



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Territori della Cultura

Rivista on line Numero 43 Anno 2021

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





Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Sommario

Comitato di redazione	5
L'EUROPA DELLE CULTURE	
Riprende il cammino della Conferenza sul Futuro dell'Europa	8
Alfonso Andria	
AMBIENTE, PAESAGGIO E SVILUPPO	
NextGenerationEU 2021 - 2026	12
Pietro Graziani	
Conoscenza del Patrimonio Culturale	
Domenico Caiazza L'Antece. Un condottiero lucano sculpto su una vetta dell'Alburno	18
Cultura come fattore di sviluppo	
Claudio Bocci Pianificazione strategica e <i>governance</i> integrata per lo sviluppo a base culturale. Per un Cipe della cultura	28
Stefania Monteverde Un viaggio insolito: il Grand Tour annuale tra le città finaliste candidate a Capitale Italiana della Cultura	38
Sabrina Fiorino Imprese per la Cultura	46
Paola Raffaella David PNRR e patrimonio culturale: alcune considerazioni	52
Giovanna Barni Cultura e Digitale al tempo del Covid: la risposta resiliente e sostenibile di CoopCulture che guarda al futuro	60
Metodi e strumenti del patrimonio culturale	
Gaetana Maria Giorgio L'Aranciera di Villa Borghese: fonti e morfologie	72
Matilde Romito Un artista ungherese sulla costiera amalfitana fra gli anni Venti e Trenta	86
Hamza Zirem Il percorso dello scrittore franco-cabilo Jean El Mouhoub Amrouche	114
Antonello Grimaldi Il Pirellone, capolavoro senza tempo e bene culturale sfaccettato	126
Ferdinando Longobardi, Marika Pitti Phénoménologie de la sur-nomination: une analyse sociolinguistique	134
Appendice	
Premio Patrimoni viventi 2021. Il Bando	155



Territori della Cultura

Comitato di Redazione



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali
Ravello

Presidente: Alfonso Andria

comunicazione@alfonsoandria.org

Direttore responsabile: Pietro Graziani

pietro.graziani@hotmail.it

Direttore editoriale: Roberto Vicerè

redazione@qaeditoria.it

Responsabile delle relazioni esterne:

Salvatore Claudio La Rocca

sclarocca@alice.it

Comitato di redazione

Claude Albore Livadie Responsabile settore
"Conoscenza del patrimonio culturale"

alborelivadie@libero.it

Jean-Paul Morel Archeologia, storia, cultura

moreljp77@gmail.com

Max Schvoerer Scienze e materiali del
patrimonio culturale
Beni librari,
documentali, audiovisivi

schvoerer@orange.fr

Francesco Caruso Responsabile settore
"Cultura come fattore di sviluppo"

francescocaruso@hotmail.it

Piero Pierotti Territorio storico,
ambiente, paesaggio

pieropierotti.pisa@gmail.com

Ferruccio Ferrigni Rischi e patrimonio culturale

ferrigni@unina.it

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

dieterrichter@uni-bremen.de

Informatica e beni culturali

Matilde Romito Studio, tutela e fruizione
del patrimonio culturale

matilderomito@gmail.com

Adalgiso Amendola Osservatorio europeo
sul turismo culturale

adamendola@unisa.it

Segreteria di redazione

Eugenia Apicella Segretario Generale

univeur@univeur.org

Monica Valiante

Velia Di Riso

Progetto grafico e impaginazione

PHOM Comunicazione srls

Per consultare i numeri
precedenti e i titoli delle
pubblicazioni del CUEBC:
www.univeur.org - sezione
Mission

Per commentare
gli articoli:
univeur@univeur.org

Info

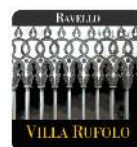
Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali

Villa Rufolo - 84010 Ravello (SA)

Tel. +39 089 857669 - 089 858195 - Fax +39 089 857711

univeur@univeur.org - www.univeur.org

Main Sponsors:



ISSN 2280-9376

Comitato Scientifico



On. Alfonso Andria, Presidente

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

Dott. Eugenia Apicella, Segretario Generale

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

Prof. Adalgiso Amendola, Ordinario di Economia politica, Direttore Centro Interdipartimentale di Economia del Lavoro e Politica Economica, Università di Salerno

Prof. Jacques Amouroux, DHC, Member of the European Academy of Sciences and Arts

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

Prof. Alessandro Bianchi, già Rettore, Università Mediterranea di Reggio Calabria

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

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

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

Arch. Francesca Casule, Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio delle province di Salerno e Avellino

Prof. Luca Cerchiai, Direttore Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale/DISPAC, Università di Salerno

Dott. Stefano De Caro, Archeologo, già Direttore ICCROM

Dott.ssa Caterina Della Porta, Eforo del Ministero della cultura in Grecia

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

Mons. José Manuel Del Rio Carrasco, Congregazione del Culto Divino e la Disciplina dei Sacramenti, Curia Romana

Prof. Maurizio Di Stefano, Ingegnere specializzato in Restauro dei Monumenti e in Architettura, Presidente Emerito ICOMOS Italia

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

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

Prof.ssa Rosa Fiorillo, Archeologo, ICOMOS Italia, Docente Archeologia Cristiana e Medievale, Università di Salerno

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

Ing. Salvatore Claudio La Rocca, già Vice Direttore della Scuola Superiore per i Dirigenti dell'Amministrazione Pubblica Locale, membro comitato direttivo AICI - Responsabile relazioni esterne

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

Prof. Mauro Menichetti, Professore ordinario di Archeologia Classica, Università di Salerno

Prof. Luiz Oosterbeek, Coordinating Professor of Archaeology and Landscape Management, Instituto Politécnico de Tomar, Secretary general International Council for Philosophy and Human Sciences

Dott.ssa Giuseppina Padeletti, Dirigente CNR

Prof. Mark John Pearce, Head of School of Humanities and Professor of Mediterranean Prehistory, University of Nottingham

Dott. Giulio Pecora, Giornalista, Manager di Pec.Consult

Prof. Piero Pierotti, Professore a riposo di Storia dell'Architettura, Università di Pisa

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

Prof. Dieter Richter, Professore Emerito di Letteratura Critica, Università di Brema

Dott.ssa Matilde Romito, Archeologo, già Dirigente dei Musei Provinciali del Salernitano

Prof. Franco Salvatori, Professore a riposo di Geografia Università Tor Vergata

Prof. Ingelore Scheunemann, Coordinatore Programma Latino-americano di Scienze e Tecnologia per lo sviluppo (CYTED)

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

Dott.ssa Françoise Tondre, Vice-présidente, Fédération des Conservatoires d'Espaces Naturels, Membre du CESER GRAND EST (Conseil Economique, Social et Environnemental Régional Grand Est)

Dott. Hamza Zirem, Scrittore, poeta, Ambasciatore di pace per Universum Academy Switzerland

Dott. Gabriel Zuchtriegel, Direttore Parco Archeologico di Paestum

Consiglio di Amministrazione



On. Alfonso Andria

Presidente e legale rappresentante

Prof. Jean-Paul Morel

Vice Presidente

Dr. Eugenia Apicella

Segretario Generale

Rappresentanti Enti Fondatori

Secrétaire Général Conseil de l'Europe

Dr. Marija Pejčinović Burić

Regione Campania

On.le Vincenzo De Luca, Presidente

Comune di Ravello

Avv. Salvatore Di Martino, Sindaco

Università degli Studi di Salerno

Prof. Vincenzo Loia, Rettore Magnifico

Comunità Montana "Monti Lattari"

Luigi Mansi, Presidente

Rappresentanti Soci Ordinari

Consorzio di Promozione Turistica Ravello-Scala

M.o Pasquale Antonio Palumbo, Presidente

Centro di Cultura e Storia Amalfitana

Prof. Linda Di Lieto, Presidente

Comune di Scala

Luigi Mansi, Sindaco

Membri Cooptati

On. Alfonso Andria

Senatore

Prof. Jean-Paul Morel

Professore Emerito di archeologia, Université de Provence
- Vice Presidente

Prof. Francesco Caruso

Ambasciatore

Dr. Marie-Paule Roudil

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

Dr. Almerina Bove

Commissario Straordinario Fondazione Ravello

Prof. Claudio Cerreti

Presidente Società Geografica Italiana

Dr. Krzysztof Zyman

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

Prof. Manuel Núñez Encabo

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

Prof. p. Giulio Cipollone

Ordinario di Storia della Chiesa Medievale Pontificia
Università Gregoriana

Prof. Wail Benjelloun

Già Presidente Conferenza dei Presidenti delle Università
Marocchine e Presidente UNIMED

Dott. Riccardo Sessa

Ambasciatore, Vice Presidente Società Italiana per
l'Organizzazione Internazionale

Membri consultivi

Prof.ssa Claude Albore Livadie

Relatore del Comitato Scientifico

Revisore Unico

Dr. Alfonso Lucibello

L'EUROPA DELLE CULTURE

Riprende il cammino della Conferenza sul Futuro dell'Europa



In un tempo nel quale vanno radicandosi sovranismi e nazionalismi, è giusto e doveroso recuperare l'idea fondativa dell'Europa e riproporla all'attenzione e alla considerazione dei Cittadini, soprattutto dei giovani.

Circa due anni fa la Rappresentanza a Roma della Commissione Europea attivò opportunamente un'iniziativa dal titolo fortemente emblematico: "Primavera dell'Europa", molto indovinata anche nella sua articolazione attraverso un ciclo di eventi nelle scuole, nelle università, nelle città.

In quel medesimo periodo trenta siti di carattere culturale ed ambientale, che a vario titolo hanno beneficiato di fondi UE, furono aperti al pubblico per testimoniare le azioni volte a tutelare, restaurare, valorizzare il patrimonio culturale italiano. L'Unione, attraverso le sue istituzioni (Consiglio, Commissione e Parlamento Europei) ha sempre dedicato particolare attenzione alla Cultura, ovviamente chiedendo ai Paesi Membri di uniformare le proprie politiche alle indicazioni europee.

La collaborazione fattiva delle "antenne europee" a livello locale, con particolare riferimento ai Centri Europe Direct (EDIC), ai Centri di Documentazione Europea (CDE) e alla rete EURODESK ITALY, con l'apporto dell'Ufficio di collegamento con il Parlamento Europeo in Italia, ha rappresentato un'ottima base su cui diffusamente implementare le attività nei territori. Il coinvolgimento, come ho detto, di Scuola, Università, Enti Locali ed anche delle Biblioteche italiane, sul piano operativo poggia sui cosiddetti "Giovani Ambasciatori": sono gli studenti Erasmus e i tanti volontari e membri di associazioni direttamente impegnati in attività di sensibilizzazione e di contatto con la pubblica opinione.

Qui le Associazioni, i Corpi intermedi, quella che – nella realtà italiana – Giuseppe De Rita definisce "la società di mezzo", possono giocare un ruolo significativo non per orientare ma per informare anche e soprattutto attraverso la promozione della conoscenza e l'approfondimento dei passaggi storici e degli atti fondativi dell'Europa per riscoprirne l'importanza, la utilità, la 'necessità': dal Manifesto di Ventotene "Per un'Europa libera e unita", alla lungimirante intuizione straordinariamente attuale dei padri fondatori Robert Schuman, Konrad



Adenauer, Alcide De Gasperi, Jean Monnet, Paul-Henri Spaak. Certo è svanita, nel tempo più recente, parte del “sogno europeo” teso ad attribuire all’UE una forte soggettività politica fino al punto di dotarla di una Costituzione.

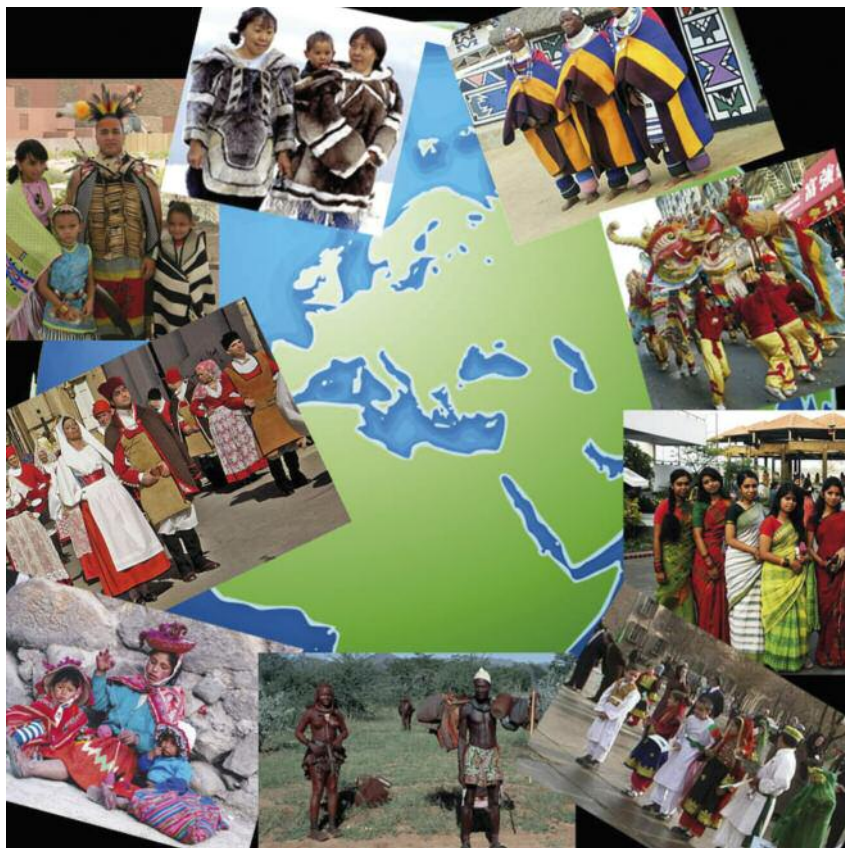
E tuttavia resta centrale il tema della Cittadinanza Europea, quel complesso di regole, di diritti e di doveri capace di garantire ai Cittadini la partecipazione attiva alla vita democratica dell’Unione.

Ecco! Quale contributo a questo processo di riappropriazione dell’idea di Europa unita possono offrire anche le numerosissime Istituzioni culturali che in Italia, come nella gran parte degli altri Paesi membri, esprimono spesso notevole vitalità e grande vivacità nel loro impegno quotidiano?

Particolarmente mi riferisco a Istituzioni private che sovente realizzano intese con decisori pubblici ai vari livelli locali, regionali e statali e che, come pure accade, costituiscono innanzitutto tra loro occasioni di contatto e di collaborazione, talvolta vere e proprie ‘reti’. Istituzioni che non soltanto producono effetti benefici attraverso la propria attività negli ambiti e nelle specificità delle rispettive *mission*, ma incidono sensibilmente nella formazione collettiva di una coscienza europeista.

Torna qui il richiamo alla Convenzione di Faro sulla partecipazione dei Cittadini alla Cultura, a cui il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali e Federculture più volte, nelle ultime edizioni dei Colloqui Internazionali Ravello Lab, hanno dedicato attenzioni e approfondimenti.

È indispensabile proseguire l'opera di predisposizione di un disegno organico teso a costruire politiche culturali anche e soprattutto a partire dal confronto tra realtà territoriali differenti nello scenario europeo e delle *best practice* come modello di riferimento cui ispirarsi. Un nuovo modo, quindi, di intendere la Cultura affidandole il compito di "driver" dello sviluppo locale: Cittadini e Territori esercitano un ruolo da protagonisti, artefici dei propri destini, costruttori del proprio futuro, interpretando più consapevolmente e responsabilmente il senso vero e profondo dell'Europa.



Territori della Cultura

Per dirla con le parole di Romano Prodi: “*Non ci accontentiamo della minima Europa possibile, ma vogliamo la massima Europa necessaria*”.

Appare perciò essenziale puntare sui giovani e sulla loro centralità per dare continuità a tali processi e per la definitiva affermazione di un nuovo europeismo, in cui la Cultura sia strumento di confronto e di crescita, quindi di coesione sociale.

Non abbiamo scelto a caso il tema di Ravello Lab 2021, che sarà “CULTURA È FUTURO”, appunto: intendiamo dare un piccolo contributo alla ripresa post-COVID incentrata su azioni che nascano dai territori e al tempo stesso proseguire la riflessione avviata lo scorso anno, nella XV edizione, con l’intera sessione di apertura dedicata alla Conferenza sul futuro dell’Europa, un cantiere che avrebbe dovuto aprirsi il 9 maggio 2020 nella Conferenza immaginata da Emmanuel Macron il 4 marzo 2019.

La Conferenza sarà avviata con un anno di ritardo non solo per la pandemia ma per i contrasti fra i governi e il Parlamento europeo che hanno trovato un punto di incontro nella *joint declaration* del 10 marzo scorso.

Mentre riprende il cammino della Conferenza occorre definirne, e fin dall’inizio, i tempi necessari e le modalità per confrontarsi sugli orientamenti e sulle priorità del futuro dell’Europa e per contribuire al dibattito.

Confidiamo che le Istituzioni dell’UE e i Governi degli Stati nazionali puntino più decisamente sulla Cultura. Le Culture, con la ricchezza delle loro diversità, potranno essere il collante della nuova Europa!

Alfonso Andria

AMBIENTE, PAESAGGIO E SVILUPPO

NextGenerationEU 2021 - 2026

Ambiente, Paesaggio e Sviluppo: è questo un tema presente ormai da molti lustri, fin da quando, nell'ultimo quarto del secolo scorso – su ispirazione di Giovanni Spadolini, con decretazione d'urgenza nel dicembre del 1974, *consulæ* il Governo Moro-La Malfa – nacque, nella consapevolezza del grande tema ambientalista, il dicastero che in sede di conversione in legge prenderà il nome di Ministero per i beni culturali e AMBIENTALI.

Oggi il tema è ancora più attuale, alla luce della ricerca procedimentale degli importanti interventi derivanti dai rilevanti finanziamenti europei della *NextGenerationEU (2021 – 2026)*. Senza ricordare ancora una volta i contenuti e i principi dettati dalla Carta Costituzionale del 1948 che, all'articolo 9, espressamente inserito tra i principi fondamentali, recita: *“La Repubblica tutela il patrimonio storico-artistico della Nazione e il PAESAGGIO”*, il quadro di oggi ci impone di misurare ogni azione diretta o indiretta sull'ambiente, con la tutela esercitata con lo strumento del vincolo/dichiarazione di interesse e i relativi atti ad esso associati.

Mario Fazio, urbanista, scrittore e Presidente di Italia Nostra in un suo autorevole intervento di molti anni orsono ci ricordava come:

“Dal 1950 l'Italia è stata un grande cantiere, nuovi quartieri, seconde case; in soli venti anni furono costruiti tredici milioni trecentonovantaduemila alloggi (fonte Istat) con oltre sessantasette milioni di stanze. I PAESAGGI dominanti – proseguiva Fazio – sono, tra gli altri, ponti, viadotti, svincoli stradali, stadi, elettrodotti, sciovie” a cui oggi avrebbe certamente aggiunto gli impianti eolici e fotovoltaici.

È in questo quadro, al fine di mitigarne gli effetti sul paesaggio, che, nel 1985, nasce la *“Legge 431 dell'agosto 1985”*, ispirata e fortemente voluta dall'allora Sottosegretario di Stato per i beni culturali e ambientali, Giuseppe Galasso.

Antonio Cederna, al riguardo della *“Legge Galasso”* così commentò:

“il 2 agosto 1985 sarà ricordato come il giorno in cui, a quasi mezzo secolo dalla legge 1497 del 1939 sulle Bellezze Naturali, l'Italia repubblicana è riuscita a varare un insieme di norme efficaci per salvare il salvabile di quello che una volta fu detto il Bel Paese”.



Giulio Carlo Argan, definì di *“salute pubblica”* la Legge Galasso, sottolineando *come grazie ad una sua seria e attenta applicazione le future generazioni potranno ancora dire “questa è l’Italia”*, questo vale ancora di più oggi quando ci si rivolge con grande attenzione e speranza alla concreta realizzazione del programma della *“NextGenerationEU 2021-2026”*. Guardando ai dati dei vincoli, sia di natura amministrativa che introdotti *ope legis*, con la legge 431, rileviamo che essi interessano circa il cinquanta per cento dell’intera superficie del territorio italiano, senza contare le ampie aree gravate da usi civici, di cui spesso – troppo spesso – ci si dimentica. Si tratta di estese aree boschive o agricole nel cui ambito, secondo un’antichissima e consolidata tradizione, vengono esercitati diritti collettivi dalle popolazioni residenti, quali il legnatico, il pascolo, solo per citarne alcuni.

Il desiderio di rendere utilizzabili queste terre, per finalità diverse, sottraendole al pieno godimento della collettività residente, comporta un grave rischio di degrado ambientale: si

tratta di terre sottoposte, insieme alle terre delle Università agrarie, alla espressa tutela della legge Galasso che, ricordo, all'articolo 2 caratterizza il suo intero *corpus*, come: "*norme fondamentali di riforma economico-sociale della Repubblica*". La conclusione del ragionamento che precede non può essere quella di prevedere massicci interventi in deroga o con procedure che, con il gravame/scusa dell'urgenza, introducono meccanismi di silenzio-assenso, ovvero figure commissariali dotate di poteri derogatori. Il rischio che corre il Bel Paese è grave ed irreversibile.

L'unica soluzione non può quindi che essere quella di operare in piena leale collaborazione con le strutture deputate alla responsabilità costituzionale della salvaguardia dei principi di tutela ricordati appunto dalla Carta del 1948. È necessario quindi procedere, senza esitazione, ad un potenziamento del Ministero della Cultura (MIC), delle sue strutture centrali e pe-



riferiche, oggi sotto organico e spesso carenti di risorse finanziarie anche per il solo ordinario funzionamento, carenze che oggi vengono stimate ad oltre il quaranta per cento e sono destinate ad aggravarsi.

Occorre quindi con urgenza una fattiva costruttiva interlocuzione che dovrà portare a quelle necessarie scelte, senza ritardi, costruite su basi oggettive e senza leggere “il vincolo” come un qualcosa che aprioristicamente blocca o paralizza ogni iniziativa. Ci si riuscirà? A questa domanda si aggiunge l’augurio e la fondata speranza cui molti guardano, senza alcuna contrapposizione, ad AMBIENTE, PAESAGGIO e SVILUPPO.

Pietro Graziani



Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Conoscenza del patrimonio culturale

L'Antece. Un condottiero lucano scolpito su una vetta dell'Alburno
Domenico Caiazza



Domenico Caiazza

*Domenico Caiazza
Studio di archeologia e di
topografia*

L'Antece Un condottiero lucano scolpito su una vetta dell'Alburno

L'Alburnus Mons, il grande bastione roccioso bordato dal mare, dalla Piana del Sele, dal Vallo di Diano, parte non esigua dell'antica Grande Lucania, veglia dall'alto sulle città magnogreche di *Paestum* e *Velia*, insediamenti costieri narrati dalle fonti classiche e famosi dai tempi del "Grand Tour".

Pochi però sanno che il massiccio custodisce antichi insediamenti lucani, vere città o più modeste fortezze, delle quali restano su cime o pianori mura megalitiche costruite con enormi massi abilmente connessi senza legante, fondamenta di edifici ampi e talora complessi, tombe a camera e necropoli, ricche di tesori. I solerti cercatori locali di cinte lucane dell'800, tra i quali va rammentato almeno il Lacava, e i visitatori stranieri come il Lenormant, trascurarono l'Alburno. Solo nella seconda metà del '900 hanno avuto inizio studi e scavi, spesso con risultati importanti. Salì così alla ribalta l'antico abitato di Moio della Civitella, sopra Vallo della Lucania con mura isodome che lo hanno fatto considerare una fortezza di frontiera magnogreca, trascurando l'eccessiva distanza dalla costa e che le tecniche belliche e di difesa sono spesso copiate dai nemici. È venuta poi la riscoperta del grande abitato fortificato sui monti Capitenali di Roccagloriosa (**Capitinum?*), con lunghe mura e qualche torre, con resti di abitazioni e ricche necropoli, che ha anche restituito un rarissimo frammento di tabula bronzea con una *lex* notata in caratteri osci. Solo parzialmente riconosciuti ed indagati sono gli importanti insediamenti di Monte Pruno ed altri siti ubicati su un pianoro ai piedi del Monte Centaurino, sulla via vigilata da Sanza, che sorge in una stretta così importante da divenire in Età Carolingia via Francigena, come testimonia il toponimo Francesca, ribadito da un documento del XIII secolo della Certosa di Padula. Sia o meno Sanza ricollegabile all'etnico *Sontini* (rammentato da Plinio tra i popoli lucani, e forse da emendare in *Santini* da una **Santia?*) difficilmente la sua strategica stretta dominata dal centro medievale moderno sarà stata trascurata in età lucana.

Ma nell'Alburno le ricerche sono ancora agli inizi, e a dispetto di segnalazioni che datano agli anni '60 del '900, e di uno studio preliminare edito nel 2016¹, resta praticamente sconosciuta una cinta di alta quota sita nel cuore del massiccio degli Alburni, che custodisce un monumento lucano unico. Il Monte Costa Palomba, alto 1125 m s.l.m, consiste in una vetta allungata su un asse est-ovest, un nudo altopiano calcareo

¹ che ha anche descritto quanto resta di un grande insediamento lucano, cioè Civita Alburna sopra Castelcivita.



Fig. 1. Veduta aerea dell'acropoli di Costa Palomba (da sud). La freccia rossa indica la roccia sulla quale è scolpito l'Antece; il tratto rosso mura megalitiche visibili e porta; il tratto rosso segmentato possibile circuito da verificare; le frecce azzurre indicano i pozzi circolari in opera pseudopoligonale.

esteso circa un ettaro, debolmente inclinato a sud-ovest e circondato da verticali burroni che ai fianchi hanno bosco e al piede pascoli. Subito a nord del rilievo, grandi pozzi circolari retti da mura di blocchi calcarei connessi a secco raccolgono l'acqua ceduta da circostanti banchi di argilla, e a qualche chilometro sono meravigliose faggete di alto fusto.

Sono anche prossimi campi coltivabili e pascoli e a Costa Palomba convergono numerose mulattiere che ne fanno un punto nodale nella viabilità dell'Alburno interno. Per tale motivo e perché naturalmente difeso dai dirupi, l'altipiano di Costa Palomba, essendo ben esposto a sud e prossimo ad affioramenti idrici, ad onta dell'altezza, fu abitato sin dall'età del Bronzo della quale sono stati rinvenuti numerosi reperti.

In seguito, tra il V e il IV secolo a. C., l'altipiano fu potentemente rafforzato dai Lucani, stirpe sannitica qui migrata, che innalzarono sul ciglio dei versanti meridionali e occidentali un muro megalitico di massi calcarei connessi senza impiego di malta che è ancora oggi conservato al livello della prima assisa. Dal versante sud saliva un'ampia mulattiera che in sommità imboccava una porta ortogonale al muro di cinta, ampia m. 1,30, larghezza idonea anche al transito di cavalcature ed animali da soma della quale si leggono sicure tracce al livello della prima assisa poggiata sulla roccia (Fig. 1).

Tracce meno evidenti del muro ciclopico sono sul lato ovest



Fig. 2. L'Antece
(Air Movie Lab. srl).



dell'altopiano mentre sul versante est l'accesso avveniva con una porta scesa, ubicata appena sopra il burrone nord, difesa da resti di un bastione "a piccole pietre", forse più antico del muro lucano, o probabilmente costruito in fretta. L'altopiano è disseminato di una miriade di minuscoli frammenti di ceramica da fuoco di epoca ellenistica, che documenta una notevole e probabilmente stabile presenza antropica del sito anche secoli dopo l'età del Bronzo, cioè al tempo dei Grandi Lucani. Una cinta più ampia che difendeva l'area dei pozzi sita a nord della vetta è testimoniata da una muraglia di pietrame. Si potrebbe trattare di un muro megalitico disgregato dal gelo e ormai in rovina che forse correva anche a sud. Solo un saggio di scavo e una pulizia del sottobosco potrebbero confortare tale ipotesi.

Ad oggi è sicura l'esistenza di una cinta lunga circa 700 metri, che difendeva poco meno di due ettari di abitato, una superficie non esigua per un'acropoli ma tutto sommato modesta e non comparabile per estensione alle grandi cinte lucane note. Ma Costa Palomba custodisce un monumento unico nel panorama delle cinte fortificate edificate non solo da Lucani e Brettii, ma dagli Italicci, che si contano a centinaia tra Piceno, Abruzzo, Sannio Molisano e Campano.

Infatti nel punto più alto di Costa Palomba, sul bordo del burrone a nord, in una lama di roccia emergente verticalmente dal corpo calcareo della vetta², fu scolpito l'altorilievo di un

² Alte da uno a due metri circa, irregolarmente larghe, spesse tra i 40 e 60 cm, palesemente risparmiate cavando i massi della cinta megalitica. In una di queste rocce fu praticato un rifinito scavo in sommità di forma ovale che senza prove concrete e neppure indizi è stato interpretato come ara sacrificale, e che forse fu destinato a contenere le ceneri di un personaggio eminente. Potrebbe trattarsi forse di quelle dell'Antece.



uomo a grandezza naturale, chiamato da sempre dalla gente del luogo col singolare nome di Antece (Fig. 2). Tale nome è stato interpretato come l'Antico, a dispetto del fatto che nella parlata della zona e in tutto il Sud la parola "antico" suona "antico". Pertanto il singolare appellativo Antece potrebbe essere l'esito di un vocabolo lucano affine al lemma latino *antecessor*, termine militare che designava l'esploratore, l'avanguardia, la guida e valere, in territorio lucano, qualcosa come "apri-pista, condottiero dell'avanguardia". Infatti l'effigiato è sicuramente un guerriero, probabilmente un comandante in capo lucano, forse capo di un *ver sacrum*, che qui condusse i Lucani, o forse un antico re o "un re della guerra" di età ellenistica. Fu raffigurato in posizione frontale mentre, con la sua destra, stringe la parte superiore di una lancia ai cui piedi è appoggiato uno scudo circolare, leggermente ovale, con umbone centrale a rilievo, del tipo di quelli raffigurati nelle tombe lucane di *Paestum*.

L'altra mano regge un'asta, probabilmente quella di un'insegna militare, piuttosto che un'altra lancia. La testa, che era quasi a tutto tondo, è stata intenzionalmente colpita e devastata e i tratti somatici sono andati persi. Su di essa, si nota però un elmo coronato da piume o più probabilmente da una cresta della quale si leggono possibili tracce retrostanti il ben evidente pomolo anteriore. Data la vastità della distruzione non sappiamo se l'elmo avesse paraguance e neppure possiamo valutare se le gambe portassero uno o più schinieri. In ogni caso è escluso che l'altorilievo raffigurasse un trofeo d'armi, poiché sono sicuramente leggibili le dita delle mani e parti residue delle gambe dell'onorato.

L'Antece indossa un cinturone sannitico con due ganci piramidali, alto solo 6 cm, che regge una spada nel fodero della quale si conserva anche l'impugnatura desinente a pomo. Il cinturone di tipo sannitico e la posizione del gladio sul fianco sinistro del Guerriero di Costa Palomba, ci accertano che questi era un italico; come è noto Romani e Celti usavano portare la spada sulla destra (Fig. 3).

Il Guerriero ha dunque un armamento italico, e del resto nelle

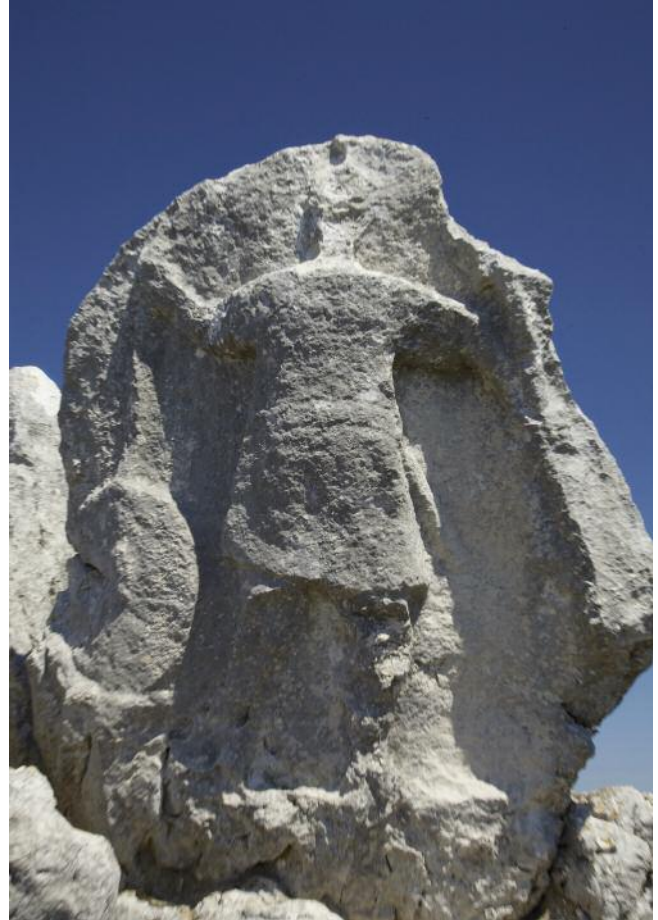


Fig. 3. Particolari dell'Antece (Air Movie Lab. srl).



tombe lucane di *Paestum* compaiono scudi, cinturoni e lance comparabili a quelle della scultura e cinturoni sannitici sono stati rinvenuti a S. Angelo a Fasanella e a Ottati. Singolare, rispetto alle raffigurazioni tombali di Paestum, è invece l'abbigliamento del torace coperto da una tunica che scende ben oltre l'inguine, cioè sino quasi a mezza coscia. Sul bacino si leggono tre strisce verticali forse metalliche, ma più probabilmente di cuoio; probabilmente ad una corazza di cuoio si deve l'appiattita resa del torace e delle "mezze maniche" sulle braccia del Guerriero, che mostra forse anche un anello nella parte alta dello sterno, nonché un chiaro segno semicircolare nella parte superiore del petto probabilmente riferibile ad un *humeralis*. La scultura ha braccia e gambe in leggero chiasmo e non è statica, "sull'attenti", ma con un piede spostato in avanti, movimento sottolineato dal fatto che la tunica (o chitonisco) è un po' sollevata dalla gamba.

L'opera è esposta da circa due millenni e mezzo alle intemperie che l'hanno levigata e consunta, ed è stata probabilmente colpita da un fulmine che ha distrutto la parte superiore dell'asta retta dalla sua sinistra ed il vicino bordo del supporto calcareo.

Si narra che decenni addietro sia stata anche vandalizzata con martellate sul volto e sulle gambe da un deluso cercatore di tesori e più di recente sia stata anche colpita da qualche fucilata. Lo stato di consunzione, le distruzioni, l'esposizione verso ovest, che la lascia in ombra il mattino e l'appiattisce nel pomeriggio rendono ardua la lettura del singolare monumento.

L'accessibilità solo a piedi, coniugata con la pigrizia degli archeologi di pianura e con la mancanza di immediati e vicini confronti, sono forse la motivazione della singolare assenza di studi scientifici sull'Antece. Infatti l'altorilievo, da sempre ben evidente e ben noto ai locali, pur segnalato nei primi anni sessanta del '900 da speleologi di Trieste, e più volte descritto da non specialisti, è rimasto per molti decenni sostanzialmente inedito. Nel silenzio dell'Accademia che ha lasciato la statua avvolta da dubbi sulla datazione e sull'interpretazione del soggetto è però fiorita una congerie di astruse etimologie e di arbitrarie identificazioni ad esempio con un preteso dio *Alburnus*.

Solo nel 2016 è stato pubblicato uno studio preliminare sulla scultura e sulla fortificazione che la ospita. Di questa, si auspicava ulteriore indagine per valutare oltre gli indizi di una



Fig. 4. Riprese con il drone (Air Movie Lab srl).

sottostante più ampia cinta muraria, se si trattasse di un abitato autonomo o di una fortezza satellite della non lontana³ cinta lucana della Civita Alburna, sopra Ottati. In tale studio sono stati anche sommariamente illustrati i confronti della scultura con modelli "ideologici" ed iconografici abruzzesi: dalle lastre iscritte e rozzamente figurate da Penne Sant'Andrea, alla stele di Guardiagrele, alle Gambe del Diavolo, alla testa Leopardi e al Guerriero di Capestrano.

Nell'aprile 2019 l'Antece, finora fotografato non troppo bene a causa della sua particolare esposizione e della sua consunzione, è stato ripreso e rilevato anche con fotocamera su drone da Air Movie Lab srl (Fig. 4), che ha anche curato la scansione a nuvola di punti e una prima bozza di ipotesi di restituzione virtuale della scultura. I risultati sono stati presentati al mondo archeologico campano in occasione del convegno "Il patrimonio storico come risorsa" (S. Angelo a Fasanella-12 maggio 2019). In tale sede è stato ribadito che la scultura troppo a lungo ignorata è quanto resta di un monumento a grandezza naturale eretto ad un illustre capo militare, un re di età arcaica o un "re della guerra" lucano di età repubblicana.

Mentre continua lo studio per individuare e studiare le cinte lucane dell'*Alburnus Mons*, è auspicabile che questo singolare e importantissimo monumento sia meglio conosciuto e possa motivare studiosi ed appassionati a percorrere un cammino di visita che segua la direzione indicata dal volto del Guerriero,

³ ed ugualmente distrutta e in precedenza non riconosciuta.



Fig. 5 . Il paese di S. Angelo a Fasanella (foto G. Di Maio).



Fig. 6. Veduta parziale dell'interno della grotta dell'Arcangelo (foto G. Di Maio).



— 24

cioè verso *Paestum* ed il mare. Se questo orientamento non fosse casuale, potrebbe indiziare l'impresa che rese celebre l'onorato, ovvero la presa di Poseidonia-Paestum da parte dei Lucani della montagna. È solo una "réverie", ma è una certezza che dopo circa due millenni e mezzo la visita all'Antece, e alla sua fortezza megalitica, passando per le Grotte e la torre di Castelcivita, e per S. Angelo a Fasanella (Fig. 5) che custodisce il famoso ipogeo rupestre dell'Arcangelo (Fig. 6) e una insigne parrocchiale con sculture di Francesco da Sicignano possa condurre visitatori da Paestum e dalla costa agli splendidi pascoli e boschi dell'Alburno, donando linfa economica a borghi bellissimi, ma spopolati e silenti.



Bibliografia

- F. Stradi-S. Andreolotti, *Grande scultura rupestre e insediamento dell'età dei Metalli sulla vetta di Costa Palomba-Monte Alburno*, (Comunicazione preliminare), in *Atti e Memorie Commissione Grotte "E. Boegan"*, Suppl. di *Alpi Giulie*, II, 1962 (1963), Soc. Alpina delle Giulie, Trieste 1965.
- A. Picicocchi-A. Cinque, *La preistoria nei Monti Alburni (SA)*, Annuario CAI Napoli, 1988, pp. 136-138.
- L. Kalby, *Il feudo di S. Angelo a Fasanella*, Salerno 1991.
- D. Pipino, *La Cinta fortificata di Costa Palomba sui Monti Alburni*, Il Postiglione, a. X, n. 11, giugno 1998, p. 28 e segg.
- A.L. Scorza, *Alburno: Dio e monte sacro della Lucania*, Il Postiglione, a. XIX-XX, n. 20-21, giugno 2008, p. 73 e segg.
- D. Caiazza, *Poleografia e popolamento della Campania interna preromana: insediamenti italici sui rilievi dell'Appennino e del preappennino dell'antica Terra di Lavoro. Un dossier sui Lucani e una proposta di restituzione storico-topografica dei Lucani e dei Lucani della Mesogaia*, in "Gli Etruschi e la Campania settentrionale", Atti del XXVI Convegno di Studi Etruschi e Italici, Caserta - Santa Maria Capua Vetere - Capua - Teano, 11-15 novembre 2007, Pisa-Roma 2011, pp. 355-400.
- D. Caiazza, *Alburnus Mons: Studi sull'Antece e sulla topografia antica del Cilento*, Annali Storici del Cilento e del Vallo di Diano, XXV, anno XXVII, n.1-2 NS, 2016, pp. 57-62.
- D. Caiazza, *La via francigene d'Italia. Sovrani eserciti viandanti sulle strade imperiali dei Franchi in Italia*, Dragoni 2018.



Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Cultura come fattore di sviluppo

Pianificazione strategica e *governance* integrata per lo sviluppo a base culturale. Per un Cipe della cultura Claudio Bocci

Un viaggio insolito: il GrandTour annuale tra le città finaliste candidate a Capitale Italiana della Cultura Stefania Monteverde

Imprese per la Cultura Sabrina Fiorino

PNRR e patrimonio culturale: alcune considerazioni Paola Raffaella David

Cultura e Digitale al tempo del Covid: la risposta resiliente e sostenibile di CoopCulture che guarda al futuro Giovanna Barni



Claudio Bocci

Pianificazione strategica e *governance* integrata per lo sviluppo a base culturale. Per un Cipe della cultura

*Claudio Bocci,
già Direttore Federculture,
Consigliere Delegato
Comitato Ravello Lab*

1. Il Metodo ECoC-European Capital of Culture

La recente designazione di Procida a Capitale italiana della cultura per il 2022 è una buona notizia non soltanto per l'isola campana e per il territorio coinvolto ma, soprattutto, per una misura che, anno dopo anno, conferma la sua validità come stimolo ad un modello di pianificazione strategica dichiaratamente ispirato al Metodo ECoC (European Capital of Culture). È stata questa, infatti, la motivazione principale che ha fatto inserire la proposta nelle 'Raccomandazioni' di **Ravello Lab-Colloqui Internazionali** (successivamente recepita in un disegno di legge che recava come primo firmatario il Sen. Alfonso Andria), il *think thank* promosso congiuntamente da Federculture e dal Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali di Ravello, che, sin dal 2006, coniuga cultura e sviluppo. È, infatti, il **Piano Strategico per lo sviluppo a base culturale** il lascito principale che deriva dal meccanismo competitivo della **Capitale italiana della cultura** ed è confortante che quasi tutte tra le 28 città che hanno partecipato alla competizione si siano impegnate a dare seguito al lavoro avviato con i rispettivi dossier di candidatura. Si tratta ora di consolidare la consapevolezza di un metodo di lavoro proposto dalla misura della Capitale italiana che ora avrebbe necessità di entrare a regime





e, per questo, sarebbe importante lanciare al più presto il bando per il 2024, tenendo conto che nel 2023 è stato deciso che saranno le città di Bergamo e Brescia ad essere insignite del titolo, come omaggio alle città che per prime hanno subito le ferite della terribile pandemia che tutti abbiamo vissuto. Avere il tempo giusto per progettare un percorso di pianificazione strategica integrata e partecipata è il segreto di un metodo che si conferma come il migliore per riconnettere la cultura allo sviluppo dei territori, anche attraverso l'attiva partecipazione dei cittadini. Non si tratta, infatti, di elaborare un apprezzabile esercizio progettuale da parte di qualche esperto operatore culturale ma di attivare una **'intelligenza connettiva'** in grado di mobilitare le comunità e sviluppare un senso di appartenenza ai valori identitari rappresentati dal patrimonio culturale, materiale ed immateriale, dei luoghi in cui si vive. È, infatti, la partecipazione dei cittadini all'esperienza culturale, evocata dalla **Convenzione di Faro**, a creare le condizioni per una qualità progettuale in grado di innescare inediti percorsi di sviluppo, sociale ed economico, dei territori. E cogliere l'opportunità di redigere un piano strategico a base culturale con l'attiva partecipazione dei cittadini è garanzia di qualità progettuale e di allargamento del consenso sulle politiche culturali più idonee allo sviluppo territoriale.

2. L'intreccio tra Convenzione di Faro e Convenzione Unesco sul Patrimonio Immateriale

La Convenzione Quadro del Consiglio d'Europa sul Valore dell'Eredità Culturale per la Società, ratificata dal Parlamento italiano nel settembre scorso, è stata sottoscritta il 27 ottobre 2005 nella città portoghese di Faro da cui prende significativamente il nome e può ben definirsi una Convenzione-Faro per l'innovativa visione in essa contenuta, richiamata sin dall'art. 1, che riconosce il diritto a partecipare alla vita culturale, così come definito nella Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo. La Convenzione introduce un concetto largo di patrimonio culturale (eredità culturale) a cui è affidata la costruzione di una società pacifica e democratica strettamente connessa ai processi di sviluppo sostenibile e alla promozione della



Festa dei Gigli di Nola.



diversità culturale. È interessante notare la connessione tra allargamento della partecipazione alla vita culturale come presidio democratico delle società! L'eredità culturale viene intesa come un insieme di risorse ereditate dal passato che le popolazioni identificano, indipendentemente da chi ne detenga la proprietà, come riflesso dei loro valori identitari e la comunità di eredità che ne deriva è costituita da un insieme di persone che, consapevolmente, attribuisce valore alle risorse culturali, impegnandosi a tutelarle e a trasmetterle alle generazioni future. Come si vede, si tratta di principi 'rivoluzionari' che spostano radicalmente l'attenzione dalla pur doverosa opera di tutela e salvaguardia del patrimonio culturale al diritto dei cittadini alla partecipazione culturale. In un paese come il nostro in cui, secondo i dati Eurobarometro, il tasso di partecipazione alla vita culturale è tra i più bassi d'Europa, la Convenzione di Faro costituisce un importante riferimento di *policy* per i diversi livelli istituzionali, dal Ministero della Cultura (MiC) alle amministrazioni comunali. Non solo! La *Carta* incoraggia a superare una concezione, tuttora prevalente, sbilanciata sulla pur imprescindibile tutela del patrimonio, sollecitando le autorità pubbliche (soprattutto la rete delle Soprintendenze) a mettere in campo ogni iniziativa atta a favorire la partecipazione dei cittadini all'esperienza culturale e trovare un punto di equilibrio tra salvaguardia e valorizzazione che



può essere assicurato soltanto da una corretta gestione delle risorse culturali. La Convenzione di Faro, peraltro, si intreccia mirabilmente con la Convenzione Unesco per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale del 2003 (ratificata dall'Italia nel 2007) che punta a tutelare tutte le espressioni di patrimonio immateriale, riconosciuto come fattore principale delle diversità culturali e per il cui processo di salvaguardia rivestono un ruolo centrale le comunità di cittadini. L'intreccio tra la Convenzione di Faro del Consiglio d'Europa e la Convenzione di Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale dell'Unesco ha trovato un momento di fusione nella Carta di Nola¹ (il Comune di Nola con la *Festa dei Gigli* fa parte della Rete delle feste delle grandi Macchine a spalla italiane riconosciuta dall'Unesco). La 'Carta' mira, in particolare a salvaguardare, valorizzare, promuovere e trasmettere il valore del patrimonio culturale immateriale italiano ed europeo, con particolare riferimento alle giovani generazioni. Partendo dalla considerazione che la Convenzione Unesco sul patrimonio culturale immateriale, riconoscendo alle comunità un ruolo propulsivo e dinamico nei processi di salvaguardia del patrimonio immateriale, è strettamente legata alla Convenzione di Faro, la Carta di Nola afferma che le due Convenzioni devono poter essere applicate contestualmente per armonizzare i processi e gli interventi sul patrimonio culturale immateriale in modo da favorire la *'costruzione di una società democratica e pacifica'*.

3. Pianificazione strategica per lo sviluppo a base culturale

La convinzione che collocare la piattaforma culturale in un disegno strategico di sviluppo sia il modo corretto di interpretare le finalità di coesione sociale e di sviluppo economico connesse alla cultura è corroborata dai risultati delle **Capitali europee della cultura** tra cui, particolarmente eclatante, rimane quella del 2010 che per la prima volta abbracciò un'area vasta: la Ruhr! Formalmente capofilata dalla città di Essen, la Ruhr poteva apparire, a prima vista, quanto di più lontano dal concetto tradizionale di cultura: un bacino carbominerario con seri problemi di sostenibilità ambientale, in piena recessione economica, comprendente oltre 50 Municipalità in cui vivono oltre 5 milioni di abitanti che aveva avviato un percorso di ri-

¹ Carta di Nola per il Patrimonio Culturale Immateriale e in favore della Convenzione di Faro del Consiglio d'Europa sul valore dell'Eredità Culturale.



Ruhr, il complesso industriale e minerario Zeche Zollverein.



qualificazione territoriale puntando sull'innovazione, sulla transizione ecologica e sulla riconversione digitale. La sfida lanciata con il dossier di candidatura colse nel segno e la Ruhr fu premiata con il titolo di Capitale europea della cultura (insieme a Pecs in Ungheria e Istanbul in Turchia) dimostrando che la qualità del progetto faceva premio sulla dotazione di patrimonio culturale e innescando un nuovo percorso di sviluppo economico del territorio. Da quell'esperienza Ravello Lab propose di introdurre anche in Italia (come già avveniva in Gran Bretagna) il modello della Capitale italiana della cultura, incoraggiando le città a elaborare un Piano Strategico per lo sviluppo a base culturale in grado di favorire la coesione sociale e la crescita economica dei territori. È questo, infatti, il metodo che rende non effimero lo sviluppo e accresce la partecipazione dei cittadini all'esperienza culturale. È senz'altro apprezzabile che il Recovery Plan faccia esplicito riferimento alla Convenzione di Faro e alla necessità di "promuovere approcci integrati e partecipativi al fine di generare benefici nei quattro pilastri dello sviluppo sostenibile: l'economia, la diversità culturale, la società e l'ambiente". Sarebbe, quindi, importante estendere la consapevolezza dell'importanza di ragionare in maniera strategica e che questa ispirazione venga fatta propria dal Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza in cui la cultura viene evocata in modo trasversale nell'ambito dei capitoli "Digitalizzazione, innovazione, competitività e cultura"



e in “Turismo e Cultura 4.0”, assegnando complessivamente 8 miliardi di euro a cui si aggiungono 300 milioni dai PON.

Ciò che occorre comprendere, infatti, è che nell’era della rivoluzione digitale e dell’economia della conoscenza, la cultura rappresenta la **‘infrastruttura strategica’** intorno a cui costruire politiche pubbliche di sviluppo, purché integrate tra diversi livelli istituzionali e tra pubblico e privato. È questo, infatti, lo scoglio più rilevante da superare: far comprendere ai decisori politici di ogni livello che investire in cultura in maniera integrata significa rafforzare la coesione sociale e, nel contempo, favorire la crescita di nuove imprese e di nuova occupazione. Secondo le ricerche più accreditate, prima della pandemia, il valore del sistema culturale e creativo in Italia era di quasi 90 miliardi di euro che, grazie ad un moltiplicatore stimato di 1,8, genera a sua volta altri 160 miliardi di fatturato, con un’occupazione complessiva di 1.500.000 addetti e più di 400.000 imprese. Ne deriva che il sistema culturale e creativo contribuiva complessivamente al 17% del PIL nazionale. Una cifra importante che, forse, meriterebbe l’implementazione di una vera e propria **‘politica industriale’** per lo sviluppo economico e la crescita di nuova occupazione. In un’economia che a livello globale si smaterializza e in cui assumono crescente importanza **‘valori simbolici’**, porre la cultura al centro delle politiche di sviluppo avrebbe il merito di attribuire un enorme vantaggio competitivo al nostro paese, con importanti effetti anche sulla coesione sociale. Si tratta, cioè, di promuovere una politica unitaria per lo sviluppo a trazione culturale di cui si avvantaggerebbe il sistema delle imprese e che favorirebbe la creazione di nuovi bacini occupazionali ad alta intensità di competenze.

4. Il CIPE della cultura

Anche nel settore culturale esiste, infatti, un problema di *governance* e sarebbe auspicabile allestire un tavolo interministeriale (oltre al Ministero della Cultura, che dovrebbe presiederlo, potrebbero partecipare Turismo, Attività Produttive, Esteri, Transizione Ecologica, Agricoltura, Sanità, Istruzione, Università e Ricerca, Lavoro, Infrastrutture e Mobilità Sostenibile, Sud e Coesione Territoriale, Innovazione tecnologica e Riconversione Digitale) ed interistituzionale (Conferenza delle Regioni, Anci e Università) a cui aggiungere la rappresentanza



Val di Cornia.

delle Associazioni di categoria e del Terzo Settore. Insomma, un **'CIPE della cultura'** che dovrebbe farsi carico di sviluppare una politica economica innovativa centrata sulle risorse culturali puntando a benèfici e duraturi effetti sociali ed economici e attrezzando il paese alle sfide del XXI secolo. La consapevolezza che *'la bellezza ci salverà'* è sempre più estesa tra i cittadini, soprattutto dopo la terribile vicenda del Coronavirus, ma manca la prospettiva strategica di come attuare le misure necessarie per coniugare cultura e sviluppo dei territori e proiettare anche a livello internazionale il posizionamento del *'paese più bello del mondo'*. Ragionare per **Piani Strategici di ambito territoriale** sarebbe la modalità più faticosa ma, al contempo, più fruttuosa per imboccare un modello di sviluppo sostenibile centrato sulle risorse culturali in grado di attivare intere filiere economiche, nuove imprese e nuova occupazione, sviluppando una crescente coesione sociale. Esiste in Italia un'esperienza che richiama il caso della Ruhr ed è la Società per Azioni Parchi Val di Cornia, impresa culturale di servizio



pubblico il cui capitale sociale è detenuto da una Unione di Comuni che vede come capofila la città di Piombino, il centro cresciuto intorno ad un importante stabilimento siderurgico, in provincia di Livorno. Un caso che a lungo è stato considerato una buona pratica e che, purtroppo, ora attraversa un momento di crisi e non soltanto a causa della pandemia! Le Amministrazioni locali sembrano aver smarrito l'ispirazione originaria centrata su una progettazione integrata ed una gestione unitaria di risorse culturali e naturali che aveva dato luogo ad un modello originale di riqualificazione ambientale, di pianificazione paesaggistica e di fruizione pubblica di parchi naturali, aree archeologiche, musei (comprendenti un'antica miniera rifunzionalizzata a parco archeominerario) che aveva dimostrato, nel corso degli anni, una elevata capacità di autofinanziamento raggiungendo, nel 2007, il pareggio di bilancio e coprendo il 99,68% dei costi di gestione con ricavi propri. La Parchi Val di Cornia è progressivamente cresciuta anche grazie al rapporto fiduciario con il MiC che, riconoscendone la finalità di servizio pubblico, gli ha affidato la gestione dell'importante area archeologica di Populonia, l'unica città etrusca sul mare. La Società occupa stabilmente una cinquantina di addetti diretti ma, cosa più importante, intorno alla sua offerta integrata sono cresciute molte imprese private di ristorazione, di accoglienza turistica e di servizio ai visitatori che hanno cambiato il volto del territorio creando, dal nulla, una destinazione turistica e nuovi posti di lavoro. Il sistema dei Parchi ha contribuito non poco alla riconversione di una zona in cui la crisi siderurgica fa sentire il suo peso sociale ed occupazionale. La Parchi Val di Cornia ha favorito la crescita di un turismo responsabile basata sulla valorizzazione delle risorse culturali e naturali favorendo un nuovo modello di sviluppo per un intero territorio che, fino a pochi anni prima, era sconosciuto. Si tratta di un modello che vanta numerosi casi di implementazione a livello nazionale e da cui la Regione Puglia ha tratto ispirazione per una programmazione territoriale che ha dato vita ai SAC-Sistemi Ambientali e Culturali e a cui anche il MiC ha poggiato per promuovere un innovativo programma denominato MuSsT-Musei e Sistemi Territoriali, promosso dalla DG Musei con l'obiettivo di favorire una progettazione di ambito vasto tra musei appartenenti a diversi livelli istituzionali (Stato e Comuni, in primo luogo) e tra pubblico e privato. Anche la Regione Lombardia, con la collaborazione di Federculture, ha recente-



mente imboccato la strada dei Piani Integrati Territoriali come insieme di progetti culturali promossi da ambiti comunali contigui. Grazie all'intesa con la Fondazione Cariplo e a Unioncamere Lombardia si è avviato un percorso di progettazione strategica per la realizzazione di studi di fattibilità mirati alla progettazione dei Piani Integrati della Cultura.

Le sperimentazioni che stanno venendo avanti potranno poggiare anche sul nuovo rapporto che sta emergendo tra pubblico e privato favorito da un'importante estensione agli Enti Locali di una potestà fino a poco tempo fa riservata soltanto al MiC. Il "Decreto Semplificazioni" (decreto-legge n. 76/2020 convertito in legge n. 120/2020), infatti, ha di recente innovato il testo dell'art. 151, comma 3 del Codice dei Contratti Pubblici (d. lgs. n. 50/2016), prevedendo espressamente che anche le Regioni e gli Enti Locali possano attivare **forme speciali di partenariato** con soggetti pubblici e privati in materia di patrimonio culturale.

Nello specifico, la norma consente forme di collaborazione tra enti pubblici e privati (sia profit che non-profit), per *"il recupero, il restauro, la manutenzione programmata, la gestione, l'apertura alla pubblica fruizione e la valorizzazione di beni culturali immobili"*, attraverso procedure semplificate di individuazione del partner privato.

L'ente pubblico, pertanto, non è tenuto a seguire una formale procedura di evidenza pubblica, ma può selezionare il soggetto privato mediante un iter semplice, che consiste essenzialmente nella mera pubblicazione sul sito web istituzionale di un avviso con cui si rende nota la ricerca del partner privato, ovvero si comunica l'avvenuta ricezione di una proposta in tal senso. Decorsi 30 giorni dalla pubblicazione dell'avviso, l'accordo di partenariato può essere liberamente stipulato. Questa innovazione, se correttamente, interpretata darà forza ad un percorso di nuova intrapresa culturale, specie non profit, che riqualificherà l'offerta culturale diffusa sul territorio creando nuovi bacini di occupazione.



5. Conclusioni

La piattaforma culturale è, senza dubbio, la base intorno a cui proiettare lo sviluppo dei nostri territori, delle città come delle aree interne, obbedendo ad una visione strategica in grado di costruire coesione sociale, crescita economica, nuove imprese e nuova occupazione. Una visione che arricchisce anche l'altro fattore di sviluppo che ripartirà superata la crisi del Covid: il Turismo. Proprio la pandemia, potrà permettere di scardinare metodiche obsolete e implementare una visione innovativa di sviluppo che sarà centrata sulla cultura in tutte le sue forme e renderà sempre più attrattivo il nostro Paese.



Stefania Monteverde

Un viaggio insolito: il Grand Tour annuale tra le città finaliste candidato a Capitale Italiana della Cultura

Stefania Monteverde*

1. Storia di un'idea

Non una sola Capitale Italiana della Cultura all'anno, ma dieci Capitali Italiane della Cultura ogni anno. Questa è l'idea di fondo.

È nata nel 2018, subito dopo la proclamazione di Parma a Capitale Italiana della Cultura 2020. Quell'anno insieme a Parma sono state selezionate nella top ten delle dieci finaliste le città di Casale Monferrato, Bitonto, Macerata, Merano, Treviso, Agrigento, Nuoro, Reggio Emilia, Piacenza. L'idea è maturata quando è stato condiviso il comune stato d'animo, quello che ogni anno si ripete dopo la proclamazione della città vincitrice. In quel momento le altre città in competizione vengono prese da un forte sentimento di delusione. Tutte si presentano con un progetto di sviluppo a base culturale che ha impegnato risorse e creatività dell'intera comunità, piene di motivazioni e aspettative. La mancata vittoria del titolo è difficile da spiegare alla comunità cittadina che accusa un contraccolpo emotivo molto forte, nonostante l'impegno pubblico delle amministrazioni nel voler dare seguito al progetto del dossier con cui hanno concorso alla competizione.

È in questo clima che le città finaliste per il titolo di Capitale Italiana della Cultura 2020 presero la decisione di incontrarsi. Il primo appuntamento fu proposto dall'allora sindaca di Casale Monferrato, Titti Palazzetto, insieme alla sua assessora alla cultura Daria Carmi, per un confronto sull'esperienza dell'essere "città-finaliste-e-non-vincitrici". In quel primo incontro, il 7-8 aprile del 2018, gli assessori alla cultura delle dieci città hanno iniziato un dialogo confrontandosi sul patrimonio di progettazione sviluppato: paradigmi culturali, dossier dei progetti, metodo di lavoro, obiettivi strategici, processi di partecipazione. Al primo appuntamento hanno accettato l'invito a partecipare anche alcuni membri della commissione ministeriale per la valutazione dei dossier, il presidente Stefano Baia Curioni, Cristina Loglio, Maria Luisa Polichetti, occasione per un dialogo schietto sulle valutazioni e gli indicatori per la sele-

* Stefania Monteverde si occupa di amministrazione di imprese culturali e di politiche di sviluppo a base culturale. Tra le altre cose, ha coordinato il dossier di candidatura della città di Macerata finalista nel 2018 per il titolo di Capitale Italiana della Cultura 2020, ha guidato il distretto turistico della Marca Maceratese, ha gestito allestimenti di musei e mostre, è board member di imprese culturali pubbliche, dal 2010 al 2020 è stata assessora alla cultura del Comune di Macerata. Attualmente è membro della Giunta Esecutiva di Federculture.



zione della Capitale Italiana della Cultura che non sempre premiano quei territori che in situazione di crisi sanno attivare strategie di sviluppo a base culturale, come invece avviene per le scelte delle capitali europee della cultura secondo il Metodo ECoC - European Capital of Culture.

Dal confronto emergeva che ogni città aveva avviato processi virtuosi che non sarebbero stati arrestati dalla mancata vincita del titolo e del premio. Anzi, l'essere state selezionate tra le dieci città con i migliori progetti di sviluppo a base culturale stava rafforzando i processi di programmazione e di investimento. Le dieci città stavano facendo un percorso molto simile che avrebbe potuto essere più deciso se fatto insieme dentro un laboratorio permanente attraverso una stabile rete per confrontare prospettive di sviluppo culturale, politiche per la coesione sociale della comunità, percorsi di rigenerazione urbana, investimenti per la crescita turistica, con lo scopo di migliorare il benessere collettivo.

Le città finaliste del 2018 presero la decisione di continuare ad incontrarsi fuori da logiche competitive e dentro un sistema integrato, proponendosi come rete delle città che sperimentano un modello operativo inedito fondato sulla relazione e la collaborazione, sulla co-partecipazione alla produzione culturale come risposta alle crisi, sui percorsi di co-creazione di sviluppo per i territori, come modello di sviluppo per il territorio Paese, con l'impegno di costruire un network per scambiare progetti culturali e creare una rete di relazioni oltreché di offerta turistica integrata.

Nel secondo incontro a Macerata, il 27-28 luglio 2018, che guidai in qualità di assessora alla cultura della città e coordinatrice del dossier di Macerata, si mise a fuoco l'idea: il progetto di un Grand Tour annuale delle dieci città che sono entrate nella short list delle candidate al titolo di Capitale Italiana della Cultura, con lo scopo di costruire una sorta di iperdossier dei singoli dossier fino a creare un network culturale-turistico delle dieci città finaliste. A Macerata si approvò anche il logo, ideato e realizzato dal designer Emilio Antinori: una locomotiva composta con dieci beni culturali delle dieci città, simbolo di quel viaggio in Italia che stava partendo. Nel terzo incontro a Nuoro, il 28-29 settembre 2018, guidato dall'allora assessore alla cultura Sebastian Cocco, si mise a punto il metodo di lavoro e il Protocollo d'Intesa su una prima bozza che avevo preparato.



Questa breve cronistoria è utile per comprendere l'origine di un progetto che nasce da una sconfitta e reinventa insolite prospettive di sviluppo.

2. Che cos'è il Grand Tour annuale delle città finaliste per il titolo di Capitale Italiana della Cultura

È un progetto di network culturale e turistico tra le dieci città finaliste candidate a Capitale Italiana della Cultura selezionate per la short list. Ma la finalità è molto di più di un'altra rete di città: è promuovere un metodo generativo e strutturale.

L'obiettivo è creare ogni anno il network delle città che hanno investito in un progetto di sviluppo a base culturale, si sono candidate a concorrere per il titolo e sono state selezionate dalla commissione ministeriale tra i dieci migliori progetti per diventare Capitale Italiana della Cultura. La città vincitrice del titolo sarà, ovviamente, la Capitale Italiana della Cultura designata. Ma gli altri nove progetti non sono da meno. Raccontano prospettive di sviluppo culturale, investimenti per la crescita turistica del territorio, scelte per rafforzare la coesione sociale della comunità.

Le dieci città hanno storie diverse, ma in comune hanno la stessa convinzione che si possano superare situazioni di crisi con gli investimenti culturali e creativi, e che si possano realizzare percorsi di cambiamento fondati sulla partecipazione della cittadinanza, la progettazione collettiva, la capacità di ripensare la città e immaginare in modo condiviso le prospettive future. Non possono competere per risorse con le città metropolitane. Ma, fuori da logiche competitive, anche le piccole e medie città possono mostrare il loro essere "città micropolitane", cioè città che hanno capacità progettuale, sono un punto di riferimento per il territorio, attivano risorse proprie, attingono energie dalla storia dei territori, sono ricche di patrimonio artistico diffuso, investono su strategie di comunità, coltivano la pluralità di differenze per un'integrazione senza conflitti, elaborano modelli di riscatto dalle crisi, condividono una cultura umanistica, guardano alla crescita della persona in relazione con gli altri e con la natura, sperimentano ecosistemi che creano connessioni.

Con lo spirito del metodo ECoC - European Capital of Culture, le dieci città si riconoscono negli obiettivi comuni: sviluppare il confronto tra diversità culturali, scambiare buone pratiche



per riannodare le trame sociali delle città, sviluppare una cultura di progetto e strategie per affrontare le crisi delle comunità, favorire la mobilità di produzioni culturali e di artisti in una logica di cooperazione, co-creare progettualità integrata e partecipata, valorizzare i beni culturali e paesaggistici, rafforzare i servizi rivolti ai turisti. Con una visione comune e un processo dal basso cominciano a pensarsi insieme fino a costruire una narrazione collettiva che attraversa tutto il Paese e si rinnova ogni anno, il racconto dell'Italia dei Comuni.

Il racconto si chiama il **Grand Tour delle città finaliste al titolo di Capitale Italiana della Cultura**. Prende le mosse dallo spirito del lungo viaggio di formazione che nell'Europa illuminista e settecentesca rappresentava, soprattutto per i giovani, la porta di ingresso della conoscenza che si apprende per esperienza. Oggi il Grand Tour è più che mai contemporaneo: chiama a uscire dall'isolamento per mettersi in viaggio con l'esigenza di sapere ciò che non si conosce, con la curiosità di vedere, toccare, mangiare, raccontare l'insolito, e diventare migliori.

Il GrandTour annuale delle città finaliste per il titolo di Capitale Italiana della Cultura, dunque, è un progetto che si articola su tre linee di sviluppo:

- 1) È un **viaggio di conoscenza nell'Italia delle città al di fuori dai soliti schemi**. È il Grand Tour delle dieci città finaliste, un viaggio in Italia diverso e originale, da presentare innanzitutto ai cittadini e alle cittadine delle dieci città, e poi da offrire ai turisti stranieri come esperienze alternative di immersione in un'Italia insolita. Una mappa dell'Italia da costruire attraverso un itinerario meno scontato che istituisca in ogni luogo un hub di relazioni e proposte culturali, artistiche, enogastronomiche, naturalistiche, ecc., in modo che ogni città diventi porta di conoscenza e di accesso alle altre. I cittadini di ciascuna città diventano turisti nelle altre città e ambasciatori della propria città, in un modello di "turismo partecipativo".
- 2) È un **progetto di sviluppo per ciascuna città**. Il Grand Tour fa maturare opportunità a più livelli: crescita del turismo, sviluppo di relazioni tra le imprese culturali e creative,



AGRIGENTO
BITONTO
CASALE MONFERRATO
MACERATA
MERANO
PARMA
PIACENZA
REGGIO EMILIA
NUORO
TREVISO

Grand Tour delle Capitali Italiane della Cultura 2020

Una mappa
di sviluppo territoriale
e progettazione
integrata

Le dieci città
finaliste
si incontrano
a **Macerata**

27/28 luglio 2018
Palazzo
Buonaccorsi



Manifesto del Grand Tour delle città finaliste al titolo di Capitale Italiana della Cultura, 2018.



Macerata, Tavolo di lavoro progetto
"Grand Tour delle città finaliste al
titolo di Capitale Italiana della
Cultura", 2018.



alleanze produttive innovative allo scopo di avviare accordi di programma, anche bilaterali, scambi di prodotti culturali, accordi tra imprese, cooperazioni nel Terzo Settore attivando cultura, economia e sociale.

- 3) È un **percorso collettivo di formazione**. Mette in relazione le buone pratiche, gli scambi di produzione culturale, le strategie di investimenti, i dossier di candidatura, per la crescita di competenze nei processi cooperativi di progettazione integrata. Si favorisce, così, l'incontro tra amministratori, tecnici, operatori culturali, con particolare attenzione per i giovani, con l'obiettivo di stimolare la conoscenza, lo spirito critico, la cultura dell'impresa, il bisogno di viaggiare, attraverso convegni, campus formativi, scambi culturali, ricerca accademica.

La finalità è avviare un modello di rete nazionale che rilanci lo spirito più autentico delle Capitali Italiane della Cultura così come teorizzato quando nacque l'idea nel corso dei Colloqui Internazionali di Ravello Lab promossi da Federculture e dal Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali di Ravello: non una mera competizione fine a se stessa, ma stimolo per avviare percorsi di co-progettazione partecipata che moltiplichino i benefici effetti sul benessere collettivo in modo strutturale. Infatti, la Capitale Italiana designata non solo non perde il vantaggio del conquistato titolo di capitale, ma rafforza la sua investitura grazie all'effetto moltiplicatore dell'essere rilanciata e sostenuta dalla rete di città.

Il **Grand Tour** è un processo originale e innovativo che nasce dal basso, dalle città che dimostrano una vocazione culturale e che riconoscono nella cultura un fattore di coesione sociale indispensabile per avviare processi di inclusione e partecipazione attiva. È un percorso virtuoso che certamente potrà accrescere



i flussi di turismo nelle città, ma che non si esaurisce in un dato numerico. La finalità è più ambiziosa: costruire una comunità nazionale sempre più diffusa che condivide co-creazione di sviluppo per i territori e per il territorio-Paese.

3. Come realizzare il Grand Tour delle dieci città finaliste

Nel corso degli incontri delle città finaliste nel 2018 si mise a punto il primo Protocollo d'Intesa allo scopo di definire obiettivi, organizzazione, tempi di realizzazione e anche una prima proposta di **azioni comuni**:

- promuovere l'immagine unitaria e complessiva della rete delle città tramite l'individuazione di un branding di destinazione;
- individuare itinerari naturalistici, culturali, artistici, enogastronomici, storici, per creare una infrastruttura materiale e immateriale che offra ai visitatori percorsi nuovi, con canali privilegiati per i cittadini delle città che compongono la rete;
- allestire hub in ognuna delle dieci città attraverso cui raccontare e promuovere il Grand Tour;
- attivare sinergie per partenariati strategici finalizzati alla progettazione nazionale ed europea;
- sviluppare in maniera integrata progetti culturali per la crescita delle imprese culturali e creative del territorio allo scopo di favorire anche il lavoro e le imprese dei giovani;
- coordinare strumenti e canali digitali (social media, web, blog, ecc.) per la comunicazione integrata.

Il progetto del Grand Tour delle dieci città prevede la **governance** collaborativa delle dieci città attraverso un tavolo di coordinamento composto dagli assessori alla cultura. Allo stesso tempo prevede di strutturare un sistema di gestione per la realizzazione del piano di azioni attraverso una collaborazione pubblico-privato.

Tra le ipotesi di lavoro per un'agenda condivisa sono state avanzati alcuni **temi operativi e progettualità creative**. Tra gli altri: il coinvolgimento attivo di Ministero della Cultura, Ministero dell'Agricoltura, Ministero del Turismo; il coinvolgimento delle Regioni e dei territori delle città; il coordinamento per la gestione del network; l'individuazione di un brand che permetta un percorso di marketing territoriale e una strategia di comunicazione integrata; l'individuazione delle dieci parole



*Nuoro, Tavolo di lavoro progetto
"Grand Tour delle città finaliste al
titolo di Capitale Italiana della
Cultura", 2018.*



chiave, una per ogni città, per costruire un racconto collettivo; la definizione del progetto *Le 20 tappe del Grand Tour*: individuare per ogni città due grandi eventi nell'anno in modo da proporre un Grand Tour annuale con venti appuntamenti culturali; lo sviluppo de *Le 10 cene del Grand Tour*, una per ogni città; appuntamenti culturali nelle città, incontri tra operatori culturali, coproduzioni, scambi sul food, itinerari naturalistici, guide e pacchetti turistici, campus per giovani delle città, concorsi e call per progetti condivisi.

4. Criticità e prospettive

Il progetto per il GrandTour delle dieci città finaliste candidate al titolo di Capitale Italiana della Cultura 2020, dopo l'iniziale impegno, non è decollato. Il cambio di amministrazioni e la mancanza di risorse dedicate al progetto sono stati i due elementi critici che hanno limitato la realizzazione in tempo per l'anno 2020.

Ma il progetto resta un modello di sviluppo valido per tanti motivi. Innanzitutto, impegna le città a dare continuità alla progettazione dei dossier anche in caso di cambio di amministrazioni. Inoltre, stimola a ragionare in un'ottica di cooperazione, e non solo di competizione, attivando energie e risorse per costruire un piano di sviluppo e promozione turistica su scala nazionale.

Perché decolli, il progetto del Grand Tour annuale delle dieci città finaliste richiede che, dopo la proclamazione della città vincitrice, si prevedano almeno tre anni di lavoro, nel corso dei quali le dieci città sviluppino insieme un piano comune per una piattaforma di relazioni e per una mappa di marketing turistico.



Immaginiamo di vedere ogni anno dieci città selezionate, lavorare insieme per tre anni, prepararsi sviluppando ciascuna il proprio dossier di candidatura, e lanciare un anno speciale di viaggi nell'Italia dei Comuni alla scoperta di itinerari inaspettati raccolti da un portale nazionale che documenti le esperienze fino a costruire una mappa di destinazioni in Italia, diventando uno strumento di conoscenza e valorizzazione delle tante comunità che si sono messe in gioco.

Un progetto come questo necessita ogni anno di un premio ministeriale per le dieci città che entrano nella short list, risorse necessarie per sviluppare il piano comune. Anche le Regioni sono chiamate a sostenere il progetto attraverso l'investimento finalizzato al GrandTour.

Nel momento in cui questo sistema entrasse a regime, il GrandTour annuale potrebbe diventare un modello di sviluppo collaborativo a base culturale, generativo di nuove alleanze e reti. E ogni anno il Paese lancerebbe uno speciale viaggio in Italia in grado di rinnovare conoscenza e turismo, nazionale e internazionale. Recentemente, anche l'attuale Ministro della Cultura, Dario Franceschini si è detto favorevole nel valorizzare le città finaliste: l'idea è ormai entrata nel dibattito ed è diventata oggetto di riflessione. Ora è arrivato il momento di convocare un tavolo progettuale e renderla operativa.

In varie occasioni è stata avanzata l'idea del GrandTour delle Capitali Italiane della Cultura allo scopo di valorizzare le città che dal 2015 sono risultate vincitrici del titolo.

Il GrandTour annuale delle città che sono entrate nella short list rappresenta, tuttavia, l'opportunità di adottare un metodo per un sistema che non si esaurisce con la proclamazione della città vincitrice ma diventa sistema diffuso di progettazione e sviluppo a base culturale, capace di avviare cambi di paradigma, di vivificare le città e, non ultimo, di valorizzare il protagonismo delle comunità patrimoniali nello spirito della Convenzione di Faro. Una prospettiva che tutti riconosciamo essenziale per la ripresa da questi terribili anni di pandemia, quando ritorneremo a viaggiare. Presto.



Imprese per la Cultura

Sabrina Fiorino

*Sabrina Fiorino,
Responsabile Ufficio Arte e
Cultura Cassa Depositi e Prestiti*

Un approccio adeguato ai tempi

Da qualche anno molte aziende e imprenditori hanno sposato strategie di intervento e investimento nella valorizzazione e nello sviluppo della propria cultura di impresa.

Archivi, collezioni, storie, manufatti, tutto quello che è stato diventa patrimonio per raccontare chi si è e prerequisito per delineare quello che si sarà.

La riflessione artistica e l'approfondimento culturale sono vie per leggere la complessità, per specchiarsi, e per relazionarsi con pubblici, interni e esterni all'azienda. Infine, sono veicoli formidabili per dialogare coi mercati che con tali memorie e testimonianze entrano in relazione.

Nel suo mettersi al servizio del Paese in una fase economica e sociale così difficile e complessa, anche Cassa Depositi e Prestiti (CDP) dedica un'attenzione strategica alle relazioni che Cultura, Arte e Territorio hanno con l'Economia, l'Industria, l'Innovazione e lo Sviluppo Sostenibile.

È emerso come le interconnessioni funzionali, infrastrutturali e economiche tra mercati, settori produttivi e comunità andassero rafforzate anche per attivare nuove collaborazioni con un impatto concreto in un momento di profonda difficoltà.

Da subito, in CDP si è colto come un'impresa a vocazione pubblica non possa limitarsi ad affiancare le proprie azioni con interventi sociali, culturali o ambientali come espressione della propria Responsabilità Sociale ma bensì debba evolverli in parte della propria missione aziendale. A sviluppare questi aspetti è stata istituita nel 2020 l'Unità Arte e Cultura.

Questa scelta va a completare nelle strategie aziendali quello che la nuova Fondazione CDP, che ha preso vita nel 2019, fa per coniugare alla cultura d'impresa una dimensione sociale e civile, per promuovere iniziative e progetti ad alto impatto sociale e culturale facendo leva sugli asset strategici del Paese, per uno sviluppo moderno e sostenibile, assieme alla società civile.

Comprendere l'incertezza e la complessità

Come ogni impresa siamo tutti chiamati a operare nell'incertezza. Per farlo, dobbiamo dotarci di adeguati strumenti che ci consentano di cogliere i bisogni espressi e inespressi, creare fiducia, evitare le distorsioni e le emarginazioni possibili in



Museo CDP – “Percorsi d’arte e d’Industria”.



ogni sistema economico. Per orientarsi servono le giuste domande, prerogativa degli artisti e degli intellettuali di ogni tempo. Per trovare le risposte serve una cultura che metta in relazione virtuosa l’umano e il sistema economico.

Occorre, ad esempio, perseguire obiettivi di sostenibilità ponendo il digitale al servizio collettivo, comprendendone limiti e potenziali, svelandone trappole e paradossi, proteggendo e educando i meno attrezzati a comprenderlo.

Da sempre, per comprendere il contesto e valutare strategie e decisioni, le istituzioni si affidano a studi e ricerche di alto profilo, usando i migliori modelli di analisi e predittivi.

Anche CDP lo fa e, allo stesso tempo, pur apprezzandone l’apparente oggettività, sa come non ci si possa permettere di perdere la dimensione soggettiva e intuitiva che solo una riflessione intellettuale ed artistica può generare.

In poche parole, oggi abbiamo evidenza della necessità di integrare gli strumenti a disposizione con la visione degli artisti e degli intellettuali.

Una risposta dal passato a domande dell’oggi

Dal 2019, CDP ha avviato un intenso programma di riordino, recupero, digitalizzazione e valorizzazione delle sue collezioni di opere d’arte, degli archivi di documenti e fotografici, raccolti in 170 anni di attività.



Nel 2020, questo percorso ha trovato prima evidenza pubblica nel Museo “CDP - Percorsi d’arte e d’industria” allestito nello scalone monumentale della storica sede di via Goito a Roma. Poi, di seguito, negli allestimenti di opere della collezione e di artisti contemporanei nelle sedi territoriali di recente apertura quali, ad esempio, Milano, Ancona, Bari.

Come per le altre aziende che stanno investendo sul recupero della memoria nei Musei di Impresa, CDP vuole elaborare nuovi percorsi di crescita a partire dalla propria identità.

L’esposizione romana presenta opere realizzate tra gli anni ’50 e ’70 per la rivista “Civiltà delle Macchine”. Quel periodico fu un audace compendio di cultura umanistica e scientifica, vi trovarono spazio i pensieri di scienziati, intellettuali e artisti. Sono esposte opere di Afro, Cagli, Capogrossi, Pomodoro, Vedova e molti altri, spesso realizzate nelle fabbriche, nei reparti e nelle fonderie, nel rapporto con gli operai e le maestranze. La relazione tra lavoro, industria e innovazione viene indagata da grandi interpreti del tempo chiamati a interrogarsi sull’impatto di quelle trasformazioni sull’uomo e sulla società.

È immediato cogliere come le opere della collezione siano preveggenti le relazioni odierne tra l’uomo e la tecnologia. Molte si interrogano sugli effetti dell’automazione, del controllo; esplorano i limiti che l’uomo assegna alla macchina e gli spazi che la macchina sottrae all’intervento (e al pensiero) umano.

Le nuove domande

L’Arte, la Filosofia, l’Etica pongono alla Tecnologia e l’Industria domande reali, le mettono di fronte a responsabilità, valutazione d’impatto, lascito storico.

Le domande di oggi vanno però oltre, devono tenere conto di aspetti che nel dopoguerra non erano prioritari. L’impatto ambientale, ad esempio; gli effetti dell’urbanizzazione e della globalizzazione; la responsabilità verso le future generazioni; la rapida obsolescenza delle competenze. Tutte direzioni, queste, verso le quali occorre aggiornare la riflessione con gli artisti contemporanei.

Perché artisti, intellettuali e filosofi colgono per primi i conflitti e le loro ragioni; indagano le relazioni tra lavoro e dignità; sperimentano linguaggi; si interrogano sugli effetti dell’automazione e del controllo; esplorano i limiti del rapporto uomo-macchina e gli spazi di libertà generati o sottratti dal progresso.



Museo CDP – “Percorsi d’arte e d’Industria”.

Occorrono punti di vista nuovi anche sui temi ambientali; sugli effetti dell’urbanizzazione e della globalizzazione. C’è da attrezzarsi per il futuro, consapevoli che l’interconnessione e la velocità del cambiamento stanno modificando anche il pensiero e devono essere trasformati in opportunità.

Oggi questi protagonisti verrebbero forse definiti *‘social artist’*, non al servizio del mercato o dei collezionisti ma concentrati sullo svelamento della nuova realtà economica e sociale.

Negli anni ‘60 c’era da ricostruire il Paese; oggi c’è da attrezzarsi per un futuro in larga parte ignoto, consapevoli che l’interconnessione e la velocità del cambiamento siano condizioni da gestire e trasformare in opportunità. Senza dimenticare quanto l’Italia sia in difficoltà quanto a tasso di scolarizzazione, di dispersione scolastica e patisca analfabetismo funzionale e deficit di competenze digitali.



L'impresa e il territorio

Siamo convinti che la valorizzazione del patrimonio artistico e culturale, di cui noi imprese siamo custodi, sia fondamentale per rendere il nostro agire sul territorio più efficace, a partire dalle azioni di rigenerazione urbana e rurale, di concerto con le comunità.

In questo percorso diviene centrale ogni intervento che possa stimolare la creatività e sostenere una nuova stagione di produzione artistica. Occorre dunque sensibilizzare le imprese – di ogni settore e dimensione – al mecenatismo e alla valorizzazione del patrimonio culturale dei territori dove operano. Questo a vantaggio di chi ci vive, ci lavora, ci viene in visita. Le imprese possono così sviluppare la riflessione su etica e innovazione, promuovere e attrarre talenti, comprendere il continuo cambiamento del mercato a partire dai bisogni che genera, dare chiavi di lettura per trasformare il passato in materia viva per modellare il presente e costruire una visione coraggiosa del futuro.

Ciascuno ha il suo da fare, perché di tale riflessione c'è bisogno nell'industria come nel commercio, in artigianato, in agricoltura. Il variegato settore dei servizi poi ha più di tutti l'opportunità per mettere in relazione l'umanità del fine con gli strumenti che utilizza.

Attraverso la sua rete di Sedi Territoriali, CDP lavora per accrescere l'impatto sociale, economico e reputazionale generato dagli interventi in ambito artistico e culturale. Nei prossimi mesi verranno attivati servizi specifici per supportare le imprese locali a strutturare la propria visione in merito. Abbiamo la volontà di collaborare con i numerosi Musei di Impresa per scambiare prassi, approfondire studi e costruire progetti comuni. Ci impegniamo in attività di ricerca e valutazione dell'impatto culturale e nel dialogo con la comunità artistica e intellettuale.

Come Istituto Nazionale di Promozione vogliamo anche trasferire al sistema economico la consapevolezza che integrare le dimensioni artistiche e culturali nei meccanismi di creazione del valore generi ritorni concreti. Talvolta si può trattare anche di ritorni economici, sempre vi è crescita di competenze, di identità, di reputazione e attenzione dei mercati, tutte componenti che distinguono e rendono unici per il successo dell'Italia e del *Made in Italy*.



Museo CDP – “Percorsi d’arte e d’Industria”.

Occorre dare supporto alle imprese creative e culturali per valorizzarne il ruolo di attivatori di politiche di sviluppo territoriale perché la valorizzazione dell’immaginazione, della creatività e della libertà di espressione siano tra i requisiti di base per la crescita e l’innovazione.

È strategico promuovere residenze artistiche per mobilitare le energie civiche nella relazione tra gli abitanti e chi genera cultura, arte e musica. Da queste progettualità discendono anche sviluppi in merito a Turismo Sostenibile e Turismo Culturale di Comunità in grado di sollecitare nuove pratiche di sviluppo locale con impatti positivi sull’economia, l’ambiente e i territori.

E l’Italia non è solo in Italia. Il naturale prolungamento del territorio italiano coincide con lo spazio che arte e cultura italiane acquistano all’estero e vanno a definire il *brand* Italia. L’intervento di CDP e delle imprese dunque deve valorizzare nel mondo la creatività, il talento, il patrimonio, la bellezza che da sempre ispirano l’arte e la cultura del nostro Paese, anche coinvolgendo gli attori culturali, gli appassionati e le comunità italiane all’estero.



PNRR e patrimonio culturale: alcune considerazioni

Paola Raffaella David

*Paola Raffaella David,
già dirigente MiC e
coordinatore del NUVV*

Tra le sei Missioni nelle quali si articola il PNRR italiano la Missione n.1, strutturata nelle tre *Componenti della digitalizzazione, innovazione, competitività e cultura*, si pone l'obiettivo della modernizzazione del paese attraverso l'attuazione di misure di riforma della P.A. a garanzia della realizzazione, oltre che dell'efficacia degli investimenti che ci si propone di finanziare. La cultura ed il turismo (ai quali nel Piano attualmente vanno 8 miliardi di euro) sono considerati settori strategici di investimento poiché dovrebbero giocare un ruolo preminente per la ripresa della produttività e della crescita economica. Essi infatti, contribuendo ad elevare i livelli dei servizi culturali e turistici, innovare ed ampliare l'offerta culturale, migliorare l'accessibilità e l'accoglienza nei siti, tutelare e conservare il patrimonio con ingenti investimenti etc., potrebbero imprimere una nuova dinamicità ed una nuova integrazione a due settori considerati fondamentali per lo sviluppo. Ma, come si deduce anche dalle linee guida europee alla redazione dei Piani, l'utilizzo dei nuovi fondi è subordinato alla rimozione o comunque alla limitazione, di criticità che da molto tempo affliggono tutte le amministrazioni pubbliche, certo riconducibili alla scarsità di risorse ma soprattutto a cause strutturali, come dimostra la ridotta capacità di spesa dei fondi comunitari nelle passate programmazioni.

Significativamente, infatti, nella stessa Missione sono previste anche misure di riforma mirate essenzialmente al rafforzamento della *capacity building* delle amministrazioni pubbliche, nei diversi settori ed ai diversi livelli di governo; si afferma infatti la necessità di "una svolta radicale nella struttura della PA (da raggiungersi) promuovendo l'innovazione, le capacità, le competenze, il merito" ma anche la "digitalizzazione e la "semplificazione sistematica dei procedimenti amministrativi" e dei processi decisionali per ridurre tempi e costi, con l'obiettivo di implementare la qualità dei servizi offerti ai cittadini con particolare riferimento a quelli legati al rilancio della cultura e del turismo. È dunque interessante rilevare che, nella Missione, la strategicità degli investimenti nella "bellezza del paese", nella cultura e nel turismo, visti come generatori di sviluppo territoriale e crescita produttiva, sia messa in diretta relazione con misure di riforma della pubblica amministrazione, a riprova che la validità dell'investimento su tutta la catena del valore attivata investendo in questi due settori è fortemente subordinata alla modernizzazione della P.A. ed anzi che essa rappresenta una pregiudiziale per la generazione di nuovo valore economico: in altri termini, questo significa che lo sviluppo delle potenzialità del nostro patrimonio

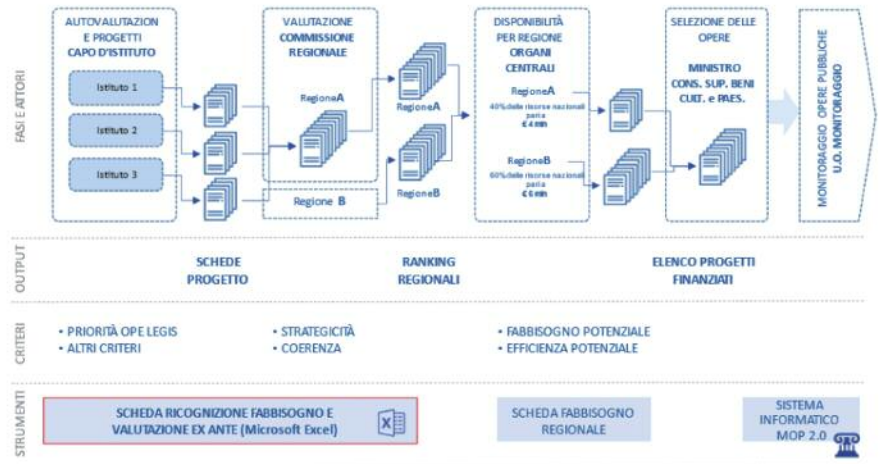


culturale, paesaggistico ed ambientale, da ottenersi investendo risorse nell'implementazione e nell'innovazione dell'offerta culturale e turistico/culturale, passano attraverso la capacità delle amministrazioni pubbliche di saper poi gestire i processi di attuazione delle politiche di intervento decise in questi settori. Gli investimenti sul patrimonio culturale, possibili grazie al PNRR, sono dunque mirati anche al rafforzamento delle amministrazioni preposte alla gestione di tale patrimonio, affinché esse superino carenze ben note, che, come sappiamo, si riassumono, in massima parte, nel *deficit* di capacità amministrativa (*capacity building*) degli uffici e del relativo personale a gestire la grande quantità di procedimenti di loro competenza ma nello stesso tempo restii ad introdurre (o ad accettare) elementi di cambiamento sia nelle procedure che nei processi complessivi che regolano le attività amministrative, restando ancorati a 'catene decisionali lunghe e farraginose' (Valotti). Tutto ciò, com'è noto, causa lentezza nel rilascio dei provvedimenti di autorizzazione, scarsa efficienza nella gestione delle procedure di appalto, realizzazione e monitoraggio degli interventi di conservazione e restauro, e, a monte di questi ultimi, la spesso insufficiente (se non assente) valutazione dei progetti da finanziare, che invece richiederebbe priorità determinate da rigorose ricognizioni dei fabbisogni etc. Ma lo stesso potrebbe dirsi per le politiche di valorizzazione del patrimonio, con riferimento alla carenza di valutazione nelle modalità di distribuzione delle risorse ai musei ed ai 'luoghi della cultura', non agganciata alla loro più o meno sviluppata capacità di autosostenibilità e di amministrare e promuovere la fruizione anche turistico-culturale del proprio patrimonio o, ancora, di fare rete con le amministrazioni territoriali, gli enti locali ed i diversi *stakeholders*, praticando modelli innovativi di *multilevel governance*: si tratta in tutti i casi (ma ve ne sono di altri ovviamente) di processi (e procedure) che presentano ampi margini di miglioramento, che vanno perseguiti cercando di elevare i livelli attuali di qualità dei servizi, e dell'azione amministrativa in generale, non confliggendo ovviamente con le ragioni della tutela e della corretta conservazione del patrimonio. Ma vediamo più in dettaglio le diverse questioni.

1. Sulla digitalizzazione

In riferimento al grande scenario di cambiamento che dovrà investire anche il settore cultura/turismo, uno dei temi più

OVERVIEW PROCESSO DI PROGRAMMAZIONE E MONITORAGGIO



importanti che il Piano lancia è quello della **digitalizzazione**. È questo però uno degli argomenti più complessi da affrontare per il settore pubblico, poiché, in molti casi, esso presuppone il ridisegno o, come si definisce, la reingegnerizzazione di molti processi decisionali, per semplificarli e velocizzarli. E d'altra parte, questo ridisegno è complicato dalla non **sovrapponibilità** automatica tra i **procedimenti amministrativi**, basati su apparati normativi (leggi, regolamenti, circolari etc.) ed i **processi gestionali** (ai quali possono concorrere anche più procedimenti) che riguardano l'insieme delle attività che le amministrazioni svolgono per il raggiungimento di obiettivi specifici.

Pensiamo ad esempio al processo di programmazione e monitoraggio degli interventi finanziati con risorse pubbliche che vengono assegnate dal MiBACT (oggi MiC) ai diversi istituti preposti alla tutela, per interventi di conservazione e/o restauro dei beni, sulla base del bilancio statale triennale - ma anche da provvedimenti legislativi 'a decorrere' o da leggi pluriennali di spesa¹. Si tratta di un processo nel quale concorrono disposizioni contenute in norme diverse (che sarebbe qui inopportuno approfondire) ma che dalla digitalizzazione dei suoi diversi **step** procedurali non potrebbe che giovare in termini di semplificazione e trasparenza.

Il grafico soprastante mostra la schematizzazione del processo di programmazione articolato su *attori, fasi, criteri e strumenti ed output* intermedi (*schede progetto, graduatorie regionali di priorità, elenco dei progetti da finanziare*) in analogia con le fasi di analisi e valutazione delle opere pubbliche indicate nelle norme (D.Lgs. 228/2011 e Codice degli appalti).² L'obiettivo è quello di determinare un *ranking* delle priorità delle proposte progettuali su base territoriale, con indicazione dei punteggi conseguiti in base a specifici criteri ponderati. Le indicazioni di **monitoraggio** sono condivise con altre banche-dati nazionali (BDAP, ANAC, DIPE) come previsto dal D.Lgs. 97/2016.³

Ma, anche dopo il lavoro di sintesi che la digitalizzazione dei

¹ Come ad es. gli stanziamenti previsti dagli artt. 9-10 della L. 190/2014; dall'art. 1 c. 140 della L. 232/2016 etc. o le risorse stanziare per il Piano Strategico Grandi Progetti Beni Culturali attivate dalla L. 106/2014 (c.d. *Art bonus*).

² Una scheda-progetto contiene le varie fasi digitalizzate, (dalla ricognizione dei fabbisogni alla valutazione *ex ante* delle singole opere da candidare al finanziamento. In questo caso, oggettività e trasparenza nella selezione delle proposte ed una significativa riduzione dei tempi del processo sono i valori aggiunti grazie a misure di digitalizzazione elementari.

³ Il D.Lgs. 97/2016 FOIA prevede che gli adempimenti delle PPAA, ai sensi della Legge 190/2019 c.d. legge Severino in materia di trasparenza, siano ritenuti assolti dagli adempimenti di monitoraggio previsti dal D.Lgs. 229/2011 (BDAP).



processi comporta, è anche possibile che tra questi ultimi, finalizzati all'efficacia e all'efficienza nel raggiungimento degli obiettivi e **le procedure**, basate sulla conformità alle norme, si creino **disallineamenti** che potrebbero richiedere revisioni dei procedimenti che regolano le diverse attività delle amministrazioni pubbliche. Nell'esempio citato, con riferimento alle modalità di programmazione, valutazione e monitoraggio degli investimenti pubblici, si dovrebbero analizzare alcune disposizioni previste dalle norme vigenti in materia di valutazione degli investimenti pubblici (D.Lgs. 228/2011 e 229/2011) ma eventuali revisioni potrebbero essere necessarie anche per altri procedimenti che regolano i diversi processi relativi all'attività gestionale del patrimonio culturale, previsti dalle disposizioni del D.Lgs. 42/04: da quelli relativi all'applicazione di misure di tutela monumentale e paesaggistica che prevedono l'interazione con diversi livelli istituzionali di governo del territorio e/o con i diversi *stakeholders* etc. all'apposizione di vincoli di tutela monumentale e paesaggistica all'attività di copianificazione paesaggistica, all'attuazione di accordi e convenzioni con soggetti terzi per l'attuazione di forme di PPP, per non citarne che alcuni. Ma ciò presupporrebbe di poter ampliare il campo delle possibilità di delegificazione o modifica di norme che regolano i procedimenti amministrativi, come già previsto dalla L. 59/97, art. 20 e da norme anche più recenti.

2. Su innovazione e 'cultura della valutazione'

Ma, accanto ai benefici portati dalla digitalizzazione, un altro elemento di forte razionalizzazione è quello rappresentato dalla diffusione sistematica e capillare della 'cultura della valutazione' applicata ai diversi ambiti di azione dell'amministrazione, sia nel settore della *performance* delle organizzazioni che in quello della gestione economico-finanziaria degli investimenti per la programmazione delle risorse pubbliche: e tuttavia sappiamo che questa cultura, fino ad oggi, sembra aver poco attecchito nel settore pubblico.

2.1. Innovazione e valutazione della performance organizzativa

Per quel che riguarda la **valutazione delle performance delle organizzazioni**, essenziale per la capacità di realizzare quanto



previsto dalle *policies* di settore, ricordo che molte innovazioni in materia di valutazione della *performance* ad esempio dei dirigenti, almeno sulla carta, sono già in parte previste dalle norme dettate con il D.Lgs. 150/2009 (legge Brunetta) in gran parte inapplicata e con la successiva, ma mai completata, 'riforma Madia' o con parziali ed insufficienti interventi normativi più recenti... Ma di fatto, allo stato attuale per ciò che riguarda la valutazione della *performance*, essa viene considerata solo come pratica routinaria, priva di contenuti effettivi e quindi come adempimento esclusivamente formale... Se invece si vuole creare un'amministrazione, per parafrasare il testo del Piano, "capace, competente, semplice e *smart*" oltre che innovare procedure e processi gestionali e condividere banche dati, è necessario puntare sulle capacità, sulle competenze e sul merito, operando la semplificazione delle strutture amministrative riducendo il numero delle unità organizzative ed i livelli gerarchici, effettuando modifiche nei sistemi di reclutamento (non più assunzioni di professionalità non aggiornate alle nuove esigenze, basate in modo astratto sulla 'pianta organica') e soprattutto valorizzando, premiandoli, merito e competenze professionali specialistiche, per evitare, tra l'altro, pericolose e squalificanti perdite di *know how* per la P.A. Oggi, alla luce delle risorse eccezionali che l'UE ha messo in campo con il NGEU ed il Recovery Plan, accompagnandole non a caso con le raccomandazioni di riforma e modernizzazione della P.A. e subordinando la loro erogazione ad una fattiva e concreta risposta positiva, appare chiaro come questo incremento della *capacity building* delle amministrazioni pubbliche non sia più rimandabile ma credo che allo stato attuale, il percorso sia decisamente 'in salita'. Anche perché, a questo proposito, non si può non rilevare che nonostante nei precedenti cicli di programmazione comunitaria dal 2007 al 2020 siano state stanziato cospicue risorse per finanziare Programmi Operativi Nazionali mirati proprio al rafforzamento della capacità amministrativa degli uffici pubblici, come il PON Governance 2014-20 o i diversi piani di rafforzamento PRA presenti in altri Programmi Operativi Nazionali, va detto che essi, pur se parzialmente realizzati, non hanno acquisito valenza sistemica per la loro scarsa diffusione ma anche per la imperdonabile scarsa attenzione ad essi dedicata da parte di molte amministrazioni centrali, dovuta in gran parte alla riluttanza a praticare una reale valutazione delle *performance* degli uffici e del personale, elemento essenziale e preliminare a qualsiasi 'rafforzamento amministrativo'.



2.2. Innovazione e valutazione degli investimenti

Ma l'innovazione, sotto il profilo della competitività di una P.A. 'smart, capace e competente' passa anche attraverso l'applicazione della 'cultura della valutazione' ai processi di programmazione degli investimenti pubblici. Sotto questo profilo va rilevato che le argomentazioni a favore di un approccio di tipo valutativo che investa in modo sistematico la distribuzione delle risorse destinate alla spesa per il patrimonio culturale sono molteplici e sono oggetto di norme esistenti da più di un decennio. L'approccio valutativo in questo campo, come ho già avuto modo di ricordare, si basa sulla considerazione che il patrimonio culturale italiano è costituito da "beni pubblici" con mancata o insufficiente sostenibilità economica che richiedono quindi l'intervento dello Stato; ma è anche basato sulla constatazione che le risorse disponibili, non inesauribili anche a fronte dell'incremento degli aiuti stanziati dal NGEU, vanno impiegate in modo razionale, e che questo dovrebbe in qualche modo convincere i decisori politici che un tale approccio – oltre ad essere previsto dalle norme – conviene perché può imprimere una efficace incisività alla spesa pubblica, può consentire risparmi e corretta allocazione delle risorse (*spending review*) e può contribuire ad affrontare in modo diverso il tema della 'gestione'. Ma, come ho già sottolineato in altra sede, e senza volere per questo fornire alibi al rifiuto della valutazione, questo orientamento trova difficoltà di applicazione agli investimenti sul patrimonio culturale per la complessità di valutare – solo in termini di redditività – investimenti la cui indispensabilità non deriva da una domanda di mercato ma da precisi obblighi costituzionali e dalle normative sulla tutela. Inoltre, tali difficoltà in qualche modo sono riconducibili anche ai contenuti specifici delle norme di finanza pubblica in materia di valutazione, alle quali sopra accennavo, corredate da indicatori quantitativi utili a valutare opere differenti, per dimensioni e soglie di importo (come grandi infrastrutture territoriali, porti, aeroporti etc.) da quelle relative alla conservazione, al restauro ed alla valorizzazione dei beni culturali. Tuttavia è possibile ed auspicabile che dalla ipotizzata reingegnerizzazione dei processi di programmazione, in vista della loro digitalizzazione, possano derivare significative innovazioni a favore dell'acquisizione di un approccio realmente valutativo, come su esemplificato, che tenga conto delle specificità del patrimonio culturale, elaborando attendibili criteri



di misurazione per la valutazione degli investimenti, basati su indicatori misti, di tipo quali-quantitativo diversificati per i diversi settori (tutela, valorizzazione etc.).

2.3. *Innovazione e valutazione dei performance budgeting*

Infine, l'approccio valutativo andrebbe applicato anche alla valorizzazione, attraverso strumenti come i *performance budgeting*, ampiamente utilizzati nelle esperienze internazionali⁴ – dei quali dovrebbero dotarsi musei e luoghi della cultura in genere – *performance budgeting* basati sull'utilizzo di indicatori di *performance* legati ai risultati prodotti da questi soggetti istituzionali, poiché, anche in questo caso, si tratta di razionalizzare l'investimento per spesa pubblica 'in conto capitale' per la valorizzazione del patrimonio. Il che, oltretutto, contribuisce anche ad implementare in modo strutturale (e non effimero) l'offerta museale ed i servizi al pubblico ad essa collegati. Sarebbe molto importante, quindi, approfondire concretamente l'elaborazione e la sperimentazione di metodi e strumenti per l'applicazione sistematica del *performance budgeting* al settore della valorizzazione dei beni culturali, sviluppando modelli di *performance budgeting* adattabili ai beni culturali italiani, con particolare riferimento agli Istituti dotati di autonomia speciale di rilevanza nazionale ma anche ai siti minori che soffrono della marginalizzazione rispetto ai grandi flussi turistici che gravitano sui 'grandi attrattori'.

3. *Su innovazione e multilevel governance*

Infine, ma non per ordine di importanza, un altro tra gli interventi finalizzati al raggiungimento degli obiettivi di modernizzazione nel settore del patrimonio culturale, previsti dal PNRR, e naturalmente interconnesso ai precedenti, è quello dell'innovazione nei livelli di *governance* oggi esistenti sui territori: agire su questo sistema è indispensabile per la semplificazione dell'azione amministrativa degli uffici e per la velocizzazione dei procedimenti e dei processi relativi al patrimonio culturale. Sono infatti numerose le procedure ed i processi gestionali relativi a questo tema che, ad oggi, vedono l'azione amministrativa esplicarsi in contesti di governo del territorio spesso assai confusi a causa della complessa e articolata organizzazione delle competenze ed al limitato funzionamento

⁴ Quali i *performance service agreement* inglesi oppure il *resource agreement* adottato dai governi federali australiani, il *funding agreement* stipulato dal Department for Culture, Media and Sport in Gran Bretagna con il British Museum o ancora l'Annual Plan adottato dall'Auckland Museum in Nuova Zelanda (Introini 2020).



delle norme semplificative dei procedimenti autorizzativi già previste dalla L. 241/90 e s.m.i. con l'istituzione, ad esempio, della conferenza dei servizi: dalle autorizzazioni monumentali e paesaggistiche previste dal Codice dei beni culturali, alla gestione del sistema dei vincoli, dalla realizzazione dei progetti e degli interventi di conservazione e restauro, alla gestione dei servizi dei luoghi della cultura ed in generale alle attività di valorizzazione e promozione del patrimonio culturale. Ma, probabilmente, anche in questo campo, ad ovviare a ciò potrebbe essere la reingegnerizzazione dei processi di attuazione delle attività di cui sopra, richiesta dalla loro digitalizzazione, che presumibilmente potrebbe prevedere anche eventuali revisioni degli attuali sistemi normativi in materia di sussidiarietà, ovviamente nel rispetto delle prerogative giuridico-amministrative dei diversi livelli istituzionali e temperando naturalmente le finalità della tutela con quelle della valorizzazione. Accanto ai benefici portati dalla digitalizzazione dei processi, è inoltre sempre più evidente - e non va sottovalutata - la necessità di orientare l'azione amministrativa verso il massimo coinvolgimento del 'capitale territoriale' dei diversi contesti, armonizzando le strategie nazionali con le realtà territoriali, soprattutto nell'individuazione di modelli di pianificazione nei quali le politiche di valorizzazione, riuso e promozione del patrimonio culturale siano centrali e tengano inoltre in adeguata considerazione modelli di reale collaborazione con gli stakeholders, dal PPP, alle collaborazioni con il Terzo settore etc., che dovranno sempre più prendere piede, come anche ci suggerisce l'UE. Ed in questo senso, sia a livello nazionale che locale le strategie di pianificazione dovranno sempre più essere guidate dalla valutazione degli impatti che le *policies* relative a cultura e turismo hanno sui diversi livelli territoriali (*Territorial Impact Assessment*): solo in tal modo il patrimonio culturale potrebbe essere portatore di effetti benefici sullo sviluppo anche locale dei territori, come l'incremento dei flussi turistici, il miglioramento dell'accessibilità ai siti, la qualità dell'accoglienza etc., in una messa a sistema cioè di tutte le risorse, umane, materiali e immateriali disponibili.



Giovanna Barni

Cultura e Digitale al tempo del Covid: la risposta resiliente e sostenibile di CoopCulture che guarda al futuro

Giovanna Barni,
Presidente CoopCulture

1. Premessa

È datata maggio 2010 la nascita dell'Agenda Digitale Europea nell'ambito della Strategia Europa 2020: è quindi da almeno un decennio che in Europa si discute di transizione digitale.

Oggi ci troviamo però finalmente di fronte a un modo nuovo di intenderla: sul sito della Commissione Europea si legge infatti "la transizione digitale dovrebbe funzionare per tutti, mettendo in primo piano le persone e aprendo nuove opportunità per le imprese".

Ecco, finalmente non si guarda più semplicemente all'uso del digitale come driver di innovazione *tout-court* bensì ad un uso che sia effettivamente trasformativo e finalizzato all'*empowerment* delle persone, che sia realmente strumentale al benessere delle stesse e che possa contribuire anche alla crescita del sistema delle imprese in termini non solo di competitività ma anche in quelli di *prosperity*, di qualità del lavoro e di consapevolezza.

A ciò si aggiunge il farsi strada della consapevolezza che – per dirla con Doug Belshaw, uno dei più noti studiosi di *digital literacy* al mondo – "le alfabetizzazioni digitali sono transitorie" e quindi, occorre costantemente lavorare sul fronte delle competenze: gli strumenti in uso oggi saranno certamente obsoleti fra qualche anno e potrebbero esserlo forse anche le relative competenze. Quello che non lo sarà è invece l'attitudine al rigenerare costantemente le funzioni delle tecnologie e l'uso dei *device* in relazione ai bisogni secondo un approccio umanistico alla tecnologia. Questo è l'approccio che auspichiamo caratterizzi la missione della transizione digitale nel Next Generation EU e per il quale non è sufficiente l'acquisto e la dotazione di nuove tecnologie quanto piuttosto competenza, conoscenza, creatività e visione.

2. Il digitale come nuovo approccio: la trasformazione digitale di Coopculture

2.1 La transizione digitale di CoopCulture già in atto

CoopCulture da sempre ha declinato il tema del miglioramento dell'accessibilità e della messa a valore del patrimonio, anche



tramite l'utilizzo delle nuove tecnologie, focalizzandosi sulle persone, tanto i nostri soci lavoratori quanto gli utenti, e sui territori; una scelta precisa che risponde volutamente al termine di "Umanesimo Digitale".

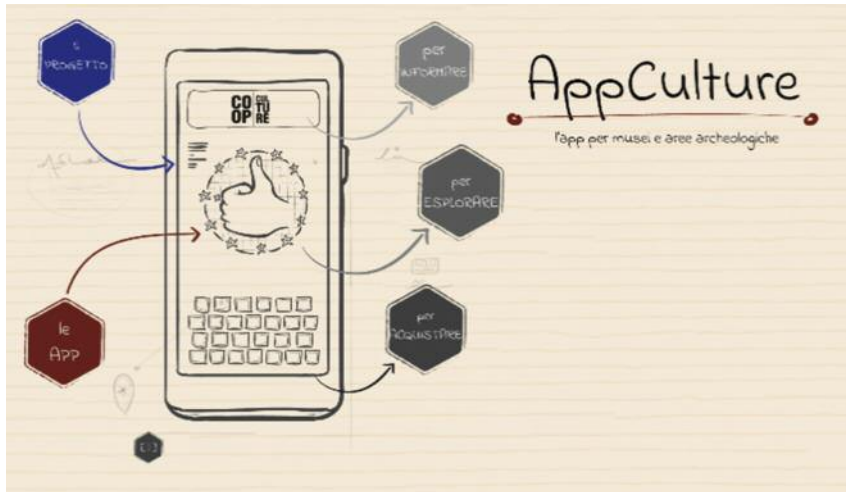
La strutturazione di un dipartimento Ricerca e Sviluppo interno, con l'istituzione di un Comitato Scientifico a sostegno e indirizzo, risale al 2017 e aveva già obiettivi chiari: cogliere l'opportunità del digitale per migliorare la relazione con i pubblici e la fruizione del patrimonio culturale, intraprendendo parallelamente un rinnovamento delle competenze del capitale umano della cooperativa e attivando una filiera di sviluppo sostenibile nei territori. Ciò è stato possibile anche in virtù del fatto che CoopCulture ha saputo cogliere per tempo le opportunità offerte dall'ex Piano nazionale Industria 4.0, oggi noto come Transizione 4.0, in termini di misure specifiche e agevolazioni specificatamente dedicate all'innovazione e al digitale. Un progetto ampio, complesso, per certi versi non semplice, che ha visto impegnato uno staff dedicato nello sviluppo e dotazione di strumenti innovativi, multicanale e *multitarget* in grado di seguire l'intero processo del *customer journey* del visitatore: dall'informazione, acquisto e prenotazione a distanza, agli strumenti di visita per arricchire l'esperienza, a quelli per monitorare la soddisfazione, favorendo condivisione e fidelizzazione.



2.2 Il lockdown e Culture@Home

Il 2020 ha rivoluzionato l'ordinario di tutti: all'improvviso i luoghi della cultura hanno chiuso le loro porte e il *lockdown* ha tenuto milioni di persone costrette in casa. Sull'onda delle forti emozioni del momento, avvertendo forte la necessità di mantenere viva una relazione con i pubblici che si apprestavano a tornare nei musei, a partecipare a laboratori e visite guidate in quella che un tempo era la stagione in cui si concentravano maggiormente tutte le attività legate alla fruizione, abbiamo concepito in pochi giorni il progetto "Culture@Home – Esperienze digitali per tutti". Un agile sito web ricco di contenuti digitali da poter fruire comodamente da casa, in grado di creare occasioni di intrattenimento e formazione.

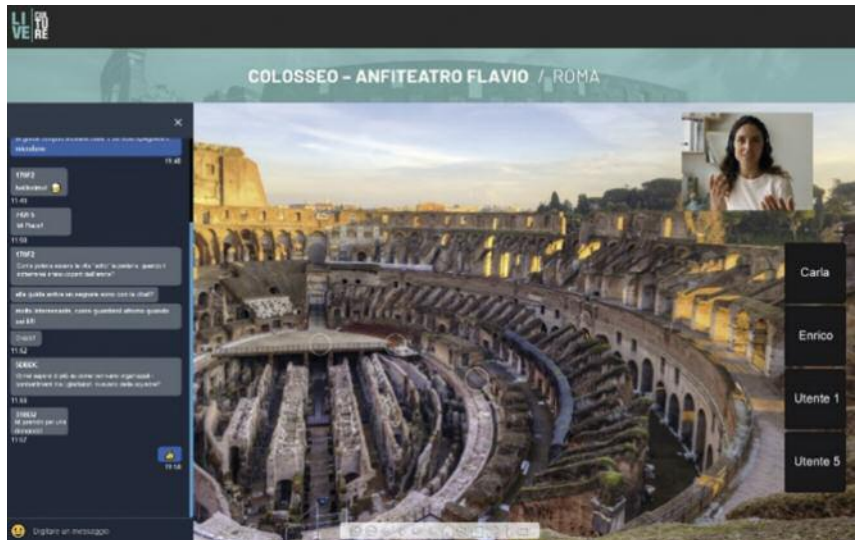
Il sito è stato concepito con tre sezioni tematiche differenti: a) **Officina culture**, un vero laboratorio del fare: attività manuali e di ascolto create dai nostri educatori museali e bibliotecari, come la serie *il Museo è un luogo in cui sentirti a casa*, 10 laboratori ispirati ai 1000 volti del museo o la *Piccola Farmacia dell'arte*, pillole di benessere per il corpo e per la fantasia; b) **Racconti di culture**, una sezione in cui abbiamo messo a disposizione gratuitamente, grazie alla collaborazione delle direzioni museali, alcune delle audioguide prodotte da CoopCulture anche per luoghi meno noti, come quelle realizzate per la Rocca Maggiore di Assisi, Villa Jovis a Capri, o i Musei Civici di Pavia; c) **Educulture**, quaderni didattici, video e altre occasioni di apprendimento dedicate agli studenti.



Il sito è stato molto visitato e utilizzato durante il *lockdown*, anche in virtù del fatto che i contenuti culturali proposti non sono stati semplicemente trasferiti *on line* ma ripensati in funzione delle potenzialità interattive del nuovo contesto di fruizione e dei fabbisogni non solo di intrattenimento ma anche educativi.

2.3 Le riaperture in sicurezza – APP Culture

Con l'approssimarsi delle prime riaperture dei musei nei mesi di maggio e giugno 2020, sicurezza e contingentamento sono diventate le priorità. A questo scopo la grande esperienza nella gestione degli accessi ha permesso l'immediata proposta di uno strumento su *device* portatile e personale in grado di accompagnare il visitatore lungo tutto l'arco della sua "nuova" visita, nel rispetto delle disposizioni in atto a contrasto della diffusione del Covid-19, tramite *alert*, infografiche semplici e immediate; nonché rimandi a norme e regolamenti in uso. AppCulture ha consentito ai primi visitatori del *post lockdown* di avere sul proprio *smartphone* una guida gratuita, plurilingue, in grado di indirizzare e accompagnare l'utente lungo un nuovo (e obbligato) percorso di visita, corredata di tutti i contenuti culturali utili e tale da permettere l'acquisto *on line* del biglietto di ingresso, superando di fatto l'indisponibilità delle casse *in situ* come da normativa Covid.



2.4 Permanenza dello stato di emergenza: nascita della piattaforma di esperienze digitali

Con il permanere dello stato di emergenza e delle norme cautelative, delle aperture sempre più diradate e a singhiozzi e dell'annullamento, pressoché totale, dei flussi turistici ci siamo a lungo interrogati su come muoversi in uno stato di incertezza assoluta. La risoluzione è stata quella di osare una sfida digitale per una fruizione del patrimonio culturale totalmente nuova, ma rispettosa di quelli che per noi sono parametri inconfutabili di un'esperienza culturale: la qualità della fruizione, l'interazione con un accompagnatore dal vivo esperto, il potenziamento culturale, la versatilità e piacevolezza del momento.

Da queste premesse importanti, e per certi aspetti anche "grazie" alla situazione d'emergenza che abbiamo dovuto affrontare, è nata la **piattaforma LIVE Culture**.

L'idea perseguita è stata quella di continuare ad offrire agli studenti e ai visitatori la possibilità di «entrare» con noi in musei ed aree archeologiche. Non solo predisponendo video visite o *virtual tour*, quanto piuttosto puntando alla **fruizione mediata** da esperti di didattica museale che, tramite il *monitor*, fossero in grado di accogliere ragazzi e turisti e guidarli alla scoperta delle meraviglie del nostro Paese, seppur a distanza.



LIVE Culture ha preso forma grazie all'interazione tra loro di più elementi: **una piattaforma di regia**, con cui gli operatori possono proporre e commentare diversi contenuti di alta qualità, intervallati da collegamenti *live* dal sito/siti oggetto di visita; **virtual tour ad altissima risoluzione, video visite full hd, social game** con contenuti scientifici realizzati dai nostri archeologi e storici dell'arte di concerto con le diverse istituzioni culturali coinvolte.

Lavorare a distanza può non essere facile, da qui l'assoluta importanza di mantenere una relazione continua con i ragazzi e con gli utenti. Ecco perché la piattaforma prevede differenti possibilità di interagire in tempo reale con un operatore culturale, che dal vivo narra e introduce nel luogo oggetto di visita, nell'ambito di una fruizione attiva e dinamica. Siamo infatti convinti che proprio sull'interazione e la capacità di coinvolgimento si giochi la partita delle tante nuove esperienze al varo negli ultimi mesi.

Progettata per un *continuum* virtuale della fruizione durante la fase di chiusura dei musei, la piattaforma è stata immaginata inizialmente per offrire uno strumento di avvicinamento al patrimonio culturale agli studenti sia italiani (che per quest'anno non potranno fare uscite didattiche di alcun tipo) che stranieri (impossibilitati ai viaggi studio all'Estero). Ci siamo resi, però, subito conto che è altrettanto valida per i visitatori che ancora non possono viaggiare, che vivono all'estero, che anche quando si potrà, preferiranno partecipare ad una visita mediata e collettiva ancora a distanza.

2.5. La piattaforma FEEL CULTURE: un ritorno autentico nei territori nel post pandemia

L'impegno di CoopCulture durante l'anno pandemico è stato rivolto anche al "dopo", ovvero alla progettazione di strumenti nuovi in grado di offrire ai futuri turisti del post-Covid un'esperienza autentica e multisensoriale nei territori. Perché nulla tornerà come prima, anche nel turismo.

Feel Culture è la nuova piattaforma commerciale firmata CoopCulture che risponde ad una innovativa logica di offerta finalizzata al raggiungimento di diversi obiettivi, ambiziosi ma imprescindibili per guardare al futuro: valorizzare la ricchezza e varietà dell'offerta turistico-culturale del nostro Paese mediante la creazione di attrattori diffusi, contenere il fenomeno



dell'*overtourism*, contribuire a sviluppare prodotti turistici integrati in un'ottica di filiera.

Feel Culture è costruita infatti non intorno alle destinazioni, criterio impiegato dai maggiori marketplace attualmente esistenti, ma intorno agli interessi: i cluster d'offerta proposti – *culture, taste, learn* e *outdoor* – rispondono all'esigenza del visitatore di "sentire", di vivere esperienze e non semplicemente di visitare dei luoghi e questo consente di spostare il fuoco anche sui territori nel loro insieme o su luoghi meno noti e fuori dai circuiti top, contribuendo a definire nuovi flussi turistici sostenibili. I cluster individuati consentono inoltre di creare proposte integrate che mettono assieme l'esperienza culturale con quella del gusto, il laboratorio creativo con l'itinerario outdoor, la visita "fisica" con l'estensione digitale.

La piattaforma ha tutte le funzionalità utili a supportare le nuove modalità di fruizione imposte dal Covid, potremmo dire che rientra, insieme ad altre iniziative avviate, nella risposta resiliente e non passiva di CoopCulture alla crisi. Una risposta che riteniamo possa offrire un contributo piccolo ma estremamente significativo alla ripresa del turismo fondata su una nuova prospettiva.

Una risposta, ci tengo a dirlo, cooperativa fin dalla sua progettazione perché nata dallo sforzo corale dei soci impegnati nei settori della ricerca, della didattica, del marketing, del commerciale, della comunicazione e dell'ICT che, nonostante le difficoltà dell'ultimo anno, sono riusciti a disegnare, completandolo, un percorso di rinnovamento che, ci auguriamo, sia solo l'inizio di una nuova storia.

3. Conclusioni

Ad un anno dallo scoppio della pandemia, purtroppo tanti e diversi sono ancora gli interrogativi e i dubbi di chi sta tentando con tutte le proprie forze di fare impresa, o meglio, di salvarla, la propria impresa. Una navigazione ancora "a vista" che non permette previsioni ma obbliga alla resilienza più estrema, concedendo, però, di tanto in tanto, alcune consapevolezze e prese di coscienza che rappresentano, a tutti gli effetti, altrettante basi da cui ripartire. Il comparto della cultura e della valorizzazione del patrimonio culturale, tra quelli che più di tutti sotto lo smacco del Covid si è dovuto reinventare,



virando sul digitale un'esperienza fino a ieri pensata solo in quanto legata alla presenza fisica, ne sta facendo emergere tre, tra tutte.

Dal lato del pubblico della cultura, la certezza che anche in un futuro post pandemico, la fruizione dei luoghi continuerà a viaggiare su un doppio binario non parallelo: quello dell'esperienza fisica e quello dell'esperienza in digitale. E le due esperienze, invece che essere alternative tra loro come lo sono oggi, andranno a intrecciarsi e completarsi a vicenda nella misura in cui l'esperienza in digitale sarà in grado, da una parte, di preparare quella fisica, dall'altra, di arricchirla con approfondimenti storici, focus su collezioni, corsi e attività di formazione, occasioni di *community engagement*. In un rinnovato processo di *customer journey* a questo punto ancor più ricco e completo, che apre alla fruizione di più luoghi diversi in un *Grand Tour* virtuale a portata di click!

Ciò sarà tanto più vero quanto più l'esperienza "*phygital*" manterrà il suo approccio umanistico allo strumento tecnologico e quanto più i software e le risoluzioni saranno in grado di portare all'attenzione particolari inediti da integrare con quelli visibili a occhio nudo. In nome di quella compiutezza e di quel potenziamento educativo che l'impresa culturale e creativa si pone quale obiettivo primario rispetto ai propri utenti.

Dal lato del privato che opera nel settore, la pandemia ha accelerato un processo già timidamente in atto da qualche anno ovvero quell'integrazione di competenze tecniche e non tecniche che passa sotto il nome di "ibridazione". Se, infatti, il 2016 è stato l'Anno dei lavori ibridi, come ci ricorda l'Osservatorio delle Professioni Digitali, la pandemia ha senza alcun dubbio affondato il piede sul pedale dell'acceleratore facendo comprendere l'obsolescenza di determinate figure professionali e la sete che il settore ha, piuttosto, di altre figure in grado di coniugare alle competenze tecniche che danno identità alla specifica mansione, *skill* di altra natura (quasi) del tutto nuove per quella particolare occupazione. Nei lavori cosiddetti "ibridi", infatti, le competenze tecniche, gestionali, professionali o relazionali dei mestieri consolidati si combinano e si integrano con le nuove competenze digitali, con le abilità di comunicazione e interazione nei social network, con le modalità di collaborazione in ambienti di lavoro meno gerarchici e strutturati, più tecnologici e dinamici.

E così, come i *recruiter* tecnici devono comprendere la poten-



zialità intellettuale del candidato potendone valutare anche le competenze specifiche; come il giornalista commerciale ed economico oltre a comprovate capacità di scrittura deve anche saper decifrare complesse relazioni finanziarie o identificare i principali trend economici; così in campo culturale, come peraltro emerso da un'indagine condotta nel 2020 dalla Fondazione Scuola Beni e Attività Culturali del Ministero della Cultura, le organizzazioni del settore, istituzionali e non, si sono ritrovate improvvisamente sprovviste di molte funzioni ibride, in grado di governare ed interagire con le piattaforme digitali, ma soprattutto di una loro strategia digitale che andasse ben oltre la promozione social. Al di là infatti di singoli professionisti, reperibili anche esternamente, il vero e proprio *gap* di cui molte istituzioni risentono è una strategia digitale a 360°, che rappresenti anche la funzione non delegabile e probabilmente non affidabile ad un singolo professionista quanto ad un *team* multidisciplinare, composto da soggetti interni e stakeholders come le università e i centri di ricerca, ma anche altri attori del territorio, affinché la strategia digitale sia inclusiva e partecipata com'è necessario che sia.

Vale la pena citare a questo proposito la nascita del ***Distretto Tecnologico per le nuove tecnologie applicate ai beni e alle attività culturali del Lazio***, la rete regionale di Università e Centri di Ricerca che ha coinvolto anche imprese e istituzioni in un percorso di rinnovamento della formazione, dedicata sia agli studenti che agli occupati verso saperi sempre più trasversali ed ibridi, e in un processo di trasferimento dei risultati della ricerca e delle sperimentazioni tecnologiche nelle progettualità reali di imprese e istituzioni.

La domanda che ci poniamo è quindi se non saranno, d'ora innanzi, i soggetti che scaturiranno da queste esperienze, i naturali protagonisti di quella *governance* aperta, inclusiva e partenariale che l'Europa auspica per la messa a valore e lo sviluppo sostenibile dei territori a base culturale. Si chiamino ecosistemi territoriali, *innovation ecosystem*, *hub* culturali e creativi o *hub* di intelligenza collettiva: il nostro auspicio è che siano questi, i veicoli di rigenerazione di un nuovo modello condiviso di sviluppo delle risorse culturali e naturali del Paese. E la cooperazione, per sua natura, si offre quale partner ideale purché si attui un rinnovamento legislativo in grado di transitare da sistemi puntuali, autocratici e monolitici di *go-*



vernance della cultura a nuove forme aperte e cooperative rese possibili grazie alle indicazioni contenute nell'articolo 151 del Codice degli Appalti.

Assunto, peraltro, che nel futuro post Covid, come scritto poc'anzi, la fruizione del patrimonio manterrà la sua doppia natura, fisica e digitale, va da sé che i PSPP che nasceranno intorno alla gestione e valorizzazione dei luoghi saranno partecipati da soggetti appartenenti a filiere ancora più ampie e operanti in settori che, distanti tra loro fino a pochi anni fa, si ritroveranno a lavorare insieme, in una nuova e innovativa contiguità d'azione.

Queste prese di coscienza, che chiamano in causa parole chiavi quali "ibridazione", "contaminazione", "collaborazione", trovano nella cooperazione terreno fertile dove affondare le proprie radici e impiantare così un nuovo modello di sviluppo che sia durevole nel tempo e tragga la propria sostenibilità da fonti e risorse nuove e diversificate.



Territori della Cultura



Centro Universitario Europeo
per i Beni Culturali

Ravello

Metodi e strumenti del patrimonio culturale

L'Aranciera di Villa Borghese: fonti e morfologie Gaetana Maria Giorgio

Un artista ungherese sulla costiera amalfitana
fra gli anni Venti e Trenta Matilde Romito

Il percorso dello scrittore franco-cabilo
Jean El Mouhoub Amrouche Hamza Zirem

Il Pirellone, capolavoro senza tempo
e bene culturale sfaccettato Antonello Grimaldi

Phénoménologie de la sur-nomination:
une analyse sociolinguistique Ferdinando Longobardi,
Marika Pitti



Gaetana Maria Giorgio

*Gaetana Maria Giorgio,
Architetto, specialista in Beni
Architettonici e del Paesaggio*



Fig. 1 Archivio Borghese, pianta di Villa Borghese del XIX sec.

L'Aranciera di Villa Borghese: fonti e morfologie

Il "Casino dei giochi d'acqua"¹, poi chiamato "Aranciera", rappresenta una piccola realtà di Villa Borghese importante per la storia dei giardini e dell'architettura, nella sua conformazione seicentesca come giardino di delizie per i suoi giochi e le sue bizzarre idrauliche, e negli avvenimenti successivi che hanno trasformato le sue forme.

Oggi l'Aranciera di Villa Borghese di Roma ospita il Museo Carlo Bilotti, dono della generosità del collezionista che ha voluto regalare una preziosa parte delle sue collezioni ad un luogo privilegiato, offrendo alla comunità di Roma opere di Giorgio De Chirico, Larry Rivers, Andy Warhol, Gino Severini e Giacomo Manzù.

Per il ritratto del Casino dell'Aranciera è fondamentale partire dagli studi di Alberta Campitelli, integrandoli con alcuni passi delle fonti seicentesche e settecentesche che forniscono una descrizione dettagliata di ambienti inediti, come quello del vestibolo d'ingresso e alcuni aspetti del cortile centrale.

Prima fase, la residenza della famiglia Ceuli.

Nella conformazione originaria del 1500 la zona suburbana compresa tra Porta Flaminia e Porta Pinciana era contraddistinta da grandi proprietà agricole, dotate ciascuna di residenza su modello del "casale di campagna". Fra queste proprietà vi era anche la vigna dei "figli di Gerolamo Ceuli, succeduti alla contessa di Massa"², confinante a ovest con la via delle Tre Madonne e a est con il vicolo di collegamento tra la via Flaminia e la via Pinciana (fig. 2)³.

Relativamente alla morfologia dell'Aranciera, questa viene sempre raffigurata come un edificio a due piani con torre centrale, avente un viale di accesso rettilineo aperto da un portale monumentale sul Muro Torto. Non è chiaro se già da questa fase fosse già presente il cortile centrale della residenza, dove nel 1600 verranno costruite le fontane-ninfeo conservate fino ad oggi⁴.

Seconda fase

Tra il 1607 e il 1608 la vigna Ceuli entrò definitivamente a far parte della Villa Pinciana, acquistata da Francesco e Giovanni Battista Borghese per 2000 scudi da Lelio Ceuli.

Con il completamento di Villa Borghese l'edificio assume una nuova denominazione: "Primo Casino"⁵ o "casino del Muro Torto"⁶.

¹ CAMPITELLI, ARCONTI 2006, p.98.

² CAMPITELLI, ARCONTI 2006, p.82; dall'elenco di vigne di Mattia di Castello, sotto maestro delle strade, 1558.

³ CAMPITELLI, ARCONTI 2006, p.82. Il fondo era segnato come "vinea Marchionnissae Massae" (appellativo riferimento a Ricciarda Malaspina, moglie di Lorenzo Cybo, generale delle armate di Santa Romana Chiesa). La famiglia dei Ceuli era di origine pisana, insediata a Roma nel 1527 grazie al banchiere Girolamo il cui figlio Tiberio incrementò le ricchezze e il prestigio della famiglia. Egli acquisterà, infatti, numerose proprietà.

⁴ CAMPITELLI, ARCONTI 2006, p.85.

⁵ Per distinguerlo dal Casino Nobile, considerato il "Nuovo Casino", CAMPITELLI, ARCONTI 2006, pp.86- 88.

⁶ *Ibid.*



Fig. 2 Bufalini, pianta di Roma 1551 - le vigne di Muro Torto.

Fig. 3 Maggi, Pianta di Roma 1625, particolare con l'Aranciera.

Altre denominazioni, oltre a quelle appena citate, furono attribuite alla villa: infatti fu chiamata "Primo Casale", "Palazzo nel cui recinto erano i Giuochi d'Acqua", "Aranciera" e "Casino vicino il cocchio de' Iustrati", cioè i cedrati, o limoncelli lustrati che vi erano riparati durante la stagione invernale⁷: vien fuori che era questo l'aspetto e la funzione più importante e caratteristica della villa. Lo stesso Montelatici nella sua descrizione settecentesca precisa sin dal principio la sua destinazione d'uso, affermando che era questo l'edificio in cui "eran conservati i vasi degli agrumi all'interno"⁸.

La villa, sin dalla configurazione iniziale di Villa Borghese, appare come punto monumentale di quello che viene definito "Terzo Recinto"⁹. Ha rivestito, infatti, funzione di rappresentanza sin dall'acquisto da parte dei Borghese.

L'elemento che, sin dalle piante del Maggi del 1600 (fig. 3), rimane costante nella morfologia della villa durante i secoli, è il viale rettilineo di accesso.

Nella sua direzione è parallelo al tratto S-O di viale del Muro Torto, a cui si collega direttamente tramite il portale di ingresso: da qui la definizione "Casino del Muro Torto"¹⁰ (in fig. 6 la corrispondenza in pianta attuale fra viale del Muro Torto e il viale d'accesso originario).

Il viale d'accesso funge da elemento divisorio di due aree verdi contigue: esso, secondo la descrizione di Manilli, consisteva in spalliere di mirto fra le quali vi erano 30 vasi di agrumi: "Il viale che divide i due giardini è ornato di spalliere di Mortella, dentro alle quali, in egual distanza, sono alzati sopra basi di peperino trenta vasi di agrumi: ha al capo (il viale) due altre statue di peperino, di Manuelle Portoghese e di Rinaldo Bussone..."¹¹.

⁷ SORBELLO 2001 p. 213.

⁸ MONTELATICI 1700 pp. 122-123.

⁹ CAMPITELLI 2003 p.16; MANILLI 1650 p.161; MONTELATICI 1700, p. 96.

¹⁰ MANILLI 1650, p. 160.

¹¹ MANILLI 1650, p.163.

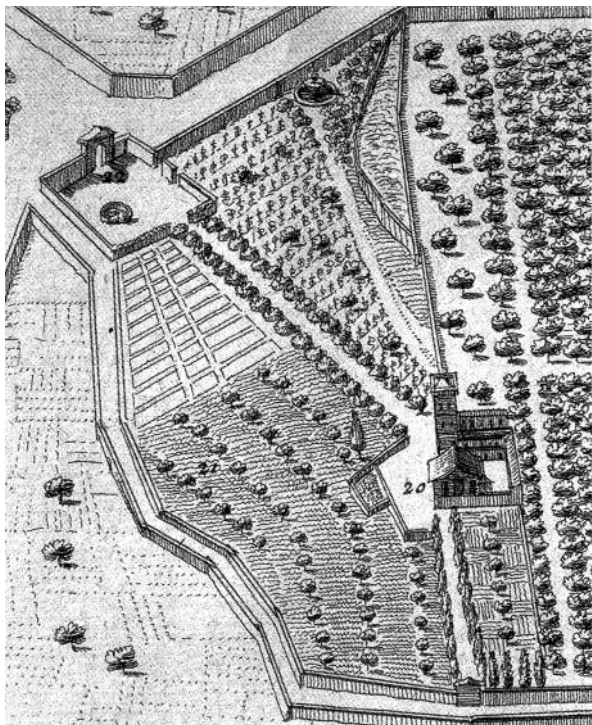


Fig. 4 Delino, pianta di Villa Borghese 1667.

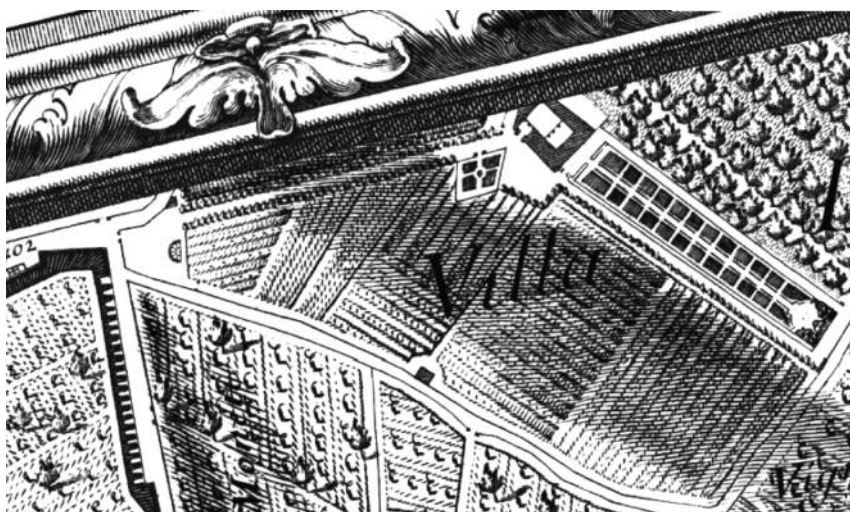
Contestuale è la piazza dell'Aranciera, ben visibile dalla rappresentazione di Delino del 1667 (fig. 4) e descritta come di dimensioni 108 per 120 palmi, "ornata di spalliere di lauro"¹² con un pozzo dell'acqua Vergine a sud, "scendendovi attorno per quaranta scalini, si vede scorrere ad altezza d'uomo la famosa Acqua Vergine"¹³. Dalla piazza d'ingresso partiva il viale di accesso precedentemente descritto. La pianta del 1667 di Delino (fig. 4) e la pianta di Nolli del 1748 (fig. 5) sono esplicative per la divisione delle pertinenze verdi dell'intera villa secondo le diverse funzioni (in fig. 7 la pianta ricostruttiva del giardino): si parla sempre di due aree verdi divise dal viale, una con radiche e cipolle, probabilmente quella più a nord, l'altra con tulipani e rose d'Olanda, attigua a quello che era il vigneto posto nell'area sud, che nel XVIII secolo sarà convertito ad orto¹⁴: la "vigna di dieci pezze", degradante verso sud, era delimitata da un muro che va dal limite sud al limite ovest della villa, "coperto tutto di cedri"¹⁵.

Il Montelatici descrive la parte monumentale del giardino come "Quarto Recinto", o "Recinto del Giardino del Muro Torto"¹⁶.

In sostanza il giardino di rappresentanza, destinato al ricevimento, era ben distinto dalla parte sud della proprietà, che era interamente convertita a vigneti. Sull'altura settentrionale della villa, invece, un lecceto.

Il Manilli, inoltre, descrive molto attentamente quello che è un

Fig. 5 Nolli, 1748. È ben visibile la composizione del verde, la loggia interna al cortile centrale e il vestibolo di ingresso, gli stessi che trovano conferma sia in letteratura che nei ritrovamenti del 2005.



¹² MANILLI 1650, p. 174.

¹³ MANILLI 1650, p. 174.

¹⁴ CAMPITELLI 2003 p. 16; MANILLI 1650 p. 161, p. 173.

¹⁵ MANILLI 1650, p. 170.

¹⁶ SORBELLO 2001, p. 213.

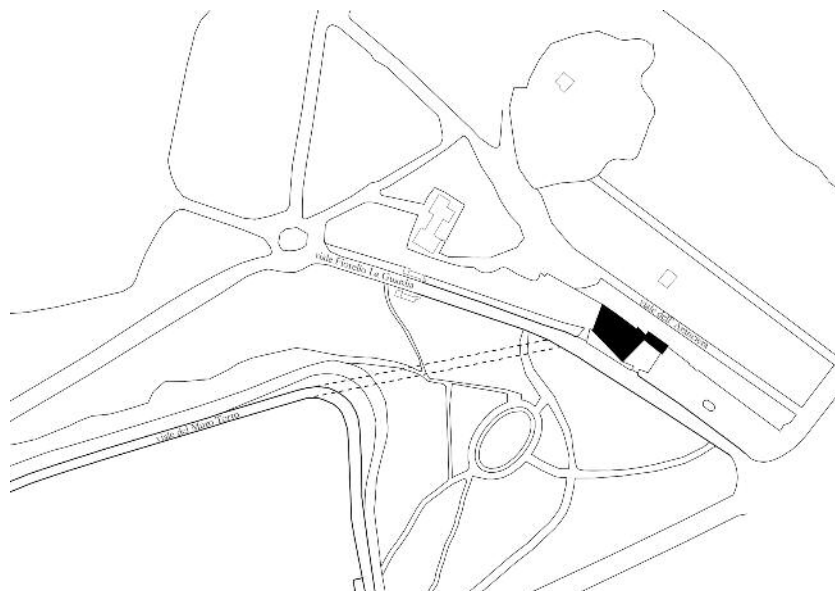


Fig. 6 Pianta attuale dell'area dell'Aranciera, con il viale originario tratteggiato (elaborazione grafica dell'autrice).

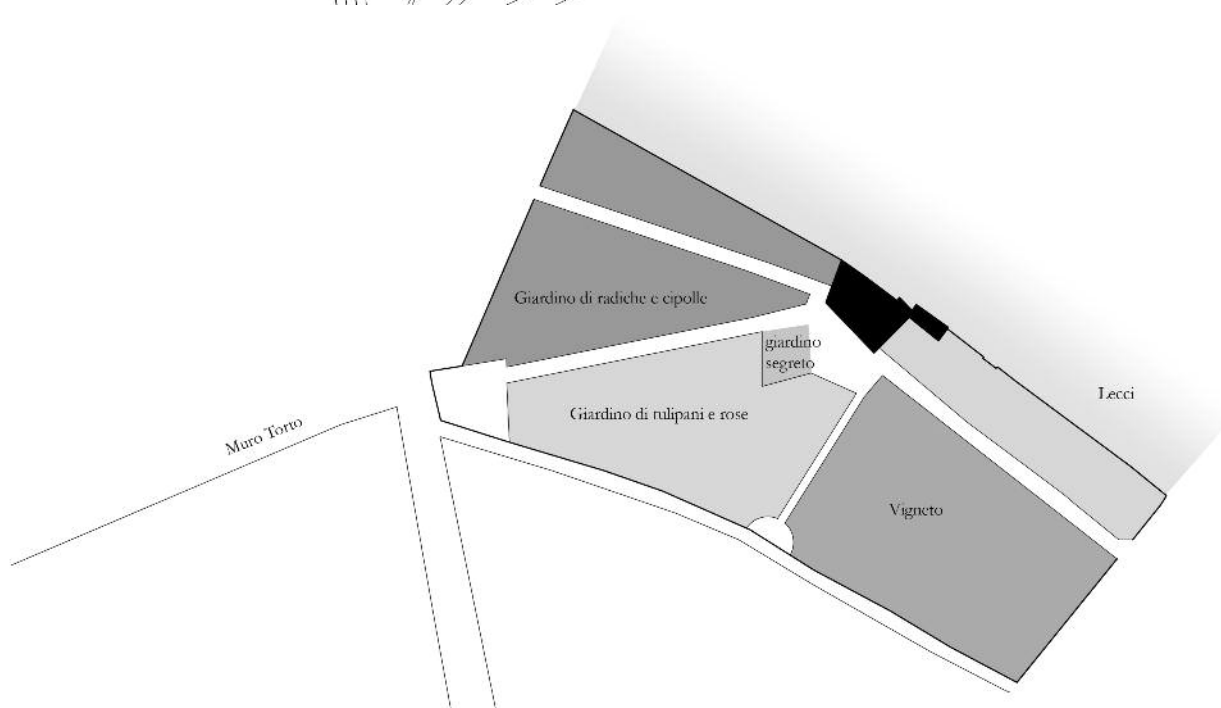


Fig. 7 Pianta ricostruttiva dei giardini dei Casino, sulla base delle descrizioni dell'epoca (elaborazione grafica dell'autrice).

altro viale del Casino, non presente nella raffigurazione del Delino, ma ben visibile in quella del Nolli: questo pare dividesse, a sud della villa, il roseto dalla vigna (fig. 7), partendo dal piazzale antistante l'edificio e terminando nel muro sud con uno slargo ellittico, al centro del quale vi era un'edicola con due cipressi laterali e con una statua "di console" al centro.

Manilli parla di questo viale come lungo 680 palmi e largo 60 palmi, caratterizzato da spalliere di ginepro, sboccando nel piazzale centrale con due statue in peperino sui fianchi¹⁷.

Il fulcro del Casino seicentesco non era costituito né dall'edificio stesso, né dai grandi spazi verdi, ma da quello che le fonti denominano come "giardino segreto", che determinerà la denominazione di "Aranciera": realizzato intorno al 1620, adiacente

¹⁷ MANILLI 1650, p. 171: "Bruttobuono Borgognone e Geminiano Caldarostaro da Modena".



Fig. 8 Il ninfeo oggi, interno del Museo Carlo Bilotti (foto dell'autrice).

al piazzale antistante la residenza, consisteva in un recinto dove venivano conservati vasi di agrumi (è ben visibile nella pianta di Delino del 1667, fig. 4): era sostanzialmente un giardino pensile costruito su "pianelle", in cui nel 1627 fu realizzata una fontana chiamata "ordigno della Tromba", probabilmente un gioco d'acqua, su modello degli altri diversi giochi idraulici che arricchivano il Casino¹⁸.

Dalle fonti in letteratura si deduce che nel 1627 furono valorizzati ancora di più i "giardini del Muro Torto": furono portati da Gaeta numerosi agrumi, assieme a gelsomini, lauri e rose¹⁹.

I Borghese, al momento della creazione della Villa, apportarono modifiche alla struttura architettonica del Primo Casino, mantenendo, però, la configurazione a due piani con tre lati affacciati sul cortile interno, porticato sul fianco orientale e chiusura a nord dal muro di sostruzione del pianoro.

Dalla descrizione di Montelatici vien fuori che il casino era abitato anche dal giardiniere e da altri addetti al servizio²⁰.

Relativamente alla facciata dell'edificio, lo stesso autore: *"Davanti alla suddetta piazza vien fabbricato un palazzo di due piani con molte stanze e con più logge coperte; destinato per l'abitazione del giardiniere, che ha in cura questo recinto, come anche del portinaro e altri del servizio della Villa; la cui di facciata principale ha per ornamento, sotto a due finestre di travertino serrate, una spalliera di Melangoli (aranci amari), con due sedili lunghi di peperino. Fra questi due sedili vien'alzata una porta tonda, per la quale si entra nel palazzo,*

¹⁸ MANILLI 1650, pp. 171, 172.

¹⁹ CAMPITELLI 2003, p. 44; CAMPITELLI, ARCONTI 2006, p.89.

²⁰ SORBELLO 2001, p. 213.



sotto ad un picciol portico, con due archi sostenuti nel mezzo da una colonna di granito nero, dove posa una tavola quadra di travertino per passar in altre stanze del piano terreno...²¹

Quest'aspetto, inedito in letteratura, completa la descrizione seicentesca del Casino aggiungendo un elemento monumentale fondamentale: il vestibolo di ingresso. Il primo elemento è il portale affiancato da sedili di peperino per le attese all'aria aperta, con le due finestre in travertino sul prospetto di ingresso. Entrando, il vestibolo di ingresso permetteva di accedere al cortile centrale monumentale attraverso i due archi descritti, sorretti da una colonna centrale in granito (figg. 9-10). La conferma della presenza e della posizione decentrata di questa entrata si trova nella pianta del Nolli, in cui è ben visibile (fig. 5).

Ma quell'oggetto di profondi quesiti relativamente alla sua conformazione e morfologia è il cortile quadrato interno, di cui ancora oggi rimane una porzione, il ninfeo (fig. 8).

Il Montelatici prosegue, a tal proposito, la sua descrizione: "Nel mezzo poi di questo palazzo si contiene un riquadrato cortile, le di cui pareti mirandosi vagamente abbellite con fresco, e con festoni, spoglie e instrumenti militari nelle cantonare, lavorati di graffito... Nel muro di man sinistra vien'alzata in mezzo una porta quadra di travertino con due lunghi sedili accanto di mattoni; dall'altro lato incontro si vede una loggia terrena con altre due porte simili per fianco, e con quattro archi sostenuti da tre colonne di granito nero d'ordine toscano²². Fra queste due facciate s'offerisce la terza, che per corrispondere incontro all'ingresso del palazzo, comparisce più d'altre ornata, mentre in essa vedendosi da i lati due gran nicchie incavate per uso di rustiche fontane, dipinte al di dentro con diversi uccelli e rami di vite; quali vengono ripiene di tartari disposti in forma di scogli con piccole caverne; nella prima posa anche una statua in piedi di peperino rappresentante un uomo rustico; e nel mezzo d'ambidue fa vaga vista una fontana con un vaso di granito nero, e con due colonne dell'istesso marmo, che reggono il frontespizio con l'Arme sopra del Car-

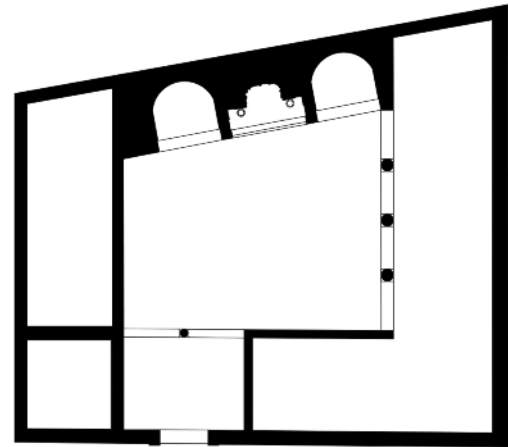


Fig. 9 Pianta ricostruttiva ipotetica della fase del Seicento: la torre laterale, sulla base delle raffigurazioni, era probabilmente sul lato ovest; il porticato interno è collocato in base ai muri ritrovati nello scavo del 2005, il vestibolo di ingresso secondo le descrizioni e le piante dell'epoca (elaborazione grafica dell'autrice).

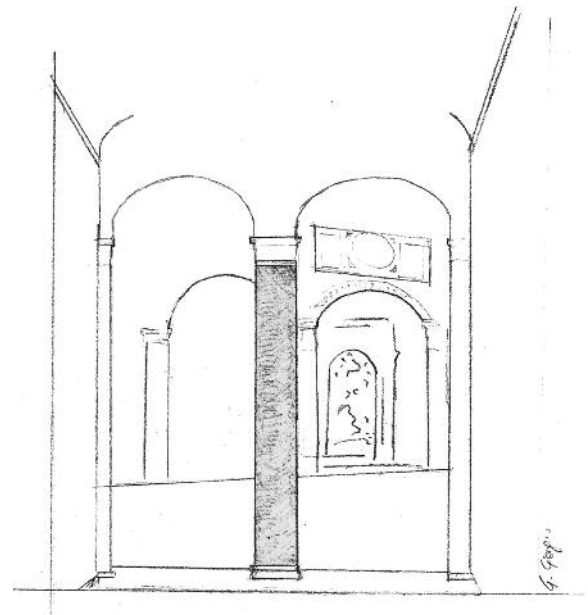


Fig. 10 Schizzo sulle forme ipotetiche che poteva avere il vestibolo di ingresso (elaborazione grafica dell'autrice).

²¹ MONTELATICI 1700, pp. 118-130.

²² Tuscanico.

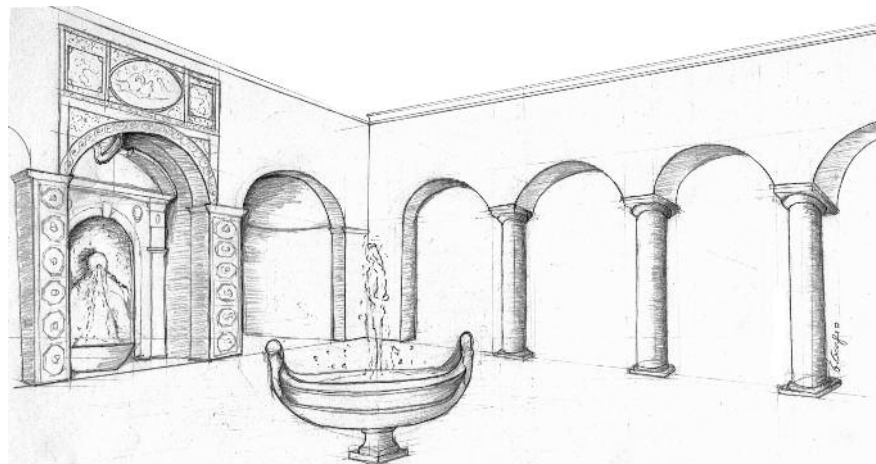


Fig. 11 Ricostruzione ipotetica del cortile, per la fontana a navicella si è presa a modello quella della coeva Villa Sciarra (elaborazione grafica dell'autrice).

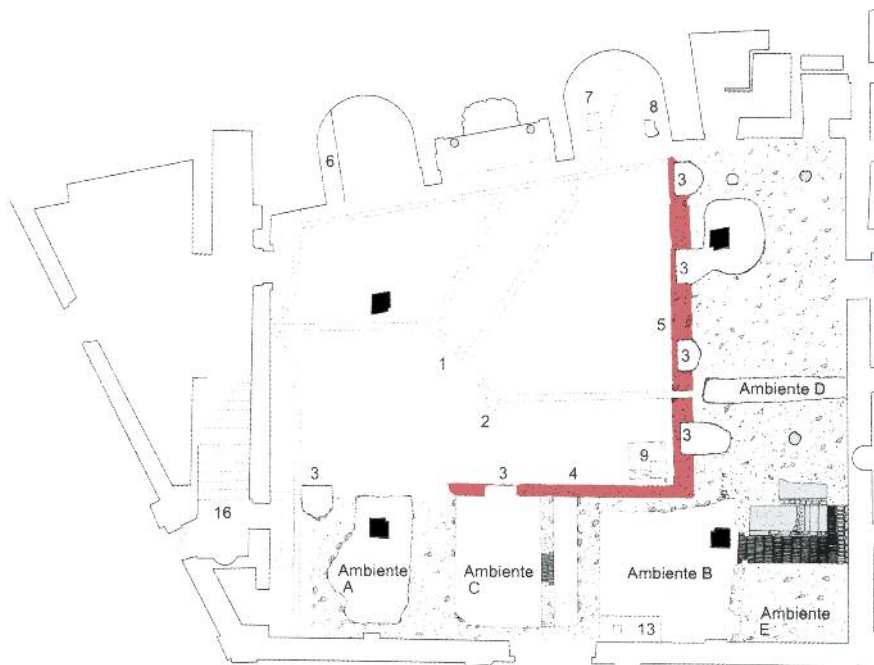


Fig. 12 Planimetria di scavo del 2005 (rilievo di A. Napoletano, da Campitelli, Arconti 2006, p. 111): sono messi in evidenza i muri relativi all'antica loggia del pianterreno, in rosso, e i pilastri in c.a. costruiti nel 1934 che hanno sfondato gli ambienti sottostanti, in nero.

dinale Scipione Borghese..²³. Descrizione commentata anche dalle analisi di A. Campitelli²⁴.

L'aspetto che colpisce ancora oggi è la minuta decorazione a mosaico di pietre, conchiglie, tartari e altro che decorano il ninfeo nella conformazione superstita alle modifiche successive. Vi è, nella stessa tecnica, un "frontespizio"²⁵, ossia un fregio

²³ MONTELATICI 1770, pp. 118-130

²⁴ CAMPITELLI, ARCONTI 2006, p.86.

²⁵ MONTELATICI 1770, p. 120.



sovrastante, con tre quadri raffiguranti delfini e uccelli marini. La struttura su cui è necessario soffermarsi, poiché vien fuori preponderante dalle descrizioni seicentesche, è la loggia nel cortile. In relazione a questo, lo scavo archeologico del 2005 ha messo in evidenza due muri perpendicolari (fig. 12), per cui si trova conferma che il cortile dell'edificio aveva dimensioni minori rispetto a quello percepibile oggi: i due muri sono sicuramente relativi al loggiato descritto da Manilli e Montelatici, con arcate e colonne di granito²⁶.

Dall'indagine di A. Napoletano del 2006 i due "muri" perpendicolari di cui si parla sono indicati come "resti di murature"²⁷ sui lati sud ed est del cortile; verosimilmente, però, questi erano i resti delle fondazioni del loggiato seicentesco: essendo questo un piano interrato rispetto al piano di calpestio nobile, ed essendo un piano di importanza secondaria per la destinazione d'uso degli ambienti (cucine²⁸).

Nello stesso piano interrato vi è il riempimento di terra per il superiore giardino con i condotti idraulici indicati nelle indagini del 2006²⁹.

Tornando al cortile centrale e al suo giardino, l'elemento, oggi perso, che probabilmente attirava di più gli ospiti della villa era la fontana centrale del cortile, a forma di navicella, *"in cui si fanno molt'ingegnosi giuochi d'acqua, ogn'uno dei quali prende da ciò che rappresenta il suo proprio nome: l'ombrello, la nebbia, il bicchiere, la stella, la girandola, la grandine, la caccia..."*³⁰. Manilli, inoltre: *"... nel mezzo del cortile una fontana a forma di navicella; nella quale si fanno ingegnosissimi giuochi d'acqua"*. Il viaggiatore Mortfort ci parla a tal proposito di *"deliziosi congegni azionabili all'insaputa del visitatore e realizzati per il godimento degli ospiti"*³¹.

Un'altra fontana coeva, spesso ignorata nelle visite attuali poiché quasi di impossibile fruizione visiva (dato il degrado), è quella esterna, sul lato occidentale dell'edificio attuale. Montelatici ne parla: *"Nell'uscir dal palazzo sorge ancor l'acqua da molti zampilli, posti intorno al limitare della porta; e volgendo a man dritta, ornato da una banda con spalliera di lauri; sogliono ancor quivi far vedere altri scherzi gentili pur d'acqua; che per il medesimo effetto scaturisce e non solo lungo il muro da altri zampilli, ma anche da una gran fontana ornata di tartari, che si scorge in cima al viale"*³².

²⁶ NAPOLETANO 2006 pp. 110-112.

²⁷ NAPOLETANO 2006 p. 110.

²⁸ NAPOLETANO 2006 p. 113.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ MONTELATICI 1700, pp. 118-130.

³¹ MORTFORT 1658.

³² MONTELATICI 1700, p. 127.



Fig. 13 Percier, 1809.

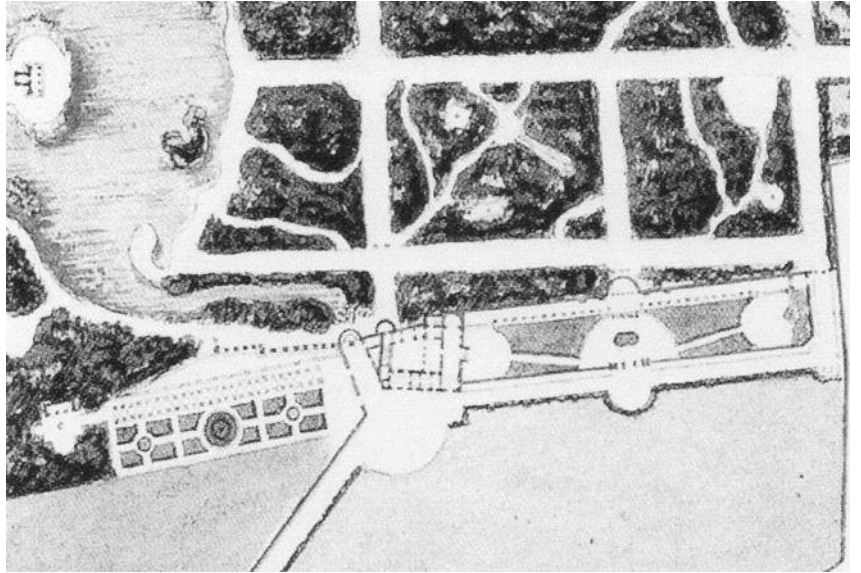
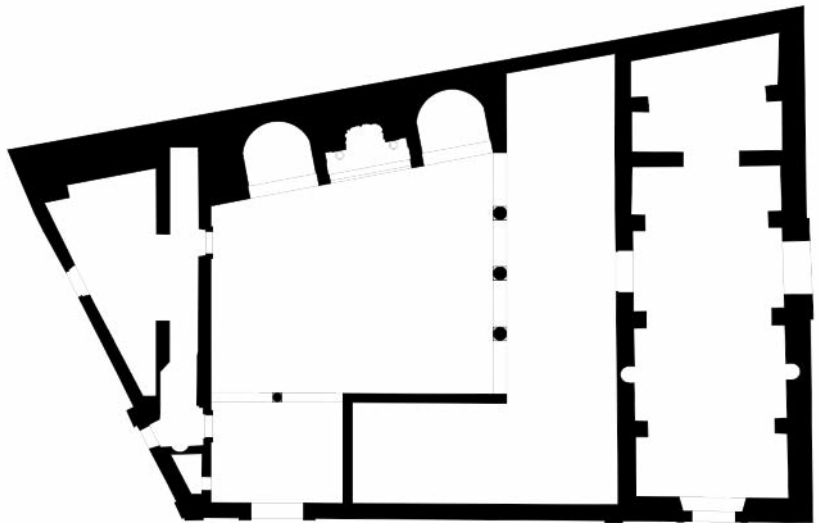


Fig. 14 Ricostruzione ipotetica della fase del Settecento sulla base delle piante del Nolli e di Percier e sui ritrovamenti archeologici del 2005. Sono messe in evidenza le addizioni laterali, con la Galleria est del Piano Nobile (elaborazione grafica dell'autrice).



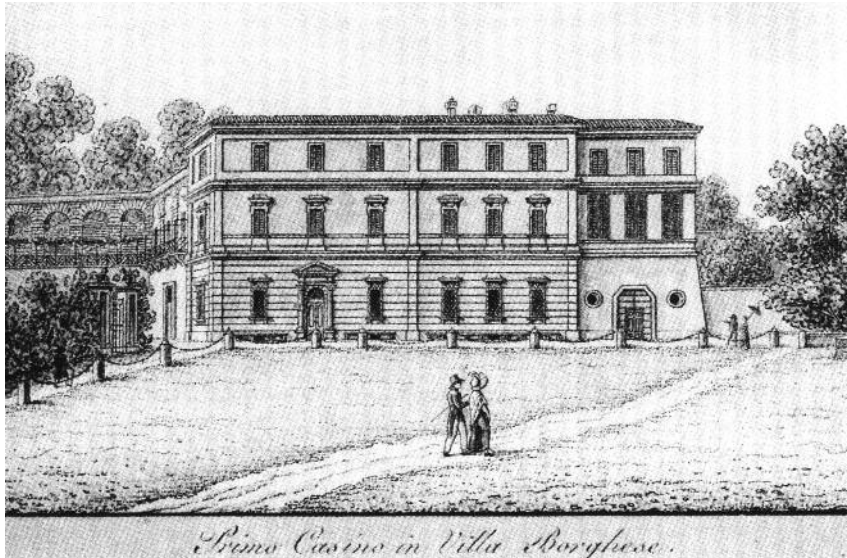


Fig. 15 Cipriani, Aranciera 1816.

Terza fase

Per completare il ritratto dell'edificio è necessario completare la descrizione delle fasi successive: nel 1700 Marcantonio IV Borghese fece ampliare e ridecorare il Casino, proprio quando promosse le grandi trasformazioni della Villa.

Il Casino viene, in questo momento, denominato "Casino dei Giuochi d'acqua", a sottolinearne la funzione ludica poiché sede di eventi e feste mondane.

Dalla pianta di Percier (fig. 13), del 1809, si denota come questo, nella sua configurazione tardo settecentesca, sia stato oggetto di trasformazioni importanti: tutte le annessioni, così come le nuove forme dei giardini, sono frutto di interventi commissionati da Marcantonio IV Borghese.

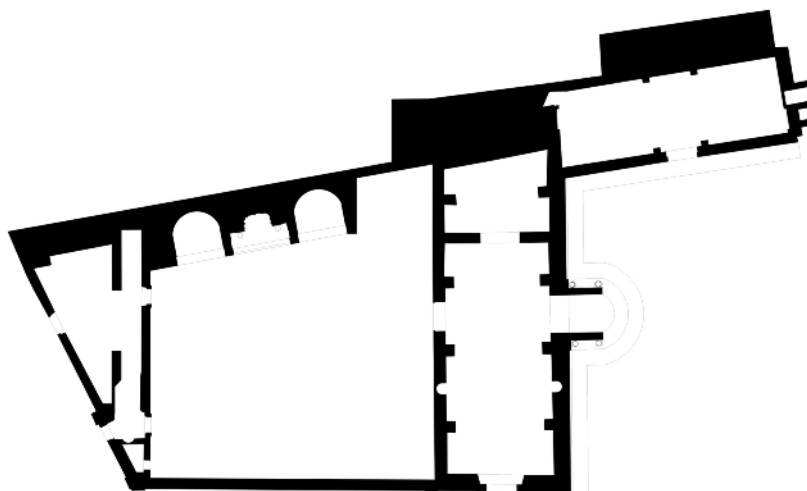
Ulteriore ampliamento riguarda il lato est, in cui viene giustapposta una nuova costruzione destinata a divenire, nell'Ottocento, "la Galleria del Piano Nobile" (pianta in fig. 14, prospetto in fig. 15).

Come si denota dalle raffigurazioni ha un prospetto arretrato rispetto alla fabbrica seicentesca, con la porzione inferiore realizzata a scarpa con mattoni pieni, con finestre tonde in travertino.

È proprio in corrispondenza della nuova struttura orientale che viene realizzato il nuovo ingresso, orientato, quindi, verso est, in direzione del Casino Nobile e dell'ingresso monumentale di Villa Borghese (Porta Pinciana). Questa direzione non è ca-



Fig. 16 Ricostruzione della fase post 1849. È visibile l'annessione della struttura est, come nuovo ricovero per gli agrumi (elaborazione grafica dell'autrice).



suale, ma è motivata dal fatto che ormai la residenza era luogo di feste e ricevimenti, la cui monumentalità era esposta al flusso di ospiti che accedevano alla Villa da Est³³.

Le raffigurazioni forniscono anche informazioni sulla realizzazione dei nuovi giardini "all'inglese" nelle zone adiacenti alla residenza: nelle fonti si parla anche del prolungamento del viale che portava alla Fontana della Vela, assieme alla realizzazione di una "fontana dei Cavalli Marini". Purtroppo queste rimangono solo informazioni documentarie, poiché fu tutto distrutto nel 1849³⁴.

Quarta fase

Il matrimonio del principe Camillo II Borghese con Paolina Bonaparte del 1803 segnò un periodo di grandi perdite per la sfarzosa residenza romana, poiché furono vendute al Louvre numerose opere d'arte e scultura per la gloria di Napoleone³⁵. Con la nascita e la caduta della Seconda Repubblica Romana vi furono violente devastazioni: nel funesto 1849 furono danneggiati tutti i giardini e gli edifici più preziosi.

I bombardamenti ridussero il casino in ruderi: in tutte le raffigurazioni l'edificio si presenta privo di copertura, con i muri del piano nobile ridotti a lacerti.³⁶

³³ Gli interventi settecenteschi non riguardano solo il Casino ma tutto ciò che ha intorno: fu realizzato il Giardino del Lago, su modello dei giardini pittoreschi.

³⁴ CAMPITELLI, ARCONTI 2006, pp.91-98.

³⁵ CAMPITELLI, ARCONTI 2006, p.98; "Al tempo il Casino dei Giuochi d'Acqua era il più ricco di decorazioni e arredi preziosi, realizzati per i grandi ricevimenti: si parla di 77 opere solo al piano terra, fra busti, fregi, sarcofagi e sculture."

³⁶ CAMPITELLI, ARCONTI 2006, pp.97- 99.



Quinta fase

Dopo i bombardamenti del 1849 il principe Marcantonio V Borghese impegnò diverse risorse per cominciare immediatamente la fase di ricostruzione di tutti gli edifici danneggiati della Villa; chiamò a dirigere i lavori l'architetto Stanislao Bacchettoni, che fece iniziare i lavori nel 1853, dopo cui il Casino fu riaperto il 27 dicembre 1856. Il restauro fu prevalentemente una ricostruzione con forme ipotetiche, totalmente diverse dall'impianto originario della residenza: questa fu privata, infatti, della facciata seicentesca meridionale (figg. 16-17) che si affacciava sul piazzale. Inoltre il cortile centrale interno fu totalmente sigillato e coperto con terrazza superiore.

Il nuovo prospetto meridionale, quindi, era rappresentato dal basso muro che vediamo ancora oggi.

Nella fig. 17, risalente al 1880 circa, è visibile sul lato est dell'edificio un corpo rettangolare che le fonti adibiscono a ricovero per gli agrumi, il che porta alla nuova denominazione del Casino come Aranciera: le rappresentazioni *pre* 1849 non lo riportano, per cui sicuramente è stato compiuto dopo il bombardamento³⁷.

Fig. 17 Anonimo, Pianta di Villa Borghese con focus sull'Aranciera, 1880. Evidente l'assenza dell'ala sud, sostituita da un semplice muro di chiusura, che non fu più ricostruita dopo i bombardamenti. Chiaro anche il disegno dei giardini.

³⁷ CAMPITELLI, ARCONTI 2006, pp.102-103.



Fig. 18 La copertura in vetrocemento del 1934, sostituita nel 2006 con i lavori che hanno determinato l'aspetto attuale del museo (da Campitelli, Arconti 2006, p. 117).

Sesta fase

L'aranciera passa nel 1903 alla proprietà del Comune di Roma, che la utilizza come sede di uffici, destinata in parte a sede della direzione amministrativa del Parco e in parte ad appartamenti.

I restauri successivi furono svolti nel 1928 e poi nel 1934, anno in cui fu restaurato il Ninfeo con il rifacimento di intere parti e con la rimozione definitiva delle scogliere decorative delle nicchie laterali, le seicentesche grotte artificiali³⁸.

La copertura del terrazzo fu sostituita con una superficie in vetrocemento poggiante su quattro pilastri in cemento armato, ancora esistenti, che hanno sfondato le cucine settecentesche del piano interrato³⁹. Per quanto riguarda il ninfeo, le colonne di granito nero sono state, nel corso dei lavori novecenteschi, sostituite da colonne scanalate di marmo bianco⁴⁰.

Dopo la II Guerra Mondiale, l'Aranciera fu affidata all'Istituto religioso "Maria Immacolata" fino al 1959 (rimase, però, di proprietà del Comune). Nel 1982 fu affidata all'Assessorato al Centro Storico e divenne poi sede espositiva della donazione effettuata dal collezionista Carlo Bilotti al Comune di Roma⁴¹.

³⁸ Fu, inoltre, posto al centro del Ninfeo un sarcofago strigilato tardo imperiale come vasca di raccoglimento delle acque.

³⁹ NAPOLETANO, MARTINI 2016, pp. 55-64, NAPOLETANO 2006, p. 110-114.

⁴⁰ SORBELLO 2003, p. 215.

⁴¹ CAMPITELLI, ARCONTI 2006, p.106.



Fig. 19 L'Aranciera oggi, il prospetto sud.

Abbreviazioni bibliografiche

- CAMPITELLI 2003 = Campitelli A., *Villa Borghese. Da giardino del principe a parco dei romani*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2003.
- CAMPITELLI, ARCONTI 2006 = Campitelli A., Arconti A., (a cura di), *Museo Bilotti. Aranciera di Villa Borghese*, Roma 2006.
- COFFIN 1991 = Coffin D., *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton 1991.
- DI GADDO 1997 = Di Gaddo B., *L'architettura di Villa Borghese*, Roma 1997.
- LAPI BALLERINI, MEDRI 1999 = Lapi Ballerini I., Medri L.M., (a cura di) *Artifici d'acque e giardini: la cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, in atti del V Convegno internazionale sui parchi e giardini storici, Firenze 1999.
- MANILLI 1650 = Manilli J., *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, Roma 1650.
- MONTELATICI 1700 = Montelatici D., *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana con l'ornamenti, che si osseruano nel di lei palazzo, e con le figure delle statue più singolari*, Roma, 1700.
- MORTFORT 1658 = Mortfort F., *His book. Being his travels through France and Italy*, Londra, 1658.
- NAPOLETANO 2006 = Napolitano A., *Novità dal cantiere: lo scavo nel cortile del Casino*, in Campitelli A., Arconti A. (a cura di), *Museo Carlo Bilotti. Aranciera di Villa Borghese*, Milano 2006, pp. 110-117.
- NAPOLETANO, MARTINI 2016 = Napolitano A., Martini A., *I sotterranei del Casino dell'Aranciera si raccontano: ritornano alla luce le cucine della famiglia Borghese*, in *Bollettino dei musei comunali di Roma*, Roma 2016.
- PASQUETTI 1982 = Pasquetti A., Scheda 9, in Fagiolo M., *La Roma dei Longhi, Papi e architetti tra Manierismo e Barocco*, Roma 1982.
- SORBELLO 2001 = Sorbello R., *Il ninfeo del Casino dei Giuochi d'Acqua*, in Cazzato V., Fagiolo M., (a cura di), *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia*, Milano 2001.



Matilde Romito

Matilde Romito, già dirigente Musei Provinciali del Salernitano, Componente il Comitato Scientifico del CUEBC

Un artista ungherese sulla costiera amalfitana fra gli anni Venti e Trenta

Negli ultimi dieci anni, durante le ricerche sugli artisti stranieri che avevano visitato per più o meno tempo la costiera amalfitana, mi sono imbattuta in diversi ungheresi, Pal Bor, Mihály Erdélyi, Deli Antal, Gáborjáni Szabó Kálmán, Georg Mayer-Marton, István Csók, le cui opere si concentrano fra gli anni Venti e Trenta. Nati tutti sullo scorcio dell'Ottocento, hanno in parte vinto la borsa di studio per l'Accademia Ungherese a Roma, in parte partecipato alle Biennali di Venezia, ma tutti hanno sentito come forza di vita la luce del Mediterraneo.

Pal Bor (Budapest, 2 marzo 1889-1982)¹ nel 1914-'19 è internato civile in Bretagna: durante la sua prigionia con costanza disegna, dipinge, scolpisce, scrive note. Negli anni Venti scrive in Ungheria su riviste d'arte e anche per l'arte ungherese industriale. Nel 1925 è a Parigi ancora una volta, e poi in Italia. Nel 1930 è uno dei fondatori del Laboratorio dell'Alleanza; inizia a disegnare tappeti. Durante la guerra viene distrutta la maggior parte delle sue opere. Negli anni successivi riprende a viaggiare ancora una volta, Francia, Inghilterra, Italia, Dalmazia. Ha tenuto numerose mostre personali fin dal 1921, partecipando anche alla Biennale di Venezia nella seconda metà degli anni Venti e nel 1933 alla sezione ungherese presso la Triennale di Arti Applicate di Milano (vincendo medaglie di bronzo per i tappeti). Realizza vari acquerelli e oli di Positano nel 1927-'28: ha viaggiato in Italia nel 1925, si è sposato nel 1926 per poi passare un anno in Italia. La pittura di Bor vince per la bellezza cromatica e la capacità disegnativa: sembra che la luce mediterranea sia per lui, segnato anche da un lungo internamento, vitale e l'ha ricercata proprio tornando in Italia per soggiornarvi un anno intero.

Mihály Erdélyi (Szeged, 17 settembre 1894 - 19 marzo 1972)² frequenta nel 1920-'23 l'Accademia Ungherese di Belle Arti. Nel 1923-'26 è all'Accademia di Firenze e Palermo. Nel 1967 vince il premio "Summer Exhibition" di Szeged. La sua vita fu avventurosa, con un approccio di ottimismo: per diciotto anni è stato arruolato come marinaio e ha viaggiato in tutto il mondo. Fece esperienze di viaggio ispirate alla pittura: nel 1934 dipinge ad olio su cartone una *Positano* particolarissima, di cm 30x40: egli è stato influenzato dall'uso fauves di colori vivaci e dall'espressionismo che gli ha trasmesso quel modo di rappresentare gli edifici, deformandone le linee, con un approccio giocoso e talvolta comico. Su questa base ha creato un linguaggio dal design unico, dove gli elementi epici e colo-

¹ Matilde Romito, *La pittura di Positano nel '900*, Pandemos, Arte & Storia 1, Paestum 2011, pp. 104-107, figg. 188-191.

² Eadem, "Vieni qui, il paese è una fiaba..." *Pittori di Positano nel '900*, Pandemos, Arte & Storia 2, Paestum 2013, pp. 193-194, figg. 239-240; *Positano "dove le onde e le montagne si incontrano"*. *Testimonianze figurative fra Ottocento e Novecento*, OperaEdizioni, Salerno 2019, pp. 127-128, figg. 304-305.



ristici hanno fin dall'inizio un ruolo importante. Prima di stabilirsi definitivamente a Szeged, è stato in Italia, a Monaco, Berlino, Parigi, in Svizzera, dove ha vissuto e lavorato. Nel frattempo, ha realizzato la regia di molte mostre.

Deli Antal (Gerényes, 16 settembre 1886 - Szentendre, 1° marzo 1960)³ venne a studiare in Italia.

Tra il 1914 e il 1918 prestò servizio come soldato durante la prima guerra mondiale. Nel 1918 divenne allievo del College of Fine Arts, dove insegnavano Károly Ferenczy e István Réti. Dal 1922 si esibisce regolarmente al Salone Nazionale, alla Galleria d'arte, al Museo Ernst e al Museo Ferenczy di Szentendre. Nel 1922, come borsa di studio per la Società Szinyei, si formò a Monaco, un viaggio di studio a Parigi nel 1925, nel 1926 e nel 1927 studiò a Parigi, e in Italia nel 1928, anno in cui realizza *City detail*, un carboncino su carta che rappresenta il confluire di due scalinate a Positano.

Negli anni Trenta divenne membro della Colonia d'arte di Szentendre, cittadina a nord di Budapest, dove agli inizi degli anni Venti si formò una colonia di artisti. È stato membro della Fondazione ungherese per le arti creative e dell'Association of Hungarian Fine and Applied Artists, fondata nel 1949.

Gáborjáni Szabó Kálmán (Debrecen, 18 settembre 1897 - Budapest, 19 giugno 1955)⁴ fu pittore, designer grafico, artista e docente. La sua vita e il lavoro sono strettamente legati al College calvinista. È stato allievo dell'Accademia di Belle Arti. Dal 1922 al 1945 è stato il maestro di arte calvinista al College. Nel 1934 ha pubblicato il suo libro in forma di ex libris; poi una serie di xilografie nel 1936. Nel 1945 ha preso parte ad una nuova sistemazione della riformata Università di Debrecen e organizzato la prima mostra di disegni dei bambini. È stato nominato insegnante presso l'Accademia di Belle Arti nel 1945. Nel 1930-'31 ha vinto una borsa di studio all'Accademia Ungherese di Roma e di nuovo nel 1938-'39. *Visioni d'Italia* "Italian Cityscapes", è una serie di 12 xilografie realizzate nel 1929-'30 e pubblicate in forma di album nel 1939 a Roma dove si vedono, per il territorio in esame, dove ha catturato le sue esperienze in Italia.

Georg Mayer-Marton (Győr, 3 giugno 1897- Liverpool, 8 agosto 1960)⁵ è figura significativa dell'arte viennese tra la prima e la seconda guerra mondiale che lavorò in olio, acquerello e grafica. Tra il 1923 e il 1939 partecipò a oltre 40 mostre nazionali e internazionali; in particolare si ricorda la Biennale di Venezia del 1934, per la vicinanza cronologica con le opere prodotte in

³ Eadem, *Positano "dove le onde e le montagne si incontrano"* ... cit., pp. 126-127, figg. 302-303.

⁴ Matilde Romito, *Wanderer in Traumlandschaft. Pittori stranieri ad Amalfi, Atrani e Ravello nella prima metà del '900*; in corso di stampa.

⁵ Ibidem.



Italia. Nei suoi dipinti, Mayer-Marton utilizza elementi di espressionismo e cubismo. Domina una certa trasparenza della composizione accompagnata da una struttura quasi ritmica. Dopo la sua emigrazione forzata in Inghilterra nel 1938, ha continuato a dipingere ad acquerello e olio. All'inizio degli anni Cinquanta iniziò un rinnovamento della produzione artistica, soprattutto in olio e, per la prima volta, in mosaico, una tecnica che aveva studiato a Ravenna trent'anni prima. Il suo stato di appartenenza agli ebrei gli creò moltissimi problemi e avversità.

István Csók (Sáregres, 13 febbraio 1865 - Budapest, 1° febbraio 1961)⁶, pittore impressionista, è diventato famoso in Ungheria per i suoi nudi, i ritratti e i paesaggi del lago Balaton. Visse ed espose a Parigi per una parte della sua vita. Csók tenne molte mostre internazionali in città come Roma, San Francisco, Pittsburgh e Londra. Ha vinto il Premio Kossuth due volte. Nel 1937 realizzò una bellissima Amalfi, una combinazione di paesaggio e natura morta tipico di István Csók: l'audacia dei colori riflette il suo viaggio in Italia. È il desiderio della gente del nord di andare a sud. Oltre al disegno, forti contrasti di colori e una composizione audace e brillante rendono l'immagine indimenticabile. Linee fluide si fondono nella natura morta e nel paesaggio in un panegirico pittorico di Amalfi, ricordando le emozioni e i pensieri di Goethe sulla terra dei limoni; coraggiosamente e brillantemente risolta l'esatta composizione del contrasto di colore in un vivido disegno.

L'artista ungherese qui trattato è **Károly Patkó**, pittore, grafico e incisore di rame, che nacque a Budapest il 7 aprile del 1895 ed ivi morì il 1° aprile del 1941, pochi giorni prima di compiere 46 anni. I genitori di Károly erano dipendenti pubblici austriaci: dei loro quattro figli, Rudolf e Anna erano ancora nati a Vienna, Károly e Péter già a Budapest. Della famiglia, Károly era l'unico a scegliere la carriera artistica, Rudolf era uno chef, Anna una casalinga e Péter un cameriere. È nato originariamente con il nome di Paumkirchner. Il figlio maggiore, Rudolf Paumkirchner Jr., nacque a Vienna nel 1888. Károly cambiò Paumkirchner in Patkó nel 1914 e Rudolf scelse il cognome Palmer, dopo che lui e sua moglie si stabilirono a Londra nel 1940 e acquisirono la cittadinanza britannica. Rudolf ha lavorato come chef a Londra e ha fatto notevoli sforzi per rendere suo fratello un artista di fama internazionale; ha prima organizzato mostre delle opere di Patkó a Vienna e poi a Londra, e ha venduto le opere durante le mostre. Trasportare le immagini all'estero non è stato un compito facile; Paul Tabori⁷, autore

⁶ Ibidem.

⁷ Giornalista e scrittore ungherese di origine ebraica.

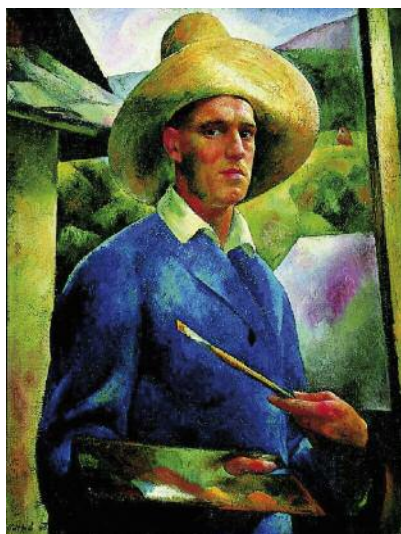


Fig. 1. Self-Portrait with Hat, 1925.

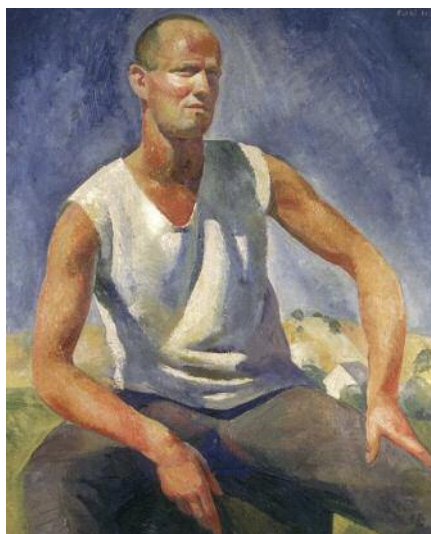


Fig. 2. Self-portrait, 1928.

dell'introduzione al catalogo della mostra del 1957, rileva anche che aveva bisogno soprattutto di pazienza e risorse finanziarie.

Si conservano vari autoritratti e ritratti di Patkó: *Self-Portrait with Hat* (*The Painter at Work*, Autoritratto con cappello o Il pittore al lavoro, avendo pennello e tavolozza in mano), olio su tela di cm 99x74, firma e data in basso a sinistra "Patkó 925", collezione privata (fig. 1); *Self-Portrait*, olio su tela di cm 110x90, 1928, proprietà privata (fig. 2); *Self-portrait*, olio su tela di cm 50x41, 1928, firmato e datato in basso a sinistra "Patkó 28" (fig. 3). Ernő Bánk (v. *infra*) dipinse *Patkó allo specchio*, olio su tela di cm 55x68, firmato e datato "Bánk Ernő / 928" in alto a destra su due righe, Magyar Nemzeti Galéria, Galleria Nazionale Ungherese, Budapest (fig. 4).

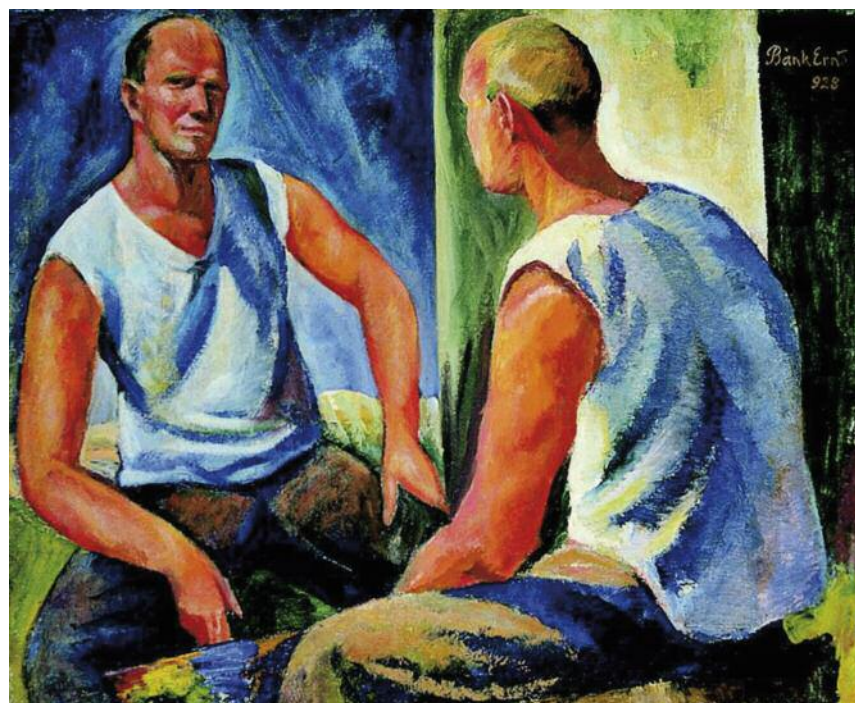


Fig. 4. Ernő Bánk, 1928.

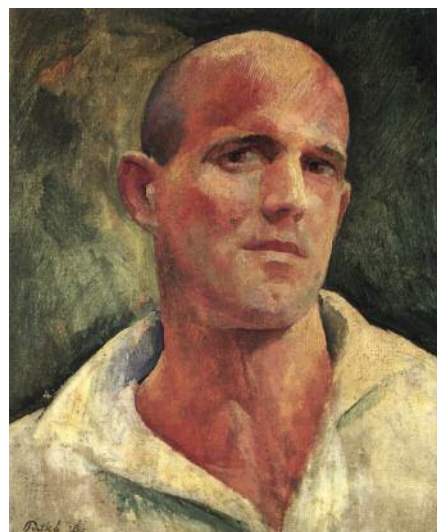


Fig. 3. Self-portrait, 1928.



Fig. 5. Female portrait, 1930.

Fig. 6. Resting Girl, inizi anni '30.



La compagna di Patkó si chiamava Irén Deutsch ed è stata anche la sua musa ispiratrice e partner durante il suo breve periodo creativo di soli due decenni: *Female portrait*, Ritratto femminile (Irén), tempera su tavola di cm 62,5x50, 1930; non firmato (fig. 5); una figura riconoscibile nei dipinti sia degli anni Venti che degli anni Trenta. In *Resting girl*, Ragazza che riposa (fig. 6), tempera su legno di cm 60x51, firmato in basso a destra "Patkò", collezione privata, credo si possa riconoscere Irén, come in altre opere (v. *infra*). Irén appare già nel quadro *Kályha mellett (Pihenő modellek)*, 1926, o *Next to the Stove (Resting Models)* (Accanto alla stufa (modelli a riposo); denominato anche *At the Fireplace (Resting Models)*, fig. 7), olio su tela, cm 99x70, firmato e datato in basso a destra "Patkó 1926", collezione privata; doveva essere stato acquistato, o forse donato dallo stesso pittore, tanto che nessuna traccia può essere trovata nelle mostre degli anni '20 e '30, né nelle mostre commemorative dell'artista.

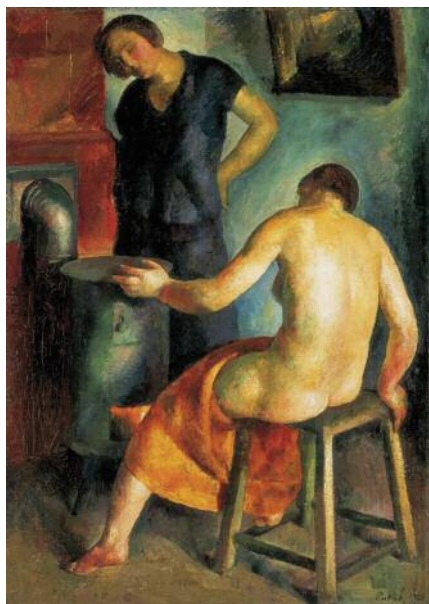


Fig. 7. At the Fireplace, 1926.

Questo grande dipinto a olio è una delle opere più intime e personali di Károly Patkó. Ricomparve dopo un lungo nascondiglio, dopo quasi 80 anni può essere rivisto nella mostra della Galleria Kieselbach. In un interno semplice, solo in una stanza angusta arredata con gli oggetti più necessari, figure femminili compaiono attorno a una stufa di ferro: lo schienale della modella seduta su una sedia in primo piano, con un drappaggio che scivola fino alle ginocchia, una figura femminile vestita con un abito malva bluastro dietro la stufa, le mani sui fianchi e un dipinto di un paesaggio sullo sfondo. Una stufa in ferro risalta in modo interessante, fatta di piastrelle brunorossastre poste in un angolo, con un fuoco scoppiettante al suo interno, e le figure segnano il centro della composizione. La stanza dalle pareti turchesi è illuminata dalla calda luce della stufa, amplificando la brillantezza del drappaggio arancione e della superficie del corpo marrone dorato. Il luogo può essere identificato sulla base dei dipinti a tempera di Károly Patkó realizzati intorno al 1932 (Natura morta con una stufa;



Nudo femminile seduto su un divano), il motivo principale di queste immagini è la stufa e un nudo seduto su un divano in una posizione simile: la casa dell'artista a Budapest era al 38-40 Soroksári út. che servì come residenza permanente e studio dall'inizio degli anni '20 al 1934. Le figure raffigurate potrebbero certamente essere attori nelle immediate vicinanze di Patkó, il nudo seduto con la schiena presumibilmente Irén Deutsch, appunto la sua compagna, un modello costante di molte delle sue opere.

La sua formazione e l'Accademia Ungherese di Roma

Károly Patkó studiò a Budapest, prima presso il dipartimento di formazione per insegnanti d'arte dell'Accademia di Belle Arti ungherese, il suo insegnante era István Szőnyi.

Insegnò anche lui stesso presso la colonia di artisti di Nagybánya nelle estati del 1913 e 1914. Dopo la prima guerra mondiale, dipinge con Vilmos Aba Novák ed Elisabeth Korb nello studio Róbert Berény a Városmajor. Divenne uno studente laureato presso il Graphic dipartimento artistico nel 1922-'23. Era un amico intimo di Ernő Bánk che ha dipinto il suo ritratto in numerose occasioni (v. *supra*). Nel 1923 vinse la borsa di studio romana della Società Szinyei Merse Pál e fece il viaggio di studio in Italia, restando molto influenzato dall'arte di Roma. In Italia ha imparato la tecnica italiana della tempera, che è stata successivamente utilizzata anche da Vilmos Aba Novák con grande successo. Il metodo pittorico di Patkó era strettamente basato sul disegno e puntava a uno stile monumentale. Ha unito in modo unico le tendenze espressioniste e costruttiviste con la direzione neoclassica del novecento. Il suo fulcro era la rappresentazione figurale, la pittura di paesaggi sommari e l'affrontare i temi mitologici, biblici e sociali. Le sue incisioni mostravano temi simili ai suoi dipinti, eccellenti capacità di disegno e capacità creative di composizione che lo hanno aiutato a incidere.

Visitò anche Parigi, mentre lavorava a Nagybánya e Felsobánya verso la metà degli anni Venti e dal 1927 partecipò regolarmente alle mostre della Munkácsy⁸ Guild.

Patkó trascorse vari anni a Roma, tra il 1929 e il 1932, come borsista del Collegium Hungaricum.

L'Accademia d'Ungheria a Roma opera nella capitale dal 1927: la sua sede, il Palazzo Falconieri, è l'immobile di maggior

⁸ Mihály Munkácsy (Mukačevo, 20 febbraio 1844 – Eendenich, 1 maggio 1900) è stato un pittore ungherese.



valore dello Stato ungherese all'estero, anche perché molti dei suoi meravigliosi dettagli sono stati realizzati nel Seicento da Francesco Borromini. Il capo del governo dell'epoca, István Bethlen e Kuno Klebelsberg ministro d'istruzione e degli affari culturali, acquistarono il palazzo di particolare bellezza, perché volevano donare una degna dimora, nella Città Eterna, alla scienza e alla cultura ungherese come anche alla formazione degli artisti, come ricordato sulla lapide commemorativa situata all'ingresso dell'edificio.

L'arte di Patkó è stata maggiormente influenzata dagli anni della sua borsa di studio in Italia. A causa della sua natura tranquilla e sfuggente, non prese parte all'allegria vita sociale degli studiosi romani, ma viaggiò in tutta Italia, da Roma a Cefalù, con il suo migliore amico, Vilmos Aba Novák. Dopo il suo ritorno, ha insegnato disegno presso la King Matthias Grammar School di Buda fino alla sua morte (oggi Scuola Cattolica dell'Università di Budapest).

A metà delle estati degli anni Venti dipinse anche con Vilmos Aba Novák ed Ernő Bánk a Felsőbánya (città nel nord-ovest della Romania) e nell'estate del 1927 e del 1928 andarono a dipingere a Igal (Transdanubio meridionale in Ungheria). Nel 1922 il Belvedere, nel 1923 l'Helikon, nel 1924, 1927 e nel 1932 espone le sue opere nell'Ernst Museum. Molte delle sue opere sono in collezioni private e molti dei suoi dipinti sono conservati dalla Galleria Nazionale Ungherese.

Si formò in quel particolare clima culturale che caratterizzò negli anni Trenta e Quaranta l'arte ungherese, sensibilmente aperta a influenze artistiche di varia provenienza (Parigi, Monaco, Vienna, Roma, Milano), attraverso la mediazione delle grandi rassegne internazionali. In questo clima di informazione estetica, la ricerca di Patkó si indirizzò verso l'approfondimento e l'interpretazione delle suggestioni neoclassiche della pittura italiana, risolte dall'artista con una pittura di lucida impostazione geometrica.

Questa svolta è testimoniata anche attraverso la mostra *Pittura ungherese la modernità del 1905-1925* allestita alla Gnam nel 2013, anno culturale Ungheria-Italia: Laszlò Baàn, Direttore generale del museo delle belle arti e della Galleria nazionale ungherese, sostenne che si trattava dell'"esposizione più importante di pittura ungherese realizzata a Roma, una delle capitali culturali del mondo". E la soprintendente alla Gnam, Maria Vittoria Marini Clarelli sottolineò come "nel periodo 1905-1925, i rapporti con l'Italia furono pochi ma significativi.



Il più importante è certamente il rapporto con il Futurismo“, poi “un'altra connessione, più ambigua, è il revival classico degli anni venti, con la percezione scultorea della forma“.

Nel Catalogo il capitolo *Il ritorno a un nuovo classicismo* sottolinea che “I sommovimenti del primo quarto di secolo, dopo aver prodotto il dinamismo innovativo delle avanguardie, determinarono un contraccolpo verso un ritorno al classicismo. Fu l'effetto della prima guerra mondiale che con i suoi lutti e le sue rovine spense molti entusiasmi per il futuro facendo sentire il bisogno dell'ordine e dell'equilibrio dei tempi andati. Questo sentimento diffuso nella società ebbe riflessi anche nell'arte come li aveva avuti il sentimento opposto. Anche questa volta è in un'Accademia che nasce la nuova tendenza, quella di Budapest, come la tendenza opposta di reazione al classicismo era nata in quella di Monaco. Un gruppo di allievi dell'Accademia ungherese ancora studenti cerca di tornare all'ideale della bellezza classica pur non rinunciando ad alcune conquiste dell'arte contemporanea“.

Nella Sezione n. 6 furono esposte 20 opere di István Szőnyi, Vilmos Aba Novák e del nostro Károly Patkò, ritratti e scene di ambiente classico, ma modernizzati, come autoritratti e paesaggi con nudi. In particolare di Patkò *Autoritratto*, 1922, e *Nudi nel paesaggio*, 1926.

È stato definito “stile neoclassicista ungherese di ispirazione italiana“, con il gusto del classico che entra a permeare l'arte contemporanea ungherese, anche tramite l'Accademia d'Ungheria a Roma, con i citati Szőnyi, Aba Novák e Patkò che fruiscono di una borsa di studio, incoraggiati dal curatore dell'Accademia, Tibor Gerevich.

“Gerevich – si afferma al termine della presentazione della mostra – nell'affermazione dello stile neoclassicista ungherese di ispirazione italiana, riconosce il trionfo del gusto classico, nell'arte contemporanea ungherese“. L'Accademia ungherese⁹ ebbe come “padre intellettuale“ appunto Tibor Gerevich, storico dell'arte e primo direttore dell'Accademia d'Ungheria in Roma. L'intento di Gerevich consisteva nel proposito di voler indirizzare gli artisti borsisti a studiare la tradizione artistica greco-romana nonché le tendenze dell'arte moderna italiana anziché quella francese e tedesca, dando vita in tal modo ad un nuovo stile romano ungherese.

Chiamata anche Scuola Romana, non si intende una formazione accademica bensì un ambiente artistico caratterizzato da un'apertura tipica dei laboratori di formazione autodidatta, la

⁹ Zsuzsa Ordasi, Trieste, *La Rivista*, settembre 1998, n. 5, *Un'Accademia*, mille opportunità; Andras Zwickl, *La "Scuola di Roma" – borsisti ungheresi a Roma*, 1998.

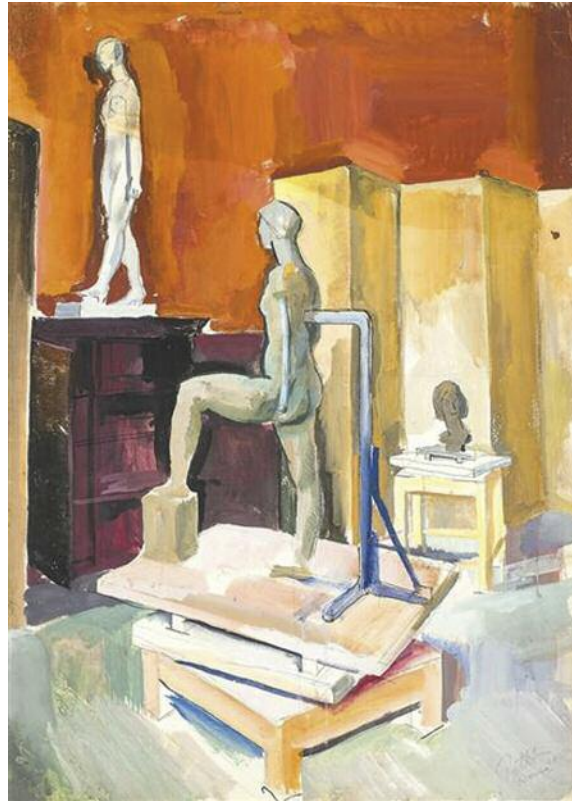
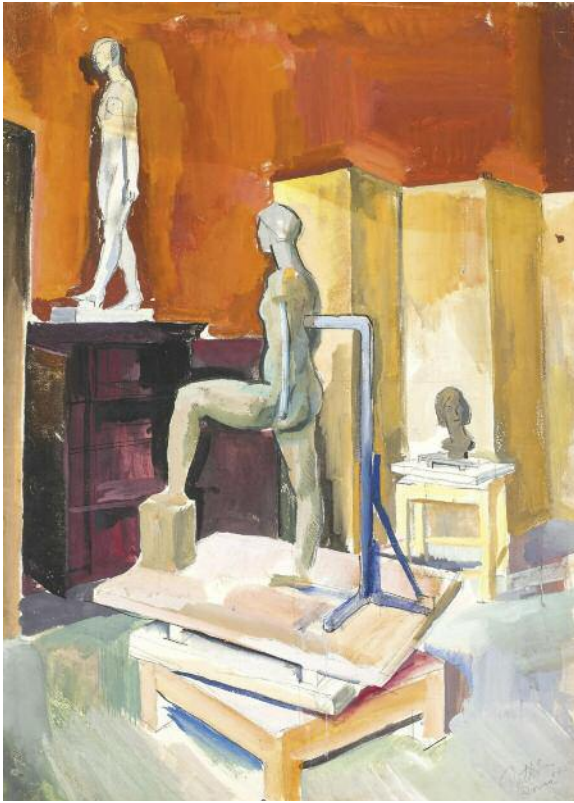


cui forza risiedeva nelle influenze reciproche date dal luogo, ossia Roma e dagli artisti qui presenti.

Al primo gruppo di borsisti, del 1928, fino al 1942 ne seguirono altri 125 che poterono lavorare negli atelier della Palazzina, in alcuni casi soggiornandovi anche per due o tre anni. I primi, tra cui Vilmos Aba Novák (tra i primi a vincere una borsa di studio al Collegium Hungaricum), Pál Molnár C., Pál Pátzay e István Szőnyi, dovevano giungere a Roma nel 1928. La borsa di studio statale ha fornito alloggio e uno studio per gli artisti e le loro famiglie.

La famiglia Aba Novák e gli altri ospiti, Károly Patkó, István Szőnyi e Pál Pátzay arrivarono a Roma il 27 gennaio 1929, dove furono accolti da una situazione sfortunata. Palazzo Falconieri, sede appunto dell'Accademia, era in ristrutturazione, quindi non ci si poteva trasferire; furono costretti ad affittare un appartamento. Szőnyi tornò presto a casa. Scriveva Aba Novák: "Durante i primi tre mesi della mia permanenza a Roma ho visitato musei e monumenti di Roma. Alla fine di aprile 1929, ho trovato un lavoro temporaneo nel Palazzo dell'Accademia, con il risultato che si entrava nell'atmosfera di casa. Fu in questo periodo che ho iniziato la mia tela di grandi dimensioni di "Trattoria", ma non accontentandomi, dopo due mesi di lavoro, l'ho interrotta e sono partito da Roma". Inizia così il viaggio di studio in Italia con Patkó. Nei mesi successivi hanno girato l'Italia centrale e meridionale con piccole interruzioni e hanno raggiunto anche la Sicilia. Il 15 settembre 1929 scrisse: "Sono stato di nuovo a Roma per due giorni, dopo aver vagato in Umbria per 3 settimane, Perugia, Assisi, Arezzo (disegnata) e trascorso tre settimane sulla costa adriatica a Francavilla al Mare e San Vito, con Carlo Patkó. Abbiamo ammirato i paesini qui dimenticati dal Medioevo, che non sono stati più toccati dai secoli passati. Abbiamo trascorso una settimana a Francavilla, questo è un luogo balneare! Vele colorate, costumi da pesca colorati! Arancione, blu ruggente! Verde dolorante! Una follia di bello! D'altra parte, a nostro vantaggio".

Il metodo di lavoro di Aba Novák e Károly Patkó era il seguente: viaggiare, meravigliarsi, ammirare e poi registrare l'essenza della vista su carta con matita e acquerello. E le scene raccolte in questo modo sono state elaborate un po' più tardi, già in condizioni di calma e tranquillità in studio. Nascono così spesso più versioni di una prima idea, con tecniche diverse e in formati diversi. Così si utilizzano gli schemi iniziali lavorando



sull'acquerello e sulle versioni a tempera, in formati diversi e in sintesi spesso davvero liriche. Nello studio, la costruzione, cioè la giocosità astratta di dispositivi artificiali, nella tempera, l'atmosfera, le luci e le ombre diventano i protagonisti. È estremamente eccitante come la freschezza della prima impressione diventi qualcos'altro, come l'immagine si trasformi in una composizione fondamentalmente diversa oltre all'identità dei motivi e come diventi un capolavoro.

Un esempio chiarissimo sono le due opere che si riferiscono allo Studio di Scultura del collega Pál Pátzay: uno del 1927 e l'altro del 1931, appaiono praticamente uguali, ma differiscono nelle misure e nella tecnica: quello del 1927 fu realizzato prima che Patkó entrasse nell'Accademia Ungherese, l'altro quando vi risiedeva stabilmente già da due anni. Lo scultore proprietario dell'Atelier era il suddetto ungherese Pál Pátzay (v. *infra*). *L'Atelier*, inchiostro, carbone, tempera su carta, cm 79,5x58, firmato in basso a destra "Patkó 1927 Roma" (fig. 8)¹⁰; *In the Atelier of Pál Pátzay (Sculptor Studio)*, tempera su tavola, cm 142x100, 1931 (fig. 9)¹¹.

Fig. 8. *Atelier*, 1927.

Fig. 9. *In the Atelier of Pál Pátzay*, 1931.

¹⁰ Valutazione € 4,688 - € 6,250.

¹¹ Valutazione € 15,625 - € 21,875.



Fig. 10. *At the Hungarian Academy,* 1931.

Vi sono altri casi, per esempio Positano (v. *infra*), chiaramente testimoniato dalle immagini; la Baia di Cetara del 1932 ora misura cm 48x71, ora cm 100x122. Ciò accade anche con la successiva opera che vado a illustrare.

Alla sede dell'Accademia si riferisce un dipinto intitolato *At the Hungarian Academy, Rome (In the Salon)*, una tempera su carta di cm 179,5x144 (altrove però il quadro ha le misure di cm 84x73) del 1931, firmato in basso a destra "Patkó" (fig. 10). La scena propone un interno con pavimento in cotto con tre persone sedute su poltrone gialle nello stile dell'epoca attorno ad un tavolino tondo ugualmente giallo: una donna bruna con un vestito smanicato blu elettrico sta leggendo il "Corriere della Sera" ed è Pál C. Molnár, la moglie del pittore Gáborjáni Szabó Kálmán (v. *supra*), mentre l'altra donna dai capelli rossi, fasciata in un vestito nero con colletto bianco, non può che essere la compagna di Patkó, Irén Deutsch; l'unico uomo si sta versando dell'acqua in un bicchiere. Completa la scena la presenza di un tavolino quadrato in angolo in basso a sinistra e un paio di quadri appesi alla parete.

Patkó dunque si formò nel clima culturale che caratterizzò negli anni Trenta e Quaranta del Novecento l'arte ungherese, aperta a influenze artistiche di varia provenienza, dalla Francia alla Germania e all'Italia, attraverso le grandi rassegne internazionali. In Italia ha rappresentato i paesi da Atrani a Positano, Vietri sul Mare (numerose volte), Torre del Greco, Subiaco, Lerici, Cefalù. Nel 1923 vinse la borsa di studio Szinyei, come detto sopra e in Italia ha imparato la tecnica italiana della tempera. Da questo momento il risultato dell'arte del Rinascimento e del Novecento, il disegno geometrico e le ripetizioni ritmiche dei motivi furono sempre più presenti nelle sue opere. I temi ripresi vengono ampliati con le piccole piazze delle città, degli edifici e dei porti italiani, ma l'atmosfera dei dipinti è sempre mantenuta viva.

La ricerca di Patkó si volse verso l'approfondimento e l'interpretazione del Neoclassicismo della pittura italiana, risolvendo i risultati in una pittura di impostazione geometrica molto netta.

Le opere

Ha prodotto numerosi dipinti sulla costiera amalfitana all'inizio degli anni Trenta, Vietri sul Mare, Cetara, Atrani, Positano.

- *Vietri sul Mare*, acquerello su carta, cm 58x78,5, firmato,



Fig. 11. Vietri sul mare, 1931.

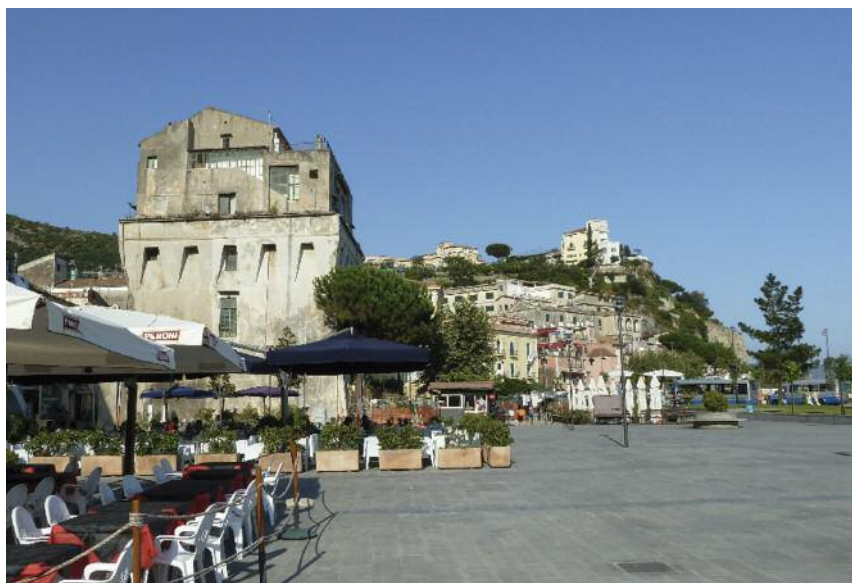


Fig. 12. Torre di Marina di Vietri.

titolato e datato in basso a destra "Vietri sul mare 1931 VI. 8 Patkó" (fig. 11). L'acquerello ritrae la frazione di Marina di Vietri sul Mare con l'abitato della Marina che lambisce l'ampia spiaggia in cui sfocia il fiume Bonea. La datazione specifica addirittura il giorno e il mese, l'8 giugno del 1931. L'elemento caratterizzante della frazione è la cinquecentesca torre di avvistamento posta a difesa dalle incursioni dei saraceni e i palazzi che le fanno da cornice ospitano oggi locali, bar e ristoranti, come si nota nella foto attuale (fig. 12). Nell'opera di Patkó vi sono invece file e file di reti appese ad asciugare con i pescatori che si danno da fare per sistemarle nel modo migliore.

- Vietri sul mare látképe (Veduta di Vietri sul Mare), acquerello e matita su carta, cm 48x59,5, 1923, firmato in fondo a



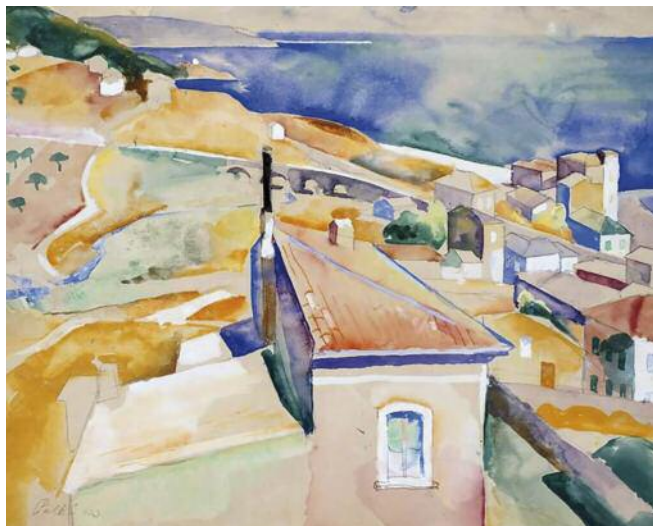


Fig. 13. Vietri sul mare látképe, 1923.



Fig. 14. Cetarai öböl, 1932.

sinistra "Patkó 923"; in asta alla Virág Judit Gallery & Auction House, Budapest, 16 dicembre 2018 (fig. 13)¹². L'anno, il 1923, è il primo che vede la presenza di Patkó nel territorio, avendo vinto la suddetta borsa di studio: Pál Szinyei Merse (Szinyeújfalu, 4 luglio 1845 - Jernye, 2 febbraio 1920,) era un pittore e insegnante d'arte ungherese e, dopo la sua morte, un gruppo di amici creò la "Szinyei Merse Society" per continuare il suo lavoro di scoperta e promozione di nuovi giovani talenti artistici. Considerando che Pál Szinyei Merse morì nel 1920, Patkó è stato uno dei primi vincitori di tale borsa. Vietri è inquadrata da ovest, sì da cogliere anche un lembo del golfo di Salerno sul fondo; in primo piano i tetti diversi e colorati della stazione balneare.

- *Cetarai öböl* (Baia di Cetara), acquerello e matita su carta, cm 48x71, 1932 (fig. 14). All'ultimo anno di permanenza presso l'Accademia Ungherese di Roma, il 1932, si lega questo acquerello particolare, appena citato come esempio di quei casi (probabilmente più numerosi di quel che possiamo pensare) in cui la scena viene riprodotta più volte con tecniche e misure diverse: infatti è citata anche una *Cetarai öböl* di cm 100x122. La visione della baia è molto ampia e luminosa: in basso una scalinata vede un uomo che scende perchè l'ingresso a Cetara dalla costiera amalfitana è più in alto; sotto l'abitato si nota la spiaggia con le barchette sulla riva del mare.

- *Vietri sul Mare*, tempera su legno, cm 84x96, 1931; proprietà privata (fig. 15)¹³.

¹² Valutazione € 12,308 - € 18,462.

¹³ Valutato € 107,692 - € 153,846.



Fig. 15. Vietri sul mare, 1931.

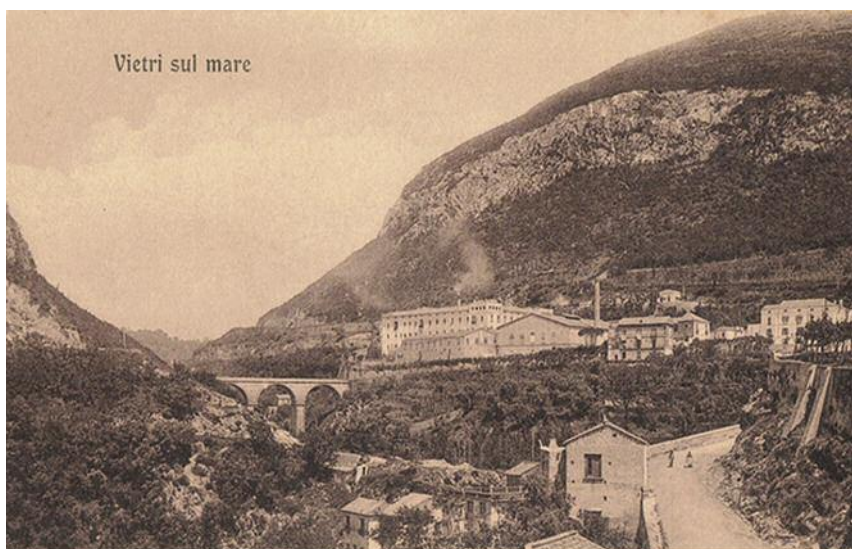


Fig. 16. Vietri sul Mare. Cartolina 1870-1890.

La Vetreria Ricciardi, straordinario esempio di archeologia industriale, si affaccia maestosa sulla vallata di Vietri sul Mare nel punto da cui si diparte la Strada Statale Amalfitana n. 163: convento femminile nel Settecento, lanificio sotto Gioacchino Murat, fu acquisita da Cesare Ricciardi nel 1880 diventando una importante vetreria. L'alluvione del 1954 la portò ad un irreversibile declino.

Il confronto con la cartolina del 1870-1890 dimostra assoluta identità, dalla stessa vetreria, alle ciminiere, alla strada in basso a destra dove Patkó fa avanzare un carretto con un uomo che lo guida, in una piena identificazione (fig. 16). L'opera è comunque straordinaria, a mio parere, per equilibrio





Fig. 17. *Sunlit Italian Landscape*, 1930.

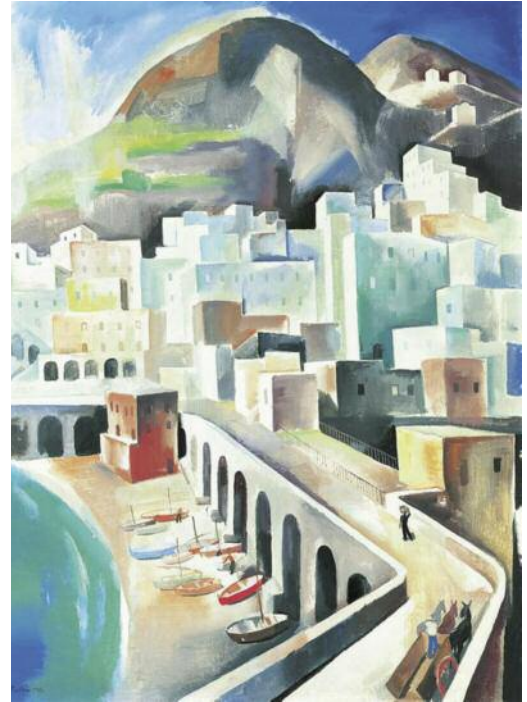


Fig. 18. *Positano*, 1931.

compositivo e cromatico, come per altro verso confermato dall'altissima valutazione.

- *Sunlit Italian Landscape* o *Brick Factory* (Paesaggio italiano soleggiato o Fabbrica di mattoni), 1930, tempera su tela, cm 90x105, firmato in basso a sinistra "Patkó 1930"; proveniente dalla collezione di László Cseh-Szombathy (fig. 17). Il riferimento è chiaramente all'attività di lavorazione dell'argilla che Vietri sul Mare detiene da molti secoli e così, rispetto al quadro precedente, la prospettiva è completamente invertita: si riconoscono le ciminiere ma in fondo si vede il mare. Patkó realizza anche nature morte e in queste inserisce ceramiche: in almeno un caso si tratta di una delle ceramiche prodotte a Vietri sul Mare in questo periodo, cioè la ceramica del "periodo tedesco" (v. *infra*). L'opera è stata numerose volte in mostra (v. anche *infra*): *La mostra della collezione del pittore Károly Patkó*, Museo Ernst, gennaio 1932, cat. 96 (Fabbrica di mattoni); *Mostra commemorativa di Károly Patkó*, Salone nazionale, novembre 1941, cat. 11 (Fabbrica, proprietà privata, in vendita); *Arte Asta di immagini*. Commission Department Store Company, dicembre 1967, cat. 122 (cantiere italiano); *Mostra commemorativa di Károly Patkó (1895-1941)*, Galleria Nazionale Ungherese, settembre-ottobre 1971, cat. 10 (Fabbrica).

- *Positano*, china acquerellata su carta di cm 54,5x73 firmata e datata in basso a sinistra addirittura al giorno, 25 giugno 1931: su un terrazzo tre donne stanno appendendo il bucato, e il terrazzo è posizionato in modo da vedere la Chiesa Nuova



in alto a sinistra, mentre le scalette e gli archi sono efficacemente sottolineati dalla tecnica (fig. 18). Nel 1930 circa aveva realizzato una tempera su pannello di legno di cm 64x74, *Positano*, il cui impianto è identico (fig. 19 dove appare la scritta della casa d'aste Kieselbach): sicuramente il colore dà maggior risalto alla composizione che colpisce per i particolari di vita quotidiana, uno per tutti il filo cui appendere il bucato.

Fig. 19. *Positano*, 1930 circa.

Fig. 20. *San Vito*, 1931.

- *San Vito*, tempera di cm 120x90, 1931: l'immagine, davvero spettacolare a mio parere, raffigura chiaramente Atrani (fig. 20). Lo schema cubista dei volumi delle case abbracciate l'una all'altra si sposa a risoluzioni cromatiche di grande valenza, in una regia complessiva assai affascinante; il solito carretto sulla strada principale, come in molti dipinti degli artisti stranieri innamorati del "somariello". Il 15 aprile 2016 Regina Saphier, scrittrice ungherese¹⁴, ha pubblicato on line *Finding the Valley of the Dragon* che ha correttamente identificato l'opera di Károly Patkó denominata *San Vito* con Atrani¹⁵ (fig. 21).

Károly Patkó, come molti stranieri, fu affascinato dai mestieri pesanti che vedeva impegnati i locali.

- *Italian Fishermen* (Pescatori italiani), 1929, tempera su tela, cm 90x106, firmato in basso a sinistra "Patkó 1929" (fig. 22);

¹⁴ Scrittrice e blogger, nel 2003 ha fondato ed è stata direttrice dell'ONG Project Retour nella sua nativa Ungheria, primo grande progetto di rimpatrio introdotto in Ungheria e da allora è stato un modello per l'intera regione dell'Europa centrale dove i paesi soffrono la "fuga di cervelli".

¹⁵ Romito, *Wanderer in Traumlandschaft*. ..., cit.



Fig. 21. Stampa del 1898.



Fig. 78. — Atrani: Panorama con la Casa presunta di Masaniello (da fotogr. BROGI).

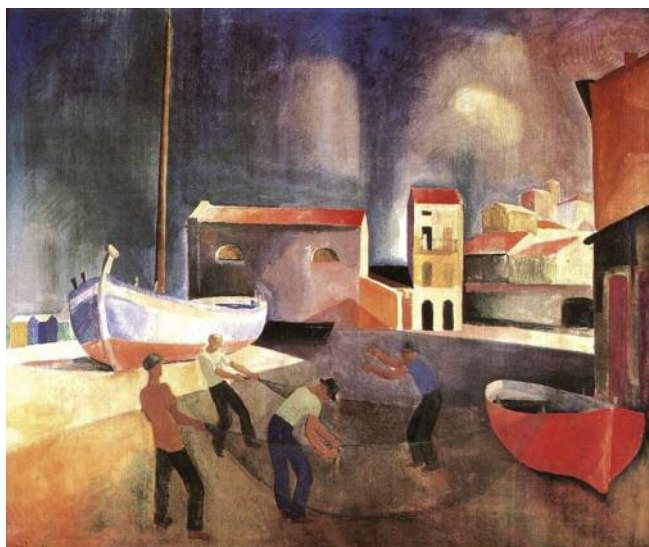


Fig. 22. Italian Fishermen, 1929.

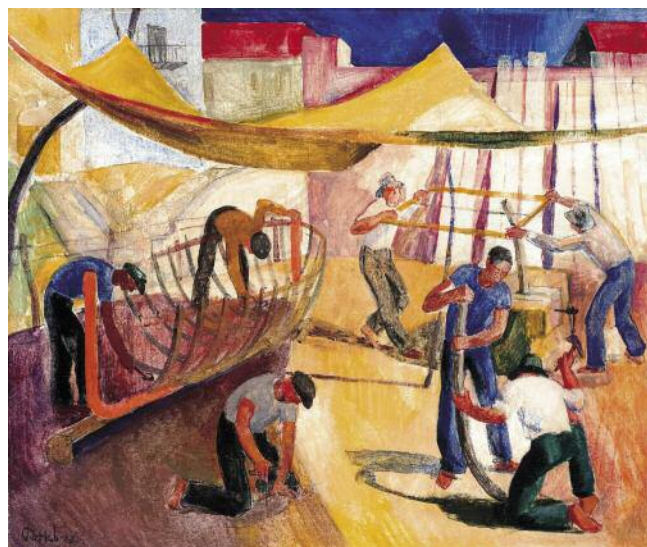


Fig. 23. Shipwrights, 1929.

fu in mostra alla XVII. Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1930. I pescatori e tutte le azioni legate alla pesca e gli strumenti sono tema carissimo agli stranieri, unitamente al fascino delle reti color vinaccio, molto presenti in Richard Dölker, Kurt Craemer, Max Hermann Pechstein. Qui sono impegnati quattro pescatori su uno spiazzo delimitato a sinistra da cabine, dunque il mare, e a destra vari volumi di case, e due barche, di cui una rossa di grande effetto.

- *Shipwrights* (Maestri d'ascia), 1929, tempera, olio su tela, cm 51x60,5), firmato in basso a sinistra "Patkó 29"¹⁶, su barella Dr. Jajczay János. L'opera mostra quattro azioni in

¹⁶ Valutazione €24,615 - €30,769.



Fig. 24. *Washer women*, 1930.

Fig. 25. *Still Life with Bread*, 1929.

contemporanea, come la costruzione dello scafo o la curvatura delle assi di legno, con l'impiego di complessive sette unità; una grande tenda gialla ripara gli operai dal sole. Conosciamo un'opera su Torre del Greco e credo che si recò anche nella vicina Castellammare di Stabia dove vide i cantieri di costruzione delle navi. Il cantiere navale di Castellammare di Stabia, già Regio Arsenal, è la più antica fabbrica di navi intesa in senso moderno. Venne realizzata e inaugurata al tempo dei Borbone di Napoli, sovrani del Regno delle Due Sicilie. Per l'aumentata mole delle navi da guerra, diventati inadatti gli scali dell'Arsenale di Napoli alle grandi costruzioni venne fondato il Real arsenale nel 1783 sotto re Ferdinando IV¹⁷.

- *Washer women* (Lavandaie), 1930, olio su tela, cm 138x121, Galleria Nazionale Ungherese di Budapest (fig. 24): le lavandaie, come le portatrici d'acqua nelle anfore, è il corrispettivo femminile nei lavori pesanti. Qui otto donne lavano nel fiume, strizzano, stendono i panni, dopo averli portati nelle ceste, preferibilmente in testa; come sul terrazzo di Positano hanno in testa il classico "maccaturo"¹⁸, il grande fazzoletto che copre interamente la testa, facilitando così il trasporto di oggetti pesanti sulla testa.

Patkó dipinse anche Nature morte: colpisce in particolare per il tipo di bicchiere utilizzato la tempera su tavola di cm 50x61 *Still Life With Bread* (fig. 25), 1929, firmato in basso a destra con il solo cognome. Fra i motivi caratteristici della fabbrica ceramica vietrese ICS (Industria Ceramica Salernitana, 1927-1939), creata dai "tedeschi" venuti a lavorare nelle fabbriche

¹⁷ Il nuovo secolo portò un progresso tecnologico che si concretizzò in migliori infrastrutture di collegamento dell'area dei cantieri con il centro cittadino: fra il 1906 e il 1946 nasce la tranvia Castellammare di Stabia-Sorrento. Senza dubbio la nave maggiormente rappresentativa di questo cantiere è l'Amerigo Vespucci del 1931. Nel 1939 venne fondata la società Navalmeccanica con sede a Napoli che incorporava le società Officine & Cantieri Partenopei, il Cantiere di Vigliena, le Officine Meccaniche e Fonderie (ex Hawthorn e Guppy), ed il Cantiere navale di Castellammare di Stabia.

¹⁸ Per "maccaturo" s'intende inoltre il fazzoletto da testa usato dalle contadine, generalmente molto colorito e rigorosamente nero quando le signore diventavano vedove. È un termine d'origine spagnola e deriva da *mocador*, che significa appunto fazzoletto da naso, sostantivo del verbo *mocar* (soffiarsi il naso), derivante, a sua volta, dal latino *muccus*.



Fig. 26. *Nude (Nude in front of a green Drapery)*, 1923.

Fig. 27. *Combing (Toilette)*, 1929.

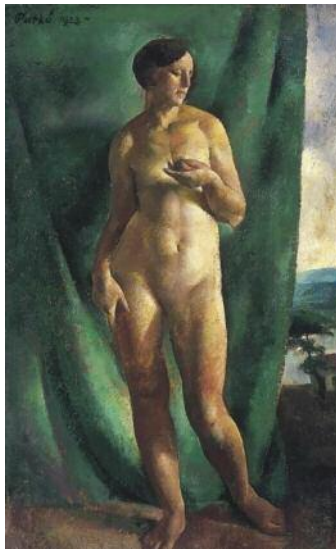
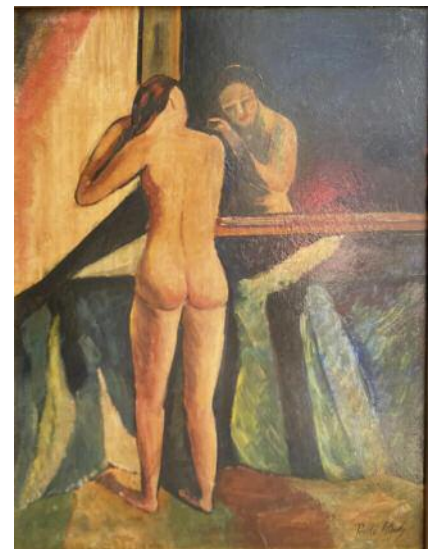


Fig. 28. *Woman Washing Herself*, 1931.

Fig. 29. *Nude Brushing her Hair*.



ceramiche vietresi, si distingue infatti quello dei “pois a rilievo” che, assieme a quello “a tovaglia quadrettata”, fu riprodotto da Guido Gambone e anche da Irene Kowaliska, e originato da un servizio della Ginori per Ponti apparso nella prestigiosa rivista “Domus” agli inizi degli anni Trenta. Considerato che l’opera è del 1929, il bicchiere monoansato fu veramente uno degli esemplari più antichi.

Negli anni '20, oltre alle rappresentative composizioni biblicomitologiche, uno dei gruppi caratteristici delle opere sono le scene di nudo in cui troviamo una spiegazione comune per la nudità delle figure: figure femminili prima o dopo il bagno, l’abbigliamento o l’abbellimento. I dipinti raffiguranti asciugamani, nudi che si spogliano o modelli a riposo, solitamente arricchiti solo con pochi dettagli di nature morte negli interni semi-scuri, divennero pezzi quasi emblematici della prima metà degli anni '20. Gli esempi più belli sono state le composizioni nude e più intime (*Bathers*, 1923, Hungarian National Gallery; *In front of a mirror*, 1923, proprietà privata); le due versioni della *Toilette*,

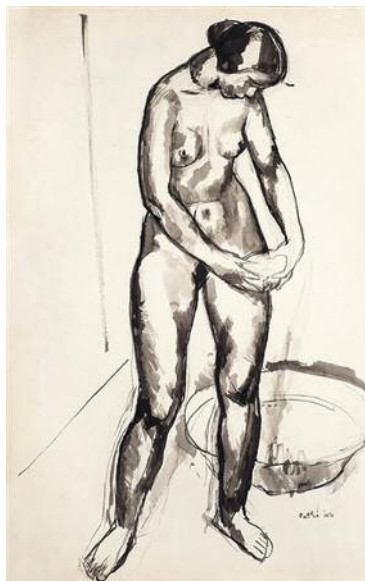


Fig. 30. Toilette, 1930.

Fig. 31. Bather, 1922.

(1929, 1931, di proprietà privata) sono tra le opere più significative degli anni della sua borsa di studio a Roma.

Nude (Nude in front of a green Drapery), olio su tela, cm 80,5x48, firmato e datato in alto a sinistra "Patkó 1923", collezione privata (fig. 26); un'alta e formosa donna bruna con i capelli corti si staglia dinanzi ad un tendaggio verde scuro, in parte aperto sì da consentire uno squarcio di paesaggio, lacustre o fluviale.

Combing (Toilette), 1929, olio su tela, cm 140x120 (fig. 27); la scena è ricca e complessa con una bella e giovane donna che si lascia pettinare da un'altra ragazza, mentre su un basso tavolino si vedono altri attrezzi per la toilette, una bottiglia di profumo con spruzzatore e una vaschetta probabilmente contenente talco.

Woman Washing Herself, 1931; dipinto particolare con una alta donna dai capelli biondo-rossi che, cinta dalla vita in giù con un asciugamano scuro, si accinge a lavarsi davanti al lavandino. Tipico dell'epoca il pavimento a scacchi, mentre la poltroncina gialla – che si vede in parte in basso a destra – richiama nel colore quelle del Salone dell'Accademia ungherese a Roma (fig. 28).

Nude Brushing her Hair, olio su tavola, cm 71,12x55,88, firmato in basso a destra "Patkó Károly" (fig. 29); esiste più di una versione di questo schema figurativo. Opera proveniente da una tenuta di Boca Raton in Florida.

Toilette, inchiostro su cartone, cm 78x56, 1930 (fig. 30); la tipologia di tecnica differenzia questa Toilette dalle altre, mantenendo il fascino del bianco/nero, con una ampia bacinella a terra e la giovane ragazza nuda, dai capelli raccolti sulla nuca, che sembra avere nelle mani una spugna. *Bather*, acquerello, tempera e matita su carta, cm 55,5x43, firmato e datato in basso a destra "Patkó 922" (fig. 31); la giovane che prende il bagno in una vasca somiglia intensamente alla precedente



Fig. 32. *Toilette*, 1931.



Fig. 33. *Biennale Venezia*, 1928.

¹⁹ Casa Editrice Università La Sapienza, Rivista di studi ungheresi, VIII, 2009.

ragazza, o meglio, considerate le datazioni, quella del 1930 ricorda questa di ben otto anni prima; affascinante l'ambientazione che vede la grande vasca con i piedi ferini propria dell'epoca. *Toilette*, del 1931 (fig. 32), è certamente nel gruppo dei dipinti di questo genere uno dei più eleganti e complessi nella struttura compositiva: due ragazze brune si asciugano con grandi teli bianchi e accanto a terra è una brocca nera ad alto collo. Singolare la sedia su cui si appoggia una delle due giovani, rossa, tipo Thonet, dal famoso falegname e designer di arredamento Michael Thonet, famoso per l'invenzione del legno curvato.

Alla Biennale di Venezia

Gli artisti della Scuola Romana si presentarono anche alla Biennale di Venezia; nel tempo divennero figure di rilievo nella storia dell'arte ungherese e, al loro rientro in Ungheria, ottennero numerose commissioni dallo Stato e dalla Chiesa. Nel 1928, dall'1 aprile al 31 ottobre, nel Padiglione Ungheria, 16. Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (fig. 33), Karoly Patkó espone: *Paesaggio rigoglioso*, *La Pittrice*, *Nudo*, *Villaggio nel Somogy*; "La Pittrice" (282694) catalogo", 3. ed., Venezia, 1928, p. 228.

Nel 1930, alla 17. Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, dal 4 maggio al 4 novembre (fig. 34), viene esposta la tempera su tela di cm 90x106, *Pescatori*, del 1929, firmato in basso a sinistra "Patkó 1929" e *Lavandaie*, un olio su tela di cm 138x121, dello stesso 1930.

Nel 1942, dal 21 giugno al 20 settembre, alla 23. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte (fig. 35), vi è imprecisione nell'attribuire "Il nudo coricato" a Károly Patkó: "Nudo" è il titolo corretto, come si specifica nell'articolo di Katinka Borsányi, *L'arte ungherese nella stampa italiana alla Biennale di Venezia, 1928-1930*¹⁹.

Gli amici artisti

Ernő Bánk (Szalmatercs, 1883 - Budapest, 1962) era un pittore e insegnante ungherese noto per i suoi ritratti in miniatura. Era un membro dell'Associazione dei pittori ungheresi dell'acquerello e pastello. Bánk si formò come insegnante di



scuola secondaria e nel 1915 ottenne un dottorato in geografia e storia all'Università Pázmány Péter di Budapest. Divenne amico di Vilmos Aba Novák, Károly Patkó e dipinse con loro in estate a metà degli anni 1920 a Felsőbánya, e poi a Igloo nel 1927-'28. Ha dipinto entrambi i giovani pittori.

Vilmos Aba Novák (Budapest, 15 marzo 1894 - Budapest, 29 settembre 1942) è stato pittore e incisore ungherese. È incredibile che rispetto a Patkó sia vissuto praticamente quasi negli stessi anni: nato un anno prima e morto un anno dopo. Fu allievo di Carol Ferenczy e Viktor Olgycey e visse in Italia e a Parigi. Pur essendo molto personale, la sua pittura richiama gli espressionisti. La maggior parte dei suoi quadri sono dipinti a tempera, ma usò pure la tecnica della pittura a fresco. Tenne mostre a Milano nel 1931, a Genova nel 1932, a Milano, Genova, Bergamo e Trieste nel 1933. Nel 1932 ebbe una medaglia d'oro per la Mostra del Museo Cattolico di Padova; nel 1940 il Gran Premio alla Biennale di Venezia. Dipinse Viterbo e una *City in Umbria* che mi sembra proprio Spoleto, Cefalù e *Sizilianische Hafenlandschaft*, e ancora *Italian port with sails* e *City by the sea*, entrambe del 1930, e *Mediterranean Harbour*.

István Szőnyi (Újpest, 17 gennaio 1894 - Zebegény, 30 agosto 1960), pittore ungherese, visto che simpatizzava con la Repubblica sovietica ungherese, dopo la sua caduta, venne espulso dall'Università ungherese delle belle arti. Nel 1920 organizza la prima mostra collettiva presso il Museo Ernst di Budapest. Le sue prime pitture, in uno stile scultoreo, produssero una grande influenza sui giovani pittori come Vilmos Aba Novák e Károly Patkó. Stette presso l'Accademia Ungherese a Roma. Durante la seconda guerra mondiale aderisce alla resistenza, salvando molti ebrei ed altri perseguitati, fornendo loro documenti falsi ed alloggi temporanei, per questo, tutta la sua famiglia ricevette, nel 1986, la medaglia postuma di Giusti tra le nazioni dallo Stato d'Israele.

Pál Pátzay (1896-1979) è stato arrestato e incarcerato per aver sostenuto la direzione culturale nella Repubblica sovietica ungherese. Nel 1928 si trasferisce a Roma con una borsa di studio dell'Accademia Ungherese di Roma. Nel 1931 tiene una mostra con Vilmos Aba Novák. Nello stesso anno ha vinto la medaglia Franz Josef. Nel 1935 iniziò a lavorare alla progettazione della tomba di Ernő Szóts, presidente della Radio ungherese: la tomba, chiamata "Vento sul Danubio", fu eretta sul lungomare del Danubio. La statua "St. Stephen" fu premiata



Fig. 34. Biennale Venezia, 1930.



Fig. 35. Biennale Venezia, 1942.

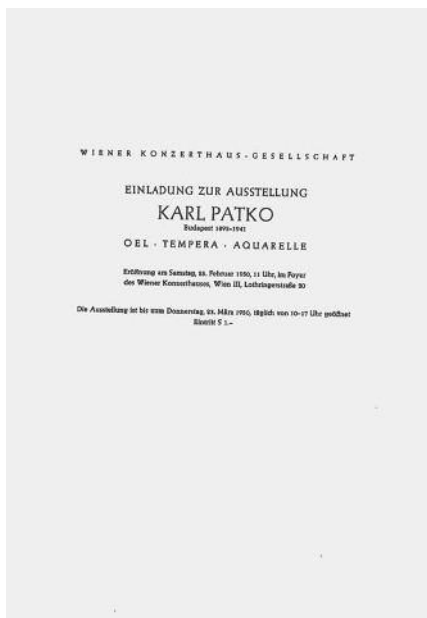


Fig. 36. Mostra del 1950.

con il Gran Premio dell'Esposizione Mondiale di Parigi. Fu nominato deputato da un governo ungherese di transizione nel 1945. Realizzò una statua commemorativa della lotta di Raoul Wallenberg contro il nazismo, successivamente rimossa e reinterpretata dai sovietici come scienza medica che combatte le malattie.

Le mostre

Patkó apparve in pubblico molto presto: già nel 1922 organizzò una mostra indipendente nel Museo Ernst, guidata da Béla Fónagy, dando un'opportunità per presentare i maestri più moderni, e poi nel febbraio 1927, nell'ambito di una mostra collettiva, il pubblico interessato ha potuto incontrare gli ultimi lavori dell'artista. La maggior parte della collezione presentata era la raccolta estiva del 1925 a Felsőbánya, integrata da opere realizzate nel 1926 a Budapest. Patkó ha esposto più di trenta opere grafiche – disegni, incisioni e acquarelli – oltre a 17 dipinti ad olio in compagnia di Vilmos Aba Novák ed Emil Kelemen, tra gli altri, e Béla Lázár, la direttrice artistica dell'istituzione, ha elogiato i suoi sforzi. Oltre a un autoritratto, alcuni paesaggi e nature morte, la spina dorsale del materiale esposto erano composizioni figurate: sono stati qui presentati per la prima volta i modelli *Resting* (v. *supra* a proposito di Irén Deutsch).

Di seguito le esposizioni in ordine cronologico.

Exhibition of Modern Hungarian Paintings, E. and A. Silberman Galleries, New York, 1931.

La mostra della collezione del pittore Károly Patkó, Museo Ernst, gennaio 1932²⁰.

Esposizione di Arte Moderna Italiana di Budapest, 1936.

Mostra commemorativa di Károly Patkó, Nemzeti Salon a Budapest, Salone nazionale, novembre 1941²¹.

Nel 1950, dal 25 febbraio al 23 marzo, con la partecipazione dello storico dell'arte Jörg Lampe, si tenne alla Konzerthaus di Vienna la mostra sull'eredità di Károly Patkó, dove furono presentati un totale di dieci dipinti a olio e tempera, quindici acquerelli e venti acqueforti (fig. 36).

Dal 26 marzo al 24 aprile del 1955, le opere di Patkó -*Gemalde und Graphic*- furono nuovamente esposte a Vienna. Undici dipinti, così come dozzine di acqueforti e acquerelli, furono presentati insieme a composizioni dell'americano Walter Steinberg

²⁰ Fu esposta *Sunlit Italian Landscape*, cat. 96.

²¹ Fu esposta *Sunlit Italian Landscape*, cat. 11 (proprietà privata, in vendita).

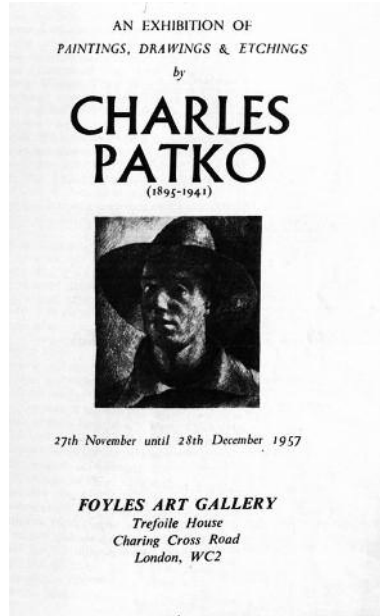
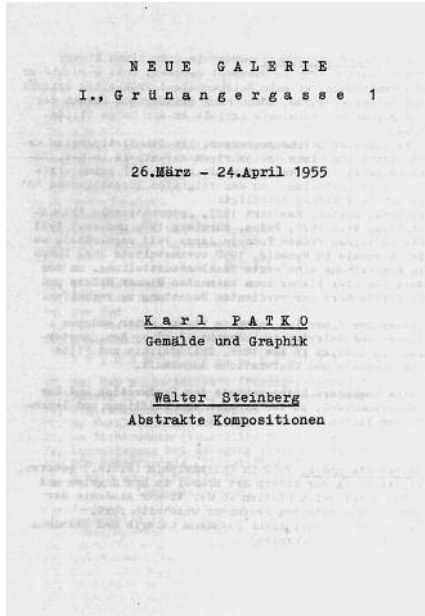


Fig. 37. Mostra del 1955.

Fig. 38. Mostra del 1957.

nella Neue Galerie del mercante d'arte Otto Kallir-Nirenstein (fig. 37).

Nel 1957, dal 27 novembre al 28 dicembre, alla Foyles Art Gallery di Londra furono esposti *Paintings, Drawings & Etchings* (dipinti, disegni e incisioni) *by CHARLES PATKO* (fig. 38).

Mostra commemorativa di Károly Patkó (1895-1941). Galleria Nazionale Ungherese, settembre- ottobre 1971²².

Il Post - Vita delle sue opere

Un articolo di Anna Kelen su "Artmagazin Online", 2016-11-1, *Patkó Károly műveinek ut élete* (Il Post - Vita delle sue opere e le sue mostre), fornisce elementi interessanti di lettura dell'opera di Patkó. La Kelen sostiene che, sebbene le opere parlino per i loro autori, quando le notizie scarseggiano, come per Károly Patkó, tutti gli elementi aggiuntivi che contano per la sua vita e il destino delle sue opere sono importanti. Si chiede quando sono arrivate all'estero le immagini di Patkó. Ci sono molti vuoti nell'opera di Patkó fino ad oggi; la ricerca sulle opere è ostacolata dal fatto che suo fratello si è trasferito in Inghilterra e ha portato con sé parte delle foto.

²² Fu esposta *Sunlit Italian Landscape*, cat. 10.



L'autrice dell'articolo si è basata nelle sue ricerche sul Belvedere di Vienna, The Frick Collection a New York, The National Archives in United Kingdom e archivi domestici, cercando di ricostruire cosa è successo alle immagini che il fratello di Patkó ha scattato prima a Vienna e poi a Londra dopo la morte dell'artista.

Fino ad ora, negli scritti di storia dell'arte ungherese non era noto che Patkó avesse avuto due mostre a Vienna negli anni '50. Date le radici austriache, non c'è da meravigliarsi che Rudolf, sebbene già all'epoca visse a Londra, tentò prima la fortuna a Vienna con le foto di suo fratello. Rudolf, con un buon senso degli affari, ha posto l'accento sulla discendenza austriaca, evidenziando l'attaccamento viennese della famiglia nell'introduzione al catalogo. Il prezzo più alto dei pezzi presentati è stato 9.000 scellini; alla luce del fatto che all'epoca il salario medio lordo in Austria era di 876 scellini, significava prezzi molto alti.

Oltre al dipinto intitolato *L'Accademia ungherese a Roma*, ce n'è un altro, che si può presumere abbia ampliato una volta l'elenco delle opere d'arte giunte a Vienna, per poi apparire all'inizio degli anni 2000, dopo molti decenni. Il paesaggio monumentale del 1931 raffigurante *San Vito* è stato sicuramente protagonista della mostra del 1955 alla Neue Galerie, con lo stesso titolo, come terzo elemento in catalogo. Non solo San Vito è stato l'unico capolavoro di simile calibro nella mostra: negli anni '80, un grandioso paesaggio raffigurante *Vietri sul Mare mit Meeresbucht nach Cetara* (Vietri su Mare con baia a Cetara) è apparso in un'asta a Londra, così come una significativa natura morta floreale, che un tempo era inclusa nel materiale espositivo della Neue Galerie.

Confrontando i due cataloghi di mostre a Vienna, è ipotizzabile che ciò che non è stato venduto nel 1955 sia stato riesposto nel 1957. Ciò è indicato dal fatto che il paesaggio e la natura morta del Lago Balaton sono inclusi in entrambe le pubblicazioni, e poiché nessuno dei due è un genere comune nell'opera, si può presumere che si tratti degli stessi dipinti.

Non si sa con quale successo Rudolf avrebbe potuto giudicare le rappresentazioni viennesi, cioè quanti dipinti avesse venduto, ma dopo il 1955 tentò la fortuna solo a Londra. Certo, è stato anche logicamente più facile per lui organizzare la mostra dei quadri vicino a dove abitava.

È difficile decidere sulla base dei titoli del catalogo londinese



cosa Rudolf aveva cercato di vendere prima, ma si può dire che un'opera è stata vista a Vienna nel 1955 e poi a Londra nel 1957, e questo è il dipinto a tempera raffigurante *L'Atelier* di Pál Pátzay, che era esposto nella mostra del 1932 al Museo Ernst.

Purtroppo i cataloghi non contengono riproduzioni, ma se partiamo solo dalle opere dell'Accademia Ungherese di Roma e San Vito, possiamo ragionevolmente presumere che altre opere significative e importanti possano aver lasciato il Paese.

A metà del 2000, alcuni dipinti di Patkó dell'eredità di Rudolf Palmer apparvero da Sotheby's a Londra. Anche la mostra londinese del 1957 è stata menzionata nel catalogo dell'asta, ma finora non è stata trovata una pubblicazione correlata. Secondo una pubblicazione di Rudolf nel 1957, un totale di 75 opere erano esposte e vendute a Londra. La maggior parte delle opere esposte erano acquerelli, disegni a inchiostro e incisioni, ma erano disponibili più di una dozzina di dipinti a olio e tempera, che, se il catalogo è accurato, sono stati tutti realizzati tra il 1921 e il 1932, quindi non sono opere tardive. Al contrario, le prime opere dell'artista, arcadiche e romane, la maggior parte delle quali sono ancora oggi nascoste, erano esposte nella mostra londinese. Di questi, solo uno è un autoritratto dell'inizio del 1922, apparso decenni dopo, nel 2005, all'asta di Sotheby's. La mancanza di queste opere è particolarmente dolorosa, poiché era la fase di Patkó artistica più potente e matura. Tuttavia, in base ai titoli e alle date assegnate alle opere esposte, non solo i dipinti ma anche alcuni dei disegni ad acquerello e inchiostro sono stati realizzati durante il viaggio romano. Tra i dipinti a olio e tempera si trovano nudi, autoritratti e paesaggi; e l'opera del 1932 intitolata *Lo studio di Pál Pátzay*, menzionata sopra, può essere particolarmente interessante perché Patkó ha solo un'opera ben nota che riflette specificamente la vita quotidiana a Roma presso l'Accademia Ungherese di Roma menzionata in precedenza.

Non fu solo Rudolf a portare alcune delle opere di Patkó a mostre straniere. Ad esempio, il brillante dipinto Ponte Nomentano, che ha raggiunto l'America negli anni '30, ha intrapreso un viaggio avventuroso. Il Ponte Nomentano, raffigurante un antico ponte costruito intorno al I secolo, potrebbe essere stato realizzato all'inizio del soggiorno di Patkó a Roma. Fu presentato alla mostra della Munkácsy Guild nel novembre 1930 all'Ernst Museum e un anno dopo alla Silberman Gallery



di New York, in compagnia di molti altri dipinti ungheresi dove un fortunato collezionista d'arte poteva acquistarlo per \$ 100.

Dopo la morte di Rudolf nel 1978, le immagini di Patkó provenivano da luoghi sorprendenti. Quando il nome di Patkó era ancora abbastanza sconosciuto in patria e il commercio d'arte ungherese era ancora agli inizi, alcuni capolavori furono venduti da Sotheby's per una cifra considerevole. Nel 1984, due grandiosi dipinti, un paesaggio e una natura morta, furono battuti a Londra. È certo che entrambi i dipinti erano presenti alla mostra del 1955 alla Neue Galerie di Vienna, come dimostra il catalogo associato alla mostra, dove entrambi i dipinti hanno lo stesso titolo, e il catalogo dell'asta si riferisce anche alla mostra di Vienna. Il brillante dipinto raffigurante la baia di Cetara, con le sue dimensioni di 100x122 cm, è una vera rarità, in quanto oggi si conoscono meno di una dozzina di quadri di dimensioni simili realizzati in Italia da Patkó.

Dopo Austria, Inghilterra e America, i dipinti di Patkó sono apparsi in Germania negli anni '90. Nel 1990, un dipinto di paesaggio alla casa d'aste Lempertz di Colonia e nel 1994, un raro dipinto a olio a tema del Lago Balaton alla casa d'aste Ketterer di Monaco. Quest'ultimo è probabilmente derivato anche da materiale esportato a Vienna, come indicato dalla voce 5 del catalogo del 1950 (*Die drei Schiffer am Plattensees*, I tre barcaioli sul lago Balaton) e dal titolo della voce 6 del catalogo del 1955 (*Am Ufer des Plattensees*, Sulle rive del lago Balaton). Si può solo immaginare se si tratta della stessa opera o di due dipinti separati.

Nel 2004 e un anno dopo, nel 2005, diversi dipinti di Patkó sono stati battuti da Sotheby's a Londra, tutti accomunati dal fatto che risalgono all'epoca tarda dell'artista (ad eccezione di un autoritratto del 1922 precedentemente menzionato) e una volta erano di Rudolf Palmer; prima dell'asta, le immagini erano di proprietà di un collezionista americano che ha dichiarato di aver acquistato personalmente le immagini da Rudolf nel 1957.

Secondo l'attuale fase della ricerca, Rudolf non organizzò più mostre del lavoro di suo fratello dopo il 1957. Una possibile ragione di ciò è che le opere si sono semplicemente esaurite, la maggior parte venduta a quel punto durante e fuori le esibizioni, e un'altra parte è stata presumibilmente conservata dalla famiglia. Ma forse il fatto che abbia divorziato dalla



moglie ungherese, Agnes contemporaneamente all'ultima mostra, e poi si sia risposato (con una signora inglese), potrebbe aver contribuito alla chiusura.

Proprio come un pacchetto più grande di immagini di Patkó è apparso all'inizio degli anni 2000 da Sotheby's e prima ancora in varie case d'aste straniere, abbiamo motivo di sperare -sostiene la Kelen- che le opere perdute prima o poi verranno alla luce, rendendo l'opera di Patkó più completa.



Hamza Zirem

*Hamza Zirem
Scrittore e poeta italo-algerino.
Componente Comitato
Scientifico CUEBC*

Il percorso dello scrittore franco-cabilo Jean El Mouhoub Amrouche

Vorrei presentare ai lettori della rivista "Territori della Cultura" l'impegno poetico, critico, giornalistico e politico di un uomo combattuto tra due culture ma sempre fedele ad entrambe, che non ha mai scelto l'una a scapito dell'altra: Jean Amrouche. Uomo di lettere, impegnato sia sul versante algerino che su quello francese: un *métissage* culturale che costituirà per lui sia fonte di arricchimento ma anche motivo di dissidio, a causa del contesto politico della guerra d'Algeria. Amrouche muore nel 1962, alla vigilia dell'indipendenza del suo paese, per la quale aveva combattuto per anni. Con la lungimiranza del poeta visionario, affermava: «Potrebbe darsi che gli Algerini, in futuro, rappresentino collettivamente degli ibridi culturali, come me». Attualmente, a più di 58 anni dall'indipendenza dell'Algeria, il singolare percorso di Amrouche riassume quello di tutta una generazione di Algerini smarriti; ripercorrerlo può dunque aiutarci a comprendere i molteplici aspetti della crisi che dilania l'Algeria odierna.



Jean El Mouhoub Amrouche.

Chi è Jean El Mouhoub Amrouche?

Jean El Mouhoub Amrouche nasce il 7 febbraio del 1906 in Cabilia (Algeria), nel villaggio di Ighil Ali. La sua nascita è salutata a colpi di fucile, secondo la tradizione cabila. La sua famiglia, naturalizzata francese, è cattolica, poiché il suo villaggio fa parte dell'antico insediamento missionario. La Società Missionaria d'Africa viene fondata nel 1868 da monsignor Lavigerie, che in seguito alla nomina ad arcivescovo di Algeri si interessò proprio alla regione della Cabilia. I missionari, chiamati *les pères et les soeurs blancs* [i padri e le suore bianchi, n.d.T.] si occupavano dei gruppi sociali più deboli, in un contesto caritatevole ed educativo. Gli aiuti medici e le elemosine hanno dunque rappresentato dei fattori determinanti per la conversione religiosa nella zona. I genitori di Amrouche vengono entrambi educati dai missionari: il padre, Beckacem, nasce nel 1880 ed entra all'età di cinque anni nella scuola dei Padri Bianchi di Ighil Ali. Assisteva con devozione alle funzioni liturgiche e traduceva i cantici religiosi in lingua cabila. Battezzato a 16 anni, sarà fervente praticante per tutta la vita. Dal 1928 al 1932 si reca in pellegrinaggio a Lourdes, diventa quindi istruttore-educatore presso i Padri Bianchi e poi, fino alla pensione nel 1953, impiegato delle ferrovie in Tunisia.



Muore nel suo villaggio cinque anni dopo. La madre di Amrouche, Fadhma, nasce anch'ella in Cabilia, a Tizi-Hibel, nel 1882. Il padre naturale non la riconosce e viene così affidata alle cure delle Suore Bianche delle Ouadhias, quindi all'orfanotrofio di Taddart Oufella. Adulta, lavora all'ospedale di Aïn El Hammam, dove incontra il futuro marito. È autrice di un libro autobiografico, *Histoire de ma vie* (pubblicato postumo nel 1968, Ed. La Découverte), divenuto un'opera di riferimento nell'ambito della letteratura femminile del Maghreb. Il libro tradotto in italiano da Clelia Castellano è stato pubblicato da Aracne Editrice nel 2013.

La famiglia Amrouche si trasferisce in Tunisia nel 1910 e qui, tre anni dopo, nasce Marie-Louise Taos, unica figlia della coppia, celebre scrittrice e cantante. Allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, gli Amrouche ritornano in Cabilia ed El Mouhoub frequenta la scuola di Ighil Ali; nel 1915 ripartono per la Tunisia, dove frequenta il collège Alaoui.

Dal 1921 al 1924, studia all'École Normale di Tunisi, dove si fa presto notare grazie al carattere assertivo e alla sete di cultura. Legge Gide, Claudel, Rivière, Rimbaud, Baudelaire e Apollinaire. Dal 1925 al 1928 studia all'École Normale Supérieure Saint-Cloud di Parigi e il 27 ottobre del '28 scrive una lettera ad André Gide prima di partire per il servizio militare a Bizerte.

Nell'ottobre dell'anno seguente, Amrouche viene nominato professore di lettere al collège di Sousse (Tunisia), dove conosce il poeta ed editore Armand Guibert. Nel maggio del '32, sposa Lucienne Darribère, insegnante di pianoforte, di una famiglia originaria del sud-ovest della Francia; divorziano nel '34, quando Armand Guibert pubblica la prima raccolta di poesie di Jean Amrouche con il titolo *Cendres* (presso le Éditions Mirages). Si tratta di poesie scritte fra i 22 ed i 28 anni, che traducono un senso di smarrimento esistenziale. Il poeta si sforza di ricomporre una personalità che rischia di esplodere: attraverso una dolorosa ricerca, parla dell'esilio, della solitudine, dello spossamento, dell'erranza e dell'amarezza. Scrive: «Avrò il tempo per scrivere e piangere/Avrò la vita dell'anima e il tempo di creare,/Avrò ancora la forza di agire e di donare?».

Dal '34 al '37 Amrouche insegna presso il collège di Bône (città algerina dell'est, chiamata attualmente Annaba, che ha dato i natali anche a sant'Agostino). Viaggiando in Europa con Guibert, conosce lo scrittore Jules Roy.



Nel 1937 pubblica la seconda raccolta poetica, *Étoile secrète*, i cui testi descrivono una lunga ricerca mistica in tre tappe: *Paroles de l'Absent* (Parole dell'Assente), *Paroles de l'Ange protecteur* (Parole dell'Angelo custode), e *Paroles de l'Étoile retrouvée* (Parole della stella ritrovata):

“La mia giovinezza sboccherà sul mondo delle ombre/ E tutti i cuori spenti/ Rianimati dal mio grido/ Nella violenza di un amore di fuoco/ Si apriranno al sole/ E sulla terra degli uomini, a fiotti/ Scorrerà il sangue vermiglio del Grande Amore.”

In epigrafe, Amrouche scrive: «Sono alla ricerca di un paese innocente», citando Ungaretti, che diventerà più tardi suo caro amico.

Nell'ottobre del 1937, Jean El Mouhoub lavora al liceo Carnot di Tunisi e abita presso i genitori. Lo scrittore Albert Memmi, deceduto nel 2020, suo alunno a quei tempi, cela Amrouche sotto le spoglie del personaggio di Marrou nel libro *La statue de sel*, e dice di lui: «Per i suoi colleghi insegnanti, era un imperdonabile scandalo spirituale vedere come uno straniero sapeva maneggiare la lingua francese meglio degli aventi-diritto».

Dalla bocca della madre, raccoglie e traduce i canti berberi della Cabilia, pubblicati nel '39 con una preziosa prefazione nella quale riflette sulla poesia, sull'oralità, e sulla scrittura. I testi dei canti sono brevi e descrivono graziose scene pittoresche sulla vita nei villaggi, sugli innamorati, sulle fanciulle nella loro intimità ed anche sui problemi della società rurale tradizionale: matrimoni, divorzi, litigi fra suocera e nuora, tristezza delle madri.

Jacqueline Arnaud, specialista della letteratura maghrebina di lingua francese, affermava: «Traducendo i canti berberi della Cabilia, Amrouche rivelò al pubblico francese le ricchezze originarie del suo popolo, e offrì ai suoi poeti l'occasione di occupare i ranghi della poesia universale».

La prima edizione del libro di Jean Amrouche conteneva solo la traduzione francese dei canti. Nel 1988 venne invece pubblicata a Parigi un'edizione bilingue (francese e berbero) con prefazione di Mouloud Mammeri.

Vari canti berberi continuano ad essere pubblicati principalmente in Francia. Julien Pescheur, direttore delle edizioni franco-berbere, affermava sul giornale *Algérie-News* del 26 gennaio del 2009:

“La poesia berbera è unica al mondo, essenzialmente lirica, associata alla musica ed alla danza. I Berberi cantano le fatiche quotidiane, i rituali dell'esistenza, le feste ed i pellegrinaggi,



le ninne-nanne dell'infanzia, i giochi e le filastrocche, le trenodie funebri. Tutti i temi di questa poesia sono semplici, veri e umani: l'esilio, la morte, Dio, la tenerezza materna. E proprio grazie ad essi questa letteratura "locale" che non pretendeva di essere letteraria, si iscrive con naturalezza nel patrimonio della letteratura universale. Le strade dei Berberi sono solidissime, da oltre tremila anni hanno visto passare carovane di ogni specie: Fenici, Romani, Vandali, Bizantini, Turchi e Francesi, ma nessuno è mai riuscito a far sprofondare questa cultura nell'oblio."

I canti raccolti da Amrouche sono eseguiti dalla voce della sorella Taos, voce che emozionante vibra nel corso di concerti memorabili. Qui in traduzione il *Chant de méditation pour les humains* (*Canto di meditazione per gli uomini*):

"Mi sono ripromesso di dire la verità/ senza mai alterarla,/ Per tutto il tempo della mia vita./ Sono due anni che trascuro di fare il bene/ Per vivere da prodigo nel paese,/ E farmi strada fra le tenebre./ Oggi, temo la vergogna/ Dinanzi ai miei amici:/ È temibile la vecchiaia bisognosa?/ Gli uomini si contendono la terra – Uomini,/ A chi appartiene la terra?"

Il 31 luglio del 1941, Jean Amrouche sposa Suzanne Molbert, giovane insegnante di lettere classiche originaria di Algeri. A Tunisi scrive recensioni letterarie nella rivista *Tunisie Française et Littéraire* e frequenta, nel '42, André Gide, giocando con lui a scacchi ogni giorno. Nel luglio del '43, viene nominato nel Gabinetto del Direttore dell'Informazione ad Algeri ed inizia la carriera radiofonica, organizzando trasmissioni di contenuto



Amrouche gioca a scacchi con André Gide.



letterario e politico che continuerà a Parigi. Nel novembre dello stesso anno viene ricevuto a pranzo dal generale De Gaulle, al cui cospetto enuncia le proprie idee.

Risale al 1944 la fondazione della rivista *L'Arche*; l'anno successivo, nelle città di Setif e Guelma, alcune manifestazioni di algerini che si richiamano alle rivendicazioni nazionaliste, si trasformano in sommossa, nella quale si dice abbiano perso la vita quarantacinquemila persone. All'indomani del massacro, Amrouche parte per un viaggio di sei settimane lungo l'Africa del nord, da Tunisi ad Algeri attraversando l'est dell'Algeria e la Cabilia, da cui riporta numerosi articoli giornalistici.

Nel 1946 pubblica nella rivista da lui fondata il saggio *L'éternel Jugurtha*, con il sottotitolo *Propositions sur le génie africain*. Giugurta era il re della Numidia che nel II sec. a.C. si oppose per sette anni al potere romano: nel saggio, Amrouche personifica dunque il mito della resistenza berbera.

Conversazioni radiofoniche

L'intellettuale Jean Amrouche aveva svolto, accanto all'impegno letterario, un'intensa attività radiofonica, animando trasmissioni su Tunis-P.T.T. (1938-1939), Radio France Alger (1943-1944),

Radio France Paris (1944-1958) e Radio svizzera romana (1958-1961), alle quali invitava i più grandi creatori del suo tempo (filosofi, poeti, romanzieri, saggisti ed artisti): Gaston Bachelard, Roland Barthes, Maurice Merleau, Edgar Morin, Jean Starobinski, Jean Wahl, Claude Aveline, Georges-Emmanuel Clancier, Pierre Emmanuel, Max-Pol Fouchet, Jean Lescure, Kateb Yacine, Charles Lopicque ed altri. Con le serie delle sue lunghe conversazioni a puntate, Amrouche inventava un nuovo genere radiofonico. Sono da segnalare in particolare i suoi "Entretiens" andati in onda su Radio France di Parigi: 34 conversazioni con André Gide (1949), 42 conversazioni con Paul Claudel (1951), 40 conversazioni con François Mauriac (1952-1953) e 12 conversazioni con Giuseppe Ungaretti che sono pubblicate nel 1972 a Parigi, presso le edizioni Gallimard, con il titolo *Propos improvisés* (*Discorsi improvvisati*).

Il libro è stato tradotto in italiano da Hamza Zirem e Filomena Calabrese, intitolato "Conversazioni radiofoniche" (UniversoSud, 2017). François Mauriac diceva: «Come



François Mauriac.

improvvisati). Il libro è stato tradotto in italiano da Hamza Zirem e Filomena Calabrese, intitolato "Conversazioni radiofoniche" (UniversoSud, 2017). François Mauriac diceva: «Come



per Claudel e per Gide, Amrouche conosceva la mia opera meglio di quanto la conoscessi io stesso. Chi ci ha mai veramente letto, se non Amrouche? Era fatto per la gioia della lettura».

L'impegno politico

Gli anni dal 1954 al '62 costituiscono il periodo dell'impegno totale in politica, il cui abbrivo per Amrouche è rappresentato dallo scoppio della rivoluzione algerina il primo novembre del '54. In seguito a questa fatalità storica che lo rende un "ibrido culturale", non esiterà a scegliere da che parte schierarsi. Consapevole del ruolo di intellettuale, veicolo di idee, non smetterà di militare affinché il popolo algerino ritrovi dignità e nome. Amrouche comprende che il suo dovere principale è di contribuire attraverso l'attivismo politico, essenziale al dibattito di idee che permette alla storia di avanzare. I suoi amici francesi interpretano il suo impegno come un rinnegamento, per Amrouche esso è invece un dovere di fedeltà e di verità. La lingua francese, considerata all'epoca da alcuni Algerini uno strumento di alienazione, diventa per lo scrittore un'arma. Denuncia e ristabilisce la verità attraverso articoli giornalistici che occupano il dibattito pubblico e lucide analisi in occasione di vari interventi. Viaggia tantissimo con il pretesto delle conferenze e dei congressi. Interviene con vigore alla radio svizzera.



Charles de Gaulle.



Quando nel 1958 sale al potere De Gaulle, Amrouche ritrova la speranza e media fra l'ufficio del generale e il FLN. Un politico francese più volte ministro, Edgar-Faure, scriveva: «Jean Amrouche fu senza alcun dubbio l'uomo che, in ragione della sua perfetta francesizzazione e della sua fedeltà all'Algeria, aveva più di tutti influenzato il generale De Gaulle riguardo ad una concezione progressista esercitata dal suo discorso».

Allo scopo di illustrare le idee di Amrouche, seguono alcuni estratti dei suoi interventi, che ne fanno emergere l'immagine più vera:

Il 6 agosto del 1958, scrive a Jules Roy a proposito delle posizioni di Camus in favore di un'Algeria della "coabitazione": "Ho letto su *L'Express* i due articoli di Camus sull'Algeria. Fa delle giuste osservazioni, ma non credo alle soluzioni che egli teorizza. Credo che il male sia molto più radicato. Non è possibile un accordo fra autoctoni e francesi in Algeria... Ormai non credo più ad un'Algeria francese (...). Coloro che la pensano in modo diverso sono in ritardo di un centinaio di anni. Il popolo algerino intende costituire una vera nazione che possa rappresentare per ciascuno dei suoi figli una patria naturale e non una patria d'adozione."

Il 27 gennaio del 1956, Amrouche partecipa, nella sala Wagram di Parigi, ad un incontro organizzato dal comitato d'azione degli intellettuali contro il prosieguo della guerra in Africa del nord, al fianco di Robert Barrat, Aimé Césaire, Alioune Diop, Michel Leiris, André Mandouze e Jean-Paul Sartre. Nel suo discorso, Amrouche afferma: "C'è una Francia d'Europa e la sua negazione, resa un simulacro dalla colonizzazione. Proprio contro la Francia dei colonizzatori, contro questa anti-Francia, combattono i partigiani algerini, i miei fratelli naturali, con armi che solo la vittoria, la vittoria sull'anti-Francia, farà cadere dalle loro mani." In seguito a queste parole, la maggior parte dei suoi amici francesi prese le distanze dallo scrittore.

La studiosa Germaine Tillion trascorse più di quattro anni, tra il 1934 ed il 1939, quindi nel '55, nell'Aurès algerino (Massiccio montuoso dell'Algeria nordorientale) per delle missioni etnologiche. Scrisse un libro, *Algérie en 1957*, nel quale spiegava che sarebbe stato necessario per il popolo algerino assimilarsi alla Francia, per evitare che, una volta resa indipendente, la nazione fosse abbandonata alla miseria. Amrouche ribatte ne *Témoignages Chrétien* l'8 novembre del 1957:

"Il testo di Germaine Tillion comporta gravi lacune e costringe



l'opinione pubblica all'errore. Ella ci descrive la miseria in Algeria, ma senza indicarne i responsabili, i creatori: i padroni colonizzatori. I nostri giovani sacrificano la propria vita da più di tre anni e sono decisi a continuare a morire finché sarà necessario per riconquistare una patria che sanno appartiene loro, alla quale essi stessi appartengono corpo e anima, affinché essa abbia un suo nome ed un posto, umile o glorioso non importa, fra tutte le patrie umane."

Lo scrittore George Cézilly pubblica nel '58 un romanzo intitolato *Idir et Thérèse*, nel quale caldeggia la riconciliazione tra Algeria e Francia. Amrouche gli scrive: "È scorso molto sangue, molto ne scorrerà ancora. L'indipendenza dell'Algeria è inevitabile (...) Sulle proprie rovine, sulla propria miseria, ma anche sulla sua libertà e l'onore riconquistati con il sangue e le lacrime, il popolo algerino ricostruirà un paese in cui gli uomini patiranno la fame per lungo tempo, ma nel quale avranno ritrovato il gusto di vivere l'orgoglio di essere testimoni della propria storia, restituiti alla dignità di uomini."

Aimé Césaire affermava: «L'Amrouche essenziale, è il poeta»: durante la guerra, El Mouhoub ha scritto qualche poesia facendosi portavoce dei suoi connazionali, esprimendosi in uno stile sovversivo e sottolineando il dramma vissuto dagli algerini, come si evince da *Le combat algérien* (1958):

"All'uomo più povero/ A colui che cammina mezzo nudo sotto il sole nel vento/ nella pioggia/ o nella neve/ a colui che sin dalla nascita non ha mai avuto il ventre sazio/ non si può però sottrargli né il nome/ né la canzone della sua lingua materna/ né i suoi ricordi, i suoi sogni/ non si può strapparli dalla sua patria né strappare la sua patria da lui. Povero affamato nudo è nonostante tutto ricco del suo nome/ di una patria in terra suo dominio/ e di un tesoro di fiabe e di immagini che la lingua/ degli avi trasporta nel suo fluire come il fiume porta la vita.

Hanno preso tutto agli Algerini/ la patria con il nome/ la lingua e le divine sentenze/ di saggezza che regolano il cammino dell'uomo/ dalla culla/ alla tomba/ la terra e il grano le fonti e i giardini/ il pane dalla bocca e il pane dall'anima/ l'onore/ la grazia di vivere come figli di Dio fratelli degli uomini/ sotto il sole nel vento nella pioggia e nella neve.

Hanno scacciato gli Algerini da ogni umana patria/ li hanno resi orfani/ della terra degli avi della loro storia della/ loro lingua e della libertà/ prigionieri di un presente senza memoria/ e senza futuro/ esiliandoli tra le loro tombe.



Così/ sottomessi/ curvi nella cenere sotto lo schiaffo del padrone/ coloniale/ a lui sembrava che il suo destino si compiesse/ che l'Algerino ne aveva dimenticato il nome la lingua e/ l'antica stirpe umana che rinverdiva/ libero sotto il sole nel vento nella pioggia e nella neve/ in sé stesso.

Ma si può affamare il corpo/ si possono piegare le volontà/ domare la fierezza più dura sull'incudine del disprezzo/ non si possono inaridire le fonti profonde in cui l'anima orfana/ succhia il latte della libertà da mille invisibili radichette.

Avevano pronunciato le più alte parole di fraternità avevano fatto le/ più sante promesse. Algerini, dicevano, al posto della patria naturale/ perduta/ ecco una patria più bella/ la Francia/ acconciata di profonde foreste irta di camini/ di fabbriche/ ricca di gloria di opere e di città/ di santuari/ tutta dorata di messi immense ondegianti al/ vento della Storia come il mare.

Algerini, dicevano, accettate il più regale fra i doni/ questa lingua/ l'abito più dolce più limpido e più giusto/ dello spirito. Ma hanno sottratto loro la patria dei loro padri non li hanno accolti al tavolo/ della Francia.

Lunga fu la prova della menzogna e della promessa non mantenuta di una speranza inappagata/ lunga amara bagnata nel sudore dell'attesa delusa nell'inferno della parola tradita nel sangue dei ribelli schiacciati come vendemmia d'uomo.

Allora si compì una grande stagione della storia/ che recava tra le sue fandonie un carico di bambini/ indomiti che parlarono una lingua nuova/ e il tuono di un furor sacro:/ non ci tradiranno più/ non ci mentiranno più/ non ci inganneranno più facendoci scambiare lucciole dipinte/ di blu bianco e rosso/ per lanterne di libertà/ noi vogliamo abitare il nostro nome/ vivere o morire su nostra madre/ non vogliamo una patria matrigna/ e i ricchi avanzi dei suoi festini.

Vogliamo la patria dei nostri padri la lingua dei nostri padri la melodia dei/ nostri sogni e dei canti sulle nostre culle e tombe. Non vogliamo più errare in esilio nel presente senza memoria e senza/ futuro/ Qui e ora/ vogliamo/ liberi per Sempre sotto il sole nel vento/ nella pioggia o nella neve/ la nostra patria: l'Algeria."

Dilaniato fra le sue inclinazioni e il senso del dovere, Amrouche spiega l'ambiguità della propria situazione a Radio Genève, il 30 maggio del '58: "La mia posizione è ambigua. Sono, a tutti gli effetti, un cittadino francese. Sono cattolico. Sono stato battezzato due giorni dopo la nascita. Il francese è la mia



lingua materna. La mia cultura è francese. Non sono dunque, come hanno scritto di me, un algerino francesizzato. Sono profondamente francese, e, come cittadino francese, ho il diritto e il dovere di prendere posizione riguardo ai problemi politici. Ma sono anche, nel contempo, inevitabilmente algerino. Sono nato in Cabilia, da genitori cabili. Anche il cabilo è la mia lingua materna, insieme con il francese e, di conseguenza, sono solidale con il popolo algerino che lotta per la conquista della libertà e della sua indipendenza, completamente solidale. Ecco spiegata l'ambiguità della mia posizione".

Gli accordi di Evian, firmati il 18 marzo del 1962, segnano la cessazione della lotta armata. Essi sono il risultato delle negoziazioni fra i rappresentanti della Francia ed il Governo provvisorio per la Repubblica algerina. Questi accordi mettono fine a sette anni e mezzo di guerra, nel corso della quale sono stati massacrati 500 000 algerini. Qualche settimana dopo gli accordi, Jean Amrouche muore, all'età di 56 anni. L'Algeria viene proclamata indipendente poco dopo, il primo luglio del 1962.

Réjane Le Baut scriveva: "Al giorno d'oggi per milioni di persone - soprattutto in Algeria e in Francia - un'identità molteplice come nel caso di Amrouche, non dovrebbe più essere un handicap per diventare invece fonte di ricchezza, varco per l'avvenire. Pietra angolare della Città degli uomini, Jean El Mouhoub Amrouche è, con altri, portatore di speranza, cittadino esemplare per tutti coloro che lavorano ad un'autentica universalità fraterna."

L'Algeria odierna

Il quadro globale dell'attuale Algeria è disastroso: disoccupazione endemica, sommosse ricorrenti, una classe politica strutturalmente estranea alla società civile, corruzione, censura, vasti strati della società vivono al di sotto della soglia di povertà. La stampa e i mezzi di comunicazione audiovisivi sono nelle mani del regime che non tollera nessuna libertà di espressione. Il sistema militare e autoritario che possiede tutti i poteri si caratterizza per una mancanza quasi totale di democrazia e per una sistematica violazione dei diritti umani. I governanti dispotici si sono impossessati del potere, con la forza delle armi, all'indomani dell'indipendenza. I successori corrotti del medesimo regime mantengono la loro egemonia grazie alla



Karim Metref.



dittatura militare, deviando tutte le ricchezze del paese a loro beneficio personale. Gli Algerini di oggi aspirano a un cambiamento radicale dove la parola sarà restituita al popolo che potrà scegliere i propri dirigenti con delle elezioni senza frode. Le più grandi proteste della storia dell'Algeria sono andate avanti per più di un anno, dall'inizio di febbraio 2019 all'inizio di marzo 2020. Le piazze si sono risvegliate completamente, ogni settimana diverse marce riunivano in tutto il paese decine di milioni di manifestanti colmi di vivacità, di maturità politica e di pacifismo esemplare. La stragrande maggioranza degli Algerini è impegnata nella lotta per tutti i diritti malgrado la feroce repressione del regime militare e la detenzione arbitraria di centinaia di manifestanti. Il cambiamento radicale richiesto dal popolo algerino è irreversibile! Dopo numerose settimane di proteste, il capo di stato Bouteflika è stato costretto a rassegnare le dimissioni, il sistema si è rigenerato nominando un altro capo di stato illegittimo ma la straordinaria rivoluzione, chiamata "Hirak", ignorata da quasi tutto l'occidente, proseguirà sicuramente dopo la pandemia. C'è una mancanza flagrante di solidarietà della comunità internazionale rimasta silenziosa di fronte a ciò che succede in Algeria. Più di un anno fa il giornalista e scrittore Karim Metref scriveva sul giornale *Il Manifesto*: "Questo si spiega con una specie di imbarazzo che tutte le potenze internazionali nei confronti della questione algerina. Tutte sanno che il regime è una vera e propria mafia



che ha saccheggiato uno dei paesi più ricchi del pianeta. Ma tutte hanno coperto il saccheggio in cambio di succosi contratti per l'estrazione del petrolio e del gas, per l'estrazione di altre ricchezze naturali, per la vendita di armi e tecnologie di guerra, per la partecipazione alle costruzioni faraoniche di cui il paese ha fatto un consumo frenetico negli ultimi 20 anni. Hanno coperto il crimine, perché loro stessi sono complici diretti o indiretti. Tutti hanno banchettato sul corpo nudo dell'Algeria e del suo popolo ridotto alla disperazione. Usa, Francia, Cina e Italia in testa, ma anche Canada, Spagna, Germania, Emirati Arabi, Turchia e molti altri. E oggi, per paura di perdere quella manna celeste, tutti stanno in silenzio.

Lo scrittore egiziano Ala al-Aswani, che vive da anni in esilio in America, dichiarava in un'intervista al giornale La Lettura del 3 novembre 2019: "I governi dell'Occidente non difendono i valori democratici, ma i loro interessi, in nome dei quali sostengono i più crudeli dittatori".

Le rivendicazioni di libertà e di democrazia sollevate nel più grande paese africano, l'Algeria, porterebbero ad importanti cambiamenti sull'assetto geopolitico del Nord Africa e avrebbero un impatto su tutto il Mediterraneo. Tali mutamenti sarebbero di fondamentale importanza per quanto riguarda in particolare il futuro della politica estera dei diversi paesi europei.



Antonello Grimaldi

Antonello Grimaldi,
Direttore del Settore
"Comunicazione, Relazioni
Istituzionali e Stampa"
del Consiglio regionale della
Lombardia

Andrea Ferrari,
U.O Comunicazione e relazioni
con il pubblico del Consiglio
regionale della Lombardia

Il Pirellone, capolavoro senza tempo e bene culturale sfaccettato

Collocato nel cuore di Milano, a pochi passi dalla Stazione centrale, palazzo Pirelli, per tutti il Pirellone, è un esempio straordinario di come un edificio possa diventare, in pochi anni dalla costruzione, un bene culturale, ossia memoria tangibile di una storia collettiva, mantenendo nello stesso tempo la sua funzione di palazzo uffici e sede dell'Assemblea legislativa di Regione Lombardia.

La capacità di coniugare monumentalità e operatività rende il caso Pirelli esemplare di come si possa valorizzare un bene architettonico, espressione di un territorio in cui le persone si riconoscono.

Le ragioni di questa felice combinazione sono molteplici, in breve cercheremo di elencarle ripercorrendo la storia del grattacielo (Figura 1).

L'architettura come cristallo e forma conclusa

Il Pirelli bene architettonico prende forza soprattutto dall'estetica delle sue forme essenziali, unite ad un'eccezionale funzionalità che non è mai venuta meno in 60 anni dalla nascita del palazzo. La torre Pirelli è un gigantesco oggetto che usa l'altezza come elemento celebrativo della civiltà industriale, una sorta di *status-symbol* che celebra il progresso tecnologico, la fiducia nel futuro, la modernità con il suo prepotente dinamismo.

È significativo ricordare che la torre sorge sulle ceneri di uno stabilimento industriale che nella seconda metà dell'800 aveva preso il posto di un insediamento agricolo: la cascina Brusada. **Alberto e Piero Pirelli** in persona hanno voluto che il nuovo centro direzionale della società sorgesse proprio in quell'area, una scelta significativa che testimonia di un capitalismo familiare che da agricolo diventa industriale e ha la forza e la visione di coniugare nel tempo tradizione e innovazione (Figura 2).

La connotazione che **Dino Buzzati** attribuì al palazzo sulla rivista della Pirelli, parlandone come di un "*grande personaggio*", è ancora attuale perché i personaggi sono simboli per antonomasia.

Un personaggio immediatamente riconoscibile nella sua sagoma affusolata, leggera, semplice e trasparente, nel suo presentarsi, scrive sempre Buzzati, "*imprevedibile, con violento lirismo*".

Un personaggio che si fa *monumentum*, appunto, un'opera



Fig. 1 Palazzo Pirelli oggi
(Foto di Cristina Terrusi).



Fig. 2 La vecchia fabbrica detta la Brusada nel 1940, lì più tardi sorgerà il grattacielo (foto tratta da urbanlife.org).

fissata per sempre nella sua svettante asciuttezza ed esilità. E come tutti i grandi personaggi che si rispettino ha anche un soprannome affettuoso, Pirellone, che sta a dimostrare come i lombardi lo abbiano nel cuore, al punto che furono proprio loro i primi ad affezionarsi, quando ancora la critica architettonica gli riservava un'attenzione tutto sommato non esaltante.

È difficile attribuire a colpo d'occhio un'età al grattacielo che non risente, come spesso accade ai grandi capolavori, del tempo e della mutazione dei gusti. L'architetto **Gio Ponti** aveva previsto che il suo palazzo non sarebbe diventato "vecchio", "*perché - afferma in un'intervista video - è di forme classiche*".

Il palazzo più volte è stato equiparato ad un enorme oggetto di design, e non è un paragone a sproposito se consideriamo che l'orizzonte a cui si rapporta Ponti per realizzare il suo capolavoro è l'idea espressa in queste poche righe: "*l'Architettura è un cristallo*" (...) *metafora per inseguire un'immagine di purezza, di ordine, di slancio e di immobilità, di "perennità", di silenzio e di canto (di incanto) nello stesso tempo: di forme chiuse, dove tutto fosse "consumato" nel rigore dei volumi e d'un pensiero*" (Gio Ponti, *Amate l'architettura*, 1957).

Il progetto della torre, che inizia nel 1950, ha avuto una gestazione lunga e travagliata, i lavori di costruzione, invece, avvengono in tempi velocissimi: 4 anni (dal 12 luglio 1956 al 4 aprile 1960) e sono la dimostrazione di una non comune capacità tecnica ed organizzativa.

Supportato da una eccezionale squadra di professionisti (gli ingegneri **Pier Luigi Nervi**, **Arturo Danusso**, **Giuseppe Valtolina** e **Egidio Dell'Orto**) Ponti dona alla città ambrosiana un edificio che diventa simbolo di un territorio, al pari del Duomo o del Castello sforzesco. Un grattacielo che sarà fonte di ispirazione



per la costruzione del Pan Am Building (oggi MetLife Building) a New York, della torre del Banco Atlantico di Barcellona e del grattacielo della Lonza Group di Basilea.

Con i suoi 127 metri di altezza, distribuiti su 31 piani (altri 2 piani sono sotterranei), ancora oggi uno degli edifici in calcestruzzo armato più alti al mondo, si presenta con una struttura portante costituita da solo quattro pilastri rastremati, larghi alla base 2 metri, che diventano 50 centimetri in sommità, in grado di sostenere 70.000 tonnellate di calcestruzzo.

Spingere a quell'altezza una struttura così sottile pone enormi problemi di statica, a cui Nervi e Danuso trovano soluzione. Un dettaglio per il grande pubblico, ma un motivo di reale ammirazione per le centinaia di ingegneri che ogni anno visitano il palazzo e sanno cogliere la complessità del manufatto.

Il cemento armato è un materiale con caratteristiche opposte a quel cristallo trasparente a cui Ponti guarda come metafora dell'architettura.

Nonostante ciò, l'architetto milanese riesce, potremmo dire, a trasformare il piombo in oro

Agendo sulla forma della struttura, una pianta a sei lati allungata e stretta, e sul decoro delle pareti esterne, mosaicate con tasselli di ceramica, Ponti trasfigura il cemento armato, che appare alla vista leggero pur conservando la sua solennità. Da subito, a dispetto di una cubatura di 122 mila metri, la torre mostra tutta la sua levità.

Ancora oggi il Pirelli non teme il confronto con i grattacieli che hanno arricchito lo skyline ambrosiano negli ultimi venti anni, tra cui Palazzo Lombardia la nuova sede della Giunta regionale.

La forza della storia: il boom economico

Il secondo motivo delle fortune del Pirelli come bene culturale potremmo sintetizzarlo con la formula "la forza della storia": l'edificio è associato alla singolare stagione del boom economico, che coinvolge milioni di italiani e trasforma una nazione umiliata dalla guerra, in prevalenza ancora contadina, in una potenza industriale.

Sono anni di sviluppo convulso e vitale, Giulio Natta, vince nel 1963 il premio Nobel per la chimica grazie alla realizzazione del polipropilene, il sistema economico marcia a pieno regime,



il PIL, diremmo oggi, raggiunge picchi “cinesi”, aumentano occupazione e consumi di massa.

Il boom economico suggella il mito dell’industriosa “capitale morale”, di cui il nostro grattacielo sarà precursore. Non è un caso che i migliori registi lo scelgano come scenario per i loro film: da *Rocco e i suoi fratelli* di **Visconti** a *La notte* di **Antonioni** - e che **Luciano Bianciardi** ne descriva il fervore e le contraddizioni nella *Vita Agra*.

Quella torre di luce che si para davanti agli occhi di uomini e donne all’uscita della Stazione centrale è una promessa di modernità ed emancipazione.

A Milano si arriva con la valigia di cartone, come racconta plasticamente la celebre foto di **Uliano Lucas**, e, se tutto va bene, si torna al paese a bordo di una automobile nuova. (Figura 3)

In questo clima di fermento, di fiducia nel futuro e contraddizioni, il palazzo magicamente mette in parallelo l’orgoglio dei capitani d’industria e le speranze di un proletariato prevalentemente meridionale, alla ricerca di una vita migliore nelle grandi fabbriche, che allora costellavano la metropoli.

Sotto la spinta dell’inurbamento dei nuovi arrivati si compie in pochi anni la grande trasformazione urbana di Milano e nel 1966 gli italiani scoprono dalla voce di **Adriano Celentano** che in Via Gluck, cento metri in linea d’aria dal Pirelli, non ci sono più i campi ma palazzi su palazzi.



Fig. 3 Immigrato sardo nel 1968 (Foto di Uliano Lucas).

Da simbolo dell’impresa a sede della Regione Lombardia

Per venti anni il Pirelli ospita 2000 persone, 1200 dipendenti della società e il resto occupati in uffici e negozi affittatati.

Nel 1978, per 46 miliardi di lire, Regione Lombardia lo acquista. Il grattacielo subisce una metamorfosi funzionale e simbolica: è inserito nello sviluppo democratico del paese in un momento di grande trasformazione della società e della sua organizzazione politica.

Questo cambio di destinazione arricchisce ulteriormente di significati il bene culturale Pirelli.

Per la Regione Lombardia l’associazione con il Pirelli è uno straordinario e proficuo investimento.

Il Pirelli e la Rosa camuna, il marchio regionale, sono facce



della stessa medaglia, nonostante la discrasia temporale tra uno e l'altro, sbocciano dal medesimo spirito razionalista lombardo, che alimenta forme pulite, semplici ed eleganti e soprattutto riconoscibili. A preoccuparsi di realizzare il marchio regionale e di supervisionare la ristrutturazione degli interni del palazzo è l'architetto italo olandese **Bob Noorda**, il quale attua una strategia di comunicazione coordinata, adattando le sale del palazzo al logo regionale.

D'ora in poi Palazzo Pirelli sarà la Regione Lombardia e viceversa.

Il tragico incidente e il restauro del grattacielo

Alle 17,47 del 18 aprile 2002 un piccolo aereo da turismo si schianta contro il palazzo, sfondando le due facciate, il cuore della ferita è al ventiseiesimo piano dove muoiono sul colpo, insieme al pilota, due giovani avvocatessse: **Anna Maria Rapetti e Alessandra Santonocito**. In quel momento nella struttura si trovano 445 persone, 60 rimangono ferite, solo per una serie di circostanze fortunate si evita una strage ben più grande. Siamo a pochi mesi dall'attentato alle Twin Towers di New York e l'impatto ha un eco internazionale. (Figura 4)

Paradossalmente la tragedia dell'incidente aereo diventa l'oc-

Fig. 4 Il ventiseiesimo piano sventrato dall' incidente aereo (Autore Bramfab, Wikipedia Commons).





casione della consacrazione definitiva del palazzo come bene culturale. Grazie alle scelte compiute dalla Giunta guidata da **Roberto Formigoni** viene deciso di procedere ad un filologico intervento conservativo: palazzo Pirelli tornerà, nella misura del possibile, come era quando venne inaugurato. Una scelta non scontata, anzi singolare per un edificio che ha meno di 50 anni. Gli studi **Renato Sarno Group e Corvino Multari Architetti Associati**, affrontano la sfida di un rigoroso restauro che coinvolge non solo gli esterni danneggiati, ma anche tutte le facciate e gli interni, soprattutto i piani di rappresentanza, che sono riportati all'originario splendore con la posa di una gomma denominata "*Giallo fantastico Ponti*". Il progetto è stata la prima importante occasione, nel mondo, di non cambiare i connotati di un monumento moderno di tipo industriale. I lavori terminano tre anni dopo l'incidente, il ventiseiesimo piano diventa "Luogo della memoria", dedicato alle avvocatessse perite nell'incidente. (Figure 5 e 6)



Da sede istituzionale a bene della comunità

Vi è nella vicenda del palazzo Pirelli una peculiare consonanza tra la destinazione funzionale attuale, sede dell'Assemblea democratica regionale, con l'ennesimo vaticinio di Gio Ponti quando, sempre a proposito dell'architettura, scrive che essa deve farsi "*sostanza della politica sociale*" e "*profetare [...] l'uomo civile*" (Gio Ponti, *Amate l'architettura*, 1957).

Fig. 5 Il ventiseiesimo piano dopo il restauro, la gomma *Giallo fantastico Ponti* riveste il pavimento (Foto di Cristina Terrusi).

Fig. 6 Il Belvedere al trentunesimo piano (Foto Cristina Terrusi).



Fig. 7 Cittadini in coda per visitare il palazzo (Foto di Cristina Terrusi).



Fig. 8 L'Aula consiliare durante la simulazione di una seduta con gruppi di studenti (Foto Ufficio Stampa Consiglio regionale della Lombardia).



Cercare il bene comune e far da lievito alla crescita civile della propria comunità, è, o almeno dovrebbe essere, una delle missioni proprie della politica, pertanto quell'auspicio di Ponti trova oggi conferma.

Infine, la consapevolezza del valore culturale del Pirelli ha spinto il Consiglio regionale ad attuare una politica di apertura del palazzo nel segno della trasparenza e della partecipazione. Dal 2013, fino all'inizio della pandemia, è stato compiuto uno sforzo organizzativo mai visto prima per accogliere oltre un milione di visitatori, un record per una sede istituzionale che ospita uffici in attività. (figure 7 e 8)

Un percorso che è consistito in aperture domenicali con decine di migliaia di visitatori, centinaia di concerti e di mostre,



migliaia di studenti, dalla scuola primaria all'università, coinvolti in visite formative di educazione civica.

Significative le mostre organizzate in collaborazione con "La Triennale di Milano" e la "Fondazione Pirelli" per valorizzare il palazzo, occasioni che non corrono il rischio dell'autoreferenzialità, ma al contrario riannodano i fili di una storia importante per la Lombardia e l'Italia intera.

Il Pirellone, bene culturale ed espressione di un territorio, ci indica ancora la strada da percorrere, soprattutto oggi che dobbiamo tutti insieme raccogliere le energie migliori per contribuire ad un rinnovato sviluppo del Paese. (figura 9)



Fig. 9 Visitatori guardano Milano dal trentunesimo piano (foto Cristina Terrusi).



Ferdinando Longobardi, Marika Pitti

Ferdinando Longobardi,
Docente di Lessicologia e
Lessicografia presso l'Università
degli Studi di Napoli
"L'Orientale", Componente
Comitato Scientifico CUEBC

Marika Pitti,
Dottoranda in Mediazione
Linguistica e Culturale

Phénoménologie de la sur-nomination : une analyse sociolinguistique

1. Langue et société: des affaires d'identité

Au moment où on parle ou écrit, on réalise plusieurs choix, de manière consciente ou inconsciente, qui véhiculent une série d'informations sur sa personne. D'où on vient? Où on a habité? Qui étaient les gens qu'on a rencontrés? - tout cela émerge à un niveau, superficiel ou profond, dans la façon dont on communique (Berruto, 2005). Langue et identité, dans une relation d'échange mutuel, sont les deux notions à partir desquelles on peut situer le phénomène de la sur-nomination à l'intérieur des coordonnées sociales et culturelles. Dans l'interaction, qui donne éventuellement lieu à la communication linguistique, chaque individu tente d'affirmer son identité par rapport aux autres. La langue n'est qu'un des nombreux instruments par lesquels il est possible de réaliser cette affirmation et de se placer dans le groupe, dans un processus d'inclusion et d'exclusion. Parmi les solutions du système relevées par la sociolinguistique, il y a par exemple le *code-switching* ou le *style-switching* qui permettent au locuteur de s'adapter à la conversation et au groupe où il veut trouver sa place (Klein, 2006). En général on parle de la variété du code, qui peut concerner à la fois la forme (par exemple la prononciation) et le contenu (le sens) et peut être motivée par des facteurs générationnels, géographiques, culturels, situationnels, etc (Berruto, 2005). Le répertoire linguistique, au moment de la création du surnom, offre donc des solutions en fonction des besoins communicatifs du contexte (par exemple, un même surnom pourrait avoir un sens différent dans un autre endroit); en supposant ce lien entre les faits sociaux et les faits de langue, entre la dimension linguistique et celle relationnelle-interactive on peut élargir notre champ d'investigation.

Les notions de 'communauté linguistique' et de 'réseau social' nous permettent de tracer les comportements et de définir les rôles des locuteurs à l'intérieur de l'espace interactif-communicatif. La communauté linguistique est généralement considérée comme un ensemble d'individus utilisant le même outil linguistique (langue ou dialecte) dans un but communicatif (Labov, 1976). Elle est donc la première pièce d'identité qui lie l'individu et la collectivité. Le réseau social, ou *social network*, est une notion née dans le cadre des études sociologiques et anthropologiques et définit l'ensemble des relations qu'un individu a tissé au cours de sa vie. Dans un point de vue socio-



linguistique, la position occupé dans le réseau (qui s'appelle 'nœud') détermine l'exposition à un certain type de comportement linguistique dont on aura l'influence (Klein, 2006). Les nœuds représentent des personnes ou des groupes et les relations qui sont tracées vont du rapport occasionnel à celui d'office, du lien d'amitié à celui de parenté. Par conséquent, plus le réseau est dense, plus la communication est fréquente et variée. Cette incidence dans les faits de langue a été démontrée, en outre, par deux paramètres : 'densité' et 'centralité'. Milroy (1980) a révélé que, grâce au paramètre de la densité, il est possible de prévoir la tendance des locuteurs à s'homologuer linguistiquement au groupe, en cachant ainsi leur variété. Par contre, le paramètre de la centralité explique qu'un sujet occupant une place centrale au sein du réseau aura plus grand contrôle sur le flux d'informations qui transiteront par celui-ci (Putzu, 2000). Il y a, également, d'autres paramètres subjectifs qui – comme la typologie du rapport, qui peut être un rapport d'amitié, de parenté, etc. – donnent à l'Ego (le centre des diramations) le pouvoir d'attribuer aux autres sujets leurs positions dans le *network*. Etudier les dynamiques sociales nous permet ainsi d'encadrer le surnom dans l'espace de l'interaction. En effet, ce n'est pas un hasard si le surnom semble préférer des contextes, comme l'école ou le bureau, dans lesquels se forment souvent des groupes (Putzu, 2000).

En supposant que le surnom ne soit pas seulement un instrument visant à la simple identification, la taille du groupe s'avère indispensable, car étroitement liée à elle il y a le besoin de reconnaître qui sont les membres et qui sont les *outsiders* du groupe – et le surnom, en vertu de sa compréhensibilité aux sujets inclus ou exclus, devient un instrument effectif de contrôle social.

Mais, qu'est-ce qu'un surnom? Et, surtout, qu'est-ce qui le différencie des autres signes onomastiques?

2. Qu'est-ce que c'est un nom: entre l'identité e la perception de soi

Le nom propre est la première étiquette avec laquelle nous nous confrontons et qui nous donne une identité. Dans le nom propre toutefois il n'y a pas des véritables informations, il sert exclusivement à l'identification. En effet, puisque le



nom propre manque d'une dimension sémantique, étant simple *designatum*, il ne semble pas satisfaire pleinement le titre de 'signe linguistique' – qui est, par définition, une entité bipartite, constituée d'une forme (signifiant) et d'un contenu (signifié), liés par une image mentale (le référent) activée par le signifié (Saussure, 2009 ; Pierce, 2014). On parle d'ailleurs de 'signe onomastique', en raison de l'absence d'un véritable contenu sémantique, mais qui n'exclut pas la présence d'une signification extralinguistique opacifiée avec le temps. En raison de sa nature hybride, de signe onomastique avec une 'plus-value', le surnom a des composantes sociolinguistiques, psychosociales et sémiotiques plus évidents, pour lesquelles il faut adopter une approche multidisciplinaire en lieu d'une stratégie philologique. On doit, d'abord, concevoir le surnom à partir du processus par lequel il a été créé, attribué, accepté ou refusé. Contrairement au processus de nomination, qui est souvent un simple processus de sélection dans un répertoire fermé, celui de sur-nomination est caractérisé par une plus grande spontanéité dont le produit (le surnom) est souvent exclusivement lié au contexte d'apparition. Selon Putzu (2000), l'attribution d'un nom est un événement de comportement interpersonnel; il ne peut pas être donc analysé sans envisager la situation communicative concrète qui se déroule entre au moins deux personnes, 'nommé' et 'nommant'. Dans le modèle général de la communication de Shannon et Weaver (1948), les termes du binôme sont appelés 'émetteur' et 'récepteur', qui deviennent 'codificateur' et 'décodeur' au moment où la sur-nomination devient un acte de codage d'une expérience cognitive donnée. Un autre modèle utilisé pour expliquer la nomination en tant que processus est celui donné par Jakobson (1966), où les deux opérateurs sont appelés 'expéditeur' et 'destinataire'. Ni le premier ni le second modèle ne semblent résoudre la complexité du processus, puisqu'ils ne parviennent pas à expliquer le rôle actif du second opérateur, qui n'est pas un simple destinataire du processus de nomination et sa participation n'est pas seulement celle de décodage réactif (Putzu, 2000). Les modèles de l'interaction tirés de la psychologie sociale (Argyle, 1974) qui tiennent compte du dynamisme de la communication sont beaucoup plus explicatifs : la nomination – et par conséquent aussi la sur-nomination – est donc assimilée au concept d'action, parce qu'elle vise à atteindre une fin et est influencée par des composantes subjectives, telles que les besoins et les perceptions, qui se réfèrent aux



interacteurs. Il est important de souligner la nécessité d'insérer la nomination à l'intérieur de l'espace de l'interaction pour en clarifier la nature fondamentalement sociale et dynamique – et non plus celle de l'action individuelle monodirectionnelle (Putzu, 2000).

La portée socio-psychologique du surnom est identifiable à partir de la façon dont il est potentiellement en mesure de déterminer le rôle et l'identité sociale d'un individu par rapport au groupe ainsi que d'influencer la perception qu'il a de soi. Des études onomastiques et sociologiques ont montré que des noms particulièrement excentriques peuvent aider le sujet à augmenter son estime de soi ou même à créer des complexes de supériorité; en revanche, un nom perçu comme obsolète ou étrange pourrait condamner le sujet à une insécurité relative à son propre nom et, par conséquent, à sa propre personne (Caffarelli, 2014). Bien que les noms ne soient pas des entités linguistiques pleines, ils acquièrent des significations de plus en plus déterminantes, en évoquant des images sociales étroitement liées à la culture, comme des préjugés ou des lieux communs. Le surnom est, par nature, un instrument qui véhicule intentionnellement certaines informations (images stéréotypés sur la personnalité, l'apparence ou la nationalité du surnommé) et rend plus évidente la relation qu'il y a entre l'individu et le groupe en termes d'appréciation ou de rejet, d'acceptation ou d'exclusion.

3. La plus-value informative du surnom

Le surnom, plus familier 'sobriquet', est par définition 'le nom ajouté' au système onomastique traditionnel, composé par prénom et nom. D'un point de vue diachronique, l'utilisation du surnom a bien changé en France: le surnom servait à distinguer personnes homonymes, il devenait un sobriquet lorsqu'il était plus familier, donné par dérision. Les deux seules possibilités registrées étaient donc celle de la distinction d'identification et celle de la moquerie¹. Aujourd'hui, le surnom n'est pas un simple *nomen*, mais il est au même moment plusieurs choses, un dispositif de transmission d'une plus-value informative, à la fois idiosyncrasique, singularisant et socialisant (Putzu, 2000). C'est donc cette valeur ajoutée qui montre la particularité du surnom par rapport au nom officiel en termes de fonction sociale et, en général, extralinguistique. Mais,

¹ L'étymologie du nom 'sobriquet' est actuellement inconnue ; le sens primitif de ce mot est 'petit coup sous le menton' (Arch. nat. JJ 153, pièce 445 ds DU CANGE.: Donna ... deux petits coups appelez **Soubzbriquez**, des dois de la main soubz le menton); puis, pendant le XV-XVI^e, il a acquis le sens de « raillerie, moquerie » (LEFRANC, *Champion des Dames*, Livre III, éd. A. Fischer, 3160; cf. aussi GDF. *Compl.*) et enfin, en 1982, il a devenu synonyme de 'surnom' (*Dictionarium seu Latinal lingual Thesaurus, s.v. impouere*, d'apr. K. BALDINGER ds *Actes du Colloque Internat. de Lexicogr.*, Wolfenbüttel, 1982, p. 15 « surnom »). Le sens du mot au XIV^es. permet d'avancer l'évolution sémantique: « coup, geste de dérision, attribution d'un sobriquet, sobriquet »; « se moquer, donner des surnoms » (Ortolang, <https://www.cnrtl.fr/etymologie/sobriquet>).



qu'est-ce qui différencie le surnom du prénom et du nom de famille? Putzu (2000) a identifié les caractéristiques suivantes, considérées comme exclusives du surnom:

- Une majeure transparence sémantique.
- La possibilité, au contraire du nom propre, d'opérer l'identification également par référence au plan général et abstrait de la signification.
- Son être une expression linguistique codifiée du rapport entre l'individu et le groupe.
- Son caractère intrinsèquement codée, qui donne au surnom les caractéristiques d'un 'mot-clé' dont l'accès à la compréhension est possible seulement pour les membres du groupe
- Son non-officialité.
- Son caractère essentiellement éphémère.

Selon ces caractéristiques, le surnom apparaît comme un signe onomastique beaucoup plus vivant, active et dynamique. 'Vitalité' et 'dynamisme' sont, en effet, les deux propriétés qui éloignent le surnom du statut de signe onomastique. Le nom s'avère être le résultat d'un simple processus de sélection à l'intérieur d'un répertoire; au contraire, le surnom semble activer la créativité linguistique des locuteurs, en soudant les schémas perceptifs et les organisations culturelles de la société (Putzu, 2000). Il convient de préciser que le surnom ne doit pas être confondu avec le pseudonyme ou le nom d'art – parce qu'ils ne sont souvent pas nés spontanément et donc ils ne sont pas conditionnés socio-culturellement – ou avec toute forme modifiée du nom, à moins qu'il ne contienne une signification étendue. Par rapport à tous ces types de signes onomastiques, ayant parfois des choses en commun avec le surnom, ils ne sont pas tout à fait assimilables à celui-ci, surtout en ce qui concerne leur processus de création et sélection. Avant de comprendre comment le surnom fonctionne d'un point de vue social, il faut d'abord identifier comment il fonctionne au niveau cognitif individuel, en tentant donc d'encadrer les principaux processus de création qui sous-tend la sur-nomination.

3.1 Les principaux processus de création: la métaphore, l'ironie et l'iconicité

De répertoires recueillis pas l'onomastique traditionnelle, on voit qu'il y a une tendance du locuteur à forger, à travers le



surnom, une série d'hypothèses et d'impressions qui concernent le sujet surnommé, surtout par rapport à ses traits du corps (comme le visage) ou sa personnalité. Souvent, le plan de l'apparence et celui du caractère communiquent entre eux à travers des images stéréotypées activés pas des mécanismes d'associations libres – par exemple, pensez aux catégories de surnoms tirés du monde animal², où ce dernier est marqué d'un point de vue éthique, moral, etc. Ces associations sont conditionnées horizontalement par les contextes situationnels, dans la mesure où elles sont spontanées et originales, ou bien conditionnées verticalement par le contexte culturel du locuteur. En effet, l'intériorisation des modèles culturels produit des solutions cognitives stéréotypées et fréquentes qui se servent, pour être efficaces, de la métaphore. Cette dernière, qui n'est plus seulement conçue comme un vestige stylistique, devient un dispositif cognitif qui permet la juxtaposition de domaines conceptuels différents et parfois opposé (typique des surnoms ironiques). L'ironie est un instrument qui exploite la fonction expressive de la langue, car elle exprime l'attitude du sujet à l'égard du surnommé. Toutefois, l'efficacité du surnom ne réside pas seulement dans ces stratégies métaphoriques et rhétoriques, mais aussi dans le rapport qu'il a, en vertu de son être 'représentatif de quelque chose', avec son référent (c'est-à-dire, le sujet jugé). D'un point de vue sémiotique, parmi les trois catégories de signe identifiées par Peirce (1980) – qui sont 'index', 'symbole' et 'icône' – le surnom est assimilable à l'icône. Elle est, en effet, le signe qui tente de récupérer les éléments considérés comme marquants dans un objet, en instaurant – juste comme le fait le surnom par rapport au surnommé – avec eux un rapport imitatif-mimétique.

Quand un 'nommeur d'occasion' – celui qui n'est pas l'auteur du surnom – utilise un surnom qu'il a entendu ou appris dans le groupe, il tente de reconstruire de façon sémiotique et logique le lien entre le signe et l'objet désigné – dans ce cas, surnom et surnommé. Le locuteur met en œuvre ce que Peirce appelle '*abductive reasoning*' (Putzu, 2000). C'est dans cette tentative de récupération des conditions existantes à la création du surnom qu'on trouve sa force sociale. Sans un réseau sociale – et donc sans des systèmes de valeurs collectives, de standards et d'attentes sociales – la capacité abductrice de chaque individu ne pourrait être entraînée et mise en pratiques dans le surnom.

² « La plus répandue est celle des animaux de ferme ou de basse-cour comme *canard*, *lapin* (jamais au féminin et pour cause), *poule* avec ses diminutifs *poulette*, *poussin* et son féminin *poussinette* bien sûr, *biquet(te)*, *agneau* (toujours accompagné de son possessif, *mon* et même de l'adjectif *petit*) et l'incontournable *chat* avec ses dérivés *chatte*, *chaton*, *chatoune(t)e*. Tous ces animaux renvoient à la fidélité, à la stabilité et par là sont rassurants en amour. » (Lise Nanteuil, *Petite nomenclature des surnoms amoureux d'origine animale*, 21 Octobre 2012, <https://lisenanteuil.wordpress.com/2012/10/31/petite-nomenclature-des-surnoms-amoureux-dorigine-animale/>).



3.2. Le surnom comme outil de contrôle sociale

Pour comprendre l'impact d'un surnom au sein d'un groupe, il faut comprendre sa genèse (la motivation et l'attitude inhérentes à son apparition, sa persistance et sa directivité) et même les dynamiques sociales, en termes d'organisation et de répartition de rôles dans la collectivité. Le surnom, comme on l'a déjà vu, véhicule des évaluations négatives et positives qui ne produiront pas toujours de changements radicaux dans les différents sujets qui reçoivent ou entendent pour la première fois ce surnom (Putzu, 2000). L'effet d'un surnom peut être dû à plusieurs facteurs extralinguistiques, tels que le contexte situationnel de l'information, le moyen ou la forme du contenu de l'information et les personnalités des membres du groupe (Putzu, 2000). Par conséquent, le surnom est défini comme un raccord positif ou négatif (capable d'attirer ou de rejeter) dans le système complexe de la collectivité. En ce sens, les taxonomies réalisées par Caffarelli (2019), qui tiennent compte des modalités de réception et de diffusion du surnom, se sont révélées très utiles. Il fait une distinction entre: 'surnom secret', officiellement inconnu par le surnommé; 'surnom socialisé', connu de toute la communauté et habituellement (mais pas toujours) accepté par le porteur; 'surnom allocutif', accepté par le porteur et utilisé dans la communication dialogique; et, enfin, le surnom utilisé par une seule personne au sein des couples. En fonction du degré de connaissance et d'acceptation du surnom par le porteur, il est possible d'imaginer un paramètre qui nous permette d'identifier le degré de positivité ou négativité du surnom: un surnom secret ou socialisé, par exemple, peut être plus susceptible de signaler une évaluation négative qu'un surnom allocutif, qui implique l'acceptation par le porteur.

4. La phénoménologie du surnom

4.1 Les études onomastiques et la nature intersectionnelle du surnom

Les classifications traditionnelles, qui analysent la nature du surnom en ne regardant que la codification linguistique (morphologie et sémantique), ont produit plus de catalogues phi-



lologiques que des véritables taxonomies (Caffarelli, 2019). Ces catalogues typologiques se sont montrés plutôt statiques et externes aux processus créatifs (Caffarelli, 2019), parce qu'ils ne tiennent pas compte de l'interactivité de ce signe onomastique particulier. Pierre-Henry Billy (1994) a proposé six indices transversaux, auxquels on pourrait ajouter un septième concernant la variabilité du signe le long des axes diaphasique-diastratique-diamésique. Les index proposés sont: typologie onomastique, sémantique, motivation, stylistique, morphologie et transmissibilité (Caffarelli, 2019). L'utilité de la contribution de Billy est d'abord d'avoir saisi la nature 'intersectionnelle' du phénomène. Le paramètre de la transmissibilité nous informe sur la 'vitalité' du surnom – un concept déjà vu dans les caractéristiques du surnom identifiées par Putzu (2000) – et donc sa survie/longévité le long de l'axe du temps et de l'espace. Caffarelli (2019) identifie trois principaux types de transmissibilité (verticale, horizontale et oblique) qui informent sur l'utilisation prolongée du surnom dans le temps. La seule existence de ceux qui s'appellent en Italie '*sub-cognomi*' (Migliorini, 1935), c'est-à-dire surnoms qui sont devenus 'noms de famille', témoignent de la tendance de certains groupes à enregistrer les surnoms. Dans les cas des *sub-cognomi*, ils sont nés de la nécessité des locuteurs de se reconnaître au sein d'une petite communauté; en effet, plusieurs *sub-cognomi* informent les membres d'un groupe du métier accompli par la famille du surnommé ou de ses liens de parenté. L'entrelacement des identités officielles et populaire – appelé '*anagrafe vernacolare*' (en français, registre vernaculaire) se remarque lorsque dans une conversation avec un sujet qui n'appartient pas à la communauté, on alterne le surnom de famille et le nom officiel (Angiolini, 1997). L'utilisation du surnom devient, dans ce contexte, un outil d'identification tout court : "[...] on ne les emploie ni devant un étranger ni en dehors du cadre communautaire; leur maîtrise, leur emploi, s'amortissent ainsi aux limite du 'pays', traçant une frontière symbolique entre 'nous' et les 'autres'"³. On doit préciser que l'identification, à dans la communauté, sert à classifier les membres selon le genre, le statut social, le degré d'appartenance locale, etc. Il faut donc étudier la variabilité le long de l'axe diaphasique, qui a le pouvoir d'affecter le statut et la nature du surnom.

³ Christian Bromberger, *De l'anthroponymie*, in *I sistemi di denominazione nelle società europee e i cicli di sviluppo familiare*, atti del primo seminario degli incontri mediterranei di etnologia (Siena, 25-26 febbraio 1982) cité en Massimo Angelini, *Soprannomi di famiglia e segmenti di parentela* (Levante Ligure, secoli XVI-XX), "Rivista Italiana di Onomastica", III, 2, pp. 371-396, 1997, p. 374.



4.2 Le surnom à travers le traitement cognitif

La dimension psycho-perceptive concerne les modèles de sélection des traits pendant la phase de création et d'apparition du surnom. C'est une dimension dans laquelle naît l'hypothèse selon laquelle le surnom est le produit d'un traitement cognitif et linguistique qui a eu lieu avec une impression initiale (Putzu, 2000). L'individu, face aux objets de la réalité, effectue ses propres évaluations – souvent inconsciemment – en essayant de réorganiser, selon des modèles dévies et cognitifs, la réalité. Ces modèles sont toujours produits par un certain nombre de facteurs, tels que l'environnement physique et social, la structure physiologique, la nature des besoins – en général, les mondes cognitifs des membres d'un groupe culturel donné se ressemblent (Kretch/Crutchfield/Ballachey⁴, 1962). Les principes, qui sont à la base des processus de décodage et de compréhension de l'environnement, sont: la 'sélectivité' et l'encodage' – c'est-à-dire, l'enregistrement de nouvelles informations – qui opèrent en fonction de ce qui est plus ou moins familier au sujet (Putzu, 2000). Selon le principe de sélectivité, le sujet 1) voit ce qui a signifié pour lui, 2) tout ce qu'il voit ne sera pas enregistré ou n'aura pas de sens, 3) dans le flux de caractéristiques d'un objet il ne sera affecté que par quelques-unes. Selon le premier point, on comprend la tendance à remarquer, à travers le surnom, des traits qui s'éloignent du canon (surtout des traits esthétiques). Une autre explication de cette tendance a été donnée par la psychologie gestaltiste: dans le *processing* des visages et des expressions – associées très souvent à des traits de personnalité – la reconnaissance fonctionne à travers les prototypes (Fodor⁵, 1983).

Parmi les causes qui influencent les organisations cognitives du monde il y a les 'facteurs-stimulus' (extérieurs à l'individu) et les 'facteurs personnels' (internes à l'individu et qui ne peuvent pas être identifiés *à priori*). Parmi les facteurs-stimulus, on trouve la 'fréquence' et la 'répétition' de l'action, renvoyant, par exemple, à des surnoms comme *Coca cola*, dit d'une personne qui boit toujours cette boisson. Cependant, parmi les facteurs personnels, il y a les émotions et les besoins : le sujet, en effet, tendra à produire une interprétation de la réalité qui est fonctionnelle à ses besoins. Par exemple, dans les surnoms offensants ou dévalorisants on a opéré en œuvre une distorsion péjorative en tentant de rééquilibrer un rapport perçu comme déséquilibré (Putzu, 2000).

⁴ Cité en Ignazio Putzu, *Il Soprannome: Per un studio multidisciplinare della nominazione*, Cagliari, Cooperativa Universitaria Editrice Cagliariitana, 2000, p. 76.

⁵ Cité en Ignazio Putzu, *Il Soprannome: Per un studio multidisciplinare della nominazione*, Cagliari, Cooperativa Universitaria Editrice Cagliariitana, 2000, pp. 93-94.



5. Les surnoms dans l'espace virtuel: nouveaux paradigmes d'identité et d'identification

Le canal de communication est un des éléments qui contribuent à influencer la façon dont on parle et interagit avec les autres (Berruto, 2005). En considérant le fort lien qu'il y a entre l'interaction et la communication – et, comme on a vu, même la nomination –, il est importante de déterminer les modalités avec lesquelles les dynamiques jusqu'à présent identifiées – la perception de soi et de l'autre, l'expression de l'identité personnelle et appartenance au groupe – se déversent dans le monde virtuel. En vertu de l'absence des éléments constitutifs de la communication verbale *in praesentia* (les traits prosodique et la proxémique), la façon de communiquer sur le *web* s'est adaptée, au cours du temps, à ce nouvel écosystème virtuel, en essayant de récupérer les éléments perdus en diamésie. Toutefois, les solutions du *netspeak* (Crystal, 2007) – comme les *emoji* ou des textes courts – ne sont pas seulement adoptées pour saturer des exigences stylistiques ou pragmatiques (dues au manque de temps), mais aussi pour véhiculer plus de contenu émotionnel (Pistolessi, 2014). En outre, adopter un type d'écriture, dans un espace où le clavier représente l'outil d'accès à l'interaction virtuelle, signifie aussi s'exprimer soi-même, en essayant de trouver sa place dans la pluralité des utilisateurs.

L'élément qui distingue l'interaction virtuelle de l'interaction physique est le contrôle presque total que l'utilisateur a sur le flux d'informations sur sa propre personne. Pour exister sur le *web*, il a besoin d'un profil dans lequel déclarer son identité. Chacun, en ce sens, devient un *story teller*, en choisissant ce qu'il révèle ou non de lui-même. Donc le surnom, qui est un instrument apte à l'identification de l'individu par rapport à sa personnalité, son rôle social, etc., ne semble pas trouver place dans la communauté virtuelle en vertu de l'incompatibilité avec cette '*declarative identity*' (Fanny, 2009). L'*username*, ou *screen name* ou *handle name*, est le nom par lequel l'utilisateur est reconnu par un serveur, un programme ou une communauté virtuelle ; il fait partie des informations d'identification requises pour s'inscrire sur un site. Parce qu'il permet parfois à l'utilisateur de garder l'anonymat et parce qu'il est auto-attribué, sa fonction est celle du pseudonyme. Le choix de l'*username*, parfois soumis à des restrictions concernant le nombre de caractère ou l'homonymie, peut être une nouvelle



forme de *self-reformation* ou d'*identity reinvention* (Filani-Melefa, 2014). Plus que le prénom, l'*username* est en effet l'index qui, dans le monde virtuel – où les textes jouent un rôle crucial dans l'écriture de son identité – représente la première clé d'accès à sa personne. Depuis un temps relativement récent, les gens ont commencé à utiliser l'*username* même en dehors du contexte virtuel – surtout en fonction allocutive – jusqu'à constituer un nouveau surnom. L'existence de cette nouvelle habitude onomastique, déjà consolidé dans certains environnements virtuels comme ceux du *gaming*, met en évidence deux choses: 1) l'utilisation de l'*username* en dehors du contexte dans lequel il remplirait sa fonction première en fait un signe onomastique tout court, 2) contrairement aux surnoms, dont le processus génétique est généralement celui de l'interaction-jugement-identification à travers le surnom, l'*username* existe quel que soit le nommeur. En outre, elle souligne l'impossibilité de concevoir les deux mondes, virtuel et réel, encore comme nettement distincts; online ou offline, ils confluent désormais l'un dans l'autre, en s'influençant mutuellement à plusieurs niveaux de la vie quotidienne.

Un autre phénomène qui concerne les noms, l'identité et le monde virtuel, est celui des noms devenu un Meme Internet⁶. Il s'agit de noms qui portent des traces culturelles très évidentes et qui ont le pouvoir d'évoquer des images qui ont un sens dans le contexte américain: *ok Karen* (sur la base du célèbre *ok, Boomer*) est l'expression par laquelle ce nom est arrivé aussi en Europe. *Karen*, ainsi que d'autres noms, est perçu en Amérique comme un '*basic white name*'⁷, communément associés à la *middle-class* américaine. *Karen* est la classique femme blanche américaine, rigoureusement blonde et avec une coiffure précise, *no-vax*, polémique, raciste, bourgeoise et hypocrite. En Amérique, en raison de cette lecture socialisée de ce prénom, *Karen* est devenu de moins en moins populaire parmi les choix onomastiques des parents, en devenant un archétype dont on veut s'éloigner. Cet effet négatif s'est toutefois avéré positif d'un point de vue moral, puisqu'il a mis sous jugement ce qu'on appelle le *white privilege* (Romano, 2020)

⁶ Dans sa forme la plus sommaire, un mème Internet est une idée ou un concept simple, propagé à travers le web. Cette idée peut prendre la forme d'un hyperlien, d'une vidéo, d'un site Internet, d'une image, d'un *hashtag*, d'un personnage récurrent, d'un GIF ou simplement d'une phrase ou d'un mot. Ce mème peut être propagé par plusieurs personnes par le biais de réseaux sociaux (par exemple via les neurthis sur Facebook, ou les *hashtags* sur Twitter), de blogs, de messageries instantanées, d'actualité, et autres services Internet (Wikipedia, *Même Internet*).

⁷ Aja Romano, *Karen: The anti-vaxxer soccer mom with speak-to-the-manager hair, explained. How the name „Karen“ become an insult – and a meme*, 5 Febbraio 2020, Vox, <https://www.vox.com/2020/2/5/21079162/karen-name-insult-meme-manager>.



6. L'enquête

6.1 Objectifs et questions

Étant donné qu'il n'y a pas parmi les auteurs examinés une enquête fournissant des résultats concernant les hypothèses retenues jusqu'ici, il a été décidé d'en mener une en toute indépendance. En fait, il a été rédigé un questionnaire, chargé sur Google Formulaires et administré à un échantillon de 332 sujets. Il convient de préciser que le résultat obtenu par l'administration du questionnaire, en raison de la non-représentativité de l'échantillon et des chiffres atteints (332), n'a pas été suffisante pour recueillir des données statistiques significatives, qui permettent d'atteindre les objectifs souhaités. L'objectif principal était de prouver l'hypothèse selon laquelle le surnom, par rapport aux autres signes onomastiques (prénoms, noms de famille, pseudonymes, noms d'art, etc.), ne remplis pas seulement la fonction d'identification qui lui est propre mais aussi celle d'être un lien entre individu-lingue-société. En ce sens, on se demande également:

- Si le surnom est l'instrument le plus efficace pour remplir cette fonction parmi les membres d'un groupe.
- Si est possible, à partir du surnom (à travers sa forme et son contenu sémantique), prévoir:
 - i. Les contextes d'apparition et d'utilisation du surnom;
 - ii. L'identité anagraphique et culturelle des auteurs/utilisateurs et porteurs.
- Si et de quelle manière des traces se rapportant à des systèmes ou habitudes culturels d'un groupe apparaissent dans le surnom.
- Si la valeur du surnom peut affecter les prestations sociales et, partant, influencer sur la perception de soi.
- Si l'espace virtuel a influencé le phénomène.

Les questions, divisées en deux sections (l'une socio-anagraphique et l'autre concernant le surnom), ont donc été formulées sur la base de ces six points; ils sont 39 questions ouvertes, multiples ou avec échelles Likert.

La section consacrée au surnom a également été divisée en deux sous-sections supplémentaires, l'une consacrée à l'expérience personnelle et l'autre concernant les opinions et les perceptions des sujets par rapport au phénomène.

Dans cette section, les questions concernent:



- L'importance de la valeur positive/négative de l'expérience.
- Les contextes d'apparition du surnom; à cet égard, sur la base des hypothèses avancées par Putzu (2000) et Caffarelli (2014), ont été sélectionnés trois environnements considéré comme les plus productifs de surnoms: l'école, l'université/parcours post-diplôme, bureau/lieu de travail.
- La pertinence de la forme et du contenu, tant par rapport aux traits sélectionnés que par rapport aux informations du surnommé volontairement insérées à l'intérieur du surnom.
- L'hypothèse selon laquelle le surnom tend à engendrer des conséquences observables à la fois dans la dimension diaphasique (et parfois celle diastratique, comme le cas de l'utilisation probable du *nickname* en dehors des réseaux sociaux) et psycho-sociaux (par exemple, dans la construction de préjugés ou dans le changement de la perception de soi).

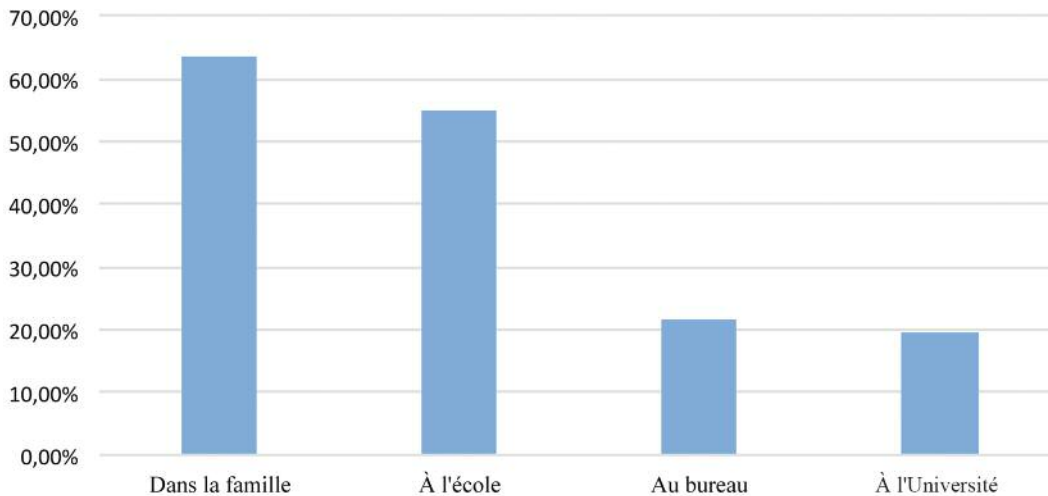
Ne disposant pas d'un échantillon représentatif, la plupart des réponses, surtout si elles sont distribuées selon les filtres socio-anagraphiques, ne renvoient pas de données significatives. La seule distribution qui sera prise en considération pour l'analyse et les conclusions suivantes est celle par le genre, par classe d'âge et – pas pour toutes les résultats – par la catégorie de travail.

6.2 Les données et les résultats

L'échantillon est composé de 332 personnes – étudiants, travailleurs et personnes sans emploi – dont 56% sont des femmes et 44% des hommes. Maintenant 51,8% des sujets ont entre 15 et 24 ans, 17,3% entre 25 et 34 ans, 24,2% ont 45 ans et plus. En général, 276 (83,1%) sujets ont déclaré posséder un surnom; parmi eux, 160 sujets (58%) déclarent en avoir plus d'un. Si l'on considère seulement les personnes ayant au moins un surnom (graphique 1, il était possible d'indiquer plusieurs réponses), la famille se révèle être le contexte dans lequel environ deux personnes sur trois ont reçu leur surnom (63,4%), suivi immédiatement après de l'école avec 55,1% des réponses positives. En revanche, l'université et le bureau/lieu de travail semblent produire moins de surnoms (respectivement, 19,6% et 21,7%).



Graphique 1 - Où as-tu eu ton surnom?



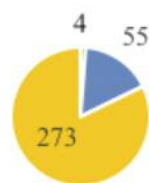
Parmi ceux qui possèdent au moins un surnom, 77,5% des sujets (plus de trois sujets sur quatre) ne se présente jamais avec le nom suivi du surnom, alors que pour 14,5% (40 sujets) il n'est arrivé que quelques fois. Seulement 2,2% (6 sujets) déclare avoir l'habitude de se présenter avec le nom suivi du surnom. En considérant seulement les sujets qui ont déclaré se présenter avec les deux solutions 'parfois/souvent/toujours', on a calculé une moyenne entre les scores (1= pas du tout; 5=beaucoup) qui ont été obtenus à partir des questions concernant la motivation. Les femmes, par rapport aux hommes, motivent le choix de se présenter également sous leur propre surnom car il semblerait qu'il soit préférable au nom officiel; au contraire, il semblerait que tant les femmes que les hommes ne considèrent pas ce choix comme une manière plus immédiate et synthétique de faire comprendre à leur interlocuteur quel genre de personne on est. En outre, la propension à préférer le surnom au nom montre une évolution inverse à l'augmentation de l'âge.

En ce qui concerne l'incidence du surnom sur la vie sociale du sujet, on a calculé une moyenne entre les scores (1= pas du tout; 5=beaucoup) où les femmes semblent ressentir davantage que les hommes l'influence négative d'un surnom négatif, tant en ce qui concerne le développement d'une insécurité dans l'interaction avec les autres que l'apparition d'un sentiment de marginalisation (4,0/4,0 pour les femmes vs 3,4/3,5 pour



les hommes). Cependant, en ce qui concerne l'influence positive qu'un surnom positif peut générer dans un sujet, en considérant la moyenne du total des scores, l'échantillon se montre moins convaincu que l'incidence possible d'un surnom positif. Ici encore, les femmes, bien que peu (3,7 pour l'incidence sur l'estime de soi et 3,3 pour le développement d'une plus grande popularité) se montreraient plus sensibles au phénomène que les hommes. En outre, il a été demandé aux sujets si l'absence d'un surnom pouvait équivaloir à une sorte d'anonymat social. Par rapport aux valeurs ajoutées du surnom – négatives ou positives, et pour lesquelles les scores étaient, à l'échelle, plus élevés – l'échantillon se montrerait par contre moins convaincu (graphique 2) qu'une possible soustraction de valeur/neutralité donnée par le surnom.

Graphique 2 - Pensez-vous que ne pas avoir de surnom peut correspondre à une sorte d'anonymat social?



- Oui, toujours
- Seulement dans certains contextes (comme l'école, le bureau, etc.)
- No

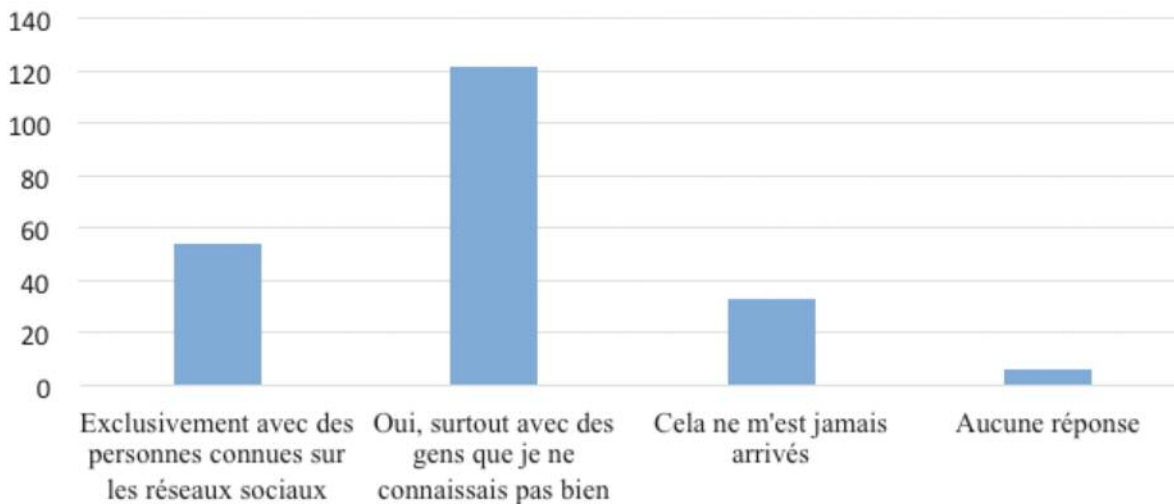
Pour revenir à la question de la convergence entre le monde réel et le monde virtuel, il a été demandé aux personnes interrogées si elles avaient déjà utilisé le *nickname* au dehors des réseaux sociaux – comme par exemple l'*ig name*⁸ – comme appellation ou, simplement, pour identifier quelqu'un tout en connaissant le nom officiel du nommé. Parmi les sujets, 24 (7,2%) le font par habitude, à 191 (57,5%), par contre, il n'est arrivé que quelques fois, 104 (31,3%) jamais, alors que 13 sujets (3,9%) déclarent ne pas être inscrits à aucun social et

⁸ L'*ig name* (dont '*ig*' est l'abréviation d'*Instagram*, un réseau social très célèbre parmi les jeunes) est le *nickname* qu'on utilise sur ce réseau.



par conséquent cela ne leur est jamais arrivé. En considérant seulement les 215 personnes qui ont utilisé au moins une fois le *nickname* des réseaux sociaux en dehors du contexte virtuel (graphique 3): pour 54 personnes (25,1%) l'utilisation du *nickname* en fonction appellative se fait exclusivement avec des personnes connues par les réseaux sociaux, pour 122 (56,7%) cela se produit surtout avec des personnes qui ne se connaissent pas bien, à 33 personnes n'est jamais arrivé (2,8%) et, enfin, 6 personnes (2,8%) s'abstiennent de répondre.

Graphique 3 - Cela vous est-il arrivé surtout avec des personnes que vous ne connaissiez pas très bien ou que vous avez connues auparavant sur les réseaux sociaux?



En ce qui concerne la forme et le contenu sémantique du surnom, il a été demandé aux sujets combien de surnoms (assignés aux personnes du même âge, qui sont supposées faire partie de l'univers de connaissances avec lequel le sujet interagit d'égal à égal) étaient en dialecte et en langue étrangère, et ceux qui, au contraire, informaient sur le métier d'un membre de la famille ou sur la nationalité du surnommé. En ce qui concerne la forme – en tenant compte, bien que pas totalement significatif, du fait que 72% de l'échantillon vivent dans la région Campanie – les surnoms semblent avoir tendance à être codés en dialecte plutôt que dans une langue étrangère comme l'anglais.



En ne considérant que le plus jeune échantillon (15-24) constitué par 171 personnes, il a été envisagé, au stade de l'élaboration du questionnaire, une plus grande propension à utiliser la langue étrangère. Par contre, on constate une propension beaucoup plus orientée vers le dialecte que vers la langue étrangère (c'est pourquoi on ne souhaitait pas une propension supérieure au dialecte mais, au moins, plus grande). Près de la moitié des sujets (45,6%) ne semble pas enregistrer de surnoms en anglais, tandis que 40,9% en enregistrent peu et 5,3% la plupart.

Par rapport au contenu sémantique et aux informations sélectionnées dans le surnom, en considérant tous les sujets interrogés, ils ne semblent pas enregistrer de surnoms qui mettent en évidence la nationalité ou le métier des membres de la famille du surnommé. Pour 1,5% des sujets, tous les surnoms de leurs pairs font référence à la nationalité ou à l'accent du nommé, 11,7% en enregistrent beaucoup (la plupart) et 44,6% aucun. Par contre, en ce qui concerne le métier exercé par les membres de la famille, 48,2% n'en enregistrent aucun, 14,2% en enregistrent la plus grande partie et 0,6% tous.

6.3 Conclusions finales

En concevant le surnom comme un produit linguistique tout court, impliquant différents plans de la dimension individuelle (psycho-perceptive) et collective (psycho-sociale), la première étape a été celle d'élargir, à la suite des études d'Ignazio Putzu, la perspective analytique pour l'étude du phénomène. Tout d'abord, on a pris en considération les deux dimensions sociales, la communauté linguistique et le réseau social, à l'intérieur desquelles les différentes identités subjectives tentent de se situer et de trouver une place (et qui, dans certains contextes, se traduit par un véritable rôle social). C'est donc la nature de ce positionnement – de l'individu par rapport aux autres – qui constitue le point de départ de cette étude. En abaissant le surnom dans la dimension interactive, on l'a d'abord imaginé à partir du processus de nomination avec lequel il est mis en place. On a donc vu que ce processus, résultant de l'interaction interpersonnelle, attire à lui toute une série d'implications cognitives et psycho-sociales activées par les informations contenues dans le surnom.



Le surnom se présente donc, dans certains contextes, comme un dispositif capable de déclencher chez les sujets des réactions particulières, tant par rapport aux autres qu'à eux-mêmes.

Par rapport à cette hypothèse, les réponses de l'échantillon de 332 sujets – qui, il faut le répéter, elles ne sont pas représentatives mais indicatives – prises en considération mettent en évidence que 1) ce type d'influence – négative ou positive – ne se produirait pas toujours et inconditionnellement, mais semblerait être reléguée à certains contextes (comme l'école); 2) les conséquences négatives du surnom semblent être davantage perçues que les conséquences positives; 3) par rapport à sa position au sein des groupes et des réseaux sociaux, le surnom ne ferait qu'ajouter une plus-value – positive ou négative – aux différentes identités par rapport au groupe au lieu de l'enlever. Cela signifie que le manque de popularité dans un contexte social n'équivaut pas toujours à l'anonymat du sujet. Une autre façon par laquelle le surnom se présente comme accrochage entre le sujet et l'environnement extralinguistique est celle selon laquelle il se présente comme le produit – qui, en tant que linguistique, a un caractère logiquement idiosyncrasique – d'une réélaboration cognitive de perceptions et d'évaluations. L'enquête n'a pas permis de dégager un tableau particulièrement démonstratif à cet égard, mais on continue à supposer que, pour certains sujets interrogés, il existe une propension des surnoms à enregistrer certaines informations avec une certaine systématisation. C'est parce que, comme le montrent les auteurs prises en considération, l'intériorisation des modèles culturels a produit des modèles cognitifs qui servent de filtre au moment où, avant même de la lexicaliser, se forme l'image mentale de base du surnom hypothétique. Le surnom, donc, en plus d'accomplir la fonction de la désignation, est encore renforcée sur le plan social, à l'intérieur duquel il réalise sa propre fonction plus-informative (du point de vue linguistique, cela se traduit par une plus grande connotation du signe). Ensuite, on s'est déplacé dans le canal virtuel, où au lieu de trouver une traduction du phénomène, on s'est retrouvé face à une situation inverse. Étant donné que la sur-nomination est fondamentalement incompatible avec les mécanismes de *self-presentation* au sein des réseaux sociaux – dans lesquels la *declarative identity* et le choix obligatoire d'un *nickname* ne laissent pas de place à l'apparition d'autres surnoms – les sujets semblent avoir dé-



veloppé une nouvelle habitude qui prévoit l'utilisation des surnoms utilisés sur le *web* même en dehors de celui-ci. En ce qui concerne l'enquête menée, près de 75% des personnes interrogées déclare le faire par habitude ou le faire de temps à autre, même si le nom officiel est connu (presque comme si le nom officiel était, par rapport au *nickname* qui est du domaine public, un élément privé utilisable seulement confidentiellement).

Sur la base de ce qui a été prouvé jusqu'à présent, on peut donc conclure sans risque que le surnom possède une plus-value – concevable et scientifiquement exploitable à partir de la forme, du contenu sémantique, du contexte, des utilisateurs, etc. – qui réalise sa fonction au-delà du plan d'identification et celui purement linguistique. Bien que l'enquête menée sur l'échantillon présentée ici n'ait pas produit de données significatives pour construire des conclusions solides, on estime néanmoins prendre en considération ce qui a été réalisé pour orienter des recherches futures et réussir ainsi, à partir du surnom, tracer à la fin ses variables sociolinguistiques.



Bibliographie et sitographie

- Angelini, M. (1997), *Soprannomi di famiglia e segmenti di parentela* (Levante Ligure, secoli XVI-XX), "Rivista Italiana di Onomastica", III, 2, pp. 371-396, 1997, p. 373.
- Berruto, G. (2004), *Prima lezione di sociolinguistica*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Berruto, G./Cerruti, M. (2017), *La linguistica. Un corso introduttivo*, UTET Università, 2017.
- Caffarelli, E. (2014), *Dimmi come ti chiami e ti dirò perché: Storie di nomi e di cognomi*, Roma-Bari, Laterza, 2014.
- Caffarelli, E. (2019), *Che cos'è un soprannome*, Roma, Carocci editore, 2019.
- Crystal, D. (2001), *Language and the Internet*, Cambridge University Press, 2006.
- Fanny, G., *Self-representation and digital identity. A semiotic and quali-quantitative approach to the cultural empowerment of the Web 2.0*, *Réseaux*, 2009/2 (No 154), p. 165-193. DOI: 10.3917/res.154.0165, <https://www.cairn.info/journal-reseaux-2009-2-page-165.htm>.
- Klein, G (2006). *Nozioni e strumenti di sociolinguistica*, Roma, Aracne, 2006.
- Nanteuil, L., *Petite nomenclature des surnoms amoureux d'origine animale*, 21 Octobre 2012, <https://lisenanteuil.wordpress.com/2012/10/31/petite-nomenclature-des-surnoms-amoureux-dorigine-animale/>.
- Pistolesi, E., *Scritture digitali*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin, 3° vol., Italiano dell'uso, Roma 2014, pp. 349-75.
- Putzu, I. (2000), *Il Soprannome: Per un studio multidisciplinare della nominazione*, Cagliari, Cooperativa Universitaria Editrice Cagliaritano, 2000.
- Romano, A., *Karen: The anti-vaxxer soccer mom with speak-to-the-manager hair, explained. How the name „Karen“ become an insult – and a meme*, 5 Febbraio 2020, Vox, <https://www.vox.com/2020/2/5/21079162/karen-name-insult-meme-manager> University of Chicago and the Massachusetts Institute of Technology (MIT), *What's in a name?*, <https://news.mit.edu/2003/whats-name>, 2003.



CENTRO UNIVERSITARIO EUROPEO
PER I BENI CULTURALI

Premio Nazionale

PATRIMONI VIVENTI 2021

azioni innovative
per la valorizzazione
del patrimonio culturale
materiale ed immateriale



LA LOGICA DEL BANDO

Il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali (CUEBC), sin dalla sua costituzione (1983), ha prioritariamente orientato la propria attività alla valorizzazione del patrimonio culturale materiale ed immateriale, considerandolo una leva strategica ed irrinunciabile per lo sviluppo dei territori e la crescita della comunità. Il Centro nel tempo è divenuto luogo di confronto e di riflessione sulle concrete azioni di messa in valore delle risorse culturali e, a partire dal 2006, con l'organizzazione in partenariato con Federculture di "Ravello Lab - Colloqui internazionali", ha acquisito una crescente centralità nel dibattito europeo sul ruolo della cultura nello sviluppo dei territori dell'Unione.

Sulla base dell'esperienza sin qui maturata e nell'intento di promuovere la conoscenza e lo scambio delle buone prassi nella valorizzazione del patrimonio culturale, il Centro, su proposta del proprio Comitato Scientifico, nel 2018 ha deciso di porre in essere una ricognizione annuale delle iniziative in proposito realizzate in Italia nel corso dell'anno precedente, selezionando e premiando le migliori anche al fine di diffonderne la conoscenza all'interno del comparto dei beni culturali e di indurre processi emulativi. Il Bando si articola in due distinte sezioni, una riservata agli enti pubblici e l'altra agli enti privati.

La partecipazione alla procedura di selezione sarà supportata da una campagna di pubblicizzazione e di sollecitazione degli stakeholder e degli advisor, i quali potranno a loro volta sollecitare gli enti che abbiano realizzato iniziative di valorizzazione del patrimonio culturale materiale ed immateriale alla presentazione della propria candidatura. È necessario che da tali azioni siano scaturite politiche sostenibili di sviluppo economico ed etico volte all'affermazione delle identità locali e nel contempo capaci di favorire il confronto e l'integrazione con nuove culture.

Premio Patrimoni Viventi 2021

Per l'anno 2020 è stata ravvisata l'esigenza di dare sostegno ai progetti per la fruizione, valorizzazione e salvaguardia dei patrimoni, posti in essere come strumento di risposta all'emergenza epidemiologica.

La commissione giudicatrice, costituita da 5 componenti del Comitato Scientifico del Centro – due dei quali stranieri – valuterà le candidature pervenute secondo i criteri qui di seguito elencati:

1. *Impatto territoriale* – valutazione degli effetti che l'intervento di valorizzazione ha prodotto sul territorio in cui è venuto a realizzarsi, avendo cura di analizzarne i benefici tanto per la comunità locale, quanto per altri fruitori.
2. *Rispetto dei principi dello sviluppo sostenibile* – valutazione della sostenibilità dell'intervento di valorizzazione in termini di impatto ambientale; di accertamento del valore culturale della risorsa in coerenza con la matrice identitaria del territorio interessato; di ricadute diffuse per la comunità locale in relazione al miglioramento delle condizioni di fruibilità da parte dei residenti e delle categorie svantaggiate.
3. *Innovatività dell'intervento di valorizzazione* – valutazione del livello di innovazione dell'intervento di valorizzazione nel panorama nazionale e internazionale.
4. *Coinvolgimento degli stakeholder e della comunità locale* – valutazione del livello di coinvolgimento degli stakeholder e della comunità locale nella definizione e quindi nella realizzazione dell'intervento di valorizzazione.
5. *Economicità dell'intervento di valorizzazione* – valutazione dell'economicità dell'intervento di valorizzazione, attraverso la comparazione costi/benefici.
6. *Capacità dell'organizzatore di trasformare le criticità in risorse* – valutazione della risposta dell'organizzatore alle limitazioni imposte dalle prescrizioni anti COVID19.

I risultati della selezione saranno pubblicati sul sito del CUEBC in apposito spazio dedicato.

Per ciascuna sezione verranno individuate le iniziative più significative e la loro descrizione verrà inserita in un numero speciale di "Territori della Cultura", la rivista on-line del Centro.

La Giuria potrà anche decidere di attribuire premi a persone che per la loro attività vengano riconosciute meritevoli dell'appellativo di "**Patrimonio vivente**".

Quale riconoscimento al significato esemplare dell'azione realizzata, al progetto risultato vincitore tra quelli partecipanti alla sezione "Pubblico", verrà assegnato il **Premio «PATRIMONI VIVENTI»** consistente in **un oggetto di artigianato artistico**; al progetto risultato vincitore tra quelli partecipanti alla sezione "Privato", verrà assegnato anche **un premio in danaro (3.000 euro)**. La cerimonia di consegna avrà luogo in occasione della XVI edizione di "RAVELLO LAB - Colloqui Internazionali (14-16 ottobre 2021).

BANDO

1. Finalità del premio

Il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali, con sede in Ravello, indice la IV edizione del “PREMIO PATRIMONI VIVENTI”, rivolto ad azioni di valorizzazione delle risorse culturali materiali e immateriali realizzate da enti pubblici e da organismi privati sul territorio nazionale italiano nel corso del 2020. Il Premio si articola in due sezioni:

- la “Sezione Pubblico” aperta a candidature provenienti da Amministrazioni locali e regionali (inclusi Enti territoriali, Enti Parco, Istituzioni museali, ecc.);
- la “Sezione Privato” aperta a candidature provenienti da Associazioni culturali, del Terzo Settore, anche costituite in forma di consorzi, ONG (organizzazioni non governative).

2. Requisiti di ammissione

“Sezione Pubblico” – Sono ammessi a partecipare le amministrazioni pubbliche locali e regionali, i loro raggruppamenti in quanto soggetti proponenti e attuatori o sostenitori, in tutto o in parte, di interventi di valorizzazione del patrimonio culturale materiale e/o immateriale. I progetti sono candidabili se divenuti fruibili nel corso del 2020.

“Sezione Privato” – Sono ammesse a partecipare le Associazioni culturali, del Terzo Settore, anche organizzate in forma di consorzi, le ONG, in quanto soggetti proponenti e attuatori o sostenitori, in tutto o in parte, di interventi di valorizzazione del patrimonio culturale materiale e/o immateriale. I progetti sono candidabili se divenuti fruibili nel corso del 2020.

3. Modalità di partecipazione.

La partecipazione alla selezione è gratuita e implica la piena e totale accettazione di quanto contenuto nel presente bando e nella sua premessa.

L’iscrizione si effettua attraverso l’inoltro, a mezzo posta certificata, di un formulario in formato digitale, debitamente compilato, recante i dati e le informazioni relativi al progetto candidato (di seguito si riporta il fac-simile).

Indirizzo della Segreteria tecnica del Premio: univeur@pec.it.

4. Termini per la trasmissione della documentazione

L’invio telematico del formulario, compilato in ogni sua parte e corredato della documentazione richiesta, ai sensi e con i criteri indicati nell’art. 5, dovrà avvenire entro e non oltre il giorno **20 settembre 2021**, al succitato indirizzo pec.

Insieme con il formulario occorre inviare – anche per via email ordinaria all’indirizzo univeur@univeur.org – documentazione fotografica illustrativa del progetto candidato, nei modi indicati nel formulario.

Contestualmente dovrà essere trasmessa una liberatoria a beneficio del CUEBC per l’utilizzo della documentazione trasmessa (il format della liberatoria è accluso al bando) ai fini della diffusione, divulgazione e pubblicizzazione delle candidature. È altresì necessario manifestare il consenso alla raccolta e al trattamento dei dati personali per le finalità di gestione delle attività inerenti il Premio. I candidati sono tenuti, infine, con propria dichiarazione a garantire in ordine alla veridicità dei materiali inviati e ad assicurare che gli stessi non ledano diritti di terzi (il format della dichiarazione è accluso al bando). Il CUEBC non risponde di eventuali dichiarazioni mendaci.

5. Criteri di valutazione

La Commissione esaminatrice valuterà i progetti pervenuti in relazione agli effetti prodotti dagli stessi nel territorio italiano, secondo i criteri qui di seguito elencati:

1. Impatto territoriale – valutazione degli effetti che l’intervento di valorizzazione ha prodotto sul territorio in cui è venuto a realizzarsi, avendo cura di analizzarne i benefici tanto per la comunità locale, quanto per altri fruitori (fino a 18 punti).

2. Rispetto dei principi dello sviluppo sostenibile – valutazione della sostenibilità dell'intervento di valorizzazione in termini di impatto ambientale; di accertamento del valore culturale della risorsa in coerenza con la matrice identitaria del territorio interessato; di ricadute diffuse per la comunità locale in relazione al miglioramento delle condizioni di fruibilità da parte dei residenti e delle categorie svantaggiate (fino a 18 punti).
3. Innovatività dell'intervento di valorizzazione – valutazione del livello di innovazione dell'intervento di valorizzazione nel panorama nazionale e internazionale (fino a 23 punti).
4. Coinvolgimento degli stakeholder e della comunità locale – valutazione del livello di coinvolgimento degli stakeholder e della comunità locale nella definizione e quindi nella realizzazione dell'intervento di valorizzazione (fino a 23 punti).
5. Economicità dell'intervento di valorizzazione – valutazione dell'economicità dell'intervento di valorizzazione, attraverso la comparazione costi/benefici (fino a 8 punti).
6. Capacità dell'organizzatore di trasformare le criticità in risorse – valutazione della risposta dell'organizzatore alle limitazioni imposte dalle prescrizioni anti COVID19 (fino a 10 punti).

6. Commissione esaminatrice

La Commissione esaminatrice delle proposte pervenute è nominata dal Presidente del CUEBC ed è composta da 5 membri (3 italiani e 2 stranieri), scelti tra i componenti del Comitato Scientifico del CUEBC medesimo, verificato che non abbiano alcun rapporto con i soggetti che avranno presentato la propria candidatura ai fini del bando in oggetto.

La selezione sarà operata sulla base dei criteri evidenziati in premessa e sarà articolata in due fasi: nella prima si esamineranno le proposte pervenute e verranno espresse fino a dieci preferenze ed eventuali menzioni e segnalazioni in relazione agli obiettivi elencati in premessa. Nella fase successiva si individuerà, tra le preferenze selezionate, la candidatura vincitrice.

La metodologia di lavoro e le decisioni della Commissione sono inappellabili e insindacabili.

7. Adempimenti dei concorrenti vincitori.

Il Centro darà tempestiva comunicazione dell'avvenuta selezione della candidatura agli interessati attraverso il sito internet www.univeur.org.

I candidati vincitori dovranno fornire la seguente documentazione da predisporre e rendere disponibile per la cerimonia di premiazione:

- 1) poster (o altra documentazione grafica) sia in formato cartaceo che in formato PDF in alta definizione o JPEG 350 dpi,
- 2) video della durata massima di otto minuti in formato mpeg 2 (facoltativo).

Gli oneri economici relativi alla produzione della su elencata documentazione sono a carico dei candidati.

8. Condizioni relative al materiale inviato.

La titolarità intellettuale degli elaborati resta in capo ai candidati.

Tutti i materiali inviati non verranno restituiti.

Il Centro si riserva il diritto di esporre gli elaborati, nonché di pubblicarli (anche su siti internet istituzionali) per scopi di promozione culturale, avendo cura di indicarne i relativi autori ai quali nulla sarà dovuto.

9. Trattamento dei dati personali

Con riferimento alle disposizioni del Decreto Legislativo 30 giugno 2003 n. 196, i dati personali forniti dai partecipanti saranno registrati e trattati esclusivamente per le finalità di gestione delle attività inerenti al Premio. Ai sensi dell'art.7 del suddetto D. Lgs, ciascun candidato ha diritto di accesso ai propri dati e può richiedere rettifiche, aggiornamenti, cancellazione dei dati erronei, incompleti o raccolti in termini non conformi alla legge.

Il titolare del trattamento dei dati è il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali con sede a Ravello (SA) nella Villa Rufolo.

FORMULARIO DI CANDIDATURA

(FAC-SIMILE)

form online

* **tutti i campi sono obbligatori**

I. PRESENTAZIONE DEL PROPONENTE

ENTE PUBBLICO

ORGANISMO PRIVATO

DENOMINAZIONE DELL'ENTE PROPONENTE O DEGLI ENTI PROPONENTI IN CASO DI CANDIDATURE CONGIUNTE

RAPPRESENTANTE LEGALE DELL'ENTE PROPONENTE O DELL'ENTE DELEGATO A RAPPRESENTARE IL GRUPPO DEGLI ENTI PROPONENTI

INDIRIZZO DEL PROPONENTE

RECAPITI TELEFONICI

INDIRIZZO E-MAIL

II. PRESENTAZIONE DEL PROGETTO

1. TITOLO DEL PROGETTO

2. TIMING DELL'INTERVENTO

Inizio e conclusione dell'intervento di valorizzazione: ___/___/20___ – ___/___/20___

Inaugurazione dell'intervento* ___/___/20___

* Per tale si intende la data in cui l'intervento di valorizzazione ha incominciato a produrre i propri effetti.

3. LOCALIZZAZIONE DEL PROGETTO

4. DESCRIZIONE DEL PROGETTO (MAX 5.000 CARATTERI SPAZI INCLUSI)

5. RISPONDENZA AI CRITERI (MAX 1.000 CARATTERI SPAZI INCLUSI PER CRITERIO)

Criterio 1 – Impatto diretto ed indiretto dell'intervento di valorizzazione

Criterio 2 – Rispetto dei principi dello sviluppo sostenibile

Criterio 3 – Innovatività dell'intervento di valorizzazione

Criterio 4 – Coinvolgimento degli stakeholder e della comunità locale

Criterio 5 – Costo complessivo dell'intervento di valorizzazione

Criterio 6 – Capacità dell'organizzatore di trasformare le criticità in risorse

ALLEGATI

6. DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA DEL PROGETTO (IN ALTA DEFINIZIONE – JPEG 350 DPI): INDICARE DIDASCALIA E NOME DELL'AUTORE DELLE FOTO (NON PIÙ DI 10), DA ALLEGARE ALLA EMAIL DI INVIO IN FORMATO IMMAGINE

7. PRESENTAZIONE DISCORSIVA IN WORD O ALTRO FORMATO EDITABILE PER EVENTUALE PUBBLICAZIONE (MAX 10.000 CARATTERI SPAZI INCLUSI)

INFORMATIVA PER IL TRATTAMENTO DEI DATI PERSONALI

Il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali, con sede legale in Ravello (SA) – P.za Duomo, Villa Rufolo, snc., nella persona del suo legale rappresentante *pro tempore*, nella qualità di Titolare del trattamento dei dati personali da lei comunicati, le fornisce ai sensi dell'art. 13 del Regolamento Europeo 679/2016 (di seguito: GDPR) l'informativa che segue.

1. Titolare del trattamento dei dati

Titolare del Trattamento dei dati da lei forniti è il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali, P.za Duomo – Villa Rufolo, snc
E-mail: univeur@univeur.org
Tel. 089 858195

2. Responsabile della Protezione dei Dati (RPD)

Responsabile della Protezione dei Dati da lei forniti è la dott.ssa Eugenia Apicella
E-mail: univeur@univeur.org
Tel. 089 858195

3. Finalità del trattamento cui sono destinati i dati personali e relativa base giuridica

I Suoi dati personali sono raccolti e trattati dal CUEBC esclusivamente per gestire la Sua partecipazione al Concorso nonché per finalità amministrative.

4. Categorie di destinatari dei dati personali

I suoi dati potranno, quindi, essere comunicati ad altri soggetti, pubblici o privati, che per legge o regolamento sono tenuti a conoscerli ovvero per l'esecuzione delle finalità di cui al punto 3).

5. Conservazione e trasferimento di dati personali all'estero

I dati sono conservati per il periodo strettamente necessario alle finalità di cui al punto 3) e comunque per il termine imposto dalla legge. I dati non saranno trasferiti a Paesi esterni all'Unione europea

6. Diritti esercitabili

In conformità a quanto previsto dagli articoli da 15 a 21 del GDPR, lei può esercitare i diritti ivi indicati ed in particolare:

- *Diritto di accesso* - Ottenere conferma che sia o meno in corso un trattamento di dati personali che la riguardano e, in tal caso, ricevere informazioni relative, in particolare, a: finalità del trattamento, categorie di dati personali trattati e periodo di conservazione, destinatari ai quali questi possono essere comunicati (art. 15 GDPR),
- *Diritto di rettifica* - Ottenere, senza ingiustificato ritardo, la rettifica dei dati personali inesatti che la riguardano e l'integrazione dei dati personali incompleti (art. 16 GDPR),
- *Diritto alla cancellazione* - Ottenere, senza ingiustificato ritardo, la cancellazione dei dati personali che la riguardano, nei casi previsti dal GDPR (art. 17 GDPR),
- *Diritto di limitazione* - Ottenere la limitazione del trattamento, nei casi previsti dal GDPR (art. 18 GDPR)
- *Diritto alla portabilità* - Ricevere in un formato strutturato, di uso comune e leggibile da un dispositivo automatico, i dati personali che la riguardano, nonché ottenere che gli stessi siano trasmessi, senza impedimenti, ad altro titolare, nei casi previsti dal GDPR (art. 20 GDPR)
- *Diritto di opposizione* - Opporsi al trattamento dei dati personali che la riguardano, salvo che sussistano motivi legittimi per continuare il trattamento (art. 21 GDPR)
- *Diritto di proporre reclamo all'autorità di controllo* - Proporre reclamo all'Autorità Garante per la protezione dei dati personali.

I diritti sopra indicati potranno essere esercitati mediante l'invio di una richiesta al Responsabile della Protezione dei Dati ai recapiti sopra indicati al punto 2)

7. Modalità del trattamento

Il trattamento dei suoi dati personali è realizzato, con o senza l'ausilio di sistemi informatici, mediante le seguenti operazioni: raccolta, registrazione, organizzazione, strutturazione, aggiornamento, conservazione, adattamento o modifica, estrazione ed analisi, consultazione, uso, comunicazione mediante trasmissione, raffronto, interconnessione, limitazione, cancellazione o distruzione. In ogni caso, sarà garantita la sicurezza dei suoi dati e, in generale, la riservatezza, l'integrità e la disponibilità dei dati personali trattati, mettendo in atto tutte le necessarie misure tecniche e organizzative adeguate.

Il sottoscritto _____ **dichiara di avere ricevuto**
l'informativa che precede ed esprime consenso al trattamento dei propri dati personali, ivi compresi quelli rientranti nella categoria di dati personali particolari.

Data _____

Firma _____

(si allega documento di identità)

(carta intestata del candidato)

Fac-simile – **DICHIARAZIONE LIBERATORIA**

OGGETTO: Dichiarazione liberatoria per Premio “Patrimoni Viventi”

Il sottoscritto _____, in qualità di legale rappresentante dell’Ente/Associazione
_____, con sede in Via _____, città _____,

AUTORIZZA

il Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali di Ravello a utilizzare la documentazione trasmessa a corredo della candidatura al Premio “Patrimoni Viventi”, ai fini della diffusione, divulgazione e pubblicizzazione della candidatura stessa.

Luogo e data

TIMBRO E FIRMA DEL CANDIDATO

(carta intestata del candidato)

Fac-simile – **DICHIARAZIONE**

OGGETTO: Dichiarazione per Premio “Patrimoni Viventi” su veridicità materiali inviati

Il sottoscritto _____, in qualità di legale rappresentante dell’Ente/Associazione
_____, con sede in Via _____, città _____,

DICHIARA

che i materiali inviati per la candidatura al Premio “Patrimoni Viventi” sono veritieri e non ledono
diritti di terzi.

Luogo e data

TIMBRO E FIRMA DEL CANDIDATO

