nostro patrimonio. Se però da un verso appare evidente e multifaccettato l'apporto che IA e *digital humanities* possono conferire al patrimonio culturale e alla sua interpretazione e conservazione, meno indagata ma, forse più stimolante, risulta la questione su quanto la cultura può a sua volta apportare alla tecnologia.

Sono questi alcuni dei temi che saranno al centro del dibattito della XIX edizione di Ravello Lab-Colloqui internazionali, dove, per tre giorni consecutivi, esperti e decisori politici internazionali intervengono per analizzare, discutere e proporre approfondimenti sul rapporto tra cultura e sviluppo.

I lavori si svolgeranno a partire da **giovedì 24 ottobre**, con una *lectio* sul tema del rapporto tra intelligenza artificiale e attività culturali tenuta dal **Prof. p. Paolo Benanti**, docente Pontificia Univer-



sità Gregoriana e consigliere di Papa Francesco sui temi dell'intelligenza artificiale e dell'etica della tecnologia.

Ci sarà poi una breve presentazione della Capitale Italiana della Cultura 2025, Agrigento.

I lavori della prima giornata saranno conclusi dalla cerimonia di conferimento del premio "Patrimoni Viventi 2024".

L'intera giornata di **Venerdì 25 ottobre** sarà dedicata ai Panel che, in sessioni parallele, approfondiranno temi correlati al rapporto tra cultura e sviluppo.

### Panel 1

Tecnologia e cultura  
Chair: Fabio Pollice

### Panel 2

Cultura e sostenibilità  
Chair: Pierpaolo Forte

### Panel 3

Il lavoro culturale nell'era digitale  
Chair: Marcello Minuti

**Sabato 26 ottobre**, dopo la presentazione delle risultanze dei panel, avrà luogo la tavola rotonda finale alla quale parteciperanno esperti e rappresentanti delle istituzioni locali e nazionali per approfondire il tema dalla XIX edizione di Ravello Lab.

# Eventi

## Ravello Festival 2024 30 GIUGNO – 25 AGOSTO

**Domenica 30 giugno**

**Auditorium Oscar Niemeyer, ore 21.00**

Roberto Bolle and Friends

Posto unico € 50

**Domenica 7 luglio**

**Belvedere di Villa Rufolo, ore 20.00**

Orchestra del Teatro di San Carlo di Napoli

Direttore, Giacomo Sagripanti

Marina Rebeka, soprano

Posto unico € 50

*Programma*

**Richard Wagner**

Die Meistersinger von Nürnberg, Vorspiel

Der Fliegende Holländer, Ouverture

Lohengrin, Vorspiel III atto

Tannhäuser, Ouverture

**Giacomo Puccini**

La rondine, "Chi il bel sogno di Doretta"

Manon Lescaut, "In quelle trine morbide"

Edgar, Preludio III atto

La bohème, "Sì, mi chiamano Mimì"

Manon Lescaut, Intermezzo

Tosca, "Vissi d'arte"

Madama Butterfly, Intermezzo II atto, "Un bel di vedremo"

**Giovedì 11 luglio**

**Belvedere di Villa Rufolo, ore 20.00**

Orchestra Filarmonica di Benevento

Direttore, Michele Spotti

Laura Marzadori, violino

Posto unico € 50

*Programma*

**Pëtr Il'ič Čajkovskij**

Concerto per violino e orchestra in re maggiore, op.35

**Ludwig van Beethoven**

Sinfonia n.5 in do minore op.67

**Sabato 13 luglio**

**Belvedere di Villa Rufolo, ore 20.00**

Orchestra e coro del Teatro di San Carlo di Napoli

Direttore, Edward Gardner

Ailyn Pérez, soprano

Elisabeth DeShong, mezzosoprano

René Barbera, tenore

Simon Keenlyside, baritono

Posto unico € 50

*Programma*

**Ludwig van Beethoven**

Sinfonia n.9 in re minore per soli, coro e orchestra op.125

**Sabato 20 luglio**

**Belvedere di Villa Rufolo, ore 20.00**

Le Otto Stagioni

Orchestra da camera Accademia di Santa Sofia

Sonig Tchakerian, violino e maestro concertatore

Posto unico € 35

*Programma*

**Antonio Vivaldi**

Le quattro stagioni dall'op. VIII "Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione"

**Astor Piazzolla**

Cuatro Estaciones porteñas

Versione per violino e orchestra di Luis Bacalov

**Mercoledì 24 luglio**

**Sala dei Cavalieri di Villa Rufolo, ore 21.00**

Bello Tiempo Passato

Il primo intermezzo comico napoletano - 1673

Cappella Neapolitana

Direttore Antonio Florio

Giuseppe Naviglio, Olga Cafiero,

Rosario Totaro, Pino De Vittorio, voci

Posto unico non numerato € 35

**Domenica 28 luglio**

**Sala dei Cavalieri di Villa Rufolo, ore 19.00**

Pavel Berman, violino

Yenheniya Lysohor, pianoforte

Musiche di Mozart, Prokofiev, Chausson, de Sarasate

Posto unico non numerato € 25



# Eventi

## Ravello Festival 2024 30 GIUGNO – 25 AGOSTO

### Domenica 4 agosto

#### Sala dei Cavalieri di Villa Rufolo, ore 19.00

Francesco Libetta, pianoforte  
Musiche di: Bosso, Gluck, Mozart, Bach  
Posto unico non numerato € 25

### Mercoledì 7 agosto

#### Belvedere di Villa Rufolo, ore 21.00

Omaggio a Duke Ellington 50°  
Danilo Rea & Salerno Jazz Orchestra  
Direttore Demo Morselli  
Produzione Ravello Festival  
Posto unico € 35

### Domenica 11 agosto

#### Belvedere di Villa Rufolo, ore 5.30

Concerto all'alba  
Orchestra Filarmonica G. Verdi di Salerno  
Direttore Alessandro Bonato  
Produzione Ravello Festival  
Posto unico € 70

#### Programma

#### **Giacomo Puccini**

Capriccio sinfonico in fa maggiore, SC 55

#### **Richard Wagner**

Idillio di Sigfrido

#### **Pëtr Il'ič Čajkovskij**

Sinfonia n.5 in mi minore, op.64

### Domenica 18 agosto

#### Belvedere di Villa Rufolo, ore 20.00

Slovenian POA Festival Orchestra  
Direttore George Pehlivanian  
Andrea Cicalese, violino  
Produzione Ravello Festival  
Posto unico € 50

#### Programma

#### **Hugo Wolf**

Italian Serenade

#### **Max Bruch**

Concerto n.1 in sol minore, op.26 per violino

#### **Felix Mendelssohn Bartholdy**

Sinfonia n.4 in la magg. "Italiana", op.90

### Lunedì 19 agosto

#### Belvedere di Villa Rufolo, ore 20.00

Racconti e note

con Michele Campanella e Maurizio de Giovanni.

L'amicizia tra uno scrittore e un musicista può creare l'occasione di dialogo e di inusuale colloquio con il pubblico in occasione dell'esecuzione della Sonata in Si minore di Liszt.

Posto unico € 50

### Mercoledì 21 agosto

#### Belvedere di Villa Rufolo, ore 20.00

Omaggio a Giacomo Puccini e all'Opera italiana  
Quartetto Lirico Italiano  
Anna Pirozzi, soprano  
Elda Laro, pianoforte  
Musiche di: Puccini, Verdi, Rossini, Donizetti  
Posto unico € 35

### Giovedì 22 agosto

#### Sala dei Cavalieri di Villa Rufolo, ore 19.00

Trio i Virtuosi di Sansevero  
Riccardo Zamuner, violino  
Ludovica Rana, violoncello  
Giuliano Mazzocante, pianoforte  
Posto unico non numerato € 25

#### Programma

#### **Ludwig van Beethoven**

Trio op.1 n.3

#### **Felix Mendelssohn Bartholdy**

Trio op.49

### Domenica 25 agosto

#### Belvedere di Villa Rufolo, ore 20.00

Orchestra Filarmonica G. Verdi di Salerno  
Coro del Teatro dell'Opera di Salerno  
Coro delle voci bianche del Teatro G. Verdi di Salerno  
Direttore Michele Spotti  
Maria Sardaryan, soprano  
Levy Sekgapane, tenore  
Markus Werba, baritono  
Posto unico € 50

#### Programma

#### **Carl Orff**

Carmina Burana

www.ravellofestival.com info  
boxoffice@ravellofestival.com tel. 089 858422

Il programma potrebbe subire variazioni



ISSN 2280-9376